





**UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE - LILLE 3**  
**École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (S.H.S.)**  
**UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage » (CNRS, Lille 3, Lille 1)**

**Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur**  
**Discipline : Philosophie**

Présentée et soutenue publiquement par

**Florence GRAVAS**

Le 12 juin 2014

**MIMÈSIS, NARRATIVITÉ, EXPRESSIVITÉ**  
**LE CINÉMA DANS SON RAPPORT AU RÉEL**

**Volume 2**

**Thèse préparée sous la direction de Philippe SABOT**

Professeur de philosophie contemporaine et sciences humaines, Université Lille 3

Composition du jury :

**Dominique CHATEAU**, Professeur d'esthétique et de cinéma, Université Paris 1  
**Eric DUFOUR**, Professeur de philosophie allemande et d'esthétique, Université Grenoble 2  
**Bernard SEVE**, Professeur d'esthétique et de philosophie de l'art, Université Lille 3  
**Laurent VAN EYNDE**, Professeur de philosophie, Université Saint-Louis Bruxelles  
**Dork ZABUNYAN**, Maître de conférences en études cinématographiques, Université Lille 3

## **CHAPITRE III : PERCEVOIR/IMAGER**

## Problèmes relatifs à l'activité spectatorielle :

Dans ses *Entretiens*<sup>1</sup> avec Hitchcock, François Truffaut confie au maître son expérience de spectateur à propos de *Lady Vanishes* :

« <Ce film> passe très souvent à Paris et il arrive que j'aie le voir deux fois dans la même semaine, et chaque fois je me dis : « Comme je le connais par cœur, je ne vais pas suivre l'histoire, je vais regarder le train... si le train bouge... comment sont les transparences... s'il y a des mouvements d'appareil à l'intérieur des compartiments, et chaque fois, je suis tellement captivé par les personnages et par l'intrigue que je ne sais toujours pas comment le film est fabriqué. »

Cette confiance me paraît mettre à jour une série de difficultés lorsqu'il s'agit de cerner l'activité du spectateur de cinéma, qui seront l'objet d'une étude systématique dans cette troisième partie. On peut en effet la comprendre de plusieurs manières ; d'une part, Truffaut parle du film de Hitchcock comme d'un piège, laissant entendre que quelles que soient ses résolutions, et malgré la familiarité qu'il a nouée avec ce film, il se trouve pris par le récit qui lui est fait. Cette expérience d'illusionnisme<sup>2</sup>, qui fait *entrer* dans le récit au point d'en être *captivé*, n'est pas propre au cinéma ; le lecteur du roman ou le spectateur d'une pièce de théâtre sont susceptibles, eux aussi, d'être absorbés par l'histoire qui leur est

---

<sup>1</sup> *Entretiens Hitchcock/Truffaut*, avec la collaboration d'Hélène Scott, Paris, Gallimard, 1993, p.95-96.

<sup>2</sup> On peut, à bon droit, me semble-t-il, comparer cette attitude avec celle du spectateur d'un tour de magie, qui tout en s'exhortant lui-même à être attentif au trucage, et à le voir se faire, est pris par le tour lui-même, et ne voit rien, sinon l'effet voulu par le prestidigitateur... La confiance de Truffaut correspond bien à ce type de spectateur qui ne veut pas être pris, ou dupe, et qui l'est quand même, ou d'autant plus volontiers qu'à vouloir étudier les trucs du prestidigitateur, il se laisse emmener par ce dernier là où celui-ci peut le duper. Il n'est pas inutile de préciser que le regard de Truffaut est un regard, non pas de spectateur quelconque, mais de cinéphile, et de réalisateur : il veut regarder comment se fabriquer l'illusion, ce qui ne l'empêche pas d'y être pris.

contée. Pour autant, il semble exister au cinéma un régime de croyance tout à fait particulier par son intensité et sa modalité<sup>1</sup>. Pour revenir à l'anecdote racontée par Truffaut, il m'intéresse qu'en cinéphile averti, il sache *aussi* comment sont faits les films de Hitchcock : il indique par là que c'est *malgré* sa concentration sur les conditions de fabrication du film telles qu'elles peuvent être perçues pendant son visionnement, que le récit concentre complètement son attention<sup>2</sup>. Bien qu'il connaisse, par exemple, les transparences\* du décor, et que celles-ci soient repérables par les mouvements de la toile, il ne les voit pas comme telles : ce qu'il voit, c'est l'univers qui lui est raconté, le monde diégétique, et la série d'événements qui s'y déroule.

Ce faisant, il oppose « suivre l'histoire » et « regarder », ce qui, d'une certaine manière, peut paraître paradoxal, l'histoire nous étant narrée, au cinéma, précisément par ce que l'on en voit et entend ; néanmoins, cette distinction doit précisément attirer notre attention sur les modalités selon lesquelles le spectateur voit/entend l'objet filmique et détermine par là-même l'ordre de réalité qu'il y trouve ; j'ai analysé en première partie trois différents aspects par lesquels le film est donné : la *figuration*, le *profigurant*, le *figural*, qui sont présents, et c'est là ce qui m'intéresse dans la confiance de Truffaut, pour autant que le spectateur les voit ; ainsi, lorsque Truffaut veut regarder comment sont les transparences, c'est le *profigurant* qu'il compte percevoir, c'est-à-dire ici le mode de fabrication du décor. Car, rappelons-le, la réalité filmique s'offre de manière équivoque : certains aspects de l'image animée pouvant être perçus comme marques de la présence de ce qui, par delà l'image animée, était présent pour la rendre possible : texture du décor, jeu de l'acteur ou présence d'objets qui signalent les conditions de tournage : c'est ce que j'ai appelé le *profigurant*... Mais le spectateur peut aussi percevoir un jeu visuel/sonore pur, c'est-à-dire isoler ce qu'il perçoit comme pure manifestation visuelle/sonore : c'est le *figural*. Enfin, comme Truffaut à propos de *Lady vanishes*, le spectateur peut percevoir une situation

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida écrit à ce sujet :

« Si j'écrivais sur le cinéma, ce qui m'intéresserait surtout serait son mode et son régime de croyance. Il y a au cinéma une modalité du croire tout à fait singulière : on a inventé, il y a un siècle, une expérience sans précédent de la croyance. » Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma*, Paris, éditions de l'Etoile, avril 2001, n° 556, p.78.

<sup>2</sup> Robert Bresson écrit de son côté à propos du mode de « prise » d'un film sur le spectateur :

« Ton film n'est pas fait pour être une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, p.95)

construite par le récit, *figurative*, en oubliant momentanément qu'elle est construite.

Truffaut témoigne, dans l'aveu qu'il fait à Hitchcock, d'une forme de résistance du film à se percevoir autrement que comme *figuration*. Faut-il y voir un effet du *dispositif technique* lui-même ? On peut dans le cas du cinéma de Hitchcock imputer aux intentions de réalisation cette orientation du regard spectatorial qui s'apparente, selon l'expression du maître, à de la « direction de spectateur ». Mais nous avons pu constater, à l'inverse, par exemple, dans *Eût-elle été criminelle...*, que c'est en travaillant contre le pouvoir de *figuration* des images animées, en les *défigurant*, c'est-à-dire en rendant perceptible leurs conditions de production, que le réalisateur fait apparaître au spectateur piégé par elles la lecture convenue qu'il en faisait : la représentation d'une France réconciliée avec elle-même et fêtant la paix est ainsi dénoncée par la réalisation comme inhérente au poids *figuratif* de ces images dans notre culture, et le réalisateur dans ce cas attire le regard du spectateur vers le *profigurant* : en l'occurrence le type de connivence entre filmeurs et filmés que révèlent les regards caméra, pacte redoutable qui redouble la torture publique de ces femmes.

On pourrait aussi comprendre cette distinction entre « voir/entendre le film » et « suivre l'histoire » autrement, c'est-à-dire en tant qu'elle dessinerait en creux une posture alternative pour le spectateur : être embarqué, être piégé par le film grâce à des dispositifs de mise en scène - en subir les effets, ou bien regarder à contre-courant des intentions du réalisateur, explorer l'image, échapper aux prescriptions de la mise en scène. Cela fait surgir deux difficultés : d'une part, peut-on à bon droit comparer cette exploration du visuel/sonore du film au « braconnage » qu'analyse Michel De Certeau à propos de la lecture<sup>1</sup> ? D'autre part, faut-il opposer une attitude passive du spectateur, piégée, à une

---

<sup>1</sup> « Ce qu'il faut mettre en cause, <c'est> l'assimilation de la lecture à une passivité. En effet, lire c'est pérégriner dans un système imposé (celui du texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché). Des analyses récentes montrent que “*toute lecture modifie son objet*” [Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil 1977 p.83], que (Borgès le disait déjà) “*une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue*” [L. Borgès cité par Gérard Genette, *Figures*, Seuil, 1966 p.123], et que finalement un système de signes verbaux ou iconiques est une réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens. Si donc “*le livre est en effet (une construction) du lecteur*” [ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil 1977 p.61], on doit envisager l'opération de ce dernier comme une sorte de *lectio*, production propre au lecteur [ on sait que *lecteur* est, au Moyen Âge, un titre d'enseignant]. Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'uteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur *intention*. Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations. Cette activité

autre, plus savante et active ?

Il semble en effet que le spectateur de cinéma est d'emblée confronté à une activité perceptive dont il ne peut se dégager : c'est à l'intérieur d'un jeu sur les perceptions que la question de l'activité et l'indépendance du spectateur par rapport aux intentions du réalisateur se posent, ce qui contribue à former un écart fondamental avec l'acte de lecture : les variations de sens, dans la lecture, ne se font pas, en effet, à partir de perceptions, mais s'ancrent dans une activité d'emblée signifiante : la lecture nous met en rapport avec des signes qui ne sont que médiatement représentant du monde diégétique. Il faut l'opération de transformation qu'opère la lecture pour entrer dans ce monde. Au contraire, l'écart du spectateur par rapport aux prescriptions de la réalisation ne peut se dessiner qu'à partir et en écart avec une activité perceptive dont l'image filmique est le foyer. Faut-il aller jusqu'à affirmer que, du point de vue du spectateur, l'aspect *figuratif* prime, qu'il semble l'emporter sur les deux autres, en tant qu'il serait susceptible d'être comme troué, traversé, par le *profigurant* et le *figural*, lesquels constitueraient alors une forme de devenir de l'image figurative, pour autant que la réalisation y conduise le regard du spectateur, ou que celui-ci s'échappe du piège de la *figuration* ? Il semble en tout cas que l'activité du spectateur soit à étudier comme relevant d'un jeu de forces entre ces différents ordres de réalité. Petr Král, à ce sujet, remarque que :

« Si toute œuvre d'art déborde les intentions de son auteur, cette « trahison » est au cinéma d'autant plus fatale – et exemplaire – que celui-ci a pour vocabulaire le concret même du monde. Les êtres, les objets, les décors réels qui lui servent de supports sont toujours plus riches que le discours auquel le cinéaste cherche à les intégrer. Les artifices de la mise en scène ou de la photographie n'y changent rien ; si « truquée » soit-elle, une prise de vue est toujours, pour commencer, le témoignage sur une situation – une présence – véritable qui est effectivement survenue devant la caméra. Même quand, dans un film où il rentre chez lui après une bordée, Monty Banks ne veut montrer que la vision toute subjective que son ivrogne de héros a des objets – un escalier oscillant comme une balançoire, une serrure qui se dérobe à la clé -, il le fait bel et bien par l'intermédiaire de choses palpables et concrètes : l'escalier est en réalité une planche souple où les marches sont seulement dessinées, la serrure est une serrure véritable que la caméra fait « bouger » avec

---

« liseuse » est-elle réservée au critique littéraire (toujours privilégié par les études sur la lecture) c'est-à-dire de nouveau à une catégorie de clercs, ou peut-elle s'étendre à toute la consommation culturelle ? Telle est la question à laquelle l'histoire, la sociologie ou la pédagogie scolaire devraient apporter des éléments de réponse. » *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990, p.245-246.

toute la charge de ses détails. Nous voyons ainsi autre chose que la simple illusion dont le héros est victime : tout en comprenant le sens subjectif – ou symbolique – de l'image, nous percevons aussi la planche et la serrure en tant que telles, comme des présences autonomes que ce qu'on cherche à leur faire dire tend bien vainement à recouvrir.

Le piano en flammes, chez Eisenstein, n'agit pas sur nous autrement ; il est un argument idéologique, mais aussi – et d'abord – un piano en flammes, un fait catastrophique et brutal dont le pouvoir de choc est bien plus direct et troublant que celui, plus étroitement « orienté », qu'il avait dans l'esprit de l'auteur. Qu'on le veuille ou non, la réalité au cinéma nous parle aussi, sans cesse, par-dessus l'épaule des cinéastes ; trop concrète pour se faire ramener à un sens univoque, elle retrouve constamment l'indépendance de faits « nus » et leur propre pouvoir de signifier, dans toute l'ambiguïté et la polyvalence qui les caractérise. Les acteurs eux-mêmes sortent en ce sens constamment des personnages qu'ils sont censés incarner, pour faire apparaître un Keaton – ou un Stroheim – réel qui fait devant nous son numéro. Le cinéma, de ce fait, s'ouvre à la subjectivité du spectateur (de l'exégète) comme aucun autre art ; un simple détail imprévu dans le décor ou dans le jeu des acteurs, nous faisant soudain signe indépendamment de l'intention des auteurs, suffit à rendre un film disponible à notre rêverie la plus intime. Les films sont en ce sens de véritables boîtes magiques ; une fois achevés, déposés loin de leurs auteurs et spectateurs dans le secret des archives, ils ne permettent jamais de deviner ce qu'on y trouvera quand on les verra surgir sur un écran. »<sup>1</sup>

Ainsi Kràl insiste-t-il sur l'ambivalence de ce que nous voyons au cinéma – même si, ce faisant, il semble restaurer une sorte de primauté ontologique au *profigurant*, ce qui, du point de vue du contenu de l'image animée, me semble contestable : le décor est « en réalité » (ou aussi) une planche souple, c'est-à-dire que nous sommes susceptibles de percevoir, par delà les intentions de réalisation, le mode de production de l'image, ses constituants internes, dès lors que nous y sommes formés, ou que notre perception s'aiguise à partir d'une certaine éducation aux conditions de production. Aussi, loin de contredire ce qu'indique Truffaut, ces remarques de Kràl viennent l'enrichir : il faut maintenant comprendre que si Truffaut peut remarquer qu'il est piégé par la *figuration*, c'est dans la mesure où il lui semble possible de la regarder en tant que produite, parce que, précisément, l'objet figuré est *perçu*, et en même temps, cette perception est construite à partir d'une ambivalence de son aspect.

Mais il me faut également ajouter immédiatement une réserve, concernant cette fois la généralisation à partir de l'expérience de spectateur d'un film de Hitchcock : il s'agit d'un

---

<sup>1</sup> *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris ; Ramsay Poche cinéma, 2007, p.15-16.

certain cinéma, c'est-à-dire d'un cinéma dans lequel, justement, les partis pris de réalisation visent à enchaîner le spectateur au récit qui lui est fait, en suscitant en lui, par un jeu perceptif particulier, une anticipation de ce qui est susceptible d'arriver. L'attente par le spectateur de ce qu'il imagine devoir advenir n'est, là encore, pas propre au cinéma, mais elle procède de deux éléments qui lui sont spécifiques : d'une part la temporalité du film contraint le spectateur à l'épouser, à la différence de la littérature, pour laquelle nous pouvons toujours accélérer notre mode de lecture. D'autre part, contrairement à la représentation théâtrale, la réalisation place le spectateur dans une position et une distance par rapport à ce qu'il voit qui ne modifie pas seulement ses conditions de perception, mais aussi les affects qu'il ressent. A cet égard, la réponse de Hitchcock à Truffaut est révélatrice, car elle indique très clairement comment ce réalisateur inventif joue de la durée et de la configuration de l'image pour fabriquer une attente chez le spectateur à partir de sa posture perceptive :

« Dans *Lady Vanishes*, j'avais une scène très traditionnelle construite autour d'une boisson droguée. Que fait-on habituellement dans ce cas-là ? On se débrouille avec le dialogue : « Tenez, buvez cela. – Non merci. – Mais si, je vous assure, cela vous fera du bien. – Pas maintenant, tout à l'heure. – Je vous en prie. – Vous êtes trop gentil... », et le personnage prend le verre, le porte à sa bouche, l'éloigne, le pose, le reprend, et commence à parler avant de se décider à le boire, etc. J'ai dit : « Non, je ne veux pas faire cela, on va essayer de changer un peu. » J'ai photographié une partie de la scène à travers les verres afin que le public les voie constamment, mais les personnages n'ont pas touché les verres avant la fin de la scène. »<sup>1</sup>

Hitchcock l'indique très clairement : il aurait pu user de procédés littéraires - des sous-entendus présents dans le dialogue - pour intéresser le spectateur au sort de son personnage. Il choisit un tout autre mode, proprement cinématographique. *En filmant à travers les verres*, il crée des conditions de perception qui fabriquent un rapport spécifique au récit, pour le spectateur, l'engageant dans une *posture perceptive singulière* qui le situe spatialement en même temps qu'affectivement, et le convie à une expérience temporelle spécifique, celle du temps dans lequel sont donnés les événements ou la situation mis en scène. Dans l'exemple que cite Hitchcock, les verres constituent une surface et un écran qui mettent en rapport tout autant qu'ils séparent le spectateur des personnages. Les choix de mise en scène cinématographique contraignent le spectateur à certaines postures,

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 96.

lesquelles définissent des attentes par rapport à son activité. Dans le cinéma de Jacques Tati par exemple, le regard du spectateur est conduit à vagabonder, parce que la réalisation contribue à le désorienter, en le confrontant à un cadre fixe, large, dans lequel circulent des micro-événements à peine repérables, à une série de champs perceptifs dans lesquels l'œil erre, et l'oreille est mobilisée par la texture sonore ; c'est à une forme d'extrême mobilité et disponibilité de l'œil et de l'oreille que le spectateur est alors convié. On est loin des choix de mise en scène de Hitchcock ; néanmoins, dans les deux cas, il faut comprendre les différents choix de réalisation comme une sorte de cahier des charges de ce que ce réalisateur attend du spectateur : la fabrique du film fabrique aussi son spectateur. Hitchcock l'a très bien compris lorsqu'il parle « direction de spectateur », en prenant l'exemple de son travail dans *Psycho* :

« La construction de ce film est très intéressante et c'est mon expérience la plus passionnante de jeu avec le public. Avec *Psycho*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue.  
<...> Ma principale satisfaction est que le film a agi sur le public, et c'est la chose à laquelle je tenais beaucoup. Dans *Psycho*, le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu ; ce qui m'importe, c'est que l'assemblage des morceaux de films, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le public. Je crois que c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse<sup>1</sup>. »

Je retiens de l'expression « émotion de masse » qu'Hitchcock affirme diriger indifféremment n'importe quel spectateur, que celui-ci appartienne à un public large ou cinéphile, confirmant d'une certaine manière, par là, l'aveu de Truffaut. Ce qu'il énonce donc, c'est le pouvoir du dispositif technique filmique de produire des affects chez le spectateur en lui proposant une expérience qui se noue au niveau de ses perceptions, dans la mesure où la réalisation en tient compte.

Je voudrais proposer à ce sujet la thèse selon laquelle le dispositif technique filmique fonctionne comme un cadre primaire pour le spectateur et la réalisation un cadre secondaire, selon la terminologie d'Erving Goffman. Si j'emprunte un vocabulaire sociologique, c'est d'une part parce qu'il me semble fécond de penser le rapport entre un spectateur et un film comme une interaction. D'autre part, il me paraît intéressant d'étudier

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p.231 et 241.

l'activité spectatorielle comme un entrelacement entre des prescriptions liées à l'organisation générale de ses perceptions, et des attentes de réalisation tributaires aussi bien de l'appartenance d'un film à une période de l'histoire du cinéma que des choix spécifiques du réalisateur. En effet, le spectateur ne me semble pas recevoir le film, mais l'activer, en fonction d'attentes qui sont dessinées à la fois par l'organisation du dispositif filmique et par les partis pris esthétiques de chaque film. Je vais essayer de montrer que l'organisation du dispositif technique filmique et les choix de réalisation activent d'une part l'activité perceptive du spectateur en offrant le cadre d'une mise en relation des perceptions, selon des repères spatio-temporels qui émanent du film. Ils font d'autre part éprouver au spectateur une certaine expérience du temps, comme j'aurai l'occasion d'y revenir, en le confrontant à des modalités de durée et d'intervalle de temps variant d'un film à l'autre. Ils font enfin jouer son attention en le confrontant à divers aspects de la réalité filmique : *figuratif, figural, profigurant*. Simultanément, le spectateur active le film en contribuant à l'expérience à laquelle il est convié et en faisant éventuellement varier cette expérience. Le concept de cadre - frame - s'impose non pas tant parce qu'il est lui-même une métaphore cinématographique que parce qu'il offre l'avantage de penser le rapport entre le spectateur et le film comme un rapport de constitution réciproque ; en pensant en terme d'interaction ce qui se passe dans l'activité spectatorielle, nous pensons sortir ainsi de l'impasse qui accorderait soit à l'essence du dispositif technique filmique, à ses forces propres uniquement, soit à une activité spectatorielle comprise comme simple réception, le pouvoir de définir ce qui arrive à un spectateur devant un film.

En effet, nous venons de le voir : si l'activité spectatorielle diffère de la lecture, c'est bien parce qu'elle se constitue à partir de prescriptions qui orientent d'emblée son activité sensitive, et pas seulement son activité de symbolisation, comme les indications textuelles. Pour autant, comme le lecteur, le spectateur peut être diversement préparé à ce qu'il fait ; la confiance de Truffaut témoigne d'un rapport cinéphilique au cinéma : il le fréquente assidûment, regarde, dès que cela lui est possible, à nouveau le film<sup>1</sup>. Cette position du

---

<sup>1</sup> Stanley Cavell fait remarquer à juste titre, me semble-t-il, qu'il est curieux que l'analyse de l'image cinématographique se fasse le plus souvent à partir des impressions d'une première vision du film, tandis que la critique littéraire s'attache à étudier le texte à partir de sa fréquentation assidue et répétée :

« Quand je fais remarquer à quel extraordinaire degré la convention de voir les films seulement une fois (avec ça et là l'exception de tel ou tel film-culte que l'on va revoir une infinité de fois) et d'en faire la critique à partir de cette unique vision à la vie dure, ce à quoi j'objecte, ce n'est pas à la

spectateur n'est pas la plus commune ; elle m'intéresse ici *a contrario*, dans la mesure où l'aveu de François Truffaut confirme une tendance générale, et ceci *malgré* l'acuité de son regard de critique et de réalisateur. Il faudrait donc distinguer différents types de spectateur, à la fois en liaison avec leur culture, leur mode d'accès au cinéma par la salle ou la télévision, leur fréquentation ; il s'agirait là d'étudier les rapports entre le spectateur et l'institution cinématographique, sous ses divers aspects sociaux, culturels, anthropologiques (aller au cinéma en France et au Japon par exemple n'est pas chose semblable non plus). Mais mon propos n'est pas celui-ci : l'objectif que je me fixe en cette troisième partie est d'étudier si l'on peut dégager des cadres primaires de la perception cinématographique, et ceci par-delà les différences qui ne manquent pas d'exister d'un public à l'autre, ou d'une production cinématographique à l'autre. Afin de mener à bien cette étude, il me faudra d'une part m'interroger sur les cadres généraux de l'expérience spectatorielle, et d'autre part analyser comment ceux-ci peuvent être déclinés, et opérer des variantes selon les choix de réalisation effectués. Enfin, il me faudra réfléchir à la liberté d'activation, de jeu possible que le spectateur possède par rapport à ces attentes.

La confiance de Truffaut nous y invite : qu'est-ce que je vis, moi qui suis spectateur, en tant que spectateur ? Truffaut n'est pas n'importe quel spectateur de film, si tant est qu'il existe. Mais il relate, dans sa confiance, quelque chose d'un rapport intrinsèque de constitution réciproque entre le spectateur et le film. Je fais l'hypothèse qu'un certain nombre d'opérations se trouvent ainsi engagées par le spectateur dès lors qu'il voit un film, c'est-à-dire que quelque chose est fait au spectateur par le film, mais également que le spectateur fait quelque chose au film. Il y a ce que le film demande au spectateur, ce qu'il attend de lui ; et il y a ce que le spectateur fait de ces attentes ; le spectateur peut en partie les déjouer, et décliner des postures différentes, selon qu'il a déjà vu le film ou non, qu'il le voit pour se divertir ou parce qu'il aime tel acteur en particulier, selon qu'il le voit en salle de cinéma, seul ou accompagné, etc. C'est cette action en retour, qui n'est pas simple « réaction », qui occupera mon travail en troisième partie : « voir » un film, cela relève-t-il d'un voir ordinaire ? Quel travail sur nos affects, nos émotions, les films produisent-ils ?

---

pratique en soi, mais à son caractère dominant, au fait qu'elle est acceptée sans discussion dans la culture cinématographique courante. Je ne prétends évidemment pas qu'il serait préférable de voir les films de manière répétitive sans raison particulière. » *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* The claim of reason, traduit de l'anglais par S. Laugier et N. Balso, Paris, Bayard, 2003, p. 57-58.

Revenons-y : la remarque de François Truffaut à propos de sa fréquentation de *Lady vanishes* ne vaut pas seulement pour lui, mais pour tout spectateur : on est embarqué. On sait bien que l'expérience du lecteur, ou du spectateur d'une pièce de théâtre est aussi celle d'une immersion dans le récit qui lui est fait. Mais à l'inverse de la littérature ou du théâtre, si le spectateur est entraîné dans l'univers du film, c'est dans la mesure où sa *captivité* s'opère à partir d'une série d'opérations perceptives complexes; je vais essayer de montrer qu'on peut envisager la posture spectatorielle comme une incorporation perceptive autant qu'imaginaire, c'est-à-dire imaginaire parce que perceptive, à l'intérieur du film. Cette incorporation doit être pensée comme produite par le mode de fabrication spécifique du cinéma. Car si j'ai insisté sur le caractère perceptif de l'activité spectatorielle pour la démarquer de l'acte de lecture, il faut maintenant étudier la nature exacte de cet acte perceptif et remarquer qu'il s'adosse à une facture spécifique de la *figuration* filmique, construite à partir de la notion de « découpage » ; tout film se donne à percevoir à partir de « portions d'espace-temps » qui se donnent comme le monde qu'elles figurent. Ainsi, lorsque Noël Burch écrit, dans *Une praxis du cinéma* :

« Il peut être utile, pour comprendre la nature de l'espace au cinéma, de considérer qu'il se compose en fait de *deux* espaces : celui qui est compris dans le champ et celui qui est hors champ. »<sup>1</sup>

Il affirme ce faisant qu'il existe bien, pour le spectateur, deux espaces filmiques : celui qui est « constitué par tout ce que l'œil perçoit sur l'écran », et celui qui est posé comme existant par le spectateur tout en n'étant pas perceptible, ou que partiellement perceptible, mais construit par l'imagination du spectateur sous la conduite de ce qui, dans le champ perceptible, suggère ce hors-champ. Cela indique très clairement le rôle essentiel du spectateur dans la *réalisation* du film : en effet, Il va de soi que je ne prends pas ici ce terme dans son sens technique de fabrication effective, mais bien comme la phase ultime de production de l'objet filmique par son activation spectatorielle<sup>2</sup>. Cela me permet

---

<sup>1</sup> « Nana » ou les deux espaces », in *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p.39.

<sup>2</sup> C'est également la position de Jean-Pierre Esquénazi, qui déclare à ce propos, en introduction à *Film, perception, mémoire* :

« Notre sujet, ce que nous tentons de comprendre, c'est donc l'action effective du film sur le spectateur, et, ce qui peut sembler paradoxal, l'action effective du spectateur sur le film : il nous semble que ce que le film produit comme sens naît des associations effectuées par le spectateur pendant la projection, et que le film, comme discours cohérent, isolé de sa réception, n'existe pas. » Paris, éditions L'Harmattan, 1994, p. 12.

d'insister sur le fait qu'un film se conçoit en même temps qu'il se perçoit, à partir de la sollicitation impérieuse de l'imagination du spectateur, cette sollicitation n'étant pas vague, mais orientée vers des constructions imaginaires en partie dictées par la construction de l'image. L'espace-temps du film est un phénomène qui n'est pas seulement donné au spectateur, mais *réalisé* par lui, bien que selon une configuration qui lui est proposée par le film lui-même.

Ce qui m'intéresse donc d'étudier, c'est la manière dont le spectateur peut épouser les différentes postures perceptives auxquelles le convie un film, postures qui fluctuent en fonction des différents moments du film. Mais il me faut, avant d'entrer dans cet examen, faire trois remarques préliminaires :

D'une part, si je parle de « posture perceptive », c'est bien parce que le spectateur n'est pas simple « regardant/écoutant » d'un objet qui se présente devant et à l'extérieur de lui. Je vais essayer de montrer que, pour bien comprendre ce qui se passe pour le spectateur, il faut considérer que celui-ci *endosse* différents « points de voir/entendre » en fonction de la situation qui lui est ménagée, au fur et à mesure du déroulement filmique. Ainsi ce qu'il perçoit le projette dans différents points de voir/entendre<sup>1</sup> inhérents au film lui-même.

---

<sup>1</sup> Si je préfère cette expression à celle, plus courante et admise de « point de vue », c'est parce qu'il me semble que cette dernière pêche, dans le cadre d'une caractérisation stricte de l'attitude spectatorielle, par imprécision : elle est en effet couramment utilisée dans le vocabulaire d'analyse textuelle pour désigner à la fois une opinion et une focalisation. Gérard Genette définit le mode narratif comment le fait de « raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue. »

Il précise alors : « Le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre au pied de la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. « Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran. » (*Figure III*, Paris, édition du Seuil, 1972, p.184)

Ainsi le point de vue dépend dans le récit à la fois de la distance – la régulation du nombre des informations données – et de la perspective, définie comme position faisant obstacle à une vision complète, c'est-à-dire définissant le point de vue comme nécessairement partiel. Il m'intéresse grandement que les aspects perceptif et cognitif soient mêlés dans cette caractérisation du point de vue littéraire, et qu'il se réfère, pour se préciser, à une métaphore spatiale. Gérard Genette distingue

On pourrait hâtivement en tirer comme conséquence que le spectateur est de ce fait happé par le film, et partant passif. Il me faudra lever cette fausse alternative entre activité et passivité spectatorielle : le fait que le spectateur réponde aux sollicitations de la réalisation ne signifie pas qu'il perde toute activité, mais au contraire, qu'il existe une intrication entre ce que fabrique le réalisateur et les formes spécifiques de travail du spectateur : la réalisation rend actif le spectateur.

Ma dernière remarque avant d'entrer dans un examen attentif de la posture perceptive ménagée par le film au spectateur consistera à éviter un malentendu : que le spectateur soit « captivé » ne signifie pas qu'il soit enchaîné : il me faudra aussi nuancer le propos de François Truffaut - propos circonstancié d'ailleurs, et qui n'exclut pas sa contradiction - en étudiant en quoi le spectateur *consent* à cette captivité, et peut éventuellement la lever, la suspendre, bref jouer avec elle. Car si Truffaut dit cela, c'est bien parce qu'en tant que spectateur, il regarde aussi les films en y cherchant *comment ils sont fabriqués*. Ce dont il fait part, c'est d'une activité de spectateur qui n'est pas compatible avec celle de spectateur captivé par la *figuration*, mais bien celle d'un spectateur qui braconne, voyant dans le film, non pas seulement ce qui s'y figure, mais aussi ce que le réalisateur trame, foment, pour captiver le spectateur. C'est donc dire que le spectateur « réalise », par un certain type d'implication, le film, c'est affirmer d'une part qu'il est actif dans l'élaboration de l'objet qu'il perçoit, mais c'est aussi indiquer que le cinéma s'offre au spectateur comme un certain type de « semblant », de l'ordre de l'image, et perçu comme tel, mais qui suscite une forme d'adhésion qui est de l'ordre de la *simulation*, et avec laquelle le spectateur peut jouer.

Ultime remarque, d'ordre méthodologique : ce troisième moment m'oblige à considérer à la fois la présente étude comme une phénoménologie de la perception cinématographique, et comme une analyse comparatiste de l'effet cinématographique sur le spectateur par rapport à d'autres formes de figurations et récits ; il s'agit donc à la fois de réfléchir à la spécification de la perception filmique par rapport à la perception ordinaire et de comparer

---

à propos du point de vue - rebaptisé par lui « perspective narrative » - deux catégories : le mode et la voix, à savoir : « la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* - ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?* » (*Ibid.*, p.203.)

la réception d'un film par distinction d'avec la réception d'autres formes artistiques.

Il me reste à m'expliquer sur l'usage que je fais du terme de « spectateur », utilisé au singulier exclusivement ; cet usage exclut l'existence d'un collectif, au profit d'un spectateur dont les réactions ou l'activité ne sont pas mises en jeu dans un réseau d'interactions constituant d'un public. En effet, l'activité spectatorielle me semble impliquer un isolement du spectateur par rapport aux conditions de la représentation, isolement qui n'est jamais total, bien sûr, et qui se module au gré du dispositif choisi pour visionner le film : un film vu en famille dans le salon ne fabrique pas les mêmes conditions de visionnage que la projection en salle de cinéma. Néanmoins, on peut dégager une série de traits spécifiques à l'activité spectatorielle, et qui consiste en un retrait provisoire de son univers familier, au profit d'une simulation/stimulation d'un univers hétérogène. Simulation : il s'agit pour le spectateur de rentrer dans un monde dont il sait qu'il n'est pas effectivement là, qu'il n'est qu'un simulacre, mais tout en sollicitant des perceptions dans l'espace et le temps qui produisent une série de mises en situation actuelles bien que fictives. Stimulation : le spectateur n'est pas passif ; s'il répond à cette mise en situation, c'est bien au nom d'une passibilité qui le fait agir en retour, entrer dans un procès de co-réalisation du film dont il active les effets par sa participation. C'est pourquoi, je suis très réticente à utiliser le terme de « réception », qui pour banal et attendu qu'il soit, me pose problème : en effet, il évoque l'arrivée d'un colis préparé, fini, dont le destinataire se contente de confirmer, par un accusé, qu'il l'a bien « en mains ». Ce terme confère au spectateur une position curieuse et paradoxale : celle d'un être destinataire d'un objet constitué, à distance de lui, et dont il peut simplement indiquer qu'il l'a reçu dans les conditions qu'avait prévues l'émetteur du colis. Or, pour ce qui concerne le cinéma, le spectateur n'est pas simple récepteur, mais co-constituant de l'existence de la réalité filmique : s'il faut alors opérer une distinction, c'est entre d'une part la fabrication proprement dite de l'objet filmique, qui relève de la réalisation, et l'activation d'un film, laquelle s'effectue par une série d'opérations spectatorielles. Le film doit se penser alors comme une sorte de programme, par rapport auquel le spectateur contribue, par une passibilité active, à réaliser l'expérience effective du film. Ainsi, plutôt qu'un objet clos sur lui-même dont il faudrait accuser réception, il s'agit plutôt de penser un procès engageant réalisation et activation dans un mouvement interactif. En cela, il ne me semble pas que le cinéma déroge à ce qui se passe ailleurs, notamment dans la lecture, dont Michel de Certeau a bien montré l'activité. Le présent chapitre entend analyser comment cette

activité spectatorielle travaille avec les horizons d'attente existants dans le film, et cherchera à définir spécifiquement ces opérations spectatorielles engagées par l'objet filmique.

## **Suivre une logique narrative/épouser une posture perceptive:**

Je voudrais étudier la manière dont le spectateur entre dans un film, par une série de postures perceptives qui lui sont prescrites. J'ai choisi une séquence de *Caché* parce qu'elle s'offre au premier visionnage comme un extrait fluide, dans lequel la tension narrative semble retomber. Elle suit immédiatement le mot d'esprit du personnage joué par Denis Podalydès, et dans laquelle Georges et Anne, ayant invité des amis, reçoivent à nouveau une cassette anonyme au cours du repas :

### *Extrait DVD N°16 - a*

Une série de plans rapprochés épaulé cadrent les différents convives en offrant l'état de la conversation : sur un plan rapproché épaulé de l'un, ce qu'il dit est audible en léger gros plan sonore, tandis qu'une autre conversation reste perceptible à l'arrière-plan sonore. Puis un plan équivalent sur une deuxième convive : on entend ce qu'elle dit, sans savoir à qui elle s'adresse, son regard hors champ la montrant impliquée dans une conversation.

Cette série de plans place le spectateur en position perceptive de convive : une vue partielle de la table, à hauteur de convive, et une écoute qui tout en privilégiant la parole d'un invité, perçoit les autres. Ces plans nous *situent* à la table de Georges et Anne. En même temps, le fait que les conversations sont tronquées, qu'elles portent sur des individus dont il n'a jamais été question durant le film, et que dans ces plans, le visage de celui à qui s'adresse celui qui parle reste invisible nous fait participer de manière détachée à cette scène. Le spectateur est ainsi du point de vue perceptif situé parmi les invités, mais désengagé cognitivement de ce à quoi il assiste.

### *Extrait DVD N°16 - b*

Sur un plan cadrant un des invités, qui vient de répondre à une question de Georges, la sonnette de la porte d'entrée se fait entendre en hors champ. L'invité se tourne à droite puis à gauche, et demande : « Ah, vous attendez encore quelqu'un ? » Le plan suivant cadre en plan épaulement Anne, le visage tourné vers Georges, silencieuse. Elle hoche négativement de la tête, à plusieurs reprises, tandis qu'on entend Georges répondre hors champ : « Non... » Elle ouvre la bouche en regardant alternativement un invité sur la droite et Georges face à elle. Cut et plan sur Georges, qui la regarde aussi. Après un temps, il dit : « Bon je vais voir. »

Les plans se succèdent maintenant en champs-contrechamps identifiés, et le spectateur peut guetter, au plan suivant, la réaction de celui qui est regardé par le personnage du plan précédent. Nous sommes donc, par cette nouvelle posture perceptive, incités à déchiffrer la réaction expressive sur les visages que nous découvrons : notre implication s'attise immédiatement, d'autant que nous savons que Georges et Anne redoutent quelque chose, ce qui les isole, *en notre compagnie*, des autres convives. Nous étions, auparavant, extérieurs à des conversations que nous voyions/entendions sans en savoir quoi que ce soit ; nous sommes maintenant engagés dans la conversation par ce qui n'est pas dit, et dont nous connaissons l'existence. Nous participons, cette fois, à la réaction d'Anne et de Georges, à l'aune de ce que nous savons de leur secret. Anne semble effrayée, Georges plus secret. Le temps qu'il met à parler durant le dernier plan qui le cadre nous fait attendre sa réaction en même temps que les autres invités. Ainsi, une double situation s'installe : la sollicitation de la sonnette, et la réponse bizarre, sur laquelle nous en savons plus que les invités, que le couple présente à cette sollicitation. Notre posture n'est plus simplement contemplative, mais d'attente de la manière dont le couple va réagir, en présence de leurs invités, au filmeur anonyme.

### *Extrait DVD N°16 - c*

Le plan suivant nous montre une invitée que nous n'avons pas vue depuis la blague racontée par le personnage joué par Denis Podalydès : elle regarde hors champ, dans la direction que nous identifions comme étant celle de Georges, puis balaye la table du regard. Sur son visage, nous lisons une forme d'interrogation muette, tandis qu'en voix

hors champ nous entendons une autre convive dire : « Qui ça peut bien être à cette heure-ci ? » Toujours hors champ, on entend Anne répondre : « Aucune idée », tandis que le personnage de Denis Podalydès intervient : « La femme de Georges, bien sûr... »

Ce que nous percevons est dorénavant orienté par le déséquilibre dont nous avons conscience entre le savoir que nous partageons avec Georges et Anne sur l'existence des envois de cassettes, et les autres convives. Le visage de l'invitée est donc lue en même temps que vue, c'est-à-dire raisonnablement compris, à partir de l'attitude que nous avons vu prendre à Georges et à Anne, comme une incompréhension de ce qui se passe, c'est-à-dire une compréhension partielle ; il se passe quelque chose, mais elle ne sait pas quoi, et c'est parce que nous, spectateurs, en savons plus qu'elle, que nous comprenons son désarroi, sans le partager.

### *Extrait DVD N°16 - d*

Au plan suivant, nous voyons de profil le personnage de Podalydès poursuivre sa saillie : « ... C'est la rançon de la gloire ! Des groupies à chaque doigt dès qu'il apparaît à l'écran... » Cut brutal : nous retrouvons Georges dans l'entrée, en plan rapproché taille, tenant la porte qu'il vient de franchir : il la referme soigneusement ; il est en légère contre-plongée, se retourne et descend quelques marches, le visage fermé. Seuls ses pas se font entendre. Il arrive à la porte, la caméra ayant effectué un léger pano\* droite-gauche pour le suivre : de profil, il s'arrête devant la porte d'entrée, met ses mains dans ses poches, et demande : « Qui est là ? ». Il écoute, la tête tout proche de la porte. Il redresse la tête, attendant, puis relance, plus fort : « Qui est là ? ». Il marque encore un temps puis sort ses mains de ses poches et déverrouille la porte ; il l'ouvre et sort devant la maison, tandis que la caméra le suit en caméra épaupe. Nous voyons maintenant sa tête et son dos, jusqu'au niveau des épaules. Il s'arrête devant la grille séparant la maison de la rue, puis l'ouvre, tandis que la caméra le laisse s'avancer seul sur le trottoir ; il regarde sur sa gauche.

Ce que je viens de décrire constitue un seul long plan, qui rompt, par sa durée, avec la séquence précédente : nous assistons en durée réelle au comportement de Georges, lorsqu'il répond à la sollicitation de la sonnette. Le plan est long - 30 secondes - non pas tant en valeur absolue que parce que le spectateur n'a rien à voir ni à entendre. A part les pas et les

deux phrases de Georges, le silence règne, et le vestibule est dépourvu de tout ornement susceptible d'attirer le regard. Nous suivons les mouvements lents de Georges en situation d'attente, le plan étant vidé de tout contenu perceptible autre que le visage impassible de Georges : c'est un *champ raréfié*, dans lequel peu de choses sollicitent l'attention perceptive du spectateur. Cette qualité du champ peut susciter l'impatience du spectateur devant un plan qui s'étire, mais elle me semble ici être susceptible d'attirer l'attention du spectateur vers quelque chose comme une *carence* dans le champ perceptif, carence qui mobilise alors une *projection* vers le devenir de l'action : Qu'est-ce qui se tient dehors ? Qui a sonné ? Le spectateur est basculé vers ce qui peut surgir, et qu'il ne peut anticiper que très confusément. Ainsi, le spectateur est en carence perceptive - il n'y a rien à voir ni à entendre - et en manque de savoir : il ne peut anticiper ce qui va suivre. Il subit dès lors une durée qui est aussi en rapport avec son impuissance à interpréter l'attitude et l'expression de Georges. Ce plan se perçoit donc comme une pure attente, qui mobilise le spectateur vers ce qui peut arriver, le basculant non pas tant vers ce qu'il voit/entend ou comprend, que vers ce qui n'est pas là, et qu'il peine à imaginer : c'est sans doute la force du film de Haneke de priver, et ce jusqu'au bout, le spectateur de toute possibilité d'anticipation de l'action. Dans ce plan, la durée pèse sur le spectateur, parce que quelque chose peut surgir à tout instant, qui romprait et donnerait un sens à cette attente, *sans que quoi que ce soit advienne*.

#### **Extrait DVD N°16 - e**

Le plan suivant découvre, de nuit, la rue regardée par Georges au plan précédent : la voiture sur la droite du cadre correspond à la file de voitures que nous avons devant nous au plan précédent. Retour sur Georges de dos, qui tourne la tête de gauche à droite lentement, balayant l'espace autour de lui. Il se tourne cette fois sur sa droite. Raccord-regard\* sur la rue de droite, aussi vide que celle de gauche. On voit et entend seulement une voiture qui passe au fond de la rue. Ce nouveau plan de rue déserte dure 7 secondes. Au plan suivant, retour sur Georges toujours de profil qui regarde dans la direction que nous venons de quitter. Il se tourne et regarde devant lui ; il crie à la cantonade, à nouveau de dos, les mains toujours dans les poches : « Qu'est-ce que ça veut dire ? Montrez-vous, espèce de lâche ! Montrez-vous et dites ce que vous voulez ! » Il tourne à nouveau la tête de chaque côté, puis se retourne vers la caméra, les yeux abaissés, marmonnant :

« ridicule ». Il revient dans la cour de la maison, ferme la grille, tandis que la caméra effectue un travelling arrière à l'épaule d'accompagnement. La valeur de cadre sur Georges reste inchangée : plan rapproché taille\*.

Ces quatre plans sont à nouveau très longs ; le spectateur voit qu'il n'y a rien à découvrir. Pour autant, le champ s'est rempli de l'espace nocturne d'une urbanité tranquille : le champ s'est rempli d'un univers complexe, qui rompt avec la nudité du vestibule. La place de la caméra derrière Georges détache dans un premier temps le spectateur du personnage, en désignant ce dernier comme très vulnérable : le spectateur en voit plus que Georges, puisqu'il voit aussi ce qui se passe dans son dos. Au plan précédent, sa chemise noire tranchait avec le décor blanc du vestibule, et la profondeur de champ obturée par le mur concentrait le regard sur le seul corps en mouvement de Georges. La focalisation perceptive du spectateur sur le personnage était ménagée par la composition du cadre : un plan rapproché centré sur lui, et le minimalisme du décor. Lorsque Georges sort de la maison, puis de la cour, le cadrage reste le même, mais le décor rompt avec ce qui précède : un espace ouvert sur quatre côtés, puisque la place de la caméra, à petite distance du corps de Georges, ouvre, entre la caméra et ce corps, un lieu d'événement possible. La grande profondeur de champ dans la rue, l'éclairage public, contribuent à exposer le corps de Georges à une menace diffuse qui devient alors le centre de l'attention du spectateur. On peut affirmer que c'est la posture perceptive que le plan ménage au spectateur qui sollicite son imaginaire en fabriquant une absence, dans le champ offert par la caméra. Il faut noter qu'en ouvrant l'espace entre la caméra et le dos de Georges, Haneke ne pourrait sembler qu'offrir une section de plus des différents segments possibles de l'espace-hors champ, selon la typologie de Noël Burch<sup>1</sup> ; mais en fait, il fait bien plus : en détachant Georges de la grille et des murs de la maison, il crée un hors champ enveloppant, qui expose Georges de manière d'autant plus redoutable qu'il est maintenant parfaitement non directionnel : l'espace entourant Georges se révèle dans ce plan parfaitement indéterminé ; c'est ainsi qu'il pèse comme menace. Je remarque ici que le spectateur n'est alors pas simplement mis dans une situation topographique, mais ce faisant pris dans une situation imaginaire qu'il co-produit avec le film.

---

<sup>1</sup> Cf *Une praxis du cinéma*, « Nana ou les deux espaces », Paris, Gallimard, p.39-58. Je reprends plus loin l'analyse du hors champ tel que le définit Burch à cette occasion.

Les deux plans en caméra subjective sont localisés selon la position perceptive de Georges : ils coïncident, à partir de ce qu'en a vu précédemment le spectateur, avec ce que regarde le personnage aux plans précédents. S'ils renseignent sur ce qu'il voit - une rue déserte - ils ne signifient pour autant rien de l'état intérieur de Georges. Ainsi les plans dits en caméra subjective fournissent au spectateur le point de vision et d'écoute du personnage mais ne suggèrent ce qu'il en pense que pour autant que le spectateur se projette dans la situation<sup>1</sup>. Dans la mesure où précisément ces plans sont vides de ce qu'on est en situation d'attendre – l'identité de celui qui a sonné, et qui pourrait être celui qui envoie les cassettes - ils ne font que relancer la menace imprécise qui pèse sur Georges, en n'apportant aucun élément d'information sur la signification du coup de sonnette. On voit ici apparaître un élément essentiel de la part ménagée au spectateur dans le film : dans la mesure où le champ est non pas vide, mais vidé de ce que le spectateur attend, il focalise l'attention de celui-ci sur ce qui le déborde, et ne s'y trouve pas : le hors champ. Il faut immédiatement ajouter que cette attention du spectateur est aussi attendue, dans la mesure où ce qui menace pourrait surgir à tout moment : c'est l'indétermination, temporelle comme spatiale, de la menace qui pèse sur Georges, que ressent le spectateur. Enfin, on peut dire que la durée de ces plans prépare le spectateur à faire partager l'énervement final de Georges. La durée subie de ce que vit le spectateur coïncide avec l'état perceptible de Georges.

### *Extrait DVD N°16 - f*

La caméra a reculé jusqu'à l'intérieur du vestibule, filmant le retour de Georges : celui-ci entre, et pousse la porte pour la refermer ; la porte se bloque à quelques centimètres du cadre, Georges regarde dans cette direction, hors champ : quelque chose sur le sol obture

---

<sup>1</sup> Un film me semble mettre en évidence cette distinction : *Dark passage*, de Delmer, de 1947, dans lequel le héros, joué par Humphrey Bogart, n'apparaît à l'écran qu'au bout d'une d'heure. Auparavant, les situations qu'il vit sont filmées en caméra subjective, à la place perceptive, donc, du personnage : le spectateur est ainsi conduit à apprendre à connaître une situation – celle d'un évadé de prison accusé de meurtre – en percevant la réaction des autres personnages face au héros, mais sans avoir, dans un premier temps, affaire au visage de celui-ci. Ce qui est frappant, c'est que l'intériorité du héros – ses sentiments naissants pour la jeune femme, jouée par Lauren Bacall, qui l'aide dans sa fuite, ses tourments moraux – ne devient accessible au spectateur qu'à partir du moment où le visage du héros donne à comprendre ses émotions. Tant qu'il est un simple foyer de perceptions visuelles/auditives, il reste énigmatique. La distinction à faire entre identification à un affect censé être vécu par un personnage et projection perceptive/imaginaire dans une situation sera reprise dans la section suivante : Durée filmique/Temporalité spectatorielle.

le pas de porte. Il rouvre la porte, se baisse, et ramasse un paquet enfermé dans un plastique ; en se relevant, il regarde dehors, s'immobilise quelques instants, puis referme la porte. Alors, il regarde le paquet dans sa main et l'ouvre. Le plan suivant commence comme un raccord-mouvement : il est un plan subjectif de Georges sur ses mains et la cassette qu'il vient de finir de sortir de la pochette en plastique. La cassette est enrobée d'un papier blanc, que Georges déroule : s'y trouve un coq dessiné grossièrement, avec une tâche rouge au niveau du cou. Le plan suivant cadre Georges de profil, en plongée, en plan italien\* : il a la tête baissée sur le paquet qu'il referme aussi soigneusement qu'il l'a ouvert. Jusqu'à présent, nous n'avons entendu que le bruit du papier et du plastique froissé : mais un rire d'invité signale la présence des convives, dans le salon. Georges lève la tête, finit d'enrober le paquet et se tourne vers le porte-manteau derrière lui ; il enfourne le paquet dans une poche de pardessus, vérifie qu'il y est invisible, remonte les quelques marches vers la porte du séjour : il s'approche ainsi de la caméra à laquelle il offre un profil en gros plan tête. Son visage continue d'être inexpressif. Il ouvre la porte. On passe à un plan sur le séjour, en plan demi-ensemble\* : le séjour est entièrement tapissé d'une grande bibliothèque de livres, et la table se trouve sur la droite ; Anne debout est de dos, au premier plan, et devant elle autour de la table, les quatre invités regardent Georges : sur le mur du fond, Georges a ouvert la porte de l'entrée et en ferme la lumière avant d'entrer. On entend Anne lui demander : « Alors ? » Il répond en se tournant vers elle : « Rien. » Anne relance : « Comment ça, rien ? » Georges s'approche de la table en répondant : « Il n'y avait personne. » Il reprend sa place à table, la caméra panote\* légèrement vers la droite ; il reprend : « Il n'y avait personne dehors. » Un invité commente : « Bon, ben alors... » Anne debout s'approche d'un invité, le sert, tandis que celui-ci commente : « Putain, c'est l'enfer, je vais devoir faire encore trois semaines de régime... » La caméra s'adapte aux mouvements de Anne et recadre vers la droite pour la suivre. Elle est maintenant à droite du cadre, en profil gauche. Elle se redresse après avoir servi et s'adresse à son mari : « Alors pourquoi tu es resté si longtemps dehors ? » Georges, assis au bout de la table, est face à nous : les invités le regardent, il ne répond pas, sourit. Anne fait le tour de la table en passant derrière la caméra, s'approche de lui en s'adressant aux convives : « Non, ça va, tout va bien, y a pas de malaise. » Un temps de silence, elle sert Georges. Puis reprend : « Je ne joue pas la femme jalouse qui croit que Jojo reçoit sa maîtresse cachée pendant qu'on... » Georges l'interrompt en souriant : « Merci, merci... » Elle refait le tour de la table, cette fois face à nous, pour rejoindre sa place : « Non simplement je commence à être un peu énervée, parce que depuis plusieurs

jours on reçoit... » Elle est maintenant debout dos à la caméra, obturant une partie du champ. Les invités visibles la regardent, ainsi que Georges : « ...des paquets et des coups de fil anonymes, alors, chaque fois qu'on sonne, je sursaute, et je crois que c'est encore ce connard. » Elle se sert, puis va poser le plat au milieu de la table, tandis qu'un invité demande : « Quel genre de coup de fil ? » Tout le monde est attentif et la regarde. Anne répond : « Je ne sais pas comment dire, mais c'est... » Une invitée demande : « Vous êtes déjà allés à la police ? » Anne : « Oui, bien sûr », l'invitée : « Et alors ? » Anne se rassied, elle est dos à la caméra : « Il n'y a pas de « alors », tant qu'il ne nous arrive rien, ils ne font rien. » L'invitée : « C'est scandaleux. » Anne répond : « Non, ça c'est un fait. Allez-y, commencez à manger, cela va être froid. » Silence. Puis Anne reprend en regardant en direction de Georges : « Alors, c'était quoi ? » Tous les invités se tournent vers lui. Il se lève en silence, et se dirige vers la porte du vestibule. La caméra panote\* droite-gauche pour l'accompagner. Une partie de la table est maintenant en amorce à droite, tandis qu'à gauche du cadre, Georges de dos ouvre la porte, descend en fond de champ les quelques marches du vestibule resté dans la pénombre, et de là déclare : « Bon, puisque Anne a décidé de vous faire partager notre bonheur... ». Le vestibule est trop sombre pour qu'il soit visible. Il remonte, passe la porte et surgit, le paquet blanc à la main : « Je ne vais rien vous cacher. » Il referme la porte, et part à l'opposé de la table, vers la gauche du cadre, tandis que la caméra panote\* pour le suivre. En plan demi-ensemble\*, Il s'arrête devant la télévision qui trône sur le mur qui prolonge la porte du vestibule : tout autour de la télévision, des cassettes VHS sur une grande bibliothèque tapissant le mur ; devant, un complexe de canapés blancs. Georges se tourne vers la droite : « Ça va ? Tu es satisfaite ? » Il sort la cassette du plastique, se penche pour l'insérer dans le lecteur en poursuivant : « Ce n'est pas très distrayant, on nous envoie des vues de la maison... » Il entre la cassette dans le lecteur ; « ... visiblement pour nous montrer que nous sommes sous surveillance... ». Il appuie sur un bouton et se redresse en se tournant vers les invités : « Voilà, avec les allers et venues de Anne, les miennes, celles de Pierrot... » Il se décale pour pouvoir voir ce qui va apparaître sur l'écran de télévision. Il est maintenant de dos. Un invité demande hors champ : « Et alors vous ne savez pas qui filme ça et comment ? ». Anne répond hors champ : « Jusqu'à présent, non. » L'écran fait apparaître un plan tandis qu'un invité s'exclame : « Fais voir ! » Georges de dos est tourné vers l'écran sur lequel on peut voir un plan filmé depuis l'avant d'une voiture, avec les essuie-glaces qui fonctionnent. Georges commente : « Ben voilà. »

Cut introduisant un plan qui était celui qu'on voyait dans l'écran de télévision au plan précédent ; il est maintenant sans surcadrage\*, comme si nous étions maintenant à l'intérieur de la voiture dont les essuie-glace fonctionnent toujours ; nous les voyons et entendons. Derrière le pare-brise, le paysage est campagnard : on aperçoit un village au bout d'une route de campagne, il fait gris et il pleut. La voiture s'avance lentement sur cette route, ralentit progressivement, puis s'arrête ; après un temps immobile, la caméra est tournée vers la gauche, découvrant la vue latérale du siège conducteur : c'est une grande maison ancienne, au fond d'une vaste cour. On la perçoit, malgré de légers tressautements de la caméra, et les gouttes de pluie présents sur la vitre latérale. On entend en voix off\* Anne qui demande : « C'est quoi, ça ? » Un temps de silence, puis la voix de Georges, émue : « C'est la maison de mon enfance. »

Le plan que je viens de décrire dure 1mn50. Il est très long, la caméra mobile s'adaptant à la conversation et aux trajets dans la pièce des deux personnages ; il prend place dans une séquence qui s'offre comme une continuité temporelle et spatiale : nous sommes à un dîner, le soir, chez Georges et Anne. Pour autant, elle procède d'un découpage qui résulte de la durée et de l'agencement des plans entre eux. Il me semble important d'analyser ici en quoi la perception des plans par le spectateur s'opère à partir des prescriptions qui résultent de ce découpage, qu'il faut prendre alors comme une incitation à l'activité cognitive, émotionnelle, tout autant que perceptive de celui-ci. C'est Noël Burch qui attire l'attention sur l'extrême importance du concept de « découpage » pour comprendre la facture d'un film, et comme il l'écrit lui-même de manière un peu sibylline, son « devenir », terme que je comprends comme la manière dont le film *s'actualise* par *l'appropriation* que s'en fait le spectateur. Pour réfléchir à la manière dont un film conduit un récit, Burch décrit l'écriture filmique comme réglée spécifiquement par le découpage, c'est-à-dire la manière dont une série de plans constitue des tranches spatiales et temporelles, coupées et raccordées ensemble :

« Du point de vue formel, un film est une succession de *tranches de temps* et de *tranches d'espace*. Le découpage est donc la résultante, la convergence d'un découpage dans l'espace (ou plutôt une suite de découpages dans l'espace) réalisé au moment du tournage, et d'un découpage dans le temps, prévu en partie au tournage et parachevé au montage. C'est par cette notion dialectique que l'on peut définir (et, partant, analyser) la facture même d'un film, son

devenir essentiel. »<sup>1</sup>

Cette figure de la « tranche » est complexe et vaut qu'on s'y arrête : car même si les plans tournés sont retravaillés au montage, Noël Burch ne me semble pas tant désigner le travail technique de découpe, que le résultat effectif de l'objet filmique sur le spectateur : si celui-ci est confronté à des « tranches », cela signifie que l'objet filmique apparaît comme prélevé d'un tout que le spectateur suppose et, pour une part, fabrique imaginativement. Le récit qui lui est fait est conduit à partir d'un certain rapport entre ces tranches, rapport qui ne lui est pas tant donné que suggéré. Ainsi, tout film exige la collaboration du spectateur, parce qu'il suppose que celui-ci coordonne spatialement et temporellement ces tranches entre elles, de sorte à rendre effectif le monde irréel<sup>2</sup> qui s'esquisse devant lui. Il est clair que cela tient d'une part à l'appartenance du cinéma à un art de configuration narrative, qui sélectionne des informations susceptibles d'évoquer un monde. Il faut d'ailleurs ajouter que la narration ne se réduit pas à un ensemble d'informations, et s'élabore même contre elle, d'une certaine manière, à partir d'une forme de rétention des éléments explicatifs sur ce qui est raconté. Benjamin note que l'art de la narration, qu'il distingue de l'information, tient à ce qu'« elle ne se livre ni ne s'épuise jamais entièrement. Elle conserve ses forces concentrées, et longtemps après sa naissance elle reste capable d'éclosion. »<sup>3</sup> Néanmoins,

---

<sup>1</sup> *Une praxis du cinéma*, « Comment s'articule l'espace-temps », Paris, Gallimard, 1986, p.22.

<sup>2</sup> En utilisant ce terme, j'entends insister sur le fait que cette coopération du spectateur a lieu, que le film soit une fiction ou un documentaire, qu'il s'agisse donc d'un monde fictif ou que le monde présenté par le film renvoie au monde réel, dans la mesure où le film, même documentaire, n'est pas équivalent au monde réel, n'en est pas une copie, mais bien une représentation, qui peut renvoyer ou non à des situations et des événements réels.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Le narrateur, réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003, p.273.

Le texte de Benjamin dans son intégralité est le suivant :

« Le premier narrateur grec fut Hérodote. Au chapitre XIV du III<sup>e</sup> livre de ses *Histoires* il y a un récit riche en enseignements. Il traite de Psammenit. Lors que le roi d'Egypte Psammenit eut été battu et fait prisonnier par le roi des Perses Cambyse, celui-ci résolut d'humilier le prisonnier. Il donne l'ordre de placer Psammenit sur la route par laquelle devait passer le cortège triomphal perse. En outre, il s'arrangea pour que le prisonnier vît passer sa fille devenue servante, en train de chercher de l'eau à la fontaine dans une cruche. Alors que tous les Egyptiens se plaignaient et se lamentaient, Psammenit seul demeura muet et impassible, les yeux fixés à terre. Et comme il vit peu après son fils que l'on emmenait au supplice avec le cortège, il ne se départit pas de son impassibilité. Mais ensuite lorsqu'il reconnut dans les rangs des prisonniers l'un de ses serviteurs, un misérable vieillard, alors il se battit les tempes des poings et donna tous les signes de la plus profonde affliction.

il me faut insister sur ce point spécifique au cinéma : chaque plan se donne à percevoir comme une portion spatiale d'un tout qui se poursuit indéfiniment de six côtés<sup>1</sup>, et une portion de temps continu qui s'articule entre deux coupes, marquant non pas le début ou la fin de l'action montrée, mais simplement le début et la fin de ce que l'on nous donne à percevoir. Cela signifie que la tranche suppose que le spectateur la situe dans la totalité dont elle serait issue, totalité qui n'existe qu'à la rencontre entre les horizons d'attente de la réalisation et l'univers mental et culturel de chaque spectateur ; les modalités par lesquelles le spectateur envisage ce monde sont des suggestions issues du film, à partir desquelles s'exerce une production singulière du spectateur.

---

Ce récit nous fait voir ce qu'il en est de la véritable narration. L'information n'a de valeur qu'au moment précis où elle est nulle. Elle n'a de vie qu'en ce moment où elle doit se livrer à lui tout entière. Il n'en est pas de même de la narration : elle ne se livre ni ne s'épuise jamais entièrement. Elle conserve ses forces concentrées, et longtemps après sa naissance elle reste capable d'éclosion. Ainsi Montaigne est revenu sur l'histoire du roi d'Égypte et s'est demandé : pourquoi ne se lamente-t-il qu'à la vue de son serviteur ? Montaigne répond : il était déjà si rempli de douleurs qu'il a suffi du moindre surcroît pour rompre toutes les digues. Ainsi Montaigne. Mais on pourrait dire également : le roi ne s'émeut pas du sort de la famille royale, car c'est son propre sort. Ou bien : bien des choses qui ne nous touchent pas dans la vie réelle nous émeuvent sur la scène ; ce serviteur n'est pour le roi qu'un acteur. Ou encore : une grande douleur est refoulée et il faut une détente pour qu'elle éclate. La vue du serviteur était la détente. Hérodote ne donne pas d'explication. Son récit est le plus sec de tous. C'est pourquoi cette histoire de l'antique Égypte est capable encore après des milliers d'années d'exciter l'étonnement et la réflexion. »

Benjamin semble évaluer la narration à l'aune de sa densité, c'est-à-dire de sa capacité à susciter un travail d'interprétation du lecteur, thèse qui n'est pas sans rapport avec ce qu'écrit Proust dans *Sur la lecture* :

« Et c'est là, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations ». Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât d'amples réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. » (Arles, Actes Sud, 1988, p.32)

<sup>1</sup> Voilà la définition que donne Noël Burch de l'espace hors champ :

« L'espace-hors champ est, à ce niveau d'analyse, de nature plus complexe. Il se divise en six « segments » : les confins immédiats des quatre premiers segments sont déterminés par les quatre bords du cadre : ce sont les projections imaginaires dans l'espace ambiant des quatre faces d'une « pyramide » (mais ceci est évidemment une simplification). Le cinquième segment ne peut être défini avec la même (fausse) précision géométrique, et cependant personne ne contestera l'existence d'un espace-hors champ « derrière la caméra », distinct des segments d'espace autour du cadre, même si les personnages y accèdent généralement en passant juste à gauche ou à droite de la caméra. Enfin, le sixième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor (ou derrière un élément du décor) : on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier... ou derrière un autre personnage. A l'extrême limite, ce segment d'espace se trouve derrière l'horizon. » *Op. cit.*, « Nana ou les deux espaces », p. 39.

On peut noter qu'il en va de même de l'acte de lecture, qui exige du lecteur une coopération active, qui ne consiste pas seulement en un déchiffrement linguistique, mais aussi en une contribution spécifique. Umberto Eco les distingue comme deux opérations différentes :

« Il est important de souligner à nouveau la différence entre explicitation sémantique et prévision narrative : actualiser, face au lexème <homme>, la propriété d'être humain ou d'avoir deux bras signifie assumer le monde de l'histoire comme monde « réel » (et donc comme monde où, jusqu'à affirmation contraire de l'auteur, ce sont les lois du monde de notre expérience et de notre encyclopédie qui sont en vigueur). En revanche, prévoir ce qui va se passer dans la *fabula* signifie avancer des hypothèses sur ce qui est « possible »<sup>1</sup>.

Ce qui me paraît important dans la distinction que fait Eco, c'est que ce qu'il appelle « explicitation sémantique » s'applique à toute *fabula*, qu'elle relève du théâtre, du roman ou du cinéma : elle désigne l'activité par laquelle le lecteur ou le spectateur, à partir d'informations données par le récit, actualise un ensemble de connaissances encyclopédiques qui ne lui sont pas données, mais qui ont cours dans l'univers du récit qui lui est fait. Ainsi, on peut s'attendre à ce qu'un homme ait deux bras dans un récit mettant en jeu un être humain, mais qu'il soit doté d'une paire de bras supplémentaire par une fée dans un conte merveilleux, quel que soit le *medium* qu'emprunte le récit. Ces compétences encyclopédiques – qui concernent aussi bien des horizons d'attente liés au genre de récit qu'à l'époque à laquelle il appartient - définissent un destinataire idéal, qui aurait les connaissances que suppose le récit<sup>2</sup>. En revanche, la deuxième activité, qui consiste à

---

<sup>1</sup> *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1985, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, p. 157-158.

<sup>2</sup> Cf Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation* :

« L'acte de lecture doit évidemment tenir compte de l'ensemble de ces éléments, même s'il est improbable qu'un seul lecteur puisse tous les maîtriser. Ainsi, tout acte de lecture est une transaction difficile entre la compétence du lecteur (la connaissance du monde partagée par le lecteur) et le type de compétence qu'un texte donné postule pour être lu de manière économique.

Hartman a mené une analyse très subtile de la poésie de Wordsworth, *I Wander Lonely as a Cloud*. Je me souviens qu'en 1985, au cours d'un débat à la Northwestern University, j'ai qualifié Hartman de déconstructiviste « modéré » parce qu'il s'abstenait de lire le vers *A poet could not but be gay* comme le ferait un lecteur contemporain qui lirait ce vers dans *Playboy*. Autrement dit, un lecteur sensible et responsable n'est pas obligé de spéculer sur ce qui se passait par la tête de Wordsworth quand il écrivait ce vers, mais il a le devoir de prendre en compte l'état du système lexical à l'époque de Wordsworth. » (Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1992, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, p.134.)

produire des hypothèses sur ce qui est susceptible de se passer dans ce récit, étant donné ce que l'on sait déjà, me semblent bien davantage sollicitées dans le cas de la lecture ou de la vision d'un film, dans la mesure où dans les deux cas, ce qui est proposé, par sa nature même, est partiel. En effet le spectateur comme le lecteur sont en situation d'être confronté à un monde essentiellement incomplet, et que le lecteur comme le spectateur sont conviés à produire comme totalité. Il me paraît important de souligner cette parenté entre l'acte de lecture et la position de spectateur d'un film, car la radicale incomplétude du monde qui leur est présenté les engage dans un travail imaginaire qui contribue à les isoler du monde ordinaire. En lisant comme en voyant un film, le sujet se trouve engagé dans une simulation d'un monde irréel, mais dans lequel, par la contribution à laquelle il s'emploie, il plonge de manière singulière<sup>1</sup>. C'est en ce sens qu'on peut affirmer qu'au contraire du public théâtral, il n'y a pas de public cinématographique. L'effort d'activation du monde imaginaire proposé par le film coupe le spectateur, de la même manière que le lecteur dans l'acte de lecture, du monde réel.

En quoi consiste cette activation du monde imaginaire pour le spectateur ? Si l'on considère par exemple la séquence filmique que je viens de décrire, la série de plans, jusqu'à l'avant-dernier, se configure en continuité temporelle et spatiale stricte<sup>2</sup> : spatiale, car même si nous changeons de pièce et suivons Georges dehors, l'enchaînement des plans permet au spectateur de faire le chemin avec lui, sans rupture aucune. Temporelle aussi, puisqu'aucune ellipse, même légère, n'est ménagée dans cette séquence longue. Ainsi, les

---

<sup>1</sup> A propos de la lecture, Sartre propose cette belle analyse, qui distingue, là encore, opération sémantique et opération de « réalisation d'un monde irréel » : « Lire c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel. » Et plus loin :

« Si je lis : « Ils entrèrent dans le bureau de Pierre », cette simple notation devient le thème en sourdine de toutes les synthèses ultérieures. Quand je lirai le récit de leur dispute, je situerai leur dispute *dans le bureau*. Voici la phrase « il sortit en claquant la porte » : je sais que cette porte est celle du bureau de Pierre ; je sais que le bureau de Pierre est au troisième étage d'un immeuble neuf et que cet immeuble s'élève dans la banlieue de Paris. Naturellement il n'y a rien de tout cela dans la seule phrase que je lis, sur l'instant. Il faut connaître les chapitres précédents pour le savoir. Donc tout ce qui dépasse, enveloppe, oriente et localise la signification nue de la phrase que je lis est l'objet d'un savoir. Mais ce savoir n'est pas un pur « meaning ». ce n'est pas sous forme de signification que je pense « bureau », « troisième étage », « immeuble », « banlieue de Paris ». Je le pense à la façon des choses. » (*L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p.128, puis 129).

<sup>2</sup> Dans « Comment s'articule l'espace-temps », Burch dresse une typologie des rapports spatiaux et temporels possibles entre deux plans : continuité, hiatus mesurable par le spectateur, hiatus indéterminé ; les hiatus peuvent, sur le plan temporel, renvoyer à un temps postérieur ou antérieur. Cela permet d'envisager, selon l'auteur, 15 types de rapport possible si l'on conjugue les aspects temporel et spatial.

changements de plan sont-ils très peu « visibles », puisqu'ils n'obligent pas le spectateur à situer ce qu'il voit/entend par rapport à ce qu'il vient de percevoir : que signifie un changement de plan « visible » ? Pas qu'on le perçoit en tant que tel – je laisse de côté, dans mon analyse, les signes de « ponctuation » que constitue l'usage d'effets de montage entre les plans - volets, ouverture à l'iris, fondu enchaîné, etc. – mais qu'il désoriente d'une certaine manière le spectateur, en l'obligeant davantage à une élaboration imaginaire, à partir de ce qu'il perçoit dans l'espace comme dans le temps. Ainsi, chaque plan constitue une « tranche » dont l'articulation à une totalité supposée est plus ou moins facilitée par le rapport à établir que le spectateur doit établir avec le plan qui le précède et le plan qui le suit. Dans le cas de la série des plans qui occupent cette séquence, seul le dernier plan constitue un hiatus important, déroutant le spectateur : car si nous avons d'abord vu ce plan de l'intérieur d'une voiture à l'intérieur de la télévision qui permet à Georges de visionner la cassette, nous sommes incapables de situer ce lieu. La seule indication, bien énigmatique - « C'est la maison de mon enfance » - constitue une maigre piste. Quant à la situation temporelle de ce plan par rapport à l'économie générale du récit, elle est largement indéterminée : cette action doit avoir eu lieu avant que le couple et ses convives ne découvrent la cassette, mais cette antériorité est tout à fait insituable plus précisément. La désorientation spatiale et temporelle contribue alors à fabriquer chez le spectateur une tension concernant l'origine de ce plan, et ce d'autant plus fortement que ce plan « surgit » à la suite d'une séquence en parfaite continuité temporelle et spatiale. Il ouvre un champ de possibles au spectateur, qui s'en saisit. Ainsi, le « raccord » entre ce plan et les précédents est-il laissé à la liberté interprétative du spectateur.

Nous voyons bien ici que l'activité spectatorielle consiste à s'approprier un monde, et que cette activité l'isole, en tant que spectateur, pour autant qu'elle suppose une participation imaginaire et affective l'impliquant dans un oubli momentané de sa situation existentielle ; si cette implication dans une narration est propre à tout récit, il me semble que le spectateur comme le lecteur ont un mode d'immersion dans le monde qui leur est proposé assez semblable: alors qu'au théâtre, la participation du spectateur se fait en communion avec la salle, parce que les conditions de la représentation sont co-existantes, du point de la conscience du public, avec la représentation elle-même, dans le cas de la lecture, comme de la vision d'un film, l'entrée dans le monde proposé suppose un oubli momentané beaucoup plus profond de sa situation. Cela est dû à l'activité particulièrement intense, dans les deux cas, de l'imagination du spectateur comme du lecteur ; le monde proposé est

esquissé – pour le lecteur, par des indications langagières, pour le spectateur, par des tranches d'espace-temps : ce qui leur est proposé est en effet simplement programmatique. Pourquoi ? Cela tient au type de participation à laquelle engagent ces deux activités ; le lecteur comme le spectateur plongent dans un univers qui n'existe que par la vertu de leur coopération imaginaire ; et cette immersion se produit par isolement du spectateur comme du lecteur par rapport au monde ordinaire. Il faut comprendre cette exclusivité comme la résultante de deux points : d'une part, comme le résume Christian Metz, à propos, toutefois, uniquement du spectacle filmique<sup>1</sup> :

« Le spectacle théâtral, dit <Henri Wallon>, ne parvient pas à être une reproduction convaincante de la vie parce qu'il fait lui-même partie de la vie, et trop visiblement ; il y a les entr'actes, le rituel social, l'espace réel de la scène, la présence réelle de l'acteur ; tout cela pèse d'un trop grand poids pour que la fiction développée par la pièce soit ressentie comme réelle ; le décor, par ailleurs, n'a pas pour effet de créer un univers diégétique, il n'est qu'une convention à l'intérieur du monde réel. <...> Le spectacle cinématographique, au contraire, est complètement irréel, il se déroule dans un autre monde ; c'est ce qu'A. Michotte appelle la « ségrégation des espaces » : l'espace de la diégèse et celui de la salle (qui englobe le spectateur) sont incommensurables, aucun des deux n'inclut ni n'influence l'autre, tout se passe comme si une cloison invisible mais étanche les maintenait totalement isolés. »

Dans les deux cas, se produit une *projection* : c'est-à-dire une véritable conversion qui exclut l'existence habituelle, ordinaire, pour entrer dans l'univers livresque ou filmique. Cette projection est aussi due au caractère « découpé » des indications du récit livresque comme du récit filmique. Mais les tranches filmiques réclament une opération différente dans son mode d'élaboration, bien qu'en parenté avec la lecture, elle ne s'échafaude pas à partir de signes, mais à partir de perceptions<sup>2</sup>. Deuxième élément fondamental au cinéma et

---

<sup>1</sup> « A propos de l'impression de réalité au Cinéma », *Essais sur la signification I*, Paris, Klincksieck, p. 20.

<sup>2</sup> Cette distinction ne signifie pas pour autant que ce qui est perçu ne puisse pas « faire signe ». Dans un remarquable article sur le *peplum*, et de surcroît très drôle, Roland Barthes analyse la manière dont la coiffure des acteurs est utilisée par la réalisation comme un signe de romanité, puis il distingue deux cas pour le spectateur : le cas où celui-ci reçoit la présence d'une frange sur le front de l'acteur comme strict « signe », précisément car il perçoit cette coiffure comme ajout à un visage, comme artefact ostensible. A l'inverse, Barthes souligne que sur le visage de Marlon Brando, la fameuse frange ne fait pas signe, elle semble naturelle à cette morphologie, et n'être pas la résultante d'un travestissement ; elle lui est adhérente :

« Dans le *Jules César* de Mankiewicz, tous les personnages ont une frange de cheveux sur le front. Les uns l'ont frisée, d'autres filiforme, d'autres huppée, d'autres huilée, tous l'ont bien peignée, et les chauves ne sont pas admis, bien que l'Histoire romaine en ait fourni un bon nombre. Ceux qui

qui spécifie l'activité du spectateur : cette élaboration à partir de perceptions a lieu de manière concomitante avec la temporalité qu'impose le film.

Revenons à la séquence étudiée : le spectateur est soumis à une durée qui s'impose à lui à la fois par la longueur objective des plans, et par l'effet que produit sur lui la carence de ce qu'il perçoit et de ce qu'il a à comprendre. La durée des plans, et la pauvreté visuelle et sonore du champ, mettent en effet le spectateur en situation de constituer un hors champ *comme s'il le percevait* : qu'est-ce à dire ? Lorsque Georges ferme la porte qui bloque, avant qu'on voie *effectivement* la cassette qu'il ramasse, nous anticipons ce qu'il va ramasser, nous le savons, de sorte à ce que si nous n'avons pas vu encore le paquet, nous avons connaissance de l'objet suggéré par l'arrêt de la porte et le regard de Georges. De même, lorsqu'il est de retour dans la pièce principale, nous écoutons les interrogations d'Anne à la lumière de la mémoire immédiate que nous avons de l'existence de la

---

ont peu de cheveux n'ont pas été quittes à si bon compte, et le coiffeur, artisan principal du film, a su toujours leur soutirer une dernière mèche, qui a rejoint elle aussi le bord du front, de ces fronts romains, dont l'exiguïté a de tous temps signalé un mélange spécifique de droit, de vertu et de conquête.

Qu'est-ce dont qui est attaché à ces franges obstinées ? Tout simplement l'affiche de la Romanité. On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital du spectacle, qui est le *signe*. La mèche frontale inonde d'évidence, nul ne peut douter d'être à Rome, autrefois. Et cette certitude est continue : les acteurs parlent, agissent, se torturent, débattent de questions « universelles », sans rien perdre, grâce à ce petit drapeau étendu sur le front, de leur vraisemblance historique : leur généralité peut même s'enfler en toute sécurité, traverser l'Océan et les siècles, rejoindre la binette yankee des figurants d'Hollywood, peu importe, tout le monde est rassuré, installé dans la tranquille certitude d'un univers sans duplicité, où les Romains sont romains par le plus lisible des signes, le cheveu sur le front.

Un Français, aux yeux de qui les visages américains gardent encore quelque chose d'exotique, juge comique le mélange de ces morphologies de gangsters-shérifs, et de la petite frange romaine : c'est plutôt un excellent gag de music-hall. C'est que, pour nous, le signe fonctionne avec excès, il se discrédite en laissant apparaître sa finalité. Mais cette même frange amenée sur le seul front naturellement latin du film, celui de Marlon Brando, nous en impose sans nous faire rire, et il n'est pas exclu qu'une part du succès européen de cet acteur soit due à l'intégration parfaite de la capillarité romaine dans la morphologie générale du personnage. A l'opposé, Jules César est incroyable, avec sa bouille d'avocat anglo-saxon déjà rodée par mille seconds rôles policiers ou comiques, lui dont le crâne bonasse est péniblement ratissé par une mèche de coiffeur. » (*In Mythologies*, « Les Romains au cinéma », Paris, éditions du Seuil, 1957, p.27-28.)

Ce qui m'intéresse ici, c'est moins la critique que Barthes fait de l'usage d'un signe « ambigu » parce qu'il n'est ni franchement intellectualisé, ni pleinement incarné, que la distinction qu'il fait, pour un spectateur européen, entre un front sur lequel la frange apparaît comme élément d'une construction signifiante – la Romanité – et un front auquel elle semble appartenir. Que cette distinction relève tout autant du choix de l'acteur que de la culture personnelle du spectateur montre bien l'entrelacement entre activité singulière du spectateur et sollicitation de la réalisation à son endroit.

cassette ; elle a une réalité pour nous d'autant plus effective qu'elle est dissimulée dans un premier temps au savoir des invités. Le hors champ est effectif pour le spectateur tout en étant produit par son activité imageante à partir des sollicitations du découpage spatial et temporel issu du champ. Celui-ci pose l'objet hors champ comme existant *effectivement*, sur le même mode que le dos de Georges lorsqu'il est de face, ou les éléments sur la table que nous avons déjà vus et que nous ne voyons pas actuellement. Cet élément vaut qu'on s'y arrête, car il me semble essentiel pour cerner la complexité de l'activité perceptive du spectateur.

Il me faut reprendre des catégories posées en première partie à propos de *Valse avec Bachir* : visible, visuel, réel. J'indique par là que ce que le spectateur voit n'est jamais qu'une partie de ce qui s'offre à voir, la contrainte temporelle du film ne lui ménageant pas le temps de tout regarder. Contrairement à la photo, ou à la peinture, il est bousculé, contraint dans sa vision et son audition par la dynamique rythmique du film qui, fabrique une tension entre *le temps* que le spectateur a pour percevoir, et *ce qu'il a* à percevoir. Champ saturé, champ raréfié constituent deux grandes tendances, qui lui font sentir plus ou moins l'écart entre visible/audible et audiovisuel. En outre, cet écart est relancé par le fait que ce qui est audiovisuel est métonymique, quand il se présente au spectateur, du monde présenté : c'est ce que Burch appelle les « tranches d'espace et de temps ». Le caractère partiel de ce qui se présente au cinéma pourrait être ramené au caractère nécessairement fini de tout récit, en littérature également. Mais cela introduit à quelque chose qui spécifie le travail du spectateur de cinéma, à savoir le hors champ. Si j'ai réservé l'examen de cette notion au chapitre concernant le spectateur, c'est précisément parce qu'elle constitue la *part spectatorielle* d'élaboration d'un film. Elle est la contrepartie de la notion de découpage. Pour préciser le terme, la séquence en question est précieuse, puisqu'elle introduit subtilement, à l'intérieur du film, la distinction à établir entre les notions de hors champ, et de hors écran. J'ai montré que lorsque Georges sort de la maison, ce qui frappe le spectateur, c'est ce qu'il ne voit pas, et qui pour autant est vécu comme potentiellement présent, soit dans les portions d'espace qui échappent au cadre de la caméra, soit dans le devenir immédiat du plan, en tant qu'il peut faire advenir ce qui n'y est n'est plus ou pas encore présent. Cette dimension spécifie le hors champ comme un effet de latence, au sens où, depuis l'intérieur du récit qui lui est fait, le spectateur pose l'existence de quelque chose qui, pour n'être pas visible, existe quand même à l'intérieur du monde décrit. Lorsque plus tard, Georges introduit la cassette dans le lecteur, l'image apparaît au

spectateur *dans* l'écran : ainsi, le hors-écran est constitué dans le monde de Georges par ce qui est extérieur à l'écran de télévision qui permet de visionner la cassette, et que nous percevons. Le plan suivant fait brutalement disparaître ce dispositif, pour nous donner à voir ce plan, cette fois dans les conditions optimales de vision d'un film, c'est-à-dire lorsque, pour le spectateur, le hors-écran s'anéantit : pour cela, il faut des conditions physiques d'obscurité et de taille d'écran – la salle de cinéma restant le paradigme des conditions optimales pour que le hors-écran disparaisse, et avec lui le rappel des conditions de projection, et l'univers auquel le spectateur appartient tandis qu'il « entre » dans le film – mais aussi des conditions psychologiques : le spectateur ne peut oublier le hors-écran qu'à condition qu'il s'absorbe dans ce qui se passe à l'intérieur du film, qui est un espace imaginaire posé par lui à partir de ce qu'il perçoit *sur l'écran*.

Ainsi on peut considérer qu'à l'inverse du hors-écran, le hors champ est le prolongement imaginaire du champ, qui est lui aussi imaginaire, au sens où la planéité de l'image ne correspond pas à ce que je constitue comme champ, qui m'apparaît en profondeur, et doté d'un espace indéfini qui le poursuit. De ce point de vue, je pose comme hypothèse théorique que le hors champ est toujours imaginaire, et qu'il est le résultat de la manière dont le spectateur perçoit le champ : à savoir comme métonymique du monde offert par le champ. C'est pourquoi il ne me semble pas que la distinction que Noël Burch propose entre « hors champ concret » et « hors champ imaginaire » soit véritablement opérante.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En effet, il veut dire par là qu'il y a des hors champs qui correspondent à des portions d'espace déjà vus dans des plans précédents, et des hors champ qui ne peuvent être qu'imaginés par le spectateur, sans l'aide du souvenir qu'il se fait du reste du film.

« Mais il faut parler de l'autre manière dont se divise l'espace-hors champ : en espace *concret*... et *imaginaire*. Lorsque la main de l'impresario entre dans le champ pour prendre la coquetière, l'espace où celui-ci se trouve et qu'il définit est *imaginaire*, puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait pas, par exemple, à qui appartient ce bras. Mais, au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble (Muffat et l'impresario debout côte à côte), cet espace devient, *retrospectivement*, concret. Le processus est le même dans un champ-contrechamp, le « contrechamp » rendant concret un espace « off » qui était imaginaire dans le « champ ». Parfois, cet espace-hors champ peut *demeurer* imaginaire, dans la mesure où aucun plan plus vaste ou dans un autre axe (ou aucun mouvement d'appareil) ne vient nous montrer l'origine du bras, l'objet du regard « off », ou le segment « off » vers lequel un personnage sortant s'est dirigé (c'est le cas, par exemple, du bras anonyme du Bal Mabille, car nous n'en voyons jamais le propriétaire, ni – explicitement, du moins – l'espace où celui-ci se trouve). » *Op. cit.*, « Nana ou les deux espaces », p.45.

Cette distinction ne m'apparaît pas véritablement opérante pour le spectateur car tout hors champ dans un plan est actuellement et effectivement imaginaire pour le spectateur, qu'il le relie à un champ qu'il a précédemment vu ou non. Cela signifie qu'il relève d'une construction imageante du

Mémoire et imagination chez le spectateur sont intimement liées et ce qu'il suppose tout en ne le percevant pas le mobilise émotionnellement tout autant qu'intellectuellement.

On pourrait en effet dire, dans un premier temps, que ce qui distingue radicalement le monde imaginaire créé par la lecture du monde filmique, c'est que ce dernier est le produit d'une série de perceptions partielles, et ce, *de la même manière* que le monde réel. Comme dans la vie ordinaire, en effet, « je *perçois* toujours *plus et autrement* que je ne vois. »<sup>1</sup> Il y a dans tout acte perceptif, une sorte de complémentation spontanée de la sensation actuelle. Si je ne peux prétendre percevoir l'objet en totalité, je reconnais à l'objet perçu un prolongement au-delà de ce que j'en perçois<sup>2</sup>. On pourrait donc assimiler l'expérience perceptive du spectateur de cinéma à la perception ordinaire, puisque comme dans le cas de celle-ci, il s'agit d'une perception complexe, impliquant un « savoir informulé » que ce qui est vu n'est qu'une partie et vaut pour un ensemble toujours plus vaste, plus riche, non perceptible dans sa globalité.

Mais il me faut rectifier immédiatement ce rapprochement entre perception spectatorielle et perception ordinaire : la différence, essentielle, consiste en ce que la perception dans la

---

spectateur dans tous les cas, et qu'en outre, un hors champ peut tout à fait se révéler ne pas être celui qu'on croyait qu'il serait... Burch montre lui-même qu'il arrive que le spectateur s'attende à trouver en contre-champ d'un champ un espace déjà perçu, et donc s'est imaginé au plan précédent que le hors champ correspondant à ce souvenir, et qu'il n'en est rien. Cela tient au caractère statique de l'expérience spectatorielle, comme je vais essayer de le montrer.

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p.232.

<sup>2</sup> Cf la manière dont Jean-Paul Sartre l'analyse :

" Reste à expliquer pourquoi la perception renferme davantage. Le problème serait simplifié si l'on voulait bien, une fois pour toutes, renoncer à cet être de raison qu'est la sensation pure. Nous pourrions alors dire, avec Husserl, que la perception se met en présence d'un objet temporo-spatial. Or, dans la constitution même de cet objet entrent une foule d'intentions vides qui ne posent pas d'objets nouveaux mais qui déterminent l'objet présent par rapport à des aspects présentement non perçus. Par exemple, il est bien entendu que ce cendrier qui est à côté de moi a un « dessous », qu'il repose *par ce dessous* sur la table, que ce dessous est de porcelaine blanche, etc. Ces diverses connaissances viennent soit d'un savoir mnémique, soit d'inférences anté-prédicatives. Mais ce qu'il faut bien noter, c'est que ce savoir, quelle que soit son origine, reste informulé, anté-prédicatif : ce n'est pas qu'il soit inconscient mais il colle à l'objet, il se fond à l'acte de la perception. Ce qui est visé, ce n'est jamais explicitement l'aspect invisible de la chose, c'est tel aspect visible de la chose en tant qu'un aspect invisible lui correspond, c'est la face supérieure du cendrier en tant que sa structure même de face supérieure implique l'existence d'un « dessous ». *Ibid*, p.233.

vie réelle, si elle est toujours limitée, n'est pas « cadrée<sup>1</sup> ». Si nous ne voyons pas tout de l'objet, nous n'apercevons pas la limite de notre perception ; nous pouvons seulement en faire l'expérience en adoptant un autre point de vue. Cela implique un deuxième élément, tout aussi essentiel : dans la perception ordinaire, s'il y a un champ, il n'est pas discontinu, discret, comme dans le champ cinématographique. C'est pourquoi, l'expression « champ visuel » n'a pas le même sens lorsqu'il s'agit du champ cinématographique et du champ de la perception ordinaire, car, comme le rappelle très justement Merleau-Ponty, dans la perception ordinaire :

« Le bord du champ visuel n'est pas une ligne réelle. Notre champ visuel n'est pas découpé dans notre monde objectif, il n'en est pas un fragment à bords francs comme le paysage qui s'encadre dans la fenêtre. Nous y voyons aussi loin que s'étend la prise de notre regard sur les choses – bien au delà de la zone de la vision claire et même derrière nous. Quand on arrive aux limites du champ visuel, on ne passe pas de la vision à la non-vision<sup>2</sup>. »

Ainsi, passer d'un plan à un autre plan n'est pas du tout comparable à l'exploration que nous faisons en déplaçant notre regard dans la perception ordinaire, dans laquelle de ma position dans l'espace découle un monde ordonné par mes perceptions, et celles-ci sont produites par l'inscription singulière et mouvante de mon corps dans l'espace ; le champ de la perception se trouve en constant réajustement. Mais en même temps, celui-ci est stable, sans perte de repères, car mon corps y est immergé ; il y circule. Si je me déplace, je

---

<sup>1</sup> C'est pourquoi l'idée selon laquelle le cadre cinématographique serait, du point de vue de la perception, équivalent à une fenêtre fausse considérablement l'analyse. D'abord parce que la fenêtre permet une perception à travers elle ; c'est sa transparence, ou son ouverture, qui rend possible l'acte perceptif. D'autre part, l'espace autour de la fenêtre et l'espace au-delà de la fenêtre sont continus, homogènes : leur distinction réside dans la perception en profondeur que permet l'ouverture. Le cadre cinématographique, en revanche, s'inscrit sur une surface opaque - l'écran - qui reçoit une projection lumineuse : on ne voit donc pas à travers lui, mais à partir de lui ; l'écran est une surface sur laquelle s'inscrit le cadre. A cela s'ajoute le fait qu'entre le monde offert dans le cadre, et le monde qui entoure le cadre, il y a une césure profonde : c'est même parce que ce qui entoure le cadre – la salle de cinéma, ou la pièce dans laquelle on regarde un film – disparaît que le hors champ, c'est-à-dire ce qui poursuit l'espace du cadre dans le monde filmique peut être posé par le spectateur.

Il peut être utile, pour mieux appréhender cette question, de comparer l'effet que produit le cadre avec l'effet de cache qu'on trouve dans certains films, comme dans *2046*, de Wong Kar Wai : le réalisateur utilise des rideaux, ou des cloisons pour réduire, à l'intérieur du cadre, la visibilité spectatorielle ; c'est alors qu'on peut parler de fenêtre ; car dans le plan lui-même l'espace est concentré sur un point de vision en profondeur, tandis que reste visible un entourage qui obture la vision, au premier plan, tout en faisant partie du même espace.

<sup>2</sup> *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1945, p. 321.

perçois autrement ce que je percevais auparavant, ou je perçois d'autres objets ; mon corps est *co-locatif* et *co-actif* du monde que je perçois<sup>1</sup>.

A l'inverse, l'espace cinématographique se présente comme hétérogène à l'espace corporel. Le cadre cinématographique est la marque de la rupture entre l'espace cinématographique et l'espace ordinaire. Le cadre ne définit pas en effet seulement un bornage effectif de ma perception. Si je me réfère à mon espace propre, l'écran de projection, en tant qu'objet mondain, en fait partie, mais pas le champ, qui lui, appartient à l'espace cinématographique. L'écran, du point de vue de mon espace propre, est une surface plane, en deux dimensions, mais tant qu'il m'apparaît ainsi, il ne remplit pas sa fonction d'écran. Tandis que si je me réfère maintenant à l'espace cadré de l'image cinématographique, je me trouve devant un espace limité par le cadre : il se poursuit donc au-delà du champ et de ma perception possible dans un espace, qui ne peut être perçu, mais qui appartient à l'espace filmique. C'est ce qu'on appelle le hors champ. Ce que je perçois dans le champ cinématographique doit se prolonger au-delà de ce que j'en perçois ; mais contrairement à la vie réelle, je ne peux, en me déplaçant, aller chercher ce que je ne perçois pas. Ainsi on peut affirmer que l'espace cinématographique est une totalité imaginaire dont je ne perçois que ce qui est inscrit dans le cadre visuel/sonore. Que cet espace soit une totalité imaginaire est confirmé par mon impuissance motrice, qui me convie à imaginer ce que je ne peux explorer.

Si le cadre fait cache, selon l'expression de Bazin<sup>2</sup>, c'est donc au sens où ce que je ne

---

<sup>1</sup> A propos de la perception ordinaire, Merleau-Ponty écrit :

« Les mouvements du corps propre <...> forment avec les phénomènes extérieurs un système si bien lié que la perception extérieure « tient compte » du déplacement des organes perceptifs, trouve en eux sinon l'explication expresse, du moins le motif des changements intervenus dans le spectacle et peut ainsi les comprendre aussitôt. » *Ibid.*, p. 59.

<sup>2</sup> « Comme le théâtre par la rampe et l'architecture scénique, la peinture s'oppose en effet à la réalité même et surtout à la réalité qu'elle représente, par le cadre qui la cerne. On ne saurait en effet ne voir dans le cadre du tableau qu'une simple fonction décorative ou rhétorique. La mise en valeur de la composition du tableau n'en est qu'une conséquence secondaire. Bien plus essentiellement le cadre a pour mission, sinon de créer, du moins de souligner l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer. <...>

En d'autres termes, le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau.

perçois pas n'est pas simplement au-delà de mes possibilités perceptives, il est à la fois *manquant*, mais aussi, bien souvent désigné à l'imagination du spectateur par ce qui est présent dans le champ. Ce point est difficile, et requiert une attention particulière car c'est là qu'intervient, non seulement des éléments structurels au *dispositif technique* cinématographique, mais aussi des stratégies propres à chaque réalisation. Je peux ainsi, dans un film, ne percevoir qu'une partie d'un objet, ou d'un paysage sans que mon attention soit attirée par ce manque dans le champ visuel/sonore qui m'est donné. Par exemple, dans le plan où Georges referme la porte et est bloqué dans son geste, le spectateur ne se sent pas privé de la vue du porte-manteau, qui prolonge le mur à droite, comme on a pu le constater dans un plan précédent où Georges sort de chez lui. Si donc ce porte-manteau fait théoriquement partie du hors champ du plan, en tant qu'il a été mémorisé par le spectateur, il n'est l'objet d'aucune attention de la part de celui-ci : l'impossibilité de le percevoir ne prive pas le spectateur. De la même manière, un tronçonneau dans un plan de forêt, dont je ne vois pas les branches du haut, ne m'est pas retiré, tant que ce que je perçois dans le plan ne m'indique pas une *carence* perceptives.

Si donc quelque chose m'indique que ce que je ne perçois pas me manque, il s'agit alors d'un autre type de hors champ, qui résulte non plus seulement du caractère nécessairement partiel du cadre, mais d'une stratégie de réalisation qui oblige le spectateur à percevoir une *carence* dans le champ. Il existe donc, à côté du hors champ qui ne suscite pas le sentiment, chez le spectateur, d'être privé de quelque chose, et qui est lié au dispositif cinématographique lui-même de cadre de prise de vue, un hors champ qui convie le spectateur à porter son attention sur ce qui n'apparaît pas dans le champ : c'est un effet de réalisation. Il y a par exemple des moyens d'insérer des éléments-index d'un hors champ dans le champ cinématographique, comme lorsqu'un regard ou un son se produisant dans le champ, mobilise l'attention du spectateur vers ce qui lui est inaccessible par la posture perceptives que lui assigne le plan : Hitchcock a magnifiquement emblématisé la posture spectatorielle d'impuissance dans le très célèbre *Fenêtre sur cour*, où Jeff, joué par James Stewart, ne peut percevoir qu'une partie d'événements qu'il reconstitue, donc, et il s'y

---

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. » (« Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, éditions du Cerf, 1976, p.188.)

emploie d'autant plus volontiers qu'il n'a jamais la possibilité, par un déplacement ou l'initiative d'un mouvement, d'explorer l'espace qui lui est *retiré* par son cadre de vision. Ainsi, ce qui est diamétralement opposé au cinéma et dans la vie ordinaire, c'est à qui appartient de faire fluctuer le hors champ. Dans la vie ordinaire, je peux dans la majorité des cas transformer ce que je ne perçois pas en exploration possible ; au cinéma, c'est le réalisateur qui détient pour moi cette possibilité<sup>1</sup>. Et cela produit, chez le spectateur, une production imaginaire de ce qui lui manque, par l'effet d'index que crée la carence perceptive. Il me faut ajouter que le plaisir de cette production imaginaire est qu'elle semble manigancée par les intentions de réalisation.

Dès lors, il faut clairement distinguer deux manières par lesquelles le cadre délimite le champ : d'une part, passivement, parce que ce que le cadre contraint à ne voir que partiellement ; activement, car il occulte quelque chose dont le champ active la présence. Dans le premier cas, il met le spectateur dans la position de ce que décrit Descartes lorsque, voyant passer des chapeaux par la fenêtres, il « ne manque pas de dire qu'<il> voit des hommes<sup>2</sup> ; ainsi, dans un premier sens, le hors champ rapproche la perception cinématographique de la perception ordinaire en ce qu'il fait de la perception un point de vue toujours partiel. C'est la première manière dont le hors champ peut s'appréhender. Mais le hors champ désigne aussi, plus spécifiquement, au cinéma, ce qui résulte d'une opération du film mettant le spectateur en situation d'imaginer ou d'attendre ce qui lui est soustrait ; c'est ce qui est désigné par son absence du champ, dans le champ lui-même : tel un son identifiable, dont l'origine n'est pas visible, tel l'objet invisible qu'un personnage présent dans le champ regarde avec une expressivité que le spectateur peut déchiffrer... Dans ce cas de figure, le spectateur se sent appelé, par l'impossibilité de percevoir ce qui

---

<sup>1</sup> C'est ce que remarque avec beaucoup de justesse Noël Burch lorsqu'il rend hommage en ses termes à Jean Renoir :

« Car il est important de comprendre que l'espace-hors champ a une existence épisodique, ou plutôt *fluctuante*, au cours de n'importe quel film. Et c'est la structuration de ce flux qui peut être un outil puissant dans les mains du réalisateur, ce que Renoir le premier, croyons-nous, avait pleinement compris. » *Op. cit.*, p.44.

Cela signifie aussi que la part de construction imaginaire que produit le spectateur est préparée par la manière dont le champ est construit par le réalisateur de sorte à le diriger vers ce qui n'y est pas présent.

<sup>2</sup> « Et cependant que vois-je de la fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? » (*Méditation seconde*, in *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1953, p.281.)

lui manque, à le constituer, tout en le tirant, non simplement de son imagination, mais de ce qui, dans le champ lui-même en quelque sorte l'atteste : ce regard effrayé pose comme existant l'objet de l'effroi. Le hors champ fait exister, à côté de la catégorie de l'absence – les objets qui ne sont pas à la portée de ma perception tout en continuant d'exister – celle d'une double forme de présence : présence donnée, patente – présence en creux, latente. Ainsi, ce deuxième type de hors champ est actif dans le champ : il produit des effets sur un objet, être, phénomène présent dans le champ. Ainsi, ce qui indique le hors champ, c'est l'effet qu'il produit sur un élément du champ ; il ne s'agit donc pas tant d'un objet supposé, que d'un objet dont on perçoit activement l'action dynamique dans le champ, et qui par cela même affecte le spectateur. C'est pourquoi il me semble qu'on peut désigner ce deuxième type de hors champ comme un *hors champ dynamique*, en tant qu'il est présent en creux par la marque de son action sur les objets, êtres, événements présents dans le champ, et en tant qu'il produit alors une sorte de quasi-perception<sup>1</sup> chez le spectateur qui en sent la présence, et répond émotionnellement à sa sollicitation en même temps qu'il pose son existence. Ce qui rend ce deuxième type de hors champ dynamique, c'est que le spectateur imagine quelque chose qui lui est ménagé par la manière dont la réalisation déclenche son activité imageante. Cette incitation rend de fait le spectateur actif dans un processus où en même temps, il est en quelque sorte contraint à cette activité : il ne peut que produire imaginativement ce qui lui manque et dont la présence est signifiée de manière impérative dans le champ de ses perceptions.

---

<sup>1</sup> Je forme cette expression bien évidemment en référence au concept sartrien de « quasi-observation » par laquelle il définit la conscience imageante :

« Dans la perception, un savoir se forme lentement ; dans l'image, le savoir est immédiat. Nous voyons dès à présent que l'image est un acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé. Une image ne s'apprend pas : elle est exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition. » (*L'Imaginaire*, Paris, éditions Gallimard, 1986, p.25.)

Néanmoins, il est utile de préciser que ce qu'il appelle quasi-observation, qui relève d'une constitution spontanée et close d'un objet, et qui s'oppose, selon lui, au nécessaire apprentissage et à l'élaboration lente qui constitue l'objet perçu, renvoie pour Sartre à l'objet imagé. Or, lorsque je parle de « quasi-perception », je ne désigne pas par là, à propos de l'image cinématographique, le champ, dans la mesure où il est effectivement perçu, mais le hors champ, dont je m'efforce de montrer qu'il est partie intégrante, bien que paradoxale, de l'image cinématographique. Ainsi, au cinéma, l'opposition entre conscience imageante et conscience perceptive me semble dépassée car l'analogon n'est pas spontanément et clairement distinct de l'objet visé par lui. En revanche, il me paraît important de souligner l'importance de l'activité imageante du spectateur comme constitutive de l'image cinématographique *du fait du hors champ*.

Revenons, du point de vue de l'activité spectatorielle, à cette distinction entre un hors champ statique, simple prolongement de ce qui est cadré, et un hors champ dynamique, pointé par le champ comme une présence en creux : si une sonnerie de téléphone se déclenche dans une pièce dans laquelle je ne vois aucun téléphone, il s'agit du premier type de hors champ, dans la mesure où le son me suffit à percevoir le téléphone ; il ne me manque rien, car même si je ne vois pas la source du son que j'entends, je ne me sens pas privé d'une perception. En revanche, si j'entends un son qui me donne en partie quelque chose, ne me permettant pas de douter de sa présence, mais ne me donnant cette présence que de manière détournée, partielle, alors, il s'agit d'une deuxième manière d'envisager le hors champ, dynamique à l'œuvre comme *extrapolation*<sup>1</sup>, et non plus comme prolongement, du champ. Le mode de présence de ce deuxième type de hors champ ne me semble pas pouvoir être simplement désigné comme un phénomène imaginaire.

En effet, le premier type de hors champ n'est conçu que de manière adventice par le spectateur, comme une complémentation non thétique de ce qu'il perçoit dans le champ. A la limite, un réalisateur peut même obturer le hors champ pour concentrer l'attention du spectateur sur ce qui se passe dans le champ. Mais il peut, à l'inverse, produire dans le champ un système de forces et de tensions qui, attirant le spectateur vers ce qui y manque, contribue à rendre le spectateur imageant<sup>2</sup>. Ce hors champ, dynamique, peut alors être

---

<sup>1</sup> Le mot peut sembler désigner une activité strictement intellectuelle, là où j'entends définir une participation affective en même temps qu'imageante ; mais l'extrapolation me semble surtout pouvoir désigner le caractère aventureux, inventif, de ce qu' imagine le spectateur, qui est bien sûr contraint à imaginer, mais libre d' imaginer le mode d'apparition de ce hors champ à partir des sollicitations qui lui sont faites, tant que, bien sûr, il ne devient pas, par le jeu du contrechamp, un élément présent dans le champ. Je ne veux pas dire non plus que le spectateur produit nécessaire un objet clairement présent dans son esprit ; le hors champ dynamique sollicite des impressions qui mêlent des tonalités, plutôt que des représentations claires, de l'événement ou l'être hors champ. Ce qui est hors champ est réellement présent pour le spectateur, mais selon une modalité encore confuse, bien qu'intense du point de vue émotionnel, n'existant pas nécessairement comme représentation distincte.

<sup>2</sup> C'est ce que Noël Burch appelle un usage « structural » de l'espace hors champ. Il distingue alors un espace hors champ utilisé comme litote – pour élider la violence des films de gangsters – de cet autre usage du hors champ, qui ne consiste pas tant à vider le champ de ce qui pourrait gêner le spectateur, que de provoquer, dans le champ, une tension qui ne peut se résoudre, pour le spectateur, que « hors champ », c'est-à-dire, et c'est décisif, imaginairement : « Cependant, cette distinction élémentaire entre choses vues et choses non vues ne tient absolument pas compte des vecteurs complexes qu'offre l'opposition directionnelle et diversifiée entre l'espace du champ et l'espace « off » telle que l'avaient déjà exploitée un certain nombre d'autres réalisateurs.

Le premier après Renoir à avoir pleinement compris l'importance de l'existence des deux espaces fut Yasujiro Ozu, un des plus grands cinéastes japonais de l'entre-deux-guerres. C'est aussi peut-

défini comme une sorte de travail du négatif à l'intérieur du champ, dans la mesure où il concentre l'attention du spectateur sur le rapport du champ au hors champ. Si je veux prendre un exemple simple de ce deuxième hors champ, il y a un joyau démonstratif de cette opération de mise en tension du champ par le réalisateur ; il s'agit d'une courte séquence de deux plans dans *La vie privée de Sherlock Holmes*, de Billy Wilder :

### *Extrait DVD N°17*

Nous venons de quitter Sherlock Holmes en pleine méditation à propos d'une affaire qui retient enfin son attention ; une musique extradiégétique soulignait la tension dramatique; elle se poursuit sur le plan suivant, dans lequel nous apercevons Baker Street au petit matin, comme nous l'apprend un panneau de rue au premier plan, à la pointe du jour, les lumières des lampadaires encore allumées. La rue est déserte, si ce n'est un bobby, qui arpente le trottoir pour son tour de ronde. Il balaye du regard assez négligemment l'espace autour de lui, en faisant voltiger sa canne, tandis qu'au son nous n'entendons que la musique extradiégétique. Puis, il se fige, les bras et les jambes écartées comme s'il ne savait dans quelle direction s'enfuir, le visage et le regard tendu vers quelque chose hors champ sur la droite du cadre ; en même temps, un bruit sourd de pas de chevaux augmente. Le bobby s'enfuit affolé vers une porte de maison proche, se plaque contre. Apparaît à la droite du cadre une voiture de nettoyage de rue qui propulse des jets d'eau en direction du trottoir où se tenait le policier. Sur la musique extradiégétique toujours

---

être le premier de tous les réalisateurs à avoir vraiment compris l'importance du champ vide et de la tension qui peut en naître. » (« *Nana* ou les deux espaces », *op. cit.*, p.49.)

C'est également à propos du cinéma de Jean Renoir qu'André Bazin analyse le processus dynamique à l'œuvre, au cinéma, grâce au hors champ :

« Nul mieux que Jean Renoir n'a saisi la vraie nature de l'écran, ne l'a débarrassé des analogies équivoques avec la peinture et le théâtre. En fonction de ces deux références, on ordonne la matière de l'image par rapport aux côtés du rectangle comme le font le peintre et le metteur en scène de théâtre ; Renoir au contraire a parfaitement compris que l'écran n'est pas la surface homothétique de l'œil de la caméra, c'est-à-dire le contraire d'un cadre : un cache dont la fonction n'est pas moins de dérober la réalité que de la révéler ; ce qu'il montre tire son prix de ce qu'il cache. » (*Jean Renoir*, édition Champ libre, 1971, cité dans *Vocabulaires du cinéma*, Joël Magny, CNDP, Cahiers du cinéma, 2004, p.26)

Plus que l'opposition, devenue un classique dans l'analyse filmique, entre le cadre et le cache, ce qui me semble particulièrement profond, c'est de définir le hors champ comme ce qui est dérobé, c'est-à-dire, véritablement ce que le spectateur tend à éprouver comme un manque, une carence dans le champ qui opère négativement en lui comme la tension vers ce point aveugle, dont la présence en est d'autant plus rendue intense qu'elle se définit négativement.

présente, une fois la voiture passée, le bobby reprend tranquillement son tour de garde.

Ce qui est parlant dans cet exemple, c'est son extrême simplicité en même temps que son efficacité : trois éléments concourent à susciter l'attente d'un hors champ de la part du spectateur : la musique extradiégétique\*, la direction du regard du bobby, et un son qui augmente de volume, donnant l'impression qu'un objet se rapproche. Ce sont trois éléments très classiques dans la construction de ce que j'appelle le hors champ dynamique. Ces trois éléments ne sont pas strictement à égalité du point de vue du pacte entre le spectateur et le réalisateur : si le regard effrayé du bobby et le son de la voiture à chevaux rétrospectivement correspondent bien à ce qui n'est pas encore perçu par le spectateur, la musique, en revanche, crée délibérément une fausse attente, qui fait imaginer au spectateur l'irruption imminente d'une menace. Ainsi, Billy Wilder joue très brièvement avec son spectateur, sous la forme de ce qui rétrospectivement, apparaît comme un gag. Mais l'affaire est sans doute, pour le réalisateur, plus sérieuse : nous sommes bien dans un film où Sherlock Holmes affronte des phénomènes mystérieux et inexplicables pour en montrer le caractère rationnel et compréhensible. Néanmoins, ce qui m'intéresse surtout dans cette pirouette du réalisateur, c'est qu'il crée indéniablement une appréhension et une attente fortes de la part du spectateur, lesquelles, bien sûr, sont - puisqu'il s'agit d'un gag - très vite déjouées. Il reste que pendant quelques secondes, le regard du bobby et le son ont transféré toute l'attention du spectateur vers quelque chose qu'il ne voit pas et qu'il anticipe d'une manière ou d'une autre. Or cette anticipation n'est pas attente vide, mais bien « quasi-perception », au sens où le spectateur travaille à construire ce qui lui manque par une activité imageante. En même temps, bien sûr, cette construction diffère d'un spectateur à l'autre, et constitue la part d'inventivité du spectateur, même si elle suit les « directives » de la réalisation, dans le cas précédent : l'imagination d'un objet susceptible de menacer grandement un policier anglais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le jeu que Billy Wilder mène à l'égard de son spectateur vaut ici comme démonstration : en effet, l'irruption dans le champ de la voiture de nettoyage des rues balaie les attentes effrayantes que le spectateur n'a pas manqué de produire ; mais la construction d'un hors-champ dynamique par la réalisation produit un type d'activité du spectateur, qui consiste à la fois à produire lui-même la cause dont il voit l'effet dans le champ, et à se trouver désorienté, ou réorienté, par la réponse possible qui est faite dans les plans suivants, à son attente. Ainsi, la production imaginaire du spectateur n'est pas nécessairement la

production d'un objet déterminé, mais plutôt un complexe mélange de suppositions, d'attente et de représentations plus ou moins précises.

Je voudrais essayer de montrer que cette attente n'est pas vide, mais bien une construction effective et personnelle de la part du spectateur, bien que suscitée par la réalisation, en étudiant un phénomène frappant, qui est le faux souvenir cinématographique. En effet, bien souvent dans son souvenir, le spectateur a cru percevoir ce qui n'était que suggéré par le hors-champ. J'en prends pour preuve, d'une part ma propre expérience, mais aussi les deux « faux exemples » qu'utilise Noël Burch, faux exemples brièvement commentés par l'auteur comme des indications de l'importance essentielle du hors champ. Les remarques qu'il consacre à ce phénomène occupent deux notes dans l'article qu'il consacre au hors champ : décrivant l'utilisation de l'espace hors champ dans *Nana*, de Renoir, il décrit un hors champ qui, lorsqu'il est offert en contrechamp, s'est modifié ; il s'agit donc d'un hors champ rétrospectivement modifié par le champ suivant. Nous croyions Nana au même endroit qu'elle était au plan précédent, hors champ, mais placée dans l'espace qu'elle occupait dans le plan précédent alors qu'en fait elle s'est déplacée vers un canapé. Il ajoute :

« Et pourtant, lorsque enfin il <Le Comte> sort à droite pour la rejoindre à nouveau, le plan suivant, où il rentre venant de la gauche, nous montre que Nana s'était vautrée, entre-temps, sur un canapé que nous ne connaissons pas (du moins pas dans cette séquence, ce qui revient au même : la faculté d'oubli est extraordinaire au cinéma, et c'est pourquoi la structuration – et restructuration – de l'espace n'est possible qu'à l'échelle de la séquence) ; donc, nous constatons rétrospectivement que notre idée de cet espace-hors champ qui jouait n'était pas celui que nous pensions, qu'il n'était pas, selon le vocabulaire que nous avons adopté, « concret » mais *imaginaire*. »

Et il ajoute en note à ce passage :

« Tout comme l'est celle de l'analyste d'inventer de mémoire des exemples qui n'existent pas. De fait, Nana ne se déplace jamais. »<sup>1</sup>

Plus loin, à propos d'un extrait d'*Un condamné à mort s'est échappé*, de Robert Bresson, Burch utilise dans son analyse un deuxième « faux souvenir » et commente ainsi, à nouveau au cours d'une note :

---

<sup>1</sup> « *Nana* ou les deux espaces », (*Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p.46.)

« Cette description est tout à fait fautive : en fait Fontaine ne sort du champ qu'une seule fois. Nous nous en sommes aperçus lors d'une révision du film peu de temps avant de remettre notre manuscrit. Cependant, nous avons décidé de laisser ce passage tel quel comme exemple volontaire (il en reste encore certainement dans le texte des exemples involontaires) du phénomène que l'on peut appeler « le faux souvenir des films ». C'est un phénomène qui a de profonds rapports avec la nature même de la perception cinématographique et mériterait des études approfondies. »<sup>1</sup>

Bien évidemment, ce qui m'intéresse ici, ce sont deux éléments profondément liés : d'une part l'affirmation de Burch concernant la nature de la perception cinématographique, comme structurellement liée au hors champ, et d'autre part le constat qu'il fait de « faux souvenirs ». Ce qui est décisif, c'est que, pour le spectateur de cinéma, ce qu'il constitue comme espace *hors champ* s'impose à sa mémoire comme un espace *perçu*. A la grande différence de l'espace hors champ en peinture ou au théâtre, le hors champ cinématographique est très difficile de démêler de l'espace effectivement – ou pourrions-nous dire sensoriellement – perçu. Le faux souvenir est donc bien la marque du caractère *réalisant* du travail du spectateur, et la distinction entre hors champ imaginaire et hors champ concret, si elle recouvre la séparation que Burch fait entre le hors champ qui est ensuite vu ou qui a été précédemment vu par le spectateur en devenant champ, celui qu'il nomme donc « concret » par opposition au hors champ imaginaire, c'est-à-dire celui qui ne donne lieu à aucune actualisation dans le champ, ne me paraît pas une distinction essentielle. Elle vient masquer au contraire une réalité profonde, à savoir la constitution par le spectateur du hors champ comme une donnée essentielle et inséparable du champ. Dire qu'il est simplement « imaginaire » ne lui restitue pas sa force d'orientation et de constitution du champ lui-même comme augmenté, précisé, ou questionné par la présence en creux d'un hors champ, dialectiquement constitué par les attentes du spectateur confrontées aux éléments-index du champ.

Je voudrais apporter ma contribution en matière de « faux souvenir » de hors champ en décrivant ce qui a longtemps été pour moi la fin de *Chinatown* de Polanski. J'indique en effet tout de suite que cette fin ne correspond pas au film, mais bien au souvenir tenace – à tel point d'ailleurs que je l'ai présenté comme la remarquable fin du film de Polanski à une classe d'élèves – et qui permet de revenir à cette question du hors champ comme un imaginé/perçu, précisément parce qu'il relève de cette dialectique entre indications du

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.51.

champ et activité imageante du spectateur ; ce « faux souvenir » est précédé de quelques plans dont l'analyse m'intéresse aussi à propos de ce qu'il en est de la posture perceptive :

### *Extrait DVD N°18 - a*

Nous sommes dans une rue de Chinatown, il fait nuit. Le détective joué par Jack Nickolson, le lieutenant de police, et Noah Cross, un magnat de la ville joué par John Huston, sont à la recherche d'Evelyn Murray, la fille de Noah Cross. Après une discussion animée entre le détective, le policier et Noah Cross, la caméra s'approche de Noah Cross, qui est au centre du cadre, entre le détective, à gauche, et le policier, à droite : par le mouvement d'appareil, les deux hommes disparaissent du champ pour ne laisser que le vieil homme, centré dans un cadre qui attire le regard sur son visage : à part une voiture et un homme derrière lui, rien qui retienne le regard. Il tourne la tête vers la droite du cadre au moment même où la caméra opère un travelling vers son visage, les deux mouvements – celui de son visage, celui de l'appareil, étant parfaitement synchronisés. Le plan s'interrompt avant la fin du double mouvement. Au plan suivant, nous voyons le trottoir de droite, derrière lui, avec un passant sur la droite du cadre, derrière lequel surgit une petite troupe, plus loin. A nouveau un mouvement de caméra, cette fois une caméra à l'épaule qui s'avance vers trois personnes, dont une jeune fille tout habillée de blanc. En même temps, en voix hors champ, nous entendons Noah Cross appeler : « Catherine ! Catherine ! », à cet appel, la jeune fille tourne la tête vers la caméra. A la fin du mouvement de la caméra, Noah Cross entre dans le champ par la gauche, comme s'il dépassait la caméra pour rejoindre la jeune fille. La caméra se rapproche alors très rapidement du vieil homme et de la jeune fille pour finir en plan rapproché épaule\* : Noah Cross est placé en oblique-dos, tandis que la jeune fille est de profil face à lui.

Ce qui m'intéresse dans ces deux plans, c'est ce que le film fait faire au spectateur. Nous avons affaire à ce qu'on appelle un « plan subjectif » : le spectateur est convié à regarder à partir de la position qu'occupe dans l'espace le personnage au plan précédent. L'effet repose sur un montage appelé « raccord-regard », très communément utilisé au cinéma. Deux choses ici retiennent particulièrement mon attention : d'une part, ce procédé de montage implique le spectateur d'une manière très contraignante : le hors champ ouvert par le regard du personnage est immédiatement recouvert par le plan qui est offert à sa

suite. Voir quelqu'un regarder quelque chose entraîne le regard vers cette chose, et, au cinéma, cette incitation est utilisée pour placer le spectateur non pas dans la subjectivité du personnage, mais à sa place perceptive, c'est-à-dire en lui donnant à voir/entendre ce qu'il prend pour ce qu'est en train de regarder le personnage. Ainsi, ce que le spectateur est invité à faire, c'est à relier ce qu'il voit à ce qu'il sait du personnage, à reconnaître ce qu'il voit comme s'il était le personnage : ici, le spectateur *reconnaît* Catherine. Ce que nous savons d'elle provient donc exactement du regard que nous posons sur elle par le raccord-regard. Mais pour autant, nous voyons bien, par la manière dont le plan se termine, que la dénomination de « plan subjectif » est insatisfaisante<sup>1</sup> : Roman Polanski choisit de faire apparaître le vieil homme dans le plan qui est introduit par son regard ; ainsi, le point de voir/entendre que nous attribuons à la place de Noah Cross dans le champ est épousé par le spectateur le temps d'identifier la jeune fille comme sa petite-fille présumée, mais aussi comme sa fille, issue d'un inceste, et l'apparition de ce dernier dans le cadre nous donne cette fois accès aux affects des deux personnages : mutisme et incompréhension de la jeune fille, insistance et sentimentalisme du vieil homme. Le spectateur est par ce plan convié à opérer une mise en relation, par le biais d'une mise en situation : il est ainsi en quelque sorte incorporé au film, non en tant que personnage, susceptible d'agir, mais en tant qu'opérateur réalisant une posture perceptive et cognitive. C'est ce qui se passe également dans le cadre du roman, où le lecteur met en rapport diverses informations que le texte lui offre ; mais dans le cadre d'un film, ce ne sont pas des informations : il perçoit la situation d'où il tire les informations ; et cette activité est suscitée par le film lui-même. Reprenons,

---

<sup>1</sup> En effet, adopter la position perceptive d'un personnage, cela n'est en aucun cas avoir affaire à sa subjectivité ; le film de Delmer Daves, *Dark Passage*, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner en note dans cette section, en offre une démonstration saisissante : tant que le personnage joué par Humphrey Bogart n'apparaît pas dans le champ, mais est le simple foyer des plans que nous percevons, rien de sa personnalité ne de ses pensées ne nous sont accessibles. Merleau-Ponty résume cette question très sobrement :

« Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, le *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, comme Daquin dans *Premier de cordée* et Malraux dans *Sierra de Teruel* ont voulu le faire. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en le voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites. » (« Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Paris, éditions Gallimard, 2009, p.74.)

pour plus de clarté, cette distinction à la lumière de la distinction que fait Sartre entre le signe et le portrait<sup>1</sup>. Voici comment il fonde cette distinction : d'une part, il relève le rapport analogique entre l'image et ce à quoi elle renvoie, à la différence du signe ; mais cela le conduit à affirmer qu'on a affaire, dans le cas de l'image à « une quasi-personne » ; deuxièmement, il décrit le travail du lecteur comme une activité qui fait disparaître le texte dès lors que ce à quoi il renvoie surgit :

« Dans la signification, le mot n'est qu'un jalon : il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot. Au contraire, dans le cas de l'image à base physique, l'intentionnalité revient constamment à l'image-portrait. Nous nous plaçons en face du portrait et nous l'*observons* ; la conscience imageante de Pierre s'enrichit constamment : des détails nouveaux sont constamment ajoutés à l'objet : cette ride que je ne connaissais pas à Pierre, je la lui attribue dès que je la vois sur son portrait. »<sup>2</sup>

Plusieurs remarques à propos de ce texte qui envisage le cas du portrait ; Sartre met tout à fait de côté le travail connotatif du langage en littérature, partant d'un exemple très peu poétique : l'expression « le bureau du sous-chef ». Sartre choisit, pour servir son propos, un cas d'usage purement dénotatif de la langue, la disparition du mot n'étant nullement à ce point définitive lorsqu'on a affaire à un texte dont les sons ou la graphie travaillent à constituer le sens ; mais il n'en demeure pas moins que les images qu'il suscite ne sont pas actuellement présentes pour le lecteur qui les image. Le spectateur, de son côté, emprunte un chemin qu'on pourrait dire symétrique : l'image est là, devant lui, et le met dans une situation qu'il a à déchiffrer, comprendre, reconnaître.

Reconnaître : la reconnaissance que nous opérons, en tant que spectateur, à propos du personnage de Catherine se passe, bien sûr, de la supposition qu'elle existe *réellement*, qui dans le cas d'un film de fiction, n'a pas lieu d'être : en revanche, la manière dont nous reconnaissons la jeune fille se déroule comme si nous étions dans la vie réelle en train d'apercevoir une jeune fille, à ceci près que nous la voyons comme si elle faisait partie d'un univers connu, comme si, énigmatiquement, cette jeune fille qui n'existe pas et qui n'est rien pour nous, devait être « Catherine ». Cette reconnaissance ne peut se faire qu'à

---

<sup>1</sup> In *L'Imaginaire*, p.47 et suivantes.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.51.

partir d'une situation perceptive – je vois une jeune fille à partir de la situation physique d'un homme et grâce à la mémoire des différents moments, événements, informations que j'ai du cours précédent du film. Or – et c'est là le fait déterminant – la situation du spectateur de cinéma est d'être percevant face à un objet qui incorpore la dimension du temps comme constitutive de son mode d'être. Comme l'affirme Jean-Pierre Esquénazi :

« La perception et la compréhension d'un film, de n'importe quel film, dépendent d'un travail de la mémoire du spectateur. Hypothèse à laquelle on pourrait reprocher sa simplicité, pour ne pas dire son simplisme : toute aperception, toute perception saisie par la pensée, s'appuie sur les connaissances accumulées dans la mémoire du sujet percevant. Mais cette hypothèse faible s'adosse à l'hypothèse plus forte d'une éminence du cinéma : la perception du film serait capable, mieux qu'un autre type de perception, de nous faire concevoir le travail mémoriel lié à toute perception ; et ceci parce que les processus du film sont analogues à ceux de notre mémoire. »<sup>1</sup>

Ainsi, la situation du spectateur se distingue de celle du lecteur d'une part parce qu'il se trouve en situation perceptive, parce qu'il organise la mise en intrigue, parce que l'organisation de ses perceptions produit le film, dans l'activité mémorielle qu'il opère, comme mémoire en acte : là où le livre existe comme ensemble de signes, le film existe comme ensemble d'images en mouvement dans un rythme, une succession et une organisation interne qui contraint le spectateur à opérer une fabrication mémorielle sur le mode précisément du film lui-même. Rappelons ici ce que dit Walter Benjamin du cinéma pour lever un malentendu : le lecteur opère, lui aussi, un travail de mémoire, mais il le fait à partir d'une lecture dont il contrôle le rythme, et même l'ordre – le lecteur moyen n'étant pas nécessairement un lecteur bien dressé qui ne saute jamais de pages ou ne lit pas le chapitre de fin d'abord. Pour le spectateur, il en va autrement : ce qu'il fabrique, c'est la mémorisation d'un flux d'images perçues qui s'organiseront comme images-souvenirs à chaque moment du film et contribueront à ordonner la perception du flux d'images présentes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.59.

<sup>2</sup> Ainsi, le film a-t-il, selon Benjamin un caractère « tactile », « en raison des changements de lieux et de plans qui assaillent le spectateur par à-coups. » :

« Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. A peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont métamorphosées. Impossible de les fixer. Duhamel, qui déteste le cinéma, qui ne comprend rien à sa signification, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure,

Ce qui apparaît ici, c'est la congruence entre la « réalisation » du film par sa perception et la fabrication d'une mémoire, mémoire hybride qui est la somme des impressions que suscite le film chez le spectateur et qui lui apparaissent comme le film lui-même. Passons maintenant à la séquence finale de *Chinatown*. Evelyn a surgi pour empêcher son père d'approcher leur fille. Elle s'enfuit en voiture avec celle-ci après avoir tiré sur son père. Il est important de rappeler que la scène se déroule de nuit.

### *Extrait DVD N°18 - b*

La voiture blanche décapotable quitte le bord du trottoir et se dirige vers le fond du champ, à peine visible, la rue n'étant éclairée que par les enseignes de Chinatown. Sur ce plan, nous entendons le claquement des coups de feu des policiers, qui tirent en direction de la voiture. Au plan suivant, nous voyons les deux policiers qui mettent en joue la voiture et tirent à nouveau. Le détective Gittes se précipite pour empêcher l'un d'eux de continuer à tirer. Le deuxième s'approche pour mieux viser la voiture : ce tir est cadré en plan rapproché taille, le corps du policier légèrement en oblique, rendant le visage concentré et l'arme clairement visible. Au plan suivant, nous voyons en contrechamp la voiture blanche, plus loin dans la rue, qui fait comme une petite tâche blanche dans la rue sombre. Au deuxième coup de feu tiré, elle ralentit progressivement, tandis que retentit le klaxon de la voiture, qui ne cesse plus jusqu'à la fin. Entre en amorce droite le policier qui a tiré, puis le deuxième, de dos, dont les pas résonnent sur le klaxon bloqué. Peu à peu tous les témoins de la scène entrent de dos dans le plan, tandis que le cri aigu de Catherine se fait entendre. Ils courent vers la voiture, s'enfonçant dans la nuit.

Ici, pour moi, le film s'arrête : la mort d'Evelyn, et sa perte irrémédiable pour le détective Gittes amoureux, restaient hors champ, c'est-à-dire que le son du klaxon bloqué, une fois entendu et affectivement compris, valait pour le constat de la mort de Evelyn. Or, il n'en est rien : une sorte de coda s'offre qui nous fait voir Evelyn effondrée sur le volant.

---

souligne ce caractère lorsqu'il écrit : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. » (Scènes de la vie future, Paris, Mercure de France, 1930, p.52) Effectivement le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. » (*L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique, op. cit.*, p.67-68.)

L'exemple que je donne ici de « faux souvenir » complète la collection esquissée par Burch ; il s'agit d'un hors champ qui a en quelque sorte effacé le champ qu'il prépare et dont il *tient lieu* pour un temps. Ainsi, dans mon souvenir, le moment le plus intense est le moment où entendant le klaxon et les cris, je *crois voir* Evelyn effondrée sur le volant. Que je l'y voie ensuite n'enlève rien à ce que j'ai vu dans l'effet de la carence perceptive de ce plan : entendant quelque chose qui me signale que je ne peux voir ce qui se passe, dans l'impuissance de faire ce que font les détectives du film, à savoir courir vers la voiture, je me projette par l'imagination vers l'événement que je ne vois pas mais dont je perçois les effets : le hors champ fonctionne bien comme un foyer d'où irradient des effets comme des ondes ; foyer invisible, mais objet d'une construction active de la part du spectateur. J'insiste là dessus : pour le spectateur, ce hors champ n'est pas vécu comme imaginaire, mais bien l'objet d'une extrapolation perceptive éprouvée comme perception.

Si je veux maintenant reprendre les éléments apparus lors de cette analyse, le spectateur se trouve engagé, par le truchement du film qu'il perçoit, à épouser différents points de voir/entendre, à savoir des postures qui concernent le seul spectateur, hors de tout « sujet » regardant interne au film. Le terme « posture » signifie aussi que le spectateur reste conscient qu'il n'est pas sujet percevant dans le film, mais bien placé dans un espace hétérogène au corps propre, mais *comme si* il y était situé. Je reviendrai plus loin sur cette « duplicité » du spectateur.

Bien sûr, ce point de voir/entendre peut être relié à un point de vue : celui d'un personnage, mais il est, dans sa nudité essentielle, la position de conscience ménagée dans la succession des plans au spectateur par le film. Il consiste en effet à être localisé, c'est-à-dire à voir/entendre à partir d'une place spécifique qui le positionne dans l'univers du film : cette place n'est pas nécessairement intérieure à l'action, elle n'est pas celle d'un « personnage », elle peut être celle simplement d'un témoin percevant ce qui se passe, mais contrairement au théâtre, elle n'en est pas moins un point topographique précis, changeant, et mobile, d'où se situent la vue et l'ouïe, depuis l'intérieur de la situation décrite par le film : en cela tout spectateur est en quelque sorte incorporé à l'espace-temps filmique qu'il perçoit. Le spectateur de théâtre, lui, perçoit toujours, en même temps que la représentation, les conditions techniques de cette représentation ; à l'inverse, au cinéma, même si le spectateur ne quitte pas son fauteuil, il est propulsé dans des tranches d'espace-temps auxquelles il s'incorpore par le travail d'orientation qu'il opère à chaque mouvement de

caméra ou changement de plan. Il se *positionne* en permanence, comme quelqu'un qui, sur le sol d'un bateau, doit maintenir constamment son équilibre parce que le plancher sous ses pieds est mobile. Il faut préciser que cela n'est pas seulement une question d'axe par rapport à l'action, mais aussi de distance optique et de focalisation : cette dernière consistant à concentrer le regard ou l'écoute sur un point précis en rendant flou ou moins audible le reste. Cette orientation spatiale permanente s'accompagne et se dialectise d'une mise en situation du rapport temporel du plan à ce qui vient de se produire. Ainsi, les deux découpages, spatial et temporel, se marient-ils en s'articulant. Et ce qu'on appelle la « fluidité d'un raccord » tient à ce que la compréhension du passage d'un plan à l'autre se fait sans désorientation, inquiétude, ou effort de la part du spectateur. Sollicitation temporelle aussi, dans la mesure où cette posture n'est pas seulement celle de points de voir/entendre, mais celle d'une durée subie, imposée dans son rythme et suscitant une attente liée à l'indétermination de ce qui échoit au spectateur : le film ne se poursuit pas seulement en hors champ spatial, il impose au spectateur une forme temporelle auquel il est soumis par le jeu de la ré-actualisation permanente des points de voir/entendre. Le spectateur est également soumis à une expérience dans un temps donné, extérieur à son propre flux de conscience, et qui lui impose une temporalité spécifique.

Je voudrais revenir au dernier plan de la séquence étudiée de *Caché* : il m'intéresse car il met en jeu cette deuxième manière de suggérer le hors champ. D'une part, ce plan fait rupture du point de vue spatial comme temporel, parce qu'il est porteur d'une indétermination : tant qu'on voit la cassette sur l'écran de la télévision du salon de Georges et Anne, nous continuons d'être dans le temps et l'espace de ce à quoi nous venons d'assister ; à partir du moment où ce plan s'offre en plein écran, il est porteur d'une indétermination pour le spectateur, du moins tant qu'on n'entend pas la voix d'Anne : pendant le temps où nous voyons et entendons depuis l'intérieur d'une voiture, nous sommes, spectateurs, basculés dans un moment insituable dans le récit, bien que vraisemblablement antérieur à ce que nous venons de voir, et dans un lieu parfaitement inconnu. Ce hiatus très brutal clôt donc la séquence, même si les voix off de Georges et Anne l'atténuent en réincorporant ce plan à la scène précédente. Néanmoins, ce que nous voyons, nous ne le percevons plus à partir du salon de Georges et Anne, mais depuis l'intérieur d'une voiture : nous sommes maintenant situés dans un autre temps et un autre lieu, énigmatiques, parce que nous ne disposons d'aucune information pour relier cette localisation que nous épousons maintenant à ce que nous avons vu/entendu jusqu'à

présent. Ainsi, même si l'identité entre ce plan et ce que nous voyions dans l'écran de télévision au plan précédent permet au spectateur d'établir une corrélation, du point de vue spatial et temporel, le spectateur est maintenant happé dans une situation parfaitement indéterminée. La suite immédiate du film souligne le hiatus ; il s'agit d'un plan de Georges assis sur un lit, et une vieille femme entre, dont nous apprenons rapidement qu'il s'agit de sa mère. Cette fois, nous assistons à une nouvelle rupture, mais uniquement temporelle : nous sommes donc toujours « dans la maison d'enfance » de Georges, mais cette fois dans un temps indéterminé que nous ne pouvons pas situer encore, ne sachant s'il s'agit d'une ellipse, ou d'un flash-back. Pour autant, cette continuité de lieu n'est compréhensible que dans la suite de la séquence, lorsque le rapport entre le fils et la mère se trouve établi.

Ainsi, le découpage filmique ménage au spectateur une orientation plus ou moins aisée d'un plan à l'autre ; le plan depuis l'intérieur de la voiture constitue un saut dans l'inconnu pour le spectateur, relançant le travail de compréhension de ce qu'il voit. On peut dès lors affirmer que le découpage laisse au spectateur une part de travail plus ou moins importante pour combler les coupes, et comprendre la logique d'association des plans. Dans la séquence précédemment décrite, le spectateur était peu sollicité du point de vue de la compréhension de la situation temporelle et spatiale, il est d'un coup mobilisé à la fin. Cela signifie que la notion de *découpage* est essentielle dans la mesure où elle permet d'une part de comprendre le rapport intime entre la facture du film, en tranches d'espace-temps, et la part active que prend le spectateur à partir de cette facture. Cette part est rendue nécessaire par le découpage, elle est plus ou moins facile selon la manière dont le découpage oriente ou désoriente le spectateur. On peut dire par exemple que le dernier plan décrit désoriente, dans un premier temps, le spectateur en le mettant dans une forme d'indétermination par rapport à ce qui précède. Le plan est ce qui est vu depuis le salon de Georges et Anne, par l'entremise de la cassette, et en même temps, nous avons l'impression d'être aussi sur le lieu même où a eu lieu ce filmage. Indétermination temporelle, surtout : ce plan a été, du point de vue du récit, filmé avant que Georges et Anne ne le voient. Pour autant, il ouvre immédiatement après sur un plan qui projette le spectateur dans une ellipse temporelle indéterminée : sommes-nous plus tard après ce dîner ? Sommes-nous renvoyés à un temps précédent ? Mais dans la mesure où la suite de la séquence montrera Georges préoccupé par Magyd, on peut supposer alors que la visite à sa mère a lieu quelques temps après le

dîner...<sup>1</sup>

La posture de spectateur que je décris là est prescrite par le film, c'est ce que le film attend du spectateur. Elle est constituée d'un mélange de perception et d'attentes raisonnables, en fonction du savoir que le spectateur se constitue au fur et à mesure du visionnement du film. Elle suppose donc un « spectateur idéal », par rapport auquel tout spectateur réel est une forme approchée. Ainsi la notion de découpage s'associe-t-elle étroitement à ce qui est présumé comme la part de compréhension raisonnable du spectateur, et elle suppose aussi que le découpage pense le « raccord » ; pour autant, cette orientation de la compréhension immédiate du spectateur peut être plus ou moins facilitée, et Burch appelait de ses vœux un cinéma qui « donnerait à la désorientation du spectateur une place aussi importante qu'à son orientation. »<sup>2</sup> Mais mon propos n'est pas d'esquisser une esthétique du cinéma, mais bien de repérer en quoi la part d'activité spectatorielle se trouve bien intégrée à l'intérieur même du film, et en quoi elle définit un type d'implication et de perception qui fluctuent en fonction des plans et des raccords entre les plans. En insistant sur le rôle dialectique de la perception et de l'imagination dans l'activité spectatorielle, j'ai voulu montrer que la signification au cinéma commence pour le spectateur par une expérience, qui consiste à se laisser donner des points de voir/entendre, par rapport

---

<sup>1</sup> A ce sujet, Noël Burch fait l'analyse d'un extrait des *Oiseaux* d'Hitchcock, dans lequel une discontinuité spatiale entre deux plans est déjouée par un mouvement de la caméra :

« Le personnage bouche le cadre au début du plan, et, par le « jeu normal » d'alternance des champs, et faute, surtout, d'autre orientation, nous croyons la caméra braquée vers un autre coin du décor : donc, raccord avec continuité du temps (Tippi Hedren poursuit sa conversation « off »), mais discontinuité spatiale. Cependant, lorsque l'institutrice a fini de s'asseoir, elle démasque le fond du décor, et nous découvrons, en plan moyen, Tippi Hedren au téléphone : en fait, donc, il y avait continuité spatiale aussi (raccord dans l'axe). Notre esprit est amené d'abord sur une fausse piste, ce qui oblige à une sorte de revirement après coup, itinéraire beaucoup plus complexe que celui implicite dans la notion de « raccord invisible ». (*Une praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986, p.34)

Cette analyse est précieuse, car elle montre que le « raccord » est toujours fait par le spectateur à partir d'indications qui lui sont suggérées par les éléments de situation spatiale et temporelle du ou des plans précédents, et que ces indications obligent le spectateur à une vivacité d'esprit plus ou moins grande.

On a pu ainsi parler de l'art de l'ellipse chez Lubitsch, et de son cinéma comme d'un cinéma cérébral, car la plupart des passages d'un plan à l'autre suppose, de la part du spectateur, une participation très active, soit parce qu'il doit compléter ce qui n'est pas donné entre les plans, soit parce qu'il doit deviner une partie de l'action qui lui est présentée...

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 38.

auxquels, étant impuissant à explorer ce qui lui manque, il est incité à imaginer et à juger. Ainsi que le rappelle fort justement Clélia Zernik dans *L'œil et l'objectif* :

« Quand Merleau-Ponty écrit « un film ne se pense pas, il se perçoit »<sup>1</sup>, il signifie par là que le jugement n'est pas la faculté qui est prioritairement stimulée par le cinéma. Toutefois, il ne faut pas se méprendre et croire que Merleau-Ponty, tout comme Helmholtz, distingue la perception du jugement ; au contraire, dans « Le cinéma et la nouvelle psychologie » notamment, il indique que ce n'est pas un entendement séparé qui construit le monde : « Que nous apporte sur ce point la théorie de la Forme ? En rejetant résolument la notion de sensation, elle nous apprend à ne plus distinguer les signes et leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé. »<sup>2</sup> Percevoir c'est toujours percevoir une signification et le jugement devient une activité intimement liée au percevoir. Pour Merleau-Ponty, le style est toujours ce mixte de forme et de signification, cet arrangement du visible d'où émerge le sens. Dès lors, tout acte de perception authentique est en même temps et indissociablement élaboration d'un sens et de ce fait suppose l'intervention du jugement, non pas comme faculté, coupée de la perception, réflexive et interprétative, mais comme faculté physiologique. »<sup>3</sup>

Nous pensons en effet avoir mis en évidence l'activité constituante du spectateur à partir d'une position perceptive qui n'est pas de son fait, dont il hérite, en visionnant le film, et qu'il ordonne et constitue en totalité *par son fait*, à partir des tranches dont se compose le film. La série des jugements par lesquels il opère ce travail est d'autant plus sollicitée que la part de désorientation liée au découpage est vive, et que les éléments du champ désignent un non-perçu, construit comme quasi-perçu par le spectateur, s'intégrant à sa mémoire vive du film.

---

<sup>1</sup> « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 2009, p.74

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>3</sup> *L'œil et l'objectif, La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, 2012, p.249.

## Durée filmique/Temporalité spectatorielle :

Nous venons d'étudier, à partir d'un extrait de *Caché*, la posture perceptive, incorporée au film, qui mobilise l'activité spectatorielle de la perception et de l'imagination. J'ai d'autre part fait l'hypothèse que ce qui est constitué d'un *hors champ* dynamique relève d'une « quasi-perception », c'est-à-dire de quelque chose que le spectateur juge présent, bien que ne l'ayant pas actuellement perçu. Je souhaite revenir sur cette question, mais en partant d'un constat concernant le rapport du spectateur à la temporalité qu'il vit, dont nous avons vu dans l'étude de la séquence de *Caché*, qu'il variait selon ce qu'il avait à percevoir dans le champ, et la part d'imprévu qui lui était offerte. Ces quelques remarques ne prennent sens en effet que si l'on prête aussi attention au fait que si le spectateur n'est pas un « personnage » dans le film, il n'en est pas moins incorporé à celui-ci par les points de voir/entendre qu'il épouse, qui orientent son activité perceptive. Il reste à préciser mieux en quoi consiste cette *incorporation*, dont nous avons vu qu'elle s'accompagnait néanmoins d'une hétérogénéité radicale entre l'espace filmique et l'espace du corps propre. Pour cela, je voudrais partir de l'hypothèse que cela a quelque chose à voir avec la manière dont nous sommes incorporés à nos propres rêves : non seulement ceux-ci, par leur intensité, peuvent nous donner l'impression d'avoir été réellement « vécus », mais il me semble essentiel pour mon analyse de poser que le rêve propose une temporalité qui s'éprouve pour le rêveur comme inéluctable, car elle exclut toute initiative de sa part, et au sein de laquelle il se sent piégé par l'absence d'extériorité possible à ce qu'il vit.

Pour cela, je voudrais étudier, dans *Mulholland Drive*, une séquence où il est explicitement question d'un rêveur, et – c'est mon hypothèse – implicitement du spectateur de cinéma<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bien des films ont explicitement mis en scène l'expérience du spectateur sur le mode d'une incorporation onirique au film perçu, depuis *La rose pourpre du Caire*, de Woody Allen, à *Soyez sympa, rembobinez*, de Michel Gondry. Ceci n'est donc pas nouveau ; ce qui l'est davantage, c'est

Je l'ai déjà dit, le cinéma de Lynch ne se prête que malgré lui à une interprétation, produisant plutôt chez le spectateur des impressions que l'on ne saurait réduire à une analyse strictement narrative, parce qu'elles sont nourries par la matière plastique et sonore du film. Il ne s'agit donc pas pour moi d'interpréter cette séquence comme un discours sur la place du spectateur. En revanche, on peut remarquer que cette séquence joue un rôle très particulier dans l'économie du film, puisqu'elle met en scène trois personnages qui n'ont aucun rapport avec les autres protagonistes du film, et qu'on ne reverra jamais<sup>1</sup> ; personnages qui ont une occurrence unique, qui apparaissent singuliers donc, dans tous les sens du terme, et dotés d'une fonction qui me paraît loin d'être anecdotique, ainsi que la situation de cette séquence, en début de film, et sa durée le suggèrent. Elle commence à la 11<sup>ème</sup> minute du film :

### *Extrait DVD N°19 - a*

Un premier plan en légère contre-plongée montre l'enseigne : « Winkie's, Sunset Blvd » sur un mur composé pour partie d'une vitre, pour partie d'un *opus incertum* de pierres blanches, brunes, turquoise. L'enseigne, en gros plan, est jaune et bleu turquoise, avec des lettrines rouges. Un palmier se reflète sur l'enseigne, et le son est composé de sons diégétiques\* : une sirène de voiture de police, et le moteur de voitures qui passent. Le plan suivant, très bref, cadre en plan rapproché poitrine\* un jeune homme brun, assis sur la banquette du Winkie's, portant un costume gris et une chemise noire. Son visage est rouge, son front luisant. En amorce\* sur la gauche, nous distinguons la silhouette floue de la tête d'un homme assis dos au spectateur, en face du jeune homme, lequel s'adresse à lui : « I just wanted to come here<sup>2</sup>. » Le plan *flotte* un peu, comme si la caméra était très

---

d'aborder cette question sous la forme de la mise en parallèle du spectateur avec un rêveur dont le rêve « s'exauce », donnant au film lui-même la fonction performative du rêve.

<sup>1</sup> Il faut préciser cependant que nous revoyons à la toute fin du film le rêveur (dans un plan très court, qui est inséré dans la séquence où Diane donne au tueur la photo de Camilla, à 2h11mn), ainsi que le personnage issu de son cauchemar : celui-ci apparaît tenant dans ses mains ensanglantées un sachet papier rouge de sang, dans lequel il range la fameuse boîte bleue, objet très énigmatique circulant entre les deux personnages féminins principaux du film ; après le suicide de Diane, son visage noirci apparaît en surimpression puis disparaît. Il s'agit de l'ultime séquence. La présence du rêveur et de son monstre forme ainsi comme une coda reprenant, par rapport à la composition générale de l'œuvre, le thème du rêve, ou du fantasme, largement exploré dans celle-ci.

<sup>2</sup> « Je voulais juste venir ici. »

légèrement, sans à-coup, et presque imperceptiblement mue ; ce procédé est maintenu sur les plans suivants. Le troisième plan offre en contrechamp\* du précédent le visage de l'homme qui était en amorce : il est en plan épauled\*, tandis que le jeune homme est maintenant en amorce à droite du cadre, un peu flou ; la zone de netteté de ce plan se fait sur le visage du second homme, le décor, derrière, composé de deux autres clients et des vitres du Winkie's étant légèrement brouillé. L'homme regarde dans les yeux le jeune homme : il porte un costume gris sombre et une cravate. Son visage porte l'expression d'un doute, tandis qu'il demande : « To Winkie's ? ». En contrechamp, on revient au jeune homme qui affirme avec résolution : « This Winkie's. » Ces deux plans n'ont pas duré plus de 5 secondes. Au suivant, nous revenons sur l'homme plus âgé, qui regarde fixement et avec un peu de condescendance le jeune homme ; il hoche fortement la tête avant de dire : « ok. » Puis, il interroge en prenant son temps : « Why this Winkie's ? ».

Cette ouverture de séquence nous confronte donc à deux personnages que l'on n'a pas encore vus. Cela confère à cette séquence une place tout à fait originale dans le film, puisqu'elle semble relever d'une importance détachée du fil narratif ou des motifs visuels<sup>1</sup> qui relie, même de manière ténue, les autres personnages ou actions se produisant dans le film. D'autre part, elle est dotée d'une forme de ralentissement, par la manière même dont ce qui est filmé nous est donné : nous ne savons rien de ces « personnages » - peut-on d'ailleurs parler de personnages, alors même qu'ils sont presque vides de toute identité narrative, quoiqu'apparaisse, dans les plans suivants, une forme de dissymétrie entre les deux ? La situation présentée est particulièrement statique – deux hommes assis de part et d'autre d'une banquette - et bizarre, car le dialogue, et plus encore la sourde résistance que met le jeune homme à s'expliquer sur leur présence, crée une forme d'intense étrangeté. Il s'agit d'un rendez-vous qui semble nécessité par une urgence énigmatique pour le jeune homme. Enfin, la singularité de la séquence est due au visage du jeune homme lui-même, dont le caractère atypique est mis en valeur par la parfaite banalité de son vis-à-vis : un visage qui retient l'attention par son expressivité mobile, qui lui confère une extrême vulnérabilité, en même temps qu'une facilité de lecture de ses émotions.

### *Extrait DVD N°19 - b*

---

<sup>1</sup> Cf étude menée à ce sujet dans le deuxième chapitre, section : « Poétique/plastique, à propos de *Mulholland Drive*, de David Lynch ».

La caméra effectue un léger mouvement giratoire, qui est poursuivi au plan suivant, comme pour adoucir le CUT avec le contrechamp sur le jeune homme, dont le visage se ferme, un peu interdit. Il semble hésiter, sourit, puis dit : « It's kind of embarrassing<sup>1</sup> ». Le silence s'installe, la caméra flotte, et l'homme plus âgé, qui apparaît en amorce de dos à gauche dans ce plan cadrant le jeune homme, l'encourage : « Go ahead !<sup>2</sup> ». La caméra continue de bouger, faisant entrer davantage l'homme plus âgé de dos en amorce. Le jeune homme déclare : « I had a dream about this place<sup>3</sup>. » Retour au plan suivant sur l'homme plus âgé qui sourit, l'air satisfait : « Oh boy... » Plan sur le jeune homme, hilare et rouge : « You see what I mean ?<sup>4</sup> » Il baisse ensuite la tête en la hochant. Retour sur l'homme plus âgé, qui dirige ses yeux vers la table en faisant la moue ; il a l'air de réfléchir et de prendre une décision ; il relève la tête, la secoue et déclare : « Ok. » Toujours en regardant la table, il dit : « So you had a dream about this place<sup>5</sup>. », son regard se lève progressivement sur le jeune homme. Il le fixe quelques instants, puis l'encourage d'un signe de tête : « Tell me<sup>6</sup>. »

Le spectateur est maintenant convié, par certains éléments du dialogue, à formuler une hypothèse sur le lien entre les deux hommes : la référence au rêve, le rendez-vous de ces deux hommes, la tenue très professionnelle de l'homme plus âgé, l'embarras du jeune homme face à l'autre homme à l'air passablement compassé évoque le rapport d'analysant à analyste. La grande émotivité du jeune homme, assortie à l'extrême impersonnalité de son vis-à-vis, l'évoque tout autant. Néanmoins, rien dans la séquence ne précise cette hypothèse, qui flotte dans l'air, comme la caméra elle-même : il s'agit plutôt d'une sorte de surdétermination de la situation qui ne vient pas amoindrir son étrangeté. Par ailleurs, l'insistance sur le rêve, et la position de l'homme plus âgé invite aussi à considérer cette séquence comme une parenthèse, ce qui sera confirmé par le fait qu'aucun des deux hommes n'interviendra plus dans le film ; seul le lieu, le Winkie's, sera le théâtre d'autres

---

<sup>1</sup> « C'est un peu embarrassant. »

<sup>2</sup> « Allez-y. »

<sup>3</sup> « J'ai rêvé de cet endroit. »

<sup>4</sup> « Vous voyez ce que je veux dire ? »

<sup>5</sup> « Donc, vous avez rêvé de cet endroit. »

<sup>6</sup> « Racontez-moi. »

séquences : avec un tueur professionnel, puis avec Betty et Rita, puis à nouveau lors d'une rencontre entre Betty/Diane et le tueur. Il me faut ajouter qu'une parenthèse chez Lynch n'est en aucun cas à considérer comme un moment moins important, ou plus anecdotique, aucun fil dramatique suffisamment serré ne permettant d'ordonner les événements et les situations suivant une hiérarchie d'informations transmises au spectateur. Ce sur quoi il me faut encore insister est la disproportion dans cette séquence entre l'occurrence unique des personnages, le minimalisme de l'action, et l'intensité de ce qui s'y joue.

### *Extrait DVD N°19 - c*

La caméra bouge. On passe à un plan sur le jeune homme qui a l'air d'un coup terrifié. Il est filmé légèrement en contre-plongée, comme si la caméra placée derrière l'homme plus âgé était légèrement surélevée par rapport aux plans précédents ; elle tourne imperceptiblement. Le jeune homme détourne son regard vers la gauche du cadre, il hésite : « Well... » Il s'interrompt, regarde l'homme, se racle la gorge : « It's the second one I've had, but they're both the same. They start out that I'm in here, but it's not day or night, it's kind of half-night, you know ?<sup>1</sup>. » La caméra se rapproche insensiblement du visage du jeune homme qui regarde quelques instants sur sa droite : « But it looks just like this, except for the light<sup>2</sup>. » Il est très concentré sur ce qu'il dit. Il sourit en disant : « And I'm scared, like I can't tell you<sup>3</sup>. » Un drone\* sonore s'installe à ce moment, dans un premier temps presque imperceptible. Le jeune homme poursuit : « Above it all, you're standing right over there<sup>4</sup>. » Il sourit de manière crispée, et tourne la tête vers le fond de la salle derrière lui, désignant l'endroit en question, tandis que la caméra accompagne son mouvement dans un pano\* gauche-droite : on découvre une partie du Winkie's où se tient le serveur, derrière son tiroir-caisse, et derrière lui des tables et des banquettes avec une cliente. Les vitres sont masquées par des stores vénitiens à moitié baissés. La lumière qui vient de l'extérieur par la vitre de la porte est blanche. Le drone est à peine audible, mais toujours présent.

---

<sup>1</sup> « C'est la deuxième fois que je le fais, mais c'est toujours pareil. Ça commence comme ça : je suis ici, ce n'est ni le jour ni la nuit, mais quelque chose comme une demi nuit, vous voyez ? »

<sup>2</sup> « Mais cela ressemble à ça, mise à part la lumière. »

<sup>3</sup> « Et j'ai terriblement peur, je ne peux pas vous dire à quel point. »

<sup>4</sup> « Et en plus, vous vous tenez juste ici. »

Ce moment est particulièrement perturbant pour le spectateur, car l'évocation du rêve n'est plus simplement sur le mode du récit fait par le jeune homme ; il y a maintenant une forme *d'actualisation* du rêve dans le film ; le « ici » que désigne le rêveur est un « ici » qui désigne deux situations en même temps : celle du Winkie's actuel, celle du Winkie's du rêve, confondues dans la logique du rêveur, ce qui est conforté par la terreur visible sur le visage du jeune homme. Cette confusion gagne l'espace du film puisque celui-ci revêt peu à peu à partir de ce moment une consistance onirique. C'est d'une part dû au dialogue, le jeune rêveur évoquant sur un mode actuel la teneur de son rêve sans que l'on puisse trancher pour savoir s'il s'agit du rêve seulement ou de la description de ce qui se passe au moment où il parle. Cette coïncidence du récit du rêveur avec la *figuration* du film est suggérée, par ailleurs, par un *figural* singulier présent dans ces plans : c'est le mouvement flottant et fluide de la caméra, qui rappelle au spectateur sa propre présence spectatorielle, en activant la conscience que ce à quoi nous assistons se fait à partir d'un point de voir mobile et non référentiel à un point de vue de personnage<sup>1</sup>. C'est aussi le choix d'une profondeur de champ très courte, qui concentre la zone de netteté sur le premier plan et figure sous un aspect brouillé le reste de l'espace. En effet, la perception d'une image dont une partie seulement est nette me semble analogique de l'expérience des images oniriques. Dans la perception d'objets réels, l'accommodation effectuée spontanément par notre œil pour voir de près efface ce qui se passe alentour, qui n'est alors présent qu'à titre de perception possible. En revanche, dans le rêve, nous vivons des situations dans lesquelles nous « voyons » clairement quelque chose tandis que se manifestent d'autres éléments du rêve, qui nous « apparaissent » alors d'une manière intermédiaire : présents, mais comme brouillés, hors d'atteinte d'une activité imageante claire. Il me semble donc que l'usage d'une zone de netteté très réduite dans ces plans fabrique une image qui évoque le mode d'apparaître d'objets oniriques.

Dès lors on peut affirmer que dans cette séquence, l'activité de spectateur est comme

---

<sup>1</sup> En effet, ce mouvement, par sa fluidité et sa lenteur, n'évoque aucun mouvement corporel. Il relève de ce type de *figuralité* du mouvement qu'a magistralement initié Stanley Kubrick dans *Shining*, avec un mouvement de caméra, cette fois très directionnel, mais très lent, qui place le point de voir du spectateur dans une posture transcendante par rapport aux personnages et à leurs actions. Chez Kubrick, cela confère au lieu lui-même, l'hôtel Overlook, une forme d'existence surnaturelle cauchemardesque.

interrogée à partir du fonctionnement du rêve<sup>1</sup>, comme si l'expérience du spectateur répétait celle du rêveur, et qu'elle était mise en lumière à partir de ce qu'éprouve le rêveur : le dialogue le suggère aussi lorsque le jeune homme évoque la « demi-nuit<sup>2</sup> » du rêve, qui est aussi celle de la salle de cinéma : dans le noir, le spectateur est arraché à l'alternance jour/nuit de la vie quotidienne. Pour autant, cette coïncidence suggérée entre le temps du rêve et le temps de son récit par le jeune rêveur n'est pas encore agie, au sens où la terreur du jeune homme, inhérente au cauchemar, n'est pas encore susceptible d'être ressentie par le spectateur, qui est simplement, à ce moment de la séquence, plongé dans un univers onirique étrange.

### *Extrait DVD N°19 - d*

Retour, au plan suivant, sur le visage du jeune homme, toujours regardant par-dessus son épaule l'espace que nous voyions, nous, précédemment. Son visage en très gros plan semble concentré sur ce qu'il voit. L'homme en face est à l'arrière-plan, partiellement visible, grâce au cadrage, et brouillé par le choix de la zone de netteté réduite. Le jeune homme se retourne vers l'homme plus âgé, face à lui, tandis qu'un léger pano\* droite-gauche recentre ce dernier, toujours brouillé ; le jeune homme, dont maintenant nous ne voyons que la nuque, dit : « in front of that counter<sup>3</sup>. » Un léger pano gauche-droite recentre l'homme plus âgé, qui devient net : il regarde hors champ dans la direction de l'espace désigné par le jeune homme, puis hoche la tête en le regardant. Le plan suivant est un contrechamp, la caméra ne cessant d'opérer de petits mouvements légèrement circulaires : le jeune homme est face à nous, comme au début de la séquence, la porte du Winkie's en arrière-plan est brouillée. Il déclare : « You're in both dreams. And you're scared too<sup>4</sup>. » Au plan suivant, nous revenons à l'homme plus âgé, concentré sur ce que lui

---

<sup>1</sup> Il n'est bien sûr pas anodin que David Lynch compare son travail de cinéaste à la fabrication d'un rêve qu'il pourrait ainsi contrôler : « When you sleep, you don't control your dream. I like to dive into a dream world that I've made, a world I chose and that I have completely controlled over. » (Quand on dort, on ne contrôle pas son rêve. J'aime plonger dans un monde onirique que j'ai fabriqué, un monde que j'ai choisi et totalement contrôlé.) Entretien donné par David Lynch à *La revue du cinéma*, avec Marie-José Simpson, N° 424, février 1987.

<sup>2</sup> Le cinéma hollywoodien se réfère lui aussi à cette « demi-nuit » en rendant *Sunset boulevard* emblématique du cinéma tout entier, et le Winkie's est lui-même localisé à cette adresse...

<sup>3</sup> « En face de ce comptoir. »

<sup>4</sup> « Vous êtes présent dans les deux rêves, et vous avez peur, vous aussi. »

dit le jeune homme, dont nous voyons la nuque en amorce\* sur la droite du cadre : « I get even more frightened when I see how afraid you are and...<sup>1</sup>. » Un temps de suspens dans la parole du jeune homme permet le changement de plan qui cadre son visage, le regard tourné sur sa gauche comme concentré dans son souvenir. Puis ses yeux se tournent vers le visage de l'homme tandis que la caméra se soulève légèrement. Le jeune homme poursuit, les yeux fichés dans ceux de l'homme plus âgé : « Then I realize what it is<sup>2</sup>. » Son sourire est grimaçant, il s'arrête, troublé, très rouge. La caméra continue de prendre un peu de hauteur, visant le jeune homme en légère plongée, qui dit : « There is a man<sup>3</sup>. » On passe à un plan sur l'homme plus âgé, en plan poitrine. On voit à sa gauche les fenêtres du Winkie's, et derrière, brouillé, le décor d'une arrière-cour avec un entrepot. Il a le regard braqué sur le jeune homme, qui dit : « In back of this place<sup>4</sup>. » On revient sur le jeune homme, le visage crispé dans un sourire un peu grimaçant : « He's the one who's doing it<sup>5</sup>. » La caméra se rapproche en flottant de son visage ; il a du mal à parler : « I can see him through the wall<sup>6</sup>. » Contrechamp\* sur l'homme plus âgé, le visage très concentré sur le récit du jeune homme, qui continue : « I can see his face<sup>7</sup>. » Plan sur le jeune homme ; il ne dit rien, semble pris d'une émotion insoutenable, baisse les yeux et bégaye : « I hope that I'll never see that face, ever, outside of a dream<sup>8</sup>. » Il semble bouleversé, relève la tête vers l'homme plus âgé. Contrechamp sur celui-ci, l'air préoccupé. La caméra s'élève doucement, tandis qu'il hoche la tête comme s'il amorçait quelque chose. Contrechamp sur le jeune homme qui lui sourit sans comprendre : « That's it<sup>9</sup>. » Contrechamp sur l'homme plus âgé qui déclare : « So, you came here to see if he's really out there !<sup>10</sup> » La caméra continue d'être en légère plongée sur lui. Plan sur le jeune homme qui rapproche sa tête

---

<sup>1</sup> « Je deviens même encore plus effrayé en voyant combien vous l'êtes vous-même, et... »

<sup>2</sup> « Puis je me rends compte de ce que c'est. »

<sup>3</sup> « Il y a un homme. »

<sup>4</sup> « A l'arrière de cet endroit. »

<sup>5</sup> « C'est lui qui fait ça. »

<sup>6</sup> « Je le vois à travers le mur. »

<sup>7</sup> « Je vois son visage. »

<sup>8</sup> « J'espère ne jamais revoir ce visage, ailleurs que dans ce rêve. »

<sup>9</sup> « C'est tout. »

<sup>10</sup> « Donc, vous êtes venu voir s'il était ici dehors ! »

de son interlocuteur et finit la phrase de celui-ci : « To get rid of this God-awful feeling<sup>1</sup>... » Retour sur l'homme plus âgé qui opine du chef ; il esquisse le mouvement de se lever en disant : « Right then<sup>2</sup>. » Puis il se lève et sort du champ par la gauche. En amorce, le jeune homme de dos tourne la tête vers lui : sa face brouillée est maintenant de profil. Raccord mouvement sur un plan du jeune homme de face qui tourne la tête à nouveau droit devant lui et a l'air particulièrement effrayé. Il baisse les yeux. Plan sur sa tête de dos : il se retourne face à nous, regardant derrière lui vers le comptoir, tandis que le drone\* audible sur toute la séquence s'intensifie. Retour sur l'homme plus âgé devant le comptoir, avec en amorce la tête du jeune homme tournée vers lui. L'homme a sorti son portefeuille pour payer. Mouvement de caméra droite-gauche qui recadre le jeune homme toujours assis, muet d'effroi. Il semble se parler à lui-même. Plan rapproché sur l'homme plus âgé de profil qui paye, se retourne vers le jeune homme. Contrechamp sur la nuque du jeune homme, de dos, qui se retourne et le regarde. Retour sur l'homme plus âgé qui lui fait signe de venir. Plan sur le jeune homme qui obéit en se levant, quitte la table sur laquelle nous découvrons les restes de leur petit déjeuner : jus d'orange, œufs sur le plat, bacon...

Ce qui est intéressant, c'est que du rêve, nous ne savons rien, sinon qu'il est un cauchemar insoutenable pour le jeune homme, que s'y trouvent les deux hommes présents dans la séquence, et qu'un troisième homme suscite le cauchemar : mais ce qui provoque la terreur du jeune homme, nous l'ignorons. Cette acceptation sans mobile d'un affect intense est la marque précisément de l'expérience du cauchemar. Ce que nous pouvons constater, ce sont ses effets perturbants pour le jeune rêveur joué par un acteur, subtilement choisi par David Lynch pour son visage mobile et vulnérable, au physique atypique. Dans un premier temps, ce personnage peut apparaître au spectateur comme instable psychiquement. Mais la force de la séquence, qui consiste à suggérer qu'il y a coïncidence entre ce que vit le rêveur et ce que vit le spectateur, trouble peu à peu ce dernier qui voit son attention se focaliser sur une situation dramatique qui lui est annoncée par le dialogue avant que d'être mise en acte : les deux hommes prennent la décision d'aller sur le lieu désigné dans le cauchemar comme celui où se trouve l'homme redouté. Ce que l'homme plus âgé propose est une sorte d'épreuve de réalité : on peut en effet comprendre que le rêveur, à la sollicitation de son compagnon, doit maintenant se rendre compte que son rêve n'est qu'un

---

<sup>1</sup> « Pour me débarrasser de cette horrible impression... »

<sup>2</sup> « Allons-y ».

rêve et pour cela se rendre sur le théâtre du cauchemar pour vérifier l'absence de l'homme redouté. Pour autant, le génie de Lynch est de faire du récit du rêve une sorte de « prophétie » de ce que nous allons voir, et ainsi nous obliger à renverser ce que nous avons entendu pour lui donner une tout autre valeur, inquiétante, parce qu'elle nous incite à hésiter sur le statut de ce que nous percevons : s'agit-il d'un dialogue réel ? Est-on *entré* dans le rêve ? Lorsque le jeune homme se retourne une première fois pour regarder le comptoir alors qu'il raconte à l'homme plus âgé que celui-ci est présent dans son rêve près du comptoir, dans ce plan là, le comptoir est vide. En revanche, quand l'homme plus âgé se lève pour aller dehors, Lynch répète exactement le même plan : le jeune homme se retourne et regarde derrière lui le comptoir, sauf que maintenant l'homme plus âgé s'y trouve. Ce plan effectue un brouillage de la frontière entre réalité et rêve à l'intérieur même du récit filmique. La présence de cet homme est en effet comme doublement motivée selon deux logiques contraires : dans le cours réel des choses, il est là parce qu'il s'est levé pour payer ; mais dans le rêve, tel que le jeune homme vient de le raconter, il se trouve aussi à cet endroit-là. Or, la co-existence de deux explications contraires d'un même fait, typique de la logique du rêve, et le silence ambiant de ce deuxième plan, assorti de la seule présence d'un drone\* extrêmement ténu, contribuent à faire basculer la perception du plan du côté d'un univers onirique. Ce qui m'intéresse, c'est que les images et les sons viennent rendre compte du rêve, sans le signifier de manière extérieure à ce que nous éprouvons dans le rêve : une familiarité à ce qui se produit, assortie d'une forme d'étrangeté, et la présence d'actions ou de situations qui déjouent notre rationalité sans que nous les refusions pour autant. Et c'est à partir de ce moment qu'on peut dire que la séquence se transforme en accomplissement du rêve, l'attention du spectateur se portant dorénavant vers un *hors champ* spatial, tout en éprouvant une temporalité sur le mode de l'attente : une *extrapolation* inquiète de ce qui risque de faire irruption. Non seulement le spectateur se dirige en effet mentalement vers ce lieu - désigné comme l'arrière du Winkie's - il s'agit donc d'un *hors champ* contigu, en tout cas proche, mais le spectateur s'attend à cette « épreuve de réalité » que fait subir l'homme plus âgé au jeune rêveur de manière *imminente*. Le spectateur est dorénavant contaminé par le désir et la crainte de voir surgir l'homme cauchemardesque, sans avoir le pouvoir de maîtriser la durée de cette attente : c'est à propos de cet état d'attente et de suspension, créé par la certitude que quelque chose va se produire sans pouvoir déterminer quand ni quoi, qu'il me semble

qu'on peut parler d'*extrapolation*<sup>1</sup> : en effet, même si rien ne permet d'établir que l'homme en question va surgir, il est dans la logique de la séquence - logique d'immersion dans une ambiance onirique - de préparer le spectateur à la réalisation de cette attente.

On peut ajouter que ce qui précipite le spectateur dans une expérience proche de celle du rêve dans cette séquence, c'est qu'il éprouve la disproportion étrange entre le minimalisme de l'action qui se déroule devant lui et l'intensité de l'affect qui lui fait y participer néanmoins. Elle ne résulte pas seulement du jeu des acteurs et de l'extrême lenteur de la scène, qui est encore augmentée par la temporalité extensive du champ-contrechamp. En passant régulièrement de l'un à l'autre des protagonistes, nous suivons sur leurs visages la gradation d'une tension, tout en étant privés des ressorts exacts de cette tension : le rêve n'est pas narré – il se réduit à une pure présence qui, pour le jeune homme, semble épouvantable. En outre, l'effet de brouillage de la zone de netteté, réduite la plupart du temps à un visage, le balancement incessant de la caméra, et la présence sonore d'un drone<sup>2</sup>, crée une atmosphère irréelle, dans laquelle toute l'attention se concentre sur une présence/absence : celle de l'homme du cauchemar, dont la présence, de fictive dans le cadre de la narration du rêve, est devenue pour le spectateur hors champ ; du rêve dont l'évocation a produit, en quelque sorte, sa réalisation dans le cours du récit filmique.

---

<sup>1</sup> Jean Hamburger définit ainsi l'extrapolation :

« Extrapoler, c'est continuer d'appliquer les règles du jeu établies en tel lieu et à tel instant, alors qu'on a changé de lieu et d'instant. Je vérifie chaque jour, dans ma maison, que les objets qui m'entourent ont telle ou telle propriété. Je sors de ma maison, je pars au loin dans des mondes tout différents et je crois aveuglément, par habitude, que les objets qui s'y trouvent obéissent aux mêmes lois. » (*La Raison et la Passion*, p.81, cité dans l'article « extrapoler », *Dictionnaire culturel de langue française*, dirigé par Alain Rey, Paris, Robert, 2005).

Si le spectateur *extrapole*, c'est parce qu'il croit à la réalisation du rêve sur la base seulement d'une forme de parenté entre l'expérience filmique qu'il vit actuellement et les expériences oniriques qu'il a pu faire. Il applique, contre toute logique rationnelle, une attente qu'il expérimente dans ses rêves, par reconnaissance implicite d'une temporalité contrainte, faite de la certitude intense que quelque chose de redoutable va survenir, assortie de l'impuissance à y faire obstacle.

<sup>2</sup> Cet usage du drone n'est pas isolé dans le cinéma de David Lynch, et correspond à une marque de fabrique très reconnaissable, créant une texture sonore indéterminée. Eric Dufour déclare à ce propos :

« Les films de David Lynch sont hantés, tel *Mulholland Drive*, par des bruits continus extra-diégétiques, graves et sourds, qui contaminent les sons « directs » eux-mêmes mixés, et sur le fond desquels apparaît la musique, comme si les bruits clairement déterminés et la musique naissaient d'une « rumeur » originaire. » (*David Lynch, Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008, p.81.)

Mais l'affect très intense qui saisit le spectateur procède plus fondamentalement de la forme de temporalité qu'il éprouve maintenant : c'est l'attente imminente de quelque chose, attente qui résulte de la certitude que quelque chose de redoutable va surgir. Pour autant, cette attente s'éprouve dans l'impuissance à contrôler ce qui doit arriver – par une réaction physiologique de fuite, ou par la connaissance effective de la nature du péril. Ce qui m'intéresse donc dans cette séquence, c'est que je fais l'hypothèse que non seulement Lynch établit une analogie entre le spectateur et le rêveur, ce qui, réduit à cela, serait une platitude, mais surtout qu'il incorpore le spectateur au film selon les modalités du rêve. Celui-ci vit cette séquence en éprouvant une durée subie, parce que la séquence lui impose son rythme d'avènement des différents moments, mais qui n'est pas pour autant vécue par le spectateur comme séparée de lui, car il vit une temporalité tendue par l'extrême attention qu'il porte à ce qui n'est pas encore, à ce qui risque d'advenir, sur le mode d'un événement qui n'est pas encore et pourtant déjà là : le spectateur vit, sous le mode de la contrainte, une peur qui n'est suscitée par aucun objet discernable, et pourtant l'objet de la peur semble paradoxalement imposer sa présence comme *probable*.

Nous allons maintenant étudier le moment où l'événement redouté étant annoncé, son actualisation est mise en place par la mise en scène :

#### *Extrait DVD N°19 - e*

Plan demi-ensemble\* sur le Winkie's : deux hommes sont assis sur la gauche ; au fond se trouve l'homme plus âgé, tenant la porte d'entrée et attendant le jeune rêveur qui marche, de dos, vers lui. Le premier homme ouvre la porte vers l'extérieur dont on ne perçoit à l'arrière-plan qu'une lumière blanche - le réglage de la lumière surexposant l'extérieur - et le son de voitures qui passent, auquel se mêle le son du drone\*. L'homme plus âgé prend le jeune homme par l'épaule pour le convier à sortir. Le plan suivant se déroule à l'extérieur : à l'arrière plan, la rue avec des voitures qui passent ; devant, les deux hommes qui parlent, et en amorce\* deux piliers verts appartenant à l'architecture du bâtiment. Le jeune rêveur indique à son compagnon la direction, mais ses paroles sont indistinctes, couvertes par le drone\* qui se trouve maintenant en gros plan sonore. Le jeune homme a le visage rouge et ruisselant ; il regarde devant lui et se met à marcher, l'homme plus âgé

le suivant avec perplexité. Le plan suivant occupe la position perceptive du jeune homme : la caméra avance lentement vers un escalier, croisant sur la gauche un téléphone public extérieur, qu'elle dépasse. Retour sur le jeune homme qui a lui-même dépassé le téléphone ; il a le visage en nage, faisant visiblement un effort pour surmonter sa peur ; derrière lui, l'homme plus âgé avance, le regard fixé sur lui. On aperçoit à l'arrière-plan la rue où passent des voitures et sur la droite du cadre des affiches promotionnelles sur les vitres du Winkie's. Le jeune homme regarde fixement devant lui, puis a le regard attiré sur sa gauche par quelque chose sur la vitre du Winkie's. En contrechamp\*, nous découvrons ce qu'il regarde : la vitre sur laquelle sont collées deux vignettes, l'une indiquant : « Entrance », et l'autre portant une flèche désignant l'entrée vers la gauche, dans le sens inverse de la trajectoire des deux hommes. La vitre reflète la végétation extérieure, présente aux alentours du Winkie's. Retour sur le jeune homme, qui paraît au comble de la terreur ; il détourne son regard de la vitre, et reprend sa marche lente. Le drone\* s'est progressivement transformé en sifflements légers qui semblent flotter dans l'air. Au plan suivant, la caméra découvre dans un mouvement haut-bas l'escalier qui descend, comme si le jeune homme était pris d'une sorte de vertige ; puis la caméra se redresse, découvrant l'espace accessible par l'escalier : une cour goudronnée, où se tient un amoncellement de poubelles et de détritiques, et un mur qui sépare ce taudis du reste de la rue. Tout au fond, un mur bloque la vue. La caméra bouge, comme saisie d'un trouble. Retour sur le jeune homme en contre-plongée, alors qu'il descend les escaliers, toujours suivi de l'homme plus âgé. Le drone est à nouveau perceptible. Le jeune homme regarde fixement devant lui. Le plan suivant est à nouveau le contrechamp\* découvrant ce que voit le jeune homme : le mur et les poubelles qui se rapprochent au rythme de la progression lente du jeune rêveur. Retour sur lui : il est parvenu en bas des marches, il a la bouche entrouverte, le regard fixe, son compagnon derrière lui. Le rêveur a maintenant le regard légèrement dirigé vers la droite du cadre, désignant ce qu'il regarde hors champ comme la direction du mur et des poubelles ; il s'arrête, se retourne vers l'homme plus âgé, puis regarde à nouveau dans cette direction, bouleversé. Cut brutal sur le mur qui est placé en diagonale par rapport à l'espace du champ, sur la gauche : des graffitis le recouvrent, ainsi qu'une sorte de chevelure de raphias accrochée dessus. Après un temps, le mouvement de progression vers le coin du mur reprend. Retour sur le jeune homme qui avance. Puis à nouveau un plan sur le mur : la direction que prend le jeune homme semble le coin opposé du mur, composé d'une sorte de pilier. Retour sur les deux hommes cadrés maintenant en plan poitrine. Puis le coin du mur : le champ est donc maintenant composé, en face, d'un mur

bordé sur sa hauteur de barbelés, et, sur la gauche, du cadre de ce mur dont un des coins est la direction de la trajectoire de la caméra. Le drone s'est à nouveau transformé en sifflements aigus, très légers. Nous sommes presque arrivés à l'angle du mur. Retour sur les deux hommes progressant toujours lentement dans cette direction. Ils dépassent la chevelure de raphias. Plan sur l'angle en très gros plan : une forme noire surgit très rapidement de cet angle, dévoilant un visage noirci par la crasse et une chevelure longue et brune. Ce visage regarde en souriant dans la direction du jeune homme. L'irruption est amplifiée par une explosion sonore brève et violente. Retour sur le jeune homme qui s'évanouit dans les bras de son compagnon.

Ce dernier moment de la séquence constitue une rupture qualitative du point de vue de l'activité du spectateur : jusqu'à présent, l'alternance des champs-contrechamps entre les deux hommes à l'intérieur du Winkie's livrait à jeu égal deux visages, dont nous suivions alternativement les réactions, même s'il était apparu rapidement que c'était le jeune rêveur dont le récit était le moteur de la séquence ; en revanche, le nouveau dispositif d'alternance de plans met en place un autre type d'implication du spectateur, sur lequel j'aimerais m'arrêter. D'abord, une remarque : du point de vue formel, nous poursuivons les champs-contrechamps\*, mais cette fois, le champ nous montre les deux hommes ensemble, et le contrechamp le point de vue du jeune rêveur. La rupture ne relève donc pas d'une modification du montage proprement dit, mais se trouve ailleurs. C'est l'actualisation du rêve en hors-champ qui travaille dorénavant toute cette partie de la séquence. Actualisation : il ne s'agit plus d'un récit onirique, mais bien d'une immersion dans le rêve par le spectateur, *dans les pas du jeune rêveur*, construite par ce champ-contrechamp qui fait alterner des plans montrant la tension palpable du jeune homme, et des plans projetant le spectateur dans la position spatiale occupée par ce dernier. Si le spectateur entre désormais dans la logique du rêve, c'est parce que l'expression du visage du jeune homme lui révèle que la menace fantasmatique qu'il aimerait déjouer au cours de cette « épreuve de réalité » s'accomplit inexorablement<sup>1</sup>. Ainsi, ce que cette séquence met en lumière, c'est comment le spectateur construit un monde possible. Il ne s'agit pas seulement de ce qu'il suppose que le champ qu'il perçoit, nécessairement partiel, se prolonge ; ici, dans cette séquence, le rapport que le spectateur établit avec l'expression du visage du jeune

---

<sup>1</sup> Il n'est pas anodin, pour l'impression onirique qui saisit le spectateur, que l'accomplissement de la menace se fasse par le geste même qui tente d'en montrer l'inanité...

homme est, en vertu de la contagion d'un affect, de l'ordre du partage d'un monde non perçu, mais présent de manière paradoxale<sup>1</sup>. C'est une figure fort banale du film d'épouvante, dont Lynch travaille la mise à nu : elle relève d'un mécanisme psychique inhérent au spectateur. En effet, les ingrédients susceptibles de créer l'effroi sont ici réduits à une épure : j'ai déjà noté que le choix de l'acteur et sa direction par Lynch étaient particulièrement subtils en introduisant une pointe d'humour dans la séquence : un visage presque ridicule, un personnage un peu fantoche, mais dont la présence s'intensifie par les effets du montage et de la mise en scène. En effet, Lynch suggère cette entrée dans le cauchemar par un travail sur la bande sonore, qui, comme l'écrit avec justesse Daniel Deshays, produit une privation progressive visant à masquer le caractère exogène de la sensation sonore :

« S'il garde toujours la main sur ses bandes son, qu'il a longtemps réalisées lui-même, Lynch sait aussi confier ses « *drones* » à un compositeur, ici Angelo Badalamenti. Non loin du début, dans la scène du *Winkie's*, Lynch nous révèle un rêve prémonitoire par un dialogue construit sous l'image doucement flottante d'un Steadycam. Mais c'est surtout dans un café réduit au silence, bien qu'habité par d'autres clients, que la scène s'amorce par un dialogue étrange. Seuls des passages assourdis de voitures surgissent au loin. A la fin de la conversation, les protagonistes sortent dans la rue et l'ouverture de la porte laisse entendre un dernier passage de véhicule conclu par une queue de réverbération. La sortie dans la rue, loin de faire exister un supplément d'ambiance, assourdit le son des voitures en dépit de leur proximité. Après la descente d'un escalier, de petits sons apparaissent en écho, émergeant de trames floues, essentiellement instrumentales. Toutes les fréquences aiguës s'atténuent progressivement, nous sommes plongés dans un espace de plus en plus feutré. Nous passons ainsi de la perception du monde, extérieur à un sentiment d'intériorité, dans une subjectivité qui nous fait vivre la scène comme un cauchemar. Comment rendre compte du sonore du monde depuis l'intériorité ? Comment le sonore, agent de la sensation, pourrait-il lui-même représenter la sensation ? Si la représentation de l'être intérieur ne peut avoir lieu en son extériorité, c'est par de telles figures que Lynch nous y fait accéder. Figures, simulacres, tout n'est ici qu'allusions. Des codes communs, signes simples, en permettent l'approche. On pense alors à la surdité, du moins à l'expérience qu'on en connaît : à ce qu'on entend quand, la tête sous l'eau, les

---

<sup>1</sup> On ne peut que songer à cette belle remarque de Gilles Deleuze, présente dans son commentaire sur l'œuvre de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* :

« Autrui « n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas. <...> Mais quelle est cette structure ? C'est celle du possible. Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde, que je ne vois pas encore. » (*Logique du sens*, Paris, éditions de Minuit, 1969, p.350-351.)

attaques et la localisation des sons disparaissent. Ce qu'il faut noter ici, c'est que l'effet est produit en creux et non pas en ajout, non en addition d'éléments, mais simplement en évacuation, en privation. L'intériorité du rêveur devient le réel. L'image a souvent, dans le cinéma, pris en charge la représentation du rêve, ce qui est intéressant ici c'est que ce n'est pas elle qui s'en charge mais le son. Et c'est par effacement de la présence du direct associé d'ordinaire à l'image que l'idée d'intériorité, soutenue par des plans subjectifs, surgit. »<sup>1</sup>

Je retiens particulièrement, dans cette analyse précise, le lien que l'auteur établit entre un certain traitement sonore et la création d'une « intériorité externalisée ». C'est en effet principalement, mais pas exclusivement, par le son que l'entrée du spectateur dans le cauchemar du jeune homme s'opère, et ceci sans hiatus : la scène est d'autant plus forte qu'elle nous glisse insidieusement dans un monde qui se révèle onirique : néanmoins, il me faut nuancer l'analyse de Deshayes, en soulignant la grande solidarité, dans cette séquence, entre les points de voir et les points d'entendre, l'assourdissement du son correspondant à une forme d'opacité de l'image, dont la zone de netteté se trouve réduite et orientée vers les deux personnages, qui se trouvent comme *découpés* du plan. Si les sensations du spectateur sont bien exogènes, elles sont analogiquement associées à une position de voir/entendre assourdie, opaque, qui « bruit » et qui « s'image » tout autant comme monde mental, en vertu d'une forme d'appauvrissement perceptif : ce que nous voyons/entendons diminue, non parce qu'il disparaîtrait, mais parce la matière perceptive est comme progressivement réduite<sup>2</sup>. En outre, le spectateur se trouve enveloppé dans une temporalité qui s'offre, comme dans le monde des rêves, comme un ordre nécessaire de déroulement des événements. J'y insiste : il ne s'agit pas seulement de donner à voir/entendre le rêve d'un autre, mais de faire en sorte que le spectateur ressente lui-même cette séquence comme un rêve, en expérimentant ainsi une possibilité du cinéma de nous faire vivre une expérience contrainte, qui se donne comme proche de celle que nous faisons en rêvant<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p.123-124.

<sup>2</sup> Sartre, dans *L'Imaginaire*, remarque que l'image, contrairement à la perception, a « une pauvreté essentielle » ; dans la mesure où la conscience n'y est en rapport qu'avec elle-même, l'image « se donne d'un bloc à l'intuition » :

« Ce bout de gazon, si je le percevais, je devrais l'étudier bien longtemps pour savoir d'où il vient. Dans le cas de l'image, je le sais immédiatement : c'est la gazon de tel pré, à tel endroit. Et cette origine ne se laisse pas déchiffrer *sur* l'image : dans l'acte même qui me donne l'objet en image se trouve incluse la connaissance de ce qu'il est. » (*Op. cit.*, p. 27)

<sup>3</sup> Bien évidemment, ce rapprochement doit être nuancé. Selon l'analyse de Christian Metz, des différences essentielles les distinguent. D'une part, il y a « un savoir inégal du sujet quant à ce qu'il est en train de faire. » Car « le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au

Car le spectateur éprouve un effroi très proche de celui que suscite un cauchemar du fait de la construction du champ-contrechamp. Cette alternance ne doit pas être pensée simplement comme une balance équilibrant deux positions perceptives, l'une en focalisation externe, sur le jeune rêveur, l'autre en focalisation interne, à partir de la position spatiale de celui-ci. Il s'agit, bien davantage, de l'établissement d'une dissymétrie radicale entre *identification* et *projection*. *Identification* de l'affect du jeune rêveur, dont le visage troublé se fait reconnaître dans l'inquiétude qu'il transmet au spectateur ; *projection* dans une image qui n'est pas tant subjective que *mentale* : le champ y est *troué* par le hors champ, c'est-à-dire par ce qui manque dans le champ et qui s'y immisce sans pouvoir être désigné. Dans cette visée, l'image de l'homme qui surgit ne produit pas de terreur parce qu'il est monstrueux – la subtilité de Lynch est de produire un monstre très peu horrible – juste inquiétant – mais dans l'irruption même dans le champ de ce qui, d'une certaine façon, y était déjà sans que le spectateur puisse l'y localiser... de même que, dans le rêve, les apparitions et événements peuvent être pressentis sans que le rêveur ne puisse décider du moment où il y sera confronté.

Que veut dire ici *identification* ? Face aux plans sur ce jeune homme, il serait ridicule d'affirmer que le spectateur se prend pour le jeune rêveur. Simplement, il est sourdement contaminé par la terreur du jeune homme : pour reprendre l'expression de Deleuze, ce visage porteur d'effroi lui fait admettre l'existence de ce qui le terrifie, et l'affirmation de sa possible irruption dans son propre champ perceptif. Mais cette irruption a, d'une certaine manière, déjà eu lieu, dans la mesure où ce qu'éprouve le spectateur est de l'ordre de l'avènement d'une fatalité. Ainsi, le rêve n'est pas donné au spectateur sur le mode perceptif - le spectateur percevant alors les images oniriques - mais sur le mode d'une temporalité sous contrainte. Et l'identification n'est pas psychologique – le spectateur ne saurait se prendre pour le rêveur – et si l'on peut parler d'identification c'est à un sentiment. Ne relevant pas de processus cognitifs – le spectateur n'analyse pas le sentiment

---

cinéma. » (« Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique) », *Communications*, 1975, volume 23, p.108)

Aussi « l'illusion de réalité » propre au rêve s'oppose-t-elle à « une certaine *impression* de réalité » que produit le cinéma. Deuxième écart, bien sûr : la présence d'un matériau perceptif réel dans le cas du cinéma. Si le rêve est ainsi purement endogène, l'expérience filmique est celle d'une perception exogène.

qui habite le jeune homme, il n'a pas les moyens de comprendre ce qui se passe en lui – l'identification est *affective* car elle *recouvre une certaine expérience du temps*. Je voudrais insister sur ce point qui me paraît difficile et important : l'*identification* au cinéma<sup>1</sup> ne me semble pas devoir être pensée comme un processus de confusion entre un personnage et le spectateur ; j'ai montré dans le chapitre précédent que si le spectateur est incorporé au film, c'est par différentes postures perceptives qu'il épouse, sans pour autant perdre de vue son identité de spectateur. L'*identification* doit donc être comprise dans un premier temps comme un processus de subjectivation par incorporation perceptive du spectateur au film.

Mais ce n'est pas tout : le spectateur vit une temporalité sous contrainte dans la mesure où il éprouve comme *probable* la présence du monstre. Si je me réfère à la série des instants qui se déroulent dans le Winkie's, la sortie hors du Winkie's ne peut être comprise que comme la vérification de l'absence du personnage du rêve. Mais si maintenant je pense aussi le film comme totalité, je reconnais dans la terreur du jeune homme un processus propre au cinéma de Lynch, une mise en œuvre d'auto-engendrement du récit par lui-même, qui me fait m'attendre à l'irruption de l'homme monstrueux<sup>2</sup>. Ce que j'avais analysé dans la partie II comme une facture proprement poétique de *Mulholland Drive*, qui se fait à partir d'un travail des mots dans les images, invite le spectateur à s'attendre effectivement à l'actualisation du récit du jeune homme. Par la vertu de l'identification à la terreur du jeune homme, et grâce à l'univers sonore très particulier de cette séquence, le spectateur se projette *temporellement* dans le cours inexorable de l'effectuation de la menace. Cette projection s'éprouve comme « distension de l'âme » pour le spectateur, qui n'épouse pas seulement le champ spatio-temporel actuel du jeune rêveur ; le spectateur épouse le cours inexorable d'un événement qui ne saurait ne pas arriver, il s'achemine imaginativement vers ce qu'il juge être la clôture de l'action. Mais il ne le fait pas comme un simple possible qu'il contribuerait à rendre effectif ; comme dans le rêve, le spectateur est actif imaginativement en même temps que contraint dans son impuissance à agir sur le

---

<sup>1</sup> Ce qui signifie qu'elle prend une modalité spécifique au cinéma, car l'identification à un sentiment ne se fait pas, comme dans la littérature, par la médiation d'une représentation, mais, dans ce que je décris du processus à l'œuvre dans la séquence de Lynch, par le biais d'une dimension physique – perceptive – et affective : une certaine expérience de la temporalité.

<sup>2</sup> On peut à cet égard comprendre l'importance pour le spectateur d'ancrer un film qu'il va voir dans un genre : l'appartenance au genre le prévient des types d'attente qu'il peut construire par rapport à la narration, et ainsi le conforter dans un certain travail de sa mémoire par rapport au film qu'il voit pour la première fois, mais qui entre dans un ensemble générique constitué de lois narratives et de factures filmiques auxquelles il peut s'attendre.

cours des choses<sup>1</sup> ; ainsi, il est d'autant plus attentif à anticiper imaginativement qu'il lui est impossible d'éviter ou d'infléchir le cours de ce qui va se passer et s'impose à lui. Le rôle des modifications que Lynch apporte à l'expérience perceptive par un jeu sur l'assourdissement et l'opacité me paraît primordial, car il entraîne un décalage avec l'expérience ordinaire, sans rompre totalement avec celle-ci, comme le font les souvenirs de la journée inclus dans nos rêves, reliant ceux-ci à nos expériences vécues, mais sur le mode d'une étrangeté qui en est le sceau.

Ainsi, Lynch met en scène de manière magistrale un pur effet filmique, car se passant de toute monstration véritablement spectaculaire ; il met en œuvre la possibilité d'une *projection* de la part du spectateur dans un temps du film qu'il éprouve comme inexorable. Un certain type de subjectivation est alors sollicitée du fait de cette expérience filmique, où la conscience se trouve placée dans une extériorité par rapport à elle-même : elle se trouve en symbiose avec un simulacre auquel elle se trouve incorporée en éprouvant des affects et des attentes qui lui sont imposées, mais qui sont vécues comme siennes. Siegfried Kracauer rapporte à ce sujet une parole de spectatrice très éclairante :

« Chez le spectateur de films, le moi, en tant qu'agent principal des pensées et des décisions, renonce à son pouvoir de contrôle. Ce qui le différencie radicalement du spectateur de théâtre, ainsi que n'ont cessé d'y insister les observateurs et critiques européens. « Au théâtre, je reste moi, m'a dit un jour une Française lucide, tandis qu'au cinéma, je me dissous dans les choses et les êtres. »<sup>2</sup>

Il faut ajouter que cette dissolution ne résulte pas d'une disparition de la conscience spectatorielle, mais d'une *projection* temporelle active. En effet, le génie de Lynch réside dans ceci qu'il prévient d'avance le spectateur de ce qu'il va vivre, et qu'il fait surgir un « monstre » très déceptif – mais non décevant. Déceptif, car il ne porte sur lui aucun stigmate horrible ; ce sont bien les conditions de son surgissement et l'expérience cinématographique elle-même qui bouleverse le spectateur, sur le modèle du personnage

---

<sup>1</sup> Cette impuissance motrice du spectateur est radicale concernant ce qui se passe dans le champ du film. Elle est relative concernant la perception du film : je peux en effet suspendre ma vision, me lever et sortir, me cacher les yeux ou me boucher les oreilles, mais je ne peux agir dans l'univers dans lequel je me projette temporellement, qui est l'univers de la diégèse.

<sup>2</sup> *In Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, p.238.

du rêveur. En quoi consiste cette projection temporelle ? le spectateur l'éprouve comme *contrainte*. Lorsque Jean-Paul Sartre caractérise la conscience qui rêve, il insiste sur ce fait paradoxal qu'elle éprouve sa propre spontanéité comme contrainte :

« C'est pourquoi le monde du rêve, comme celui de la lecture, se donne comme entièrement magique : nous sommes hantés par les aventures des personnages rêvés comme par celles des héros de roman. Ce n'est point que la conscience non-thétique d'imaginer cesse de se saisir comme spontanéité mais elle se saisit elle-même comme spontanéité envoûtée. C'est ce qui donne au rêve sa nuance propre de fatalité. Les événements se donnent comme ne pouvant pas ne pas arriver, en corrélation avec une conscience qui ne peut pas s'empêcher de les imaginer. <...> Ainsi chaque moment de l'histoire se donne comme ayant un avenir imaginaire, mais un avenir que je ne puis prévoir, qui viendra de lui-même, en son temps, hanter la conscience, contre lequel la conscience s'écrasera. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le monde imaginaire se donne comme un monde sans liberté : il n'est pas non plus déterminé, il est l'envers de la liberté, il est fatal<sup>1</sup>. »

Ce sur quoi Sartre insiste, c'est sur le rapport de fatalité que la conscience entretient dans le rêve avec sa propre production d'images : le rêveur ne peut pas choisir la suite du rêve, il ne peut pas non plus l'explorer ou la chercher ; elle est déjà là, d'une certaine manière, comme un à-venir inéluctable. Un ami m'a dit un jour que cette séquence de *Mulholland Drive* évoquait irrésistiblement pour lui le mythe de la Gorgone. Remarque éclairante, mais qui doit se compléter immédiatement du constat suivant : l'effet de pétrification ne résulte pas tant dû au monstre lui-même que de ce que produit le déroulement temporel filmique sur le spectateur, dans la mesure où le réalisateur cherche ici à priver le spectateur de toute activité intellectuelle compensatoire. Pas de récit compliqué ici, et même une sorte d'engourdissement intellectuel créé par la lenteur et le minimalisme narratif... Si le spectateur éprouve une pétrification d'horreur, c'est du seul fait du déroulement, *à travers lui*, et non devant lui - la différence essentielle avec le théâtre - d'une attente de l'inexorable.

Revenons à mon point de départ : qu'est-ce qui est mis en lumière de l'activité du spectateur dans cette séquence de *Mulholland Drive* ? Elle déplie de manière magistrale sa disposition à être contraint, comme dans le rêve. Pour autant, le spectateur perçoit bien quelque chose, qu'il découvre ce faisant. Il me faut alors revenir sur la distinction,

---

<sup>1</sup> *L'Imaginaire*, Paris, éditions Gallimard, 1986, p.326-328.

présentée comme antinomique par Sartre, entre conscience imageante et conscience perceptive, à travers la mise en tension du caractère exogène de la perception et du caractère endogène de l'activité onirique. Il semble que le cinéma offre une expérience intermédiaire, dans la mesure où ce qui se vit dans l'expérience filmique est soumis à la contingence des événements *du fait qu'ils sont perçus*, et que pour autant ils sont susceptibles de se succéder *selon un ordre inexorable*. En effet, l'ordre de succession des images d'un film peut ne pas apparaître logique, il n'en reste pas moins un ordre imposé au spectateur par le lien mémoriel qu'il établit entre ce qu'il a vu/entendu et ce qu'il voit/entend. L'ordre d'apparition des images entre elles n'invite pas toujours à un sens, il crée, en revanche, toujours une contamination des plans entre eux. L'effet de proximité et de succession temporelle structure la mémoire. Jean-Pierre Esquénazi, dans *Film, perception, mémoire*, reprend à Roger Odin l'exemple du film de famille pour montrer *a contrario* cette forme de couture de la mémoire ; par l'effet que produit la vision du film, la mémoire familiale se trouve structurée par l'ordre d'apparition des images, alors même que le film n'a pas été monté, n'est pas le résultat d'une composition délibérée, et ne suit que l'ordre aléatoire de l'enregistrement de fragments de vie :

« Quel qu'il soit, l'ordre dans lequel les fragments du film se succèdent est invariable. Le désordre apparent est implacable. En cela le film se présente comme une combinaison ordonnée de ses fragments, même si ceux-ci sont sans rapport les uns avec les autres. Une fois le film accepté, la fatalité du déroulement des images règle inévitablement l'arrangement de ces images. Le film, parce qu'il est la manifestation du déroulement nécessaire de la pellicule dans l'appareil de projection, parce qu'il juxtapose des séquences d'événements réglés, peut apparaître comme un agencement de faits, comme un récit. Et dans le cas du film de famille, parce que son spectateur se reconnaît dans ces images, ce récit constitue une mémoire propre de ce spectateur. »<sup>1</sup>

L'exemple est intéressant car il est celui d'un film sans montage, auquel le spectateur ne peut pas attribuer un ordre choisi. Il n'en demeure pas moins que la mémoire du spectateur lie les événements entre eux selon l'ordre de succession des plans. Le film de famille ressemble de ce point de vue à un « cadavre exquis » ; mais il me semble que le cadavre exquis ne peut fonctionner que par métaphore de sens, y compris les plus absurdes, prouvant que notre rapport au langage ne peut se défaire de toute signification<sup>2</sup>. Dans le

---

<sup>1</sup> *Film, perception, mémoire*, Paris, éditions L'Harmattan, 1994, p. 36.

<sup>2</sup> En outre, le cadavre exquis est le produit de la confrontation et d'un jeu de langage entre plusieurs auteurs ; ainsi, chaque articulation détourne éventuellement le sens, par une appropriation

cas du cinéma, le contexte de réception est perceptif et mémoriel, c'est par l'intermédiaire d'une certaine expérience temporelle de déploiement d'une temporalité imposée par le film, que se suturent dans la mémoire du spectateur les différents éléments du film.

Je voudrais étudier différents cas de succession d'images filmiques, de manière à préciser ce point. Si je vois par exemple des plans qui résultent d'une vidéosurveillance, dans un lieu public, et sans trucage, je sais que ce qui est susceptible d'apparaître dans le champ de la caméra a été délimité selon un axe et un angle délimitant un cadre ; je suis donc conscient qu'un choix a été opéré pour définir le champ d'enregistrement, mais qu'ensuite, ce qui advient *devant* la caméra et s'enregistre relève du hasard. Les objets et les personnes qui passent, l'organisation de leur trajectoire, la lisibilité de leurs mouvements ou actions sont donnés au hasard, c'est-à-dire ici sans que leur apparition et disparition soient conçus pour leur enregistrement par la caméra, me donnant ainsi à voir/entendre quelque chose qui ressemble à ce qui se passe dans la vie, à savoir, si j'y prête attention, un *spectacle malgré lui*, confus, sans signification préalable à celle que je pourrais lui attribuer, une simple *contingence* que ma perception seule est susceptible d'ordonner et de construire. Le fait que l'enregistrement épouse la durée d'existence des objets filmés, sans montage ni mouvement de caméra, confère à mon visionnement une sorte d'assujettissement à la réalité filmée, de même que lorsque je regarde passer dans le ciel des nuages, je peux bien laissant aller mon imagination, leur trouver des formes, des ressemblances, et composer pour moi-même un spectacle, mais leur défilement dans le ciel, la succession de leurs formes et le rythme du spectacle relèvent des hasards de la poussée du vent sur la direction des nuages. On peut donc, à ce propos, noter deux faits : l'un, je peux m'absorber dans un spectacle alors même que je sais que je le constitue moi seul comme spectacle. J'y exerce en quelque sorte les pleins pouvoirs dans la mesure où, face à moi, l'objet que je contemple n'existe comme totalité ordonnée que parce que je l'ai décidé ; dans le même temps, je suis soumis à son ordre contingent d'apparition, car ce qui passe devant moi n'est préalablement décidé par personne, et je sais que si je lui prête un intérêt et une signification, c'est par pure décision arbitraire. Si mon intérêt est suscité par ce spectacle, c'est donc que j'accepte de construire à partir d'une contingence une totalité signifiante.

---

singulière de la signification d'un mot ou groupe de mots. Dans le cas du film de famille, c'est le simple ordre aléatoire d'enregistrement qui façonne la structure d'ensemble.

Pourtant, je dois immédiatement corriger la comparaison entre la contemplation des nuages et celle d'un enregistrement en vidéosurveillance ; ce que je vois dans le second cas n'est jamais qu'une partie, à jamais séparée de la totalité, de ce qui s'est passé. Toute caméra, dès lors qu'elle définit un champ, crée un hors champ, lequel n'est pas seulement ce qui n'est pas vu. Il est ce qui est supposé par le spectateur comme existant, bien que non visible, par le fait même que dans le champ, se produisent des indices d'une présence hors champ : une voiture entre puis sort du champ, je ne peux la suivre des yeux, mais je lui prête une trajectoire qui se poursuit au-delà de ce que j'en vois. Ainsi, tout cadrage projette en son dehors une existence, laquelle prolonge ce que je vois de ce que je suppose. Cette propriété privative – les limites du cadre – peut aussi se comprendre positivement : le cadre absorbe l'attention du spectateur qui accepte, en épousant ces limites, de construire, à partir d'elles, un univers qui ne revêt qu'analogiquement la tessiture du réel. Le cadre ne m'offre qu'une analogie de réalité, parce qu'il est hors de mon action possible, et ainsi parce que son incomplétude ne peut être corrigée. Devant le monde réel, je peux rectifier ma position corporelle et ainsi suivre ce qui retient mon attention : ce nuage qui fuit au loin, avec ses formes remarquables, je peux l'accompagner du regard. Devant l'écran, je suis moi-même cadré par les limites de ma perception, car ce que j'y perçois n'est pas tout ce que j'y suppose – le hors champ se construit pour moi dans les échappements perceptifs par rapport aux limites du cadre. Je vis mon impuissance motrice comme sollicitation de mon pouvoir imaginaire.

D'autre part, sauf à envisager que je visionne en direct ce qui est filmé, je subis une tension entre le savoir que ce que je vois a eu lieu, est fini, et la perception d'une durée actuelle, qui n'est pas seulement celle de mon attention, mais qui s'offre à elle dans l'ordre d'apparition, de succession et de durée des objets présents devant moi. J'épouse un champ perceptif qui me projette dans un *hic et nunc* détaché de son ancrage originel. D'une part, je suis, du fait de l'expérience spatiale et temporelle que j'éprouve, plongé dans ce *hic et nunc* : cette voiture-ci passe, puis tourne, puis s'arrête, selon la durée dans laquelle l'événement s'est produit. Et en même temps, cette localisation spatio-temporelle est comme déglacée de son effectuation réelle : elle a lieu pour moi<sup>1</sup>, sans pour autant être

---

<sup>1</sup> On peut remarquer que l'imposition d'un *hic et nunc* de l'image se fait *a contrario* par effacement du *hic et nunc* du spectateur : j'en veux pour preuve l'impression que l'on ressent lorsqu'on sort d'une séance de cinéma, d'avoir vécu une temporalité plus longue que celle des deux heures de la projection, comme si le temps de la diégèse s'était imposé à nous à la place du temps de la projection...

autre chose que la répétition d'un avoir lieu qui a disparu. Le temps de la projection m'impose un temps objectif, que je ne peux modifier qu'en usant des possibilités techniques qu'offre l'accélération ou le ralentissement, si du moins je visionne des images filmiques sur un appareil que je peux manipuler. Ce que je vois est donc le résultat d'un *hic et nunc* hors de ma portée, tout en étant perçu comme un déroulement actuel. Lorsque, dans *Sans soleil*<sup>1</sup>, Chris Marker fait coïncider, par le montage, un plan montrant sur un marché une jeune beauté cap-verdienne qui fixe l'objectif et semble nous regarder, avec un commentaire qui rappelle au spectateur que c'est le cameraman qui *était* l'objet, dans le temps du tournage, de l'attention de la jeune femme, il ne se contente pas, bien évidemment de pointer avec humour l'appel suggestif de ce regard ; il énonce au spectateur une vérité que celui-ci oblitère, à savoir que nous avons l'impression que ce regard s'adresse à nous, nous regarde, alors même qu'il appartient à un lieu et un temps éloignés<sup>2</sup>. Dans *l'Image précaire*, Jean-Marie Schaeffer écrit :

« En effet, dans le cas de l'image mobile, le déroulement filmique est reçu comme quasi-flux perceptif actuel. Cette présence du temps vécu envahit le spectateur, alors même qu'il sait « par ailleurs » que ce qu'il voit maintenant a eu lieu autrefois (je présume bien entendu qu'il s'agit d'un film documentaire). Cette captation par le *hic et nunc* de l'image mobile cinématographique (image qu'il faut distinguer de l'enregistrement vidéo, dans la mesure où la transmission de celle-ci peut être instantanée) annule donc en quelque sorte le décalage temporel. Tout le monde connaît la célèbre photo d'un soldat vietcong sur le point d'être exécuté par un militaire sudiste. Elle est atroce, mais au moins, lorsque nous la regardons, nous pouvons nous en défendre grâce à la distance temporelle créée par l'image immobile : cela a eu lieu, donc c'est bien fini maintenant. Mais il existe aussi un enregistrement cinématographique de la même scène : nous avons beau savoir que, là aussi, il s'agit de l'enregistrement d'un événement passé, chaque fois que nous

---

<sup>1</sup> Cette séquence se trouve à 32 mn du début du film. Le commentaire, présenté comme des lettres émanant de Sandor Krasna, et lu par Florence Delay pour la version française, rappelle au spectateur que l'actualité de ce regard appartient au temps du tournage :

« Je la vois, elle m'a vu, elle sait que je la vois, elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi, et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25<sup>e</sup> de seconde, le temps d'une image. »

<sup>2</sup> Il faut rappeler la manière dont Chris Marker ouvre son film ; il s'agit d'un carton, citant la seconde préface à *Bajazet*, de Jean Racine :

« L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps ».

Cette citation me paraît ici venir susciter chez le spectateur une réflexion, non pas sur les choix narratifs de Racine, mais sur cette « trop grande proximité », ou juxtaposition, des temps, pour le spectateur, entre ce qu'il voit en ce moment et ce qui a eu lieu et qui a permis ce qu'il voit.

revoyons le bout de pellicule, c'est le présent qui nous saute à la gorge : l'homme qui s'écroule, le sang qui jaillit d'un petit trou parfaitement rond dans la tempe, comme l'eau d'une fontaine. L'image photographique ouvre l'écart temporel : elle fait surgir le temps comme passé, alors que l'image filmique, toujours de nouveau, ferme l'abyme et ouvre le temps comme présence. »<sup>1</sup>

Jean-Marie Schaeffer concentre bien son analyse, ici, sur la manière dont le spectateur de cinéma reçoit l'image animée comme *actualisée* par le temps que m'impose la projection d'un flux doté de son temps propre, à la différence du « avoir-eu-lieu », selon l'expression de Roland Barthes, photographique. Mais cette différence réside dans l'impression de réalité du dispositif technique lui-même, qui est liée au fait que l'image filmique donne à percevoir le mouvement, lequel *s'actualise* sous nos yeux. Il me semble néanmoins qu'il faut corriger un point de l'analyse de Schaeffer : on ne peut réduire la portée de son constat au seul film documentaire car il existe la même tension entre le savoir de l'appartenance au révolu de ce que nous percevons et l'impression que nous le percevons actuellement dans le cinéma de fiction. Dans les deux cas, je sais que le tournage a eu lieu autrefois, et dans le cas de la fiction, je peux même dater, si je connais les acteurs, le tournage en fonction de leur âge dans le film. La différence réside bien plutôt dans le statut que je donne à l'actuel qui se déroule sous mes yeux : dans le cas du documentaire, cet actuel est affecté d'un coefficient de réalité, ou plutôt, pour être plus précis, de conformité ; ainsi, l'homme qui se trouve dans le film, je lui attribue dans la vie réelle les mêmes caractéristiques que celles qu'il présente dans le film ; il en va de même pour les décors ou les objets que je suppose être dans la réalité conformes à ce que je vois actuellement. Dans le cas de la fiction, en revanche, un décalage s'opère : ce que je vois se perçoit actuellement, alors même qu'il a été tourné autrefois, mais ce que je perçois est le résultat d'un travestissement, au moins partiel : l'acteur a bien les yeux bleus, mais dans la vie réelle, il n'a pas les cheveux bruns, etc. Jean-Marie Schaeffer corrige d'ailleurs lui-même dans une note de la page suivante :

Il ne faudrait pas mélanger le problème de l'indicialité avec celui de la fiction. Un film de fiction demeure indiciel, non pas au niveau de l'univers représenté, mais à celui de l'univers de la représentation : c'est ainsi que nous revoyons *Key Largo* entre autres pour revoir Humphrey Bogart et Lauren Bacall, donc dans une visée indicielle. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *L'image précaire. Du dispositif cinématographique*, Paris, Seuil, 1987, p.64-65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, note 5, p.65.

Il faut donc bien distinguer entre l'actualité d'un événement – il a lieu – et l'actualité du spectacle de cet événement. Un événement est assujéti à un *hic et nunc* et ne peut être réitéré : tel acteur a eu tel geste devant la caméra, cet événement n'a lieu qu'une fois ; tel personne a fait son marché et la caméra l'a enregistré, là encore, l'événement est à jamais disparu. Mais son spectacle, grâce au pouvoir d'enregistrement de la caméra, est réitérable dans un *hic et nunc* qui rend présent sa représentation.

Envisageons maintenant le cas où un ordinateur serait programmé pour opérer un découpage des rushes et un montage de différents moments de l'enregistrement en vidéosurveillance<sup>1</sup> : les images enregistrées relèvent toujours d'un seul choix initial d'angle de prise de vue et la réalité filmée relève toujours d'un donné aléatoire déterminé uniquement par la position de la caméra. Mais, par le biais du montage opéré par l'ordinateur, surgissent maintenant à moi des associations d'images, dont certes, je sais qu'elles sont fortuites, c'est-à-dire déterminées par une combinaison mécanique entre les différents plans, mais qui, par le jeu du découpage des plans, m'offre maintenant un ordre et une durée indépendants dorénavant des conditions d'enregistrement des objets filmés eux-mêmes. Ce qui est créé du seul fait du montage, même aléatoire, des images animées, c'est une temporalité qui n'est ni celle de ma conscience, ni celle de la réalité filmée : elle est le produit de la succession, par enchaînement ou confrontation, de plans différents à durée diverse. Je ne peux pas, comme dans le cas des nuages, laisser aller librement mon imagination : elle est maintenant sollicitée, guidée, impulsée par le rythme du montage, quand bien même je sais que le montage des images entre elles, si il produit un sens, ne s'opère qu'au hasard des associations produites mécaniquement par la machine. Le film a pris, en vertu du seul *fait de montage*, une épaisseur d'objet, dans la mesure où il s'est saisi des réalités filmées pour leur offrir une nouvelle temporalité, qui détermine la perception que j'en ai, et de nouvelles combinaisons associatives, par la rupture/raccord du changement de plan. Par là même, les objets filmés sont toujours bien présents pour moi en tant qu'ils ont été filmés, mais le film que je regarde les intègre en une totalité qui donne une texture temporelle à l'ensemble. Ainsi, tel arbre présent dans un plan n'est pas seulement ou essentiellement un arbre, mais un élément en correspondance de forme, de mouvement, de couleur, de durée et de rythme avec d'autres éléments présents

---

<sup>1</sup> Il faudrait aussi envisager que l'ordinateur puisse aléatoirement modifier l'angle de prise de vue et la valeur de plan, lesquels participent au discontinu du montage par la rupture qu'ils permettent d'opérer entre les différents plans.

simultanément ou avant lui. Tel événement se produit et j'attends, parce qu'il y a montage, si une suite me sera donnée. Je l'attends dans une forme de temporalité qui est suscitée par la durée des plans. J'active en effet mémoire et anticipation par rapport à un ordre du temps qui n'est ni celui de la réalité qui a été enregistrée, ni celui de ma conscience. Je suis happé par celui du film, dont je ne perçois plus seulement des éléments réels enregistrés, mais une discontinuité de leur mode d'apparaître qui guide mon attention et sollicite mon attente<sup>1</sup>. D'une certaine manière le montage, parce qu'il relève du discontinu, renforce l'effet d'attente et de surprise : on sait d'autant moins à quoi s'attendre qu'on a affaire à des « tranches », selon l'expression de Burch.

Ce que je viens d'exposer tend à établir que, en deçà d'un montage intentionnel, ou plutôt par le seul fait temporel du cinéma - c'est-à-dire indépendamment de ce que je suppose d'intention à celui qui associe les plans d'un film - la succession des différents plans et leur discontinuité suscitent chez le spectateur un travail de mémoire, qu'il ne faut pas penser comme une thésaurisation d'images, mais bien comme une activité dynamique constituante. Elle consiste en une transformation progressive de l'ensemble de ce qui a été perçu et éprouvé par le spectateur, au fur et à mesure du visionnage du film, qui produit une totalité organisée. En effet, le déroulement du film n'apporte pas seulement des images nouvelles, mais reconfigure ce qui a déjà été vu. La mémoire du film se meut en même temps que se déroule le film, réordonnant les différentes étapes déjà parcourues. Et il faut immédiatement ajouter : cette correction n'affecte pas seulement ce qui a déjà été perçu, mais aussi l'attente de ce qui va se produire, et qui n'est pas encore perçu par le spectateur. On ne peut donc pas penser le film comme une somme d'images ; il est bien plus une dynamique mémorielle.<sup>2</sup> Il faut donc en tirer comme conséquence que le montage, du fait

---

<sup>1</sup> Dans un interview filmé par Astruc en 1976, Sartre confie à Michel Contat :

« Je sais que l'idée de contingence est venue de la comparaison qui s'est établie spontanément chez moi entre le paysage dans le film et le paysage dans la réalité. Le paysage d'un film, le metteur en scène s'est arrangé pour qu'il ait une certaine unité et un rapport précis avec les sentiments des personnages. Tandis que le paysage de la réalité n'a pas d'unité. Il a une unité de hasard et ça m'avait beaucoup frappé. Et ce qui m'avait beaucoup frappé aussi c'est que les objets dans un film avaient un rôle précis à tenir, un rôle lié au personnage, alors que dans la réalité les objets existent au hasard. » (*Sartre par lui-même*, in *Œuvres romanesques*, éd. De Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p.1698-1699.)

<sup>2</sup> Jean-Pierre Esquénazi écrit à propos de ce phénomène :

« Le spectateur devient, pendant la projection du film, la connexion aiguë d'une activité de perception et d'une activité de mémoire : le résultat en est la formation d'une « mémoire » en un

du discontinu qu'il opère, et du jeu des ruptures/raccords qu'il établit, construit un certain ordre du temps et, par la couture qu'il opère entre des portions d'espace-temps hétérogènes, propose au spectateur une forme temporelle, dans la mesure où l'attention de ce dernier se trouve sollicitée à organiser comme expérience temporelle ce qu'il perçoit. Cette attention est *distentio animi*, faite d'attente et de mémoire, à propos d'un objet, le film, configuré temporellement par le montage<sup>1</sup>.

---

autre sens du mot : il s'agit de l'ensemble organisé des événements du film, jusqu'à l'événement perçu actuellement. Une telle mémoire constitue le sens du film, et ce aux deux sens du mot « constitue » : elle le construit, et elle le fonde ; ainsi, elle est une « mémoire paradoxale », au sens donné par Jean-Louis Leutrat à ce mot, une mémoire constitutive du futur. » (*Film, perception, et mémoire, op. cit*, p.44).

<sup>1</sup> Je reprends l'expression augustinienne dans les pas de l'analyse qu'en fait Paul Ricoeur au début de *Temps et récit I* dans la mesure où il me semble qu'on trouve là l'analyse du rapport dialectique entre passivité du rapport au temps et activité de l'attention qui le produit ; l'expérience temporelle est configurée par la manière dont notre attention se porte vers trois moments qui se constituent mutuellement :

« La notion de *distentio animi* n'a pas reçu son dû tant qu'on n'a pas contrasté la passivité de l'impression avec l'activité d'un esprit tendu en des directions opposées, entre l'attente, la mémoire et l'attention. *Seul un esprit ainsi diversement tendu peut être distendu.*

Cette face active du processus demande que soit repris l'exemple antérieur de la récitation, mais dans son dynamisme : composer à l'avance, confier à la mémoire, commencer, parcourir, autant d'opérations actives que doublent par leur passivité les images signes et les images-empreintes. Mais on se méprend sur le rôle de ces images si on néglige de souligner que réciter est un acte qui procède d'une attente tournée vers le poème entier puis vers ce qui reste du poème jusqu'à ce que (*donec*) l'opération soit épuisée. Dans cette nouvelle description de l'acte de réciter, le présent change de sens : ce n'est plus un point, même pas un point de passage, c'est une « intention présente » (*praesens intentio*) (27, 36). Si l'attention mérite ainsi d'être appelée intention, c'est dans la mesure où le transit par le présent est devenu une transition active : le présent n'est plus seulement traversé, mais « l'intention présente fait passer (*traicit*) le futur dans le passé, en faisant croître le passé par diminution du futur, jusqu'à ce que par l'épuisement du futur tout soit devenu passé » (27, 36). Certes l'imagerie quasi spatiale d'un mouvement *du futur vers le passé par le présent* n'est pas abolie. Sans doute a-t-elle sa justification dernière dans la passivité qui double le procès entier. Mais nous cessons d'être dupes de la représentation de deux lieux dont l'un se remplit à mesure que l'autre se vide, dès que nous dynamisons cette représentation et que nous discernons le jeu d'action et de passion qui s'y dissimule. Il n'y aurait pas en effet de futur qui diminue, pas de passé qui s'accroît, sans un « esprit » qui fait cette action (*animus qui illud agit*) » (28, 37). La passivité accompagne de son ombre trois actions, exprimées maintenant par trois verbes : l'esprit « attend (*expectat*) et il est attentif (*adtentit*) {ce verbe rappelle l'*intentio praesens*} et il se rappelle (*meminit*) » (*ibid.*) » (*Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p.45.)

Le troisième que propose Augustin et qu'étudie Ricoeur est celui d'un poème connu, dont l'attente est guidée par une anticipation effective. Je vais essayer de montrer qu'au cinéma, il peut envisager une attente selon le mode d'une effectuation de ce qui est su d'avance, ou comme une attente plus ouverte. Cela ne minimise pas le fait que l'activité spectatorielle produit, à l'occasion d'un flux d'images se succédant dans une durée, une temporalité faite des trois opérations que sont se rappeler, attendre, être attentif, qui, comme le souligne Ricoeur ne sont pas indépendantes les unes des autres, mais dans un rapport de constitution réciproque : je m'attends à quelque chose, en fonction de ce dont je me souviens et de ce à quoi je suis attentif...

Envisageons enfin que je sois face à un film dont je sais qu'il est le résultat d'une action intentionnelle, qu'il a été tourné, puis monté par une équipe. Quelles que soient les intentions que je prête à cette équipe, mon attention est alors orientée par le savoir que j'ai que ce que je perçois est *dédié* à un spectateur. Je sais que ce qui est présent devant moi est organisé pour moi, et que le film est le résultat d'une composition délibérée. Une tension s'impose, ce faisant, au spectateur lucide, qui procède du double savoir que ce qu'il voit relève de l'ordre d'une réalité filmée, et obéit à son ordre d'apparition ; mais il se soumet également à un choix de cadrage et de montage qui détermine le rapport temporel à ce qu'il perçoit. Ainsi, selon que je suppose une simple machine ou un opérateur conscient, je regarde autrement le raccord entre différents plans. Dès lors qu'il y a montage intentionnel, l'attention du spectateur se trouve orientée par les ruptures-raccords entre plans, qui fonctionnent comme rupture ou raccord, orientation ou désorientation, et par la durée des plans, qui n'est jamais simple mesure du temps, mais bien temporalité, faite d'attente, d'intérêt, d'orientation de l'attention du spectateur.

S'ajoute donc encore une dimension, qui est celle de la réalisation proprement dite, dans la temporalité que le spectateur éprouve du fait du film. En effet, selon que la réalisation épouse une durée des plans, une succession et une liaison entre eux qui répondent à une logique, ou au contraire désorientent le spectateur, celui-ci est incité à vivre une temporalité qui toujours porte son attention à déployer le film comme ensemble temporellement solidaire. Mais cette solidarité éprouvée dans l'activité spectatorielle peut se faire sentir comme contingente, ou comme nécessaire. Je m'explique : si la succession et la durée des plans me présentent ce qui arrive comme de l'ordre de l'accident ou de la surprise, j'éprouve ce que je perçois comme se déroband à mes attentes, et je sens que je ne peux forger un sens qu'après-coup. Si en revanche, cette solidarité se présente à moi comme une temporalité tendue vers un achèvement prévisible, je projette ce qui doit arriver imaginativement avant qu'il ne se présente, et je vis son avènement comme nécessaire. L'ordre des événements épouse alors un cheminement s'ordonnant de manière téléologique vers sa fin<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette opposition n'est pas nécessairement spécifique au cinéma. Raymond Queneau partage la littérature en deux types de récit, l'un forgeant ce qu'il appelle des « temps pleins », c'est-à-dire des récits dont la dimension de clôture est prédominante, l'autre offrant des « temps perdus » : « Toute grande œuvre est soit une *Iliade*, soit une *Odyssée*, les *Odyssées* étant beaucoup plus nombreuses que les *Iliades* : le *Satyricon*, la *Divine Comédie*, *Pantagruel*, *Don Quichotte* et

On pourrait alors dégager deux tendances du dispositif technique filmique, relativement à l'expérience temporelle du spectateur, à partir de la manière dont celui-ci vit la tension entre la contingence et la nécessité de ce qu'il perçoit. Ces tendances peuvent être diversement utilisées par le réalisateur, qui peut faire basculer d'un côté ou de l'autre la modalité temporelle par laquelle le spectateur expérimente ce qu'il perçoit, en fonction de l'infléchissement de la réalisation vers l'une ou l'autre des manières de percevoir l'image filmique. Ainsi, lorsque Vincent Amiel analyse la manière dont *Toni*, de Jean Renoir, constitue selon lui le premier film réaliste :

« Mais il y a dans *Toni* quelque chose de plus, quelque chose qui rejoint la démarche très volontariste de son auteur : une mise en scène qui explicite la découverte du milieu. *Toni* est le film d'un cinéaste qui explore une réalité nouvelle pour lui et qui rend compte, au fur et à mesure, des moyens de son exploration. La caméra y saisit des groupes de figurants, mais on gardera au montage les regards des enfants et des adolescents fascinés par l'appareil. Les mouvements panoramiques, de l'extérieur vers l'intérieur, d'un dialogue écrit pour une scène à la lumière crue du soleil, ne cessent de montrer que la réalité entoure la fiction. On part d'une discussion dramatique, élément à part entière de l'intrigue, et l'on arrive au bout du mouvement de caméra sur une figurante qui passe au soleil avec son panier. Le regard traîne... et il y a toujours une branche de figuier ou une allée d'oliviers pour le détourner de l'action. Le spectateur est conduit vers un ailleurs qui le perturbe un peu<sup>1</sup>.

Ainsi, un certain type de réalisation va favoriser chez le spectateur une perception de la contingence des situations perceptives dans lesquelles il est plongé, par l'insistance sur le caractère aléatoire des différents points de voir/entendre. Cette tendance peut se rencontrer aussi bien dans la fiction que dans le documentaire. C'est la vertu du film *Valse avec Bachir*, de mettre en évidence la contingence des images filmées par la B.B.C., en les opposant préalablement à des images dessinées, figurées, produites, par rapport auxquelles les images filmées sont d'autant mieux éprouvées par le spectateur comme le résultat d'une

---

naturellement *Ulysse* (où l'on reconnaît d'ailleurs l'influence directe de *Bouvard et Pécuchet*) sont des *Odyssées*, c'est-à-dire des récits de temps pleins. Les *Iliades* sont au contraire des recherches de temps perdu : devant Troie, sur une île déserte, ou chez les Guermentes. » (*In Entretien avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, collection blanche, 1962, chapitre 5.) Il n'en demeure pas moins que cette opposition au cinéma se fait à par le truchement même de la temporalité du film, que le spectateur éprouve au moment où il le perçoit.

<sup>1</sup> « Néoréalisme avant l'heure ? Les années 30 en France et en Europe », *Positif* 629/630, juillet-août 2013.

obédience stricte à l'événement. Ainsi ce film n'apprend rien sur les massacres de Sabrah et Chatilah, mais il met en situation le spectateur d'être confronté de manière violente à leur réalité par ce qu'éprouve le spectateur face aux images. Elles sont pauvrement, simplement, des « tranches d'espace-temps » prélevées après le massacre, sans ordre d'exposition ni cheminement narratif. Ainsi, ce n'est pas une question de genre, j'y insiste, mais de réalisation, c'est-à-dire que ce qui fait éprouver au spectateur le sentiment d'une temporalité contingente est la manière dont l'ordre de succession des événements se déploie pour lui de manière imprévisible.

Il me faut immédiatement ajouter que ces deux tendances peuvent coexister à l'intérieur d'un même film, ce qui interdit d'en user comme d'un outil de classification des films. Ces deux grandes tendances ne sont que des pôles théoriques et abstraits pour penser la modalité par laquelle le spectateur est soumis à une expérience temporelle. D'une part, il est, contrairement à la lecture, soumis à une durée et un rythme d'avènement des choses qui lui sont imposés par le *dispositif technique*. D'autre part, cette temporalité est le résultat d'un enregistrement et d'un montage, c'est-à-dire d'une durée qui est la durée même des événements ou des mouvements de la réalité, et d'un agencement rythmique des plans entre eux. Il faut alors comprendre ces deux tendances comme deux éléments combinatoires jouant ensemble dans chaque film.

Je voudrais, pour finir sur ce point, étudier une séquence de fiction dans laquelle l'événement advient sans que le spectateur puisse *le voir arriver*, à l'inverse de ce que nous avons étudié dans l'extrait de *Mulholland Drive* précédemment étudié. Il s'agit d'une séquence de *Caché*, dans laquelle Haneke déstabilise le spectateur en le confrontant à un événement non seulement imprévisible, qu'il n'a pu anticiper, mais qui se présente comme à rebours des attentes qu'il avait pu formuler. De ce point de vue, Haneke introduit au sein de la fiction un élément inassimilable, littéralement, ou seulement après-coup. Cela me permettra de mieux montrer comment le cinéma n'offre pas une expérience objective du temps, mais suscite bien chez le spectateur une expérience de temporalité liée à son implication subjective, c'est-à-dire à son attention à la durée. Nous sommes à 1 heure et 24mn du film. Georges est en train de monter son émission littéraire en cabine, à côté du monteur :

*Extrait DVD N°20*

Le plan s'ouvre sur Georges et le monteur, assis de profil/dos devant la table de montage et les écrans d'ordinateur, sur lesquels on peut voir un arrêt sur une image de l'émission en cours de montage. Georges décroche le téléphone. Il tourne son siège vers nous pour répondre : « Laurent, oui ? » Il marque un temps, semble contrarié. Puis il reprend : « Bon, qu'est-ce que tu veux ? » Le plan est très brutalement clos. Au plan suivant, Georges marche dans le couloir de l'immeuble de Magyd<sup>1</sup>. Sa silhouette est pour l'essentiel dans l'ombre. Le plan est fixe, jusqu'à ce que Georges dépasse la caméra qui fait un léger pano droite-gauche pour le cadrer en plan rapproché épaule\*, de profil, à droite du cadre, sonnante à une porte. Il attend devant la porte, qui s'ouvre après un petit temps d'attente. A l'instant où Magyd ouvre la porte et apparaît à l'encoignure de celle-ci, Georges lui demande immédiatement : « Qu'est-ce qui se passe ? » Magyd se tient quelques secondes face à Georges ; il est cadré de profil à gauche. Il finit par dire : « Merci d'être venu. » Les deux hommes se toisent, en silence, puis Magyd fait un petit signe de tête, disparaît, ouvrant davantage la porte en déclarant : « Entre. » Après un petit temps, Georges s'exécute, traversant le cadre de droite à gauche. Le raccord se fait au son : sur un plan fixe de la pièce principale de l'appartement, on entend la porte se refermer. Une porte devant nous est entrebâillée, à côté de la porte à droite une table de cuisine en formica et deux chaises bleues, puis à droite du cadre deux meubles de cuisine dont l'agencement doit se poursuivre à droite. On suit les bruits de pas des deux hommes, puis Magyd entre en poussant la porte, suivi de Georges qui traverse la pièce en déclarant : « Bon, qu'est-ce que ça veut dire ? » Magyd tient la porte tandis que Georges passe, puis la referme. Georges se tient maintenant à droite du cadre, Georges décalé à gauche et Georges se retourne de dos pour faire face à Magyd, face à nous. Georges piétine sur place, pendant que Magyd immobile lui dit : « Assieds-toi. » La lumière, qui vient d'une fenêtre hors champ à droite du cadre, projette sur le mur l'ombre de Georges qui ne tient pas en place ; il répond : « Je n'ai pas envie de m'asseoir, qu'est-ce que tu veux ? » Magyd, toujours immobile, les bras le long du corps, prend la parole : « Je voulais te redire que je n'étais pas du tout au courant pour les cassettes. » Georges, enfin immobile, lève les bras pour dire : « Et alors, c'est tout ? » Un petit silence s'installe, les deux hommes se regardent fixement, puis Magyd dit : « Je t'ai demandé de venir parce que je voulais que tu sois

---

<sup>1</sup> C'est l'homme qu'il soupçonne d'être à l'origine des cassettes qu'il reçoit et qui a été élevé avec lui par ses parents, avant d'être confié à l'assistance publique.

présent. » Puis il met sa main droite dans sa poche de pantalon, et d'un geste brusque en sort un couteau à cran d'arrêt. Georges a un petit mouvement de recul, tandis que Georges poursuit son geste sans interruption : il déplie la lame, la lève vers sa gorge et la tranche. Un jet de sang se projette sur le mur, face à nous, à côté de la porte, et dessine une trainée verticale ; Magyd s'affaisse au sol, Georges, toujours de dos, est pétrifié. Le corps de Magyd est d'abord un peu retenu par une des deux chaises, puis il finit de tomber, de profil face à nous. Georges bouge imperceptiblement, comme s'il ne parvenait pas à soulever ses pieds du sol. Au son, on entend très distinctement ses souliers, en gros plan sonore. Georges souffle, il recule très lentement, s'arrête ; on entend une voiture passer au dehors, Georges se tourne de profil, très lentement, le visage hagard, puis se tourne encore pour finir un tour complet, sortant à ce moment du champ à droite, son ombre sur le mur est encore visible tandis qu'il se dirige à droite dans le hors champ. Il rentre à nouveau dans le champ, gémissant imperceptiblement, à nouveau de dos, face au corps de Magyd. Il tousse. Cut brutal sur une sortie de cinéma de nuit en plan large.

Cette séquence dure 2 minutes 6 secondes ; elle se découpe en un premier moment qui prépare le suicide : trois plans dans lesquels Georges est convié par Magyd à le rejoindre, et entre à son domicile. Ces trois plans durent en tout 34 secondes. Le deuxième moment, constitué par le plan dans lequel Magyd se tranche la gorge, dure 1 minute 32 secondes. Si l'on compare cette séquence avec celle de *Mulholland drive*, que l'on peut également diviser en deux parties, du point de vue de la durée objective, cela donne ceci : la première partie à l'intérieur du Winkie's, où se tient la conversation entre les deux hommes, dure 3 minutes 22 secondes ; la deuxième partie, lorsque les deux hommes sortent et se rendent à l'endroit où se tient l'homme monstrueux, dure 1 mn 7 secondes. Cette comparaison me paraît intéressante car elle permet de mettre en évidence deux choses ; la première, c'est que le temps de préparation de l'événement, dans lequel le spectateur est informé de ce qui pourrait se passer, est de durée inversement proportionnelle à l'événement lui-même dans les deux films ; dans *Caché*, les trois plans qui préparent le spectateur à comprendre que Magyd a convoqué chez lui Georges sont beaucoup plus courts que le plan du suicide. Au contraire, le dialogue entre le jeune rêveur et son compagnon tient une durée trois fois supérieure à celle de la découverte du monstre. Il me paraît déterminant, pour la temporalité vécue du spectateur, que dans un premier cas, celui-ci ne soit que très imparfaitement préparé à assister à la confrontation de Georges et Magyd, étant donc placé en situation d'être surpris par l'événement. Pas seulement parce qu'il est rapide – il ne l'est

pas plus que le surgissement de l'homme monstrueux dans *Mulholland Drive* – mais parce le rythme du montage et les informations qu'il a reçues ne le préparent que très confusément à ce qui suit. Nous avons étudié déjà en quoi, chez Lynch, la découverte du monstre est anticipée par le spectateur bien avant qu'elle n'advienne. Mais ce qui est encore plus essentiel, dans cette comparaison, c'est qu'il faut, pour comprendre le rapport temporel que le spectateur noue à l'occasion de ces deux films, décrocher la durée objective des séquences d'avec la temporalité éprouvée par le spectateur. Dans le cas de la découverte de l'homme monstrueux, il s'agit d'une temporalité qui fait cheminer inexorablement, du fait d'une *anticipation imaginaire sous contrainte*, le spectateur vers un accomplissement qui se vit bien avant qu'il n'ait lieu, étirant donc la temporalité que le spectateur éprouve, en amont de l'avènement de l'action attendue. Dans *Caché*, l'effet de surprise plonge le spectateur dans une temporalité brusquée, et comme accélérée par l'absence d'anticipation possible : l'événement ne peut être compris qu'une fois qu'il a eu lieu, comme s'il échappait au spectateur médusé. Il faut ajouter que ce qui rend cette comparaison paradigmatique, c'est que les choix de réalisation sont tout à fait symétriques : chez Lynch, les deux visages accompagnent la *projection* du spectateur dans ce qui va advenir, en donnant à percevoir l'affect du jeune rêveur ; chez Haneke, le visage de Georges est dérobé au spectateur, qui se trouve face au corps et au sang projeté de Magyd sans aucune médiation expressive, sinon les légers borborygmes et piétinements de Georges de dos.

Ainsi, la temporalité que propose un film peut varier selon deux critères. D'une part, elle peut d'abord varier dans l'impression de durée vécue, une séquence qui fait attendre un événement ou une situation prévisible, donnant l'impression de s'étirer dans le temps, tandis que l'effet de surprise propulse l'expérience du spectateur dans une temporalité accélérée. Je propose donc d'opérer une distinction entre une attente ouverte, ou *expectation*, et une attente close ou *anticipation*. Que le spectateur soit ou non déçu dans son attente, c'est-à-dire que ce à quoi il s'attend se réalise ou non, il faut distinguer un mode de temporalité filmique dans laquelle le spectateur se trouve en situation de se projeter dans la suite du film, ou de rester en quelque sorte accroché à l'instant présent. L'anticipation propulse, en effet, le spectateur, du fait du film, dans un ordre du temps qui fait considérer ce qui va advenir comme le critère à partir duquel on considère ce qui arrive : en devançant l'ordre du déroulement, le spectateur éprouve la durée comme un intervalle : intervalle entre ce qu'il perçoit et ce qu'il imagine, ce qu'il imagine étant conçu

par lui comme le point d'aboutissement de ce qu'il perçoit. La temporalité du film devient ainsi pour lui l'intervalle temporel qui le sépare de ce qu'il anticipe. L'*expectation*, au contraire, ouvre sur un avenir vécu comme incertain ; si le spectateur s'interroge sur ce qui va résulter de ce qu'il perçoit, il l'éprouve précisément comme un devenir irrésolu, ouvert, qui fait porter son attention, non sur l'intervalle qui le sépare de la conclusion, mais sur la béance de l'à-venir.

Le deuxième critère faisant varier la temporalité relève cette fois de la qualité de celle-ci, qui peut s'offrir comme ressemblant au déroulement du temps objectif par le caractère aléatoire ou imprévisible de la succession erratique des situations, livrée au hasard de la découverte<sup>1</sup>. A l'inverse, la qualité temporelle peut, comme dans le cas de la séquence de *Mulholland drive*, ressembler au cours inexorable du rêve, ou tout au moins épouser une logique narrative qui plonge le spectateur dans le sentiment que ce qui arrive devait arriver ainsi, et que cela obéit à un fil directeur qu'il comprend, parce que ce qui arrive conforte les anticipations qu'il a pu faire. Cette dernière distinction repose sur le rapport du spectateur au temps présent du film, à l'actualisation des événements ou des situations. Il s'agit, pour le spectateur, d'être plongé dans un avènement temporel qui lui semble ordonné selon une progression visible, ou au contraire qui s'offre à lui davantage sous le mode de l'informe, du non-organisé. Il va de soi que cette distinction est ici présentée de manière grossière et théorique, un même film pouvant tour à tour faire éprouver au spectateur ces deux types de temporalités.

---

<sup>1</sup> Hitchcock développe pragmatiquement cette différence de la manière suivante :

« La différence entre le suspense et la surprise est très simple et j'en parle très souvent. Pourtant il y a fréquemment une confusion, dans les films, entre ces deux notions.

Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart - il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser. » Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut, sauf quand la surprise est un twist, c'est-à-dire lorsque l'inattendu de la conclusion constitue le sel de l'anecdote." (*Entretiens Hitchcock-Truffaut, op. cit.* p.58-59)

Cette étude des rapports du spectateur à la temporalité que lui impose le film m'a permis de dégager deux grandes dispositions temporelles du *dispositif technique* cinématographique. Elles relèvent, comme je l'ai montré, de choix de réalisation qui tendent à faire entrer dans telle ou telle temporalité, en fonction de partis pris d'organisation du temps et de la narrativité. La première disposition temporelle tire le cinéma vers sa veine « réaliste », tandis que la seconde ordonne le temps éprouvé par le spectateur selon un schéma qu'il peut lui-même projeter sur ce qu'il perçoit, selon une logique narrative donc. Il ne faudrait pas confondre avec la distinction entre documentaire et fiction, qui relève du mode d'adhésion du spectateur à ce qu'il perçoit, et le rapport d'intelligence et de reconnaissance qu'il entretient avec le *profigurant* du film. C'est sur ce dernier point que je voudrais revenir, dans le dernier chapitre.

## Jugement et duplicité spectatoriels :

Nous avons, au chapitre précédent, étudié la question de la participation du spectateur à une temporalité qui pouvait, du fait des choix de réalisation, tantôt se vivre comme plus ou moins ouverte à l'avènement de l'imprévisible, tantôt adopter la logique d'un déroulement d'événements qui apparaissent au spectateur prévisibles car inéluctables. Il s'était agi aussi d'étudier la manière dont la fabrication d'une durée filmique peut faire vivre au spectateur une expérience temporelle tantôt contingente, tantôt nécessaire. Cette question me semble bien différente de celle du pacte d'adhésion du spectateur à ce qu'il perçoit, c'est-à-dire de la question du jugement spectatoriel quant au statut – réel ou fictionnel - de ce qui est donné par le film. En effet, même si une temporalité s'offrant comme contingente offre une similitude avec l'expérience que je fais du déploiement temporel dans la vie réelle, je ne cesse, en voyant un film de fiction, de savoir que j'ai affaire à une histoire qui m'est contée. Symétriquement, je peux être confronté à un documentaire dont le propos concerne des faits réels, tout en éprouvant, par la modalité temporelle choisie par la réalisation, une forme de nécessité dans l'enchaînement de l'ordre des actions ou des situations rapportées. Il y a ainsi une différence entre le savoir que le spectateur est susceptible de posséder concernant le statut des objets représentés dans un film, et les émotions, les affects et les postures perceptives que le film suscite en lui. Cette connaissance concernant le statut des objets représentés peut sembler strictement extérieure aux impressions ressenties face à un film : elle engage, peut-on affirmer d'abord, le bagage culturel du spectateur. On doit aussi envisager la question du *pacte d'adhésion* du spectateur comme une forme d'initiative laissée au spectateur d'accueillir et d'organiser diversement les images/sons filmiques. Il me reste donc à envisager, à côté des formes a priori de la sensibilité spectatorielle que constituent les postures perceptives et les modalités temporelles du film, la question du jugement du spectateur quant au statut des images/sons filmiques dans leur rapport à ce qu'ils représentent.

C'est que, jusqu'alors, je me suis attaché à examiner ce qu'implique pour le spectateur le mode *figuratif* de l'image filmique, et l'activité spectatorielle liée à cet aspect de l'image. Mais j'avais aussi posé, en première partie, qu'un spectateur est susceptible de percevoir aussi les images/sons d'un film comme du *figural*, ou comme valant pour un *profigurant*. En première partie, j'avais posé la distinction entre ces trois aspects de la réalité filmique pour rendre compte de l'ambiguïté de l'image filmique quant à ce qu'elle image : monde représenté, complexe d'images et de sons, ensemble d'événements issus du monde réel ? Il s'agit maintenant d'envisager cette distinction à partir de la manière dont elle fait jouer le jugement du spectateur quant à ce qu'il perçoit. C'est donc l'activité de jugement du spectateur que je compte étudier, et j'entends montrer que ce jugement est susceptible de comprendre le film comme une réalité protéiforme et instable. Cela implique que le spectateur n'est pas seulement pris ; il est capable de se déprendre d'un aspect de ce qu'il perçoit et le percevoir autrement.

Je vais examiner le mode d'adhésion du spectateur dans son intrication avec l'incorporation spatio-temporelle qu'il éprouve, à partir de l'étude précise d'un extrait du film de Henri-Georges Clouzot : *Le mystère Picasso*. Celui-ci se présente comme un documentaire sur la pratique picturale de Pablo Picasso. Je voudrais mener cette analyse à partir d'une séquence précise de ce film, qui correspond au moment où le réalisateur Henri-Georges Clouzot apparaît à l'image. Mais d'abord, il me faut rappeler le dispositif très particulier choisi par le réalisateur pour filmer Picasso au travail : il élabore un cadrage qui permet de suivre le trait de Picasso en train de se faire ; ce n'est pas le peintre, son regard, ni sa main, qui sont filmés, mais le trait et les masses sur la toile ; Clouzot fait entrer l'amateur de peinture dans un lieu et un temps inaccessibles ordinairement, ceux de la fabrication de l'œuvre picturale. Le documentaire ouvre très sobrement sur ce dispositif sans introduction ni explication autre que l'exergue dite par Clouzot. Le premier plan du film, qui montre, avant le générique, Picasso lui-même, donne à entendre la voix du réalisateur en off :

« On donnerait cher pour savoir ce qui se passait dans la tête de Rimbaud quand il écrivait *Le Bateau ivre*, dans la tête de Mozart, pendant qu'il composait *La symphonie Jupiter*, pour connaître ce mécanisme secret, qui guide le créateur, dans son aventure périlleuse. Grâce à Dieu, ce qui est impossible pour la poésie et la musique, est réalisable en peinture. Pour savoir

ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main. Vous allez voir, c'est une drôle d'aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse en équilibre sur la corde raide : une courbe l'entraîne à droite, une tâche l'entraîne à gauche. S'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu. Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle dans l'obscurité de la toile blanche. Et la lumière qui naît peu à peu, c'est le peintre qui la crée, paradoxalement en accumulant les noirs. Pour la première fois, ce drame quotidien et confidentiel de l'aveugle de génie va se jouer en public, puisque Pablo Picasso a accepté de le vivre aujourd'hui, devant vous, avec vous. »

Cette intervention de Henri-Georges Clouzot use du vocabulaire et du style oratoire d'un bonimenteur de foire ; or il me semble que cela annonce le tour de force que le réalisateur va opérer. Picasso présenté en acrobate, voilà qui ne peut nous surprendre, mais le programme est lancé autour d'une curieuse expression, pour désigner le rapport du spectateur au film : « en public », et de l'insistance, qui est aussi un écart, entre « devant » et « avec » vous. « Devant » : il s'agit bien, pour le spectateur de Clouzot, comme pour le spectateur de Chris Marker, d'une projection qui donne à voir/entendre des plans tournés auparavant, dont le spectateur ne peut prétendre être le témoin direct. « Avec vous » : pour autant, la participation du spectateur fait partie du film et de l'expérience proposée, et c'est ce que je vais analyser dans les pages qui viennent.

C'est juste après le générique que le dispositif est dévoilé, sans autre explication : il résulte d'un choix de mise en scène qui vise exclusivement l'envers de la feuille peinte et de l'usage d'un matériau qui permet, par transparence, de suivre ce qui est en train d'être dessiné<sup>1</sup>. En outre, le dispositif est assorti d'un cadrage qui fait épouser au champ l'espace de la toile, toute extériorité au tableau étant exclue par le cadre. La feuille épouse très exactement les contours du cadre filmique, ce qui fait coïncider très exactement l'espace pictural avec l'espace cinématographique. Le spectateur suit, en effet, le trait en train de se faire, par un dispositif qui permet de suivre le trait au dos du papier tendu, par un procédé d'impression qui rend visible ce qui se passe, exclusivement, sur son envers<sup>2</sup>. Il entend le crissement du feutre sur le papier au fur et à mesure du dessin. Il sait qu'il est dans un

---

<sup>1</sup> Il faut remarquer la difficulté de nommer ce que l'on perçoit : trait, ligne, hachurage, masse... Le travail de Picasso se donne à voir comme très inventif et polymorphe, jouant constamment de transformations de ce qui advient sur la toile.

<sup>2</sup> Cela est rendu possible par l'usage de feutres et encres qui s'inscrivent sur le papier en le traversant totalement : le papier tendu devant le peintre se voit de ce fait imprimé sur son verso du dessin exact réalisé par celui-ci, inversé droite-gauche, et dégagé de toute présence de la main de l'artiste.

documentaire, le propos de Clouzot lui ayant indiqué les intentions de la réalisation, et justifié par avance le dispositif de mise en scène. Le spectateur ne peut douter que ce à qui il assiste est le travail du peintre en train de se faire.

Puis, à la 29<sup>ème</sup> minute – le film en compte 78 – s’opère une rupture dans ce parti pris de réalisation : nous voyons apparaître Picasso, le pinceau à la main, puis, en contrechamp\*, le tableau en train de se faire, cette fois avec Picasso en amorce\*. Dans le plan qui suit, nous voyons aussi Henri-Georges Clouzot. Je voudrais analyser précisément comment se noue à ce moment le type de participation spatio-temporelle au film, et l’adhésion du spectateur à un film qu’il analyse comme témoignant d’une réalité extérieure au film. Comme le travail de Picasso me semble relever d’une recherche proprement *figurale*, il me sera loisible d’étudier comment *figuratif*, *figural* et *profigurant* sont des modes d’appréhension de cette séquence par rapport auxquels la perception du spectateur oscille, se promène, répondant à une sollicitation qui ne le prive pas pour autant de sa liberté de jugement.

### *Extrait DVD N°21 - a*

Le plan montre une caméra derrière laquelle se tient, masqué par elle, un opérateur. On entend : « Coupez ». Puis au plan suivant, on voit le dernier dessin au feutre noir en plein cadre ; il est soulevé par derrière, et retiré du champ, ce qui dévoile Picasso torse nu, en plan taille, qui bouche le feutre noir avec lequel il vient de travailler. Son regard se tourne hors champ, un peu au-dessus de lui dans la direction de la caméra, vers la droite du cadre; il demande : « Alors, qu’est-ce qu’on fait ? » Plan suivant : Henri-Georges Clouzot debout derrière le chevalet tient la toile achevée ; il la regarde et répond : « Ben on en fait un autre, non ? » Toujours regardant le tableau qu’il tient dans ses mains, il ajoute : « A moins que tu sois fatigué. » Sur cette réplique, on change de plan : Clouzot est maintenant de dos à droite du cadre, en amorce, debout ; face à lui de l’autre côté du chevalet qui les sépare, Picasso, assis, le regarde fixement, il déclare : « Fatigué, ça me plaît. Et continuer toute la nuit si tu veux... » Clouzot toujours de dos tourne la tête à droite et à gauche en direction de l’équipe de tournage, hors champ. Il lance : « Bon, allez, on y va ! » Il se retourne face à la caméra, la regardant. Cut sur un plan suivant où l’on aperçoit la caméra, derrière laquelle une tête apparaît tandis qu’on entend la voix de Georges Clouzot :

« Claude ? » Le chef opérateur répond : « Oui ? » La voix hors champ de Clouzot déclare : « Qu'est-ce qui reste dans l'appareil ? » La tête de Claude disparaît derrière la caméra, puis réapparaît : « 150m » Un nouveau plan découvre Picasso de profil à gauche du cadre, Clouzot debout à droite qui le regarde par-dessous le chevalet, et un technicien dans l'arrière-plan qui regarde Clouzot. Celui-ci s'adresse à Picasso : « Ça fait 5mn. » Picasso répond : « Ça suffit. » La caméra opère un léger décadage vers la droite pour suivre le déplacement de Clouzot qui va poser la toile qu'il a toujours en main tout en interrogeant : « Alors en noir ou en couleurs ? » La caméra opère un travelling arrière dévoilant l'atelier dans lequel les appareils techniques de tournage se trouvent : au fond, une gigantesque toile d'un nu, légèrement devant, toujours dans l'arrière-plan l'éclairagiste à côté d'un projecteur, Picasso toujours assis de profil à gauche devant son chevalet, et la caméra posée sur un trépied à droit du cadre. Le dialogue se poursuit sur le travelling arrière ; Picasso : « En couleurs, c'est plus drôle. » Clouzot : « Qu'est-ce que tu fais ? » ; Picasso : « N'importe quoi. » Clouzot : « comme d'habitude ? » Le travelling s'arrête sur un plan d'ensemble\* de l'atelier, tenu dans l'ombre par le contraste du noir et blanc et la présence de projecteurs qui n'éclairent que le centre de la pièce ; le chef opérateur est en train d'accrocher une toile vierge sur le chevalet placé devant Picasso ; Clouzot s'est placé derrière la caméra et regarde à travers son objectif. Picasso rétorque : « Mais tu vas voir, je te réserve une surprise. » Clouzot commente : « Bien ». Le chef opérateur vérifie la distance de la toile à l'objectif avec son appareil, puis rejoint la caméra.

Ce moment est le premier instant où l'on aperçoit Picasso, après le pré-générique. Il est dans un atelier de peinture, comme l'attestent les grandes toiles posées sur le mur du fond. Cette séquence qui semble simplement faire apparaître l'économie du tournage, avec l'intrusion de la caméra et des projecteurs dans l'espace du peintre, et attester du caractère documentaire du film, est en fait l'annonce d'un véritable coup de force de Clouzot. Le spectateur est à la fois convié à reconnaître comment se fabrique le film, c'est-à-dire à confronter les séquences où se dessinaient devant lui des dessins, aux conditions de tournage qui ont rendu possible ce qu'il a vu précédemment, et à assister à un véritable face-à-face des deux dispositifs, pictural et cinématographique, en prenant conscience que la réalisation *joue de lui*, tout autant que le fait le trait de Picasso.

*Extrait DVD N°21 - b*

Le plan demi-ensemble\* de l'atelier se poursuit : Clouzot s'avance vers Picasso, rejoignant le centre du champ, il s'arrête et déclare à Picasso : « Bon, alors on s'entend bien ; s'il arrive quoi que ce soit, tu coupes, de mon côté s'il arrive quoi que ce soit, je coupe, parce qu'il y a très peu de pellicule. Bon... » Il se tourne vers le hors champ à droite : « Numéro ! » Un clapman surgit en courant de la droite du cadre, il vient placer le clap devant la toile face à la caméra ; il demande : « Tout le monde est prêt ? » Puis il repart en courant, sortant du champ. Clouzot, regardant autour de lui, lance : « Attention, tu es prêt ? » Cut. Au plan suivant, nous sommes placés derrière l'épaule droite de Picasso, légèrement en oblique par rapport à son axe ; nous apercevons en partie son visage, le haut de son dos nu, et devant lui la toile blanche. Il répond : « Oui. » On entend la voix de Clouzot : « Ça tourne », tandis que le bras de Picasso se lève et approche le pinceau de la toile. Il dessine à main levée, tenant le feutre par son extrémité. On entend le crissement du pinceau à encre sur la toile. Une première figure apparaît avec trois fleurs. Cut et passage au plan suivant qui inverse le dessin précédent : nous sommes passés de l'autre côté de la toile, et épousant le dispositif adopté pour filmer le trait de Picasso pendant la première partie du film. Nous suivons maintenant le trait seul, sans la main. Le bouquet de fleurs devient progressivement poisson. Cut et retour à la position de caméra précédente : Picasso a toujours le bras droit tendu devant lui, et le feutre dans le prolongement du bras.

Nous suivons cette séquence en temps réel, même si le montage comporte plusieurs cuts : les raccords entre les plans assurent une continuité temporelle stricte, la progression du trait, ou les gestes des protagonistes ne marquant aucune ellipse, même légère. Ainsi, par exemple, le dialogue entre Picasso et Clouzot permet de changer de plan tout en vérifiant, par le raccord au milieu d'une phrase, la stricte continuité temporelle entre les deux plans. Ainsi, ce que le spectateur doit comprendre, c'est qu'il assiste à une scène telle qu'elle s'est déroulée, la percevant donc comme identique au *profigurant* qui l'a rendue possible. Cet effet de montage fait basculer l'économie de montage du film jusqu'alors retenu. Dans la première partie du film, le cadrage était continûment sur l'envers de la toile, sans rupture, même entre deux dessins. La vitesse de projection ne coïncidait pas nécessairement avec la vitesse des mouvements du peintre : le montage accélérât parfois

l'apparition des traits ou des masses en utilisant l'effet Méliès<sup>1</sup> et en opérant par des sortes de concrétions temporelles. Le temps cinématographique correspondait donc tantôt à l'apparition en temps réel du trait pictural, tantôt s'accélérait sans que le spectateur ne perçoive, par cet effet de montage dans le plan. Toute l'attention du spectateur se trouvait concentrée sur l'apparition des formes picturales, leur avènement. Mais dans la séquence que j'analyse ici, le montage change, respectant l'enregistrement en temps réel, tout en multipliant les changements de cadre. Ainsi, le spectateur est en situation de juger qu'il a maintenant affaire à une scène qui, filmée, s'est déroulée telle qu'il la perçoit maintenant, tout en quittant un point de vue strictement focalisé sur la feuille peinte. La multiplicité des points de voir/entendre semble lui offrir des points de vue différents et concordants sur cette scène telle qu'elle s'est déroulée. Et pourtant, les choses sont loin d'être aussi simples pour le spectateur...

Car il se passe aussi tout autre chose. Le spectateur a déjà eu l'occasion d'expérimenter la peinture en train de s'explorer elle-même, par le surgissement déroutant d'un trait, qui se fait forme, puis se transforme. Dans cette séquence, il apparaît que la surprise que réserve Picasso relève, de manière ostentatoire, d'un jeu avec le spectateur : intuitivement, il offre au spectateur une transformation de la *figuration*, qui travaille le « voir » du spectateur en le promenant d'une reconnaissance à l'autre. Les formes successives qu'il propose font de la perception du spectateur un jeu ravi et enfantin de la métamorphose, en temps réel, d'une figure en une autre figure. Reconnaître un bouquet, puis un poisson, puis une poule, c'est assister à la force démiurgique du tracé pictural, mais c'est aussi expérimenter que le voir spectral est un « voir comme », au sens wittgensteinien. En effet, nous ne percevons pas ce que nous voyons sans une expérience de jugement inhérente au voir lui-même, une expérience que Wittgenstein insiste pour déclarer perceptive – et non intellectuelle ou cognitive, mais qui est « l'écho d'une pensée dans le voir, pourrait-on dire<sup>2</sup>. » Or l'analyse du philosophe distingue un « simple voir » et un « voir comme ».

---

<sup>1</sup> Dans la première partie du film, en effet, après un travail en temps réel, le trait de Picasso est « monté » selon ce vieux principe de trucage inventé par le hasard d'un tournage par Méliès : il s'agit d'arrêter le tournage, ou de couper un rush, puis, sans changer le cadre ni le rapport entre l'objectif et les objets filmés, de reprendre le plan plus tard dans le temps réel du tournage. Ainsi, un bus devient corbillard, chez Méliès, et ici, des ensembles de traits ou de masses sont posées, par un effet d'ellipse invisible.

<sup>2</sup> *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*, trad. angl. par G. E. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1953, 2013; tr. franç. *Recherches philosophiques*, par F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Gallimard, Paris, 2004, II, xi, p.298. Il écrit aussi que

Chiara Pastorini analyse la différence entre les deux ainsi :

« Au début du chapitre XI des *Recherches*, en évitant la pratique dogmatique des définitions, Wittgenstein introduit le thème de la perception en faisant appel à deux emplois différents du mot « voir » (*sehen*) : dans un premier usage voir c'est voir *quelque chose*, et cela peut se concrétiser, par exemple, dans une description de ce que l'on perçoit, dans un dessin ou bien dans une copie ; nous pouvons appeler cela « voir simple ». Le deuxième emploi du mot « voir » est en revanche explicité par Wittgenstein à travers la référence à une ressemblance entre deux visages. Au lieu de dire « je vois quelque chose », je peux dire « je vois que ces deux visages se ressemblent » (ou bien « je vois une ressemblance entre ces deux visages »). Ce dernier usage du mot « voir » se traduit dans l'expérience de la « remarque d'un aspect » (*das Bemerken eines Aspekts*)<sup>1</sup> et nous conduit à une vision différente de l'objet, tout en étant conscients que la figure que nous avons perçue n'a pas changé :

« L'expression du changement d'aspect est l'expression d'une *nouvelle* perception, et en même temps celle d'une perception inchangée » (*PU*, II, xi, p. 278). »<sup>2</sup>

Ainsi, le « voir comme » s'offre, à l'intérieur même de la perception, comme une mise en relation de l'objet perçu avec d'autres objets dans la continuité même de l'acte de percevoir :

« La différence entre une sensation, ou une image visuelle, et la sensibilité du voir-comme ne dérive pas seulement de sa relation privilégiée avec la pensée, mais aussi de sa possibilité de saisir des relations internes entre les objets. En d'autres termes, si l'impression visuelle renvoie aux *propriétés* d'un objet, le voir-comme renvoie à des *relations internes* qui connectent un objet avec d'autres objets : « A la couleur de l'objet correspond la couleur de l'impression visuelle (ce buvard me paraît rose, et il est rose), à la forme de l'objet, la forme de l'impression visuelle (il me paraît rectangulaire), mais ce que je perçois lors de l'apparition soudaine de l'aspect n'est pas une propriété de l'objet. C'est une relation interne entre lui et d'autres objets. » (*PU*, II, xi, p.298) »<sup>3</sup>

Si donc la séquence du film de Clouzot est perçue comme le témoignage de la manière

---

l'expérience de voir sous un aspect est « à demi expérience visuelle et à demi pensée. » (*ibid*, p.279) « Celui qui a une expérience visuelle dont l'expression est une exclamation pense aussi à ce qu'il voit. » (*Ibid.*)

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 274.

<sup>2</sup> Chiara Pastorini, « Le sens de la perception chez Wittgenstein », *DOGMA, Revue de philosophie et de sciences humaines*, janvier 2010, (<http://www.dogma.lu/philoHistoire.php>).

<sup>3</sup> « Le sens de la perception », *op. cit.*

dont Picasso travaille, elle m'apparaît comme un *profigurant* : je ne doute pas qu'elle me fait apparaître Picasso au travail. Il me faut insister : le spectateur ne sait pas seulement qu'il s'agit d'un documentaire, savoir qui existe certes, mais de manière non théorique par rapport à sa perception, car il résulte de ce qu'il a compris au générique, ou à sa connaissance extérieure au visionnage du film, de l'existence du peintre Pablo Picasso, et à la reconnaissance de son visage, ou encore à sa lecture de comptes rendus sur ce documentaire. Mais là, il s'agit d'autre chose : ce qu'il perçoit par l'image, c'est ce à quoi elle renvoie et ce dont elle est la trace, ce qui la nie provisoirement comme image, d'une certaine manière : l'existence d'un moment de tournage durant lequel Picasso s'est prêté au jeu d'être filmé au travail. La perception spectatorielle le saisit sous cet aspect, et attribue aux différents événements de la séquence une existence inhérente au moment de tournage. Il est bien évident que cette perception est indissociable du savoir que nous avons de l'existence du peintre Pablo Picasso, mais elle ne se réduit pas à ce savoir, car elle prend la forme de l'adhésion du spectateur à un certain aspect de l'image qui s'actualise dans cette séquence précisément : le film apparaît à ce moment comme troué par l'apparition du moment du tournage, en même temps qu'il en propose une *figuration*. C'est là ce qui m'intéresse dans cette séquence, comme emblématique d'une mise au travail par l'image filmique de la perception spectatorielle, ce « voir-comme » étant dénoncé et mis en balance avec un autre aspect que la séquence propose.

### *Extrait DVD N°21- c*

La queue du poisson a gagné des nervures, tandis que le bras de Picasso se tourne vers la gauche de la toile, au-dessus de la tête du poisson. Il dessine une tête de poule, tandis qu'on entend la voix de Clouzot, hors champ : « Il y a une minute et demie de passé, hein ! » Picasso poursuit en silence la transformation du poisson en poule. Cut et passage de l'autre côté de la toile. Le corps de la poule se couvre de ronds noirs. Cut et retour du côté de Picasso, qui poursuit, tandis que la voix de Clouzot se fait à nouveau entendre : « Tu t'arrêtes dès que le noir est fini, hein ? » Un « oui » sobre lui répond. Picasso est concentré sur les détails des pattes de la poule. Cut et plan de profil par rapport à Picasso, qui lève la tête. La toile n'est qu'une ligne devant nous et à sa droite, nous apercevons l'éclairagiste immobile debout. Picasso déclare : « Et bien, c'est fini. » On entend hors champ Clouzot déclarer : « Coupez ! » Picasso se penche vers la table basse devant lui :

« Et bien, je prépare mes encres ! » Plan suivant : le photographe de plateau, face à nous, en plan taille\*, photographie la scène. Retour au plan sur Picasso assis de profil, en train de verser de l'encre dans des pots. L'éclairage contrasté ne permet pas de distinguer ce qu'il prépare, concentrant la visibilité sur le corps de profil de l'artiste, attentif à ce qu'il fait. Cut et plan taille sur Clouzot, face à nous, debout à droite de la caméra, allumant sa pipe tout en regardant hors champ dans la direction de Picasso. Lui aussi est très attentif. Retour sur le plan de Picasso de profil : il bouche une bouteille d'encre et déclare : « Bon ça va. » Cut brutal et retour sur Clouzot tirant sur sa pipe : « Attention, hein, il te reste deux minutes pour la couleur. » Retour sur Picasso qui finit sa préparation. En hors champ, alors qu'on voit Picasso silencieux, Clouzot finit de dire : « Je lance le moteur... » Picasso prend son pinceau. Toujours hors champ, la voix de Clouzot : « Moteur ! Ça tourne... » Picasso lève le bras.

C'est là que le réalisateur ajoute un trait supplémentaire, en mettant en scène son propre pouvoir de transfiguration. Il semble ainsi se lancer dans une sorte de joute qui confronte les pouvoirs de la peinture à ceux du cinéma. En déclarant qu'il ne lui reste plus que quelques minutes de pellicule et qu'il faut avoir fini avant, Clouzot bascule en effet la temporalité filmique, qui était jusqu'à présent celle de la peinture en train de se faire, du côté du cinéma en train de se tourner. Mais ce compte à rebours fait aussi éprouver au spectateur une temporalité sous contrainte, l'action du peintre étant menacée par un suspense portant sur la possibilité de finir la toile commencée dans un temps, qui est maintenant celui, mécanique et continu, de la pellicule. Nous sommes dorénavant du côté du cinéma d'action, et de la participation du spectateur à une inquiétude temporelle spécifique : celle d'assister à quelque chose dans un temps qui pourrait manquer. Celle donc de participer temporellement aussi au suspense qui consiste à fixer l'intervalle à l'intérieur duquel l'action entreprise doit être menée à son terme. Bien des théoriciens ont montré que c'est l'invention par Griffith du montage alterné qui rend possible ce suspense, par la confrontation successive entre des plans sur une action qui se fait et ce qui la menace : ici entre Picasso en train de peindre et Clouzot surveillant le défilement de la pellicule restante. Mais ce que je trouve admirable dans le choix de réalisation adopté par Clouzot, c'est la manière dont ce montage alterné en même temps rend patent, pour le spectateur, le trucage auquel se livre Clouzot : il y a plusieurs caméras, la pellicule ne manque que dans une caméra, et d'ailleurs Clouzot indique lui-même : « J'ai triché », déclaration qui vaut aussi bien à l'adresse de Picasso qu'à l'adresse du spectateur. A

l'adresse de Picasso : il restait bien encore un peu de pellicule, et on peut bien constater que Picasso ne semble pas dupe, tout à ce qu'il dessine. A l'adresse du spectateur : tous les marqueurs de la mise en scène sont présents, ostentatoires même, avec ce gros plan sur les yeux de Picasso qui participe à la construction du suspense. Clouzot redouble le suspense inhérent à la pratique de Picasso – on ne sait ce qui va surgir de la main de celui-ci – en construisant un montage qui met en scène cinématographiquement ce suspense, le « scénarise », en lui conférant un temps particulier au cinéma : celui du thriller. En fait, on peut même aller jusqu'à affirmer que Picasso et Clouzot signent ensemble une co-réalisation sur la genèse des images, picturales, cinématographiques, avec derrière chacune d'elles la « figure » du personnage de son réalisateur.

Nous sommes donc aussi et en même temps dans une fiction, ainsi que ses effets nous l'indiquent. Le spectateur est pris dans un voir/entendre, qui le fait participer avec inquiétude au suspense, en même temps qu'il est invité à juger cette participation comme un effet de cinéma, dès lors qu'il constate les changements de plan, et par là même, le *leurre* que représente le manque de pellicule. Ainsi, l'expérience participative du spectateur au suspense cohabite-t-elle au savoir qu'il s'agit d'une duperie, affichée comme telle d'ailleurs par Clouzot, *mais qui fonctionne quand même*. La temporalité spécifique du suspense est éprouvée par un spectateur, dont la perception oscille d'un « voir-comme » un *profigurant* à un « voir-comme » une *figuration* par l'effet fictionnel que le montage alterné produit.

Je veux ajouter à propos de cette séquence en montage alterné qu'elle rend patent un phénomène proprement cinématographique, qui est une expérience temporelle de l'irréductibilité des durées : ainsi, on peut passer de la perception d'une action en train de se dérouler, à une autre action qui elle aussi se déploie dans le temps et *va rencontrer la première*, mais pour autant, les deux durées sont incommensurables pour la perception spectatorielle. Telle est la leçon du montage alterné, dans la mesure même où l'alternance entre ces deux durées ne permet à aucun moment de savoir comment elles vont se confronter, se heurter l'une à l'autre : les deux durées, celle du peintre, celle du cinéaste – comme celle du policier et celle du cambrioleur dans les montages alternés classiques – sont qualitativement différentes. Dans cette séquence, l'achèvement du trait pictural est guetté par le spectateur, sans qu'il puisse déterminer quel aspect prendra la forme finale ; mais à l'intérieur des métamorphoses que Picasso fait subir à son dessin, l'achèvement

même d'une forme entreprise est attendue par le spectateur sans qu'il puisse la devancer, l'anticiper. Ici la durée se fait pure plasticité du devenir, mobilité et concrétion du trait. Et, nous éprouvons aussi la durée que Clouzot offre comme cinématographique ; en fait, si l'on veut bien y réfléchir, il en propose deux : l'une – proclamée - celle de la pellicule, et qui est celle que Bergson a dénoncée comme un temps spatialisé car, il s'agit d'un temps homogène, mesurable par un espace parcouru, discontinu<sup>1</sup>. Mais l'autre durée est celle réellement *éprouvée* par le spectateur dans cette séquence grâce au montage alterné : c'est l'attente, c'est-à-dire une durée qualitativement orientée : le peintre va-t-il pouvoir finir ? Cette expérience de la durée que fait ici le spectateur n'est pas celle d'une succession d'instant, de « coupes immobiles », mais bien la dimension d'advenir, d'actualisation. Le spectateur, par le jeu du montage alterné, co-existe effectivement avec l'action en train de se dérouler en vivant affectivement l'incertitude du bon achèvement de l'action. Or, ainsi que l'affirme très justement Gilles Deleuze, cette temporalité pensée par Bergson est inventée par le cinéma.

« Ce mouvement irréductible qui se fait toujours dans l'intervalle, il se laisse pas confronter, il se laisse pas mesurer par un temps homogène abstrait, ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'il y a toute sorte de mouvements irréductibles. Il y a le pas du cheval, et le pas de l'homme, et le pas de la tortue. Et que c'est même pas la peine de dérouler ses mouvements sur la même ligne d'un temps homogène. - Pourquoi ? Ces mouvements sont irréductibles les uns aux autres, c'est même pour ça que Achille dépasse la tortue. Si Achille dépasse la tortue, c'est pour une raison très simple, c'est que ses unités de mouvement à lui, à savoir un bond d'Achille, n'a aucune commune mesure - c'est pas parce qu'il y a une mesure commune - n'a aucune commune mesure avec le petit pas de la tortue. Et parfois, on peut ne pas savoir qui gagnera. Un lion poursuit un cheval. Il n'y a pas de temps abstrait, il n'y a pas d'espace abstrait, hein, qui permette justement de dire d'abord, il y a quelque chose d'imprévisible. Est-ce que le lion va avoir le cheval ou pas ? Si le lion a le cheval, c'est avec des

---

<sup>1</sup> « Si le mouvement est une série de positions et le changement une série d'états, le temps est fait de parties distinctes et juxtaposées. Sans doute nous disons encore qu'elles se succèdent, mais cette succession est alors semblable à celle des images d'un film cinématographique : le film pourrait se dérouler dix fois, cent fois, mille fois plus vite sans que rien fût modifié à ce qu'il déroule ; s'il allait infiniment vite, si le déroulement (cette fois hors de l'appareil) devenait instantané, ce seraient encore les mêmes images. La succession ainsi entendue n'ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement. Bref, le temps ainsi envisagé n'est qu'un espace idéal où l'on suppose alignés tous les événements passés, présents et futurs, avec, en outre, un empêchement pour eux de nous apparaître en bloc. » (*La pensée et le mouvant*, Introduction, 1ère partie, Paris, PUF, Quadrige, 1990, p.9-10.)

bonds de lion. Et si le cheval échappe, c'est avec son galop de cheval. »<sup>1</sup>

Ainsi, ce à quoi invite cette séquence, c'est à faire jouer l'aspect sous lequel le voir/entendre filmique est appréhendé : elle rend manifeste la *versatilité* de la perception spectatorielle, parfaitement assumée et sollicitée par Clouzot ici, mais que l'on est à bon droit d'étendre comme une possibilité offerte à la perception spectatorielle pour tout film. Il me faut, en effet, insister sur le caractère versatile inhérent au voir-comme : Jocelyn Benoît propose d'analyser la différence entre le « voir » et le « voir comme » justement à partir du glissement d'aspect. Il travaille cette question à partir de l'exemple d'un tableau représentant un épisode historique :

« Je vois *qu'*il représente le sacre de Charlemagne, et, plus exactement, si je le vois vraiment, je vois *le sacre de Charlemagne* (par voie d'image, mais c'est une façon de le voir), tout simplement. En revanche, cela a tout à fait un sens de dire : « Oh, *maintenant*, je le vois comme représentant le sacre de Charlemagne » (ou, plus exactement : « comme le sacre de Charlemagne », tout simplement) si d'aventure je le regardais par le mauvais bout et je n'avais pas encore compris la scène, c'est-à-dire si elle ne s'était pas imposée devant mes yeux. Par après, je la vois (à travers le tableau), mais je ne la vois pas « comme ». Ce qu'est censé saisir le « comme » du « voir comme » en première personne, c'est ce moment où s'impose une certaine *façon* de « voir », le moment où je ne vois pas seulement, mais où je vois *que je dois ou je peux voir comme cela*.<sup>2</sup> »

Ce sur quoi insiste le commentateur, dans son interprétation du concept de Wittgenstein, c'est que la différence entre les deux « voir » ne réside pas tant entre une simple perception et une perception intellectualisée. Tout phénomène perceptif entrecroise sensations et interprétation en fonction d'habitudes perceptives. Mais elle réside bien plutôt entre une expérience perceptive close, achevée, et une expérience perceptive qui offre un devenir, une aventure, une ouverture du voir lui-même, en tant qu'il est susceptible d'être mouvant.

---

<sup>1</sup> Conférence du 10 novembre 1981, transcription par Fanny Douache, ([www2.univ-paris8.fr/deleuze](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze))

<sup>2</sup> Jocelyn Benoît, in *Lire les recherches philosophiques de Wittgenstein*, « Voir comme quoi ? » sous la direction de C.Chauviré et S.Laugier, Paris, Vrin, 2006, p.247. Il ajoute :

« Le problème n'est plus tant celui du format du « voir » (objectuel ou propositionnel, purement sensible ou semblant intégrer une composante intellectuelle ou interprétative) que celui du contraste entre une dimension d'achèvement et une dimension de découverte. Le « comme » est toujours celui d'un contraste par rapport à ce qui était donné différemment, alors que la simple notion de « voir », quelle que soit la complexité de ce qu'elle se donne pour objet, renvoie toujours à une dimension d'achèvement. » (*Ibid*, p. 247-248)

Ainsi voir une image – ajoutons entendre un son - peut s'expérimenter comme un voir/entendre clos : le voir/entendre se fixe pour le spectateur dans une certaine modalité. Je perçois une poule *dans* le dessin en cours de Picasso ; je perçois une scène qui se déroule dans l'atelier de Picasso grâce au tournage de Clouzot. Mais voilà que la poule devient visage, que le documentaire se transfigure en western<sup>1</sup> La clôture de la perception, qui fait coller l'image filmique à un de ses aspects, n'est pas définitive : quelque chose dans l'image/son est susceptible de se transformer *du fait de ma perception*, qui glisse, en quelque sorte, d'un aspect à l'autre : la poule devenue figure n'est plus tout à fait ni poule ni figure mais une oscillation qui décolle la perception d'elle-même. Quelque chose donc s'expérimente dans l'expérience spectatorielle qui me semble relever d'un « voir comme » par l'effet de bascule possible entre différentes modalités de ma perception : la perception spectatorielle a toujours le pouvoir, du fait de la rencontre entre l'activité perceptive et le *dispositif technique* filmique, de constituer l'acte perceptif en un transfert en cours, interrogatif, inquiet, mobile. Je vois comme cela : mais je pourrais voir autrement, et je sens ma perception susceptible de basculer vers l'un ou l'autre aspect. Si je reviens maintenant à ce qui se passe dans le film documentaire de Clouzot, je peux d'une part affirmer que Picasso propose une expérience au spectateur d'un jeu de *figuration* et de défiguration de ce qui surgit devant lui. Le spectateur est pris au piège d'un voir, qui ne peut s'empêcher de voir comme – la puissance figurative du trait de Picasso étant magistrale - mais qui est défaite constamment par des métamorphoses. Picasso joue de la figuration comme puissance d'avènement : « ceci est un bouquet de fleurs, ceci est un poisson, ceci est une poule, etc. », qui fait bouger la perception du spectateur, la réfléchit en elle-même. Et Henri-Georges Clouzot propose une expérience analogue au spectateur dans la suite de la séquence.

### *Extrait DVD N°21- d*

Le plan cadre la poule du côté où Picasso ne se trouve pas. Nous suivons le trait vert, qui reprend des formes déjà présentes, en entendant le bruit du pinceau sur la toile. Une nouvelle transformation s'opère : c'est un visage schématique – yeux, nez, bouche – qui

---

<sup>1</sup> Le dernier plan du film confirme cette impression : Picasso s'éloigne de dos, en plan américain, de la démarche chaloupée du cowboy, avec la main droite collée sur la cuisse, à l'endroit du colt... Il semble que Picasso soit entré dans le jeu proposé par Clouzot, et que celui-ci l'ait dirigé comme un acteur... A moins que Picasso lui-même n'ait voulu se représenter lui-même en cowboy.

occupe le corps de la poule. Cut sur un plan très sombre : du visage de Picasso, légèrement en plongée, nous ne voyons que son regard intense, fixé sur la toile. La main est hors champ, mais le mouvement de son bras impulse à son torse des déplacements que ses yeux suivent. Cut sur un plan de Clouzot de profil, en plan américain\*. Derrière lui, le chef opérateur assis derrière la caméra. Clouzot fume en regardant attentivement devant lui. Ce plan aussi est très sombre, attirant le regard du spectateur sur le visage tendu de Clouzot. Retour sur la toile, sur laquelle la poule est progressivement détournée d'un fond bleu. De petites suspensions dans la colorisation font comprendre le geste de Picasso trempant son pinceau dans l'encre, puis revenant à la toile. Plan sur Clouzot, de trois-quart face, à côté de la caméra, en plan taille\* : il regarde sa montre : « Tu as déjà une demie minute de passé ! » Retour sur la poule plein cadre, le fond bleu l'entoure complètement. Un trait rouge dessine des pupilles dans les yeux, le nez est souligné, puis ce sont la crête et la barbe de la poule qui deviennent rouges. Retour à Clouzot, l'avant-bras plié devant lui pour guetter sa montre, le regard alternant entre la montre et Picasso hors champ. Il déclare : « Tu n'as plus que 45 secondes. » Cut sur le visage et le torse de Picasso, de face, en plongée, comme par dessus la toile, son regard toujours fixé sur ce qu'il fait : « Oui, et bien, j'aurai le temps. » Cut sur le chef opérateur en plan rapproché épaule, de profil, l'œil collé à l'œillet de la caméra, l'autre fermé. Retour à la poule/visage. Puis cut et le visage de Picasso en gros plan\*, très attentif. Cette fois, sa main et son pinceau apparaissent au-dessus de la toile. Le regard toujours concentré sur la toile, il jette à la cantonade : « Encore un petit peu, hein ? » En hors champ, on entend Clouzot : « Oui mais dépêche-toi, j'ai un peu triché. » Picasso demande : « Quoi ? » Cut brutal sur Clouzot, de trois-quart face, à côté de la caméra, il reprend : « J'ai un peu triché pour te laisser du temps ! » Retour sur la toile : sous les pattes de la poule, un sol brun apparaît. Rapidement on retourne sur Clouzot de profil en plan rapproché poitrine, il se tourne vers le chef opérateur, nous tournant le dos : un mouvement de la caméra gauche – droite accompagne le mouvement de Clouzot. Cut sur un très gros plan sur l'œil de la caméra où se lit le défilement des mètres de pellicule : 282, 283. Tandis qu'on entend crisser le pinceau. Retour sur Clouzot de profil, la tête contre celle du chef opérateur ; il surveille le métrage, et déclare : « 8 secondes. » Cut sur Picasso de face en plan épaules, en légère plongée ; ses yeux sont fixés sur ce qu'il fait devant lui ; il marmonne : « Ça va, ça va... » sans lever les yeux. Retour sur Clouzot, debout à côté de la caméra, de trois-quart, l'avant-bras tendu devant lui pour surveiller sa montre. Une succession de plans très courts : les yeux de Picasso en très gros plan, la caméra en très gros plan, la toile où le trait détoure le

visage dans le corps de la poule, un technicien, en plan poitrine, qui guette hors champ, l'éclairagiste, en plan taille, les yeux fixés hors champ, la caméra en gros plan, l'œil qui fait lire : 286, 287, la toile où la tête émerge de la poule, on entend alors la voix de Picasso hors champ : « Il faudrait de l'encre, alors on peut arrêter un peu ? » Cut sur Clouzot debout à côté de la caméra, de trois-quart ; il lance : « Attention, je coupe, arrête-toi ! » Puis il fait un geste de la main derrière lui pour indiquer la coupe. Il ajoute : « Très bien. » Retour sur Picasso, de profil, en plan taille : il s'empare d'une bouteille d'encre. Retour sur Clouzot, qui a la pipe à la main ; il est de profil, en plan américain\* : « Tu me diras quand tu seras prêt. » Retour sur Picasso, qui verse de l'encre de la bouteille dans les pots devant lui. C'est la même valeur de cadre qu'au plan précédent. Il rebouche soigneusement la bouteille, puis la repose, en déclarant : « Alors, je suis prêt... » Cut sur l'œil de la caméra, qui affiche en faisant défiler les chiffres : « 293 », tandis qu'on entend Clouzot déclarer : « Ça tourne ! » Retour sur Picasso de profil, un petit sourire sur le visage, il peint. Retour sur la toile plein cadre : le visage prend progressivement le dessus sur le corps de la poule, qui devient noir. Plan de face sur Clouzot, en plan poitrine : il fume la pipe en regardant en direction de Picasso. Retour sur la toile : le corps et la tête de la poule disparaissent. Retour sur Clouzot, la pipe à la bouche. Retour sur la toile : une grosse tête noire avec des oreilles. Cut sur Picasso, en plan poitrine, de face, en plongée. Retour sur la toile : un petit personnage en noir apparaît à gauche de la tête, la rendant gigantesque. Cut sur le chef opérateur de profil, en plan épaule : il regarde le métrage qu'il reste. Retour sur la toile : un deuxième petit personnage est maintenant présent à droite de la tête, puis un troisième. Cut sur Clouzot de profil en plan poitrine ; il déclare : « Attention, je coupe, arrête-toi. » Puis, plus bas : « Symétrix, tournez. » Cut sur très gros plan des yeux de Picasso, très intensément fixes. A nouveau : « Symétrix, tournez. » Plan sur la toile plein cadre.

Jusqu'à l'intervention de Clouzot, nous sommes dans le temps de la peinture et de son effectuation : série de transformations qui se font devant nous, dans le déroulement temporel, et qui dessine un devenir fantasque et ouvert à l'infini. A partir du moment où Clouzot indique le temps passé, il rappelle à Picasso ce qui lui reste. Or ce qui m'intéresse ici c'est qu'il indique ce temps surtout au spectateur, bien évidemment, dans la mesure même où sa parole hors champ aurait pu être coupée au montage. Le spectateur passe d'un temps où c'est la peinture qui déroule le temps par l'effectuation du trait, à un temps cinématographique du suspense et de l'intervalle. Or, ce qui est passionnant dans ce

passage, c'est que le spectateur sait que Clouzot triche : pas seulement par rapport à Picasso, comme il le dit lui-même - « J'ai un peu triché ! » - mais en faisant croire au spectateur que le temps du tournage est contraint. La présence de plans tournés de points de vue très divers – Picasso de profil, Picasso de face en gros plan, Clouzot de profil puis de face - est la preuve, pour le spectateur, que cette clôture temporelle est illusoire. De la pellicule, il y en a ! Ce que Clouzot fabrique donc pour le spectateur dans cette séquence, c'est l'entrée dans la temporalité propre au suspense cinématographique, en même temps que, confrontée à elle, une temporalité de l'œuvre picturale en train de se faire. Or le spectateur le sait mais n'y échappe pas, c'est-à-dire que même s'il comprend la supercherie, il éprouve néanmoins cette clôture du temps qui le fait craindre ou attendre que le dessin ne se finisse pas.

Ainsi, cette séquence me semble mettre en évidence que la perspicacité du spectateur n'est pas suspendue par les pièges de la réalisation, le spectateur est certes pris dans une *figuration*, qui le fait entrer dans un espace-temps ; quand le spectateur entend Clouzot annoncer qu'il ne reste plus que peu de temps, il est pris dans une série postures perceptives confrontant le peintre et le cinéaste, et il éprouve l'intervalle d'une temporalité close, mais en même temps il demeure apte à juger que les différents points de voir/entendre, par lesquels il est pris, émanent d'une autre caméra, il comprend bien que ce qu'il éprouve résulte d'un montage et d'une construction.

On peut donc affirmer qu'un film s'offre d'emblée, dans l'expérience spectatorielle, comme *figuratif*, représentant un monde organisé par le spectateur à partir de perceptions, d'anticipations et de souvenirs, et que tout à la fois, ce monde reste irréel, ou absent. La relation que le spectateur noue avec l'aspect figuratif est de l'ordre du consentement à une forme d'illusion ; et ce consentement participe d'un jeu avec le *figuratif*, en même temps que d'une déprise de son empire. On peut penser cette question selon les modalités d'un intérieur/extérieur du film, ainsi que le fait Esquénazi :

« La mesure que le spectateur prend du film accompagne sa participation au film. Comme s'il ne cessait pas de se situer dans deux positions différentes vis-à-vis du film : il lui est à la fois intérieur et extérieur, en même temps dans le film et considérant du dehors ce qu'il en est de lui-même dans le film<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Film, perception et mémoire, op. cit.* p.13.

Mesure/participation : Esquénazi semble rendre indissociables deux activités spectatoriennes qui néanmoins sont en tension : l'une qui est le résultat d'une mise à distance du film, par une évaluation de ce qu'il donne à percevoir, l'autre qui consiste à être incorporé au film. Ce qui me semble ici particulièrement fécond pour analyser l'adhésion du spectateur avec ce qu'il perçoit, c'est de rendre inséparables ces deux attitudes spectatoriennes, dont l'une engage sa passibilité aux processus l'impliquant dans le film, tandis que l'autre définit son activité critique par rapport au film. Pour le dire encore autrement, le spectateur entre dans le film selon diverses modalités spatio-temporelles, et y adhère de différentes manières possibles, mais ces deux actions ne s'orientent pas de la même manière chez le spectateur : aptitude à juger d'une part, disposition à endosser des postures perceptives et des modes de temporalité d'autre part. L'une est intellectuelle, l'autre sensitive. Ce qui est remarquable, c'est qu'elles ne se neutralisent pas, fonctionnant de concert, selon un entrelacement d'illusion et de déprises qui tisse un rapport inédit avec le simulacre.

Car le savoir du spectateur concernant le statut de représentation de ce qu'il perçoit s'articule d'une manière paradoxale à la sollicitation imageante du cinéma<sup>1</sup>. Ainsi, s'il me semble qu'on peut affirmer que le spectateur contribue à « réaliser » l'image cinématographique, c'est parce qu'il faut insister sur la puissance du désir qui transforme la perception d'une représentation filmique en présence d'un monde. Le spectateur y est pris, et en même temps il sait que ce qu'il perçoit est de l'ordre de la simulation. Le spectateur sait que c'est un film et il peut moduler son adhésion à ce qu'il perçoit,

---

<sup>1</sup> Cf la remarque éclairante de Clélia Zernik concernant la « différence entre un objet de connaissance et un objet d'impression » :

« Le film est fait d'images plates contrairement aux objets réels. Pour Münsterberg, cette différence est souvent mal comprise : le fait que les images soient plates et sans profondeur est une connaissance et non une impression immédiate. Les images cinématographiques ne nous apparaissent pas comme des images plates. Il y a une différence entre un objet d'impression, différence qui peut être étudiée au moyen du stéréoscope, qui consiste en deux prismes à travers lesquels chaque œil regarde une photographie d'un même paysage. Le paysage est pris de deux points de vue différents. L'œil droit voit la vue prise à droite et l'œil gauche à gauche. Mais les deux vues se combinent en une seule. On sait très bien qu'on a affaire à deux images plates et pourtant on perçoit le relief. On sent immédiatement la profondeur. <...> On perçoit du relief, là où il n'y a que des images plates, tout comme on perçoit du mouvement, là où il n'y a que des images fixes. Ici et là, un phénomène complexe dans notre esprit vient ajouter quelque chose et introduit un hiatus entre ce que l'on perçoit et ce que l'on sait. » (In L'œil et l'objectif, La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique, Paris, Vrin, 2012, p.43-44)

néanmoins, il réalise l'objet perçu en même temps qu'il le sait soit absent – dans le cas du cinéma du réel - soit irréel – s'il s'agit de ce qu'on appelle la fiction. Il ne s'agit pas d'une hallucination, puisque le spectateur sait bien que ce qu'il voit n'est pas réel, mais il opère ce que Jean-Louis Comolli appelle une dénégation :

« Arrivons-en à la première séance du Cinématographe-Lumière : l'illusion était loin d'être parfaite. La caméra-projecteur, bruyante, était dans la salle ; les chaises, celles d'un salon ; l'écran bien différent de ceux que nous connaissons ; les images en noir et blanc et fort contrastées... la projection sautillante, scintillante... L'impression de réalité qui en résultait ne pouvait être que très approximative. Et pourtant. L'illusion a joué. Les spectateurs ont cru aux corps en mouvement des ouvrières libérées de l'usine. Aux feuilles des arbres frémissantes derrière le bébé Lumière. A la locomotive entrant en gare. Ces spectateurs ont tant aimé la puissance de l'illusion qu'ils en ont refoulé la conscience, cette conscience qu'ils ne pouvaient pas ne pas avoir des conditions matérielles de la séance. »<sup>1</sup>

Le spectateur figé, assis, contraint à une relative immobilité, concentre en quelque sorte toute son activité à participer à la simulation d'un monde dont il sait bien qu'il n'est pas réellement là, mais qu'il vit intensément comme présent : l'irréalité filmique s'accompagne d'une présence qui n'amointrit pas l'intensité de l'illusion. Si cette impression de réalité peut sembler proche de celle que produit l'art en général, la différence entre simulacre théâtral et simulation cinématographique est déterminante. Il y a une puissance de l'effet figuratif au cinéma qui est sans équivalent. Alors que, selon Proust, Phèdre fait disparaître la Berma<sup>2</sup>, cette disparition est subsomption, dans un corps présent, actuellement, devant moi, d'un rôle. Le personnage s'incarne dans un corps en faisant disparaître, tel est le sens

---

<sup>1</sup> *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, éditions Verdier, 2009, p.65.

<sup>2</sup> « Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même, le rôle, parti commune à toutes les actrices qui jouaient Phèdre et que j'avais étudiée d'avance pour que je fusse capable de le soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma. Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. Tel pour un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano), son jeu d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus si cet artiste est pianiste du tout, parce que (n'interposant pas tout cet appareil d'efforts musculaires, ça et là couronnés de brillants effets, toute cette éclaboussure de notes où du moins l'auditeur qui ne sait où se prendre croit trouver le talent dans sa réalité matérielle, tangible) ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète, que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre. Les intentions entourant comme une bordure majestueuse ou délicate la voix et la mimique d'Aricie, d'Ismène, d'Hippolyte, j'avais pu les distinguer ; mais Phèdre se les était intériorisées, et mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas, tant ils s'y étaient profondément résorbés. » (*Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1954, p.56.)

de l'analyse de Proust, le jeu qui contribue à faire naître le personnage ; ainsi le corps vivant de l'acteur devient l'organe d'apparition du personnage fictif, et lorsque Proust distingue ce que réussit la Berma par rapport à ses collègues, il insiste sur les éléments du jeu, éléments visibles pour la comédienne jouant Aricie, mais invisibles, « transparents » - dit Proust - lorsqu'il s'agit de la Berma. Mais au théâtre, le comédien est présent en chair et en os, de la même manière que le spectateur, et l'artifice reste manifeste. Au cinéma, à la différence de la représentation théâtrale, l'acteur n'est pas plus *présent réellement* que le rôle qu'il joue ; le mode de présence du corps de l'acteur n'est donc pas en concurrence avec la simulation du rôle, car il est une image/son, qui me donne de manière équivalente le personnage et l'acteur. Pour autant, la puissance de l'aspect *figuratif* donne à percevoir le personnage dans un premier temps, et non l'acteur. Qui porte un pyjama, dans les films mettant en scène Jean Gabin ?<sup>1</sup> Malgré la récurrence de l'apparition de l'acteur en pyjama, c'est d'abord Max le menteur, qui poursuivi par la police, dans *Touchez pas au grisbi*, de Jacques Becker, commence par se mettre à son aise dans sa nouvelle planque ; c'est Charles, vieux gangster sur le retour, assis sur un lit de palace en pyjama de soie, dans *Mélodie en sous-sol*, de Henri Verneuil ; c'est l'ancien président du Conseil, Emile Beaufort, installé dans une élégante retraite après une vie politique sur le devant de la scène, dans *Le Président*, de Verneuil. N'étant pas co-existant, comme dans la représentation théâtrale, avec l'acteur, le spectateur oscille entre les deux aspects, sans que la perception d'un de ces aspects ne dégrade l'autre. Ainsi, tandis qu'au théâtre la perception de l'acteur amoindrit l'effet de simulacre de la représentation, la question me semble se poser tout autrement au cinéma : le spectateur n'a pas à choisir, les deux aspects co-existent sans mettre en péril l'adhésion à l'univers figuratif. Adhésion à l'illusion et conscience de l'illusion sont concomitantes, comme l'analyse Jean-Louis Comolli :

« La question se pose pour le cinéma autrement que pour le théâtre, je crois : la *distance* n'y est-elle pas l'envers même de la croyance ? Non ce qui la

---

<sup>1</sup> Je dois à Gérard Genette cette remarque éclairante sur un trait récurrent des rôles de Jean Gabin dans le cinéma français d'après-guerre :

« On pouvait noter, dans les films français où figurait Jean Gabin après la guerre, un trait presque systématique, très proche des contraintes rituelles des séries télévisées, et dont je me suis toujours demandé s'il figurait au contrat : cette obligation – mais je la perçois plutôt comme un privilège accordé à l'acteur – consiste à apparaître au moins une fois vêtu d'un pyjama (impeccablement repassé). Cette règle comportait peut-être des exceptions, mais elle suffisait à soutenir l'intérêt de ces films, d'ailleurs inégaux en mérite : on guettait l'apparition du pyjama et, sitôt satisfait ce rite, on pouvait rentrer chez soi. » (*Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p.85.)

contredit, ce qui la permet ? La première séance tend ainsi le ressort de la dénégation fondatrice du cinéspectateur : *je sais bien* que je suis au cinéma, dans une salle, que j'ai payé ma place, qu'il y a un projecteur, un écran, etc., que je suis dans l'artifice le plus caractérisé, *mais quand même* je vais croire que ce que je vois sur l'écran est la vie telle qu'elle est, saisie dans sa nature, sans artifices. Les deux principes contradictoires, d'illusion et de réalité, se lient paradoxalement. L'un ne détruit pas l'autre, ils se relancent. Au cinéma, et là seulement je le crains, croyance et doute tournent l'un autour de l'autre comme dans un tourniquet. Hier, 1895, doute et croyance, dans l'infime fraction de temps d'une hésitation, ont été une seule et même chose. Douter une demi-seconde, par exemple, que la locomotive puisse entrer au *Grand Café*, c'était y croire.

Si peur il y eut, et stupéfaction, ce fut du vacillement de conscience en un éclair produit par la toute-puissance de l'illusion frappant chacun des spectateurs. Ce n'est pas le réel retrouvé sur l'écran qui frappait, c'est la puissance de la représentation d'un coup condensée là, sur le drap tendu d'un café des boulevards. »<sup>1</sup>

Ce qui retient mon attention, c'est l'intuition de Comolli que le jugement du spectateur ne contrarie pas sa réactivité aux sollicitations perceptives et imageantes du film, mais les renforce. L'illusion s'accompagne d'un consentement, d'une forme de duplicité du spectateur, qui se redouble en quelque sorte face au film : le spectateur est tout à la fois incorporé, pris, et en même temps sachant, jugeant, établissant un rapport entre ce qu'il perçoit du film et la manière dont il convient d'établir un rapport à ce qui y est présenté. Ainsi le lieu de naissance de la projection cinématographique – les baraques foraines – coïncide avec une profonde parenté du cinéma avec l'art de la prestidigitation : je *marche* d'autant mieux que je me méfie, et que j'essaie de comprendre ce qui se passe<sup>2</sup>.

C'est ainsi la modalité de l'adhésion du spectateur à l'existence de l'objet perçu qui subit une forme de variation, en laquelle sans doute réside l'un des plaisirs du cinéma, dont le pouvoir d'avènement des objets du monde coïncide avec le pouvoir de se présenter comme une illusion. Il en découle qu'on ne peut pas dissocier chez le spectateur l'expérience sensible qu'il fait d'une participation à un leurre, du jugement qui s'opère chez lui quant à l'existence du leurre ; ainsi que l'écrit, magnifiquement, à mon sens, Roland Barthes :

---

<sup>1</sup> *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, éditions Verdier, 2009, p.65

<sup>2</sup> Il va de soi que tout spectateur ne se méfie pas, et même, que la plupart s'abandonnent à l'illusion. Il n'en demeure pas moins que cet abandon à l'illusion de l'image filmique co-existe avec le savoir de son irréalité.

« L'image filmique (y compris le son), c'est quoi ? Un *leurre*. Il faut entendre ce mot au sens analytique. Je suis enfermé avec l'image comme si j'étais pris dans la fameuse relation duelle qui fonde l'Imaginaire. L'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante ; c'est un leurre parfait : je me précipite sur elle comme un animal sur le bout de chiffon « ressemblant » qu'on lui tend ; et, bien entendu, elle entretient dans le sujet que je crois être la méconnaissance attachée au Moi et à l'Imaginaire. Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au miroir de l'écran, à cet « autre » imaginaire à qui je m'identifie narcissiquement (on dit que les spectateurs qui choisissent de se placer le plus près possible de l'écran sont les enfants et les cinéphiles) ; l'image me captive, me capture : je *colle* à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la *naturalité* (la pseudo-nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la « technique »). <...>

Comment se décoller du miroir ? Risquons une réponse qui sera un jeu de mots : en « décollant » (au sens aéronautique et drogué du terme). Certes, il est toujours possible de concevoir un art qui rompra le cercle duel, la fascination filmique, et déliera l'empoisonnement, l'hypnose du vraisemblable (de l'analogique), par quelque recours au regard (ou à l'écoute) critique du spectateur ; n'est-ce pas cela dont il s'agit dans l'effet brechtien de distanciation ? Bien des choses peuvent aider au réveil de l'hypnose (imaginaire et/ou idéologique) : les procédés même de l'art épique, la culture du spectateur ou sa vigilance idéologique ; contrairement à l'hystérie classique, l'imaginaire disparaîtrait, dès lors qu'on l'observerait. Mais il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) ; en s'y laissant fasciner *deux fois*, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, « décoller », je complique une « relation » par une « situation ». Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la discrétion ?<sup>1</sup> »

Ce beau texte de Barthes, presque lyrique, s'inscrit dans l'héritage assumé à Jacques Lacan et la définition, à propos du stade du miroir, de l'Imaginaire comme fondé sur une relation duelle, non médiée, dans laquelle la conscience est captive de son double et ne s'en distingue pas<sup>2</sup>. Se référant explicitement à la distinction lacanienne entre Imaginaire et

---

<sup>1</sup> *Le bruissement de la langue*, « En sortant du cinéma », Paris, Seuil, 1984, p.386-387.

<sup>2</sup> « Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante,

Symbolique, Barthes affirme que l'image filmique viendrait réactiver l'expérience du double spéculaire et imaginaire, et Barthes utilise le concept lacanien du leurre. Aussi bien le Moi que l'image fonctionnent comme leurre : l'image produisant un « vu » qui sera le foyer de l'identification et le Moi en résulte comme anticipation des identifications sociales ultérieures. Barthes insiste sur deux collures : du Moi et de l'image, du signifiant filmique et de son signifié, affirmant ainsi que l'expérience spectatorielle se pense comme une immersion dans la totalité imaginaire : c'est, me semble-t-il, ainsi qu'il faut entendre le *figuratif*, comme une expérience perceptive totale et de simulation d'un espace-temps issu dialectiquement des images/son du film et de l'activité affective, imaginaire et perceptive du spectateur.

Mais ce qui m'intéresse essentiellement dans ce texte, c'est plutôt la manière dont Barthes pense le désengagement perceptif par rapport au *figuratif* : pour « décoller du miroir », il envisage successivement deux postures : l'une, abondamment commentée, qui est celle de la distance critique, mais il semble circonspect à son égard. Je risquerai l'interprétation que c'est parce qu'elle est extérieure à l'expérience spectatorielle elle-même. C'est à l'intérieur même de l'incorporation à la *figuration* filmique qu'un décollage lui semble possible : non pas tant par une forme de distanciation opérant au moment de la perception filmique elle-même – car alors, l'expérience filmique est affectée, presque détruite par un regard éloigné ; mais il s'agit, indique Barthes, de percevoir la « situation ». Ce qu'il envisage, c'est une perception des conditions de projection. Les différents exemples qu'il prend montrent qu'il pense à la condition spectatorielle de spectateur de cinéma. Mais j'ajouterai bien plutôt qu'à l'intérieur même de la perception du film, un échappement est possible de la *figuration* vers le *figural*, ou vers le *profigurant*.

En effet, si l'on ne peut poser une extériorité effective par rapport à la *figuration* filmique, il faut en revanche, penser le décollement par rapport au leurre figuratif comme un jeu possible à l'intérieur même de cette *figuration* : c'est la mobilité de l'aspect qui donne en effet ici au mot « jeu » le sens qu'il a en menuiserie, et qui est double ; il s'agit à la fois de « l'espace ménagé pour la course d'un organe, le mouvement aisé d'un objet », et du « défaut de serrage, d'articulation entre deux pièces d'un mécanisme ». Il s'agit donc à la

---

qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. » (*Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-94)

fois de l'aisance d'un mouvement, par l'espace rendant possible la conversion de la perception ; et de l'emboîtement qui se déglingue, s'échappe, ne clôt pas l'emprise du *figuratif* sur le spectateur.

Il faut donc penser le décollement par rapport à la *figuration* comme résultant moins d'une distanciation par rapport à celle-ci, que d'une *conversion*, au sein de la perception, vers le *figural* ou le *profigurant*. La *figuration* mobilise l'attention du spectateur à partir de mécanismes – postures perceptives, temporalités éprouvées – qui n'excluent pas une mutation du « voir comme » vers d'autres aspects de l'image. La perception peut alors laisser affleurer, dans cette mobilité à l'intérieur même d'un voir/entendre qui se met en mouvement lui-même en se métamorphosant, le *profigurant*, à la manière d'un doute s'immisçant dans la représentation. Ou bien peut surgir le *figural*, à la manière d'un abandon aux forces inhérentes au visible/audible. Le voir/entendre du spectateur est susceptible de basculer de son aspect figuratif vers autre chose. Et cette conversion du *figuratif* vers le *profigurant* ou le *figural* ne s'effectue pas selon la même modalité. Cette déprise me semble relever d'une forme de jugement, qui vis à vis de ces deux aspects de l'image/son filmique se fait soit « jugement déterminant » quand il s'agit de confronter l'image filmique à un *profigurant*, et donc de confronter ce que je perçois à ce qui existe, ou a existé, ou bien d'un « jugement réfléchissant », quand il s'agit de faire se rencontrer ma sensibilité et les forces esthétiques inhérentes à l'image et au son<sup>1</sup>.

Revenons à la séquence du *Mystère Picasso* précédemment étudiée : elle rend visible l'écart entre la représentation et la réalité représentée, par le jeu qui s'introduit entre un « voir comme » épousant le rythme d'un suspense et un « voir comme » cherchant, par-delà l'image filmique et à travers elle, la réalité de la scène tournée. Et c'est parce que la *figuration* devient ostentatoire, imitant un des effets du montage de la fiction, que le *profigurant* affleure, mais sous la forme d'une mise en question de la *figuration* : est-ce

---

<sup>1</sup> Je convoque ces concepts kantien dans la mesure où ils permettent d'articuler le passage d'un voir simple à un « voir comme », sous l'aspect d'un *profigurant* ou d'un *figural*. Ceux-ci ne relèvent pas du tout, en effet, du même glissement : l'un consiste moins à percevoir l'image qu'à chercher en elle les traces de ce qui l'a rendu possible, à subsumer sa genèse, à saisir les indices, dans la perception même, de son mode de fabrication. Il s'agit donc bien, me semble-t-il, d'une démarche qui, tout en étant inhérente à la perception, est déjà une mise en relation avec autre chose, qui relève d'un jugement de connaissance. A l'inverse, le *figural* est un aspect qui dépend complètement la perception de toute représentation, qui affirme la plénitude de l'image et sa force intrinsèque en tant que visée de la perception.

que ce que je vois/entends a eu lieu ainsi ? Comment s'est passé le tournage ? Ainsi, le spectateur peut juger de ce qui, dans le film présenté, relève d'une connaissance possible du travail de Picasso, à partir d'une déprise des effets du *figuratif*. En mettant en scène à la manière d'un western cette séquence, Clouzot invite le spectateur à le faire : la « cuisine filmique » rend ostensible la fabrication, et partant l'écart possible, et la fidélité également, à la restitution de ce qui se passe dans l'atelier du peintre. Mais ce *jugement déterminant* s'élabore en quelque sorte comme une énigme rendant problématique ce que je perçois, et à la mise en évidence de la modalité de *leurre*, que comporte tout film. Ce qui est patent ici, c'est l'intrication complexe entre sollicitation de la réalisation et jugement du spectateur : le film de Clouzot invite à ce type de jugement, sollicite cette activité spectatorielle, qui ne peut pour autant exister qu'autant que le spectateur s'y prête, y soit attentif, et développe, à l'intérieur de son activité perceptive, une acuité qui le rend apte à ce glissement du percevoir qui est déjà question sur ce qui est perçu. C'est ainsi qu'il faut penser la perception figurative comme toujours ouverte sur son propre dépassement vers une interrogation sur la nature de ce que le spectateur perçoit<sup>1</sup>, et la *mise en tension de l'image avec ce dont elle est image*. Et la diversité des horizons spectatoriels – la pluralité des attitudes, désirs, cultures de chaque spectateur – distribue des perceptions différentes, qui peuvent rester naïvement figuratives, ou se laisser saisir par cette mise en tension.

D'autre part, l'affleurement du *profigurant* dans la figuration ne concerne pas seulement le cinéma dit « du réel ». Il faut bien concevoir cette conversion possible de la perception spectatorielle comme un devenir possible inhérent à toute *figuration* : la fiction peut tout aussi bien conduire vers un *profigurant*.<sup>2</sup> Si l'on revient à une scène déjà étudiée de *Caché*, celle du suicide de Magyd, on peut remarquer que l'expérience spectatorielle la plus éprouvante du point de vue *figuratif*, peut s'accompagner d'une mobilité de la perception guettant la manière de faire, la fabrique : le très long plan-séquence invite, passée la surprise face au geste du personnage, à scruter, dans la forme inerte du personnage, la vie de l'acteur : le léger mouvement de son thorax, signalant qu'il respire. Ainsi, tout film peut

---

<sup>1</sup> Il me faut néanmoins insister sur le caractère non délibéré de ce questionnement, presque involontaire, niché dans la perception elle-même, en tant qu'elle produit un bougé possible de l'aspect reconnu.

<sup>2</sup> J'ai déjà cité le passage dans lequel Peter Kral définit un des ressorts du burlesque comme l'expérience, pour le spectateur, d'un monde *figuratif* troué régulièrement par ses conditions de tournage, dans la section du chapitre trois : Problèmes relatifs à l'activité spectatorielle.

donner l'occasion au spectateur de passer d'une expérience de plongée dans le *figuratif* à une expérience de perception de l'image filmique comme fabriquée. Je peux, considérant le plan où Magyd se trouve allongé, trouver la représentation fictionnelle d'une perception visant l'acteur, en tant que celui-ci affleure malgré la fiction.

Pour ce qui concerne l'apparition d'un *figural* de l'image/son, il faut le comprendre moins comme une réalité autonome, qu'un devenir possible du *figuratif*, et un excès des points de voir/entendre par rapport à toute représentation, du point de vue des intentions de réalisation. Ainsi, le *figural* se présente comme une présence matérielle et sensible de l'image/son irréductible à ce qu'elle représente. Toujours à propos de cette séquence de *Caché*, la traînée de sang sur le mur, par le jeu de la redondance avec l'affiche du film, prend une autonomie déconcertante, simple trajectoire de couleur qui mobilise une fascination pour le *figural*. Cet échappement vers le *figural* peut nous saisir devant toute image filmique, mais la réalisation, en ce qu'elle vise à produire un effet plastique, y contribue largement. Luc Vancheri propose une belle analyse de l'aspect *figural* de *Cat people*, de Jacques Tourneur :

« Nous n'avons pas à choisir entre la femme et la panthère, ni même à remonter la pente du scénario psychanalytique qui justifie la névrose du personnage, parce que Irena peut désormais se lire comme l'expression figurée des puissances mêmes de l'image. Soutenir que *Cat people* ne saurait se réduire à une alternative opposant un scénario psychanalytique à un scénario fantastique, refuser de résoudre l'énigme de la scène de la piscine<sup>1</sup> en choisissant entre la panthère et la femme, et finalement proposer de suivre un scénario des formes qui, seul, pourrait lever l'aporie des dilemmes, ne voudrait pas non plus décider d'une lecture renversant toutes les précédentes. Il s'agit simplement de faire de cette conclusion une raison esthétique possible. Figurativement, Irena est assignable à une sphère actorale, qui admet l'acteur et le personnage, l'individu et le rôle. Figurement, Irena est une pure puissance plastique, entièrement définie par sa matière d'image. En acceptant de voir dans le jeu chancelant des ressemblances qui brouillent l'espace de la piscine, bien plus qu'une déformation plastique dramatisant la peur d'Alice, en préférant les lire moins comme une lutte de l'ombre et de la lumière, que comme un entrelacs de lignes claires et sombres, comme un tissu réticulé dans lequel se mêlent l'ombre et la lumière, au point de ne plus pouvoir être démêlées, nous avançons sur la voie d'une compréhension figurale d'Irena. Tourneur n'a pas retenu les compositions par contrastes chères aux expressionnistes pour leur préférer les formes tissées. L'œuvre fantastique de

---

<sup>1</sup> Scène au cours de laquelle l'amie du mari d'Irena se sent attaquée par une présence inquiétante, aux allures de félin, alors qu'elle nage dans la piscine intérieure d'un club de sport.

Tourneur est sous le signe du mélange et de la contamination, de l'envahissement et de la possession. A ce point, ce n'est plus Irena qui devient capable de se changer en panthère, c'est le film qui sait désormais échanger Irena contre n'importe quelle forme, contre n'importe quoi tout aussi bien. L'échange n'a plus de limite, Irena peut prétendre à tout, sans réserve de forme. Le corps d'Irena a été repoussé au film lui-même, à sa matière d'image. Il se confond avec elle, il l'égale en puissance. Irena est partout : elle est la lumière et l'ombre qui déforment l'espace. Si le corps d'Irena se voit ainsi doté d'une plasticité absolue, c'est que son référent, on l'a vu, n'est plus le monde mais l'image<sup>1</sup>. »

Cette analyse m'intéresse, car elle montre aussi les limites d'une analyse du *figural* qui chercherait à s'autonomiser par rapport au *figuratif* : si le *figural* surgit, ce n'est pas tant en tant qu'élément indépendant, mais bien comme ce qui se perçoit à partir du *figuratif*, comme écart inassimilable à celui-ci, dépassement de l'image par rapport à ce qu'elle représente. L'auteur, parlant du pouvoir plastique de l'image dans le film de Tourneur le nomme « Irena », parce que, précisément, c'est à partir du personnage, ou du scénario, et des choix de mise en scène, que peut se juger cet excès du visible/audible sur la *figuration* - la scène de la piscine tisse également un audible très singulier, en parfaite cohésion avec le visible qu'il soutient et anime. Il me faut donc insister sur le caractère dérivé du *figural*, bien qu'en excès par rapport à la *figuration*. Il est en quelque sorte une disponibilité de la sensibilité du spectateur, en même temps qu'une disposition du film à se laisser saisir ainsi. Pour le dire autrement, le spectateur perçoit l'image elle-même en ce qu'elle surgit comme force d'indétermination, présence intense<sup>2</sup>. Cet échappement est donc essentiellement le fait du spectateur, au sens où la lecture que propose Vancheri du *figural* de l'image dans *Cat people* est une manière de juger d'une forme, par le libre jeu des facultés du spectateur : Irena est une incitation à l'imaginaire spectatoriel, qui l'invite à une promenade entre pure perception plastique et auditive et application de leur expressivité à la détermination d'un personnage. Cette manière de le percevoir est liée, néanmoins évidemment, aussi, à des qualités de l'image, et donc des choix de réalisation. Mais le *figural* ne surgit que pour autant qu'un spectateur l'y rencontre, et il ne l'y trouve - cela me paraît important de le souligner - que dans le glissement d'un « voir » en « voir comme »,

---

<sup>1</sup> *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p.152.

<sup>2</sup> Le *figural* consisterait alors en la reconnaissance de la nécessité du lien qui m'unit à l'expérience du visible/audible par delà tout arraisonnement à une signification de cette expérience : peut-on l'identifier alors à ce qui surgit de l'image et produit en moi une « satisfaction nécessaire », selon l'expression kantienne du beau ? (« Est beau ce qui est connu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire ». *Critique de la Faculté de Juger*, Analytique du beau, §22)

dans un vertige de la perception qui glisse sur elle-même, et se détache de l'aspect *figuratif*.

Certains films invitent au vacillement vers le *figural* plus que d'autres. Ainsi des films de David Lynch dans lesquels la perception des images/sons est comme l'effet d'une réverbération par rapport à leur stricte logique figurative ; la force plastique y oriente le spectateur vers la perception d'un *figural* à propos d'objets qui ont aussi une existence en tant qu'objets de la narration. C'est l'oreille coupée du début de *Blue Velvet*, c'est la tête de Fred, dans *Lost highway*. Le réalisateur propose au spectateur une déambulation dans un univers qui sollicite, en vertu du mode *figuratif*, ses affects les plus forts – empathie ou dégoût pour le personnage de Fred, inquiétude pour Diane, etc. – tout en explorant un *figural* de ces mêmes figures, dont la texture, la corporéité sont l'objet d'une contemplation du spectateur qui excède toute compréhension de ce qu'il voit/entend. C'est, la grande force de l'univers de Lynch, que d'engager le spectateur dans un univers qui mobilise son affectivité, et son corps, tout en refusant, par cette oscillation constante entre détermination d'actions et de situations et pure contemplation plastique, une signification arrêtée à l'expérience vécue par le spectateur<sup>1</sup>. Dans *Mulholland Drive*, le « monstre<sup>2</sup> » qui apparaît au jeune rêveur est de ce point de vue emblématique : son irruption est le point d'acmé, pour le spectateur, d'une tension faite d'attente et de crainte. En même temps, son surgissement souple gauche-droite, et l'accompagnement sonore – un vrombissement ténu - fabrique un contre-point *figural* à la progression retardée et lente des deux hommes... Une présence, qui du point de vue *figuratif* terrifie, mais glisse déjà vers autre chose, une présence audible-visible qui fascine et produit, à travers la conversion de la perception vers un *figural*, une forme de ralentissement contemplatif, et, me semble-t-il, paradoxalement et

---

<sup>1</sup> Eric Dufour déclare à propos de l'œuvre de Lynch :

« L'équivocité d'une image qui se donne à déchiffrer ne renvoie pas l'image à autre chose qu'elle-même mais au contraire la fait surgir dans toute sa profondeur, ce qui veut dire ici sa singularité et sa concrétude, puisqu'il n'y a jamais ultérieurement une clé qui dévoilerait le mystère <...> : tout le cinéma de Lynch est illustré par l'image de la fleur bleue de *Twin Peaks*, dont on ne saura jamais ce qu'elle signifie, de sorte que la fleur bleue, comme image, ne nous ouvre jamais sur un autre monde, caché derrière, où l'on percerais enfin son mystère (son sens), car elle ne renvoie jamais en définitive qu'à elle-même – c'est l'image qui, dans son surgissement, est et reste un mystère, à la manière dont un visage sort de l'obscurité totale, c'est-à-dire dont le noir de l'image se transforme en image d'un visage qui renferme tout un monde. » (*David Lynch, Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008, p.65)

<sup>2</sup> On voit bien surgir la difficulté inhérente au cinéma de Lynch, lorsqu'il s'agit de nommer, entreprise qui paraît toujours en faillite par rapport à ce qu'il s'agit de désigner...

de manière inquiétante, une satisfaction esthétique. C'est d'ailleurs un trait spécifique du travail de Lynch que de mettre en valeur la puissance plastique d'objets qui, dans la vie quotidienne, produisent dégoût ou rejet : corps en décomposition, insecte, organes découpés, etc.

Les objets figurés dans le cinéma de Lynch sont des objets qui sollicitent les sens du spectateur, qui, ainsi, est reconduit à l'irréductibilité de sens de l'image : pas de sens dernier, pas de sens qui abolit la présence : ce qui est perçu s'offre d'autant plus pleinement que la signification ne vient pas arraisonner et amoindrir la perception. Or c'est une perception d'images, c'est-à-dire à la fois d'objets figurés, d'un monde présent par le truchement de l'image, mais un monde qui se défigure, non pour disparaître, mais parce que la perception spectatorielle glisse vers une subtile combinaison de matière sonore et visuelle en mouvements, « peinture qui bouge » selon l'expression de Lynch.

Aspect *figuratif* susceptible de se muer en attention portée au *profigurant* ou en rencontre avec un *figural* : le spectacle filmique offre une réalité versatile. Mais ces échappements sont en quelque sorte enchâssés dans la *figuration*. Celle-ci se fonde sur un écart, assumé et connu par le spectateur, entre savoir du caractère irréel du monde qui se déploie devant lui et son actualisation par lui. Et à tout moment, le spectateur peut, en cela il partage cette expérience avec le lecteur, revenir à sa situation existentielle : le siège est inconfortable, quelqu'un tousse à côté de lui, mais le monde qui se déploie devant lui focalise son attention sur le travail qu'exige de lui l'univers figuratif filmique. J'insiste : le spectateur est ainsi pris par l'exigence d'une réorientation permanente de ses perceptions spatio-temporelles qui lui font activer l'univers filmique et mobilisent en lui un « comme si » puissant ; il adopte comme sienne une situation dont il continue de savoir qu'elle ne l'engage pas. L'hétérogénéité manifeste du monde filmique par rapport au monde du spectateur, loin d'amoindrir la simulation, la renforce : pas de concurrence entre les *hic et nunc* des conditions de la représentation et le *hic et nunc* proposé par le film. C'est cette *atopie* du spectateur, plongé dans un monde qui n'est nulle part, qui fabrique sa paradoxale extrême implication.

## CONCLUSION

Mon travail de recherche trouve son origine dans la considération des questions que posent les effets d'un *dispositif technique* sur la nature des images animées qu'il permet de fabriquer. Ce qui m'intéressait, c'était de comprendre quelles relations un spectateur établit avec un film, c'est-à-dire selon quelles modalités spécifiques un film *fait image*. Comme l'analyse Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'invention du cinéma révolutionne notre rapport à l'image en même temps qu'au monde, en se fondant sur l'enregistrement mécanique d'un flux d'images dans le temps.

J'ai en effet montré qu'il ne fallait pas pour autant se laisser piéger par une conception naïve de ce *dispositif technique* : il ne permet pas de reproduire le monde, mais de l'exprimer, par le truchement de procédés qui lui sont propres. J'ai alors mis en lumière que ce dispositif se caractérisait par un certain nombre de potentialités en tension : l'impression de réalité liée à l'*actualisation* du mouvement doit être aussi pensée comme une *déréalisation* du contenu de l'image, du fait de l'arrachement des objets filmés à *leur hic et nunc* réel. Les choix de cadrage et de profondeur de champ sont susceptibles d'imiter ou au contraire d'être étrangers aux modalités de nos perceptions ordinaires. La durée du film, qui peut offrir celle d'événements, d'actions, de mouvements, « scellée » par l'enregistrement, selon la belle expression de Tarkovski, construit aussi une temporalité

spécifique, élaborée par la manière dont les plans agissent les uns sur les autres. Ce *dispositif* rend ainsi possible la production d'une image animée qui *actualise* une situation à partir d'événements, de situations, d'êtres enregistrés. Enregistrer : c'est *fixer* sur un support matériel quelque chose dont le spectacle devient dès lors réitérable à volonté. Mais c'est également *transcrire*, à l'aide de choix de réalisation, les objets filmés, en fabriquant des visibilités/audibilités nouvelles.

Ce *dispositif* permet dès lors une expérience singulière pour le spectateur, qui est susceptible d'être intensément engagé émotionnellement, affectivement dans ce qu'il vit, tout en connaissant le caractère simulé de la représentation à laquelle il est confronté. Siegfried Kracauer utilise, dans un sens très politique, une métaphore féconde : il compare le cinéma au bouclier de Persée qui protège le spectateur du pouvoir pétrifiant de la Méduse<sup>1</sup>. Cette métaphore, qui semble reposer sur une conception du cinéma comme « miroir de la réalité » – avec les difficultés théoriques qu'elle engage et que nous avons étudiées en chapitre I – a le mérite néanmoins de poser le cinéma comme un *dispositif technique* qui relève d'un rapport au réel ambigu car double : si tout film est le résultat d'une scène de tournage, et atteste, par son enregistrement, des objets du monde qu'il a enregistrés, ce que perçoit le spectateur est bien une élaboration expressive qui figure un récit, ou une situation, produits par le film. Ce que le spectateur perçoit par son intermédiaire lui donne à vivre, sous un certain aspect, un certain rapport au monde. J'ai suffisamment insisté sur le caractère construit de l'image filmique : il ne s'agit pas d'un rapport de strict mimétisme. Le cinéma propose un univers qui peut être parfaitement

---

<sup>1</sup> « La morale du mythe est évidemment que nous ne voyons pas et ne pouvons pas voir les horreurs de la réalité parce que la peur qu'elles suscitent nous aveugle et nous paralyse ; et que nous ne saurons à quoi elles ressemblent qu'en regardant des images qui reproduisent leur véritable apparence. Ces images n'ont rien de commun avec les produits de l'imagination de l'artiste peignant une horreur invisible, leur nature est plutôt celle des reflets dans un miroir. Or, de tous les médiums existants, le cinéma est le seul qui tende un miroir à la nature. C'est pourquoi nous dépendons de lui pour avoir le reflet d'événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face dans la vie réelle. L'écran de cinéma est le bouclier poli d'Athéna.

Et ce n'est pas tout. Le mythe suggère en outre que les images sur le bouclier ou sur l'écran sont un moyen au service d'une fin ; elles sont à même d'autoriser le spectateur – et par extension, de l'engager – à décapiter les horreurs dont elles sont le reflet. C'est pour cette raison même que beaucoup de films de guerre se permettent de montrer des actes de cruauté. De tels films parviennent-ils à servir cet objectif ? Dans le mythe lui-même, la décapitation de Méduse ne signifie pas encore que son règne a pris fin. Athéna, nous dit-on, attachait l'horrible tête à son égide de façon à frapper de frayeur ses ennemis. Persée, qui avait regardé l'image, n'avait pas réussi à conjurer le fantôme pour de bon. » (*Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, « Epilogue », traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p.429-430.)

fictionnel, fantaisiste, tout autant que produire un point de vue véridique sur des réalités mondaines. Mais dans les deux cas, cet univers est perçu par le spectateur d'une manière qui repose en partie sur certaines modalités de la perception ordinaire, tout en le tenant à l'abri du monde réel. Un film donne à voir/entendre un monde dans un temps donné et selon un jeu de positions dans l'espace qui sont imposées par le film, et peu importe que celui-ci soit tenu pour attesté hors de la salle de cinéma, ou qu'il soit posé comme fictionnel. Ce qui se déroule dans le temps et l'espace du film s'actualise durant le temps de projection. C'est en quoi il me paraît important d'insister sur la *simulation* à laquelle se livre le spectateur : il sait qu'il a affaire à un spectacle, il se sent prémuni des effets de ce qu'il perçoit, et en même temps il répond à des sollicitations perceptives qui l'engagent dans une expérience affective et émotionnelle intense. Ce sur quoi il me faut insister, c'est sur le fait que le dispositif technique filmique rend possible une perception des objets mondains en l'extrayant du cadre de l'expérience ordinaire. Ainsi, le dispositif cinématographique permet une élaboration perceptives qui déstabilise le réseau des représentations constituant notre relation ordinaire au réel en produisant des réalités inédites. Il me paraît décisif de considérer le cinéma comme mettant en oeuvre un rapport spécifique au monde, susceptible d'être ludique comme inconfortable, inquiet ou inquiété.

Ce qui a orienté le cours de mon travail, ce fut la méthode que j'ai retenue : tester une série d'hypothèses sur le *dispositif technique* cinématographique à partir d'une analyse minutieuse de *certaines extraits de films*, repris de chapitre en chapitre. Leur étude a en effet été menée sous forme d'un examen au microscope d'*opérations de réalisation* présentes dans ces films et engageant une expérience spectatorielle dont je voulais dégager les traits essentiels. Chacun de mes chapitres s'est donc attaché à rendre compte d'*interrogations génériques* sur des opérations propres au cinéma, à partir d'une description de ce qui s'offre au spectateur, dans les extraits choisis, pour ensuite analyser ce qu'il est réclamé de lui, ainsi que de ce dont il s'empare, à partir des activités qu'il mène. Cela m'a conduit à centrer ma recherche sur *l'activité spectatorielle*. Ainsi mon travail s'orienta progressivement, du fait de la manière dont j'ai décidé d'étudier très précisément certains films, vers la prise en considération de la part spectatorielle qui concourt à produire la réalité filmique. Décrire les séquences, puis analyser comment le spectateur réélabore, voire élabore, ce qu'il perçoit, m'a permis de mettre en évidence ce travail d'appropriation et de configuration propre au spectateur de film.

Mon travail a donc été tendu entre conceptualisation générique et étude singulière, entre interrogation sur le cinéma en général et prise en considération d'exemples choisis de modes de réalisation, oscillation entre le général donc et le particulier. Il me semble important de souligner ce point, qui constitue un point d'oscillation de mon travail. Il s'est en effet constamment agi de tester les opérations de pensée qu'il me semblait nécessaire de construire à propos du cinéma, et de les réajuster grâce à l'analyse des films retenus. Cette méthode de travail peut être comprise comme une façon de se tenir entre le dehors et le dedans, donc à la lisière entre deux tendances de la pensée : une étude « proprement philosophique », qui s'érige en se posant en surplomb de ce qu'elle étudie, la philosophie s'emparant d'un objet en le constituant comme objet dans le même geste : constituant donc un objet en l'arraisonnant à sa discipline. La deuxième voie, celle de l'analyse filmologique, a consisté à mettre certains films et certaines opérations filmiques sous la loupe de la réflexion, quitte à resserrer l'analyse sur un focus très étroit. Ces deux voies me semblent complémentaires et toutes deux essentielles pour comprendre ce que nous fait le cinéma. En effet, certaines expériences spectatoriennes sont à comprendre comme spécifiquement liées aux potentialités du dispositif cinématographique, mais la diversité des choix de réalisation et de l'univers cinématographique obligent à prendre en compte les opérations précises de films déterminés. En effet, il me semble, au moment de clore cette étude, que ce mouvement oscillatoire ne peut être suspendu, ni arrêté, et même que lui seul peut garantir qu'un objet aussi fécond et hétérogène à la philosophie que le cinéma<sup>1</sup> – et qui n'a pas besoin d'elle pour produire ses effets : esthétiques, artistiques, politiques, sociaux, et même réflexifs – j'ai assez montré que le cinéma se fait en se pensant lui-même – puisse être réfléchi philosophiquement sans défaire son mode d'être spécifique. Mieux, il m'a semblé que le cinéma interrogeait la philosophie, et obligeait à repenser des concepts de représentation, image, simulacre, cadre, réalité, actualité, perception, duplicité, jugement, sans oublier, bien sûr, ceux de réel et de vérité. Ainsi, réfléchir à ce qui se passe pour le spectateur de films consiste à faire de la philosophie avec du cinéma.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Georges Canguilhem indique une direction pour la philosophie, qui consiste à explorer ce qui lui est étranger :

« La philosophie est une réflexion pour quoi toute matière étrangère est bonne, et nous dirions volontiers pour qui toute bonne matière doit être étrangère. » (Introduction à *L'Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, Paris, Quadrige, PUF, 1998, p.7)

<sup>2</sup> Je paraphrase ici délibérément une expression empruntée à Pierre Macherey, à propos de sa propre démarche dans *Proust, entre littérature et philosophie* :

« Ce que nous fait le cinéma » : il s'est agi de réfléchir à l'expérience singulière que cela constitue. Il me reste à justifier, à propos d'une telle question, le choix de ces films-là. Il me semblait essentiel de travailler précisément les six films retenus parce que je m'étais interrogée, en les regardant, sur l'expérience qu'ils donnaient à vivre : un film ne me paraît pas séparable dans sa nature, de l'expérience de spectateur qu'il permet. Car même si chaque spectateur est singulier, un film est une réalisation qui incorpore des prescriptions dessinant le parcours possible de son spectateur. D'autres films que ceux-ci, bien sûr, m'ont questionnée. Mais - et cela a été un deuxième critère de choix - les films retenus interrogent un certain nombre de caractéristiques de l'image filmique, et en pratiquent un usage réfléchi, délibéré, visant à « donner à penser »<sup>1</sup>. D'autre part - et c'est l'étude de ces

---

« A la recherche du temps perdu est un roman qui donne à penser : efforçons-nous de philosopher avec Proust, et, en donnant au mot « faire » son sens le plus concret, de faire de la philosophie avec du roman. » (Paris, éditions Amsterdam, 2013, p.13)

Cela signifie que les écrivains ne produisent pas une pensée philosophique à « tirer » de leur œuvre, mais bien que l'opération de construction concrète de la littérature, et j'ajoute la réalisation cinématographique, produit une certaine vision des choses qui donne à penser :

« En ce sens, c'est le roman, dans sa forme même, indépendamment des contenus de pensée qu'il peut éventuellement véhiculer sous des formes explicites, qui est porteur d'une philosophie, philosophie romanesque ou philosophie littéraire, qui lui appartient en propre, et n'est nullement plaquée de l'extérieur sur son discours. » (*Op. cit.* note 10, p.49)

Le champ de recherches de Philippe Sabot relève d'une hypothèse semblable, que je reprends à mon propre compte concernant le cinéma :

« Dans ces conditions, la « philosophie littéraire » correspond bien à une certaine pratique de la philosophie qui inclut les œuvres littéraires dans son champ de réflexion. Mais elle ne vise pas à les ramener à elle-même, en les intégrant à un discours autonome à propos de ces œuvres. Il s'agit avant tout de rendre compte de la manière dont la littérature fait de la philosophie, mais aussi de la manière dont la philosophie se fait elle-même, se poursuit jusque dans la littérature : non pas sous la forme larvée d'un sens philosophique à découvrir, mais sous la forme explicite du travail des écrivains, en tant que celui-ci est toujours un travail sur le langage et sur le rapport au monde de celui qui en dit ou en écrit quelque chose. » (*Pratiques d'écriture, pratiques de pensée – Figures du sujet chez Breton/Eluard, Bataille et Leiris*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p.17-18.)

<sup>1</sup> Cette expression provient de Marcel Proust, commentant le passage, chez Victor Hugo, d'une littérature idéologique, qui dicte des pensées toutes faites, à une littérature qui « donne à penser ». Pierre Macherey analyse cette insistance de Proust sur cette fonction de la littérature :

« La mention faite en passant, sans insister, dans ce passage du *Côté de Guermantes*, de « la nature » qui se contente de « donner à penser » est, dans sa brièveté même qui en accuse la densité, capitale : « donner à penser », c'est, au lieu de délivrer des idées toutes faites, déjà élaborées, dont la validité es en principe établie, déclencher l'incitation à penser par soi-même, en participant au processus temporel au cours duquel la pensée s'élabore. » (*Op. cit.*, Paris, éditions Amsterdam, 2013, p.31.)

films qui m'a conduit à en prendre conscience - ils proposent, chacun à leur manière, une interrogation sur le *medium* filmique. Que faut-il entendre par là ? La distinction entre le *dispositif technique* proprement dit et le *medium* s'est imposée à moi au cours du présent travail : lorsque le cinéma est né, il a rendu possible l'élaboration de nouvelles images, parce qu'il constituait une révolution technique. Mais par ailleurs, il a également rendu possible un usage social de ces images animées, au sens où aujourd'hui, les pratiques politiques, sociales, cognitives s'opèrent largement à travers lui. Pas de monde humain, désormais, sans images photofilmiques. Ce *medium* fonctionne dès lors comme une culture innervant les rapports sociaux, politiques, intimes. Les films que j'ai retenus me paraissent avoir pour point commun de questionner cet usage social de l'image photofilmique, à travers des choix de réalisation qui affirment une « écriture filmique » tout en invitant à une réflexion en acte sur la nature de l'image photofilmique. Il est donc essentiel d'affirmer que c'est un certain cinéma qui permet de produire ce type d'expérience chez un spectateur, et de le mettre en situation d'être questionné, sollicité intellectuellement, moralement, par ce que le film lui fait vivre. Les films que j'ai choisis me semblent, précisément, relever de cette impulsion à « donner à penser », par l'intermédiaire de l'expérience filmique, un certain rapport au monde induit par le *medium* filmique.

Les films que j'ai étudiés mettent ainsi en évidence une chose : la distinction entre les usages sociaux des langues, qui fabriquent ce qu'on appelle une culture, au sens où celle-ci régule les relations interpersonnelles et conditionnent les subjectivités, et l'usage technique ou artistique du dispositif cinématographique s'est résorbée. Le cinéma devenant un *medium*, il concourt désormais à établir les règles d'organisation politique et sociale, détermine le visible, le reconnu, le départageant de ce qui reste à la marge. Il établit de nouvelles règles de convivialité ou des reconnaissance entre les hommes. Il opère également comme un mode d'exploration et de connaissance du monde désormais dominant.

C'est ainsi que dans *Caché*, Haneke, travaille la visibilité médiatique non pas seulement comme un phénomène isolé lié aux développements des *media* télévisuels : il montre qu'elle façonne la mémoire historique, fabrique des rapports sociaux, selon un partage entre le champ et le hors champ, et elle recompose le découpage entre domaine privé et domaine public, déplaçant les questions de pouvoir vers celles de re-connaissance dans la sphère sociale et historique. J'ai montré à cette occasion la grande proximité des analyses

de Judith Butler sur les conditions d'assujettissement aux cadres sociaux et politiques qu'elle pense en terme de champ et hors champ, et la manière dont Haneke met en scène cinématographiquement les effets de la visibilité médiatique, en fabriquant, à l'intérieur d'une fiction, un doute incessant sur l'origine et le statut des plans perçus par le spectateur. *Caché* met en question donc la transparence de la fiction, en obligeant le spectateur à interroger ce qu'il fait en regardant des images cinématographiques, et en créant ce faisant un « trouble dans l'image ».

On peut également souligner en quoi *Valse avec Bachir* constitue un travail d'interrogation sur le pouvoir des images en prise de vue réelle à transmettre un événement inassimilable, alors même que leur statut d'image, et leur usage, pourrait les conduire à *déréaliser* ce qu'elles montrent. J'ai montré en effet que l'impression de réalité, liée à l'animation de l'image, à son mouvement, et à sa texture, conduit à considérer d'une même manière des images de fiction comme des images témoignant de faits réels, et que c'est leur usage, ici les choix de réalisation, qui peut susciter chez le spectateur une lucidité quant à cette ambivalence, en le conduisant à traiter effectivement pour ce qu'elles sont des images qui témoignent. Prétendre simplement qu'elles montrent est illusoire, dans la mesure où elles produisent aussi un effet anesthésiant sur le spectateur : il faut alors qu'elles soient construites pour mettre le spectateur en situation d'être affecté par ce qu'il perçoit, de sorte à les considérer comme des images, certes, mais qui renvoient, comme traces, et écarts par rapport à ce dont elles rendent compte, à un événement réel. Pour cela, il me semble qu'Ari Folman a choisi une démarche risquée et novatrice, qui consistait à confronter le spectateur à deux types de *figuration*, celle du dessin animé, puis celle des images vidéo, afin de rendre inconfortable la position de spectateur, devant ces dernières. Dès lors, celui-ci ne peut pas être simplement « voyeur » d'une image dont il connaît certes la provenance, mais dont l'objet ne l'affecte pas. Surtout, cela a conduit Ari Folman à ne jamais « imager » l'événement lui-même - les massacres - pour centrer sa mise en scène sur leurs conséquences auprès des témoins directs : d'une part les soldats israéliens, figurés par le dessin d'animation, ainsi que les productions mentales que l'événement a suscité en eux, et d'autre part les proches des massacrés, les civils palestiniens découvrant les cadavres, au lendemain des massacres, en prise de vue réelle. Ainsi, si l'événement peut être transmis au spectateur, c'est sans doute à condition de ne pas être montré comme image disponible et mettant à l'abri de l'événement lui-même, mais bien comme résistant à son

appréhension comme à sa compréhension<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Comolli rappelle avec beaucoup de pertinence la préoccupation qui a guidé Alfred Hitchcock lorsqu'il s'est vu confier le montage d'images filmées à la découverte, en 1945, des camps d'extermination, par les armées alliées :

« Les images filmées à Bergen-Belsen arrivent à Londres. Aussitôt se pose la question de leur crédibilité. Les spectateurs allemands, destinataires premiers du film, vont-ils *croire* à ces plans ? Ne vont-ils pas soupçonner un trucage ? Filmée, l'horreur à ce point poussée est-elle vraisemblable, peut-elle être vue comme vraie ? Comment croire à ces images qui montrent ce qu'on n'a pas encore vu, ce qui n'a encore jamais été montré ? Mais aussi : sont-elles, ces images, à même de *faire preuve* ? <...>

Précisément, filmer ne suffit pas. Il s'agira de *mettre en scène*. Or, il y avait déjà mise en scène : celle organisée par les Alliés eux-mêmes qui, découvrant le spectacle affreux du crime de masse (là où les traces n'avaient pas été effacées), ont contraint les voisins allemands des camps de la mort à venir voir eux-mêmes, par eux-mêmes, ce qui s'était passé en quelque sorte sous leurs yeux pendant des années et qu'ils prétendaient ne pas avoir vu. Les notables allemands des villages ou des villes proches de Bergen-Belsen, hommes ou femmes qui étonnent par leur costume endimanché au milieu des uniformes des soldats et des loques des survivant(e)s, sont conduit à venir y voir au bord des fosses communes où les cadavres transportés par les SS sont jetés. Comme les Américains à Falkenau, les Britanniques mettent en scène, à Bergen-Belsen, cette confrontation. Elle est exactement ce qui est filmé. La figure du panoramique s'impose aux cameramen : d'un côté les vivants, de l'autre les cadavres, et entre les deux, le geste de voir, le regard. La confrontation est donc deux fois mise en scène : *in situ*, et cinématographiquement.

C'est là - pour cette *remise en scène* - qu'intervient Hitchcock. Il suggère de conserver au montage, autant qu'il est possible, les plans-séquences et les panoramiques du tournage. Voici ce qu'en dit le second monteur du film, Peter Tanner : « L'apport essentiel d'Hitchcock fut de rendre le film aussi authentique que possible, il importait surtout que les spectateurs et parmi eux, les Allemands eux-mêmes, puissent croire que ces horreurs s'étaient réellement passées. Et je le revois marchant de long en large dans sa suite du Claridge en disant : « Comment pouvons-nous rendre cela convaincant ? ». Nous essayions de monter des plans aussi longs que possible, en utilisant les mouvements de caméra, ainsi n'y avait-il aucune possibilité de tricher. En « panoramiquant » d'un groupe de notables et d'ecclésiastiques sur les cadavres, nous savions que personne ne pouvait prétendre que le film était truqué. »

Le plan-séquence revenait à attester de la co-présence des spectateurs et des charniers. Le panoramique avait pour effet direct de lier le regard des spectateurs à l'objet de leur regard. De *matérialiser le regard*, donc, d'inscrire le regard comme mouvement de l'un au prochain, du sujet à l'objet, de moi à l'autre, c'est-à-dire de représenter le regard lui-même comme une liaison matérielle et temporelle, une forme, une figure de style. » (« Fatal rendez-vous », in *Le cinéma et la Shoah, Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p.77-79.)

Il m'importe que le chef de la section « cinéma » de la Division d'action psychologique du Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, Sidney Bernstein, soit allé chercher un réalisateur de fiction, et un maître de « la direction de spectateurs » pour monter ces plans et les rendre crédibles. C'est en effet par des choix d'une figure de style au montage, qui me paraît en parenté avec ce qu'on appelle l'hypotypose en rhétorique, qu'Hitchcock entend rendre vraisemblable un événement inassimilable. Cette figure de style lui est dictée par une mise en scène au tournage, qui provient des opérateurs eux-mêmes, et qui consiste à obliger ceux qui prétendaient n'avoir rien vu ni senti au moment des faits, à devenir officiellement témoins de ce qu'ils déniaient. Cette mise en scène, et remise en scène, incorpore donc au film le spectateur et les processus de résistance à ce qu'il voit.

La mise en scène du travail de Pablo Picasso par Henri-Georges Clouzot me semble magistralement démontrer la puissance d'illusion du cinéma, et les choix de réalisation ont porté le réalisateur à faire vivre au spectateur une leçon de cinéma, tout autant que de peinture : montrer la peinture en train de se faire est certes un acte qui fait entrer le spectateur dans l'art pictural, mais Clouzot va indéniablement plus loin : il accompagne ce dévoilement d'une mise en scène visant à rendre manifeste le caractère toujours fictionnel de tout film, même quand il se fixe une visée documentaire. Ce faisant, il met à jour le mouvement par lequel le jugement du spectateur est susceptible d'être sollicité au sein de l'illusion, à partir des différents aspects par lesquels la réalité de l'image peut être appréhendée.

Concernant les deux films de David Lynch, mon étude a consisté à pointer la manière dont ce réalisateur explore l'ambivalence des êtres dès lors qu'ils sont constitués cinématographiquement : réalités plastiques, et fantasmatiques, tout autant que réalités du monde, les personnages et les objets lynchiens inquiètent le spectateur par leur versatilité ontologique. Le spectateur est plongé dans un univers fictionnel qui l'affecte puissamment, tout en étant confronté aussi à des éléments picturaux dont la présence intense les rend autonomes par rapport à la fiction. Le spectateur est alors pris d'un vertige, résultant de la mise à mal de la césure ontologique entre représentation et monde, contemplation d'un spectacle et immersion dans l'existence.

Que font alors ces réalisateurs ? Ils proposent une *cinémato-graphie*<sup>1</sup>, une « écriture » cinématographique. Il me semble important, en usant de ce terme ambigu puisqu'il pourrait consister à rabattre la réalisation cinématographique à un modèle linguistique, d'insister sur la manière dont celle-ci s'empare d'un dispositif pour produire des effets, choisit des opérations parmi les possibles offerts par lui, use d'un *medium*, enfin, et produit de nouvelles visibilité/audibilité. La *cinémato-graphie* permet d'abord d'inscrire, de fixer, quelque chose qui a eu lieu et de le réitérer à volonté, comme le remarquait puissamment Benjamin à propos de l'œuvre d'art. Cette « inscription » est « écriture » car elle rend disponible, consultable, reproductible une expérience.

---

<sup>1</sup> Je reprends, bien sur, le terme à Robert Bresson, qui insiste sur les pouvoirs propre de cet art, en le distinguant du cinéma, ou théâtre filmé, qui se contente de mettre en images et en sons des procédés théâtraux.

On peut parler d'*écriture*, en outre, au sens où la réalisation invente des mondes possibles, qui ne sont pas *le monde*, mais qui permettent au spectateur, au cours d'une expérience, de questionner son rapport au monde ordinaire. C'est bien à cette « défamiliarisation », que Victor Chklovski appelait de ses vœux en art, faite de ressemblances et d'écarts, que l'art cinématographique excelle. Ainsi la *cinémato-graphie* signifierait l'élaboration de nouvelles visibilités/audibilités, à partir d'un usage conscient d'une forme, qui prend en compte à la fois les possibilités du dispositif technique et l'usage de ce *medium* dans nos cultures.

Enfin, penser une *cinémato-graphie*, c'est prendre en compte comment les films opèrent par un déploiement dans le temps – et une inscription simultanée – d'images et de sons, dont les relations - de juxtaposition, de simultanéité, de contiguïté - suscitent un sens pour le spectateur. Elle repose également sur le fait que le spectateur suppose une intention préalable à la composition de ce qu'il perçoit. Néanmoins, si la *cinémato-graphie* engage une position réflexive par rapport à ce qui est proposé au spectateur, cette réflexion est en acte : elle a lieu par l'expérience qu'elle est susceptible de produire chez le spectateur, une expérience perceptive, temporelle, et signifiante, dont le sens n'est pas pour autant donné d'avance mais à constituer. Je ne pense pas pour autant affirmer que le cinéma a pour vocation de nous bousculer ou nous déranger, mais il est possible d'affirmer qu'un certain usage de ce *medium*, qui en utilise les spécificités, incite le spectateur à un rapport au monde interrogatif, inquiet, réflexif. Ce qui m'intéresse donc, c'est comment certains films peuvent, à partir d'un jeu sur les perceptions du spectateur et sur son rapport au temps, le mettre en situation de s'interroger. Combien et comment, sans prétendre penser à sa place, ils lui « donnent à penser ».

# GLOSSAIRE

## Acousmètre :

Selon la définition qu'en donne Michel Chion dans son *Glossaire* :

« Personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors-champ ou dans le champ mais dont la source est invisible, lorsque cette voix a suffisamment de cohérence et de continuité pour constituer un personnage à part entière - même si ce personnage n'est connu qu'acoustiquement, pourvu que le "porteur" de cette voix soit présenté comme susceptible à tout moment d'apparaître dans le champ. Dans le cadre du cinéma, l'acousmètre - distinct de la voix-off clairement extérieure à l'image - est un personnage acousmatique se définissant par rapport aux limites du cadre, où il est sans cesse en instance d'apparaître, et tenant de cette non-apparition dans le champ les pouvoirs qu'il semble exercer sur le contenu de ce dernier (exemple : la mère d'Anthony Perkins dans *Psychose*, Mabuse dans *Le Testament du Docteur Mabuse* de Fritz Lang, etc.). À l'acousmètre sont en effet couramment prêtés, dans l'imaginaire cinématographique, l'être-partout (ubiquité), le tout-voir (panoptisme), le tout-savoir (omniscience) et le tout-pouvoir (omnipotence). Des cas intéressants et troublants sont représentés par l'acousmètre à vision partielle, dont le savoir est incomplet et les pouvoirs limités, comme dans *Fièvre sur Anatahan*, 1953, de Josef von Sternberg, ou *La Tragédie d'un homme ridicule*, 1980, de Bernardo Bertolucci. » ([www.lampe-tempe.fr/ChionGlossaire.html](http://www.lampe-tempe.fr/ChionGlossaire.html))

## Amorce :

Un objet est dit en amorce lorsqu'il est placé au premier plan, et qu'on n'en aperçoit qu'une partie, le cadrage se centrant sur un autre objet, placé plus loin

dans la profondeur de champ.

Cadrage :

Opération qui consiste à déterminer le champ visuel enregistré par la caméra. Le résultat de cette opération : ce qui est retenu par le cadre.

Cadre :

Au moment de la prise de vue : c'est la séparation entre ce qui est dans le champ et ce qui est hors-champ.

Au moment de la projection : ce sont les limites du bord de l'écran définies par le format de projection.

Cadre géométrique/cadre physique : Gilles Deleuze distingue un cadre géométrique et un cadre physique, selon l'importance respective donnée aux éléments qui entrent en composition par rapport à sa structure générale :

« Le cadre a toujours été géométrique *ou* physique, suivant qu'il constitue le système clos par rapport à des coordonnées choisies ou par rapport à des variables sélectionnées. Tantôt le cadre est donc conçu comme une composition d'espace en parallèles et diagonales, la constitution d'un réceptacle tel que les masses et les lignes de l'image qui vient l'occuper trouveront un équilibre <...> Tantôt le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent. » *L'image-mouvement*, 1983, Les éditions de Minuit, p.24.

Champ :

L'espace en trois dimensions qui apparaît au spectateur en regardant l'écran.

Contrechamp :

L'un des éléments d'une figure du montage qui fait alterner un plan présentant un champ donné avec un plan qui représente le vis-à-vis spatial du champ précédent, appelé alors contrechamp. Ce procédé est souvent utilisé pour filmer une conversation, ou les réactions d'un personnage à ce qu'il voit face à lui.

Cutting :

Terme anglais par lequel on désigne l'acte technique de montage des rushes. « En anglais, on qualifie de *cutting* l'étape matérielle qui consiste à couper, puis assembler les morceaux de pellicule (ou, plus récemment, à manipuler les curseurs pour monter virtuellement, en choisissant les points de coupe), et *editing* la conception générale du bout à bout, de l'ordonnancement narratif, le choix de la forme globale du montage. » (Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001, p.2)

Diégétique :

Se dit d'un son qui est censé être entendu par les personnages de l'histoire racontée, ou des protagonistes du récit fait. Se distingue d'extradiégétique, qui

désigne des sons qui sont compris par le spectateur comme uniquement adressé à lui seul.

Drone :

Emprunté à l'anglais, il désigne un bourdonnement, un bruit parasite. Il est associé au faux-bourdon de la musique médiévale. Il désigne un son de hauteur repérable, mais avec une légère vibration. La hauteur du son est continue mais pas clairement identifiable. C'est un continuum sonore.

Focale :

Distance qui sépare le foyer, où se forme l'image, du centre de l'objectif. Cette distance varie en fonction du pouvoir de convergence de l'objectif. Plus la focale est courte, plus grande est l'ouverture angulaire et plus vaste le champ : il s'agit alors d'un objectif à courte focale. Plus la focale est longue, plus l'ouverture angulaire est faible et le champ court étroit : il s'agit d'un objectif à longue focale. Les focales intermédiaires, dites moyennes, correspondent approximativement au rendu perspectif de l'œil humain.

Hors champ :

Michel Chion en propose la définition suivante, selon ce qu'il appelle le « tri-cercle » (le in/le hors-champ/le off) :

« Au sens strict, le *son hors champ* au cinéma est le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement. On appelle en revanche *son « in »* celui dont la source apparaît dans l'image, et appartient à la réalité que celle-ci évoque.

Troisièmement, nous proposons d'appeler spécifiquement *son « off »* celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée : cas, très répandu, des voix de commentaire ou de narration, dites en anglais *voice-over*, et bien sûr de la musique de fosse. » *L'audio-vision Son et image au cinéma*, p.65, Paris : Armand Colin, 2005.

Hors-vu :

On distingue le hors-vu du hors-champ lorsque l'objet qu'on ne voit pas est dans le champ mais qu'il est rendu invisible parce qu'un autre objet ou un corps le masque, se trouve devant, etc.

Intradiégétique :

Image qui est montrée comme image dans le film.

Masse complexe :

Dans le glossaire de Michel Chion, on trouve la définition suivante : COMPLEXE (MASSE) (Complex Mass) (Schaeffer, 1967) Un son est de

masse complexe quand il ne fait pas entendre de hauteur reconnaissable et précise. Les sons de masse complexe peuvent être situés plus ou moins dans le grave ou l'aigu, mais ne peuvent pas créer entre eux, ou entre eux et un son tonique un intervalle précis. Le bruit fondamental est toujours de masse complexe.

Effet Méliès :

C'est un trucage qui remonte aux origines du cinéma, comme son nom l'indique, et qui consiste à donner l'illusion d'une continuité visuelle parfaite entre deux plans différents. Le cadre doit rester le même ; le premier rush est tourné puis, sans changer le cadre ni le rapport entre l'objectif et les objets filmés, on change un élément dans le champ et on enregistre à nouveau. En montant les deux plans l'un à la suite de l'autre, on obtient l'illusion de l'apparition ou de la disparition d'un objet.

Montage horizontal :

Montage entre différents plans visuels, ou entre différents sons successifs. Il est « horizontal » car il associe successivement différents éléments.

Montage vertical :

Montage entre des éléments simultanés : son et image, plusieurs sons, etc. On l'appelle « vertical » car sur un banc de montage numérique, les plans associés simultanément apparaissent les uns au dessus des autres.

Montage CUT :

Un montage CUT est un raccord entre deux plans sans aucun effet de ponctuation, comme un fondu, ou tout effet qui viserait à rendre visible le raccord.

Morphing :

Traitement informatique de l'image animée qui permet de transformer un élément de l'image, un visage par exemple, en autre chose, en l'isolant par des points clés, et en préservant de toute transformation le reste de l'image.

Pano, ou panoramique :

Mouvement de caméra sans rotation sur un axe, ou pied. On dit : « panoter ».

Plan :

Au moment du tournage, ensemble enregistré en continuité, sans « CUT ». Traditionnellement au cinéma, le plan tourné commence à partir du « Ça tourne ! » et se termine par « Coupez ».

Au montage, le plan est délimité par les choix présidant à cette opération. Il

peut donc être raccourci, ou au contraire, de manière plus rare, artificiellement allongé par des raccords invisibles entre plans tournés, comme dans le cas de l'effet Méliès.

« Il convient de distinguer entre les deux sens du mot « plan », selon qu'il s'agit du tournage ou du montage : dans le premier cas, un plan est délimité par deux arrêts de caméra, dans le second, par deux coupes ou changements de plan. En fait, il faudrait deux mots, mais aucune langue ne les propose à notre connaissance. » Noël Burch, dans *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, note 1, p.25.

Plan d'ensemble :

Valeur optique de plan cadrant l'ensemble d'un décor.

Plan demi-ensemble :

Valeur optique de plan permettant de voir les personnages dans leur milieu en cadrant une partie du décor. On considère traditionnellement qu'il correspond à la vision qu'a d'un spectateur de théâtre de la scène.

Plan moyen :

Valeur optique de plan montrant le ou les personnage(s) en pied.

Plan américain :

Valeur optique de plan montrant un personnage jusqu'à mi-cuisse.

Plan rapproché taille :

Valeur optique de plan cadrant un ou des personnages depuis la tête jusqu'à la taille.

Plan rapproché poitrine :

Valeur optique de plan cadrant un ou des personnages depuis la tête jusqu'à la poitrine.

Plan rapproché épaule :

Valeur optique de plan cadrant un ou des personnages depuis la tête jusqu'aux épaules.

Gros plan :

Valeur optique de plan isolant un détail d'un corps ou d'un objet.

Profilmique :

Tout ce qui se trouve devant la caméra au moment de l'enregistrement, et qui a été mis en place pour être filmé.

« Est profilmique tout ce que l'on met devant la caméra (ou devant quoi on la met) pour qu'elle le « prenne ». (Christian Metz, « Trucage et cinéma », *Essais*

*sur la signification au cinéma*, tome II, Paris : éditions. Klincksieck, 1971, p.177.)

Raccord-mouvement :

La transition d'un plan à l'autre y est favorisée par la continuité d'un mouvement ou d'une action.

Raccord-regard :

Effet de montage entre deux plans, dont le premier comporte un visage qui regarde hors champ. Le plan suivant apparaît alors, s'il se situe spatialement symétriquement au plan précédent, comme ce que regarde le personnage du plan précédent.

Surcadrage :

Effet par lequel les bords du cadre sont soulignés par la présence dans le champ d'éléments qui les redoublent : cadres d'une porte, d'une fenêtre, bords de l'écran d'une télévision, etc.

Transparence :

« La transparence est un trucage du décor réalisé par une projection, une rétro projection sur un écran translucide « dans le dos » des acteurs. Un paysage naturel ou urbain, un intérieur ou un infini marin, un décor immobile ou mobile. On peut penser à Pascal qui définissait l'infini comme « une idée derrière la tête »...

Fréquemment, ce trucage permet de conjuguer la commodité du studio et l'économie faite de ne pas tourner dans des décors réels, qui impliqueraient un déploiement technique considérable et le voyage des acteurs et de l'équipe, donc des coûts financiers en proportion. » (Dominique Païni, « Les égarement du regard (à propos des *transparences* chez Hitchcock , *Hitchcock et l'art, Coïncidences fatales*, Centre Pompidou, Milan : Editions Mazzotta, 2000. Ouvrage collectif, p.52)

# INDEX DES CONCEPTS MIS AU TRAVAIL

- actualité*, 34, 53, 99, 117, 125, 336, 338  
*analogie*, 9, 22, 27, 46, 51, 52, 59, 88, 116, 130, 149, 251, 257, 335  
*dispositif*, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 16, 22, 24, 32, 43, 46, 51, 52, 55, 62, 66, 67, 84, 91, 93, 94, 95, 99, 101, 107, 109, 111, 113, 117, 118, 120, 121, 165, 184, 189, 193, 202, 209, 211, 212, 219, 221, 225, 262, 266, 295, 337, 342, 343, 348, 350, 351, 354, 362  
*extrapolation*, 112, 298, 308, 322, 323  
*figural*, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 79, 80, 81, 83, 89, 98, 106, 108, 121, 129, 220, 261, 263, 267, 318, 350, 352, 371, 372, 374, 375, 376, 377  
*figuralité*, 61, 63, 83, 108, 112, 142, 144, 149, 159, 318  
*figuratif*, 8, 61, 63, 68, 70, 72, 75, 77, 79, 83, 89, 220, 262, 263, 267, 350, 352, 365, 367, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377  
*figuration*, 8, 47, 56, 58, 61, 62, 64, 65, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 81, 83, 88, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 108, 109, 111, 112, 118, 124, 125, 128, 140, 142, 145, 149, 159, 190, 195, 202, 238, 261, 262, 263, 264, 269, 271, 318, 355, 357, 359, 362, 365, 371, 372, 373, 375, 384  
*hors champ*, 78, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 152, 156, 180, 194, 207, 208, 209, 210, 212, 226, 243, 269, 274, 275, 278, 279, 284, 289, 291, 293, 296, 297, 298, 299, 313, 322, 383, 390, 393  
*medium*, 29, 34, 63, 66, 83, 95, 96, 97, 137, 202  
*mimèsis*, 7, 64, 72, 83, 93, 114, 220, 222, 225  
*points de voir*, 17, 215, 216, 270, 308, 309, 311, 313, 328, 342, 355, 365, 374  
*profigurant*, 61, 63, 68, 69, 70, 77, 83, 89, 90, 93, 94, 98, 104, 124, 125, 142, 154, 261, 262, 263, 264, 267, 348, 350, 352, 354, 357, 359, 371, 372, 373, 377  
*projection*, 7, 9, 23, 29, 32, 56, 57, 62, 90, 91, 95, 166, 207, 269, 277, 279,

288, 291, 329, 330, 331, 333, 335, 337,  
346, 354, 367, 369, 371, 380, 389, 393  
*réalisation*, 8, 10, 27, 36, 37, 51, 53, 60,  
63, 76, 120, 162, 163, 168, 169, 170,  
173, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 195,

196, 202, 203, 204, 213, 221, 225, 257,  
262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271,  
272, 284, 286, 288, 289, 295, 297, 300,  
301, 307, 323, 341, 342, 346, 348, 349,  
352, 353, 358, 365, 373, 374, 375

## INDEX DES FILMS CITES

2046, 293

*A bout de souffle*, 169

*Babel*, 229

*Caché*, 10, 67, 98, 104, 112, 113, 114,  
115, 124, 125, 131, 132, 137, 274, 309,  
313, 343, 345, 373, 374, 383

*Casque d'or*, 164

*Cat people*, 374

*Chantons sous la pluie*, 115

*Chinatown*, 302

*Dark passage*, 279

*Eût-elle été criminelle...*, 17, 35, 172,  
204, 262

*Gilda*, 231

*Indigène*, 131

*King-Kong*, 60, 61

*L'Emigrant*, 179, 180

*L'homme à la caméra*, 36, 240, 241, 242,  
246, 248, 250, 253, 256, 257

*La double vie de Véronique*, 168

*La Mère*, 216

*La Mort aux trousses*, 61

*La nuit américaine*, 115, 168

*La rose pourpre du Caire*, 313

*La trahison*, 131

*La vie privée de Sherlock Holmes*, 299

*Lady Vanishes*, 260, 265

*Le Carrosse d'or*, 164

*Le dernier homme*, 242

*Le jour se lève*, 216

*Le mystère Picasso*, 24, 350

*Le Président*, 368

*Les Dames du Bois de Boulogne*, 164

*Lost Highway*, 10, 44, 67, 137, 140, 141,  
142, 144, 145, 159, 237, 376

*Marnie*, 61

*Mélodie en sous-sol*, 368

*Möbius*, 170

*Mon colonel*, 131

*Mulholland Drive*, 10, 43, 173, 220, 221,  
225, 228, 229, 230, 233, 239, 313, 323,  
330, 332, 343, 345, 346, 347, 376

*Mystère Picasso*, 372

*Nana*, 269, 278, 284, 291, 299, 301

*Oiseaux*, 311

*Orphé*, 164

*Psycho*, 266

*Sans soleil*, 336

*Shining*, 318

*Shorts cuts*, 229

*Soyez sympa, rembobinez*, 313

*Sunset boulevard*, 115, 236, 319

*Toni*, 342  
*Touchez pas au grisbi*, 368  
*Twin Peaks*, 376  
*Valse avec Bachir*, 10, 21, 65, 68, 70, 76,  
88, 91, 95, 98, 99, 102, 137, 178, 180,  
181, 183, 185, 187, 194, 201, 202, 290,  
342, 384  
Z32, 181, 184, 187, 194, 195, 201

## INDEX DES NOMS CITÉS

- Allegret, 167  
Allen, 320  
Altman, 232  
Amiel, 171, 173, 348, 396  
Ari Folman, 10, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 97, 99, 101, 102, 181, 183, 186, 188, 191, 192, 196, 198, 199, 200, 204, 206  
Autant-Lara, 167  
Badiou, 8  
Balázs, 255  
Banks, 269  
Barthes, 52, 53, 54, 58, 87, 88, 100, 101, 105, 166, 294, 343, 376, 377  
Bazin, 7, 87, 115, 136, 300, 304  
Becker, 167, 374  
Benjamin, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 138, 225, 288, 289, 312, 385  
Bergson, 57, 256, 366  
Bonitzer, 96, 114, 116, 117, 118, 172, 179, 210, 242  
Bresson, 37, 38, 39, 44, 50, 52, 56, 65, 107, 113, 149, 167, 168, 169, 170, 176, 249, 266, 307  
Burch, 172, 274, 283, 287, 288, 289, 292, 295, 296, 297, 301, 304, 307, 308, 313, 316, 345, 399  
Butler, 69, 137, 138, 139, 214, 216, 217, 221, 391  
Butor, 241  
Canguilhem, 388  
Carné, 219  
Cavell, 273  
Chakali, 128  
Chaplin, 27, 183, 246  
Château, 252  
Chion, 56, 111, 120, 149, 395, 398  
Clouzot, 25, 167, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 371, 379, 393  
Comolli, 373, 375, 392  
Constant, 224, 225, 226, 227  
Cooper et Schoedsack, 62  
Daves, 284  
De Certeau, 267  
Delannoy, 167  
Deleuze, 21, 57, 58, 60, 64, 114, 121, 165, 177, 244, 246, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 333, 335, 366, 396  
Derrida, 69, 93, 128, 136, 266

Descartes, 301  
 Eco, 124, 196, 209, 290  
 Eisenstein, 269  
 Epstein, 249  
 Esquénazi, 339  
 Flaherty, 65  
 Folman, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 81,  
     83, 86, 101, 104, 105, 185, 186, 187,  
     192, 193, 195, 196, 198, 199, 204, 205,  
     206, 391  
 Genette, 182, 268, 276, 374  
 Ginzburg, 91  
 Godard, 59, 95, 96, 118, 172, 242  
 Goffman, 272  
 Gondry, 320  
 Gorki, 219  
 Griffith, 364  
 Haneke, 10, 69, 102, 107, 108, 109, 112,  
     115, 116, 118, 119, 122, 124, 125, 127,  
     128, 129, 133, 134, 135, 137, 282, 283,  
     350, 353, 390  
 Hawks, 219  
 Hérodote, 288  
 Hitchcock, 63, 64, 157, 167, 171, 265,  
     267, 270, 271, 301, 316, 353, 354, 392,  
     400  
 Hugo, 389  
 Husserl, 297  
 Inarritu, 232  
 Keaton, 269  
 Kieslowski, 171  
 Koulechov, 178, 179, 255  
 Kracauer, 91, 178, 337, 386  
 Kral, 380  
 Král, 27, 268, 269  
 Kubrick, 324  
 Lacan, 377  
 Lemaire, 224, 225, 226, 227  
 Lubitsch, 316  
 Lynch, 10, 46, 50, 70, 140, 142, 143,  
     144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152,  
     154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,  
     223, 229, 230, 231, 232, 238, 240, 241,  
     242, 320, 323, 325, 327, 329, 330, 333,  
     335, 336, 337, 338, 352, 382, 383  
 Macherey, 389  
 Magny, 168, 218, 232, 304  
 Marker, 342, 357  
 Martin, 91, 98, 99, 101, 102  
 Merleau-Ponty, 317  
 Metz, 22, 55, 86, 87, 88, 96, 97, 98, 99,  
     141, 142, 177, 227, 244, 254, 255, 256,  
     258, 259, 262, 293, 335, 400  
 Michaux, 166  
 Mitry, 54, 55, 57, 61, 66, 172, 178, 257  
 Mograbi, 184, 188, 189, 190, 197, 205,  
     206  
 Montaigne, 289  
 Murnau, 61, 246  
 Niney, 8, 36, 48, 95  
 Odin, 339  
 Ozu, 304  
 Périot, 18, 37, 175, 207, 210, 212, 213,  
     214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222  
 Pialat, 171, 227  
 Polanski, 308, 309  
 Poudovkine, 219  
 Proust, 289, 373, 389  
 Queneau, 348  
 Rancière, 8, 40, 96  
 Renoir, 167, 301, 304, 306, 348  
 Ricoeur, 49, 223, 224, 231, 346, 347  
 Rochant, 110, 173  
 Sabot, 389  
 Sartre, 10, 179, 207, 291, 297, 302, 310,  
     311, 334, 338, 339, 345  
 Schaeffer, 8, 33, 35, 37, 342, 343, 398  
 Sontag, 95, 97, 216, 217  
 Soulez, 182, 183, 184  
 Strauss, 146  
 Stroheim, 269  
 Tarkovski, 35, 36, 169, 177, 233, 386  
 Tati, 271  
 Tourneur, 381, 382  
 Truffaut, 43, 119, 167, 171, 172, 265,  
     266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 276,  
     354  
 Vancheri, 65, 148, 381, 382  
 Vernet, 69  
 Verneuil, 375  
 Vertov, 7, 17, 33, 38, 118, 180, 244, 245,  
     246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,  
     257, 258, 260, 261, 262, 263  
 Vidor, 235  
 Walsh, 219  
 Wilder, 304, 305  
 Woung Kar Wai, 298  
 Zernik, 317

# BIBLIOGRAPHIE GENERALE

## ***PHILOSOPHIE :***

- AUDI Paul *Créer*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- BENJAMIN Walter « Le narrateur, réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003. [Gallimard 1991]
- BENJAMIN Walter *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2007. [Gallimard, 2000] [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1972]
- BENOIT Jocelyn « Voir comme quoi ? », in *Lire les recherches philosophiques de Wittgenstein*, sous la direction de C.Chauviré et S.Laugier, Paris, Vrin, 2006.
- BERGSON Henri *La pensée et le mouvant, Essais et conférences*, Paris, PUF, Quadrige, 1990. [Félix Alcan, 1934]
- BUTLER Judith *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, éditions La Découverte, traduit de l'anglais par Joëlle

- Marelli. 2010, (*Frames of War : When is Life Grievable ?* éditions Verso, 2009).
- BUTOR Michel *Les mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1969.
  - CANGUILHEM Georges *L'Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, Paris, Quadrige, PUF, 1998. [1943]
  - DE CERTEAU Michel *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990.
  - CHATEAU Dominique *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005.
  - DELEUZE Gilles *Logique du sens*, Paris, éditions Minit, 1969.
  - DELEUZE Gilles Cours du 10/11/1981, transcription Fanny Douache, (<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article>)
  - DELEUZE Gilles *L'image-mouvement*, Paris, éditions de Minit, 1983.
  - DELEUZE Gilles *L'image-temps*, Paris, éditions de Minit, 1985
  - DERRIDA Jacques *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.
  - DERRIDA Jacques *Echographies de la télévision, Entretiens filmés*, Paris, Galilée - INA, 1996.
  - DERRIDA Jacques « Le cinéma et ses fantômes », in *Cahiers du cinéma*, Paris, éditions de l'Etoile, avril 2001, n° 556.
  - DIDI-HUBERMAN Georges *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minit, 2003.
  - DIDI-HUBERMAN Georges « S'inquiéter devant chaque image », entretien avec Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui, *Vacarme* N°37, automne 2006.
  - DIDI-HUBERMAN Georges « La condition des images », Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, in *MédiaMorphoses*, N°22, INA, Bry-sur-Marne, 2008.
  - FOUCAULT Michel *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
  - GOODMAN Nelson *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990, traduit de l'anglais par Jacques Morizot. (*Languages of Art : An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1968)
  - MACHEREY Pierre *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, éditions

- Amsterdam, 2013
- MERLEAU-PONTY Maurice *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009. [Les temps modernes, volume 3, 1947]
  - MERLEAU-PONTY Maurice *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
  - RANCIERE Jacques *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
  - RICOEUR Paul *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
  - RICOEUR Paul *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
  - SABOT Philippe *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée – Figures du sujet chez Breton/Eluard, Bataille et Leiris*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
  - SARTRE Jean-Paul *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986. [1940]
  - SARTRE Jean-Paul *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
  - SARTRE Jean-Paul *Sartre par lui-même*, in *Œuvres romanesques*, éd. De Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

## **CINÉMA :**

- AMIEL Vincent *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001.
- AMIEL Vincent « Néoréalisme avant l'heure ? Les années 30 en France et en Europe », in *Positif* 629/630, juillet-août 2013.
- AUMONT Jacques *Matière d'images, redux*, Paris, éditions de la Différence, 2009
- BAZIN André *Qu'est-ce que le cinéma ? I Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 2011. [1958]
- BERTHOMIEU André *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La nouvelle édition, 1946.
- BONITZER Pascal *Le regard et la voix*, Paris, 10/18, 1976.
- BONITZER Pascal *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999. [1982]
- BRESSON Robert *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988. [1975]
- BURCH Noël *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, collection « Folio

- essais », Paris, 1986.
- CAsETTI Francesco *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2008, traduit de l'italien par Sophie Saffi. [Nathan, 1999] [*Teorie del cinema (1945-1990)*, Milan, 1993]
  - CAVELL Stanley *Le cinéma nous rend-il meilleur ?* Textes rassemblés par Elise Domenach, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Elise Domenach, Paris, Bayard, 2003.
  - CHAKALI Saad « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme postcolonial – Caché, de Michael Haneke », in *Cadrage.net*, mai 2006. ([http:// www.cadrage.net/films/cache.htm](http://www.cadrage.net/films/cache.htm))
  - CHION Michel *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005. [1990]
  - CHION Michel *Le son*, Paris, Armand Colin, 2004. [Nathan, 1998]
  - COMOLLI Jean-Louis *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004.
  - COMOLLI Jean-Louis « Fatal rendez-vous », in *Le cinéma et la Shoah, Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
  - COMOLLI Jean-Louis *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009.
  - DELORME Stéphane « Fantasma, affect, hantise : la question des images mentales chez David Lynch » in *ImagoDrome, des images mentales dans l'art contemporain*, Blou, Monografik éditions, 2010.
  - DESHAYS Daniel *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010.
  - DUFOUR Eric *David Lynch, Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008.
  - ESQUENAZI Jean-Pierre *Film, perception, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994.
  - ESQUENAZI Jean-Pierre (Ouvrage collectif sous la direction de) *Vertov, l'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997.
  - HITCHCOCK Alfred/TRUFFAUT François *Entretiens*, avec la collaboration d'Hélène Scott, Paris, Gallimard, 1993. [1983]
  - KRACAUER Siegfried *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris,

- Flammarion, 2010. [*Theory of Film, the Redemption of physical Reality*, Princeton, 1997]
- KRAL Peter *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007.
  - LAUTISSIER Fanny « *Valse avec Bachir*, récit d'une mémoire effacée », in *Conserveries mémorielles*, (mis en ligne le 26 décembre 2009, <http://cm.revues.org/370>)
  - LYNCH David « Entretien avec Marie-José Simpson », in *La revue du cinéma*, N°424, février 1987.
  - LYNCH David *Entretiens avec Chris Rodley, films, photographies, peintures*, traduit de l'anglais par Serge Grüneberg et Charlotte Garson, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
  - LYNCH David *Mon histoire vraie, Méditation, conscience et créativité*, traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Sonatine éditions, 2008. [*Catching The Big Fish*, Bobkind, Inc., 2006]
  - MAGNY Joël *Le point de vue : de la vision du réalisateur au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
  - MAGNY Joël *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
  - MARTIN Jessie « Le choc des images artefactuelles dans le récit cinématographique », in *Textimage*, N° 4, printemps 2011.
  - METZ Christian *Essais sur la signification au cinéma*, tomes 1 et 2, Paris, Klincksieck, 2003. [1968]
  - METZ Christian « Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique) », in *Communications*, volume 23, 1975.
  - METZ Christian *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993. [1977]
  - MITRY Jean *La sémiologie en question*, Paris : Les éditions du Cerf, 1987.
  - MUNIER Roger « L'image fascinante », in *Diogène*, Paris, P.U.F., N°38, avril-juin 1962
  - NINEY François *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2006 [2002]
  - PAÏNI Dominique et COGEVAL Guy *Hitchcock et l'art, Coïncidences fatales*, Centre Pompidou, Milan, Editions Mazzotta, 2000. (Ouvrage collectif)

- PINEL Vincent *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ROLLET Sylvie *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann éditions, 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie *L'image précaire, Du dispositif cinématographique*, Paris, Seuil, 1987.
- SOULEZ Guillaume *Quand le film nous parle*, Paris, PUF, 2011.
- STRAUSS Frédéric « *Lost highway* de David Lynch », in *Cahiers du cinéma*, N°509, janvier 1997.
- TARKOVSKI Andréi *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, (*Sapetschatljonnoje Wremja*).
- TRUFFAUT François « Une certaine tendance du cinéma français », in *Les Cahiers du cinéma* (N°31, janvier 1954).
- VANCHERI Luc *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VERNET Marc *Figures de l'absence, De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.
- VERTOV Dziga *The writings of Dziga Vertov*, traduit du russe en anglais par Kevin O'Brien, Berkeley : University of California press, 1984.
- ZERNIK Clelia *Perception-cinéma, les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010
- ZERNIK Clelia *L'œil et l'objectif, La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, 2012.

## ***SCIENCES HUMAINES :***

- BARTHES Roland *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES Roland « L'effet de réel », in *Communications* N°11, 1968.
- BARTHES Roland *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980
- BARTHES Roland *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- ECO Umberto *La guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985.

- ECO Umberto *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985. [Milan, 1979]
- ECO Umberto *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992. [*I limiti dell'interpretazione*, Milan, 1990]
- ECO Umberto *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, (*Six Walks in the Fictional Woods*) [Cambridge, 1994]
- GENETTE Gérard *Figure III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1983.
- GENETTE Gérard *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1991
- GENETTE Gérard *Figure V*, Paris, Seuil, collection Poétique, 2002.
- GINZBURG Carlo *Le fil et les traces, Vrai faux fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2006. (*Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milan, 2006]
- GINZBURG Carlo *Mythes, emblèmes, traces, Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, [*Miti, emblemi, spie*, Turin, 1986].

## **LITTÉRATURE :**

- PONGE Francis - SOLLERS Philippe *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/ Seuil, 1970.
- POULET Georges *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- PROUST Marcel *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1954. [1922]
- PROUST Marcel *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1988.
- QUENEAU Raymond *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, collection blanche, 1962.

# LISTE DES EXTRAITS DE FILMS ETUDIÉS

Ils sont ici référencés dans l'ordre de traitement dans mon travail, qui correspond également à l'ordre de présentation dans le D.V.D. joint.

EXTRAIT N°1 : <i>Valse avec Bachir</i> :	00mn49sec – 2mn45sec
EXTRAIT N°2 : <i>Valse avec Bachir</i>	1h13mn49sec – 1h19mn37sec
EXTRAIT N°3 : <i>Caché</i>	00mn10sec – 04mn52sec
EXTRAIT N°4 : <i>Caché</i>	07mn59sec – 11mn53sec
EXTRAIT N°5 : <i>Caché</i>	1h23mn06sec – 1h24mn07sec
EXTRAIT N°6 : <i>Caché</i>	20mn36sec – 23mn17sec
EXTRAIT N°7 : <i>Caché</i>	12mn26sec – 12mn57sec
EXTRAIT N°8 : <i>Lost Highway</i>	00mn09sec – 02mn39sec
EXTRAIT N°9 : <i>Lost Highway</i>	40mn30sec – 47mn06sec
EXTRAIT N°10 : <i>Lost Highway</i>	16mn – 17mn43
EXTRAIT N°11 : <i>Valse avec Bachir</i>	24mn49sec – 27mn51sec
EXTRAIT N°12 : <i>Valse avec Bachir</i>	7mn20sec – 11mn28sec
EXTRAIT N°13 : <i>Eût-elle été criminelle...</i>	Durée : 10mn

EXTRAIT N°14 : <i>Mulholland Drive</i>	1h39mn29sec – 1h41mn44sec
EXTRAIT N°15 : <i>L'homme à la caméra</i>	36mn30sec – 37mn42sec
EXTRAIT N°16 : <i>Caché</i>	23mn25sec – 29mn10sec
EXTRAIT N°17 : <i>La vie privée de Sherlock Holmes</i>	40mn01sec – 40mn35sec
EXTRAIT N°18 : <i>Chinatown</i>	1h59mn25sec – 2h01mn58sec
EXTRAIT N°19 : <i>Mulholland Drive</i>	11mn12sec – 15mn45sec
EXTRAIT N°20 : <i>Caché</i>	1h24mn06sec – 1h26mn10sec
EXTRAIT N°21 : <i>Le mystère Picasso</i>	28mn55sec – 35mn46sec

Le minutage indiqué correspond aux éditions suivantes :

- *Valse avec Bachir*, de Ari Folman, éditions Montparnasse.
- *Caché*, de Michael Haneke, Aventi, 2006.
- *Lost Highway*, de David Lynch, Twin Pics.
- *Mulholland Drive*, de David Lynch, Studio canal Video.
- *L'homme à la caméra*, de Dziga Vertov, CNDP-CHASSENEUIL-DU-POITOU.
- *Le mystère Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, Arte Video.
- *Chinatown*, de Roman Polanski, Paramount Entertainment.
- *La vie privée de Sherlock Holmes*, de Billy Wilder, MGM DVD.

Je remercie Jean-Gabriel Périot de m'avoir permis d'utiliser son court-métrage.





