

ANTOINE GAUDIN

# L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE

Esthétique et dramaturgie

Sous la direction de Michel Marie

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : River Phoenix dans *My Own Private Idaho*  
de Gus Van Sant (1991) Photo © New Line/The Kobal Collection

Mise en page : Belle Page

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1<sup>er</sup> juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique

s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2015

Armand Colin est une marque de  
Dunod Éditeur, 5 rue Laromiguière, 75005 Paris  
[www.armand-colin.com](http://www.armand-colin.com)

ISBN : 978-2-200-28853-2

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup> a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# Remerciements

Je remercie tout particulièrement les personnes qui, d'une façon ou d'une autre, ont permis que l'écriture de cet ouvrage s'effectue dans de bonnes et stimulantes conditions : Jacques Aumont, Nicole Brenez, Laurent Creton, Christian Delage, Chloé Delaporte, Philippe Dubois, Chantal Duchet, David Faroult, Pascale et Gérard Gaudin, Hippolyte Gros, Jean-Baptiste Gugès, Prosper Hillairet, Kira Kitsopanidou, Marie Lécivain, Michel Marie, Giusy Pisano, Cécile Rastier, Michael Temple, Sylvie Thouard, Luc Vancheri.



# Introduction

La notion d'espace est consubstantielle à l'art du cinéma. Dans les films, l'espace est à la fois :

- une *donnée* de la représentation (induite par les fondements techniques de la prise de vues : les films captent et retranscrivent « de l'espace »);
- un *problème* d'ordre esthétique et dramaturgique, aux multiples implications;
- une *construction*, mi-empirique, mi-imaginaire (résultant de l'interaction entre le film projeté et le système perceptivo-cognitif du spectateur).

Tourner un film, le mettre en scène, le sonoriser, le monter, c'est toujours faire apparaître, découper, organiser, modeler un espace.

Cela paraît évident lorsque les images du film ouvrent sur un espace en profondeur répondant aux lois optiques de la perspective monoculaire; mais le constat s'étend aussi bien aux formes plus abstraites de cinéma. Il n'existe aucun film qui ne communique à son spectateur une sensation de l'espace, fût-elle minimale, comme dans les expériences-limites de l'abstraction et de l'écran monochrome. On peut même avancer (cela sera développé plus loin) que ce sont ces expériences-limites qui, en concentrant l'expression cinématographique sur ses paramètres fondamentaux, nous font le mieux sentir l'impression primordiale de l'espace que mobilise le cinéma par le seul mouvement de ses images, indépendamment de tout habitus perceptif qui nous encouragerait à naturaliser l'espace représenté « derrière l'écran ».

Il existe ainsi un matériau-espace propre au cinéma, que tous les films mobilisent, d'une façon ou d'une autre, en le modelant par leurs opérations de mise en scène et de montage. C'est essentiellement de cet espace-là qu'il sera question : l'espace en tant qu'élément fondamental de la composition cinématographique et de la plastique en mouvement de l'image filmique. Il s'agira donc, dans cet ouvrage, d'explorer une notion de l'espace spécifique au cinéma.

Lorsqu'on pose la question de la spécificité d'un médium ou d'un art, on considère celui-ci comme un principe organisateur de formes capable d'exprimer par lui-même ce qu'aucun autre type d'énoncé ne saurait communiquer. Sans que cela l'astreigne à une visée ontologique unique, le cinéma possède, comme chaque art à son propre niveau, une exclusivité dans la production de certaines expériences esthétiques, de certaines significations sensibles.

Pour ce qui est de son rapport à l'espace, on ne saurait nier le fait que l'art cinématographique s'inscrit en partie dans le vaste héritage des systèmes de représentation qui ont précédé son avènement, au premier rang desquels la peinture, le théâtre et la photographie. Mais cela ne doit pas recouvrir le fait que le cinéma a également développé des formes et des « idées esthétiques » de l'espace qui lui sont propres, assumant ainsi, pour les hommes de son temps, la fonction de donner à éprouver et à penser des dimensions de leur espace vécu qui seraient inexprimables en dehors de ses images et de ses sons.

Comment les films organisent-ils l'espace qui leur est spécifique ? Quels effets et quelles significations produisent-ils par cette opération ? Comment l'espace est-il perçu/construit/éprouvé par les spectateurs ? Que pouvons-nous retirer du cinéma pour penser l'espace de nos vies ? Ce livre a été conçu comme une tentative d'approfondissement du rapport singulier à l'espace que nous fait expérimenter le cinéma.

## ÉTAT DES LIEUX THÉORIQUE

Sur ces questions, le champ théorique est potentiellement très large. D'emblée, on observe que la notion d'espace peut intervenir, d'une façon ou

d'une autre, au sein de nombreuses orientations d'études et de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel. On engage ainsi cette notion, de façon plus ou moins explicite, lorsqu'on s'intéresse :

- à la composition visuelle de l'image (cadre, lumière, profondeur de champ, etc.);
- aux phénomènes de « mise en scène » (scénographie, mouvements d'appareil, etc.);
- aux opérations de découpage et de montage (raccords de mouvements et de positions, fragmentations/recompositions des scènes et des lieux de l'action, etc.);
- aux relations entre l'image et le son (perspective sonore, sons-territoires, etc.);
- aux mécanismes du récit et à la participation cognitive du spectateur (construction imaginaire de l'univers diégétique, phénomène du hors-champ);
- aux genres des films (nombreux sont définis en partie par le type de lieux dans lesquels se déroule l'action : western, Film noir, *road movie*, etc.);
- à l'histoire technique, industrielle et culturelle des formats de l'image et des espaces de projection (cinéma des premiers temps, Cinéma-Scope, cinéma en relief, Dolby, etc.);
- aux installations vidéo et aux prolongements possibles du cinéma sur d'autres supports (hors de son « espace » d'origine), etc.

Mais si de multiples études ont ainsi pu traiter de questions mobilisant l'espace (notamment à travers certaines de ses acceptions particulières comme le « paysage » ou le « décor »), la notion d'espace *en tant que telle* a rarement occupé le premier plan de la production théorique. Dans le champ cinématographique, les questions relatives à l'espace lui-même ont souvent été considérées comme secondaires, résolues en fonction des solutions apportées à des problèmes jugés plus fondamentaux, où la notion d'espace semblait le plus souvent « aller de soi » ; c'est-à-dire que cette notion était déjà préconçue avant l'expérience du film, le plus souvent sur le modèle de l'espace « optique-systémique » : on désigne par ce terme la conception dominante de l'espace (en tant qu'objet physique autonome et statique, réceptacle vide et homogène structuré par les trois axes de la

géométrie euclidienne) qui constitue notre « métaphysique inconsciente »<sup>1</sup> depuis l'époque moderne.

Par ailleurs, de nombreuses analyses de films posent des questions esthétiques et dramaturgiques à partir de l'espace, ce dernier étant considéré comme un moyen pour produire du sens et de l'émotion sur d'autres thèmes, d'autres enjeux que lui. Il est beaucoup plus rare que soit posée la question de *l'espace lui-même*, en tant que problème esthétique et philosophique traité par le cinéma.

Et partant, la plupart des écrits abordant des questions relatives à l'espace 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 que possède le médium cinématographique d'« ébranler » la façon dont nous comprenons la spatialité de notre existence.

En comparaison, la question de la spécificité du cinéma dans son rapport au *temps* a pu sembler, dans la pensée sur cet art, plus neuve et décisive que celle de son rapport à l'espace. Meilleur objet philosophique *a priori*, la *temporalité* du cinéma a ainsi fait l'objet d'approches théoriques (chez Epstein, Deleuze, Tarkovski, Schefer, Aumont, Dubois, etc.) autrement plus nombreuses et déterminantes que sa *spatialité*. Ce privilège de la notion de temps dans les études cinématographiques s'explique sans doute par le fait que le spectacle du cinéma livre du temps « à l'état brut », alors que l'espace n'y est redonné qu'au titre de « réalité intermédiaire ». Lié aux innovations d'un cinéma moderne de l'image-temps (qui a accompagné la constitution de cette tradition théorique et académique), l'impact du temps filmique sur nos modes usuels de perception et d'intellection a ainsi longtemps paru plus fort, et plus engageant pour la pensée, que celui de l'espace.

Cette hiérarchie implicite semblait d'autant plus légitime que l'espace filmique pouvait, de son côté, être approché à partir de catégories conceptuelles déjà constituées, car présentes dans la perception courante ou héritées des autres arts visuels et narratifs (la *perspective* picturale,

---

1. Jan PATOCKA, « L'espace et sa problématique », in *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Grenoble, Millon, 2002 (1960-1976), p. 15.



la scénographie théâtrale, le décor architectural, etc.), alors que certaines interventions sur la « matière-temps », comme les variations de vitesse de l'image, obligeaient à voir que le cinéma « donne du temps une définition inimaginable avant lui » (selon les termes de Jean Epstein).

Toutes ces raisons peuvent expliquer que les études théoriques systématiques sur l'espace cinématographique constituent, dans l'ensemble, et à l'inverse des études sur le temps, des références relativement sporadiques et isolées. En conséquence, la question d'une puissance plastique de l'espace propre au cinéma reste aujourd'hui encore assez peu explorée.

## QU'EST-CE QUE « L'ESPACE » ?

Un autre obstacle à l'approfondissement de cette question réside dans la polysémie du terme « espace ». Au cinéma, on parle d'espace pour englober un *lieu* du récit (plein et entier) comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmentée par le découpage); pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieurs naturels (en grande partie « recueilli » par la caméra); pour poser la question de la surface de l'écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception); etc.

Cette polysémie a pu susciter des perspectives très diverses sur cet objet d'études, au point de décourager toute entreprise visant à en stabiliser le sens. Le recentrage de la problématique de cet ouvrage sur la spécificité de l'espace cinématographique prend ainsi sa source dans l'exigence d'une cohérence théorique minimale, permettant l'approfondissement d'une question centrale : quel espace *vivons-nous* au cinéma ?

La formulation de ce questionnement introduit la notion phénoménologique de l'« espace vécu », qui sera mobilisée afin de mieux comprendre l'engagement spatial de notre corps dans le film *en fonctionnement*. Il s'agira de rendre compte du fait que le cinéma, loin de se contenter de reproduire plus ou moins fidèlement l'espace de notre perception naturelle, constitue en lui-même une structure sensible singulière de l'espace. Par suite, le déploiement des enjeux spatiaux liés aux grandes formes filmiques nous conduira à montrer que le cinéma est ontologiquement pourvu pour amener à notre compréhension

sensible certains aspects primordiaux de notre espace vécu, en général négligés par la conscience claire en contexte courant, et quasiment inexprimables en dehors du flux de ses images (et de ses sons).

L'espace au cinéma ne sera donc pas considéré comme un *motif* stable représenté par le film, et disponible pour la vue uniquement (dans la lignée d'une conception optique-systémique de l'espace qui pourrait être commune à tous les arts visuels), mais comme un *phénomène* dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur. Il sera étudié comme une puissance plastique autonome, directement liée à la nature des images filmiques, à leur mouvement, à leur être-sonore, et à leurs rapports de succession. C'est pour penser cette conception-là de l'espace cinématographique que sera introduit et développé dans ce livre le concept d'« image-espace »<sup>1</sup>.

Si une place importante sera aménagée à l'analyse de films contemporains, l'ensemble des développements à venir sera aussi l'occasion d'ébaucher une histoire générale de l'évolution des formes et des techniques cinématographiques dans le rapport qu'elles entretiennent avec l'espace. On pourra ainsi observer que la composante spatiale du cinéma a constitué, pour chaque évolution significative des procédés expressifs de cet art, un moyen de rupture déterminant avec les représentations qui la précédaient; on peut avancer, de ce point de vue, que l'espace filmique constitue une notion clé, autour de laquelle s'articule toute l'histoire du cinéma.

---

1. Bien qu'il ne soit pas question de s'inscrire dans le système théorique de l'« image-mouvement » et de l'« image-temps », la terminologie retenue (« image-espace ») est une façon de maintenir un lien avec le projet global de Gilles Deleuze sur le cinéma, en considérant le second terme de l'expression (ici : l'espace), à la fois, comme un enjeu thématique central à l'intérieur des films, et comme un *matériau* essentiel au fonctionnement du médium cinématographique. Sur ce point, de plus amples précisions seront apportées dans le chapitre 2.

# Approches de l'espace cinématographique

Où en est-on aujourd'hui, au niveau théorique, sur la question de l'espace au cinéma ? Nous pouvons partir de certains ouvrages et essais qui se distinguent au cœur de la production générale, en ce qu'ils ont placé la notion d'espace filmique au premier plan de leur attention, en s'efforçant de la penser *pour elle-même*. Ces sources seront réparties par grands types d'approches, en fonction de la conception générale du cinéma qu'elles mobilisent. Elles dialogueront avec des analyses de films qui ne seront pas convoqués comme de simples illustrations des théories, mais bien comme des propositions théoriques *en actes* sur l'espace cinématographique. Précisons enfin qu'à ce stade de l'ouvrage le but n'est pas de livrer un « état de la recherche » exhaustif, mais de présenter une cartographie claire et exploitable du champ de la pensée et de ses principales orientations.