

ESPACE ET CINÉMA

En hommage à nos collègues professeurs de philosophie, organisateurs de ce colloque, nous souhaitons placer notre intervention sous le signe d'une référence à Platon : le cinéma n'est-il pas un jeu d'ombres et de lumières projetées sur une paroi, devant des spectateurs regroupés dans une salle obscure, ou dans une caverne... ? Ces images ne se donnent-elles pas comme ressemblantes à la réalité ? Les Hommes ne s'imaginent-ils pas voir là la réalité du monde ?

Le cinéma n'en finit pas de chercher à reproduire la réalité ; l'histoire de sa technique le montre : il s'est d'abord caractérisé par la représentation du mouvement (c'est l'invention des frères Lumière) ; puis la reproduction du son synchrone s'est imposée au début des années 1930 ; la couleur s'est généralisée à partir de la fin des années 1930 et n'a cessé de progresser ; on peut aussi évoquer le son « Dolby », la stéréophonie puis la quadraphonie, les diverses tentatives pour reproduire le relief, les tremblements, les odeurs ; le cinéma semble soumis à la tyrannie de cette exigence de reproduction de la réalité.

Mais en ce qui concerne l'espace, il souffre d'un handicap difficile à surmonter : l'image projetée ne comporte que 2 dimensions ; la 3^e dimension est absente ; comment reproduire alors, comment signifier cet espace en profondeur dans lequel nous nous déplaçons et que nous percevons comme étant la réalité de l'espace ?

Certaines réponses à cette question sont antérieures à l'invention du cinéma : il s'agit des découvertes de la Renaissance italienne concernant les lois de la perspective (l'étagement des figures, les lignes de fuite). Mais il est d'autres réponses, permises par la technique cinématographique : il s'agit des propriétés de l'objectif d'une caméra, du cadre de l'image, et des possibilités offertes par le montage.

1 – L'OBJECTIF ET LA MISE AU POINT

La propriété d'un objectif est de pouvoir reproduire nettement une partie de la réalité, tout en laissant dans le flou une autre partie : on peut ainsi sélectionner une zone de netteté à une distance déterminée de l'objectif ; c'est, par exemple, l'extrémité du revolver qui apparaît seule nette dans une image où tout le reste est flou ; cela restitue l'impression d'une 3^e dimension, en recréant l'effet produit par l'accommodation de l'œil sur un point précis ; c'est un moyen pour attirer l'attention, pour créer un parcours obligé dans lequel doit se couler l'œil du spectateur.

Cet effet de mise en valeur a été contesté par André Bazin : il représente à son avis une contrainte pour le spectateur, il ne reproduit pas la liberté du regard dont les hommes disposent face au monde réel ; la réalité est la création de Dieu : le cinéaste n'a pas à la structurer, il revient au spectateur d'en discerner le sens ; un cinéma de la valorisation ne ferait que s'interposer indûment dans la rencontre entre les hommes et le monde. C'est pourquoi ce critique interdisait l'utilisation de tels effets et préconisait un grand espace de netteté.

La critique contemporaine a bien sûr montré que, même dans ce cas, l'espace était fragmenté, structuré, organisé par un réalisateur qui compose son image. Cette polémique présente néanmoins l'intérêt de poser la question du rôle du cinéaste : doit-il s'effacer le plus possible derrière l'espace qu'il permet de voir, ou doit-il le construire et l'interpréter ?

2 – LE CADRE

a – La forme du cadre

L'image de cinéma a une forme de rectangle horizontal ; c'est pourquoi elle montre souvent non seulement un personnage (qui s'inscrirait aussi bien dans un rectangle vertical), mais aussi l'espace qui l'environne, non seulement l'action de ce personnage, mais aussi le lieu dans lequel elle se place ; comme le dit un critique, la « gaine situationnelle » est toujours présente, et le cinéma diffère en cela du texte littéraire, condamné à montrer ces différents éléments successivement.

Pour certains cinéastes, il ne s'agit pas simplement d'une juxtaposition du personnage et du décor ; chez Jean Renoir, par exemple, les êtres semblent plongés, immergés dans l'élément qui les environne ; il souhaitait tellement rendre perceptible cette impression qu'il voulait des acteurs, au cours du tournage, imprégnés des lieux réels ; il refusait par exemple les décors en carton-pâte des studios ; il refusait aussi le procédé de la transparence, ce trucage qui permet de faire défiler un paysage sur une toile placée derrière l'acteur. Pour lui, l'acteur-personnage devait réellement se mouvoir dans les 3 dimensions de l'espace et ressentir la matière fluide (eau ou air) sur son corps : ce fut Jean Gabin placé sur une vraie locomotive pour le tournage de *La Bête humaine*. Ainsi, selon Renoir, les hommes ne peuvent prétendre échapper à l'influence du monde sur eux : en leur corps, ils sont modelés par l'espace qui les environne, dans lequel ils vivent, agissent et « glissent » pour ainsi dire ; l'espace est alors une matière, et on peut parler d'un matérialisme sensualiste.

b – Les limites du cadre

Les bords de l'image représentent une limite pour le regard, puisqu'au-delà, c'est le noir de la salle de cinéma ; mais ce n'est pas une limite pour l'imagination et la pensée du spectateur. Le cadre peut donc servir à mettre en valeur un élément de l'image (comme le cadre d'un tableau de peinture), mais il peut aussi représenter un cache, c'est-à-dire les bords d'une fenêtre ouverte sur le monde : le spectateur sait que la réalité « déborde » des limites de l'image, que seule lui est montrée une parcelle d'un monde qu'il lui est possible de reconstituer. C'est ainsi qu'au début de *M le Maudit* de Fritz Lang, seule l'ombre du tueur d'enfants est visible à l'écran ; il est pourtant omniprésent dans la ville par la terreur qu'il inspire. Le « hors-champ », situé sur les côtés, devant ou derrière l'image, devient alors une réserve d'espace d'où peut surgir l'inconnu ; et cela nous renvoie à une autre expérience de l'espace : ce sont nos limites dans la perception du milieu qui nous environne ; là où le regard s'arrête peut se trouver un danger menaçant, la bête dévoreuse dont parle Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos* ; c'est le cauchemar de notre finitude face à un espace complexe et infini.

c – Le cadre en mouvement

Le cadre peut se déplacer, puisque la caméra elle-même peut se mouvoir : elle peut ainsi balayer l'espace en longueur, en largeur, en profondeur, et nous rendre sensible un lieu, nous le faire expérimenter en quelque sorte. De cette façon aussi, le cinéma reproduit notre expérience de l'espace : cette fois, il s'agit de la sensation de liberté permise par nos possibilités de nous déplacer, de partir et voyager. Les films de l'errance (Wenders, Jarmusch) nous l'ont souvent fait éprouver ; ils nous renvoient à notre effort incessant pour nier notre sédentarité, notre attachement attristant à un lieu ; mais le rêve de mobilité est parfois entaché d'un sentiment de culpabilité : l'errance n'est-elle pas une fuite face à des responsabilités qui s'exercent dans la fixité ? Nous retrouvons la violence immémoriale des relations antinomiques entre le sédentaire et le nomade, cette violence qui a conduit Caïn à tuer Abel.

3 – LE MONTAGE

La succession des plans peut s'accompagner de changements de la position de la caméra. Il est possible ainsi de passer très rapidement d'un lieu à l'autre : tel plan tourné à Paris peut être suivi d'un autre plan tourné aux limites du système solaire exploré par une sonde spatiale ; en une fraction de seconde, on aura ainsi parcouru plusieurs milliards de kilomètres ; avec la possibilité d'aller et de revenir entre ces deux lieux, l'impression d'ubiquité est offerte au spectateur. Dès le début de l'histoire du cinéma, cette puissance du montage est apparue magique.

Il faut cependant noter que ce procédé ne reproduit pas l'espace de la même façon que les moyens précédents. Par exemple, le réalisateur soviétique Lev Koulechov faisait se succéder une image montrant deux personnages devant un bâtiment, puis une image montrant ces deux personnages en train de gravir un escalier : le spectateur était conduit à penser que l'escalier se trouvait à l'intérieur du bâtiment de la première image (bien sûr, l'intérêt de l'expérience veut que cela soit faux : le premier plan montre la Maison Blanche à Washington, le deuxième l'intérieur d'un bâtiment de Moscou...). Ce n'est plus un espace perçu par la vue, mais un espace construit mentalement, conceptualisé, qui s'adresse à la compréhension du spectateur, à sa possibilité de reconstruire et d'interpréter.

Un autre réalisateur soviétique a exploité cette particularité du montage : Eisenstein juxtapose par exemple dans *Le cuirassé Potemkine* des plans représentant le cuirassé parfaitement astiqué par les marins (des aciers lisses, propres, brillants) et d'autres plans aux cuisines sur une viande avariée recouverte de vermine : le spectateur comprend qu'il

y a une contradiction entre le travail effectué par les hommes et la façon dont ils sont nourris, donc rétribués. C'est le montage qui permet d'appréhender l'exploitation dont les hommes sont victimes, de faire connaître la vérité du monde derrière les apparences, la globalité derrière les points de vue partiels. L'espace est en effet constitué de lieux séparés les uns des autres, de sphères distinctes, et un tel cinéma permet des passages entre ces lieux ; il libère le regard et donne à la conscience la possibilité de ne pas rester prisonnière de sa localisation.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'espace dans la première séquence de *la Règle du jeu*, film de Jean Renoir (1939) :

La modernité technique est présente à l'écran sous la forme de l'émetteur de radio, du fil du micro, du micro, du récepteur de radio : cela renvoie à d'autres façons de transmettre des informations, par exemple le cinéma ; cette modernité permet d'accéder à tous les lieux : bien sûr, le lieu de l'exploit de l'aviateur André Jurieu qui a traversé l'Atlantique en 23 heures, mais aussi le lieu de l'intimité d'une femme du très grand monde, sa chambre-même.

Nous allons découvrir la réalité de ces gens : cette très haute aristocratie reste soucieuse des apparences, mais elle ne croit plus en elle-même, en son rôle, en ses valeurs. Les protections dont elle s'entoure (rideaux, voilages, chambre vaste et feutrée d'une maison cossue) s'avèrent fragiles : elle ne peut échapper au reste du monde et aux messages d'André Jurieu.

L'amour et la vie, dans leurs jaillissements, à l'image de la foule à l'aérodrome, ne peuvent plus être contenus par les cordons des policiers. Christine a éteint l'interrupteur de sa radio ; elle sait que d'autres ne le font pas, et, plus tard, elle ne pourra pas refuser l'intrusion d'André Jurieu chez elle.

Les frontières que la hiérarchie sociale voudrait imposer ne sont ainsi plus infranchissables. Cette liberté nouvelle que permet la modernité réjouit le cœur d'un cinéaste comme Renoir : c'est une promesse de bonheur.

Mais cette image de foule en mouvement nous conduit à penser aussi à d'autres œuvres cinématographiques : chez Fritz Lang, cela devient le débordement, le désordre, la libération des instincts de possession, la recherche frénétique de territoires, les pulsions de haine et d'exclusion. Certes le cinéma reproduit nos expériences heureuses de l'espace, il en reproduit aussi les expériences malheureuses.