

Bensalah Mohamed
Université d'Oran

**Spatialisation formelle de l'image filmique, représentations
fantasmatiques des sujets-acteurs et structuration symbolique de
l'espace narratif et diégétique**

Les liens entre les termes clefs de l'énoncé du colloque *Espace et Sujet. Inscription, Construction et motivation*, et la présente communication sont multiples. Nous n'aborderons ici que quelques aspects de ces liens et en premier lieu, ceux relatifs à la notion d'espace cinématographique qui n'a que rarement fait l'objet d'études empiriques. Notre propos résulte en fait, de deux préoccupations majeures : la première liée au fait que les sciences sociales (et notamment la sociologie) ne se sont intéressées au cinéma que sous son aspect d'œuvre d'art avec tout le lyrisme qu'une telle dénomination suppose. La seconde préoccupation a trait à la méconnaissance du statut d'espace imaginaire et potentiellement diégétique du médium iconique et sonore. La question majeure posée est celle de savoir comment le film, en tant qu'instance racontante, arrive à créer un espace de représentation intersubjectif et comment les images cinématographiques arrivent à restructurer spatialement l'espace par le biais de la mise en scène et par des opérations de construction « sujet/auteur », « sujet/personnage » et « narrateur/spectateur » ?

Nous nous proposons d'explorer l'espace filmique dans son infinie diversité en essayant de montrer comment, depuis sa genèse, le 7^{ème} art a fait de cet espace, le *signifiant* par excellence d'un monde de communication et d'expression qui est loin d'avoir livré tous ses secrets. Il s'agit pour nous de resituer sociologiquement le cinéma en tant que moyen, pour une société, de parler d'elle-même, à l'instar des discours politiques, littéraires, des rites de mariage, de mort... Toute réflexion sérieuse et vivante sur cet art commence par un regard, celui porté sur l'espace narratif et diégétique dans lequel se déroulent et s'accomplissent les actions du film. Les grands théoriciens, esthéticiens et metteurs en scène, qui ont mis en exergue cette fonction spatiale, les uns dans leur exégèse, les autres dans leur activité créatrice, ne se sont pas trompés. Tout autant que les autres arts, le cinéma a reconsidéré la notion d'espace en lui donnant sa véritable dimension.

Explorer l'espace filmique d'un film revient à tenter une sémiologie de la réalité qui en laisse entrevoir les mouvantes et inépuisables significations. C'est, dans la mesure où les coordonnées spatiales d'un décor sont tracées avec force et efficacité, qu'une histoire prend une valeur significative : dramatique, poétique, politique ou cosmique. La notion d'espace constitue donc une composante essentielle dont on ne peut faire l'économie en cas d'étude de récits filmiques. Le produit cinématographique est avant

tout définition d'un espace, et insertion de personnages dans un décor naturel ou reconstitué en studio. En tant qu'hypothèse de lecture, la caméra avec ses codes spécifiques (plans, angles de prises de vues, cadrages, champs/contre-champs, profondeur de champ, mouvements dans l'espace et dans le temps, etc.) nécessite une étude exhaustive. Le cadre, par exemple, n'est pas seulement une limite spatiale et temporelle ; il exprime aussi une façon de voir et de savoir à un moment donné. Il découpe l'espace pro-filmique puis filmique en une portion maîtrisable cohérente et compréhensible du spectateur. Il offre une transformation constante de l'espace de l'écran et révèle une double pensée visuelle continue, celle du cadrage (qui inscrit une portion de l'espace en figeant le temps) et celle du montage (qui va permettre l'agencement des plans et des séquences selon une certaine logique narrative). Mais la réception des images ne dépend pas de ces seules données, car plusieurs facteurs vont intervenir. La caméra produit du stimulus visuel et des effets cinétiques de profondeur qui ne sont pas toujours pris en considération par le destinataire. Ainsi, étudier les grandes œuvres cinématographiques, considérées aujourd'hui comme des classiques, revient à explorer un véritable terrain de recherche comme le ferait un ethnologue.

L'artiste-créateur à la fois démiurge et personnage *sacerdotal* construit, à partir d'un ensemble de virtualités encore confuses, une réalité consistante et structurée. Il est question ici d'œuvres élaborées, structurées et construites intelligemment et non de films médiocres, hybrides et sans densité. Explorer l'espace filmique de *Citizen Kane* d'Orson Welles, de *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, ou encore de *M le maudit* de Fritz Lang, revient à s'interroger sur la nature de la construction, sur l'identité des sujets, sur la façon dont la littérature crée un espace véritablement intersubjectif qui ne se résume pas à la juxtaposition de subjectivités ou au retour sur soi. L'espace cinématographique peut être considéré comme un stimulus extérieur qu'entraîne un certain nombre de réactions psycho-physiologiques. Si nous prenons l'exemple de cinéastes qui ont marqué leur temps tels Resnais, Truffaut, Dreyer, Bresson, Bergman, entre autres, on peut dire que l'ensemble de leurs films constitue, malgré la diversité des sujets et thématiques, un ensemble cohérent, leur caractéristique fondamentale étant un univers de limites.

Le cas d'Hitchcock est symptomatique à ce sujet. Ses sujets se situent aux confins de la psychologie et de la métapsychologie, du normal et de l'extra-normal. C'est toujours un monde où règnent le frisson, l'angoisse et la peur. Les thèmes et les catégories qui servent à les incarner permettent de pénétrer plus en avant dans ce qui fait l'originalité de l'univers de ces cinéastes. Dans ces cas précis, parler de spatialité revient à parler non seulement de caractéristiques singulières visuelles et sonores mais aussi, de l'espace de l'abstraction où se rencontrent deux corps qui se confondent : celui des « acteurs/actrices » et celui des « spectateurs/spectatrices ». D'autres paramètres peuvent également s'inscrire, tels les mouvements techniques inaccessibles (travellings/panoramiques), les angles de prises de vues (plongée/contre-plongée), ou

encore les grosseurs de plans (plan d'ensemble/très gros plan), les modulations lumineuses (lumière naturelle/lumière artificielle) qui offrent des images quasi-surréelles. Il convient de signaler le choix des tournages nocturnes qui, systématiquement, sont porteurs de danger ou de maléfices.

D'autres éléments moins perceptibles participent discrètement à la dramaturgie. Par exemple, des éléments d'un décor qui peut se réduire à l'essentiel, des espaces presque vides meublés d'objets significatifs, telle une pendule imposante dans un salon qui mesure le temps visuellement et auditivement avec son tic-tac cauchemardesque. Parfois, ce sont des tableaux accrochés aux murs, des lustres ou des statues qui participent, par leur seule présence dans l'espace filmique, à amplifier un sentiment, un état d'âme ou une impression. En plus des effets techniques que l'on peut qualifier de spéciaux, comme les lents mouvements de caméras, la durée inhabituelle d'un cadrage sur un visage ou un objet, l'irréalisme fréquent des éclairages, certains réalisateurs, comme Hitchcock, Fritz Lang ou Welles, ont eu souvent recours à une multitude de sons pour amplifier ces effets.

Hitchcock, dès ses premiers films, a pris conscience de l'efficacité d'une structure sonore comme moyen d'amplification du suspense dans un film. Il en a d'ailleurs beaucoup usé et abusé. Nous avons tous, bien présents à l'esprit, les redoutables croisements d'oiseaux, les cris de loups affamés, l'effroyable grincement des portes avant leur claquement, les verrous qui grincent dans les films de vampires, les bruits de pas dans les escaliers ou encore l'atmosphère sonore des salles d'audience et la spatialité insolite provoquée par un cri d'animal. Ses films sont envahis de sons « off » qui rendent précaire la sécurité. L'apport musical quant à lui, permet d'amplifier des atmosphères de détente ou de crainte, encore faut-il que cet accompagnement musical soit pleinement en adéquation avec les images. Chez ce grand spécialiste du suspense, l'espace sonore a toujours été défini, organisé et coloré par l'utilisation des bruits, des dialogues, des timbres de la voix et des compositions musicales. A travers ses films, le modelage ou la modulation de l'élément auditif accentue systématiquement le resserrement et la clausturation et donne à l'expansion un apport vigoureux. On peut également parler d'étouffement sonore avec l'extrême lenteur d'un tempo qui peut imposer un sentiment de clausturation.

De nombreux récits filmiques ont montré comment les récits de fiction peuvent réduire l'espace à sa composante diégétique. L'apparente homogénéité fictionnelle est souvent construite sur un espace divisé et lézardé. Cet espace peut être récupéré par le déroulement diégétique et par les structures réalisées par le spectateur lui-même. N'oublions pas que l'espace cinématographique est divisé. Les photogrammes, les plans, les séquences, les cadrages et même les coupures entre les différents espaces, sont réaménagés, travaillés et enveloppés par la diégèse. L'espace détruit l'illusion

référentielle, mais ses échappées sont rapidement amorties par la logique hiérarchisante de l'homogénéité diégétique. Cette dernière, menacée par le fractionnement qu'impose le cadrage, demande à être réassurée par un travail de construction sur l'axe syntagmatique, particulièrement par les relations du champ et de son hors-champ qui construisent l'espace cinématographique et qui jouent sur la présence/absence des objets.

Il en résulte une impression de netteté et de clarté. Une arène vide, où va se dérouler un combat, devient un champ clos. Un espace privilégié, tel celui créé par Farouk Belloufa dans son film *Nahla*, est loin d'être statique. Le réalisateur a bien montré, à travers son film réalisé sur la guerre du Liban et dans un contexte de guerre, comment la forte intrusion du hors-champ est révélatrice des événements et de l'état psychique des protagonistes enserrés dans un lieu clos, espace qui semble à première vue statique. Si on ajoute à cela, le recours au jeu « champ/contre-champ », de l'agencement de l'échelle des plans, du point de vue (au sens spatial du terme), de la place des protagonistes dans le décor, de la direction de leurs déplacements, de leur statisme, de la direction de leurs regards et de l'emplacement de leurs corps, on peut dire que c'est le regard du cinéaste qui construit pour le spectateur des manières de voir et d'être. Il s'agit d'une sorte d'injection (cachée) et sans cesse larvée.

L'espace constitue de ce fait, une composante essentielle de l'analyse filmique. Si un personnage regarde vers une direction donnée et que la caméra filme la partie regardée, un lien spatial est établi entre le regardant et le regardé. Les gestes, les regards, l'écoute nous déportent vers un hors-champ imaginaire. Ali Ghanem, tout comme Liès Salem, ont bien décrit ce phénomène dans leurs films. Dans *Une femme pour mon fils*, la séquence de la nuit de noce a été construite sous la forme d'un montage alterné entre les plans du couple isolé dans sa chambre et ceux des invités qui font la fête et qui dansent. Même cas de figure dans *Mascarade*. L'autre aspect qui mérite une étude appropriée est celui de la réalité représentée. Dans *L'envers du Miroir* de Nadia Cherabi, la réalité représentée est affectée par le regard que porte le spectateur. Ce dernier se voit confier un rôle, quelque part central, dans la production de sens. Juger un film en fonction de la perception que nous en avons à la vision plan par plan, séquence par séquence, fausse parfois gravement notre compréhension de l'œuvre. Espace et durée sont indissolublement liés. Arrêter le mouvement pour en faire l'étude constitue un risque car il est possible d'altérer gravement la spécificité de la narrativité filmique.

Le sujet, objet en question, joue aussi un rôle essentiel à l'intérieur du processus de représentation. Par tranches fragmentées d'espaces, les réalisateurs arrivent à recréer des sujets-acteurs, femmes ou hommes, qui vont se mouvoir à l'intérieur des espaces aménagés pour eux. A partir de leurs désirs, de leurs angoisses, de leurs curiosités, de leurs bagages culturels, de leurs interrogations, de leurs craintes et de leurs valeurs, les cinéastes créent leurs sujets fictionnels ou les reconstruisent. En tant que spectateurs, nous participons, dans et hors de l'espace fictionnel, à la construction de modèles

(patterns) sous jacents, de connexions et de formes de logique, qui vont nous permettre de donner une certaine cohérence aux événements que nous percevons. Nos imaginaires et les lois psychologiques d'association d'idées, contribuent à la compréhension des personnages représentés et de réagir aux situations proposées par les auteurs. Le spectateur, profondément impliqué par ce qui arrive aux personnages à l'écran, donne libre cours à ses représentations fantasmatiques en amplifiant ou en rendant saillants les faits représentés à l'état de simples séries de référents creux, incomplets et indéfinis. Face à l'écran, le regard n'est jamais libre, comme dans la réalité. Il n'y a pas de disparition de la distance qui sépare le monde du film du monde du réel. Cette distance, caractéristique essentielle de la représentation, subsiste aussi inéluctablement qu'il n'y a pas de vue sans point de vue, donc sans recul. On peut penser qu'il est de la nature du cinéma et plus précisément de sa spatialité privilégiée de fondre en une seule réalité, l'ici maintenant et le de tout temps à jamais.

Autre question essentielle : comment le sens de l'espace et la fixation sur un point s'articulent-ils ? A la différence de la peinture ou de la télévision, le cinéma a le moyen, soit d'éclipser le cadre grâce à l'extension du noir, et de rapprocher la surface cadrée de l'espace, soit en accentuant l'effet cadre, de proposer un autre espace, hétérogène à celui du public. Devant un écran, comme devant un tableau, le spectateur n'est pas frappé de stupeur, il réagit tout entier aux images qui lui sont offertes. Comme les autres arts qui se rattachent à tout ce qui concerne l'espace (liturgie, danse, théâtre, peinture, sculpture, architecture, etc.) ou qui travaillent les formes visibles, le cinéma se développe spatialement. Chaque cadre délimite l'image et constitue une arête qui enclot l'œuvre et bloque le regard. Pour autant, son fonctionnement comme limite peut varier d'une œuvre à l'autre, d'un tableau à l'autre, d'un film à l'autre. L'encadrement focalise l'attention du spectateur vers la surface imagée. Mais ce dernier est toujours inscrit dans l'espace qu'il distribue autour de sa personne. Dans le cadrage d'un tableau, l'image est attachée au cadre. Dans le cadrage d'un film, l'image s'en détache en tant que réel constamment libre. Il y a même là une sorte d'antagonisme entre la spatialisation formelle de l'image et son mouvement. Les limites de l'écran constituent un cache par rapport au réel représenté, mais deviennent un cadre pour la représentation, puisque l'image compose avec le réel par le seul fait des limites qu'elle lui impose. Dans un plan rapproché, qui réunit plusieurs personnages, ces derniers s'inscrivent dans un graphisme linéaire qui dessine sur la surface de l'écran, une courbe, un triangle, une ligne brisée ou quelques figurations géométriques.

Avec le développement des techniques et l'évolution de plus en plus maîtrisée du maniement de l'outil cinématographique, la clôture de l'espace s'est enrichi de nouveaux harmoniques. Ce que voit la caméra lorsqu'elle filme une scène ce n'est pas ce que voit l'homme. Les techniques spécifiques du 7^{ème} art, tels les grosseurs des plans, le découpage du réel ou le montage, entre autres, isolent, soulignent, grossissent, mettent en valeur ou réduisent les faits réels, alors que le regard humain est plus global. Un simple choix de cadre peut suggérer un climat de joie ou de tragédie. Sans être un décor, le cadre peut devenir un élément plastique lié au personnage qu'il enserme, qu'il

retient. L'adjonction de deux plans, qui n'ont rien de commun, peut mettre en relief une métaphore. Ainsi à travers les espaces (contractés, dilatés, Off, abstraits, sacrés ou sonores), se nouent des réseaux qui offrent de nouvelles visions, parfois plus belles et plus denses des films. La musique est aussi un élément qui peut déréaliser l'action. « Le cinéma, architecture en mouvement éveille des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps », écrivait Elie Faure, qui estimait que le 7^{ème} art allait plus loin que les six autres. Mais sur le sujet, comme sur les éléments iconiques, socio-historiques, psychanalytiques, mythico-poétiques qui font partie de l'ensemble et qui composent le mystérieux réseau de l'image filmique, une étude exhaustive reste à entreprendre.