



L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma

Antoine Gaudin

► To cite this version:

Antoine Gaudin. L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma. *Miranda : Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2014, Images on the Move: Circulations and Transfers in film, 10. hal-01385710

HAL Id: hal-01385710

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385710>

Submitted on 21 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Miranda

10 (2014)

Images on the Move: Circulations and Transfers in film

Antoine Gaudin

L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma

Warning

The contents of this site is subject to the French law on intellectual property and is the exclusive property of the publisher.

The works on this site can be accessed and reproduced on paper or digital media, provided that they are strictly used for personal, scientific or educational purposes excluding any commercial exploitation. Reproduction must necessarily mention the editor, the journal name, the author and the document reference.

Any other reproduction is strictly forbidden without permission of the publisher, except in cases provided by legislation in force in France.

revues.org

Revues.org is a platform for journals in the humanities and social sciences run by the CLEO, Centre for open electronic publishing (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Electronic reference

Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [Online], 10 | 2014, Online since 23 February 2015, connection on 21 August 2016. URL : <http://miranda.revues.org/6216>

Publisher: Université Toulouse 2 - Le Mirail

<http://miranda.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document available online on:

<http://miranda.revues.org/6216>

Document automatically generated on 21 August 2016.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Antoine Gaudin

L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma

- 1 Cet article est conçu comme une invitation à poser un regard nouveau sur la question de l'espace cinématographique. Il s'agit d'appréhender cet espace, non plus comme un *motif* stable *représenté par* le film (l'espace « déjà-là », conçu comme un décor ou comme un cadre pour l'action), mais bien plutôt comme un *phénomène* dynamique *produit par* le film (l'espace comme « qualité-puissance » du cinéma, inhérent au mouvement des images et à leurs rapports de succession). À travers la notion théorique d'« image-espace », c'est donc d'un espace qui circule rythmiquement au sein des images de films qu'il sera question.
- 2 La notion d'image-espace a été construite à l'intérieur d'une thèse de doctorat (Gaudin 2011)¹ qui portait sur la poétique de l'espace dans l'œuvre de certains cinéastes contemporains (Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Lisandro Alonso, Jia Zhang-Ke, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Albert Serra et Apichatpong Weerasethakul.). Au cœur de cette recherche, la nécessité de travailler à partir d'une conception renouvelée de l'espace cinématographique est née de la confrontation entre, d'une part, l'état de la littérature sur le sujet, et d'autre part, le corpus filmique soumis à l'étude : les théories existantes sur l'espace au cinéma ne semblaient pas pleinement appropriées pour prendre en charge l'impact spatial spécifique provoqué par ces films. Le principe de l'image-espace repose donc sur les propositions formelles contenues dans les films eux-mêmes, dans la mesure où leurs enjeux stylistiques appelaient une adaptation substantielle de nos catégories de description et d'analyse.
- 3 De fait, l'étude de la littérature existante m'a amené à formuler plusieurs constats :
- 4 - Premièrement, la plupart des travaux portant sur l'espace au cinéma reposent sur des catégories spatiales héritées des autres arts. On y parle par exemple de « paysage » comme en peinture, de « scénographie » comme au théâtre, ou de « décor » au sens architectural — en adaptant bien sûr ces catégories aux caractéristiques du médium film. Mais la question d'une notion plastique de l'espace spécifique au cinéma n'a que très rarement été posée (du moins depuis les écrits déjà anciens de Sergueï M. Eisenstein (1978)² ou d'Elie Faure (1922)).
- 5 - Deuxièmement, la plupart des écrits existants sur l'espace cinématographique se fondent, implicitement, sur une certaine conception de l'espace, résultant d'une construction culturelle au long cours dans le monde occidental : celle d'un espace systémique, perspectif et statique, pensé avant tout comme le cadre d'une action humaine, et taillé pour la vue essentiellement³. Il est donc compréhensible que ces travaux ne prennent pas la peine de définir ce qu'ils appellent « l'espace » : ce dernier est présumé comme un « allant de soi », reposant sur ce que le philosophe Jan Patocka appelle notre « métaphysique inconsciente » de l'espace⁴. Certes, cette conception-là (de tradition humaniste et cartésienne) nous donne une idée de l'espace efficiente, adaptée à nos actions concrètes et quotidiennes ; mais elle présente l'inconvénient de laisser dans l'ombre de la conscience plusieurs dimensions essentielles de notre vécu spatial, notamment la question du rapport « charnel » au corps en mouvement. Sur cet aspect, la phénoménologie post-husserlienne⁵ fournit justement des éléments déterminants : l'espace que vise ce courant de la philosophie n'est pas l'espace systémique, objectif et abstrait, dont la science donne des définitions d'ordre physique, géométrique ou cartographique ; il s'agit plutôt d'un « espace vécu »⁶, c'est-à-dire d'une sensation pathique⁷ de vide (plus ou moins dense et palpable) qui fait l'objet d'une expérience concrète par le corps, envisagé dans son rapport d'entrelacement permanent avec le monde.
- 6 - Troisièmement, la plupart des travaux portant sur l'espace au cinéma posent des questions esthétiques et dramaturgiques *à partir* de l'espace : en d'autres termes, l'espace y est un matériau pour produire du sens et de l'émotion sur des thèmes de toujours (l'amour, la mort, etc.) — c'est-à-dire pour exprimer autre chose que lui. À quelques exceptions près

(chez Henri Agel (1978), et dans une moindre mesure chez Eric Rohmer(1970)), ces travaux ne posent pas la question philosophique de *l'espace lui-même*, en tant qu'enjeu existentiel traité par le cinéma ; et partant, ces écrits sont davantage conçus pour nous dire ce que le cinéma fait avec cet espace systémique que nous sommes déjà habitués à percevoir, que pour s'interroger sur la « capacité d'ébranlement » du médium cinématographique sur nos modes usuels d'appréhension de l'espace.

- 7 A cet égard, il est flagrant que la question du temps a fait, dans la pensée sur le cinéma (chez Epstein, Tarkovski, Deleuze, Aumont, Dubois, Schefer, Ménil, Biro, etc.), l'objet d'approches ontologiques autrement plus déterminantes que celle de l'espace. Or, après « l'image-temps », il peut être utile à présent de réfléchir à un cinéma de « l'image-espace » : un cinéma qui ferait de l'espace, à la fois, un enjeu thématique et philosophique primordial, et un matériau essentiel de sa propre composition. Pour étudier ce cinéma-là, il faut mobiliser de nouveaux outils théoriques, moins dépendants de la syntaxe propre à une supposée « norme » représentative (les « grammaires » fondées sur les règles du cinéma classique ou sur les références à l'héritage pictural ou scénique), et plus étroitement liés aux puissances primordiales du médium. Dans cette perspective, je propose de reprendre le problème de l'espace cinématographique à la base, en termes phénoménologiques ; cela, afin d'écarter le plus possible les présupposés inhérents à notre culture visuelle, et dans le but d'amener aux théories existantes un complément nécessaire à l'analyse de la « poétique de l'espace » à l'œuvre dans certains films⁸.

L'expérience de l'espace au cinéma : enjeux esthétiques et pistes pour l'analyse

- 8 Dans la perspective théorique de l'image-espace, un film ne doit plus être seulement considéré comme un « spectacle de l'espace » ; il doit également être appréhendé comme un *phénomène spatial en soi*, qui engage l'ensemble de notre corps de spectateur : notre vue et notre ouïe bien sûr (qui sont stimulés directement), mais aussi notre sens proprioceptif : c'est-à-dire le flux sensoriel continu mais inconscient qui traverse notre corps pour adapter nos organes intérocepteurs, à chaque instant, au volume de vide perçu (Sherrington 1906). Malgré l'immobilité effective du spectateur dans la salle de cinéma, ce sens proprioceptif est en permanence activé durant la projection d'un film — et ce, quel que soit le contenu manifeste de ses images.
- 9 En vertu d'une synesthésie « incorporée » qui active le sens intime du corps global à partir de stimuli visuels et/ou auditifs, on peut ainsi ressentir cet effet spatialisant devant des œuvres aussi radicalement anti-figuratives qu'*Arnulf Rainer* (1960) de Peter Kubelka (chaque clignotement, ou passage du noir au blanc, produit, en fonction des propriétés spatiales relatives à ces deux couleurs fondamentales, un effet kinesthésique de « saute »), *N.O.T.H.I.N.G.* (1968) de Paul Sharits (où les couleurs chaudes semblent avancer, et les couleurs froides reculer), ou encore *Blue* (1993) de Derek Jarman ; dans ce dernier exemple, l'écran monochrome ne varie pas, c'est le son qui, en vertu de ses propres propriétés spatiales, « sculpte » le corps du film (sur le plan purement physique, ondulatoire, en même temps qu'il opère la constitution d'un espace « imaginaire » ou « mental » par le son). Dans le modèle de l'image-espace, il ne saurait en fait y avoir, à proprement parler, « absence » ou « degré zéro » d'espace. Mais quel que soit le type d'image en mouvement, l'important est que l'on dépasse toujours la conception « métaphorique » de la synesthésie — qui en ferait une simple convocation d'un « comme-si » — pour s'inscrire au cœur du phénomène sensible lui-même. L'essentiel n'est plus l'objet ou l'espace représenté, mais la confrontation du spectateur à une expérience perceptive : celle du film comme *signal*, c'est-à-dire comme ensemble de stimuli qui entre en jeu avant toute autre perception de son contenu représentatif⁹.
- 10 En prenant appui sur des études en filmologie et en psychologie de la perception, j'ai ainsi voulu souligner dans ma thèse que le « phénomène film » constitue, *en lui-même*, par le simple mouvement de ses images et les mécanismes inférentiels que ce mouvement entraîne, une expérience spécifique de configuration de notre sensibilité spatiale proprioceptive¹⁰ : avant de *représenter* quoi que ce soit, un film est d'abord une projection lumineuse sur un écran, qui fait apparaître un espace, qui fait *éprouver* un volume de Vide à notre corps.

- 11 Certains réalisateurs mettent explicitement au travail cette dimension spatiale des images de cinéma, en prenant soin d'y sensibiliser le spectateur dès l'ouverture de leurs films. En ouverture de *Gerry* (2002), Gus Van Sant place un écran monochrome bleu, qui a pour double fonction d'installer le spectateur dans le film tout en retardant l'arrivée d'un espace figurable ; ce report permet d'accentuer, en contraste, l'effet spatialisant dynamique du plan suivant : un long travelling avant qui suit une voiture lancée sur une route dans le désert. À cet instant, le mouvement à la fois fluide et « naturalisé » de la caméra, le champ visuel épuré qui se déploie à partir d'un « motif dynamiseur » (la voiture), la large échelle de plan qui délimite un gigantesque volume d'air perceptible, la lumière radieuse, la mise au point naturelle sur champ total, le son escamoté qui confère un aspect aérien au déplacement¹¹, la longueur de la prise de vues qui permet au spectateur de s'imprégner durablement de l'espace filmé : tout concourt à accentuer l'impact spatialisant de ce plan, qui s'adresse directement au sens proprioceptif du spectateur, qui « l'aspire » dans un immense volume d'air vide déployé là où auparavant il n'y avait (presque) rien. Au-delà de la tradition du plan d'exposition, cette image a pour fonction essentielle de présenter le matériau expressif principal du film : l'espace lui-même qui, sculpté en permanence par les phénomènes de mise en scène et de montage (variations de focales, d'échelle de plans, de lumière...), ne cessera de se « plier » et de se « déplier » autour des protagonistes, selon un mouvement diastolique ou systolique qui soutiendra par contraction la « pesanteur » anxiogène de leur expérience, ou au contraire en déploiera, par dilatation, les formes ouvertes ou « bondissantes »¹².

Gerry



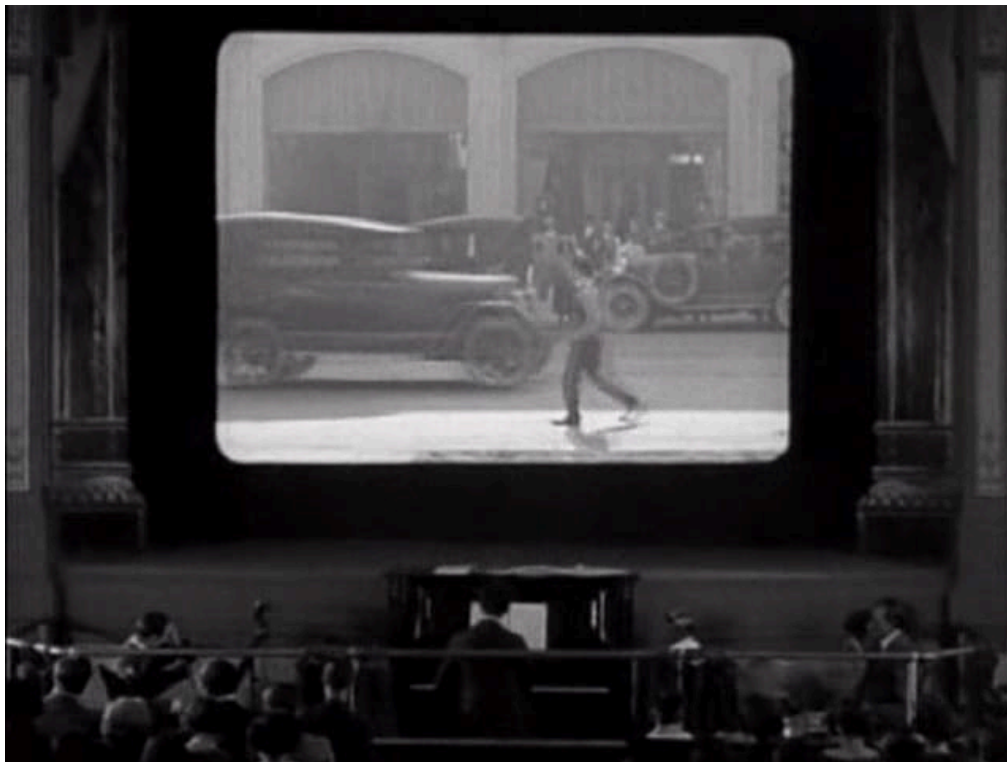
Gus Van Sant, 2002

- 12 La durée du plan constitue dans cet exemple un élément décisif. Au cinéma, l'empreinte de l'espace est aussi celle de sa durée, celle du temps durant lequel les spectateurs lui sont exposés. Il faut ici entendre le terme « exposition » au sens fort. Plus le plan dure, et plus le spectateur est *exposé* aux éléments de l'espace — comme on « exposerait » un sujet à des radiations, par exemple. La durée d'exposition au plan définit une qualité d'imprégnation vis-à-vis de ce qui est filmé et qui accède ainsi à une plus grande *présence* : en termes d'impact sensoriel, tout d'abord ; mais également en fonction de son mode d'être-au-présent, au sein d'un vécu spectatorial qui ne serait alors plus défini par sa façon d'appréhender des *étants*-foncteurs de la narration (lesquels renvoient toujours, en régime d'action courant, à un *passé* dont ils proviennent ou un *futur* auquel ils sont destinés), mais par sa qualité propre d'être aux choses représentées. Pour paraphraser Merleau-Ponty (2009 33), dans le plan long, nous sommes complètement « pris dans la pâte du monde ». Tandis que le *temps* s'écoule à l'intérieur du plan, l'*espace* se dilate. Dans le plan de cinéma, le temps est comme une « ouverture », à travers laquelle l'espace s'engouffre. Il ne faut donc pas voir le temps de l'image comme une matière mouvante, et l'espace comme une matière statique, ou stable. Lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son *temps* qui s'accroît ; c'est son *espace-temps*¹³.
- 13 À rebours du paradigme optique-systémique qui a jusqu'ici dominé les théories de l'espace filmique, l'approche phénoménologique conduit donc à revenir au fondement somatique de notre situation de spectateur et de l'épreuve expérimentielle du cinéma. Cette dernière constitue,

14

nous l'avons dit, une proposition spécifique de configuration de la sensibilité corporelle mobilisée dans la perception de l'espace. Ce questionnement à rebours sur l'espace filmique nous amène à modifier la nature de la question. Il ne s'agit plus de se demander seulement : quel espace le cinéma *représente-t-il* ? Mais aussi, et surtout : quel espace *vivons-nous* au cinéma ? C'est exactement le problème formel posé par la fameuse séquence de *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924), dans laquelle le héros « pénètre » dans l'écran de cinéma qui projette la fiction *Hearts and Pearls* (le « film dans le film »). Dix plans se succèdent alors, projetant le corps de Keaton d'une rue passante à un sommet montagneux, ou d'une plage de sable à un champ de neige. Huit plans où la logique des raccords de mouvement (l'action est continue pour le héros) entre en conflit avec l'arbitraire absolu des sautes spatiales (chaque coupe est l'occasion d'une modification totale du champ optique ambiant). Beaucoup de choses ont déjà été écrites sur cette séquence cruciale, notamment pour souligner sa faculté à condenser, par la mise en abîme, les principaux éléments de l'expérience psychique liée à la projection cinématographique. En complément, nous pouvons ajouter qu'un des mérites de Keaton, dans cette séquence à grande portée théorique, est d'avoir réussi à donner une représentation symbolique de la *situation* spatiale du spectateur de cinéma, dont le corps est toujours, à la manière de celui du personnage ici, « heurté » par le petit trauma spatial de la coupe, et mobilisé de façon plus ou moins violente selon le caractère plus ou moins abruptif¹⁴ de l'intervalle spatial entre deux plans¹⁵.

Sherlock Junior



Buster Keaton, 1924

Sherlock Junior



Buster Keaton, 1924

- 15 Avant de pouvoir éventuellement être considéré comme un spectacle de l'espace, un film doit en premier lieu être compris comme un phénomène spatial en soi, en changement perpétuel, auquel nous lie une expérience directe et évolutive de co-présence. Cela amène à distinguer deux niveaux d'appréhension de l'espace au cinéma, qui constituent autant de niveaux d'engagement pour le corps propre du spectateur :
- 16 - Il y a d'abord l'espace « représenté par le film » ; c'est l'espace-objet, concret, reconnaissable et « habitable » que nous sommes culturellement éduqués à percevoir. Nous sommes *face à* cet espace, dans un rapport d'identification-projection encouragé par le réalisme¹⁶ du médium.
- 17 - Mais il y a également l'espace « inscrit dans le corps du film », qui est le principal enjeu d'une approche en termes d'image-espace. Nous sommes *à* cet espace, *en situation*. Alors que l'espace « représenté par le film » correspondait à un espace-objet *perçu* et au moment *gnosique* de l'expérience cinématographique, l'espace « inscrit dans le corps du film », quant à lui, correspond à un espace-signal *senti*¹⁷ et au moment *pathique* de l'expérience cinématographique (celui d'un rapport direct, immédiatement présent et pré-conceptuel avec le phénomène spatial que constitue le film). A ce niveau-là, l'image de cinéma n'est plus considérée comme une « fenêtre » ouverte sur le monde représenté (selon les mots de Bazin empruntés à Alberti, 1985), mais comme une structure organique primordiale, au sein de laquelle s'inscrit, tout au long de la projection, une répartition abstraite et évolutive des volumes de plein et de vide. Cette répartition, nous la sentons primordialement, et ne la rapportons que secondairement aux données perceptives, narratives et psychologiques qui sous-tendent notre rapport global à l'œuvre en cours de projection.
- 18 Il faut préciser que le Vide dont il est question ici n'est pas un vide *absolu*, qui se *mesurerait* objectivement dans l'image (il ne s'agit pas du vide inerte et a-sensoriel de l'espace systémique newtonien). Il s'agit au contraire d'un Vide *relatif*, qui *s'éprouve* par la variation des formes pures et des volumes¹⁸ qui opère, dans une image donnée, et vis-à-vis des images qui la précèdent, en fonction de l'assemblage complexe des divers paramètres de la mise en scène et du montage cinématographique. A ce niveau, chaque raccord, chaque changement de plan constitue d'abord une pure variation spatiale, sur le mode de la rupture, de l'élargissement ou du rétrécissement nets et soudains.

19 Dans *Still Life* de Jia Zhang-Ke (2006), nous retrouvons une mobilisation systématique de l'intervalle abruptif. À l'articulation entre les séquences, le passage de l'une à l'autre s'effectue par la soudaine délocalisation d'un objet symbolique et transitionnel tenu par le personnage : d'un espace confiné (dans le plan A), le film passe à un espace ouvert sur une vaste étendue (dans le plan B), en conservant à l'image l'objet en question. C'est le cas, par exemple, du billet de banque cadré en très gros plan, à la fin d'une séquence où un petit groupe d'ouvriers, réunis dans une chambre, s'échangent ces « images » du territoire chinois (ce sont des paysages emblématiques du pays qui sont gravés sur les billets). Nous retrouvons un de ces billets, représentant la Gorge de Kui Men, dans le premier plan de la séquence suivante ; il est tenu par le héros, qui adopte la posture qui constitue, sur le plan de la composition visuelle, la marque spatiale du film : son corps est placé en amorce d'un plan qui s'ouvre sur un vaste espace en contrebas (la véritable Gorge de Kui Men). Le lien entre les deux images, qui n'est pas de l'ordre de la continuité narrative (le plan B n'a aucune fonction dans le récit), désamorce l'interprétation strictement dramaturgique de la transition, au profit de l'impact sensoriel de son intervalle spatial : en maintenant hors-champ la surface sur laquelle se tient le personnage, le plan B propose au système vestibulaire du spectateur une représentation *vertigineuse* (au sens propre) — d'autant plus forte qu'elle raccorde avec un plan A à l'espace très réduit. L'impact spatial de cette transition est inséparable de sa signification symbolique : en contemplant à la fois le site référent et sa reproduction sur le papier à monnaie, le personnage manifeste la relation « vertigineuse » (au sens figuré) existant entre la loi de l'argent, l'exploitation de l'homme (les terrassiers de la séquence précédente) et la spectaculaire modification de l'espace naturel induite par l'érection du barrage des Trois Gorges (une ville entière est démolie avant d'être noyée sous ses eaux).

Still Life



Jia Zhang-Ke, 2007

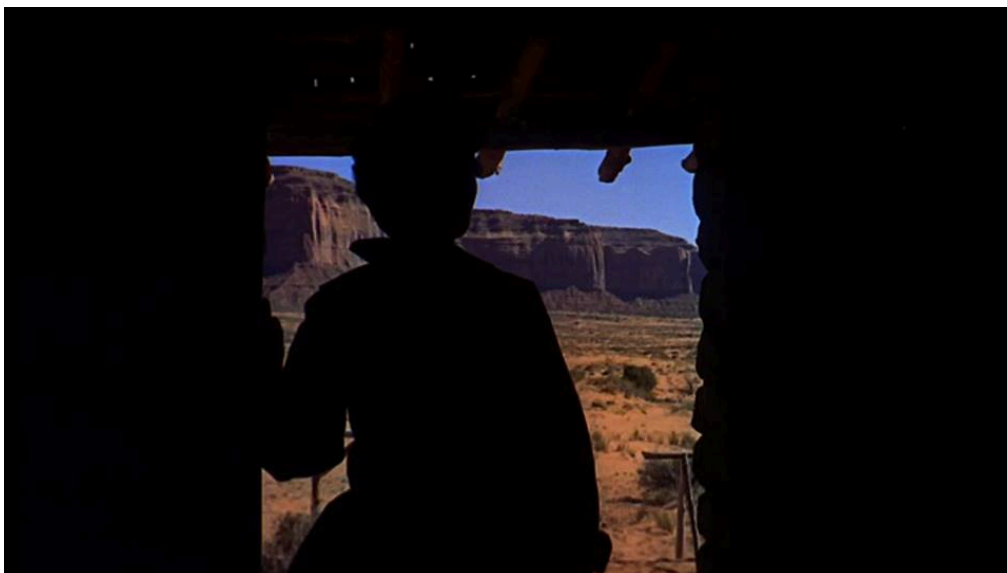
Still Life



Jia Zhang-Ke, 2007

- 20 Ce qui précède vaut pour le raccord, l'articulation entre deux plans ; à l'intérieur d'un plan unique, en revanche, c'est le mouvement de l'image qui prend en charge une variation plus progressive du volume de vide, en fonction du déplacement des masses visuelles dans le cadre et du jeu des formes pures à l'écran.
- 21 On peut illustrer ce phénomène au moyen d'un plan emblématique du cinéma classique hollywoodien, celui qui ouvre *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*) de John Ford (1956). En emboîtant le pas de la mère de famille lorsqu'elle passe de l'intérieur à l'extérieur de sa maison, de l'obscurité compacte du *domus* à l'étendue lumineuse du désert, la caméra confronte ce personnage de « gardienne de la maisonnée » à la formidable étendue de Vide d'un territoire qui ne cesse d'« entraîner » les hommes, et parfois, après plusieurs années d'errance, en laisse un revenir (ici, John Wayne). Est ainsi inscrit d'emblée, dans le corps du film et en termes abstraits-proprioceptifs, un conflit dynamique entre l'alcôve du localisme communautaire et le déploiement du parcours individuel. Ce conflit, qui s'incarnera plus tard dans des structures plus tangibles d'images et de récits, a l'occasion de faire ici, dès l'ouverture du film, l'objet d'une « com-préhension »¹⁹ spécifique de la part du spectateur.

The Searchers



John Ford, 1958

The Searchers



John Ford, 1958

22

La variation du volume de vide à l'intérieur du plan peut aussi s'inscrire dans la forme du travelling d'accompagnement²⁰, comme dans ces séquences-charnières de *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), où la progression de la folie s'inscrit dans le corps du film lui-même, par d'impressionnants appels d'air qui semblent, peu à peu, « aspirer » Jack Nicholson dans l'architecture de l'hôtel (et qui précèdent d'ailleurs immédiatement sa première « vision » dans la grande salle de bal).

The Shining



Stanley Kubrick, 1980

The Shining



Stanley Kubrick, 1980

- 23 La grande profondeur de champ joue ici un rôle important — comme sont, au fond, susceptibles de le faire l'ensemble des paramètres de la mise en scène cinématographique : ceux ayant trait à la composition photographique du plan (répartition des objets solides à l'écran), comme ceux ayant trait au mouvement de l'image (celui des corps représentés et celui de l'appareil de prises de vues lui-même), ou encore aux relations entre images et sons²¹. Dans l'ouverture de *Sombre* de Philippe Grandrieux (1998), ce sont les effets de caméra portée (qui empêchent notre regard de se fixer sur le référent), de flou (qui s'accroît) et de lumière (qui décline) qui ont à charge de « comprimer » l'espace de l'image, afin de rendre mieux compte du rapport de proximité malade à l'espace naturel qui affecte le personnage principal, et qui est le sujet profond du film²².
- 24 Cette séquence possède par ailleurs une valeur programmatique quant à la sortie du paradigme paysager²³ par la mobilisation des moyens propres de l'image-espace cinématographique : essentiellement tournée dans un lieu (la vallée de Chamonix) propice aux plans de type « carte postale », cette scène fait pourtant barrage à l'éventualité de la lecture paysagère. Cela passe d'abord par l'engagement du corps du spectateur dans un espace traité dans sa dimension proprioceptive maximale : une série de travellings avant d'accompagnement « filant » un véhicule sur une route en lacets — le mouvement d'appareil adopte donc une trajectoire circulaire qui exacerbe sa fonction volumique — installe d'emblée la présence et la densité exceptionnelles du volume d'air que le reste du film se propose de « modeler ». Cela passe d'ailleurs, immédiatement après, par la contraction spatiale induite par l'assombrissement progressif de l'image. Davantage due à la sous-exposition volontaire qu'à la variation du jour, cette perte de lumière et d'espace — encore intensifiée par la lourde nappe de basse qui « remplit » l'espace sonore — est immédiatement désignée comme l'enjeu principal de la séquence, et comme l'embrayeur d'un film en forme de conte horrifique sur le parcours d'un meurtrier, sorte de « loup » ou de « bête sauvage » (ce type de comparaison est explicite à divers endroits du film) dont la descente de la nuit signale l'apparition : il fait *Sombre*, justement.

Sombre



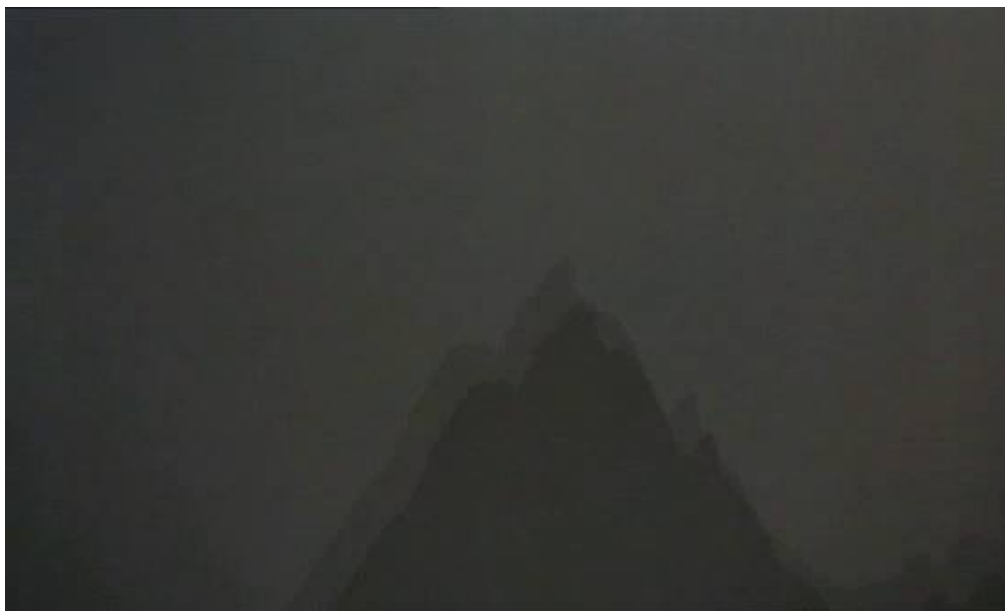
Philippe Grandrieux, 1998

Sombre



Philippe Grandrieux, 1998

Sombre



Philippe Grandrieux, 1998

- 25 Mais l'obscurité, c'est également là où commence le spectacle du cinéma, dont Grandrieux propose alors une saisissante mise en abîme, en filmant les réactions émotives sauvagement intenses d'un petit groupe d'enfants à un spectacle de Guignol. Incarnant métaphoriquement les affects primordiaux du spectateur de cinéma, ces enfants semblent à cet instant réagir, de façon instinctive, à la perte de la lumière sur l'espace terrestre, et à l'effroi archaïque qu'elle est susceptible de provoquer au fond de tout homme. Initiée par la lumière, la « perte » de l'espace se poursuit lorsque nous revenons aux déplacements du héros, portée cette fois par d'autres paramètres : ce sont les plans tremblés en longue focale sur le glacier de Chamonix, qui abstraient presque totalement le volume d'air à l'image. La gravité et la forte intensité de la nappe de basse sonore accentuent encore l'impression pathique d'une contraction jusqu'au-boutiste de l'espace naturel, dont la matière semble surgir dans un rapport de proximité inédit. C'est ainsi que cette séquence — qui s'achève par un resserrement encore plus radical de l'échelle de plans, sur le visage et le corps du protagoniste — contrecarre l'éventualité d'une lecture « paysagère », au profit des dynamiques spatiales pures de ses images.
- 26 On le voit, bien qu'elle opère à partir de la trace de l'espace référent, cette puissance spatiale du cinéma que nous nommons « image-espace » est indépendante du contenu identifiable des images du film, comme du caractère plus ou moins « habitable » de l'espace qu'elles *représentent*. Il s'agit, bien plutôt, d'une « vie des formes » primordiale à tout motif, d'un système de relations spatiales fondé sur des couples d'opposants dialectiques spontanés (plein/vide, proche/lointain, ouvert/fermé, etc.). Ainsi, s'attacher à l'espace « inscrit dans le corps du film », c'est souligner l'existence d'une puissance d'abstraction, nichée au principe même du médium cinéma.
- 27 L'Abstraction n'est ici pas à comprendre au sens de « renoncement à la figuration », mais bien dans le sens d'une « vie autonome des formes » générée en parallèle à la représentation²⁴. Par le mouvement de ses images, le cinéma nous apporte une pure sensation proprioceptive d'espace, une sensation « primordiale et confuse » (comme dirait Maldiney pour prendre le contrepoint de la sensation « claire et distincte » de Descartes²⁵), antérieure à tout habitus perceptif, et qui se superpose au régime habituel d'appréhension de l'espace filmé.
- 28 Car l'espace « représenté par le film » ne disparaît pas, bien entendu. Il fonctionne simultanément à l'espace « inscrit dans le corps du film », dans toute œuvre cinématographique. Opère ainsi une interaction permanente entre, d'une part l'espace concret et « habitable » enregistré par la caméra, construit par les plans successifs d'une séquence et impliquant notamment un hors-champ ; et d'autre part cet espace primordial et abstrait dont j'ai parlé, directement inscrit dans le corps en mouvement des images, et fondé sur les

enchaînements de volumes de *Vide sentis*. Bref, l'espace « représenté par le film » et l'espace « inscrit dans le corps du film » composent ensemble un système dynamique, fondé sur le mouvement et la variation, et sur les glissements de l'un à l'autre susceptibles de s'effectuer dans la conscience vive du spectateur. C'est ce système que j'ai proposé d'appeler : « image-espace ».

- 29 En ce qu'elle s'attache d'une part à la puissance pathique et proprioceptive des images en apparence les plus « réalistes », d'autre part à la fonction spatialisante des images en apparence les plus « abstraites » (comme les images « bidimensionnelles » de certains films expérimentaux), la notion théorique d'image-espace se situe au confluent de deux grandes traditions (trop) souvent opposées dans la théorie du cinéma : la tradition « réaliste » (au sens bazinien) et la tradition « abstraite » (formaliste-expérimentale, au(x) sens des diverses avant-gardes). Faisant surgir de nouvelles lignes de force à l'intérieur des films, le paradigme de l'image-espace considère l'organisation d'ensemble de la matière expressive du cinéma autour de la question spatiale : le cinéma ne nous donne pas *d'abord* une image à l'intérieur de laquelle nous percevons *ensuite* un espace ; *il nous donne directement une image-espace*²⁶.

La circulation de l'espace dans le corps du film : vers un « cinéma de l'image-espace » ?

- 30 Une conséquence importante de l'approche en termes d'image-espace, c'est que l'espace cinématographique ne comporte pas de substance permanente, il n'est jamais donné comme un objet stable, une forme arrêtée, il fait au contraire l'objet de perpétuelles contractions et dilatations ; le cinéaste est justement cet artiste qui, par les moyens de la mise en scène et du montage, « modèle », à tout moment du film, son matériau-espace — comme un potier modèle sa glaise par la technique du « tournage », en partant d'une matière en mouvement à laquelle il s'agit de donner forme.
- 31 Ce paradigme spatial a donc des répercussions sur la démarche d'analyse : c'est bien au niveau du film en fonctionnement qu'il faut se situer, et non au niveau de ses images arrêtées pour être décomposées (comme pour une étude picturale). L'image-espace constitue donc une invitation à adopter une conception du film « en train de se faire », c'est-à-dire générant à chaque instant son propre « rythme spatial du visible ».
- 32 Ce « Rythme spatial du visible » est un rythme au sens héraclitéen du terme, c'est-à-dire un rythme conçu comme une modalité irrégulière d'écoulement (ce n'est pas le rythme-métrique platonicien que l'on retrouve par exemple en musique). Le « Rythme spatial du visible », c'est le flux ininterrompu de l'image-espace, cet incessant processus de diastoles et de systoles affectant l'espace « inscrit dans le corps du film », et impliquant notre corps sentant dans une épreuve essentielle du mouvant (indépendamment de l'identification des motifs figurés à l'image). Ce rythme spatial, c'est — pour filer la métaphore organique — comme la *respiration* propre à chaque film. C'est par cette respiration que l'espace *circule* dans le corps du film, comme un pur volume d'air, une puissance de *Vide*, abstraite et dynamique. Cette circulation du *Vide* dans les images prend en charge la rencontre de notre corps de spectateur avec l'espace « représenté par le film » (cet espace clair et distinct que nous reconnaissons naturellement) ; ce faisant, elle creuse la représentation d'une sensation proprioceptive de l'espace propre au cinéma.
- 33 C'est le principe de cette « respiration » spatiale qui, dans l'ouverture de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1954), nous conduit à plusieurs reprises hors de l'habitacle d'une voiture occupée par le couple anglais incarné par George Sanders et Ingrid Bergman. Les travellings extérieurs forment à l'écran un « appel » du monde environnant qui semble peu à peu « contaminer » l'habitacle du véhicule. Par l'intermédiaire des inserts sur la route, le montage *creuse* ponctuellement le corps du film lui-même avec des *trouées* sur l'espace extérieur, des trouées qui s'éprouvent comme autant de dilatations soudaines, que nous *sentons* primordialement (comme une perturbation de l'homogénéité spatiale) avant de pouvoir les problématiser au moyen de la reconnaissance purement optique. Ces dilatations inscrites dans le corps du film sont révélatrices d'un autre « espace », plus métaphorique : c'est l'écart affectif entre les deux époux, dont la suite du film dévoilera peu à peu l'ampleur. Mais en ce début

de film, où la gravité de leur malaise n'est, sur le plan diégétique, pas encore pleinement perceptible, les personnages sont déjà éloignés l'un de l'autre par le montage, par l'étendue de vide de cet espace de l'Italie qui les révèle à eux-mêmes, par cet élargissement cosmique qui, littéralement, dans cette séquence, *s'insère* entre eux, les sépare.

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie



Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie

Roberto Rossellini, 1954

Voyage en Italie

Roberto Rossellini, 1954

- 34 Le montage en raccords sur les regards, déjà maintes fois commenté par des écrivains qui s'attachaient exclusivement aux *motifs contenus* par les images de route (soulignant notamment l'archaïsme des troupeaux de bovins croisés par la voiture), n'est donc pas suffisant pour rendre compte de la crise existentielle traversée par les protagonistes. Si les travellings extérieurs constituent bien des structures de séparation entre les époux, ce n'est pas seulement parce qu'ils semblent raccorder avec le regard d'un seul personnage (ils sont en général suivis

d'un plan qui isole ce dernier de son conjoint). C'est également parce que ces travellings creusent *dans le corps du film lui-même* de spectaculaires dilatations, qui alternent avec la contraction de l'échelle de plans sur un personnage particulier. La structure de séparation entre les époux n'est donc pas seulement optique-intellectuelle (celle que repère l'analyse en termes de raccords de regard), elle est également spatiale-proprioceptive ; elle a, autrement dit, cette *profondeur-là*. L'« appel » du monde extérieur ne révèle pas seulement les différences d'appréciation du pays traversé entre les deux personnages (même si l'on admet le caractère ontologique de cette distinction) : il constitue également, au niveau pathique et proprioceptif, un *élargissement* de l'être qui se déploie de telle façon qu'il ne peut être partagé avec l'autre, et qui finit par *enfermer* le personnage dans l'intensification stérile du plan contracté qu'il occupe seul.

35 Si le cinéma pose de manière spécifique le problème de la structure spatiale de l'être-au-monde, c'est donc essentiellement par sa faculté à transposer ce problème dans le corps du film lui-même, et à le soumettre ainsi au sentir proprioceptif du spectateur. Chaque film construit, en fonction de ses enjeux, son propre « rythme spatial du visible » ; et, dans la mesure où l'on parle ici d'un espace inscrit au cœur de la matière expressive du médium, tout film est potentiellement analysable au moyen de l'outil théorique image-espace. Mais, sans vouloir dresser une frontière rigide entre les films, il serait selon moi abusif de dire que tous participent d'un véritable « cinéma de l'image-espace ». Un « cinéma de l'image-espace » serait, selon moi, un cinéma au sein duquel le problème de l'espace comme expérience effectuée par le spectateur rejoindrait celui de l'espace comme sujet du film lui-même.

36 Cela passe, à mon sens, par une organisation globale du récit et de la mise en scène, qui fait en sorte : d'une part, que l'espace ne soit plus relégué à « l'arrière-plan » du drame humain ; d'autre part, que le « rythme spatial du visible » inscrit dans le corps du film, cet inconscient permanent du cinéma, remonte à « l'avant-plan » de notre attention sensible. Cette « remontée » est largement corrélative du dépassement de la relation informative-utilitaire au monde filmé, telle qu'elle est postulée la plupart du temps par les régimes dominants de narration et de représentation. À cet égard, la mobilisation des moyens de l'image-espace conduit à s'émanciper des « mondes artificiels radicalement fermés au continuum spatio-temporel de la vie », des « cosmos clos qui ne permettent aucun prolongement » (Kracauer 132), des espaces saturés où « tout est rempli de telle façon que rien d'autre ne peut plus apparaître » (Maldiney 1973). Surgissent alors : derrière les objets signifiants de l'ordre narratif, l'espace auquel ils participent ; derrière la fable tragique, la relation primordiale du corps filmé à un espace réinscrit dans sa dimension volumique ; derrière le rythme dicté par l'action dramatique (aristotélicien), le rythme spatial du visible (héraclitéen) ; derrière la perception gnosique de l'espace *représenté*, le sentir pathique de l'espace *inscrit dans le corps du film*. C'est alors la question de la relation profonde entre l'homme et l'espace qui peut être posée, par les moyens propres du cinéma ; notamment par la puissance spatialisante retrouvée de ses opérations fondamentales (le mouvement de caméra, le changement de lumière, le raccord, etc.), qui redeviennent, au sens plein du terme, des *événements* pour notre corps de spectateur.

37 Dès lors, la problématique à l'œuvre consiste bien en une proposition d'articulation entre : d'une part, un questionnement théorique sur le cinéma (concernant la spécificité expressive de ce médium) ; et d'autre part, un questionnement philosophique sur les structures sensibles de l'existence humaine (concernant l'inscription dans l'espace de notre être-au-monde)²⁷. Je le précise, car ce qui m'intéresse personnellement, dans la perspective de l'image-espace, ce n'est pas l'espace comme attraction spectaculaire fondée sur la pyrotechnie (comme dans certains blockbusters hollywoodiens, par exemple). Ce qui m'intéresse, c'est au contraire l'espace comme questionnement à l'échelle de l'homme, comme problème existentiel et comme problème de cinéma.

38 L'idée que je souhaite avancer en conclusion, c'est que l'image-espace cinématographique constitue, dans certains films, une voie phénoménologique pour approfondir la compréhension sensible de notre « espace vécu », en allant au-delà de certaines normes spatiales hégémoniques à l'intérieur de notre culture. Par la dynamique de l'image-espace (cette succession

permanente de contractions et de dilatations organisée par le mouvement des images et le montage), le cinéma amène une conception cinéplastique et rythmique de l'espace, quasiment irréprésentable avant lui, très difficilement pensable ailleurs qu'en sa matière expressive, et intimement liée à la structure spatiale de notre être au monde. Par conséquent, si le cinéma peut être porteur d'une « philosophie sensible » de l'espace qui lui est propre, c'est bien parce qu'il ne se contente pas de « représenter » l'espace, mais qu'il constitue également une expérience spatiale *en soi*.

39 L'espace n'est plus un *donné* (une évidence de la représentation), il redevient un *problème* (une question vive inscrite au cœur des formes filmiques). Tel est, au final, le principe de « l'époque cinématographique » au fondement de la notion d'image-espace : l'espace ne va plus *de soi*.

Bibliography

- Agel, Henri. *L'Espace cinématographique*. Paris : Delarge, 1978.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Cerf, 1985.
- Bellour, Raymond. *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris : POL, 2009.
- Berque, Augustin. *Les Raisons du paysage*. Paris : Hazan, 1995.
- Binswanger, Ludwig. *Le Problème de l'espace en psychopathologie*. 1932. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- Eisenstein, Serguei M., *La Non-indifférente nature*, Paris : UGE, 1978.
- Faure, Elie. « De la cinéplastique » *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. 1922. Paris : Plon, 1953. 21-45.
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- Gardies, André. *L'Espace au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1993.
- Gaudin, Antoine. « L'image-espace. Pour une géopoétique du cinéma ». Université Paris 3, 2011.
- Hall, Edward T., *La Dimension cachée*, 1966. Paris : Seuil, 1978.
- Kracauer, Siegfried. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. 1960. Paris : Flammarion, 2010.
- Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*. 1973. Lausanne : L'Âge d'homme, 1994.
- . *Art et existence*. Paris : Klincksieck, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, 1945. Paris : Gallimard, 2009.
- . *Phénoménologie de la perception*, 1945. Paris : Gallimard, 1976.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Michotte van den Berck, Albert. « Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques ». *Revue internationale de filmologie*. 3-4 (1948).
- Minkowski, Eugène. *Le temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologique*. 1933. Paris : PUF, 1995.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. 1964. Paris : Cerf, 2001.
- Moure, José. *Pour une esthétique du vide au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Oudart, Jean-Pierre. « L'effet de réel ». *Cahiers du cinéma* 228 (mars-avril 1971).
- Patocka, Jan. « L'espace et sa problématique ». *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*. Grenoble : Millon, 2002.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
- Rohmer, Eric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. 1970. Paris : Ramsay, 1991.
- Schefer, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980.
- Sherrington, Charles S. *The Integrative Action of the Nervous System*. New York : Scribner, 1906.
- Simmel, Georg. « Philosophie du paysage », in *La Tragédie de la culture*. 1913. Paris : Rivages, 1993.

- Straus, Erwin. *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. 1935. Grenoble: Millon, 2000.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*. London: Sage, 1990.
- Zilberberg, Claude. « Synesthésie et profondeur ». *Visible*, « L'hétérogénéité du visuel » 1 (2005).
- Arnulf Rainer*, dir. Peter Kubelka, 1960.
- Blue*, dir. Derek Jarman, Channel Four Films, 1993.
- Cops*, dir. Buster Keaton, First National Pictures Inc., 1922.
- Elephant*, dir. Gus Van Sant, HBO Films, 2003.
- Gerry*, dir. Gus Van Sant, THINKFilm, 2002.
- N.O.T.H.I.N.G.*, dir. Paul Sharits, 1968.
- Seven Chances*, dir. Buster Keaton, Metro-Goldwyn, 1925.
- Sherlock Junior*, dir. Buster Keaton, Metro Pictures Corporation, 1924.
- Sombre*, dir. Philippe Grandrieux, Arte, Canal +, 1998.
- Steamboat Bill Junior*, dir. Buster Keaton, United Artists, 1928.
- Still Life*, dir. Jia Zhang-Ke, Xstream Pictures, 2006.
- The General*, dir. Buster Keaton, United Artists, 1926.
- The Searchers (La Prisonnière du désert)*, dir. John Ford, C.V. Whitney Pictures, 1956.
- The Shining*, dir. Stanley Kubrick, The Producer Circle Company, 1980.
- Voyage en Italie*, dir. Roberto Rossellini, Italia Film, 1954.

Notes

1 Dans le but d'indiquer certains compléments utiles aux développements présents dans l'article, je me permettrai de renvoyer ponctuellement à certains passages de cette thèse.

2 Voir notamment Eisenstein, Serguei M. « L'organique et le pathétique », « Les vingt piliers de soutènement ».

3 On pourra trouver une histoire synthétique de cette construction culturelle de l'espace en Occident dans Gaudin (Gaudin 21-59).

4 Cette métaphysique inconsciente (que chacun de nous a héritée de la tradition picturale perspectiviste ainsi que de la science et de la philosophie modernes), est devenue, au fil des siècles, la base de la cosmologie occidentale (Patocka 15).

5 Le principe général de la phénoménologie post-husserlienne pourrait être énoncé comme un retour à l'évidence sensible des phénomènes, et la quête de leurs essences, en tant qu'ils déterminent le rapport de l'homme au monde qui l'entoure et auquel il participe. Ce « retour aux choses » telles qu'elles apparaissent au corps s'effectue donc indépendamment de toute théorie scientifique qui prétendrait expliquer notre perception à partir d'objets externes à la conscience (et manquerait ainsi l'essence même de notre présence-au-monde), mais également en rupture avec la tradition rationaliste de la philosophie qui repose sur la dichotomie entre un moi-sujet et un monde-objet. Je me référerai ici aux principes phénoménologiques dans leur sens large, non doctrinal, sans exprimer une thèse officielle du mouvement ni la totalité de la production de tel ou tel philosophe.

6 La notion d'espace vécu (*erlebter Raum*) a été proposée par Minkowski (1933) dans sa critique de Bergson (auquel il reproche d'avoir relégué l'espace au rang de catégorie systémique, « vue uniquement sous son aspect mathématique et intelligible »). En réaction, Minkowski forge — à partir du *Lebenswelt* husserlien — la notion d'espace vécu. L'espace vécu n'est pas réductible à l'espace subjectif (c'est-à-dire à un phénomène psychique superposé à un espace qui existerait déjà en soi), mais désigne au contraire l'espace comme un médium d'existence pour le système conscience-corps-monde de l'être humain.

7 Selon Erwin Straus (1935), le moment pathique « appartient à l'état du vécu (*Erleben*) le plus originaire ; il est lui-même la communication immédiatement présente, sensible-intuitive, encore pré-conceptuelle, que nous avons avec les phénomènes ». Toute perception comporte en fait un moment *pathique* (la communication immédiate que nous avons avec les choses sur le fondement des changements de leur mode de présence sensible) et un moment *gnosique* (de l'ordre de la connaissance et de la signification).

8 Cette proposition d'approche de l'espace au cinéma n'a pas été conçue comme concurrente, mais bien plutôt comme complémentaire des approches existantes : elle mobilise une conception différente

de l'espace qui ne prétend pas « invalider » les précédentes, mais qui suggère simplement de relativiser le caractère « naturel » de certains présupposés spatiaux à partir desquels on a, le plus souvent, pensé l'espace filmique.

9 « Si l'image filmique est perçue comme un analogon, et, le cas échéant, comme un signe, elle est, du point de vue strictement sensoriel, perçue comme un *signal*, c'est-à-dire comme un ensemble de stimuli suscitant des « répons » déterminés. Ce signal (...) nous informe que « quelque chose » entre en jeu avant même que n'en soient précisés le comment et le pourquoi. » (Mitry). Sur la mise à l'épreuve du sens kinesthésique par la perception de couleurs pures sur une surface plane, voir Doerner (1935) et Zilberberg (2005).

10 Pour de plus amples développements, voir Gaudin (73-102).

11 Seul occupant de la bande-son, le morceau *Spiegel im Spiegel* d'Arvo Pärt participe du spectaculaire effet de dilatation provoqué par l'image — cela, en vertu de sa composition pauvre en événements, de son spectre éthéré, de sa faible intensité, de sa hauteur aiguë et de sa texture aérienne. Cf. *ibid.*

12 Je reprends ces expressions à Ludwig Binswanger (1932). Notons que le film suivant de Gus Van Sant, *Elephant*, repose sur des principes comparables.

13 Pour de plus amples développements sur les liens entre temps et espace dans les images de cinéma, voir Gaudin (198-211).

14 Dans le cadre linguistique, la notion d'abruption désigne chez Pierre Fontanier (342) « une figure par laquelle on ôte les transitions d'usage entre les parties d'un dialogue, ou avant un discours direct ». Ce terme exprime bien l'idée d'un passage ex abrupto entre deux segments de films, exemplairement entre deux plans.

15 C'est ce que suggère par ailleurs un texte de Raymond Bellour (143) sur les premières « coupes » ou « sautes », volontaires ou accidentelles, de l'histoire du cinéma : celles qui figurent à l'intérieur de certaines vues Lumière, et qui « permettent de saisir en son état brut et premier le choc qui naît du passage intime d'un plan à un autre ».

16 L'impression de réalité éprouvée par le spectateur devant les films tient évidemment à la nature photographique de l'image (étendue dans la durée), comme à la richesse perceptive du matériau visuel et sonore qu'elle contient, ainsi qu'aux éventuels phénomènes psychiques de croyance que provoque la fiction. Mais sur le plan de la spatialité, l'aspect déterminant que possède le cinéma est le mouvement apparent. Le mouvement apporte en effet au moins deux choses essentielles : d'une part, un indice de réalité supplémentaire (lié au constat de l'écoulement du temps) ; d'autre part, le mouvement est la condition de la « corporalité » des objets, c'est-à-dire de leur relief. Il joue ainsi un rôle essentiel dans la production d'une véritable sensation de profondeur. Par conséquent, si l'espace au cinéma est toujours « image de l'espace » (c'est-à-dire une forme structurée qui nie la réalité objective de l'espace physique pour lui substituer une « autre réalité spatiale »), en revanche il est indéniable que le cinéma propose bien un mode d'apparaître *spécifique* de l'espace. Cf. Bazin (1985), Metz (1968), Oudart (1971), Michotte Van den Berck (1948), Mitry (1964).

17 Ce terme est ici employé dans l'acception que lui donne Erwin Straus (1935), pour lequel le « sentir » ne renvoie pas seulement au domaine des sensations, mais également à une couche d'expérience antérieure à la perception, intrinsèquement liée au « se-mouvoir » proprioceptif. Non structuré par la polarité entre sujet et objet (qui informe plutôt les rapports de connaissance), le sentir investit l'espace d'une qualité vitale, il le saisit dans la signification primordiale qu'il revêt pour notre corps propre. Il constitue ainsi le registre dans lequel s'enracine l'être-au-monde.

18 Comme en peinture « il ne suffit pas de ménager ou d'introduire des blancs dans un tableau pour atteindre le Vide » (Maldiney 2003), la puissance du vide au cinéma n'est pas réductible à une épuration de la figuration, au traitement de certains thèmes (l'absence par exemple), ni au fait de filmer de « vastes espaces ». Voir José Moure (1997).

19 L'orthographe employée manifeste ici la volonté de dépasser le sens herméneutique traditionnel et d'englober le sens étymologique du terme « comprendre » — « prendre avec » — que l'on retrouve à l'origine de son emploi en tant que substantif. Ainsi, chez Heidegger ou Maldiney, le *comprendre* est une structure ontologique qui consiste, pour le *Dasein*, à projeter ses possibilités les plus propres et à s'orienter en partant de sa situation d'être-au-monde. Le comprendre est fondé sur une *présence* commune de l'homme et du phénomène : il implique d'une part un acte de réception gnosique, et d'autre part un « agir », un « saisir » pathique. « Ce qui distingue le comprendre de l'intuition, c'est l'ouverture du possible. Il y a ici un développement décisif sur la rencontre, qui est une façon éminente d'être là en tant que pouvoir-être ouvrant » (Maldiney, 1973).

20 Une des spécificités du cinéma est d'instaurer une relation particulière aux corps qu'il représente (ceux des acteurs/personnages), qui nous permet de percevoir l'espace en fonction de son occupation par un corps humain mobile, c'est-à-dire en fonction d'un « être-avec sans emplacement » (Schefer 34) reposant sur le principe du « co-mouvement » : c'est ainsi que Straus (1935) nomme le mouvement d'accompagnement que le sens proprioceptif du spectateur esquisse (la plupart du temps sans l'actualiser) à la vue du mouvement accompli par un autre corps en contexte de représentation. Ainsi, ayant affaire

avec l'extérieur du corps humain, avec les « comportements visibles » des personnages (Merleau-Ponty 2009 34), le spectacle cinématographique correspond presque toujours à une relation de fait entre un corps et un espace (tous deux représentés), prélevée sur un monde qui a l'apparence du nôtre, et qui, en vertu d'interconnexions sensorielles spontanées, nous paraît virtuellement « habitable » par notre propre corps de spectateur.

21 Pour une étude de l'espace « audio-visuel », c'est-à-dire de l'espace donné par le principe d'une audio-vision active (au sens de Michel Chion), voir Gaudin (223-286).

22 Le plus souvent filmé de près par une caméra portée à l'épaule et en mouvement permanent, le corps du héros du film de Grandrieux constitue un point de fixation qui, alternativement, obstrue l'espace derrière lui, ou le structure dans la profondeur. Dans le premier cas, le rétrécissement jusqu'au-boutiste de l'échelle de plans sur des fragments du corps (la nuque, souvent) contribue à instaurer, sur le plan spatial, une tension relative au désir du spectateur d'avoir un meilleur « accès » à l'espace en arrière-plan, et produit de fréquents phénomènes de *désorientation*, qui inscrivent dans l'expérience spatiale du film un *problème* lié à l'être-dans-le-monde singulier du héros. Dans le second cas, c'est l'espace alentour qui se structure en fonction des déplacements erratiques du personnage, en épousant les balayages visuels qu'il effectue, sans toutefois que son corps quitte le champ, sauf pour de très brefs instants. Dans tous les cas, l'espace du monde autour du personnage semble se plier et se déplier, se contracter et se dilater, selon une logique convulsive, presque épileptique, induite par le mode de tournage et la volonté manifeste de traquer le moindre mouvement du protagoniste, le moindre déplacement de son attention. Elle contribue ainsi à faire sentir avec acuité le rapport d'étrangement que ce dernier entretient avec le monde autour de lui, en creusant « l'espace clair, cet honnête espace où tous les objets ont la même importance et le même droit à exister » par « une autre spatialité que les variations morbides révèlent » (on mobilise ici des termes employés en son temps par Maurice Merleau-Ponty (1945 338)). C'est justement avec cette « autre spatialité » (quelle que soit sa nature ou sa polarité) que le dispositif du cinéma, son « être-avec sans emplacement », possède une sorte de lien ontologique naturel. Il ne s'agit donc pas seulement de « filer » le personnage, ni de « coller » à son expérience subjective, mais bien de déployer, à partir de lui, un espace du monde qui ne va plus « de soi ».

23 On parle ici du paysage en tant que représentation optique lestée de dimensions axiologiques, dépendantes d'une construction sociale et culturelle du regard qui reproduit les catégories usuelles de la perception. Voir Berque (1995), Roger (1997), Simmel (1913), Urry (1990).

24 Nous nous inscrivons ici dans une tradition théorique qui, de Baudelaire à Maldiney, en passant par Hippolyte Taine, Maurice Denis, Wilhelm Worringer ou Pierre Francastel, comprend l'Abstraction, non comme une organisation ou structuration d'éléments spécifiques à certaines formes de l'art moderne, mais bien comme « l'acte vital de l'art », disjoint du plus ou moins grand degré de ressemblance de l'œuvre avec la réalité extérieure : peu importe le degré effectif de « figuration » (ou de fidélité au réel communément perceptible) de l'œuvre, l'Abstraction représente en elle une force de composition, un « pouvoir d'intériorité et de dépassement du plan visuel sans lequel il n'y a pas d'art ». L'Abstraction constitue ainsi une invitation à retourner, à travers l'expérience esthétique, aux sources sensorielles de toute expérience. Cf. Maldiney (1973).

25 « Ces sensations confuses primordiales par où nous communiquons avec le monde avant toute objectivité, sont très vite clarifiées et rectifiées par les nécessités de la vie pratique qui a besoin de s'appuyer sur des objets bien définis, distincts les uns des autres et d'où nous avons soigneusement extirpé tout le pathique qui nous liait originellement au monde. De ces sensations, nous avons exclu le comment pour ne garder que le quoi. Cette couleur, cette lumière sur laquelle notre regard s'arrête n'est plus qu'une qualité indifférente qui nous permet d'identifier un objet ou une heure du jour. Elle n'est plus une manière de vivre avec le monde. » (Maldiney 1973).

26 Je paraphrase ici à dessein ce que Deleuze (1985) écrivait de l'image-temps.

27 Il existe, au fondement de chaque corps pris dans le monde, une incertitude liée à l'espace. Cette inquiétude première, le rapport informatif-utilitaire aux choses la dissimule en contexte courant. Mais il se produit toujours des situations particulières où, plongé dans l'espace du monde, l'individu sent que cet espace *agit* sur lui. Ce « sentir » de l'espace peut s'annoncer à la conscience dans certaines circonstances singulières, en adoptant des formes réputées pathologiques (claustrophobie, agoraphobie, vertige), ou face à des espaces de nature exceptionnelle (comme les « espaces infinis » chers à Pascal). Il n'en informe pas moins la totalité de notre existence, comme une dimension « cachée » (c'est notamment la thèse de l'anthropologue Edward T. Hall (1966), qui postule que le rapport de l'homme à l'espace fait partie des dimensions inconscientes de l'expérience).

References

Electronic reference

Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [Online], 10 | 2014, Online since 23 February 2015, connection on 21 August 2016. URL : <http://miranda.revues.org/6216>

Author

Antoine Gaudin

Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle / IRCAV (EA 185)

Maître de conférences

antoine.gaudin@univ-paris3.fr

Copyright

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstracts

Cet article propose de porter un regard nouveau sur la question de l'espace cinématographique. Il s'agit d'appréhender cet espace, non plus comme un *motif* stable *représenté* par le film (l'espace « déjà-là », conçu comme un décor ou comme un cadre pour l'action), mais bien plutôt comme un *phénomène* dynamique *produit* par le film (l'espace comme « qualité-puissance » du cinéma, inhérent au mouvement de ses images et à leurs rapports de succession). À travers la notion théorique d'« image-espace », c'est donc d'un espace qui circule rythmiquement au sein des images de films dont il sera question. Il s'agit là d'une notion plastique de l'espace *spécifique* au cinéma ; pour l'étudier, il est nécessaire de rompre avec les conceptions spatiales héritées des autres arts (le « paysage » pictural, la « scénographie » théâtrale, le « décor » architectural), mais également, et plus largement, avec la définition classique de l'espace (objectif, géométrique) dominante dans notre civilisation. Est au contraire privilégiée une approche *phénoménologique* de l'espace, qui prend en compte son rapport « charnel » au corps en mouvement, et qui implique une analyse des propriétés fondamentales du spectacle cinématographique en tant qu'elles constituent, avant tout, de pures *expériences* abstraites-proprioceptives (contraction/dilatation) pour le spectateur. Il ne s'agit donc plus de se demander seulement : quel espace le cinéma *représente*-t-il ? Mais aussi, et surtout : quel espace *vivons*-nous au cinéma ? Ainsi, dans la lignée de « l'image-mouvement » et « l'image-temps » deleuziennes, cet article défend l'intérêt de réfléchir à un cinéma de « l'image-espace » : c'est à dire un cinéma qui ferait de l'espace, à la fois, un enjeu thématique et philosophique primordial, et un matériau essentiel de sa propre composition.

The issue of space offers a fertile starting point for exploring and deepening a power of film so far neglected by classical theory. Following the books of Gilles Deleuze (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*), it seems that one of the major current tasks of film aesthetics could be to think an “*image-espace* cinema”: a cinema that would make the space not just a background, a pattern or an *actant*, but at the same time, an important existential issue and a critical material of its own plastic composition. This requires developing new theoretical tools, that would less depend on the pictorial or theatrical categories, as on the “grammar” specific to the classical narrative and editing, and more closely linked to the basic powers — *cineplastic* and rhythmic — of moving pictures. This new paradigm entails that filmic space has no permanent substance: it is never given as a stable object, a fixed form. On the contrary, space is the subject of constant shaping, circulating through the images of the film.

Index terms

Mots-clés : abstraction, cinéma, espace, phénoménologie, rythme, vide

Keywords : abstraction, cinema, space, phenomenology, rhythm, void

Persons mentioned : Henri Agel, André Bazin, Raymond Bellour, Augustin Berque, Ludwig Binswanger, Gilles Deleuze, Serguei M. Eisenstein, Elie Faure, Pierre Fontanier, John Ford, Philippe Grandrieux, Derek Jarman, Buster Keaton, Siegfried Kracauer, Peter Kubelka, Stanley Kubrick, Henri Maldiney, Maurice Merleau-Ponty, Christian Metz, Albert Michotte Van den Berck, Eugène Minkowski, Jean Mitry, José Moure, Jean-Pierre Oudart, Jan Patocka, Alain Roger, Eric Rohmer, Roberto Rossellini, Jean-Louis Schefer, Paul Sharits, Georg Simmel, Erwin Straus, Gus Van Sant, John Urry, Jia Zhang-Ke