

## [Réel Virtuel]

N°5 Hors écran, 2016  
<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr>

# > Le regard-caméra : variations de distances

Alice Lenay

### Résumé

**Au cinéma, quand celui qui est filmé dirige son regard au-delà du cadre visible par le spectateur, il implique la présence de quelque chose qui pourrait lui être accessible. En revanche, lorsqu'il regarde l'objectif de la caméra, il envoie son regard autre part, hors du monde où il se trouve. Le regard-caméra, comme un regard lancé hors de l'écran, transforme les impressions de distances entre le spectateur et les images.**

**Cet article se propose de mesurer différents effets du regard-caméra sur le spectateur: le regard qui lui rappelle sa place face à l'écran, celui qui au contraire l'invite dans l'histoire, ou encore le regard qui se sait aveugle, celui qui dit l'impossibilité d'une rencontre.**

### Plan

- Du hors-champ au hors-écran
- L'adresse spectaculaire: cinéma d'attraction et comédie musicale
- In-écran: la caméra subjective
- L'adresse réflexive: montrer le dispositif en marche
- Regard-caméra comme hors-champ de l'histoire
- Témoignage du regard captif
- Un pas en avant, un pas en arrière

### Auteur

Alice Lenay est artiste chercheuse. Elle prépare actuellement un doctorat de recherche et création, sous la direction d'Yves Citton et de Jean-Philippe Lachaux (UMR LITT&ARTS de l'Université Grenoble-Alpes, laboratoire DYCOG de l'INSERM à Bron et théâtre de l'HEXAGONE Scène Nationale Arts Sciences à Meylan). Elle travaille sur les apparitions de visages sur écran, la question de la rencontre et de l'être-ensemble au sein des environnements médiatiques.

*Exercices de rencontre à l'usage de ceux qui veulent mesurer la distance qui les sépare*, série d'éditions et de performances collaboratives (2016 -)

*Présence / absence*, installation interactive (2016)

*La lettre à la limite des Lilas*, installation de documents de recherche et film (2016)

*Aubervilliers 100 chemins*, film (2015)

*Les yeux mécaniques*, série vidéo (2014 -)

*Rendez-vous*, édition (2014)

*visage-interface*, film (2014)

## Du hors-champ au hors-écran

Au cinéma, quand le sujet filmé regarde vers les bords du cadre, il implique l'existence d'objets non visibles mais potentiellement atteignables dans l'espace qu'il occupe. En revanche, lorsqu'il regarde directement l'objectif de la caméra, il désigne non plus un autre point de l'espace qui l'entoure, mais un lieu tout autre, un en-deçà **[1]**, au-delà de l'avant-champ, hors de l'écran. L'objectif de la caméra est cette bûlure du film, ce trou noir, comme un raccourci spatial et temporel vers la salle de cinéma. Mais si le spectateur semble recevoir ce regard droit dans les yeux, l'interaction n'est en fait jamais réciproque ; le regard est lancé, seule l'image est récupérée. L'écran reprend alors toute sa définition, à la fois l'écran qui montre le regard, et l'écran qui protège de l'échange ; écran à deux faces donc, l'une visible et l'autre aveugle dont le regard-caméra serait l'articulation.

**[1]** M. Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahier du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. « Collection Essai », Paris, 1988.

Le regard à la caméra (ou « regard-caméra ») semble montrer l'opacité du message tout en le délivrant, mais il ne détruit pas pour autant l'activité expressive du film, et au contraire, il en devient une forme signifiante, en travaillant la distance qui sépare ou unit le spectateur aux images. De l'exclusion du spectateur (le regard-caméra qui révèle le dispositif et lui rappelle sa place dans la salle de cinéma) à son inclusion (le regard qui l'invite dans la fiction, par une caméra subjective par exemple), le regard-caméra met en relief la situation dramatique qui se joue à l'écran.

Nous établirons donc une typologie de distances créées par le regard-caméra, en gardant à l'esprit que chaque occurrence possède sa particularité, aussi bien dans le film que dans le contexte de lecture. Nous nous sommes particulièrement intéressés aux films de fiction en France, aux États-Unis, en Italie, diffusés dans le contexte de la salle de cinéma (salle obscure et fauteuils tournés vers un écran lumineux), mais la recherche des effets du regard-caméra pourrait se poursuivre, dans d'autres films et sur d'autres écrans. Du cinéma amateur à la télévision, de l'écran incurvé au casque de réalité virtuelle, sur *smartphones* ou en visioconférence, notre distance à l'écran change, non seulement dans l'espace physique, mais surtout dans notre rapport aux images, et à ce qu'elles montrent. Pour cet article, nous voudrions commencer à établir des repères de distances et de relations à l'écran pour le film de fiction classique, projeté sur la toile blanche dans la salle de cinéma. Comme une clef d'analyse, le regard-caméra pourrait éclairer des modalités de notre lecture de l'écran, écran comme surface ou comme passage, entre le point de vue du spectateur et le point de fuite de l'image.

## L'adresse spectaculaire : cinéma d'attraction et comédie musicale

**[2]** Par exemple : *Par le trou de la serrure*, Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1901 ; *Mary Jane's Mishap*, George Albert Smith, 1903 ; *Magic Bricks*, Pathé Frère, 1908.

**[3]** Avant cette première forme d'adresse, on peut évoquer les tout premiers regards-caméra, ceux des passants curieux observant une machine dont rien ne dit encore ce qu'elle fabrique. C'est avec l'expérience de la projection, que le regard peut se transformer en potentielle adresse, du regard-caméra (ou regard-machine), à la volonté d'un regard-spectateur, *de looking at à looking to*. M. Lewis, "Is Modernity

Les personnages des premières saynètes filmées **[2]**, n'éprouvent apparemment aucune gêne à regarder directement l'objectif de la caméra, comme pour adresser leur spectacle à un public prochain **[3]**. Par de grands gestes, ils désignent ce qu'il y a à voir autour d'eux, comme les guides d'un nouvel espace. Progressivement, et pour accompagner ces gestes, la caméra se déplace en variant les angles et l'échelle des plans pour montrer ce qui est désigné. Le cadre fixe et le plan séquence qui rappelaient la scène des salles de spectacle (vivant) se fragmente en une série de vues, reliées les unes aux autres par le montage. Comme si l'image se creusait, le spectateur « entre » dans le film. Ainsi, lorsque le personnage du film *Le déjeuner du savant* (1905) **[4]** observe sa nourriture au microscope, le spectateur a la possibilité de voir au plan suivant l'objet

our Antiquity ?", *Afterall : A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 2006, n° 14, p. 109-117.

[4] *Le déjeuner du savant*, Pathé, 1905.

[5] Ouvrage collectif sur le regard dans les premiers films, dirigé par A. Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné – La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Université Laval, Méridiens-Klincksieck, coll. « Méridiens Sciences Humaines », Québec, 1988.

[6] T. Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2006, n° 50, p. 55-65.

[7] R. Enright et B. Berkeley, *Dames*, Warner Bros. Pictures, 1934.

[8] J. Feuer, « The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment », *Genre: The Musical*, ed. Rick Altman, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1981, p. 169. (traduction personnelle) "Musical numbers can be shot from the point of view of a front-row theatrical spectator and then move into filmic space - combining the immediate contact of the theater with the mobility of perspective of the camera. Numbers that begin within theatrical space merge, often quite imperceptibly, into filmic space."

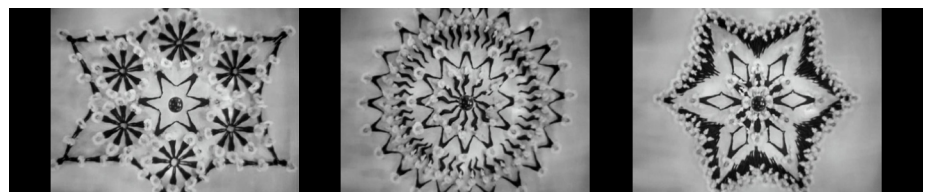
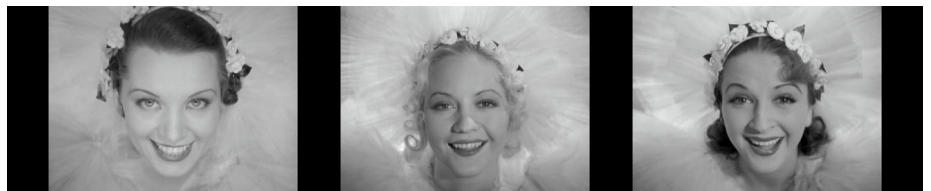
Les jeunes filles « volent » vers la caméra en hauteur, R. Enright et B. Berkeley, *Dames*, 1934

Motifs kaléidoscopiques formés par les corps des jeunes filles sur la scène - caméra zénithale -, R. Enright et B. Berkeley, *Dames*, 1934.

de son regard, à savoir de petits vers qui grouillent, et qui sans l'appareil (microscope ou caméra) seraient restés invisibles. L'objectif du microscope est rappelé par la forme de l'iris, comme un cadre supplémentaire qui retient encore le spectateur dans un espace d'observation. En revenant au plan large, le savant fait une grimace à la caméra, et imite le mouvement des vers avec ses doigts, comme pour rappeler ce que lui et le spectateur ont apparemment tous les deux vus.

Le regard-caméra est dans ces premiers films le jeu même du dispositif, dispositif qui fait alors spectacle [5]. On parle pour cette époque de « cinéma d'attraction » [6], « attraction » au sens de spectacle: le film s'exhibe en montrant ce qui le constitue. On peut aussi y voir un mouvement d'absorption, « attraction » comme pour signifier l'attention captée, retenue du spectateur progressivement attiré dans le film, avant que l'écran ne se referme pour le transformer en voyeur, caché dans la salle et ignoré des personnages. On retrouve le même type d'adresse « spectaculaire » plus tard dans la comédie musicale, quand les personnages chantent et dansent en s'adressant à la caméra, pour offrir leurs numéros aux futurs spectateurs. Comme un courant sous-terrain du cinéma d'attraction, l'écran retrouve la forme de la scène mais en déployant des possibilités filmiques nouvelles, elles aussi spectaculaires.

Dans *Dames* (1934) [7], les personnages qui préparent ensemble un spectacle, adressent d'abord leurs numéros à la caméra subjective du public ; mais progressivement, le point de vue dévie « presque imperceptiblement, vers l'espace filmique » dit Jane Feuer, « combinant le contact immédiat du théâtre avec la mobilité des perspectives de la caméra » [8]. On peut voir par exemple, depuis une caméra zénithale, les corps de dizaines de jeunes filles au sol qui s'arrangent en des motifs kaléidoscopiques (chorégraphie de Busby Berkeley), mais aussi leurs « envols » depuis la scène, qui les fait atterrir sans raison – ni gravité – vers la caméra placée dans les hauteurs. L'adresse au spectateur du film est ici délibérée, un spectateur aux vues multiples sur la scène, loin du point de vue statique du théâtre).



Le regard-caméra s'adresse à la fois individuellement à chaque spectateur dans la salle de cinéma, et en même temps au public en tant que collectif, puisque aussi bien, c'est le moyen de regarder tout le monde. Le spectateur n'est pas démasqué comme voyeur, mais considéré comme faisant partie d'un public, qui n'est pas ignoré.

## In-écran : la caméra subjective

Le spectateur peut aussi recevoir le regard, non pas comme membre d'un public anonyme, mais comme personnage de la fiction. Car l'écran, en canalisant la perception du spectateur, l'amène à confondre son point de vue avec celui de la caméra. C'est pourquoi, comme le souligne Christian Metz, lorsque la caméra tourne, le spectateur ne tourne pas la tête, car il la tourne déjà dans le film « en tant que toutvoyant, en tant qu'identifié au mouvement de la caméra, comme sujet transcendantal et non comme sujet empirique » [9]. Or, lorsqu'une caméra subjective est utilisée, le point de vue de la caméra se confond avec le regard d'un personnage, réduisant alors considérablement la distance entre le spectateur et les événements du film.

[9] C. Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 1975, vol. 23, p. 36.

Dans le champ-contrechamp par exemple (alternance de deux plans sur deux personnages qui se font face) le spectateur peut s'identifier plus particulièrement au premier personnage si le second s'adresse à lui par des regards-caméra [10]. L'écran devient alors un masque au travers duquel le spectateur récupère le regard, incarnant un personnage dont la représentation a disparue, pour laisser place au seul point de vue.

[10] Voir l'analyse de séquence de *Stagecoach* par N. Brown, « Rhétorique du texte spéculaire », *Communications*, 1975, vol. 23, p. 202-211.

Dans *Rear Window* (1954) [11], Jeff est immobilisé dans son appartement après s'être cassé la jambe. Pour tromper l'ennui, il regarde ses voisins depuis sa fenêtre et commence à suspecter l'un d'entre eux d'avoir tué son épouse. Il tente tout au long du film de vérifier ses intuitions, provoquées et façonnées par le hors-cadre des fenêtres d'en face. Le film travaille ainsi tout au long de l'histoire l'identification du spectateur avec le héros, chacun d'eux occupant une place d'observateur, et croyant à des histoires qu'ils construisent en fait eux-mêmes, au moyen d'indices donnés par le cadre, celui de l'écran ou de la fenêtre. Ainsi, quand le héros se fait surprendre par le potentiel tueur, c'est par une caméra subjective que le regard est récupéré. Tout à fait identifié à Jeff, le spectateur est saisi par un regard qui démasque son voyeurisme, non pas dans la salle de cinéma, mais en tant que personnage à l'intérieur du film. La distance entre le spectateur et l'écran a trouvé son écho à l'intérieur de l'espace fictionnel, entre Jeff et les fenêtres lumineuses. Lorsque le regard-caméra intervient, la distance est effectivement réévaluée, le spectateur est repoussé, renvoyé à son voyeurisme, mais toujours à l'intérieur de l'histoire. Ce type de regard-caméra semble aller vers le hors-écran, mais pour mieux ramener le spectateur à la place d'un personnage.

[11] A. Hitchcock, *Rear Window*, Paramount Pictures - Universal Pictures, 1954.



Le regard qui saisit le voyeur, A. Hitchcock, *Rear Window*, 1954.

## L'adresse réflexive : montrer le dispositif en marche

S'il n'est récupéré par aucun récepteur diégétique, le regard-caméra peut apparaître non pas comme la proposition d'un dialogue, mais comme le rappel de l'écran infranchissable. Une erreur, comme le coup d'œil involontaire d'un figurant vers la caméra peut trahir la fiction en désignant le dispositif en marche. Ce regard rappelle au spectateur la place de la caméra dans le processus de tournage, et par extension, la place de l'écran au moment de la projection, la surface plane qui porte les images. L'accordéon de la fiction rabat alors sa fausse profondeur ; le cours de l'histoire est suspendu un moment. C'est la première accusation qu'on avance contre le regard-caméra, destructeur de fiction. Pourtant, même cet effet est récupéré dans certaines mises en scène, le regard-caméra devenant une forme d'adresse réflexive, aux allures d'aparté, qui briserait le quatrième mur de l'écran comme Brecht l'envisage au théâtre avec des effets de distanciation [12]. En voiture avec Marianne, Pierrot se tourne soudain vers la caméra (au lieu de regarder la route) pour commenter la situation. Marianne s'inquiète : « mais à qui tu parles ? », et Pierrot s'exclame évidemment « aux spectateurs ! ». Marianne se tourne alors vers la caméra et fait mine de constater effectivement notre présence (*Pierrot le fou*, 1965) [13].

[12] B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. « La Pléiade », Liège, 2000.

[13] J.-L. Godard, *Pierrot le Fou*, Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1965.

Nouveau type de regard-caméra donc, celui qui joue à faire réapparaître la distance entre le spectateur et l'écran, une distance métrique et non plus une distance fantasmagorique aux mesures tordues par la profondeur factice des images. Mais cette adresse est tout aussi illusoire que les images qu'elle remet en question, car si le regard atteint effectivement le spectateur dans la salle de cinéma, l'écran en réapparaissant se réaffirme aussi comme protection.

Le spectateur a déjà fait l'expérience de son inviolabilité dès les premiers films. Son destin n'est pas de terminer broyé par le train qui arrive en Gare de la Ciotat [14], mais de voir la suite de l'histoire. Si le spectateur doute un moment de sa sécurité ou de son anonymat, la collision du train ou du regard est encaissée par l'écran au dernier moment. Ainsi, même si les provocations sont entendues (le regard s'adresse effectivement au spectateur qui le récupérera), il est impossible de répondre, et le film reprend alors son cours (à moins qu'il ne s'agisse d'un salut final qui amorce la sortie de la salle « tout ceci n'était qu'une illusion », comme le fait Hitchcock à la fin de *Family Plot* (1976) en demandant à Barbara Harris de faire un clin d'œil à la caméra). Ce regard réflexif est un jeu, comme un pari, un regard qui mise son adresse au hasard, vers un spectateur seulement deviné.

[14] *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895.

C'est alors au tour du spectateur de deviner derrière le masque du personnage, l'acteur qui « joue » justement, pour lui ou avec lui. En s'éloignant du personnage, il se rapproche peut-être de l'acteur, le regard-caméra provoquant un effet de surimpression sur le visage de celui qui le lance : l'existence fictionnelle du personnage, et celle absente de l'acteur.

## Regard-caméra comme hors-champ de l'histoire

Le regard-caméra en faisant apparaître la dissymétrie de l'échange, dit l'absence de celui qui le lance. C'est certainement là un dernier type de regard-caméra, le regard qui sait l'impossibilité de rejoindre celui qui le reçoit et souligne cette impossibilité, non par provocation, mais pour alimenter et comme redoubler la situation fictionnelle.



« Non jamais je ne l'oublierai », J. Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964.

**[15]** J. Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, Parc Film, Madeleine Films, 1964.

Dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) **[15]**, Geneviève attend son amant parti à la guerre. Elle regarde la caméra à deux reprises dans le film : d'abord, pour formuler une promesse « non, jamais je ne l'oublierai », et plus tard, alors qu'elle essaye une robe pour son mariage avec un autre. Aucun récepteur diégétique ne s'interpose pour récupérer le regard.

Première hypothèse : ce regard-caméra est un regard intérieur. Geneviève ne regarde personne, elle pense. Nous avons alors accès à l'intériorité du personnage, logée en un lieu inaccessible, comme hors de l'histoire : l'objectif de la caméra. Car si la caméra est sensée être invisible aux yeux du spectateur, elle est aussi ignorée par les personnages (en tout cas dans les films où les indices du dispositif restent cachés). Le regard-caméra peut alors figurer un regard qui ne s'adresse à personne, qui, sans rien désigner, est seulement renvoyé à celui qui le lance. Marc Vernet dit l'efficacité du regard-caméra à « exclure tout autre partenaire qui pourrait se tenir dans le hors-champ (...) Le personnage ne regarde personne d'autre dans la diégèse, il regarde là où personne ne se trouve. Autrement dit, le personnage est ici son propre partenaire » **[16]**. Nous pourrions penser que Geneviève se regarde elle-même comme au miroir – car on voit ses yeux au miroir en croisant son propre regard. Comme une glace sans tain, l'écran nous laisserait voir l'intimité du personnage qui se sonde lui-même.

**[16]** M. Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. « Collection Essai », Paris, 1988.

Deuxième hypothèse : le regard s'adresse au spectateur, mais en reconnaissant son absence. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, le regard-caméra met en écho la situation cinématographique avec l'histoire fictionnelle, car à l'image de l'amant absent, nous sommes nous aussi, spectateurs, absents. Le deuxième regard-caméra, cette fois muet, qu'elle lance derrière son voile de mariée se construit sur deux plans, d'abord dans le magasin, et après un *cut*, directement dans l'église pour le mariage. Le regard-caméra fait le raccord entre les deux plans pour transporter d'un lieu à l'autre le personnage toujours hypnotisé par l'objectif, dans une introspection désavouée. Geneviève est prisonnière de l'écran comme soumise à son destin, le film est déjà monté, et ce regard lancé hors-écran est comme un appel à l'aide auquel personne ne peut répondre. Regard intérieur, regard-au-delà, ou encore regard à vide, ce regard-caméra est le reflet d'une absence.

**[17]** P.P. Pasolini, *Edipo re*, Euro International Film (EIA), 1967.

De même, au début d'*Edipo re* **[17]**, une mère donne le sein à son fils. Elle regarde longuement la caméra, et de temps en temps, hors-champ, l'enfant. À nouveau, pas de récepteur diégétique, le regard semble s'adresser au spectateur, mais sans mettre en question la fiction. Cette séquence agit comme une introduction à la narration d'un mythe, comme

un chœur qui annonce une histoire déjà connue. Le regard dit ici d'abord le tragique de l'histoire des personnages, dont le destin est déjà tracé. L'objectif de la caméra n'est même plus un lieu hors-champ de l'histoire, c'est précisément l'histoire même, le lieu de passage du mythe. C'est un point hors du temps qui laisse deviner ce que nous savons déjà : chacun peut y lire l'histoire qui va se dérouler, et qui pourtant s'est déjà passée.

Il y a bien une adresse, mais figée en images. Le spectateur reçoit l'annonce du mythe ou la confidence de Geneviève par un regard-caméra qui rappelle l'absence de celles qui le porte, mais pour justement montrer ce qui se joue, au moment présent, celui de la projection.

Derrière le voile, dans le magasin, J. Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964.



À l'église pour le mariage, J. Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964.



## **Témoignage du regard captif**

Celui ou celle qui lance le regard-caméra est d'abord là pour rappeler son existence dans le film, devenant l'intermédiaire entre le lieu occupé et le lieu désigné. Comme une résurgence du « ça-a-été » que Roland Barthes identifie en photographie, celui qui regarde la caméra apparaît à l'écran pour témoigner de sa propre existence au spectateur : « cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé »

**[18].** Mais contrairement à la photographie, les images au cinéma fuient avec le temps **[19]**. Le visage dans le film, même immobile et en plan fixe, se compose d'images qui filent comme le sable entre les doigts, et cette matérialité même de l'absence est déjà la sentence du rendez-vous manqué. Dans ces plans de visages qui nous regardent dans la durée,

**[18]** R. Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p. 121.

**[19]** *Ibid.*, p. 123.

nous pourrions dire « c'est encore ce qui a été » ou « ça continue à avoir été ».

L'objectif de la caméra devient alors le messenger d'une présence, qui s'est bien trouvée là, il était une fois. Marc Vernet en fait le corps même du cinéma :

« le regard à la caméra est la figure emblématique de cette nostalgie, de cette rencontre qui aurait pu avoir lieu. Il ne signe pas une rencontre entre le personnage et le spectateur, ou entre celui-ci et l'acteur, mais il est plutôt une invite aussitôt frappée de nullité : il signale sa possibilité passée et son impossibilité présente, redoublant chez le spectateur, en le faisant travailler, le clivage qui est le sien » [20].

[20] M. Vernet, *Figures de l'absence*, op. cit., p. 18.

La distance cette fois est considérable, à la fois spatiale et temporelle, elle rappelle à nouveau le jeu du cinéma, mais pour créer un attachement du spectateur au seul indice de présence qui reste disponible : les images à l'écran. Le regard-caméra peut alors rappeler la double distance qui lie les deux espaces du regard : ce n'est plus le spectateur dans la salle, ou la personne filmée qui manque à l'appel, mais les deux regards qui reconnaissent leurs absences respectives.

[21] J.-P. Oudart, « La suture », *Cahiers du cinéma*, 1969, n° 211-212.

C'est tout le travail de la « suture » (Jean-Pierre Oudart) [21] que de penser le film comme constitué par l'absence : l'image qui est passée ou qui est à venir manque à l'image qui occupe alors l'écran, et c'est l'imaginaire du spectateur, lui-même absent aux objets désignés par les images, qui comble ces vides. La lecture du film se fait dans la dialectique de ces absences. Ainsi, dans cet espace aux contours flous, la rencontre est toujours immatérielle : c'est dans un espace fantasmatique que le spectateur peut rejoindre celui à l'écran, et ce trajet est porté par le film en route. Il y a en effet l'espace de l'écran, définitivement hétérogène au spectateur, mais il y a encore l'espace du film, qui peut flirter avec l'esprit de celles et ceux qui en observe le déroulement. La distance qui relie le spectateur aux personnages se transforme et varie, non pas seulement dans l'espace physique qui s'étend entre le regard et l'écran, mais dans cet espace trouble, formé conjointement par l'imagination du spectateur et les images.

## Un pas en avant, un pas en arrière

Les formes de narration au cinéma pourraient tenir à cette distance qu'on veut instaurer avec le spectateur face à l'écran, une distance qui s'établit dans un certain milieu. Ce « milieu » de l'écran, ce serait d'abord l'écran comme au milieu des espaces, depuis la profondeur factice des images jusqu'à la salle de cinéma, c'est le lieu à partir duquel peuvent rayonner les mesures.

Le regard-caméra tord l'espace de lecture de l'écran, comme si l'écart temporel entre le moment de tournage et le moment de la projection, ainsi mis en relief, affectait l'espace même. En spectateur, je peux recevoir ton spectacle (*Le déjeuner du savant*, *Dames*), je peux quitter mon corps pour te rejoindre à l'écran (*Rear Window*), ou alors c'est toi qui t'approches du cadre pour mieux me repousser ou pour jouer de ma présence à l'écran (*Pierrot le fou*), c'est toi enfin qui peut-être me fait signe pour me rappeler ta présence devant l'objectif (*Les Parapluies de Cherbourg*) pour dire ton destin scellé (*Edipo Re*).



Le film de fiction classique investit (nous pourrions dire contamine) la salle pour mieux la faire disparaître. La lumière de l'écran est encore le seul lieu de vie, que le spectateur habite pour rejoindre les personnages. Le regard-caméra ne peut rendre la rencontre effective que s'il s'adresse, non pas au spectateur dans la salle, mais au spectateur identifié à la fiction, déjà d'une certaine façon in-écran, à l'intérieur de l'histoire qu'il construit pourtant lui-même à l'aide des images, dans ce champ imaginaire [22]. Dès lors, pour véritablement se trouver hors d'atteinte de l'écran hypnotique [23], il faut sortir de la salle.

[22] P. Bonitzer, *Le champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma*, Cahier du cinéma/Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1999 ; J.-P. Oudart, « La suture », *op. Cit.*

[23] R. Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009.

## Ouvrage cités

**BARTHES** Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Gallimard Seuil, Paris, 1980.

**BELLOUR** Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, POL, Paris, 2009.

**BONITZER** Pascal, *Le champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma*, Cahier du cinéma/Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1999.

**BRECHT** Bertold, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. « La Pléiade », Liège, 2000.

**BROWN** Nick, « Rhétorique du texte spéculaire », *Communications*, 1975, vol. 23, p. 202-211.

**FEUER** Jane, « The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment », *Genre : The Musical*, ed. Rick Altman, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1981, p. 159-174.

**GAUDREULT** André, *Ce que je vois de mon ciné – La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Université Laval, Méridiens-Klincksieck, coll. « Méridiens Sciences Humaines », Québec, 1988.

**GUNNING** Tom, « Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avantgarde », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2006, n° 50, p. 55-65.

**LEWIS** Mark, « "Is Modernity our Antiquity ?" », *Afterall : A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 2006, n° 14, p. 109-117.

**METZ** Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 1975, vol. 23, p. 3-55.

**UDART** Jean-Pierre, « La suture », *Cahiers du cinéma*, 1969, n° 211-212, p. 36-39.

**VERNET** Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, coll. « Collection Essai », Paris, 1988.

## **Films cités**

Louis Lumière, *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat*, 1895.

*Par le trou de la serrure*, Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1901.

*Mary Jane's Mishap*, George Albert Smith, 1903.

*Le déjeuner du savant*, Pathé, 1905.

*Magic Bricks*, Pathé Frères, 1908.

Enright Ray et Busby Berkeley, *Dames*, 1934.

Alfred Hitchcock, *Rear Window*, Paramount Pictures - Universal Pictures, 1954.

Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, Parc Film, Madeleine Films, 1964.

Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, Georges de Bauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1965.

Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, Euro International Film (EIA), 1967.