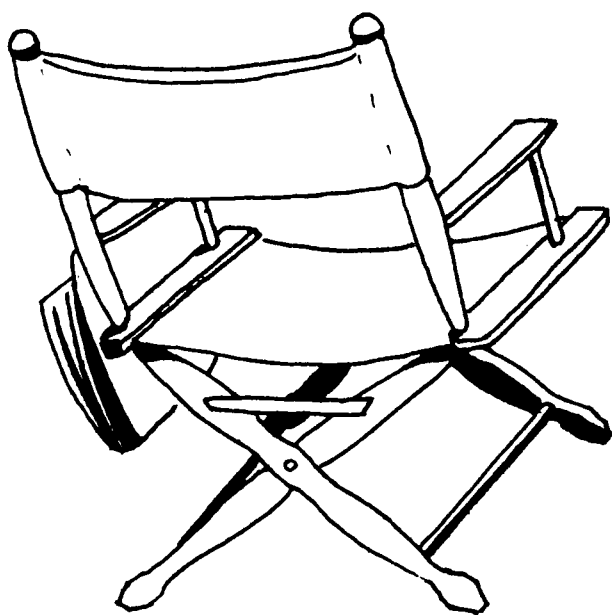
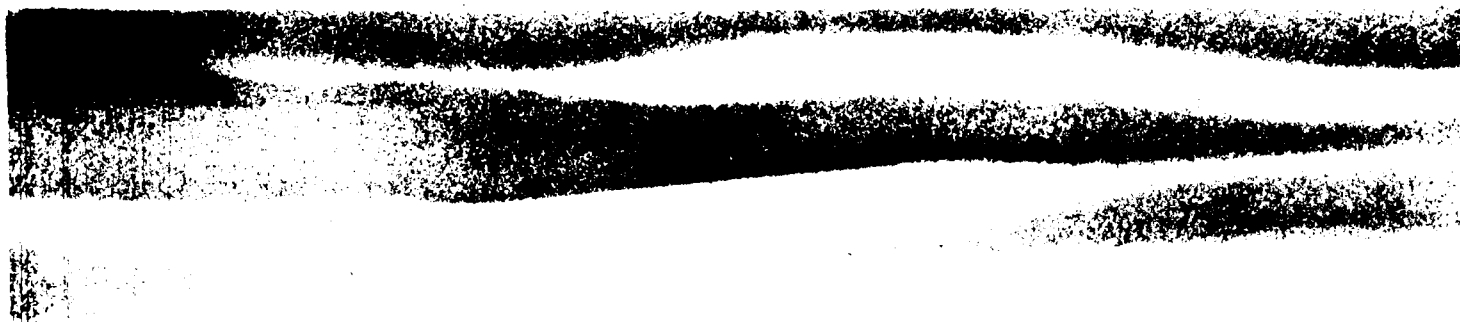


CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches
du Centre sur le cinéma
de l'E.P.H.E

DIS-MOI OU TU ES ET JE TE DIRAI QUI TU ES ?

Il y a au moins deux questions à se poser lorsqu'on pense "espace" dans le cinéma:

d'une part, comment analyser l'espace comme outil du mode d'expression filmique

d'autre part, comment cet outil filmique qu'est l'espace se comporte -t-il pour traiter de l'espace, sur le plan philosophique, éthique, mythologique

I. les bases visuelles de l'espace filmique

Pour répondre à la première question rappelons à la fois nos précédents travaux et à la fois les notions établies fort clairement par Rohmer dans sa thèse consacrée au Faust de Murnau, avec ses trois notions d'espace pictural, d'espace architectural et d'espace filmique. Le film à partir duquel il a établi ces trois distinctions est le Faust de Murnau, film muet, noir et blanc. C'est dire qu'il faudra constamment travailler à les enrichir et à les démultiplier, pour y faire entrer l'espace sonore, dialogues, sons, musique, lorsqu'on analyse un film parlant. Cependant, les notions d'espace pictural et d'espace architectural gardent leur validité à toutes les époques et elles ont l'intérêt de se grouper dans la catégorie espace visuel.

Par espace pictural, Rohmer entend l'organisation et la composition de l'écran, considéré comme un rectangle de toile, à l'instar d'un tableau, comment sont établies les lignes de force, les masses de couleurs, comment les mouvements les travaillent constamment. Sans doute est-ce la prise en compte plus ou moins grande de cet espace pictural par le réalisateur qui pourrait

servir de critère pour établir la qualité filmo-esthétique d'un film, entre un film qui se contente d'illustrer une histoire, et un film qui **compose** une histoire dans le respect et l'utilisation maximale des possibilités esthético-techniques de son médium.

L'espace architectural, toujours selon Rohmer, se compose des éléments qui servent à former cet espace pictural, pris non plus dans leur abstraction constructive de lignes ou de répartitions de masses, mais en raison de leur sens propre, intérieurs ou extérieurs, des meubles, des voitures, des vêtements, des objets, mobiles ou non etc. etc. Le tout au service d'une histoire, et servant à la créer, la composer, l'orienter.

Ces deux premiers aspects de la question de l'espace au cinéma relèvent, on le voit, proprement du visuel, ils résultent d'un choix fait entre ce qu'on montre et ce qu'on ne montre pas, de ce que l'on donne directement à voir, de ce qu'on suggère ou ce dont on donne les moyens de disposer dans l'imaginaire qui baigne le film, sans pour autant être vu par la perception directe des yeux.

Mais tout choix d'espace montré, visualisé, laisse, et à la fois crée, un virtuel, un espace hors-champ, résultant du comblement, par le spectateur, des ellipses nécessaires, et dont l'alliance, avec le champ montré, forme ce que Rohmer, nous-mêmes et tant d'autres appellent l'espace filmique : tout en participant du visuel, du visualisable, il relève aussi de l'immontrable, qui est un **espace imaginaire et un espace mental**.

2. L'espace filmique

Donc, engendré par le seul visuel, mais le dépassant, l'espace filmique est l'espace créé par l'interaction, toujours en mouvement, toujours remise en question, toujours menacée et atteinte de déséquilibre pour se rééquilibrer au plan suivant, entre l'espace visuel fait d'éléments "picturaux" et "architecturaux" et les autres éléments qui composent le film,

événements introduits par le déroulement du scénario, psychologie attribuée aux personnages, par le biais des dialogues, des voix off, les sons, etc.

Entre l'espace montré et l'espace créé, le passage se fait souvent pour le spectateur sans effort, sans être sensible et conscient. A partir du visible et de l'audible, il trouve à sa disposition l'invisible et l'inaudible qui lui assurent l'**intelligibilité du monde** qu'on lui propose: l'oeuvre, il la complète constamment, faisant à partir d'un coin de rue, une ville, d'un coin de cuisine un appartement et d'une porte d'entrée un immeuble¹. A partir de quelques signes, il tient à sa disposition l'espace des personnages, sauf lorsque le narrateur-réalisateur lui en ôte les moyens : ainsi dans de nombreux films de science fiction où les repères sont justement brouillés pour créer et penser l'étrangéité, (M. Godin et H. Puiseux) ou carrément inversés (A. Almeida Rodrigues).

Aussi l'espace filmique se fait-il à partir des éléments du répertoire du film, mais les dépasse-t-il constamment. Il se joue et se déroule constamment ici et ailleurs, en trois points au moins, sur l'écran, dans la tête des personnages et dans la tête de des spectateur : il y a saut, glissement, osmose, et, ces trois termes conviennent ensemble pour saisir la complexité du phénomène entre le perçu et le déduit, entre le vu/entendu et l'imaginé et le reconstruit, l'ajouté, un ajouté nécessaire.

Tout le mode de fonctionnement du cinéma est là, dans ce va-et-vient car cet espace filmique ajouté, géographique, psychologique etc. ce hors-champ qui le reste toujours, joue aussi fort dans la composition et la compréhension d'un film que le champ lui-même. L'espace filmique est aussi le monde interne des personnages, leurs désirs, leurs affects, ce qui fait en somme

¹ Il arrive parfois que à partir d'un espace presque entièrement montré, ainsi l'appartement de la famille vedette du film de Pialat, A nos amours, on soit incapable de comprendre véritablement l'organisation du lieu, son "plan", ses circulations: cet effritement fuyant d'un espace vu devient à son tour signe et contenant d'un effritement et d'une fuite non plus spatiale mais relationnelle.

qu'ils ont une histoire, en raison de laquelle ils sont devant nous.

Et il est aussi partie constituante de l'imaginaire social, cet espace imaginaire qui travaille sur le monde réel, et, par glissement, saut, osmose, assure entre autres fonctions, celle que André Green attribue au mythe, c'est-à-dire la fonction d'objet transitionnel collectif (in Le Temps de la réflexion 1, Gallimard, 1980, pp.99-131).

A partir de ces notions de base sur l'espace, et dans le cadre de l'enquête sur la représentation d'une institution, celle du mariage, par le cinéma, on a consacré deux numéros précédents (CRMC 5 et 8) au dégagement des éléments d'espaces filmiques, et à partir d'eux, à la construction d'un objet, sorte de valeur mythologique particulièrement bien lisible, sensible et véhiculée par le cinéma, l'espace conjugal.

Par le biais et l'interaction des espaces picturaux, architecturaux et filmiques des films envisagés s'est dégagée la notion d'un espace à la fois visuel, matériel et psychologique du couple, né de la représentation du lieu qui le rend lui-même personnage et le fait fonctionner, sans exception, comme métaphore et métonymie, l'espace conjugal devient non seulement fondateur et garant d'un couple, ou selon les films, destructeur d'un couple s'il est lui-même détruit, fractionné, envahi, mais il devient en quelque sorte la figure du couple et l'essence du couple: c'était le problème de l'intrus, de l'intrusion, voire de l'effraction.

A partir de cette notion d'intrusion, qui contient en elle-même la notion de clôture, de frontières, nous avons travaillé à la notion d'espace à un autre niveau, ou d'un autre point de vue, comme on voudra, en se posant la question suivante: comment l'espace filmique travaille-t-il à construire une spatialité, c'est à dire une notion philosophique, éthique qui serve à disposer les grands problèmes du monde, individuel ou socio-historique, en termes spatiaux.

3. Penser l'espace: le champ de la spatialité

Les espaces architecturaux, picturaux, (c'est-à-dire les choix et les agencements des lieux, les techniques champ, hors champ, champ contre champ, les glissements, travellings, zooms) offerts aux espaces des corps (=personnages), d'une part et les espaces imaginaires créés, confiés et supposés de ces corps-personnages, leur psychologie, leurs désirs, d'autre part se laissent analyser selon les catégories de l'espace, disposés en oppositions, dont on n'oubliera pas qu'elles sont chargées de valeur symbolique ou morale, variables selon les cultures :

dans la gamme des localisations et de l'orientation

proche et lointain
 (intime et étranger)
 (connu et inconnu)
 dehors et dedans
 intérieur et extérieur
 interne et externe
 droite et gauche
 haut et bas
 verticalité et horizontalité
 antérieur et postérieur
 est et ouest, nord et sud,

et la gamme de la mobilité

fixe et mobile
 lent et rapide

dans la gamme, des états, des usages et de l'occupation

ouvert et fermé
 plein et vide
 public et privé
 travail et repos
 urbain et agnaire
 fertile et désert

militaire et civil
sacré et profane

Bien sûr cette liste n'est qu'indicative et non pas exhaustive.

Engagé sous des auspices volontairement "ouvertes", ce numéro affiche dans son titre à la fois **Espaces, limites, transgressions**, et dit ainsi qu'il se centre autour du **passage, du voyage**.

Cinq des six participants se sont donnés la tâche de penser l'"espace, ses limites et ses transgressions" à l'aide de la science-fiction ou du semi-fantastique, c'est-à-dire à l'aide d'un monde partiellement invraisemblable, qui forme comme un miroir grossissant. Ces cinq analyses traitent de problèmes de rencontres et de passages volontairement étranges, inconnues dans notre quotidien. L'abondance des films fantastiques depuis les débuts du cinéma, dès Méliès, dit assez que ces passages étranges sont une question qui préoccupe, - amuse, intrigue ou inquiète - les spectateurs; le cinéma n'innove pas, mais reprend, à sa manière bien particulière, des traditions qui remontent, en littérature orale ou écrite, à la plus haute antiquité, et dans toutes les cultures: créatures d'un autre monde, morts qui ressuscitent, pensée de l'univers et du corps humain comme un vaste labyrinthe spatio-temporel, telles sont les héros et les perspectives des deux analyses générales, (J. Borner et H. Puiseux) et des trois cas particuliers (A. Almeida Rodrigues, M.F. Deligne, M. Godin).

Elles forment, à l'instar du film étudié par Marc Godin, une sorte de labyrinthe sur l'espace et le temps.

On trouvera tout d'abord, grâce à Jacky Borner, une étude générale sur les lieux - et rites cinématographiques - de passage de créatures de l'Univers par rapport à celle de notre planète: Jacky Borner a construit un panorama très documenté sur les films d'extraterrestres et analyse les modes de passage, qui deviennent presque des rites de passage, entre Terre et Espace (et réciproquement).

Marc-François Deligne, étudie, à travers un cas particulier de la gamme de Jacky Borner, E.T., comment la lutte des générations se double, et se substitue à la lutte des espèces, en attribuant à l'extraterrestre une forme mi-jouet, mi-enfant; dans ce film l'espace connu, familier, oscille, et des alliances s'y nouent, pendant que l'espace des adultes devient étranger.

L'inconnu n'est-il pas autant loin de nous qu'en nous? Antonio Almeida Rodrigues, avec le Voyage fantastique montre comment le cinéma joue sur l'étrangéité de l'intérieur, enfermant tous les dangers du plus matériel au plus politique, et en visualisant l'intérieur d'un corps humain malade, dans une grande compression de l'espace et du temps.

Les deux dernières analyses traitent des passages des transgressions et confusions de l'espace et du temps:

Je présente pour ma part une étude sur l'évolution des films de morts-vivants: d'abord les distorsions que ce thème subit en passant de la littérature au cinéma, notamment par la construction d'un nouveau type d'espace filmique; ensuite, comment ce nouvel espace marque l'apparition d'une problématique du même, là où les précédents films établissaient les morts-vivants comme l'autre.

Marc Godin, à partir de Shining, présente un cas particulier de glissement d'espaces et de temps, et nous guide dans un film labyrinthique, où il réussit à garder la maîtrise du labyrinthe spatio-temporel qu'est le film de Kubrick, tout en jouant sur cette construction désorientante sans nous perdre.

Ces cinq études sont précédées d'une analyse de Grégoire Halbout: il est résolument hors du champ de la science-fiction et, avec Infidèlement vôtre, il s'attaque sans microscope ni télescope, à une histoire de tous les jours, tournée dans une période et selon des codes très différents, puisqu'il s'agit d'une comédie américaine de 1948. Il montre selon quels principes se font, dans l'espace filmique de cette comédie, les circulations de l'imaginaire et du réel, où se posent les problèmes d'oppositions de culture, et - autre espace des corps- la lutte des sexes, comment s'établit (mal) la frontière public/privé entre les deux partenaires d'un couple

anglo-américain. Une crise conjugale, traitée avec la légèreté et l'élégance des comédies américaines est donc renvoyée, avec son espace conjugal mal défini, avec des techniques d'inclusions répétées. Avec ses heurts et ses rencontres traités ici sur le mode humoristique et quotidien, cette analyse crée une opposition face au mode fantastique des autres oeuvres, ce qui n'empêche pas que l'on y trouve, traitée dans un autre style, une "entrée" dans le cerveau, comme dans Voyage Fantastique

4. Dis-moi où tu es et je te dirai qui tu es

Dans les six analyses, chacun des auteurs a eu le souci de montrer l'entrelacement constant des deux questions d'espaces que j'évoquais plus haut: outil filmique avec ses caractérisations visuelles et imaginaires, et spatialité avec ses manières de penser les problèmes liés philosophiquement à l'espace: c'est à dire, au minimum, en nous référant aux oeuvres ici analysées, la source et la création des émotions et les problèmes de l'identité. Cette sorte de tresse, faite de techniques filmiques, de dispositions des espaces de l'écran et des lieux de l'histoire, de la diégèse si l'on tient à ce genre de terme, faite aussi de questions difficiles voire insolubles sur l'identité, traduite par les problématiques du dedans et du dehors, l'intime et l'étrange, l'autre et le même, le sacré et le profane, court au travers de toutes les oeuvres ou groupe d'oeuvres filmiques.

Car c'est bien d'identité qu'il s'agit, se définir par rapport à l'autre, se définir sur la ligne du temps par rapport à l'ordre des générations, se définir dans le rêve mal réalisé de circuler sans danger dans l'espace géographique et culturel. Tracer des clôtures et les voir tomber, vaincre la peur des terra incognita et y pénétrer, ébranler la route du temps et la proposer comme réversible aux humains. Se demander si l'ailleurs est effrayant et y aller voir. Se demander si soi et l'ailleurs ne sont pas parfois ou toujours confondus. Mettre en doute les valeurs binaires de l'opposition et les faire bouger, ainsi que les

institutions qui en dérivent, quitte à retomber dans l'ordre initial. Soupçonner le familier autant que l'inconnu. Telles sont quelques-unes des inquiétudes qui faufilent ces films.

Et comment ne pas saluer la conjoncture, dans laquelle ce numéro sort, conjoncture où des idéologies, localisées et exprimées en termes spatiaux, Est et Ouest, se trouvent elles aussi brusquement mises en question, obligeant le découpage spatio-politique qui a régi la planète de manière paranoïaque, pendant quarante ans, - et que tant de films sont venus médiatiser - à devoir se repenser, se déplacer, se respatialiser ou se désatialiser.

Marc Godin rappelle à juste titre L'inquiétante étrangeté de Freud dans son étude de Shining: le heimlich et le unheimlich, qui se trouvent à l'oeuvre dans les tous films ici présentés, sont joints plus qu'opposés (cf Freud), notamment dans un autre dérivé de Heim, Geheimnis, le secret: c'est bien à partir du Heim, du chez soi, que naissent et se mesurent les identités, territoires qui restent secrets et que l'on interroge toujours. Dans chacune des études, sont réservés, signalés, un ou plusieurs espace clos et secrets: cerveau, tombe, cave, chambre d'enfants, maison de campagne, toute une gamme de lieux provoque le désir d'entrer à tout prix ou de fuir à tout prix, rendant perceptible, naïvement ou non, le maintien de la notion de secret et de sacré.

A cette question générale de l'identité, posée à travers des voyages et des rapports spatiaux/temporels, s'ajoute celle de la présentation d'une **pratique de l'émotion**: peur, colère, solitude, sentiment de l'absence, sont quelques-uns des "sentiments" qui fondent ces films, se donnant comme autant d'exemples de l' Expérience émotionnelle de l'espace.¹ cette étude que Pierre Kaufmann a donnée voici plus de vingt ans et dont demeure, si fraîche, toute la valeur opératoire. Sur les espaces

¹ Pierre Kaufmann, L'Expérience émotionnelle de l'espace, Urin, 1983 (1ère éd. 1967)

connus ou inconnus, labyrinthe , "vaste monde", autrui, les données sont incomplètes, de là vient la peur, la non-capacité de saisir les informations soit celles-ci ne sont pas assez nombreuses, soit au contraire excessivement nombreuses et inorganisables, de là naissent la peur, l'angoisse, de là naît la colère.

Yeux balayant les espaces antérieurs, oreilles chargées de certains bruits intérieurs ainsi que du non-visible situé à l'arrière du corps, les corps, par les films , aussi bien ceux des personnages que ceux des spectateurs, jouent beaucoup sur les possibilités de faux renseignements, d'erreurs, de trahisons, engendrant la peur, puis la reconnaissance, comme dans une sorte d'exercice de prise sur le monde.

Utilisant l'espace comme surface d'inscription, créant des procédés d'espace émotionnels, le cinéma installe et modifie sans cesse dans le détail, un discours sur l'Espace, soit en ajustant les réponses proposées aux transformations socio-historiques, soit, selon les oeuvres, en se comportant en relief résiduel, en présentant des données pétrifiées. Mais dans leur ensemble, ce que les films construisent, c'est bien une réflexion sur le dessaisissement, le ressaisissement, le progrès ou la perte du sujet par rapport à l'espace où surgit l'autre, le désir de l'autre ou la peur de l'autre, qui assureront la conscience du moi.

Hélène Puiseux
décembre 1989