

UNIVERSITE CHARLES  
**FACULTE DES SCIENCES HUMAINES**  
Philosophie allemande et française

**Thèse de Doctorat**

**2018**

**Mgr. Hanna G. Trindade**



UNIVERSITE CHARLES  
FACULTE DES SCIENCES HUMAINES

Philosophie allemande et française



**Le vécu du cinéma**  
Une approche husserlienne de l'expérience filmique

Thèse de Doctorat

**Mgr. Hanna G. Trindade**

**Directeur de thèse :** doc. Karel Novotný, M. A., Ph.D., DSc

2018



## **Déclaration sur l'honneur**

Je déclare que je suis le seul auteur de cette thèse et que toutes les sources et données utilisées sont correctement référencées. Je déclare également que ni cette thèse ni aucun de ses segments n'ont été utilisés pour l'obtention d'un autre diplôme universitaire. Je donne mon autorisation pour cette thèse à être accessible par les bibliothèques de l'Université Charles dans le dépôt électronique des thèses de l'Université Charles, afin d'être utilisé à des fins d'étude en conformité avec les droits d'auteur respectifs

Prague,  
26 juin 2018

Hanna G. Trindade



## Remerciements

Tout d'abord je voudrais remercier mon directeur de thèse, Karel Novotný, pour sa constante gentillesse et patience, pour ses sages conseils et surtout pour son amitié. Je remercie le programme de Philosophie allemande et française de la Faculté des sciences humaines de l'Université Charles – et surtout Lenka Vinterova, toujours très attentionnée – de m'avoir fourni toutes les conditions matérielles et un cadre de recherche parfait pour le développement cette thèse. Pour la révision linguistique, je voudrais remercier Alitzel, Temoor, Anaïs, Rémi et Yves qui m'ont beaucoup appris sur la langue française.

A mes amis brésiliens de licence (Peter, Cleison, Jean, Rayane, Eric, Vitor, Vanessa, Nathália et Rodrigo), merci pour vos encouragements pendant toutes ces années et de constamment me rappeler l'importance de la réflexion philosophique. A mes amis de master et doctorat (Paula, Elise, Michael, Istvan, Kyla, Oscar et Filip), merci pour votre soutien (matériel et moral) et de m'avoir appris que la recherche n'est pas une simple question de connaissances, mais une affaire de passion et humilité. A mes chers étudiants de master, merci de votre générosité et patience envers moi pendant mes cours. Cette thèse est, en grande partie, le résultat de notre rencontre (et je voudrais particulièrement remercier Susie et Claire, dont intérêt et encouragement m'ont poussé à aller plus loin). Je tiens spécialement à remercier quatre amis qui ont été des sources d'inspiration et avec qui j'ai pu partager cette aventure. A Sara, merci de vivre la passion pour le cinéma avec moi. A Ana Clara, merci pour ton soutien inconditionnel. A Patrick, merci d'avoir toujours cru dans l'importance de mon entreprise. A Angélica, merci de m'avoir toujours encouragée.

Je voudrais remercier ma famille que j'ai laissée au Brésil (surtout ma tante Josie et mon oncle Nil) pour m'avoir toujours soutenue dans mes choix et je remercie ma famille que j'ai rencontrée en Europe (Mireille, Dominique, Marion, Noémie et Louna) de m'avoir accueillie comme une fille. Mais je remercie surtout ma sœur Grécia et mes parents Nilton et Nalva, pour qui j'ai la plus profonde admiration. Vous avez renoncé à beaucoup de choses pour me permettre d'être là aujourd'hui et tout accomplissement dans ma vie vous sera toujours dédié. Et pour finir, je voudrais remercier la personne qui était toujours là. Yves, merci de me rendre toujours meilleure, tu m'empêches d'être aveuglée par mon arrogance intellectuelle. Cette thèse est le résultat de ta patience et de ton amour envers moi.





« Il ne pense qu'à ce 'cinéma' ! Il mange du pain et du cinéma ! »  
(« È una mania questo 'cinematografo' ! Lui mangia pane e cinematografo ! »)

*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti 1960



## **Abstract**

Cinema seeks to recreate human experiences, expressing the relation we entertain with our reality. A film is not only the mechanical record of facts, but a visual manifestation of an interpretation of the world. But how does the spectator experience this specific form of expression of life itself? We propose an answer to this question through the point of view of the Husserlian philosophy. The focus of Edmund Husserl's phenomenology is not the description of things themselves, but of the structure of the subject's *experience* of them. His analysis aims at unveiling *how* reality appears to consciousness, manifesting a sense through this apparition. If we take films to be an expression of experience (of the filmmaker) through experience (of the spectator), then phenomenology becomes a particularly suitable perspective for understanding cinema. It enables the understanding both of *how films manifest a sense of life* and of *how is structured the viewer's experience* of this type of manifestation. Consequently, a Husserlian approach allows us to grasp the universality of filmic experiences: it is always a matter of a consciousness engaged in an act of apprehension of an object with the specific form and content. How is this relationship constituted?

## **Keywords**

Films – Phenomenology – Experience – Consciousness – Life – Expression

## **Résumé**

Le cinéma cherche à recréer des expériences humaines, en exprimant la relation que nous entretenons avec notre réalité. Un film n'est pas seulement l'enregistrement mécanique de faits, mais une manifestation visuelle d'une interprétation du monde. Mais comment le spectateur fait-il l'expérience de cette forme spécifique d'expression de la vie elle-même ? Nous proposons une réponse à cette question à travers le point de vue de la philosophie husserlienne. Le but de la phénoménologie d'Edmund Husserl n'est pas la description des choses elles-mêmes, mais de la structure de leur *expérience* par le sujet. Son analyse vise à dévoiler comment la réalité apparaît à la conscience, en manifestant un sens dans cette apparition. Si nous prenons les films comme une expression de l'expérience (du réalisateur) par l'expérience (du spectateur), alors la phénoménologie devient une perspective particulièrement apte à comprendre le cinéma. Elle nous permet de comprendre à la fois *comment les films manifestent un sens de la vie* et *comment se structure l'expérience du spectateur* de ce type de manifestation. Par conséquent, l'approche husserlienne nous permet de saisir l'universalité de l'expérience filmique : c'est toujours l'affaire d'une conscience engagée dans un acte d'appréhension d'un objet avec une forme et un contenu spécifiques. Comment se constitue cette relation ?

## **Mots-clés**

Film – Phénoménologie – Expérience – Conscience - Vie – Expression



## Table de matières

INTRODUCTION : PHENOMENOLOGIE ET CINEMA .....	17
Le contexte théorique.....	17
Pourquoi la phénoménologie ? .....	19
La structure de la thèse .....	27
CHAPITRE 1 : L'IMAGE.....	30
Introduction.....	30
1.1. La création de l'image : Le cadrage .....	31
1.1.1. La procédure du cadrage.....	31
1.1.2. La composition du cadrage .....	34
1.2. La conscience d'image .....	38
1.2.1. La conscience imaginante .....	38
1.2.2. Le domaine de l'imagination : Mise en image .....	41
1.2.3. L'image physique .....	43
1.2.4. Le double conflit de la conscience d'image.....	47
1.3. L'appréhension de l'image : La conscience du cadre .....	50
1.3.1. Objet-image, sujet-image : représentation d'un réel interprété .....	50
1.3.2. La conscience perceptive-imaginative : le conflit fictum/imaginatum.....	61
1.3.3. Le conflit fictum/imaginatum : Le rôle actif du spectateur .....	66
1.3.4. Le conflit entre la réalité effective et la réalité du film : Le double rôle de l'écran	71
Conclusion : Conscience d'image, conscience du cadre .....	79
CHAPITRE 2 : L'ESPACE ET LE MOUVEMENT .....	81
Introduction.....	81
2.1. La création du mouvement : le plan.....	82
2.1.1. Le plan et sa technique.....	82
2.1.2. Le mouvement et les divers types de plans.....	84
2.2. La perception et la conscience kinesthésique.....	87
2.2.1. Le domaine de la perception .....	87
2.2.2. La conscience kinesthésique .....	91
2.2.3. Le double rôle du mouvement : le corps comme point-zéro et la chose comme unité	97
2.3. L'appréhension de l'espace filmique par le mouvement : La conscience du plan.....	99
2.3.1. La perception du film, la perception dans le film .....	99
2.3.2. Les mouvements de la caméra, les mouvements d'un « Je » .....	107
2.3.3. Les sensations exposantes et la découverte de l'espace du plan.....	109
2.3.4. Les sensations kinesthésiques et l'immersion dans le plan .....	113
2.3.5. Caméra comme chair, spectateur comme corps-propre.....	116

2.3.6	Double rôle des mouvements : l'unité de l'espace du film et le spectateur comme point-zéro .....	120
2.3.7	Le réalisme du plan : espace réel, spectateur immergé.....	122
2.3.8	Le plan comme représentation : espace coupé, spectateur à distance .....	126
2.3.9	Le plan comme structure paradoxale : l'état hybride du spectateur .....	131
	Conclusion : Conscience kinesthésique, conscience du plan .....	134
CHAPITRE 3 : LE SENS .....		136
	Introduction.....	136
3.1	La création du sens : Le montage.....	137
3.1.1	Brève histoire du montage .....	137
3.1.2	Le métier et sa technique .....	138
3.1.3	Les tentatives de théorisation.....	142
3.2	La constitution de sens .....	146
3.2.1	La notion de « constitution » (Konstitution).....	146
3.2.2	L'analyse structurale de la constitution : Le schéma.....	149
3.2.3	La corrélation noesis/noema .....	153
3.2.4	L'analyse génétique de la constitution : Le flux.....	155
3.3	L'appréhension du sens du film : La constitution par le montage .....	159
3.3.1	La création du film à travers le schéma : la constitution du sens du plan .....	159
3.3.2	Le montage comme « constitution ».....	164
3.3.3	Le vécu du film comme flux et la sédimentation de sens.....	174
3.3.4	Dimension passive, dimension active .....	179
3.3.5	Construction de montages, constitution de vécus.....	183
3.3.6	Entendement et sensibilité : L'expression d'un sens .....	187
	Conclusion : Constitution de sens, montage de sens .....	196
CHAPITRE 4 : LE TEMPS .....		198
	Introduction.....	198
4.1	La création du temps : Le rythme .....	198
4.2	La conscience du temps .....	203
4.2.1	L'importance de la temporalité pour la constitution.....	203
4.2.2	L'analyse de la constitution dans le temps immanent .....	205
4.2.3	Impression originaire, Rétention et Protention .....	209
4.2.4	L'analyse de la conscience constitutive du temps .....	214
4.3	L'appréhension du temps du film : La conscience du rythme .....	219
4.3.1	Trois niveaux de temporalité .....	219
4.3.2	Le temps subjectif représenté dans le plan .....	220
4.3.3	Le temps subjectif exprimé par le montage .....	231
4.3.4	La constitution du vécu du film par le temps subjectif.....	243

4.3.5	Différentes formes d'expression du temps par le montage, différents types de vécus	248
4.3.6	Temporalité et affectivité : Comment le temps configure l'émotion.....	254
	Conclusion : Conscience du temps, conscience du rythme .....	265
CHAPITRE 5 : LA REPRODUCTION.....		267
	Introduction.....	267
5.1	La conscience d'horizon .....	268
5.1.1	La notion d'horizon .....	268
5.1.2	La notion statique d'horizon dans « Idées I ».....	269
5.1.3	La notion génétique d'horizon dans « Expérience et Jugement » .....	271
5.1.4	L'horizon comme « déterminabilité indéterminée ».....	276
5.2	Le vécu du film : La conscience d'horizon filmique .....	278
5.2.1	Comment le film structure notre expérience originaire : cadrage, plan et montage	278
5.2.2	L'émergence d'un horizon filmique .....	285
5.2.3	L'association.....	289
5.2.4	Anticipation, stimulation et intérêt .....	297
5.2.5	La codétermination entre le film et le spectateur.....	300
	Conclusion : Conscience de l'horizon filmique.....	303
CONCLUSION : LE CINEMA, EST-IL PHENOMENOLOGIQUE ?.....		305
	L'ambiguïté de l'expérience filmique.....	305
	Le monde familier et l'attitude indifférente.....	306
	La révélation cinématographique et la subjectivité mécanique .....	310
	Le cinéma est phénoménologique.....	319
BIBLIOGRAPHIE.....		323
ANNEXES.....		331
	Chapitre 1 : L'image .....	331
	Chapitre 2 : L'espace et le mouvement .....	336
	Chapitre 3 : Le sens .....	339
	Chapitre 4 : Le temps.....	344
	Conclusion .....	350





## INTRODUCTION : PHENOMENOLOGIE ET CINEMA

### *Le contexte théorique*

Notre analyse a comme point de départ une question très simple : comment se structure notre *expérience* de cette *forme d'expression* que nous appelons des « films » ? Mais pouvons-nous, tout d'abord, véritablement parler de l'expérience cinématographique dans le singulier ? Depuis son apparition, le cinéma a non seulement évolué dans un rythme exponentiel, mais les changements subis pendant cette évolution ont aussi permis à l'œuvre d'art cinématographique de se développer comme une forme d'expression aux multiples facettes. Pour cette raison, l'expérience du spectateur est très diversifiée, variant selon les époques (comme le cinéma muet des années 20, le cinéma parlant des années 30, le cinéma hollywoodien des années 40/50, le cinéma actuel dit commercial, etc.), les genres différents (thriller, noir, horreur, drame, comédie, action, etc.), les mouvements cinématographiques (l'expressionnisme allemand, l'avant-garde française, le cinéma soviétique, le surréalisme, la nouvelle vague française, Bollywood, le néo-réalisme italien, etc.) ou même selon des réalisateurs, chacun avec son style très emblématique (Alfred Hitchcock, Orson Welles, Jean Renoir, Glauber Rocha, Satyajit Ray, Akira Kurosawa, Abbas Kiarostami, etc.). Pour cette raison, étant donné la difficulté à assimiler une telle richesse d'expression, parmi toutes les tentatives de compréhension de l'art cinématographique, nous trouvons le plus souvent des études plus ponctuelles. Les analyses élaborées jusqu'aux années 60 concernent notamment des théories qui proposent tout d'abord une définition de l'essence du cinéma, en précisant les caractéristiques propres au dispositif filmique – qui à l'époque n'était pas encore bien établi, étant donné l'état naissant de ce nouvel art. Par l'établissement de la portée du medium, on peut déterminer la finalité de l'œuvre filmique et, à partir de cela, défendre une manière ou un style précis de cinéma. De ce point de vue, ces premières théories sont normatives, dans la mesure où elles décrivent certes la manière dont le spectateur vit le film, mais toujours à partir d'une détermination préalable de la forme et du contenu qui sont censés être propres au dispositif cinématographique. C'est le cas des pensées de Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, André Bazin, etc. Vers les années 60, avec l'arrivée du cinéma dans les milieux académiques, l'analyse prend un nouveau chemin. Il s'agit moins de définir ce qu'est le cinéma que de proposer des perspectives à partir desquelles comprendre l'expérience, comme Christian Metz le fait par rapport à la sémiotique ou encore Edgar Morin par rapport à l'anthropologie/ sociologie. Plus récemment, les études cinématographiques se concentrent moins sur le cadre général, et plus sur des aspects particuliers comme les images, les sons, les nouveaux médias, l'expérience

engendrée par un type de genre particulier ou encore par un film spécifique. Ces positions plutôt anti-essentialistes par rapport à l'approche du cinéma sont notamment défendues par l'américain Noel Carroll. Il argumente que les théories cinématographiques ne devraient pas placer l'art dans un cadre général qui puisse répondre à toute question possible, mais plutôt poser des questions de « niveau moyen » et leurs répondre avec des théories que nous avons déjà à notre disposition et qui peuvent s'appliquer dans l'analyse d'éléments spécifiques. Nous pouvons trouver une ambition similaire dans les efforts philosophiques de compréhension du cinéma. Dans la plupart des cas il ne s'agit pas forcément de proposer une théorie sur ce qu'est le cinéma, mais plutôt de faire usage d'un cadre conceptuel soit pour différencier les divers types de cinéma, soit pour proposer une façon de comprendre un aspect de l'expérience filmique. C'est notamment ce que font des auteurs comme Gilles Deleuze ou Clélia Zernik, en établissant une sorte de catégorisation cinématographique. Ou encore ce que fait Walter Benjamin, lorsqu'il essaye de distinguer le cinéma d'autres arts par le concept d'« aura », Stanley Cavell, lorsqu'il reprend Bazin pour comprendre ce qui différencie le cinéma et la photographie d'autres types d'art, et Vivien Sobchack lorsqu'elle utilise des concepts merleau-pontiens pour expliquer l'acte de regarder un film.

Si d'un côté l'ampleur de ces approches témoigne de la richesse de l'expression filmique, d'un autre côté elles nous mènent à réfléchir dans quelle mesure il n'y aurait pas, tout de même, un élément commun qui imprègne toute expérience filmique, malgré ses diverses formes d'expression singulières. Il ne s'agirait pas de proposer un cadre unitaire qui pourrait définir *ce qu'est* le cinéma, ou qui dicterait *ce qui devrait être* le cinéma – ces discussions ont le mérite d'exister et elles s'avèrent très intéressantes, mais elles ont déjà été menées par d'autres auteurs avec une connaissance beaucoup plus vaste. Tout autrement, prenons les films tels qu'ils se donnent à nous dans leur multiplicité de genres, périodes ou mouvements cinématographiques distincts : comment cette expérience se produit dans tous les cas ? Certes, regarder un film muet ne revient pas à la même chose que regarder un film d'action actuel, mais il y a pourtant quelque chose que nous retrouvons dans les deux expériences et qui nous permet d'affirmer : « j'ai vu un film ». Puisqu'il s'agit de comprendre ce qui est unique dans la relation entre un sujet (le spectateur) et un objet spécifique (le film), nous croyons que la réponse à cette question ne peut être trouvée que par l'investigation de la *manière* dont le spectateur vit cette *forme* d'expression précise, c'est-à-dire qu'il faudrait analyser comment la conscience du spectateur se structure par rapport à cet objet et dans quelle mesure cette structure demeure la même pour toute sorte de film. Il est important de remarquer que nous ne cherchons pas à effacer l'étendue de l'expérience cinématographique dans toutes ses multiples formes de

manifestation (culturelle, historique, politique, esthétique, etc.). Nous ne voulons surtout pas réduire la richesse du cinéma à une simple question de contingence, mais tout simplement poser la question : est-ce qu'il y aurait *aussi* une dimension universelle dans notre vécu ? Cet universalisme étant la raison même pour laquelle nous pouvons partager cette expérience avec d'autres personnes, dans des époques, cultures ou même avec des goûts distincts. Or, la phénoménologie, comme investigation de la *structure* de nos expériences, apparaît ici comme une clé de réponse possible, dans la mesure où elle pourrait nous offrir des outils pour comprendre la *structure universelle de l'expérience filmique*.

### *Pourquoi la phénoménologie ?*

Pourquoi partir d'un point de vue phénoménologique pour comprendre le cinéma ? Pour comprendre ce que la phénoménologie peut apporter à l'étude cinématographique, il faut d'abord comprendre en quoi consiste la philosophie phénoménologique. Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, quand il a commencé à élaborer la base de sa philosophie, Edmund Husserl (1859 – 1938) avait comme objectif principal la reformulation de la *fondation* de la base sur laquelle la philosophie était produite, puisqu'il croyait que la philosophie était la science de nos origines et, en tant que telle, elle ne devrait rien considérer comme évident. Selon Husserl :

Nous devons souscrire au radicalisme qui est dans la nature de toute vraie science philosophique et qui ne veut rien accepter qui fût déjà donné, qui refuse tout point de départ transmis par la tradition, qui nous interdit d'être éblouis par aucune autorité, si grande fût-elle, et nous enjoint, au contraire, de chercher nos points de départ en nous plongeant librement dans les problèmes eux-mêmes et dans les exigences qui en sont coextensives<sup>1</sup>.

Pour fonder une connaissance qui soit radicalement sans préjugées, Husserl pose comme base un *principe d'exclusion de présuppositions (Prinzip der Voraussetzungslosigkeit)*, d'après lequel nous ne devons assumer par avance aucune théorie philosophique ou scientifique. Tout au contraire, nous devons nous concentrer seulement sur ce qui nous est *donné tel qu'il nous est donné*, comme Vivien Sobchack explique : « À cet égard, la phénoménologie génère non seulement une méthodologie *expérientielle* mais aussi *expérimentale* qui commence par un engagement à l'ouverture de son objet d'investigation, plutôt qu'à une certitude *a priori* de ce que cet objet est déjà « réellement »<sup>2</sup>. A cet effet, nous ne devrions pas nous concentrer sur le « quoi » du monde, mais plutôt sur les *conditions pour la manifestation du monde* à nous, en

---

<sup>1</sup> Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, trad. Marc B. de Launay (Paris : PUF, 1989), 84

<sup>2</sup> Vivien Sobchack, « Phenomenology », In *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingstone et Carl Plantinga (eds.) (New York: Routledge, 2009), 436

premier lieu. Ainsi, la phénoménologie n'est pas concernée par la réalité elle-même (*qu'est-ce que la réalité*) mais par l'investigation de la manière dont cette réalité se manifeste à la conscience (*comment la réalité apparaît*) ou, en d'autres mots, comment la relation entre sujet et monde se produit. L'origine de cette relation se trouve dans l'expérience qui est définie par Husserl comme un *vécu* (*Erlebnis*). A travers ce dernier, la conscience saisit chaque objet d'une manière spécifique, qui dépend des circonstances de cette rencontre. Autrement dit, notre façon de vivre la réalité est non seulement spatio-temporellement située – si je regarde un objet durant la nuit, il m'apparaîtra différemment qu'à la lumière du jour, par exemple – mais aussi historiquement – le rapport qu'un homme primitif entretenait avec la nature n'est forcément pas le même que celui que nous avons à présent. Cette façon particulière dont le monde nous apparaît est précisément ce que Husserl appelle « *phénomène* ». Ainsi, bien que nous puissions douter de l'existence du monde en tant que tel, nous sommes toujours sûr d'expérimenter le monde d'une manière précise. Visant à comprendre la relation entre l'homme et sa réalité, la phénoménologie se développe comme description du *vécu* du monde par la conscience :

Je puis décrire le stylo sur la table ; bien sûr ; mais je puis aussi prêter attention à la manière dont il m'apparaît, en cet instant tout proche de moi, à portée de main, et peut être tout à l'heure plus loin, sous un autre angle, dans une lumière qui aura changé. Décrire mon expérience sans cesse autre de ce stylo, cela revient à décrire des modes d'apparaître ; non pas d'autres choses, ni des choses autres, mais cette même chose selon un autre point de vue, selon une autre manière de la considérer, quand je prête attention non à ce qui apparaît, mais à la manière dont cela apparaît. Décrire l'expérience, c'est décrire les choses elles-mêmes mais en référence à nous, c'est-à-dire à celui ou à ceux pour lesquels elles apparaissent, en intégrant ceux-ci, pour ainsi dire, à la description<sup>3</sup>.

Une telle analyse de nos expériences les plus banales peut nous paraître naïve ou même inutile au premier abord, mais il faut toujours tenir compte du sens plus profond de cette investigation. A travers la phénoménologie nous pouvons comprendre le *sens authentique* de la vie elle-même, sens qui reste occulté le plus souvent par les habitudes et préjugés de la vie quotidienne. Ce qui nous intéresse c'est donc l'investigation de la façon dont le monde se manifeste à nous et comment, à travers cette manifestation, il acquiert un sens. Autrement dit, la grande question est de savoir comment une appréhension objective du monde est possible, à partir de ses manières subjectives de donation. La thématization de cette corrélation entre *l'objectivité de la chose dans le monde* et la *manière subjective de donation originare de cette chose à moi* constitue le cœur de la pensée husserlienne :

---

<sup>3</sup> Claude Romano, *Au cœur de la raison, la phénoménologie* (Paris : Editions Gallimard, 2010), 483

L'évidence naïve selon laquelle chacun voit les choses et le monde en général, tels qu'ils lui apparaissent, cette naïveté recouvrait, comme nous le reconnaissons maintenant, un large horizon de vérités surprenantes qui 'n'étaient jamais entrées, avec ce qu'elles ont de propre et avec la systématisme de leur enchainement, dans le champ de vision de la philosophie. Jamais (c'est-à-dire jamais avant la première percée de la « phénoménologie transcendantale » dans les *Recherche Logiques*) la corrélation du monde et de ses modes subjectifs de donnée n'avait provoqué le « *thaumazein* » philosophique, bien qu'il se soit déjà fait sentir dans la philosophie présocratique et dans la sophistique. Jamais cette corrélation n'a éveillé un intérêt philosophique propre, qui est fait d'elle le thème d'une scientificité propre. On restait englué dans cette évidence, que chaque chose à chaque fois pour chaque homme une apparence différente<sup>4</sup>.

En tant que mouvement philosophique, la phénoménologie n'est pas unitaire. Des auteurs différents partagent la même ambition que Husserl d'investiguer la structure de l'expérience humaine, mais elles présentent aussi des différences significatives dans leurs différentes perspectives. Alors quelle est la spécificité fournie par l'approche husserlienne en ce qui concerne notre expérience des films ?

Le cinéma cherche précisément à recréer des expériences humaines, en reproduisant toutes ses caractéristiques fondamentales et en mettant en évidence la relation que nous, en tant qu'humains, entretenons avec notre réalité et tous les domaines qu'elle comprend (nature, société, histoire, culture, religion, etc.). Un film est ainsi moins un enregistrement mécanique de faits qu'une *expression visuelle d'une interprétation du monde*. Or, la phénoménologie husserlienne représente *la* méthode qui développe une analyse structurelle de l'expérience. Par conséquent, si nous prenons le cinéma comme l'expression d'une *expérience* (du réalisateur) par une *expérience* (du spectateur), alors la phénoménologie devient une perspective particulièrement appropriée pour comprendre le septième art. Elle nous permet non seulement de comprendre comment la vie est exprimée cinématographiquement, mais aussi d'expliquer comme cette manière spécifique de représentation crée un type spécifique d'expérience pour le spectateur. Autrement dit, à travers Husserl nous avons la possibilité de mener notre analyse de l'expérience filmique selon deux points de vue distincts : (a) à partir de la perspective de la création (réalisateur), l'approche husserlienne nous permet d'analyser comment un certain sens de la réalité est exprimé (comment les films reproduisent visuellement des expériences) et (b) à partir de la perspective de l'appréhension (spectateur), une telle approche nous permet d'investiguer comment le film apparaît à la conscience (quelles structures de la conscience sont en jeu lorsque nous regardons un film et comme elles opèrent). Ainsi, le point de vue husserlien

---

<sup>4</sup> Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gerard Granel (Paris : Gallimard, 1999), §48, 188

peut nous fournir une compréhension de l'expérience cinématographique dans sa complétude, non seulement par la perspective de l'interaction entre notre conscience et *ce* que nous voyons, mais aussi, et plus important, à travers la description de *comment* nous voyons. Alors que la plupart des analyses essayent de définir la fonction du cinéma ou celle qu'il devrait avoir en tant qu'art, une approche husserlienne nous permettrait de saisir l'universalité de l'expérience filmique. Dans toute expérience filmique il s'agit toujours d'une conscience (celle du spectateur) engagée dans un acte d'appréhension d'un objet avec une forme et un contenu spécifiques (le film). Comment se constitue cette relation ? Voici notre question centrale.

Une tentative d'approche husserlienne peut paraître obsolète. Déjà dans les années 70 les perspectives sémiotiques et psychanalytiques ont notamment démontrées que la phénoménologie ne serait pas en mesure de rendre compte de l'aspect concret de l'expérience filmique. Selon ces critiques, dans une investigation phénoménologique la compréhension de l'expérience est nécessairement ancrée dans l'analyse d'une structure transcendantale qui expliquerait la relation du sujet avec le monde. Ces objections à une approche phénoménologique du cinéma sont résumées par Vivien Sobchack dans le passage suivant :

Non seulement ses penchants transcendants (et souvent théologiques) étaient-ils jugés « idéalistes » et « métaphysiques », mais aussi ses fondements dans la description de l'expérience « directe », « immédiate » et « subjective » et sa célébration de la capacité révélatrice du cinéma semblaient être la preuve d'un « réalisme naïf ». C'est-à-dire que la notion du film comme promulgateur d'une « mise en parenthèse » phénoménologique qui supprimait les présupposés habituels (film *comme* phénoménologie) ne semble pas tenir compte des médiations spécifiques du « langage cinématographique » ou d'un appareil technologique idéologiquement éclairé. En effet, la notion de cinéma comme « sujet transcendantal » n'était qu'une illusion<sup>5</sup>.

Une partie ou une certaine interprétation possible de la phénoménologie husserlienne peut certainement être caractérisée comme idéaliste. Mais cela n'efface pas pour autant le fait que le point de départ pour Husserl est la vie elle-même. Certes, pour le philosophe cette dernière doit être comprise à partir de la perspective de la structure transcendantale du sujet qui fait l'expérience. Mais dans tous les cas, l'objectif ultime de la pensée husserlienne est toujours d'expliquer comment cette structure rend possible le développement de nos expériences concrètes. Pour cette raison, bien que la phénoménologie vise la description du domaine transcendantal du vécu, cela ne la rend pas moins apte à offrir une description du vécu filmique. Il s'agit toujours d'une méthode qui essaie de comprendre la structure de la relation entre le

---

<sup>5</sup> Vivien Sobchack, « Phenomenology », 441

sujet et son objet du point de vue de la conscience qui constitue cette relation et en prenant en considération tout aspect qui y est impliqué (temporalité, corporalité, mobilité, imagination, historicité, etc.). Nous retrouvons ce rapport entre un sujet et un objet sous deux formes distinctes au cinéma. Tout d'abord le film apparaît comme expression de la relation entre le réalisateur et le monde qu'il cherche à montrer par une technique propre. Et deuxièmement, le spectateur se rapporte au film comme un « objet » qui a la particularité d'exprimer un vécu. Selon cette perspective, l'approche husserlienne peut s'avérer assez originale, dans la mesure où elle nous permettrait d'analyser le vécu des films non comme une expérience quelconque d'un objet, mais comme un vécu complexe qui se déploie sur deux niveaux : l'expérience mise en place par le réalisateur et celle effectivement vécue par le spectateur, la structuration de la deuxième dépendant de la structuration de la première. De cette manière, il ne s'agit pas d'utiliser le point de vue husserlien pour détacher le film de toute sa concrétude et le poser comme une forme de manifestation du sujet transcendantal – cette perspective est notamment celle reprochée par les critiques d'une approche phénoménologique du cinéma – mais plutôt de comprendre comment une expérience véritablement cinématographique naît du croisement entre une forme d'expression concrète et son expérience mondaine de la part d'un sujet.

Une objection pourrait être faite par rapport au choix de Husserl, et non d'autres phénoménologues. La réponse est pourtant simple : la phénoménologie en tant que description de la vie de la conscience ne peut être trouvée que chez Husserl. Les philosophes qui ont suivi la pensée phénoménologique ont gardé une même perspective méthodologique, mais ils ont parcouru des chemins assez diversifiés dans leurs descriptions phénoménologiques – comme Heidegger avec son approche plutôt ontologique, Lévinas et l'éthique, Sartre et l'existentialisme, Merleau-Ponty et la corporalité, etc. – à tel point que nous pourrions même questionner dans quelle mesure il n'existe véritablement qu'un seul courant phénoménologique. Or, puisque nous cherchons à comprendre l'expérience filmique, dans sa création et dans son appréhension, et toutes les dimensions qui font partie de ce vécu, l'approche husserlienne nous paraît la plus apte à rendre compte de cette expérience dans son intégralité. La phénoménologie husserlienne est celle qui se propose comme *investigation eidétique*, parce que la description de l'expérience dans son opération vise à dévoiler quelles sont les *structures essentielles* de cette corrélation entre conscience et monde – l'analyse de ses structures nous permettant de comprendre comment se produit la manifestation du sens des choses à nous. Certes, toute forme d'apparition d'un objet est un individuel, puisque l'objet se donne d'une façon unique à chaque instant – il se montre ainsi à ce moment, mais pourrait être autrement dans une autre situation. Pour cette raison, les manières de donation sont

contingentes. Mais nous sommes pourtant capables d'appréhender cet objet dans son objectivité, c'est-à-dire de manière nécessaire et universellement valable. Prenons l'exemple de l'appréhension d'un arbre. Il peut m'apparaître de façons complètement différentes à chaque heure de la journée, sous des lumières différentes. En outre, si je fais le tour de cet arbre, je vise chaque côté comme une apparition distincte. Mais dans tous les cas, indépendamment du fait que chaque appréhension de cet arbre soit à la fois unique (individuel) et contingente, je suis toujours certaine qu'il s'agit d'un même arbre. D'après Husserl, cela se produit parce que la *facticité* (*Tatsächlichkeit*) est toujours liée à la nécessité :

Un objet individuel n'est pas seulement quelque chose d'individuel, un « ceci là » (*ein Dies da* !), quelque chose d'unique ; du fait qu'il a « en soi-même » telle ou telle constitution, il a sa *spécificité* (*Eigenart*), son *faisceau permanent* (*seinen Bestand*) de prédicats *essentiels* qui lui surviennent nécessairement de telle sorte que d'autres déterminations, celles-là secondaires et relatives, puissent lui échoir<sup>6</sup>.

Autrement dit, malgré son individualité, tout objet possède une essence – son *quid* (*sein Was*) – mais cet *eidos* peut être accédé précisément à travers ses instanciations individuelles qui rendent ce *quid* présent. Grâce à cela, toute intuition empirique peut être convertie en *intuition d'essence*, puisque par le factuel, nous pouvons entrevoir l'universel. Néanmoins, la question pour Husserl n'est pas l'investigation de l'essence elle-même de chaque objet, mais de comprendre cette conversion telle qu'elle est opérée par la conscience, c'est-à-dire comment la conscience est capable de faire le passage des donations subjectives contingentes vers l'appréhension d'une objectivité universellement valable (autrement dit, comment à partir de ses plusieurs apparitions puis-je affirmer « c'est un arbre »). Selon cette perspective, différemment de Platon qui pose des questions comme « qu'est-ce que la vérité » ou « qu'est-ce que l'image », Husserl se concentre plutôt sur des questions telles que « comment se produit un jugement vrai » ou « comment se produit l'imagination ». La question est de savoir quelles sont les caractéristiques eidétiques *de nos expériences des choses dans le monde*. C'est ainsi que la phénoménologie husserlienne devient une science eidétique, puisque l'analyse de l'expérience nous fournit non seulement la compréhension de la manière dont la réalité apparaît, mais aussi des *structures eidétiques* de cette relation. Ainsi, la phénoménologie cherche à faire abstraction de la contingence afin de se concentrer sur les lois essentielles qui déterminent la manière dont les actes de la conscience opèrent dans leur appréhension du monde comme objectif. Cette quête eidétique propre à la phénoménologie husserlienne, loin de poser un

---

<sup>6</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, trad. Paul Ricoeur (Paris : Gallimard, 1950), §2, 18



problème dans l'investigation du cinéma, nous permettrait, au contraire, d'identifier ce qui est essentiel à toute expérience de tout film, et non seulement caractéristique d'un type spécifique de cinéma. Comme François Albera l'affirme : « Si le mécanisme cinématographique est bien décrit, le rapport du spectateur à l'écran, il doit fonctionner en toutes circonstances et sur tous exemples, ce n'est pas une question de « style »<sup>7</sup>. Il s'agirait donc de comprendre la structure universelle qui caractérise le rapport de la conscience de tout spectateur avec tout objet-film qu'il rencontre – indépendamment de la singularité de chaque rencontre individuelle avec chaque film – et qui nous permet de viser cet objet dans son essence à partir de chacune de ses instanciations factuelles (ou, dans ce cas, de ses projections singulières) : « c'est un film ». Pour cette raison, la question pour nous, comme pour Husserl, n'est pas de savoir « qu'est-ce qu'un film » mais « comment se produit notre appréhension de l'expression filmique ».

Notre approche ne peut donc pas être définie comme une ontologie pure, puisque nous ne cherchons pas à définir ce qu'est le cinéma. Il ne s'agit pas d'une esthétique pure non plus, étant donné que nous ne voulons pas limiter notre analyse uniquement à la dimension sensible de notre expérience, mais au contraire de prendre en compte tout aspect de la conscience en jeu dans notre relation avec le film, ce qui inclut les domaines de l'entendement et de l'imagination, notamment. Et finalement, ce n'est pas une simple épistémologie non plus, parce qu'il ne s'agit pas de simplement comprendre comment nous *connaissons* l'objet-film, mais d'investiguer comment nous *vivons* cet objet, ce qui comprend une large gamme d'aspects en plus de notre simple connaissance. Notre analyse se concentre donc sur l'investigation de la manière dont l'expérience dans sa totalité se structure et de ce point de vue elle est strictement phénoménologique. Notre objectif, toutefois, n'est pas d'amener le cinéma au domaine de la phénoménologie et le dépouiller de sa concrétude, afin de vérifier ce que la phénoménologie peut dire à propos de cette expérience. Tout au contraire, nous souhaitons aller vers le cinéma, tel qu'il est créé dans sa pratique propre, et apporter des éléments de la phénoménologie husserlienne qui peuvent nous aider à comprendre notre relation avec cette forme d'expression de la vie elle-même, telle qu'elle le produit. Pour cette raison, il ne s'agit pas seulement de comprendre le vécu de la conscience, mais aussi la structure concrète de l'objet de ce vécu. De ce point de vue, notre problématique n'est pas philosophique, mais cinématographique, puisque l'objectif est de comprendre notre relation avec les films. L'approche husserlienne apparaît ici comme la proposition d'une nouvelle approche selon laquelle nous pourrions *mieux* comprendre cette relation. Par conséquent, nous ne cherchons pas à problématiser la

---

<sup>7</sup> Albera, François. « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma ». In *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue d'histoire du cinéma [En ligne]*, N°70 (Été 2013) : 26

phénoménologie husserlienne. Il y a certainement une multitude d'aspects dans la pensée de Husserl qui peuvent être contestés, mais il y a aussi un cadre conceptuel riche qui nous offre des outils dans l'analyse de notre relation avec le monde et c'est ce cadre qui nous intéresse ici. Pour la même raison, notre objectif n'est pas non plus de contester d'autres approches phénoménologiques que nous pourrions adopter vis-à-vis du cinéma (à ce sujet, nous pourrions notamment penser à la philosophie merleau-pontienne sur le cinéma, ou encore envisager des analyses selon les phénoménologies esthétiques de Roman Ingarden ou Mikel Dufrenne). Il ne s'agit pas de valider l'approche husserlienne du cinéma *par comparaison* avec d'autres, mais plutôt de se concentrer sur ce que la pensée husserlienne peut apporter *en plus* pour la compréhension du cinéma. Puisque nous nous concentrons sur la pratique cinématographique et non sur les débats de fond des théories phénoménologiques, il ne s'agira pas de confronter les diverses approches phénoménologiques, mais de les faire communiquer en faveur d'une compréhension du cinéma. Pour cette raison, nous allons voir que fréquemment notre approche suivra la même direction que la pensée de Merleau-Ponty, puisque c'est une même perspective générale qui présente des points en commun. En revanche, le cadre conceptuel husserlien peut remplir les espaces vides laissés par Merleau-Ponty.

Cette analyse structurelle des films, Deleuze l'a déjà faite dans ses livres sur le cinéma, *Image-Temps* et *Image-Mouvement*. L'approche deleuzienne ne se concentre pas sur la question « qu'est-ce que le cinéma », mais elle cherche, au contraire, à comprendre ce que le cinéma a fait, fait et peut faire. Comme Ronald Bouge affirme « Les livres sur le cinéma de Deleuze pourraient donc être considérés comme une « pensée philosophique avec » le cinéma, un exercice d'ouverture de la pratique conceptuelle de la philosophie à la « nouvelle pratique des images et des signes » du cinéma »<sup>8</sup>. Autrement dit, Deleuze investit les capacités de la création cinématographique et, très inspiré par la pensée bergsonienne, il propose une perspective à travers laquelle nous pourrions comprendre la façon dont les films s'expriment dans leur spécificité technique, tout en mettant en avant les distinctions que nous pourrions tracer entre ce qui sont pour lui les deux types de cinéma les plus emblématiques : le cinéma classique et le cinéma moderne. Par ailleurs, dans ses ouvrages, Deleuze critique notamment la phénoménologie pour son incapacité de parler du cinéma, étant donné que, comme il remarque, la réalité que le film nous offre est incompatible avec notre réalité en dehors de la salle de cinéma. La manière dont nous nous rapportons à ce que nous voyons par les films ne correspond pas à la manière dont nous nous rapportons à ce que nous voyons dans le monde réel et pour

---

<sup>8</sup> Ronald Bouge, « Gilles Deleuze », In *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingstone et Carl Plantinga (eds.) (New York: Routledge, 2009), 368

cette raison la phénoménologie a des difficultés à expliquer le mode d'apparition propre aux films. En effet, Deleuze a raison lorsqu'il affirme que la phénoménologie est dans une situation délicate lorsqu'il s'agit de la pure description de la réalité que les films mettent en place pour nous. Cette description Deleuze la réalise par ailleurs d'une manière approfondie et complète. Mais la pensée deleuzienne demeure silencieuse en ce qui concerne l'expérience des spectateurs, puisque Deleuze n'explique pas comment la création cinématographique est vécue. C'est par rapport à ce vécu que la phénoménologie husserlienne peut être particulièrement efficace, étant donné qu'elle analyse la structure de l'expérience et peut donc tout aussi bien expliquer l'expérience exprimée par le film que l'expérience vécue par le spectateur. Par conséquent, dans une certaine mesure nous pourrions placer la thèse présente comme une extension de la pensée deleuzienne sur le cinéma : si Deleuze a réussi à expliquer *comment les films expriment une expérience du monde* – et nous allons voir que de ce point de vue l'approche husserlienne du cinéma rejoint la pensée deleuzienne – les écrits de Husserl peuvent nous à comprendre *la manière dont les spectateurs vivent cette expression d'une expérience*.

#### *La structure de la thèse*

Notre investigation cherche ainsi à comprendre méticuleusement le vécu de toute sorte de film dans leur expression de la vie et à cet effet nous nous proposons de prendre en considération toute la multiplicité d'aspects impliqués dans cette expérience particulière, ce qui demandera aussi une compréhension de l'objet de cette expérience. Cette liaison intime entre la création par l'artiste et la réception par le spectateur peut être expliquée par le fait que l'artiste construit son œuvre visant à offrir un type spécifique d'expérience au spectateur. Comme le réalisateur Carl Th. Dreyer l'affirme « la technique est pour moi un moyen et non un but, et mon but a été de faire vivre aux spectateurs une expérience enrichissante »<sup>9</sup>. La définition du contenu (ce que nous voyons) et de la forme (comment nous voyons) employés définissent la spécificité de la structuration de la conscience du spectateur vis-à-vis de cette manière d'expression spécifique. Pour cette raison, dans notre investigation nous essayerons toujours de prendre en compte à la fois la *structure de l'expression* propre au film, et la *structure de la conscience* du spectateur dans son rapport avec ce mode d'expression.

L'analyse de la nature de l'expression cinématographique concerne la perspective de la création de l'expérience (comment les réalisateurs créent les films). Afin de « décortiquer » les films, nous les décomposerons dans leurs structures essentielles : *images, mouvement, durée*

---

<sup>9</sup> Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1997), 76

(*temps*), *sens* et *reproduction*. La mise en place de chacune de ses structures se fait par des techniques précises qui ont un rôle spécifique dans la constitution de l'expérience filmique : le *cadrage*, le *plan*, le *rythme*, le *montage* et la *projection*. Certes, dans notre expérience mondaine nous prenons le film comme un « objet unique », comme l'explique Tarkovski : « Aucun des composants d'un film peut avoir une signification autonome : *ce qui constitue l'œuvre d'art est le film*. Et nous ne pouvons parler de ses composants d'une façon très arbitraire en le décomposant artificiellement pour faciliter la discussion théorique »<sup>10</sup>. Puisqu'il s'agit ici précisément d'une investigation théorique méticuleuse, nous avons choisi de décomposer l'analyse en chaque dimension impliquée dans l'expérience. En ce qui concerne la description de la création filmique, l'ouvrage deleuzien sur le cinéma restera un fort point d'appui, étant donné que Deleuze nous offre une bonne compréhension de la création cinématographique, avec ses capacités et limitations spécifiques. En outre, toutes les théories et auteurs cités ci-dessus seront essentiels parce que, malgré leurs partis pris respectifs ou leurs points de vue ciblés, ils nous offrent des belles réflexions et une perspective ample sur les diverses dimensions de l'art cinématographique, à la fois dans sa création et dans sa réception. Il ne s'agit pas d'évaluer la validité de ces théories, mais plutôt de prendre en considération des voies déjà explorées en profondeur par elles dans leurs analyses de l'expérience filmique. La perspective husserlienne qui essaie toujours de rendre compte de ce qui est universel dans la structure de notre expérience, nous permet justement d'assimiler ce qu'il y a de substantiel dans ses approches respectives – autrement dit, ce qu'il y a de phénoménologique – sans pour autant imposer la manière dont cette expérience devrait se passer, mais plutôt en analysant la structure qui est déjà en place dans tous les cas.

Chaque chapitre visera donc expliquer l'opération par laquelle chacun de ces éléments se compose, ce qui nous permettra d'analyser, par la suite, la structuration de nos consciences vis-à-vis chacun de ces composants des films. Dans cette deuxième partie il s'agira d'utiliser la pensée husserlienne pour décrire l'expérience d'appréhension (comment les spectateurs vivent les films). Comme nous l'avons affirmé auparavant, dans ses écrits le philosophe présente une analyse de la relation entre l'homme et sa réalité, de sorte que son investigation comprend divers aspects de cette relation : la corporalité, la temporalité, la subjectivité, etc. et il décrit le rôle de chacune de ces dimensions dans notre expérience de la réalité. Ainsi, en ce qui concerne l'ouvrage husserlien employé, nous ferons appel à une large gamme d'écrits dans lesquels Husserl explore des structures qui sont directement concernées par notre expérience des films, notamment le recueil *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir* sur la question de l'image,

---

<sup>10</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo : Martins Fontes, 2010), 135

*Chose et Espace*, qui consiste dans des cours donnés par Husserl en 1907 sur la perception et le mouvement, les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, où se trouvent des leçons données par Husserl en 1904/1905 sur la question du temps et *Expérience et Jugement* sur la structure générale de nos expériences originaires, ce qui est justement le cas dans la reproduction d'un film. La structure du « sens » s'avère être une notion centrale dans la pensée husserlienne, qui imprègne tout son ouvrage, de sorte que plusieurs écrits seront pris en compte dans l'analyse du sens, tel que les *Recherches Logiques*, les *Idées directrices pour une phénoménologie I*, les *Méditations Cartésiennes* et la *Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Ces mêmes œuvres étant des écrits majeurs dans l'exposition de la méthode husserlienne, elles seront également utilisées pour compléter nos recherches dans les autres chapitres. Nous pouvons nous permettre l'utilisation de cette vaste bibliographie parce que, même si nous pouvons trouver des changements dans la pensée husserlienne dans ses différents stages et œuvres en tant que méthode, la phénoménologie ne subit pas de modification conséquente. Il s'agit toujours d'un même objectif, à savoir l'analyse de l'expérience, bien que cette analyse soit menée sous des perspectives différentes selon les diverses périodes de la phénoménologie husserlienne.

Chaque chapitre sera structuré de la manière suivante : a) *Description* de la manière dont le réalisateur met en place la structure par des moyens spécifiques dans le cinéma ; b) *Explicitation* de la manière dont Husserl décrit le rapport de la conscience à l'égard de la structure en jeu ; c) *Analyse* par l'approche husserlienne de la manière dont le spectateur se rapporte à cette structure dans le cas du film. Nous voulons montrer que l'analyse de l'appréhension de chaque structure filmique par la philosophie de Husserl pourrait nous révéler en détail la spécificité de l'expérience filmique, en prenant en considération chaque élément qui intervient dans la création d'un certain objet et, par conséquent, dans la création d'une certaine expérience. L'idée motrice de cette thèse est la croyance dans le fait que la compréhension de la *manière* dont nous appréhendons les films serait la clé pour comprendre l'essence de cette forme d'art et la singularité de ce type d'expérience qui est créé pour nous. Nous ne voyons pas simplement un film, nous le ressentons, *nous le vivons*. Or, la phénoménologie husserlienne se place précisément du point de vue de la vie consciente : faire l'expérience de quelque chose signifie *vivre* cette chose. Et après tous, en paraphrasant Godard, qu'est-ce qu'un film sinon « *la vie vingt-quatre fois par seconde* » ?

# CHAPITRE 1 : L'IMAGE

## Introduction

Nous disons que les films sont, par essence, des *images en mouvement* (d'où l'attribution de « *moving pictures* » en anglais). Mais techniquement, cette impression de mouvement est engendrée par l'enchaînement de vingt-quatre photogrammes par seconde. De cette manière, le photogramme constitue la base du film. Et c'est cette image individuelle que nous voulons tout d'abord considérer ici. La création du photogramme s'effectue, en premier lieu, par le cadrage à travers lequel le réalisateur choisit la perspective adoptée par la caméra en rapport à la réalité qu'il souhaite enregistrer – ce choix étant à la fois technique, puisqu'il doit choisir l'angle, la distance, la hauteur et le niveau de la prise de vue, mais aussi artistique, parce qu'il s'agit d'une façon de mettre un récit, une émotion et/ou un point de vue en images. Par le cadrage, le réel filmé est donc *mis en images* d'une certaine manière. Comment se produit notre appréhension de cette expression visuelle de la réalité par le cadrage filmique ?

Pour nous aider à répondre à cette question, l'analyse husserlienne de la *conscience d'image* sera particulièrement utile. Selon Husserl, ce qui caractérise non pas l'image en soi, mais son *apparition*, c'est la façon dont la conscience se rapporte à ce type d'objet. Pour la conscience, il y a divers aspects en jeu dans l'expérience d'une image qui demandent, à leurs tours, différentes sortes d'appréhension par la perception et par l'imagination. En effet, l'image comprendrait trois dimensions que le philosophe nomme : la « *chose physique* », l'« *objet-image* » et le « *sujet-image* ». L'expérience de l'image dans son ensemble est le résultat de cette appréhension triplement dépliée, et une « *conscience d'image* » n'est rien d'autre que notre conscience implicite de cette structuration de la conscience dans sa relation avec des images. Certes, cette appréhension sera donc la même, que ce soit une peinture, une photographie ou un photogramme, puisqu'il s'agit toujours d'un même *type* d'objet. Cependant, parmi la catégorie « image », différentes formes de mise en image par l'artiste résulteront en différentes manières de remplissage de la structure « *image physique/ objet-image/ sujet-image* », et par conséquent différentes expériences d'image résulteront chez le spectateur.

Dans ce chapitre, notre objectif est donc de comprendre précisément la façon par laquelle le cadrage met le monde en images. Ceci nous permettra ensuite d'analyser de quelle façon cette mise en images est vécue de manière spécifique par le spectateur. Pour comprendre comment se structure notre expérience du photogramme, tel qu'il est créé par le cadrage, nous ferons appel à l'analyse husserlienne de la conscience d'image.

## 1.1. La création de l'image : Le cadrage

### 1.1.1. La procédure du cadrage

Bien qu'une préparation ait lieu avant le tournage du film, la réalisation effective du film commence par l'*enregistrement* opéré par l'appareil de prise de vue spécifique du cinéma : *la caméra*. Techniquement il s'agit d'une chambre noire (*camera obscura*) qui permet d'imprimer successivement des images sur des bandes de pellicule. Elle grave vingt-quatre photogrammes par seconde ce qui crée l'illusion d'un mouvement fluide lorsque le film est projeté sur l'écran. Ainsi, le photogramme constitue bien la base du film, son atome :

Etant image animée, l'image filmique est constituée par un certain nombre d'instantanés successifs. Chaque série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle, constitue ce qu'on appelle un plan. Le plan est l'unité filmique mais les multiples éléments photographiques qui le composent sont appelés photogrammes<sup>11</sup>.

C'est cette image photographique individuelle que nous voulons considérer dans ce chapitre. Le photogramme est tout d'abord le résultat du mode de fonctionnement spécifique de la caméra. D'un côté de cet appareil, se trouve un objectif qui capture les rayons lumineux provenant de l'objet à filmer, et qui sont transmis vers la surface de la pellicule. De l'autre côté de la caméra se trouve le viseur qui sert à cadrer l'image, c'est-à-dire à délimiter ce qui apparaîtra postérieurement sur l'écran. Cette délimitation définira donc ce qui se trouvera sur l'écran, le *champ (in-screen)*, et ce qui n'y sera pas, le *hors-champ (off-screen)*<sup>12</sup>. Or, cette

---

<sup>11</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris : Editions du Cerf, 2001), 53

<sup>12</sup> Outre l'enregistrement d'images, le cinéma a acquis graduellement aussi la capacité d'enregistrer des sons. Cela a rendu possible le développement de dialogues plus élaborés et l'utilisation de sons dans la construction de la narrative. Imaginons une scène où une personne marche dans une rue vide et très sombre. Nous entendons soudain des pas. Voilà que nous nous attendons à que cette personne soit suivi par quelqu'un. Comme pour l'image, nous avons des sons *in* et des sons *off*. Les premiers sont de sons en synchronie avec l'image, alors que les deuxièmes sont des sons dont la source est hors-champ. Tous les deux types de son, *in* et *off*, peuvent être classifiés parmi deux dimensions sonores du film : (a) les bruitages : les sons des objets (une horloge qui tourne, une bombe qui explose, des pas, la pluie qui tombe, etc.) ; et (b) les dialogues : l'énonciation de répliques par des acteurs. Tous ces sons peuvent être enregistrés au moment même de la prise de vue ou produits artificiellement postérieurement dans un studio. C'est important de remarquer cependant que bien que le son soit aujourd'hui une dimension majeure des films, il n'est pas une condition *nécessaire* au cinéma. Les films muets ne sont pas moins des films. Puisque nous voudrions comprendre l'expérience du cinéma, quel que soit l'époque ou genre de film analysé, le son deviendra secondaire dans notre analyse. Nous allons toutefois essayer de temps en temps de prendre en considération cette dimension sonore aussi, puisque de nos jours elle joue un rôle important dans les films. Certes, comme l'observe Dominique Villain, nous vivons dans une culture que privilégie le visuel, « Sans doute faut-il accuser l'hégémonie de l'œil dans la civilisation occidentale, civilisation du visible et de l'invisible, civilisation de l'image. Toujours on va voir un film, même lorsqu'on sait que ce sont des images et des sons. L'amateur vit ses souvenirs à partir de photographies, rarement de cassettes » (Dominique Villain, *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 90). Pour cette raison, aussi dans le cas du cinéma, même quand le plan sonore est existant, il est produit toujours en fonction du visuel. Le placement et déplacement de la caméra

délimitation du réel, nous l'effectuons constamment dans la vie ordinaire : « Dans la vie, sans objectif et sans y penser, on cadre. Avec des yeux – perçants, mobiles, mi-clos, strabiques, etc. – une tête qui se tourne, un corps qui bouge, le rythme particulier d'une attention aux choses, aux gens. Nous ne voyons pas tous de la même façon, et nous ne voyons pas tout à la fois ; un choix s'opère, conscient, et inconscient »<sup>13</sup>. Ainsi, même dans la réalité quotidienne, où que nous soyons, nous voyons les choses toujours à partir d'une perspective, d'un point de vue. Le monde nous apparaît sous un certain angle, et cela définit déjà ce que nous appelons un *cadre*. A la différence de la vie, toutefois, où nous pouvons tourner autour des choses et où une infinité d'aspects différents peuvent se présenter à nous, au cinéma nous sommes, à l'inverse, obligés d'accepter le cadre proposé par la caméra. De cette manière, comme la peinture et la photographie, le cinéma figure aussi un monde dans un espace délimité : « Ayant à enregistrer un réel quelconque, l'opérateur accomplit un certain choix : il délimite son cadre »<sup>14</sup>.

Cette délimitation est ce que nous appelons le *cadrage* (*framing*). Il s'agit de la procédure technique de *prise de vue* de ce qu'on cherche à montrer. Celle-ci est opérée par le *chef-opérateur* qui est la personne derrière le viseur de la caméra<sup>15</sup>. En termes généraux, le cadrage est le choix de l'angle, de la hauteur, de la distance et du niveau selon lesquels la scène sera enregistrée par la caméra. Afin de réaliser ces choix, l'opérateur doit s'assurer du bon fonctionnement de la caméra (qualité technique) et d'une bonne et/ou belle visibilité de la scène au sein du cadre (qualité esthétique). En outre, le métier de chef-opérateur constitue bien plus qu'un travail technique puisqu'il étudie aussi particulièrement la façon dont sont mis en images une histoire, une émotion et un point de vue. Tout au long de l'histoire du cinéma, nous trouvons des chefs-opérateurs qui ont révolutionné cette manière d'exprimer visuellement une expérience : James Wong Howe, Raoul Coutard, Jack Cardiff, voici quelques exemples. Étant donné que la prise de vue peut s'effectuer de près ou de loin, de face ou de côté, en noir et blanc

---

est ce qui établit quels sons sont in ou off, leur intensité, quels bruitages sont nécessaires selon l'image qui apparaît ou même, inversement, quels sons doivent être réduits ou effacés (par exemple dans un thriller). Ainsi, c'est l'image l'aspect qui prime au cinéma, bien que cette image ait la *potentialité* d'être sonore.

<sup>13</sup> Villain, *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra*, 12

<sup>14</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 53

<sup>15</sup> De façon stricte, nous pourrions diviser l'opération de cadrage en deux métiers majeurs : le cadreur (*cameraman/camerawoman*), familier avec l'équipement et qui opère la caméra, et le directeur de photographie, qui définit l'image esthétiquement (lumière, composition, objectif, etc) selon le style du film et en suivant le souhait du réalisateur. Même le métier de cadreur est parfois divisé entre le cameraman (celui qui tient la caméra) et le chef-opérateur (celui qui règle les lumières). Tel est le cas dans les films de Claude Chabrol notamment, comme il nous le dit dans son livre *Comment faire un film*. Le plus souvent, cependant, tous ces métiers sont assumés par la même personne et pour cette raison nous employions des termes « chef-opérateur », « cadreur » et « directeur de photographie » de façon interchangeable. En outre, le chef-opérateur est accompagné, dans les films sonores, de l'ingénieur de son, qui crée l'univers sonore du film, et le preneur de son, qui tient une perche au bout de laquelle se trouve un micro qui capture les répliques énoncées par les acteurs. Tous les deux réalisent leurs travaux en fonction du cadrage choisit par le chef-opérateur.



ou en couleurs, en plongée ou en contre-plongée, etc., le choix s'effectue toujours à partir du ton de chaque scène, ou encore du style de film dans son ensemble, en fonction de ce que le réalisateur veut exprimer :

En choisissant un angle de prise de vues, l'opérateur peut poursuivre des buts différents. Ou bien il veut accentuer le visage objectif original de l'objet, et dans ce cas il cherchera ceux de ces contours qui exprimeront le plus clairement le caractère de l'objet. Ou bien, au cas où il vise plus à *caractériser l'état d'esprit du spectateur* (par exemple, s'il veut représenter les impressions d'un être saisi de frayeur, ou encore le monde tel que le voit quelqu'un d'heureux), il montrera la physionomie des objets dans un cadrage déformant (suscitant la peur, ou embellissant les choses)<sup>16</sup>.

Chaque type de prise est donc le plus souvent justifiée par la nécessité dramatique ou psychologique du film même. En premier lieu, le cadrage est produit selon l'histoire à raconter : les événements issus de l'histoire doivent être mis en image de telle sorte que le spectateur parvienne à saisir la narration. Néanmoins, le cadrage dépend aussi, en second lieu, de ce que Claud Chabrol appelle l'« architecture du film » qui consiste dans la *façon* dont cette histoire sera racontée (le comment). Il ne s'agit pas seulement du récit en soi, mais il s'agit bien plutôt du point de vue choisi par le réalisateur, ou ce que nous appelons aussi son *style* : « le style est chez l'artiste l'expression de *sa manière* de concevoir son sujet »<sup>17</sup>. Par conséquent, la manière dont chaque cadre est composé devient très importante, non seulement pour que le spectateur puisse établir un type de relation spécifique avec chaque scène et chaque personnage, mais aussi pour l'harmonie de l'architecture globale du film. Cela a lieu parce que la caméra enregistre quelque chose qui est déjà là, avant même que l'opérateur n'intervienne (sur le décor, sur les personnages, etc.). Une mise en ordre est par conséquent nécessaire afin d'attribuer une valeur spécifique à l'enregistrement. Néanmoins, cette idée d'une composition de l'image n'est pas un phénomène spécifique au cinéma, mais à toute sorte d'art. En effet, la composition consiste dans la simple direction de l'attention du spectateur, ce qui peut, à titre d'exemple, être atteint par une organisation géométrique de l'espace. De cette manière, la peinture et la photographie font aussi usage de la composition. Il peut paraître assez étrange de parler de composition au cinéma, étant donné que cette notion semble inclure un certain statisme. Cependant, la composition au cinéma concerne avant tout l'équilibre (ou le déséquilibre, si cela est justifié par une nécessité du film) des différentes scènes et du ton global. Dans un témoignage sur son

---

<sup>16</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 104

<sup>17</sup> Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier* (Paris : Cahiers du Cinéma, 1997), 66

film *Long voyage vers la nuit* (*Long Day's Journey Into Night*, 1962), notamment, Sidney Lumet observe que les gros plans des personnages au début de la narration sont complètement distincts des gros plans de ces mêmes personnages à la fin du film lorsqu'ils se montrent exténués, ravagés, usés. Il affirme : « Ceci n'est pas dû qu'au jeu des acteurs. C'est dû également au choix des objectifs, à l'éclairage, au cadrage »<sup>18</sup>. Par la simple composition de ces cadrages, Lumet et son chef-opérateur Boris Kaufman réussissent à mettre en contraste les états d'esprit des personnages, de sorte qu'à la fin du film nous voyons les changements subits par eux (Annexe 1).

### 1.1.2 *La composition du cadrage*

Deux dimensions sont en jeu lorsqu'on compose le cadre : le contenu et la forme. Tout d'abord il faut « remplir » l'image avec du matériel à être enregistré, il faut organiser et composer le contenu qui doit figurer sur le cadrage. Il s'agit de la *composition de la mise en scène*, c'est-à-dire la préparation de l'action. Elle concerne des éléments comme les costumes et le maquillage, le décor, la luminosité et le jeu d'acteurs. Le décor sert non seulement de support pour les événements, mais il peut tout aussi bien jouer un rôle dans le récit. Le plus souvent, soit il reproduit les caractéristiques de l'époque dans laquelle la narration a lieu (ère médiévale, années 60, future dystopique, etc.), soit il met en place l'ambiance du lieu où l'action se déroule (un commissariat de police, un train, etc.) pour que nous comprenions le comportement des personnages. Mais bien plus que cela, le décor peut refléter l'état d'esprit interne d'un personnage, exprimer sa personnalité ou nous montrer des détails de sa vie. Dans son film *Violence et Passion* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974), notamment, Luchino Visconti centre l'histoire sur un professeur retraité solitaire. Dans la première scène, nous pouvons déjà savoir d'avance qu'il s'agit de quelqu'un avec une bonne condition financière puisque son appartement est luxueux et bien aménagé. Nous pouvons aussi savoir qu'il s'agit de quelqu'un de cultivé, puisqu'il possède des peintures célèbres et une très grande bibliothèque ; Nous pouvons de surcroît savoir qu'il mène une vie très solitaire. Il n'est en effet entouré *que* par ses livres et ses toiles. En outre, le changement de décor peut nous indiquer un changement de lieu, ce qui donne une suite aux événements et une fluidité narrative. Les costumes et le maquillage, de manière similaire, accordent de l'authenticité au récit en ce qui concerne la reproduction d'une époque, mais surtout en extériorisant l'identité des personnages. A travers des vêtements, nous pouvons savoir s'il s'agit de quelqu'un de pauvre, de joyeux, d'un intellectuel, d'un officier des forces armées, etc. De la même manière, le maquillage, peut, en

---

<sup>18</sup> Sidney Lumet, *Faire un film*, trad. Charles Villalon (Nantes : CAPRICCI, 2016), 117

outre, accentuer les sentiments ou les expressions des personnages tels que la fatigue ou la vanité. Un autre élément important est la lumière (ou l'obscurité). Plusieurs types d'éclairages sont possibles (contraste prononcé, aux chandelles, lumière naturelle, etc.). Chacun vise à mettre en place un ton ou un objectif différent. Mais dans tous les cas, elle peut agir comme des jalons visuels en mettant l'accent sur ce qui est important, et en laissant dans l'obscurité ce qui doit rester caché ou ce qui ne peut pas encore être dévoilé. Cela permet au réalisateur de guider le regard du spectateur, ce dernier saura sur quoi se concentrer.

Concernant la forme, d'autres éléments entrent en jeu dans la *composition du cadrage* : l'objectif, l'échelle, le ratio, les tonalités<sup>19</sup> (en plus des éléments cités plus haut : angle, niveau, distance et hauteur). La décision première dans l'établissement de chaque cadrage est l'*objectif* (ou *focale*), parce qu'il contrôle non seulement la perspective du spectateur par rapport à l'image, mais aussi le rapport entre les objets/personnages cadrés. Différents objectifs offrent différentes distances focales. Ces différentes distances focales altèrent, à leur tour, les dimensions, la profondeur et l'échelle de l'image :

Ce qui prime dans le choix de l'objectif est le rapport que l'on veut établir entre le sujet principal (ou focale) et le reste. Parfois, c'est l'arrière-plan qui est le plus important : à ce moment-là, on a tendance à prendre un objectif plus court pour obtenir un grand espace. Plus on se rapproche, plus on fait de gros plans, plus les fonds disparaissent et plus on choisit des focales longues<sup>20</sup>.

Un *objectif grand angle (courte focale)* offre entre autres la possibilité de voir de façon nette tous les objets simultanément, du premier plan à l'arrière-plan. Ainsi, nous pouvons visualiser les réactions de chaque personnage au cours normal du temps. Alors qu'une *longue focale (téléobjectif)* rapproche les objets, rétrécit l'espace et réduit l'arrière-plan. Un deuxième aspect à prendre en compte, est le sens de l'orientation de l'image qui a aussi des conséquences importantes :

En tant que spectateurs nous nous attendons à ce qu'une image se regarde facilement. Nous savons que la réalité peut être enjolivée par le cinéma, mais fondamentalement nous ne doutons pas que le monde filmé reste identique à celui que nous connaissons. Lorsque les lois élémentaires qui régissent l'ordre du

---

<sup>19</sup> Nous pourrions aussi inclure le mouvement dans cette catégorie, mais à ce propos nous en parlerons dans le chapitre suivant. En outre, de toute façon, il ne s'agit pas ici de présenter une liste exhaustive de tous les éléments qui peuvent composer un cadrage au cinéma, mais plutôt d'explorer quelques exemples pour rendre l'argumentation plus claire.

<sup>20</sup> Claude Chabrol et François Guerif, *Comment faire un film* (Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2004), 49

monde – et l'attention du spectateur – bouleversent un plan, elles deviennent évidentes. Pourtant, tout plan déstructuré doit être justifié<sup>21</sup>.

Un *plan à l'envers* ou un angle déroutant (comme dans un *plan déboulé* ou *cassé*) désoriente donc intentionnellement le spectateur. Quand cela arrive, nous savons qu'il y a quelque chose de dérangent, d'anormal ou de bouleversant, dans la situation ou chez le personnage qui y figure. Le sens de l'orientation et l'objectif peuvent à la fois être encore affichés dans des dimensions différentes de cadrage, il s'agit du *ratio du cadre*. Il y a une variété de *ratios* et chaque type se montre le mieux adapté à des scènes différentes : « Décider du format, c'est une fois encore définir un espace de contrainte et de liberté pour la composition de l'image »<sup>22</sup>. Un *ratio widescreen* met l'accent sur des composants horizontaux, entre autres. Mais indépendamment du *ratio* choisi, chaque cadre présente aussi une échelle. Il s'agit de la taille du plan par rapport aux personnages ou au décor : « le rapport de proportions entre le sujet ou objet filmé et le cadre »<sup>23</sup>. Le plus souvent nous trouvons des échelles préétablies (Annexe 2).

Parmi ces plans, il y a ceux qui apportent une plus grande valeur. Un *gros plan* gère une proximité physique entre le spectateur et le personnage. Il établit donc généralement une relation d'intimité avec ce qui est filmé. Un *très gros plan* (ou *plan de détail*) permet de faire apparaître un objet ou une partie d'un corps plus gros qu'il n'est en réalité. De cette manière, il nous montre des angles que nous n'avons pas l'habitude de voir, en mettant l'objet en relief et en dramatisant ainsi l'image. Lorsque la caméra est inclinée vers le bas, nous parlons de *plan en plongée* (*low-angle shot*). Les sujets ainsi filmés paraissent petits et vulnérables. Si la caméra est inclinée vers le haut, il s'agit d'un *plan contre-plongée* (*high-angle shot*). Cette perspective confère de la puissance au sujet filmé, étant donné qu'il apparaît plus grand qu'il n'est en réalité. Plusieurs échelles sont en effet possibles, mais le plus souvent des échelles préétablies sont employées, de telle sorte que nous sommes tentés d'attribuer automatiquement les mêmes significations aux mêmes échelles. Cependant, il n'a pas une formule pour déchiffrer chaque type de cadrage. L'image n'acquière pas simplement du sens par l'angle ou l'échelle adopté, elle peut aussi acquérir du sens à partir d'un ensemble d'éléments qui peuvent être combinés de manières variées et peuvent aussi interagir de façons diverses avec le plan suivant. Chaque film est particulier parce qu'il réussit précisément à exprimer quelque chose d'unique par le biais de la composition de l'image et de son rapport aux images précédentes et suivantes<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Jennifer Van Sijll, *Les techniques narratives du cinéma* (Paris : Eyrolles, 2006), 26

<sup>22</sup> Emmanuel Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2001), 31

<sup>23</sup> Van Sijll, *Les techniques narratives du cinéma*, 148

<sup>24</sup> Ici il s'agit du processus de montage qui enchaîne les images de sorte à donner une suite logique à la scène. A propos du montage, lire le troisième chapitre où nous analysons cette procédure en profondeur.

Dans le prochain chapitre, nous allons observer de quelle manière ces éléments fonctionnent lorsqu'ils sont combinés avec le mouvement de la caméra afin de créer un certain type de plan. Mais pour ce qui nous intéresse actuellement, nous pouvons déjà comprendre de quelle manière la forme et le contenu définissent le type de cadrage : « La base de ce nouveau langage c'est la caméra, car avec elle notre regard change continuellement de point de vue, de telle sorte que la *distance de l'image* varie avec la caméra, ainsi que la dimension des objets inclus dans l'image et l'*angle de prise de vues* (la perspective) sous lequel nous la contemplons »<sup>25</sup>. Nous pourrions dire que l'essentiel se résume dans la décision de *ce* qui apparaît et *comment* il apparaît dans le champ. Mais choisir ce qui se montre, c'est aussi choisir ce qui reste caché. De cette manière, nous parlons du cadrage comme d'une opération chirurgicale – le chef-opérateur Joseph Von Sternberg se voyait notamment comme chirurgien – étant donné qu'il s'agit de couper des morceaux de la réalité qui pourrait endommager la vie du film même. Il reste de la réalité en dehors du cadre. Et pourtant, le cadrage cache une partie du réel. Dès lors, à la différence de la peinture où le cadre coupe complètement l'image de la réalité, le cadre dans le cinéma fait constamment appel à la réalité située à l'extérieur de ce cadre. Imaginons une scène dans laquelle un personnage parle à quelqu'un qui est hors-champ. Nous savons donc que l'une des personnes qui fait partie de ce dialogue est présente. Néanmoins, elle n'apparaît pas dans le cadre. D'une part, ce qui apparaît, ce qui est encadré, révèle le réel qui se compose d'une façon spécifique. Mais d'un autre côté, le fait de cadrer oblige le cadreur à couper une partie du réel, qui s'étend toutefois au-delà de ce qui est cadré, d'où la possibilité que ce qui figure dans le cadrage puisse maintenir un rapport avec ce qui n'apparaît pas : « L'écran apparaît telle une fenêtre ouverte sur un horizon. La frontière qui délimite le paysage n'appartient phénoménalement qu'à cette fenêtre : le paysage se continue de part et d'autre »<sup>26</sup>. Au sein du cinéma, le cadre peut fonctionner comme une *coupe nette du monde*, mais aussi comme une *cache du réel*. Cela peut être vérifié par la façon même dont le cadreur manipule la caméra. Le plus souvent, le chef-opérateur garde un œil ouvert sur le réel afin de rester conscient de l'ensemble de l'espace qui l'entoure, et afin aussi de savoir vers où il se meut ou ne se meut pas. Son autre œil, lui, vise le cadre à travers le viseur. Nous disons que le cadreur a donc un œil réalisateur, qui prévoit les mouvements à venir, et un œil spectateur, qui se limite au cadre.

Le cadreur a aussi la fonction de deux personnes. Il doit travailler comme soi-même et comme un autre : le réalisateur. Un film est avant tout l'œuvre d'un réalisateur, qui met toute une équipe au service de sa vision. Par conséquent, le réalisateur doit transmettre sa perspective

---

<sup>25</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 59

<sup>26</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 110

à son cadreur, lequel doit essayer d'accomplir avec sa caméra un point de vue qui n'est pas forcément le sien. Cela conditionne les deux métiers à créer un rapport d'affinité et de complicité, puisque l'habileté technique échappe la plupart du temps au réalisateur, qui doit donc être capable de communiquer ses envies<sup>27</sup>. Le cadreur peut, lui aussi, rencontrer fréquemment des problèmes matériels ou techniques pour opérer le cadre voulu par le réalisateur, ce qui contraint le réalisateur et le cadreur à trouver en commun des solutions et à créer ainsi une relation d'échange. Cet échange n'est pourtant pas toujours harmonieux. Nous savons que la relation du réalisateur Rainer W. Fassbinder avec le directeur de photographie Michael Ballhaus était très troublante. Mais leur esprit de compétition a fini par les pousser à toujours trouver le meilleur cadrage possible. Chaque relation réalisateur/chef-opérateur est donc unique, mais l'objectif est toujours le même : trouver la meilleure façon de mettre leur vision en image. Dans le passage ci-dessous nous avons le témoignage d'Eisenstein à propos de son cadreur, Edouard Tissé :

Les monosyllabes de notre premier entretien sont devenus entre nous une tradition. Est-ce qu'on discute, est-ce qu'on péroré avec sa rétine ? On regarde. Et on voit. Est-ce qu'on explique à son cœur : « *Tu vas battre à tant de pulsations à la seconde* » ? Il bat sans se soucier de vos conseils. Est-ce qu'on débute avec ses poumons du rythme de sa respiration, lorsque l'émotion vous prend à la gorge ? Je doute qu'il n'ait jamais existé « synchronisation » comparable à celle qui me met à l'unisson de Tissé pour ce qui est de voir, de percevoir et d'éprouver (...) C'est cette communion qui fournit à l'instant même le cadrage où se matérialisera également l'idée du metteur en scène et celle de l'opérateur<sup>28</sup>.

La question qui se pose maintenant est de comprendre de quelle manière se structure la relation entre le spectateur et le film en fonction de la façon dont le cadrage met le monde en images. Dans ses écrits sur la question de l'image, Husserl donne de bonnes pistes. Voyons cela de près.

## 1.2 La conscience d'image

### 1.2.1 *La conscience imaginante*<sup>29</sup>

Les notions de *phantasia* ou d'imagination caractérisent un type de conscience que l'on a vis-à-vis des types spécifiques d'objet. Ce terme désigne les expériences intentionnelles que

---

<sup>27</sup> Il est connu que Rainer W. Fassbinder avait des bonnes connaissances techniques sur le fonctionnement de la caméra et souvent il l'opérait lui-même, alors que Carl Th. Dreyer avoue ne rien comprendre de la technique de la caméra, bien qu'il démontre des bonnes intuitions à propos du cadrage et sa composition.

<sup>28</sup> Villain, *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra*, 10/11

<sup>29</sup> C'est surtout dans le recueil *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir* que nous trouvons les textes de Husserl sur la question de l'imagination. Les écrits datent de 1898 à 1925 de sorte que nous pouvons remarquer des

nous appelons communément activités fantasmatiques, comme lorsque nous avons une intuition des centaures, des paysages, des personnages imaginaires, etc. Cette conscience imaginante possède habituellement divers sens : Elle peut être comprise comme une disposition ou une habilité, mais elle peut aussi être comprise comme une certaine expérience psychique, ou comme étant artistique ou non-artistique, volontaire ou non-volontaire, créative ou non-créative. Cependant, étant donné que notre investigation est phénoménologique, notre intérêt ici ne se dirige pas vers cette pluralité des expériences que le concept inclut, mais vers le *type unique d'appréhension* que ces expériences requièrent. Or, toutes ces variables empiriques et psychologiques ont un élément en commun : Elles rendent présent ce qui est absent. Autrement dit, elles sont la *présentification* de ce qui a été présent. Elles sont des *re-présentations* (*Vergegenwärtigungen*) puisqu'elles se présentent à nouveau. Cette *présentation-de-phantasia* se produit comme une donnée phénoménologique parce que des objectivités nous sont données. C'est-à-dire que des objets apparaissent, et notre conscience se rapporte à ces objets d'une certaine façon (en croyant, en signifiant, etc.). Autrement dit, nous prenons ces objets en considération à travers notre *expérience* de ceux-ci. Ainsi, par une *conscience imaginante* (*Bildbewusstsein*), l'objet nous apparaît d'une manière spécifique, et cette manière est ce qui nous préoccupe ici.

Tout d'abord, nous pouvons distinguer la conscience imaginante de la conscience purement perceptive, qui nous donne son objet comme présent « extérieurement » de façon originare. Si la perception est une *présentation* (*Gegenwärtigung*) à la conscience imaginante, il manque précisément la conscience d'une réalité à l'égard de l'objet qu'elle nous donne :

Assurément, dans le sens verbal courant du mot *phantasia*, il y a un élément qui joue un rôle principal : le « *phantasmer* » y est opposé au percevoir et au tenir intuitivement pour vrai quelque chose de passé ou à venir, bref, à tous les actes qui mettent en jeu comme étant ce qui est individuellement confret. La perception fait apparaître pour nous une réalité effective présente en tant que présente et en tant que réalité effective [...] En revanche, la conscience de réalité effective rapportée au « *phantasmé* », fait défaut à la *phantasia*. Mieux encore, le terme *phantasia*, et surtout le terme qui lui est parallèle, l'imagination, exprime la non réalité effective, le leurre : le « *phantasmé* » est simplement une imagination, c'est-à-dire simplement une apparence<sup>30</sup>.

---

différences en ce qui concerne l'approche adoptée à chaque période, mais ils expriment un même effort phénoménologique de compréhension de l'expérience de l'image. C'est cet effort qui nous intéresse ici, parce que parmi ces investigations, nous trouvons aussi la description de la réalisation de la donation de l'image dite *physique* à la conscience, tel que des images au cinéma.

<sup>30</sup> Edmund Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898 – 1925)*, trad. Kassis, Raymond et Jean-François Pestureau (Grenoble : Editions Jérôme Million, 2002), N°1, §1, 51/52

Dans le passage ci-dessus nous pouvons remarquer que Husserl parle (a) de *phantasia* et (b) d'imagination. Il s'agit de deux formes de conscience imaginantes distinctes. Si la première concerne des représentations « où aucune image, aucune représentation *objective* (quelle qu'elle soit) ne « fonctionne (*fungiert*) » »<sup>31</sup>, la deuxième a pour caractéristique une *mise en image (Verbildlichung)*. Cela veut dire que dans l'imagination la représentation d'un objet requière une image *par laquelle* cette représentation se produira. Alors que dans la *phantasia*, l'image fait défaut et pour cette raison Husserl l'appelle « *phantasia pure* » ou *simple*. Dans le domaine de l'imagination nous pouvons cependant encore distinguer deux types de mise en image : (b1) par des images internes, mentales ou spirituelles et (b2) par des images externes. Dans le premier cas, Husserl parle d'*imagination dans le sens strict* puisqu'il n'y a aucun support physique pour la représentation, comme lorsque j'imagine le pont Charles à Prague alors que je suis assise chez moi à Lyon ; Tandis que le deuxième cas concerne précisément des représentations physiques telles que nous en trouvons dans des tableaux ou dans des photographies : « donc ces étonnantes représentations dans lesquelles un objet perçu est déterminé et habilité à *rendre représenté (vorstellig machen)*, par similitude, un autre objet, c'est-à-dire de la manière connue selon laquelle l'image physique rend représenté l'original »<sup>32</sup>. Il s'agit donc d'une *imagination physique*. En réalité, toutefois, ces distinctions sont bien moins claires qu'elles n'y paraissent. En effet, dans ses écrits, Husserl permute souvent les termes. Par exemple, lorsqu'il parle des images internes, Husserl les nomme fréquemment des *représentations-de-phantasia*. Ainsi, dans la *phantasia pure*, il n'y a pas ici non plus de support physique. Étant donné qu'il détient plusieurs façons de rapprocher ou d'éloigner chaque type de conscience imaginante l'une à l'autre, et en fonction de l'approche que nous assumons, leurs caractérisations et leurs limites ne sont pas forcément consistantes. Pour une question de clarté, nous allons essayer cependant de préserver des distinctions plus nettes, même si chez Husserl lui-même cela n'est pas toujours bien marqué (Voir le tableau en annexe qui sert à clarifier la structure de l'analyse de la conscience imaginante que nous allons prendre : Annexe 3).

Puisque notre objectif est de comprendre l'image cinématographique, ou la reproduction du réel tel qu'il apparaît sur un support physique (l'écran), nous nous concentrerons uniquement sur le domaine de l'imagination qui nous importe directement ici.

---

<sup>31</sup> Alexander Schnell, *Husserl et les fondements de la phénoménologie constructive* (Grenoble : Million, 2007), 65

<sup>32</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°1, §8, 62



### 1.2.2 Le domaine de l'imagination : Mise en image

Si la perception est, comme nous l'avons caractérisée, l'acte par lequel l'objet apparaît comme présent, ce qui caractérise le domaine de l'imagination est la présentification de son objet, c'est-à-dire que c'est presque *comme si (als ob)* l'objet était là, mais il n'est seulement présentifié qu'à travers une image. Ainsi, ce qui est visé dans l'imagination, ce n'est pas l'image mais c'est bien plutôt un objet qui se *présentifie par une image*, l'objet étant lui-même absent. De cette manière, cette forme de présentification d'un objet présuppose ce que Husserl appelle une *mise en image (Verbildlichung)*. Cette caractéristique permet que la conscience entreprenne un type spécifique de relation avec son objet :

Chacun sait ce que veut dire se présentifier un objet, se le projeter en une image interne, le faire flotter en esprit, chacun utilise l'expression imaginer et sait ainsi, dans une certaine mesure, l'essentiel de la question. Mais malheureusement, ce n'est qu'implicitement. Car ce dont il s'agit ici, c'est de se rendre explicitement conscient de ce que le caractère d'image n'a de sens que par une conscience propre, et qu'avoir un contenu semblable ne veut pas dire pour autant appréhender une image, mais que le semblable ne devient image pour le semblable que grâce à la conscience de caractère d'image, propre en son genre, et purement et simplement primitive, une conscience aussi primitive et ultime que la conscience perceptive ou de présent [...] Ainsi nous devient-il immédiatement clair que, dans notre sphère d'imagination, nous ne devons pas seulement compter les représentations d'image internes qui se désignent normalement sous l'expression de représentation-de-*phantasia*, donc de représentations par images spirituelles, mais aussi les représentations en image au sens ordinaire du terme, donc ces étonnantes représentations dans lesquelles un objet perçu est déterminé et habilité à rendre représenté, par similitude, un autre objet, c'est-à-dire de la manière connue selon laquelle l'image physique rend représente l'originale<sup>33</sup>.

Il y a donc dans le domaine de l'imagination deux sortes de mise en image : *la représentation-de-phantasia* (image immanente), où l'objet est présentifié *à travers une image mentale*, et *l'image au sens ordinaire* (image physique) dans laquelle l'objet est représenté *à travers une image physique, perceptive*, tel que nous en trouvons dans des tableaux ou dans des photographies. Dans les deux cas, nous pouvons distinguer deux éléments : *l'image (das Bild)* et *la chose (die Sache)*. La chose est l'objet visé. L'image est quant à elle ce à travers quoi la chose nous est montrée. Autrement dit, *l'image est une représentation de la chose*. Voici un exemple donné par Husserl :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, 62

Lorsque le château de Berlin nous flotte à l'esprit dans l'image-de-*phantasia*, c'est justement le château qui est à Berlin qui est la chose visée, représentée. Mais nous en distinguons l'image flottante qui n'est naturellement pas une chose effectivement réelle et qui n'est pas à Berlin. L'image rend la chose représentée, mais n'est pas elle-même. Nous remarquons déjà qu'ici cette image apparaît en un tout autre sens que la chose<sup>34</sup>.

Cette mise en image caractéristique du domaine de l'imagination, nous permet de tracer une différence entre l'appréhension imaginative et l'appréhension perceptive. Dans cette dernière, nous avons un seul objet appréhendé. Et cet objet, est celui visé par l'acte même. Dans l'imagination, au contraire, deux éléments sont en jeu : l'image et la chose. Par conséquent, deux types d'appréhension seront nécessaires : l'appréhension de l'image, qui présente un objet, et l'appréhension de la chose, qui se donne précisément *à travers* cette image. Le sens de la représentation se donnera dans l'ensemble de cette donation, parce que par le croisement de ces deux appréhensions la constitution d'une structure unitaire a lieu : c'est la constitution de l'« image d'une chose ». Selon cette perspective, nous trouvons dans ce genre de conscience une certaine médiateté dans son acte que nous ne remarquons pas dans la perception, puisque « La perception représente directement son objet : un objet apparaît, cet objet est celui qui est visé et pris pour effectivement réel. Un objet apparaît aussi dans la représentation de *phantasia*, mais cet objet qui apparaît au sens primaire et véritable [l'image mentale] n'est pas l'objet représenté [la chose] »<sup>35</sup>. Cette distinction n'est cependant pas comme celle que nous trouvons dans l'acte de perception entre la chose qui apparaît (le phénomène) et la chose en soi. Dans le cas de la perception, il y a deux *dimensions* différentes de la même chose : la chose-en-soi, à laquelle je ne peux pas accéder dans sa totalité, et le phénomène, qui est la *façon d'apparaître* de cette chose. De cette façon seulement, le phénomène est effectivement appréhendé dans la perception. Mais il s'agit toujours d'un même objet. Cette situation n'est pas la même que celle de l'image immanente, puisque la représentation-de-*phantasia* nous fournit deux *objets*. Lorsque nous imaginons le château de Berlin, comme Husserl le propose, nous avons l'expérience d'une image dans laquelle quelque chose d'objectif apparaît. Cependant, la conscience ne prend pas cette apparition comme étant l'apparition de l'objet lui-même, mais seulement comme une représentation de cet objet par l'image. Et pourtant, il ne s'agit pas de deux *apparitions* séparées (« image du château » et « château réel »), nous n'avons pas deux images du château comme si nous placions deux photos du château, l'une à côté de l'autre. Au lieu de cela, nous avons deux *appréhensions* qui se croisent et qui nous donnent l'ensemble de

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, N°1, §8, 63

<sup>35</sup> *Ibid.*, N°1, §11, 67/68

l'image immanente du château : la chose se donne *dans* et *avec* l'image. De ce point de vue, la théorie de l'image husserlienne ne place pas le domaine imaginaire en parfaite opposition au domaine perceptif. Tout au contraire, la relation entre l'image et la chose nous montre que l'imagination fait constamment appel à la réalité perceptive : « L'imaginaire n'est en aucune façon l'autre absolu du réel, comme le croit une tradition de pensée qui sacrifie ici trop volontiers au principe du tiers exclu. Le pouvoir le plus étonnant de l'imaginaire et de l'image est, tout au contraire, de s'entretisser au réel pour ouvrir en lui l'espace de l'irréel »<sup>36</sup>.

### 1.2.3 *L'image physique*

Le cas de l'image physique est, cependant, beaucoup plus compliqué. Ici, trois éléments se distinguent : (a) L'image physique ; (b) L'objet-image ; (c) Le sujet-image. (a) *L'image physique* (*physisches Bild*) est le support matériel à travers lequel l'image se présente. Il s'agit de la toile avec toutes ses couches de peinture, dans le cas de la peinture, ou du papier, dans le cas de la photographie ; (b) l'*objet-image* (*Bildobjekt*) est l'image qui apparaît sur le fond de la chose physique, le représentant de la chose qui est représenté. Il s'agit de ce qui figure sur la toile avec ses couleurs et ses formes spécifiques ; (c) le *sujet-image* (*Bildsubjekt*) est la chose qui est représentée par l'objet-image, c'est-à-dire l'objet qui est visé à travers l'image. Il s'agit de l'objet réel qui lui-même n'apparaît pas, mais qui est seulement représenté sur la toile. Bien qu'il s'agisse de trois éléments au lieu de deux, il y a pourtant entre l'image physique et l'image immanente une ressemblance. Comme dans le cas de la représentation-de-phantasia, ici aussi une image spirituelle ou mentale est en jeu : si le sujet-image n'est rien d'autre que « la chose » visée, l'objet-image correspond à l'« image ». La différence est que dans la représentation-de-phantasia cette image mentale « flotte dans l'esprit », alors que dans l'imagination physique cette image est rendue perceptive sur un fond physique. Nous avons donc un support matériel pour l'image spirituelle (objet-image), « là, [dans l'imagination physique], est présupposé un objet physique qui a pour fonction d'éveiller une « image spirituelle » ; dans la représentation-de-phantasia au sens courant du terme l'image spirituelle est là sans être liée à un tel agent physique. Mais, des deux côtés, l'image spirituelle est justement une image, elle représente un sujet »<sup>37</sup>. Il ne faut pas, cependant, prendre l'idée d'image spirituelle au sens d'un objet immanent, effectivement existant dans l'esprit. Phénoménologiquement, il n'y a rien dans la conscience. Ce qui existe est une complexion de sensations sur lesquelles une conscience

---

<sup>36</sup> Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique* (Paris : Vrin. 2009), 158

<sup>37</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°1, §10, 65

imaginante se produit. Dans le cas de l'image mentale, cette complexion est *phantasmée*<sup>38</sup>. C'est-à-dire que nous nous basons sur les caractéristiques perceptives de la chose réelle, et nous produisons l'image de cette chose à travers la *reproduction mentale* de ses sensations. Alors que dans le cas de l'image physique, la représentation de la chose se réalise par une *reproduction perceptive* des caractéristiques réelles de cette chose. Dans l'imagination physique, la complexion de sensations de la chose représentée (sujet-image) est donc rendue visible extérieurement par sa représentation physique. Autrement dit, l'objet-image existe, c'est une image *présente* avec ses couleurs et ses traces propres. Cette image nous offre donc une certaine complexion de sensations, mais la chose qui y figure n'existe pas véritablement telle qu'elle est représentée puisque ce n'est qu'une reproduction : « Le lion peint, certes, apparaît mais n'existe pas, et qui, au mieux, rend représentée une chose effectivement réelle, un certain lion faisant partie de la réalité effective, lequel, de son côté, existe bien mais n'apparaît pas au sens propre »<sup>39</sup>. L'objet-image apparaît en tant que représentation d'un sujet-image qui existe en tant qu'objet réel. Cela veut dire que l'objet-image, tel qu'il apparaît sur le tableau, n'est pas quelque chose d'effectif (il est absent). Alors que le sujet-image, tel qu'il existe dans la réalité, n'apparaît pas effectivement sur le tableau. Ce que nous voyons, ce n'est que sa représentation.

Comment peut donc se produire l'appréhension d'une apparition de quelque chose d'absent ? Ce que nous trouvons, c'est l'édification d'une appréhension sur une autre puisque deux objets sont en jeu. Prenons le cas d'une toile. Nous avons une chose physique : le cadre accroché au mur qui peut être tordu ou cassé, en bois ou en vinyle, etc. Sur ce fond, il y a une image spirituelle qui apparaît de façon perceptive, avec ses couleurs et ses traits définis, et qui vise à représenter quelque chose d'autre. La chose physique et l'objet-image sont donc à la fois ici phénoménalement présents : « chacun est là sous forme d'une apparition directe »<sup>40</sup>. Je peux ainsi à chaque moment prêter mon attention soit à la chose physique, le cadre avec ses reflets et ses détails, soit à l'image qui y figure, avec certains contours et une palette de couleurs qui

---

<sup>38</sup> L'idée de *phantasmata* chez Husserl est très complexe et ne nous concerne pas directement ici. Mais d'une manière générale nous pourrions dire que si les sensations servent de base pour la perception, les représentations-de-*phantasia* se fondent sur des « phantasmes sensuels » ou « *phantasmata* ». A chaque contenu de sensation, il y a un phantasme sensuel correspondant. Ainsi, au rouge senti correspond un rouge qui apparaît à moi dans une représentation intuitive, tous les deux constituants des expériences du rouge. D'après Marc Richir : « Le *phantasmata* n'est pas l'image (« mentale » ?) subjective d'un objet « phantasmé » qui en serait indépendant : cet objet n'existe pas, au sens où il n'est pas présent, mais il est aperçu, dans ce que nous nommons pour notre part une aperception de *phantasia*, c'est-à-dire à la fois visé et saisi dans une action, qui, elle, est présence (comme « vécu » de *phantasia*), mais visé et saisi comme non-présent. De la sorte, tout comme la sensation (*Empfindung* ou *aisthèma*) est la partie sensible, correspondant à l'apparition réelle, de l'acte de perception, le *phantasma* est la partie ou le contenu sensible [...] correspondant à l'apparition de *phantasia*, de l'action de *phantasia* en tant qu'action aperceptive » (Marc Richir, « Phantasia, imagination et image chez Husserl », N° 17, Bruxelles (Nov. 1998), 8)

<sup>39</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°1, §10, 65

<sup>40</sup> *Ibid.*, N°1, §21, 83

peut m'apaiser. Mais lorsque je vis « dans la conscience de caractère d'image », à ce moment-là, je fais attention à quelque chose d'autre. Je vise la chose à laquelle l'objet-image me renvoie, et cette chose apparaît. Elle n'apparaît pas en tant qu'elle est présente, étant donné que je ne fais qu'intuitionner le sujet au-dedans de l'objet-image. Nous avons donc trois appréhensions : (a) une appréhension perceptive, qui nous donne la chose physique sur laquelle quelque chose figure. A travers l'appréhension de sensations que cette chose nous offre, (b) une deuxième appréhension perceptive basée sur la première a lieu. Puis l'objet-image se constitue. Cette intersection entre les deux appréhensions perceptives est due au fait que le matériel de la chose physique interfère sur la façon d'apparaître de l'objet-image. Une couleur ou un trait ne sont pas les mêmes s'ils sont ou peints sur du papier ou peints sur une toile. Ils ne sont pas non plus les mêmes s'ils sont exposés dans un endroit lumineux ou s'ils sont exposés dans un endroit obscur. Mais puisque cet objet-image présente quelque chose d'autre que lui-même, au sein de cette appréhension perceptive se fonde une *conscience représentative* (c). Autrement dit, « pendant que nous imaginons (*imaginieren*) le sujet, on a bien sous les yeux l'image comme chose spatialement présente et l'image comme *fictum*, comme porteur de l'imagination (*Imagination*) »<sup>41</sup>. Cependant, il ne faut pas prendre le sujet-image comme une deuxième représentation qui apparaîtrait à côté de l'objet-image. Tout au contraire, c'est l'appréhension perceptive de l'objet-image qui éveille une conscience nouvelle, la conscience de la représentation, qui attache à l'objet-image ce qu'il représente. C'est pour cette raison que nous avons dit que l'appréhension imaginative s'édifie sur l'appréhension perceptive, puisque l'une se fusionne avec l'autre. A travers cette conscience, la représentation et le représenté deviennent intrinsèquement liés. Parce qu'il ne s'agit pas de deux objets, l'objet-image et le sujet-image, produits par deux appréhensions différentes, l'appréhension perceptive et l'appréhension imaginative. Mais il s'agit plutôt d'un seul objet, l'objet-image, auquel s'attache ce qu'il représente, le sujet-image. Rigoureusement, seul l'objet-image apparaît. Le représenté n'est là qu'en tant que figuré *par* sa représentation. Dans la terminologie husserlienne :

La nouvelle appréhension [l'appréhension imaginative] n'est cependant pas simplement quelque chose qui s'adjoint de l'extérieur à l'apparition d'image, quelque chose qui ne vient s'y attacher que de l'extérieur. *La nouvelle appréhension pénètre l'ancienne et l'intègre en soi* [...] l'objet-image rend intuitif quelque chose avec lequel il n'est pas vraiment identique, mais qui lui est, du point de vue contenu, plus ou moins égal ou similaire<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, N°1, §21, 84

<sup>42</sup> *Ibid.*, N°1, §14, 72

Cette fusion entre l'objet-image et ce qu'il représente nous permet de faire une distinction entre l'appréhension d'une image et celle d'un symbole. Certes, ces deux types d'appréhension ont en commun le fait de renvoyer au-delà d'eux-mêmes. Mais si le symbole renvoie vers l'extérieur, l'image nous renvoie au-dedans de soi. L'image montre en effet quelque chose d'autre, mais elle le fait au travers de soi-même, elle *indique au-dedans*. Ce caractère indicatif de l'image est dû au fait que l'objet-image met en relief des traits du sujet-image qu'il représente. Il copie des parties, des moments, des côtés, des caractéristiques et des composantes qui correspondent au représenté. L'objet-image se donne comme s'il était l'autre, de telle manière qu'il essaie de coïncider avec le sujet-image : « le sujet quasiment nous regarde à travers ces traits »<sup>43</sup>. Ainsi, dans l'appréhension de l'image, nous visons le sujet-image qui n'apparaît pas, mais nous le voyons *au-dedans* de l'objet-image. Au contraire, dans l'appréhension symbolique, ce qui est visé par le symbole se trouve *loin* du symbole lui-même. Par conséquent, l'image demande une sorte d'appréhension autre que la symbolique. Même si l'image vise ailleurs, elle peut néanmoins potentiellement acquérir un *caractère symbolique*, c'est-à-dire *indiquer au-dedans* ce qui se trouve *loin extérieurement*.

Nous pourrions, avec Husserl, affirmer que le type d'appréhension propre à l'image physique est donc une *appréhension perceptive-imaginative*. Puisqu'il s'agit d'un apparaissant présent perceptivement, mais à travers lequel nous intuitionnons un non-présent qui y est représenté. Cette intuition d'un non-présent ne peut se réaliser que grâce au rôle du *fictum* joué par l'objet-image à la base duquel une telle conscience représentative a lieu. Cela veut dire que l'objet-image est un objet de perception qui apparaît comme une chose physique, mais qui étant représentée par quelque chose d'autre, se trouve nécessairement en conflit avec d'autres objets qui apparaissent dans le présent actuel. L'appréhension du *fictum* est perceptive, mais grâce à son rôle représentatif, une appréhension imaginative s'édifie sur cette appréhension perceptive. Cette appréhension imaginative est celle qui permet à quelque chose de perceptif (objet-image) de me renvoyer vers la chose qui est représentée (sujet-image). Laquelle, à son tour, étant absente, doit être imaginée<sup>44</sup>. C'est dans ce conflit entre la perception et l'imagination que la conscience imaginative naît. Nous disons qu'il y a conflit parce qu'il s'agit de deux sphères différentes qui se croisent dans l'image physique : d'un côté, nous avons la sphère de la réalité effective dans laquelle le *fictum* apparaît parmi d'autres objets dans mon champ de perception, et d'un autre côté, nous avons la sphère de l'imagination dans laquelle un non-présent

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> De ce point de vue, un grand apport de la théorie husserlienne est l'établissement de la conscience imaginative comme relevant de *l'intuition sensible* et non de la pensée, comme nous avons tendance à le croire. Cela parce que chez Husserl l'imagination a comme base une complexion de *sensations*, comme nous avons pu observer.

« apparaît », mais séparé de l'espace effectif : « C'est la différence entre *fictum* et *image*, le fait que le véritable *fictum* apparaisse directement dans l'unité de la réalité effective alors que l'image n'y « apparaît » pas proprement, mais dans un espace propre qui n'a pas en soi de rapport direct à l'espace effectif »<sup>45</sup>.

La liaison entre ces deux sphères ne peut se produire que grâce à la conscience de la représentation qui pénètre le *fictum* et qui garantit que ce qui est éveillé par l'imagination soit ce qui est représenté par l'image dans la réalité perceptive. C'est donc précisément dans ce croisement entre le *fictum* et l'*imaginatum*, qu'une *conscience d'image* se produit :

Etudions la situation d'un peu plus près. L'image a un cadre, et le cadre se détache du mur auquel, avec son papier, il est suspendu ; le mur fait partie de la chambre dont encore une part considérable s'étend dans le champ visuel. Tout cela n'est pas sans signification. Notre champ visuel de perception ne disparaît pas pendant que nous vivons dans l'imagination du sujet. Nous avons au contraire, même si ce n'est pas sous forme d'un viser primaire, la perception de l'environnement ; et il est environnement de l'image et même, d'une certaine manière, du sujet. D'abord en ce qui concerne l'image, elle co-appartient à l'unité de l'appréhension perceptive jusqu'aux limites du dessin. *Par contre*, pour le dessin lui-même, l'appréhension perceptive normale fait défaut. Tout au moins, il ne nous est pas possible de tout simplement dire ici : nous voyons du papier. L'appréhension de l'image repousse l'appréhension du papier jusqu'où coïncident les contenus d'appréhension. Ou encore mieux : l'objet-image apparaît et il est porteur de la conscience-de-sujet. Les contenus d'appréhension sont épuisés pour cette apparition. Une deuxième appréhension, celle du papier, est d'une certaine façon aussi là, elle s'enchaîne *avec l'appréhension-de-champ-visuel* continuellement unitaire, elle est stimulée par elle, mais alors que le reste du champ visuel est apparition, elle n'est pas apparition parce que les contenus d'appréhension lui sont dérobés. Ses contenus d'appréhension font maintenant fonction en tant que ceux de l'objet-image. Et cependant, elle appartient à ces contenus d'appréhension : bref, il y a *un conflit*. Mais d'un genre propre. L'objet-image *triomphe* en ce qu'il vient à apparition ; les contenus d'appréhension s'interpénètrent avec l'appréhension d'objet-image, ils fusionnent en l'unité de l'apparition<sup>46</sup>.

#### 1.2.4 *Le double conflit de la conscience d'image*

Dans le passage ci-dessus, il est intéressant de remarquer que Husserl parle d'un deuxième type de conflit à l'intérieur du champ visuel-perceptif, entre la sphère de l'objet-image et la sphère de la chose physique. Prenons l'exemple d'une photographie : Il s'agit d'un objet perceptif. C'est-à-dire un papier, que je peux toucher, regarder, tourner et sentir. La « chose physique photographie », fait ainsi partie de mon environnement perceptif. Elle peut être posée sur ma table, elle peut être accrochée sur mon mur ou encore rangée dans une boîte. Cependant,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, N°16, Appendice L, 456

<sup>46</sup> *Ibid.*, N°1, §22, 85

les limites physiques de la photographie scindent ma perception visuelle. L'environnement est perçu jusqu'à la limite de l'image, c'est-à-dire jusqu'où précisément commencent la photo et son appréhension. Si cette photographie se trouve sur mon bureau, je peux la regarder tout simplement comme un objet quelconque sur mon bureau, à côté d'un stylo, de livres et de cahiers. Mais, en parcourant mon bureau avec mon regard, je pourrais voir les bords de la photo et y arrêter l'enchaînement de ma perception visuelle. A cet instant, mon regard se dirige vers l'image figurée, qui est délimitée par les bords. Lorsque je perçois ce qui figure sur la photographie, c'est-à-dire l'objet-image, celui-ci demeurera, d'un côté, quelque chose de perceptif : il a des couleurs et de formes que j'appréhende avec ma perception. Et pourtant, d'un autre côté, l'objet-image inaugurerait un monde neuf, parce que ce qu'il représente ne se trouve plus dans mon espace effectif environnemental.

Qu'est-ce qui permet l'autonomie de ce monde de l'objet-image ? C'est le *cadre*. C'est lui qui met l'objet-image en conflit avec la réalité effective, puisqu'il garantit que ce qui est limité par lui ne fasse plus partie du monde réel. Et par conséquent, le cadre instaure un monde à part : « il encadre le paysage, la scène mythologique etc. A travers le cadre quasiment comme à travers une fenêtre, nous jetons le regard à l'intérieur de l'espace de l'image, dans la réalité effective d'image »<sup>47</sup>. Le cadre est la raison pour laquelle l'acte de perception de l'objet-image diffère de celui de la chose physique dans l'espace réel. Puisque même si nous avons une appréhension perceptive de l'objet-image, cette appréhension est marquée par une *conscience de caractère d'image*. Cela signifie que l'appréhension perceptive est modifiée par l'imagination, qui entre en jeu grâce au cadre qui m'annonce qu'il s'agit d'un nouveau monde non-présent. Cette annonce se réalise de manière paradoxale, puisque le cadre lui-même est une chose présente dans ma réalité effective, mais qui permet toutefois l'instauration de l'imagination : « Le cadre reçoit donc, dans la phénoménologie de l'image développée par Husserl, un statut d'objet hybride : il n'appartient pas, *stricto sensu*, à ce qui constitue, dans son essence le caractère d'image, à savoir son irréalité, mais il est indispensable au surgissement de celle-ci »<sup>48</sup>. De ce point de vue, le cadre est la structure qui confère un caractère de *non-effectivité* à ce que l'objet-image figure et c'est donc lui qui met le représenté en conflit avec le présent actuel, parce qu'il m'annonce que « nous avons l'apparition d'un non maintenant *dans le maintenant* »<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Rudy Steinmetz, *L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée* (Paris : Editions Kimé, 2011), 164

<sup>49</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°1, §22, 86



La conscience d'image est, par conséquent, le résultat d'un double conflit. Tout d'abord nous avons le conflit entre une non-effectivité et un présent actuel. Cette non-effectivité est assurée, notamment, par la perte de la tridimensionnalité de l'objet qui, due à sa figuration sur un papier, est devenue bidimensionnelle. Cette non-effectivité est aussi assurée lorsqu'il s'agit, par exemple, de la reproduction d'un objet fluide, par sa fixité dans l'image. Autrement dit, c'est la chose physique avec son cadre qui sépare deux réalités, deux mondes, par le seul fait d'une délimitation physique qui nous annonce que l'objet-image, aussi vraisemblable qu'il puisse être, n'est qu'une simple représentation. Puisqu'il affiche un non-présent qui ne se trouve donc pas dans la réalité effective, « il ne peut pas être ordonné à l'enchaînement du monde 'effectivement réel' en tant que chose effective »<sup>50</sup>, et cela en raison de la rupture engendrée par le cadre. Il s'agit ici donc d'un conflit entre la chose physique, qui est présente, et l'objet-image, qui fait appel à un absent (Voir en annexe un schéma représentant ce conflit : Annexe 4).

Cet appel instaure un deuxième type de conflit entre le *fictum* et l'*imaginatum*, dont nous avons parlé ci-dessus. Pour employer l'exemple de la photographie, je vois sur la photo un objet remarquablement ressemblant à un objet réel. Il s'agit ici d'un *fictum*, parce que je *perçois* cet objet sur un bout de papier, mais il ne fait que représenter un objet réel absent. Ce caractère représentationnel est garanti, entre autres, par le fond de l'objet-image, qui n'est pas en accord avec le fond du décor où je me trouve, ou encore par une coloration fade incompatible avec la présentation de cet objet dans la réalité effective. Autrement dit, puisque l'objet-image (l'objet sur la photo) est une copie de ce qu'il souhaite représenter (l'objet réel), nous sommes automatiquement renvoyés de la copie vers l'original, mais étant donné que l'objet-image est incapable de reproduire à *la perfection* l'apparition de ce qui est représenté (incapacité imposée par la propre chose-physique), nous sommes obligés d'imaginer l'objet qui est représenté (sujet-image). Il s'agit donc d'un conflit entre l'objet-image, qui est perceptif, et le sujet-image, qui demeure imaginaire (Voir en annexe un schéma représentant ce conflit : Annexe 5). Nous pouvons encore remarquer que les deux conflits se trouvent entrelacés, et cela par le fait du cadre qui, d'une part, sépare l'espace réel de l'espace non-effectif de l'image, et d'autre part, sépare la représentation présente du représenté absent : « Tandis que le *fictum* se fond dans la chaîne des actes perceptifs dont notre vie quotidienne est tramée et finit, même si c'est avec difficulté, par être découvert et « corrigé » pour être, ensuite, destitué comme perception fausse, l'image, pour sa part, survient dans un espace qui doit être nettement distinct de celui auquel donne accès la vision habituelle »<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, N°1, Appendice I, §12, 156

<sup>51</sup> Steinmetz, *L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée*, 162

Dans ses écrits Husserl attire aussi notre attention aux cas de reproductions imaginantes presque parfaites, c'est-à-dire lorsqu'un objet qui figure sur l'image garde exactement les mêmes tailles et les mêmes proportions que cet objet dans la réalité. Il diffère ainsi de façon *imperceptible* de l'objet réel qu'il représente. Dans de tels cas, nous *sentons* comme si l'objet-image était réellement effectif (l'objet-image et le sujet-image coïncident presque parfaitement), et l'imagination semble perdre sa place. Néanmoins, nous *savons* qu'il s'agit d'une représentation puisque le sujet-image demeure absent :

Tromperie et apparence sensible du genre images panoramiques, cinématographes etc. reposent sur le fait que les objets apparaissants, en tout leur *habitus* apparaissant, diffèrent peu ou de façon imperceptible de ceux apparaissant en perception normale. On peut ici savoir, mais pas sentir de façon vivace, que ce sont de simples objets-image. Le caractère de la perception – par rapport à l'objet, le caractère d'être-là – est en conflit avec le caractère du simple caractère d'image qui présuppose le non être-là du figuré en image, l'état de la distinction entre l'image qui est là et la chose<sup>52</sup>.

Ainsi, dans ces cas spécifiques, le conflit *fictum/imaginatum* est minimisé. Mais le conflit non-effectivité/présent actuel est conservé grâce à la chose-physique qui permet à l'objet-image de reproduire seulement une partie de l'apparition synthétique du sujet-image : « une partie des signes de lieu fait défaut et est en conflit avec d'autres signes de lieu. Le dessin est plat, la forme est tridimensionnelle. La couleur aussi est différente. Je vois l'image grise, mais le sujet n'apparaît pas comme coloré »<sup>53</sup>. Grâce aux limitations matérielles de la chose-physique, ma conscience d'image reste donc inchangée par rapport à l'objet-image. La question qui nous reste maintenant, est celle de savoir comment une telle conscience d'image se structure dans son rapport spécifique avec l'image proprement cinématographique.

### 1.3 L'appréhension de l'image : La conscience du cadre

#### 1.3.1 *Objet-image, sujet-image : représentation d'un réel interprété*

Prenons la distinction tracée par Husserl entre les trois dimensions de l'image : Comment se structurent-elles dans le cas du film ? Au cinéma, nous aurions : (a) L'image physique : l'écran blanc où le film est projeté, la télévision ou l'écran de l'ordinateur où il est diffusé ; (b) L'objet-image : les photogrammes du film avec ses couleurs, ses sons, ses profondeurs, sa netteté, etc. ; (c) Le sujet-image : une situation, un paysage, un sentiment, un

---

<sup>52</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°1, Appendice I, §12, 156

<sup>53</sup> *Ibid.*, N°1, Appendice III, 162

personnage historique, etc. Selon Husserl, la différence entre l'objet-image et le sujet-image réside dans le fait que le deuxième est ce qui est visé, alors que le premier est ce à travers quoi le visé apparaît. Il s'agit ainsi de sa représentation. Cependant, au cinéma cette différence pose un problème. Grâce au rendu mécanique de la caméra, ce qui apparaît *est* ce qui est représenté. Et, de cette manière, il n'y aurait aucune distinction entre l'objet-image et le sujet-image : « Puisque la représentation filmique d'un objet quelconque est identique à la représentation de cet objet « saisi par une conscience », je le percevrai de la même façon que le réel. Autrement dit, au cinéma la représentation s'identifie au représenté »<sup>54</sup>. C'est effectivement le cas : un film est une projection d'images sur un écran. Mais ce sont bien des images *du réel*. Cette réalité de l'image se produit tout d'abord grâce à la caméra qui enregistre le réel *tel qu'il apparaît* devant elle. Et même si cette réalité peut être arrangée d'une certaine manière, grâce à sa mécanique, l'enregistrement demeure fidèle à ce qui se présente devant l'objectif, *tel qu'il se présente* : « Tout a d'abord été réalité avant de devenir image. Donc, le film que nous voyons sur l'écran n'est rien d'autre qu'une reproduction photographique »<sup>55</sup>. Dans *Allemagne Année Zero* (*Germania anno zero*, 1948), par exemple, conscient de sa puissance réaliste, Roberto Rossellini utilise le dispositif cinématographique pour nous montrer les conditions d'habitants de Berlin à la suite de la fin de la Seconde Guerre mondiale en enregistrant le décor de ce qui était le véritable Berlin détruit (Annexe 6). Ce réalisme inhérent à l'image nous permettrait d'établir un lien entre le film et une certaine idée de vérité. Si nous acceptons la vérité comme étant l'adéquation entre ce que nous visons et ce qui nous est donné, « le cinéma, c'est vingt-quatre fois la *vérité* par seconde »<sup>56</sup>, puisque ce qui est visé correspond parfaitement à ce qui est donné. Bien que le réel capturé par la caméra soit composé et relatif à un angle spécifique, ce que vise le cadrage ce n'est que ce qui se donne à ce moment exact de l'enregistrement. Et puisqu'il y a une pleine adéquation, la vérité transparaît donc dans l'image<sup>57</sup>. C'est cette inhérence de la vérité au cinéma que Vertov essaie de glorifier dans son manifeste de 1923 :

---

<sup>54</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 77

<sup>55</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 49

<sup>56</sup> Phrase énoncée dans le film *Le Petit Soldat* réalisé par Jean-Luc Godard en 1963.

<sup>57</sup> D'après « *la thèse de la transparence* » l'image au cinéma serait un instrument qui nous permettrait d'accéder aux objets du monde réel. L'image fonctionnerait de manière analogue à des télescopes, microscopes, etc., puisqu'elle nous permettrait de voir des choses qui autrement nous ne pourrions pas voir. Ainsi, l'image ne nous donnerait pas une représentation des choses, elle donnerait à voir les choses mêmes. Cependant cette thèse ne prend pas en considération le fait que l'image est toujours subjectivement structurée, il y a toujours un choix de perspective. Pour cette raison, lorsque nous parlons ici de transparence de vérité dans l'image ce qui nous concerne ce n'est pas l'idée de transparence telle que la thèse de la transparence affirme. Tout au contraire, nous essayons simplement d'affirmer que le réel, tel qu'il apparaît dans le monde, apparaît aussi dans l'image. Mais cette apparition, comme toute apparition mondaine d'ailleurs, se fait toujours à quelqu'un *sous une perspective particulière*. Pour comprendre la thèse de la transparence et ses problèmes voir l'œuvre de Noel Carroll « *The Philosophy of Motion Pictures* ».

Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine, je suis dans le mouvement ininterrompu, je m'approche et je m'éloigne des objets, je me glisse dessous, je grimpe dessus, j'avance à côté du museau d'un cheval au galop, je fonce à toute allure dans la foule, je cours devant les soldats qui chargent, je me renverse sur le dos, je m'élève en même temps que l'aéroplane, je tombe et je m'envole avec les corps qui tombent et qui s'envolent. Voilà que moi, appareil, je me suis jeté le long de la résultante en louvoyant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement à partir du mouvement issu des combinaisons les plus compliqués<sup>58</sup>.

En outre, grâce à la caméra le cadrage n'a pas seulement un pouvoir révélateur. Il peut tout aussi bien *amplifier ce réel*, c'est-à-dire qu'il peut montrer le monde dans sa donation, mais selon des perspectives normalement inaccessibles ou négligées. Il s'agit justement du travail des gros plans et des plans de détail. A travers le gros plan, notamment, nous voyons les sentiments et les pensées exprimés sur le visage de la personne cadrée, de sorte que les sentiments prennent une valeur dramatique, puisqu'ils s'extériorisent. La sur-dimension du gros plan et du plan de détail, nous offre donc la possibilité de voir des choses qui ne se donnent pas au sein de l'espace. Nous voyons des choses que nous croyons connaître d'avance, mais que nous ne parvenons pas à observer dans la vie quotidienne puisqu'ils passent inaperçues. La caméra découvre scrupuleusement la vie qui se produit sous nos yeux, celle qui nous reste le plus souvent imperceptible. C'est le cas, dans une scène du film *Pickpocket* (1958) dans laquelle Robert Bresson et son chef-opérateur Léonce-Henri Burel montrent en gros plan la main du voleur qui prend l'argent de la poche de quelqu'un (Annexe 7).

Ainsi, du point de vue du représenté (sujet-image), lorsque nous regardons un film, nous sommes renvoyés à travers l'image vers ce qui est visé par l'image. Mais ce que nous voyons est identique à ce qui a été capturé par l'objectif de la caméra au moment de l'enregistrement. La scène filmée nous apparaît telle qu'elle a été enregistrée. Ainsi, en termes de fidélité à ce qui apparaît, l'image issue de la caméra reproduit parfaitement toutes les caractéristiques objectives de la chose réelle qu'elle représente<sup>59</sup>, comme André Bazin l'affirme :

L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute oeuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à

---

<sup>58</sup> Villain, *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra*, 39/40 (Vertov, *Manifeste 1923* cité par Dominique Villain)

<sup>59</sup> Cette reproduction à la perfection est d'ailleurs renforcée lorsqu'il y a aussi un plan sonore qui accompagne le plan visuel

l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur la reproduction<sup>60</sup>.

Pour Stanley Cavell, héritier de la pensée d'André Bazin, c'est notamment la mécanicité de la caméra – mécanicité que le cinéma partage par ailleurs avec la photographie – ou ce qu'il appelle « *automatisme* », ce qui permet au film d'éliminer la subjectivité de sa représentation, et de nous présenter aussi la réalité elle-même : « La photographie a dépassé la subjectivité d'une manière jamais rêvée par la peinture, une manière qui ne pouvait pas satisfaire la peinture, une manière qui n'est pas tant la défaite de l'acte de peindre, mais une manière qui lui échappe plutôt complètement : par un *automatisme*, par la suppression de l'agent humain de la tâche de reproduction »<sup>61</sup>. Ce dépassement de la subjectivité est toutefois bien moins le résultat de la capacité d'enregistrement de la caméra, que le fruit de l'absence du spectateur dans cette représentation, absence qui est garantie par l'appareil : « La profondeur de l'automatisme de la photographie doit être lue non seulement à travers la production mécanique d'une image de la réalité, mais dans la défaite mécanique de notre présence à cette réalité »<sup>62</sup>. Pour Cavell il s'agirait dans la représentation spécifiquement cinématographique moins du fait que l'objet-image vise un sujet-image réel absent, mais bien plutôt, du fait que le spectateur soit absent, du sujet-image qu'il vise par l'objet-image. Quoi qu'il en soit, d'après tout ce que nous avons pu observer jusqu'ici, nous voyons que bien que cela soit le sujet-image que nous visons à travers l'objet-image, dû à la coïncidence entre représenté et représentation, le visé s'y trouve déjà. Par conséquent, si toute image est caractérisée par sa capacité à *présentifier* la chose *comme si (als ob)* elle était là, au cinéma ce caractère atteint sa puissance maximale.

Toutefois, même si nous trouvons au cinéma une image du réel, elle demeure une *image*. Comme nous l'avons vu, chaque cadrage présuppose à la fois une composition et un choix de perspective. Cela implique que l'image cinématographique est le résultat d'un regard personnel :

Les images que le cerveau retient ne sont pas vraiment « objectives », chacun reconstruit le monde à sa manière et ne voit que ce qu'il veut. L'objectif de la caméra pas plus que la pellicule ne choisissent, ne sélectionnent ; il importe donc de faire ce travail que le cerveau effectue, de faire ces choix, de marquer

---

<sup>60</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 13/14

<sup>61</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1979), 23

<sup>62</sup> *Ibid.*, 25

ces préférences, travail de réconciliation de l'image mécanique prise par l'appareil avec notre désir de voir et de comprendre<sup>63</sup>.

Tout d'abord, le fait que l'image soit composée dans son cadrage nous dit qu'elle n'est qu'une représentation. La réalité qu'elle nous montre est *réarrangée d'une manière spécifique* à travers cette composition. Comme nous l'avons vu, l'utilisation de chaque élément vise à une signification et a un effet dramaturgique différent. Le choix d'un objectif spécifique pourrait, notamment, nous montrer un événement sous une perspective particulière comme le fait Darren Aronofsky dans son film *Requiem for a Dream* (2000). La narration tourne autour de plusieurs personnages dépendants de drogues diverses. A chaque moment du film où les personnages vivent des crises hallucinogènes, Aronofsky et son directeur de la photographie Matthew Libatique utilisent un objectif « *fish-eye* » (courte focale). Par ce type de focale, Aronofsky réussit à exprimer visuellement la difformité de la réalité vécue par les personnages. Il s'agit donc d'une représentation spécifique de cette situation, composée de telle manière que le trouble intime des personnages soit extériorisé (Annexe 8). Rudolf Arnheim remarque davantage ce caractère représentatif de l'image, dépendant non seulement des choix subjectifs de perspective du réalisateur, mais aussi des limitations propres au dispositif cinématographique. Pour Arnheim, c'est notamment l'insuffisance de la technique cinématographique de reproduire la réalité à la perfection qui permet au cinéma d'obtenir le statut d'un art. Le manque de profondeur, la bidimensionnalité de l'image, ou encore la non continuité spatiale et temporelle du récit, sont des exemples de caractéristiques cinématographiques qui lui confèrent une valeur artistique. Grâce à ces contraintes techniques, l'image du réel au cinéma ne peut jamais correspondre au réel lui-même. L'art serait ainsi celui de jouer avec la forme proprement filmique, selon un regard personnel sur ce réel :

Nous avons remarqué plus haut que le film était en premier lieu issu d'un désir d'enregistrer mécaniquement des événements réels. Ce n'est que lorsque le cinéma a commencé à devenir un art que l'intérêt s'est déplacé d'une simple question de sujet vers des aspects de forme. Ce qui jusqu'ici n'avait été que l'envie d'enregistrer certains événements réels, est maintenant devenu le but de représenter des objets par des moyens spéciaux exclusifs au cinéma. Ces moyens s'imposent, se montrent capables de faire plus que simplement reproduire l'objet requis ; ils l'accroissent lui confèrent un style, soulignent des traits particuliers, le rendent vif et décoratif. L'art commence là où la reproduction mécanique s'arrête, où les conditions de représentation servent d'une certaine manière à modeler l'objet<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Philippe Rousselot, *La sagesse du chef opérateur* (Paris : Editions Jean-Claude Béhar, 2013), 48

<sup>64</sup> Rudolf Arnheim, *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press, 1957), 57

Deuxièmement, cette dimension représentationnelle se trouve dans le travail même de cadrage qui est, par essence, la délimitation du réel *sous un angle* : « posée devant le monde, la caméra vise le réel à partir d'un certain point de vue et ne représente que celui-ci »<sup>65</sup>. Un même objet, visualisé par deux perspectives distinctes, peut engendrer des réactions différentes. Une arme vue de côté, simplement posée sur une table, puis une arme vue de face, comme si celle-ci nous visait, sont l'une et l'autre des représentations différentes d'un même objet. Selon chacun de ces angles, nous avons un rapport distinct. C'est ce qu'implique le point de vue que nous adoptons. Dans son film *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), Carl Th. Dreyer représente le procès vécu par Jeanne d'Arc. Mais pour mettre l'accent sur le côté psychologique et sentimentale de l'action, tout le récit est construit à travers de gros plans de Jeanne d'Arc, dans sa souffrance, et de ses accusateurs, dans leur malveillance (Annexe 9). Ce type d'échelle, ne permet pas simplement au spectateur de comprendre les faits, mais il lui permet aussi de comprendre les sentiments en jeu. Ainsi, à travers le choix du cadrage et de sa composition, nous ne trouvons plus le réel *en tant que tel*, mais nous trouvons une *manière* de l'aborder.

En utilisant des exemples issus de certains films des frères Lumière, nous pourrions objecter que dans les films du genre « cinéma-vérité », ou même issus de certains documentaires, où l'image ne semble pas forcément composée, ce qui prime le plus souvent c'est la fidélité au réel : On veut montrer le monde avec le moins d'interférence possible de la part de celui qui l'enregistre. Cependant, même dans ces cas, un choix de cadrage est toujours fait. Si l'on montre un train qui arrive à la gare, comme le font les frères Lumière dans leur film *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), on est de toute façon obligé de placer notre caméra quelque part. Et le choix de cette place démontre déjà qu'on veut en particulier montrer cette perspective, et non pas une autre perspective quelconque. Bordwell l'explique :

Les frères Lumière ont positionné la caméra dans un angle oblique. Le résultat est une composition dynamique, le train arrivant sur une diagonale. Si la scène aurait été tournée perpendiculairement, nous n'aurions vu qu'une série de dos des passagers montant à bord. Ici, cependant, l'angle oblique des Lumières met en évidence plusieurs aspects des corps des passagers et de plusieurs plans d'action. Nous voyons des figures au premier plan, certains à distance. Simple comme il est, ce *single-shot* film illustre bien comment le choix de la position de la caméra fait une différence radicale dans le cadrage de l'image et comment nous percevons l'événement filmé<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 55

<sup>66</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (The McGraw-Hill Companies Inc, 1979), 226

A partir de cet instant, conscient ou non, on est déjà en train de sélectionner une vision spécifique du réel, et on présente aussi par-là le monde d'une certaine manière. Ainsi, quoi qu'il en soit, le monde tel qu'il nous apparaît dans un film n'existe pas *réellement*. Ce que nous voyons, c'est une façon de le présenter. C'est une façon arrangée préalablement, et enregistrée à partir d'un point de vue subjectif. C'est une *représentation* :

Ce sont donc le cadrage et l'angle de prise de vues qui donnent leur forme aux choses et ce, à un degré tel que deux images d'un même objet prises sous deux angles différents seront souvent dissemblables. Ceci, c'est le caractère distinctif du cinéma. Il ne reproduit pas ses images, il les produit. C'est cela la « manière de voir » de l'opérateur, sa création artistique, l'expression de sa personnalité qui ne devient visible qu'une fois projetée sur l'écran<sup>67</sup>.

Donc du point de vue de la représentation (objet-image), l'image est structurée. Il y a un choix d'angle, de couleurs, de distance focale, de lumière, etc. Et tous ces éléments, modifient la façon dont le réel va être représenté. Ainsi, si d'une part la caméra impose une identification entre le représenté et la représentation, cette égalisation reste d'autre part toujours incomplète puisque l'image est une image du réel vu et compris par quelqu'un. C'est-à-dire qu'elle est *interprétée*<sup>68</sup>. Tel que nous l'avons vu, il a toujours par le cadrage une prise de position qui est opérée. Et cela implique nécessairement une charge de subjectivité au sein de chaque image. Le sujet-image au cinéma ne peut donc pas être compris simplement comme un réel brut enregistré parce qu'il a une signification qui est ajoutée à la représentation par le simple choix du cadrage. Et, de cette manière, bien que le représenté soit formellement copié à la perfection, il ne peut être visé seulement lorsque nous saisissons la caractérisation propre à cette représentation (objet-image + perspective subjective = sujet-image). Selon cette perspective, nous pouvons dire que l'objet-image et le sujet-image sont égalisés de façon purement formelle. Mais le véritable sujet-image de chaque photogramme n'est pas le réel « pur », mais c'est *un réel vu de telle ou telle manière*. Comme Mitry nous explique :

---

<sup>67</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 50

<sup>68</sup> Il faut que nous soulignons toutefois que la notion d'interprétation qui est en jeu ici, lorsque nous parlons strictement de cadrages, c'est dans le sens d'une perspective particulière sur un sujet, personne ou situation. Il ne s'agit donc pas de l'interprétation comme résultat de la compréhension d'un problème ou d'une réflexion délibérée sur un thème. Le cadrage seul ne nous demande pas ce genre d'interprétation, parce qu'il fait partie d'une structure plus large qui est la succession et c'est dans cette succession qu'il doit être compris (il s'agit ici du montage dont nous parlerons dans le troisième chapitre). De cette manière le cadrage fonctionne comme les mots dans une phrase, qui individuellement peuvent avoir diverses significations, mais qui acquièrent un sens spécifique dans le contexte de la phrase spécifique dans laquelle elles se trouvent. Mais cela ne change pas le fait que le cadrage seul, étant une image, nous renvoie donc vers quelque chose d'autre et cette quelque chose est montrée à partir d'une perspective. Cette perspective, à son tour, nous indique déjà une certaine caractérisation qui est exprimée et qui, certes, sera mieux *comprise* dans le déroulement du film, mais qui est déjà *visée* par le simple cadrage. C'est cette simple visée du cadrage qui nous intéresse ici.



Nous avons vu qu'il n'y a, sur le plan du réel perçu, aucune différence majeure entre une chaise et l'image de cette chaise, à tel point qu'au cinéma c'est la chaise *réelle* que je vise à travers l'image qui m'en est donné. Mais je n'en perçois pas moins une image. *En tant que représenté*, les images filmiques se montrent semblables aux « images immédiates » de la conscience, mais *en tant que représentation*, ce sont des formes esthétiquement structurées<sup>69</sup>.

Nous pourrions affirmer, avec Jean Mitry, que le cadrage nous donne une image qui est donc *un même et un autre*. L'image est un même, puisqu'il s'agit d'un enregistrement mécanique. A travers l'objectivité de la caméra, ce que nous voyons (l'objet-image) s'identifie à ce qu'il représente (le sujet-image). Et par conséquent l'image au cinéma devient un réel. Mais l'image est un autre, parce qu'elle est chargée d'une interprétation subjective. Il ne s'agit pas en effet de « *la* » image du réel, mais plutôt d'« *une* » image du réel. Autrement dit, d'une perspective possible. Puisque l'image est structurée subjectivement, une parfaite coïncidence entre le sujet-image et l'objet-image devient impossible. Ce qui est visé, ce n'est pas purement l'objet réel que l'objet-image représente parfaitement, mais tout aussi bien la *façon* dont cet objet-image figure. C'est-à-dire que nous visons aussi une caractérisation du réel qu'il représente. Reprenons deux exemples utilisés auparavant. D'un côté, dans *La Passion de Jeanne D'Arc*, à travers de gros plans Dreyer fournissait une représentation sentimentale spécifique à un fait historique. Mais, ce qu'il nous montre est pourtant toujours réel puisque nous pouvons y identifier les caractéristiques de notre monde. D'un autre côté, dans *Allemagne Année Zero* Rossellini effectuait un portrait réaliste d'une situation. Et pourtant, il compose l'image de telle manière que le personnage principal, le garçon Edmund Kohler (Edmund Meschke), apparaisse souvent petit et à distance, entouré par les décombres des bâtiments détruits. Ainsi, nous ne voyons pas simplement la réalité, nous saisissons le sentiment de solitude et de désespoir produit par cette situation. Les deux films, malgré leurs différents degrés de manipulation du cadre, sont par conséquent intrinsèquement représentationnels et réalistes. Et cela est inhérent à la propre structuration de l'image, comme Husserl nous aide à le comprendre. Elle implique toujours à la fois un objet-image, copie-conforme du sujet-image, et un sujet-image, qui dépasse toujours son objet-image.

Dans le cadre des recherches husserliennes, nous pourrions dire que la plupart des théories du cinéma ont pendant longtemps dicté laquelle de ces deux dimensions de l'image cinématographique devait être prioritaire : l'objet-image (la représentation) ou le sujet-image

---

<sup>69</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 113

(la réalité). La tendance dite « réaliste » - représentée par des auteurs comme Siegfried Kracauer, André Bazin et même Stanley Cavell plus récemment – a comme présupposé le fait que le cinéma aurait une nature essentiellement réaliste. Étant donné sa capacité à égaliser la représentation et le représenté, le cinéma devrait fonctionner telle une fenêtre sur la réalité, libérant ainsi le réel de l'aveuglement de la vie quotidienne, et nous montrant alors par l'image le monde inaperçu et invisible qui se cache devant nous. Le sujet-image est donc ici réduit au réel brut et de ce point de vue il transparait parfaitement sur l'objet-image. De par son habilité d'enregistrement, l'important serait donc de rendre possible au spectateur de viser le plus facilement le représenté (réel). Néanmoins, pour la tendance dite « formaliste » - que nous trouvons chez Rudolf Arnheim, Serguei Eisenstein ou encore Béla Balázs - cette facilité de voir le réel dans les films indiquerait en réalité un manque de dimension artistique dans le cinéma. Tout au contraire, la qualité artistique propre à l'image cinématographique serait donc d'être manipulable. Et bien que le cinéma fonctionne comme une fenêtre sur la réalité, cette fenêtre est ouverte d'une manière particulière. De ce point de vue, l'essence du cinéma serait sa capacité de jamais laisser l'objet-image s'identifier au sujet-image. Ce qui ferait du cinéma un art, ce serait ainsi la possibilité qu'il offre à l'organisation de l'objet-image. Ceci éviterait ainsi que le cinéma soit une simple transcription de la réalité. Nous visons encore un sujet-image par l'objet-image. Mais le caractère primordial, est la manière dont l'objet-image rend possible cette fin. De par son habilité de composition, l'important serait donc la manière dont on guide le spectateur à travers l'organisation de la représentation. Ce qui est visé (le sujet-image) devient secondaire. Ces deux visions de l'art cinématographique, semblent cependant négliger le fait que si d'un côté le réalisme est une caractéristique *nécessaire* du cinéma apportée par son propre moyen de création, et non pas seulement par une approche que l'on choisit, d'un autre côté, lorsque l'on pose la caméra à un certain endroit, ce réel aura toujours une touche de subjectivité engendrée par ce choix. Qu'un film soit, soi-disant, « réaliste » ou « formaliste », dans tous les cas il s'agit toujours de montrer un réel à travers une représentation spécifique.

Par conséquent, l'approche husserlienne nous permettrait de concevoir l'image cinématographique à partir d'un nouveau statut : elle n'est pas une copie ou une simple représentation qui fonctionnerait donc comme un intermédiaire entre la conscience du spectateur et la réalité filmée. Bien au contraire, l'image est déjà la réalité elle-même exprimée par une configuration précise de l'image. Il ne s'agit ni de voir la représentation comme un « en-soi » qui doit être visé par lui-même – et dans ce cas l'objet qu'elle représente deviendrait secondaire – ni de viser le réel représenté de sorte que la représentation ne devienne qu'un moyen d'accéder à cette réalité – et dans ce cas l'image n'aurait aucune valeur par soi-même

mais seulement en tant que cheminement vers le représenté. De ce point de vue, nous sommes entièrement d'accord avec Merleau-Ponty lorsqu'il affirme :

Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'empruntais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposées au regard [...] Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel<sup>70</sup>.

Comme Leo Braudy nous le rappelle, c'est cette dynamique « beaucoup plus loin/ beaucoup plus près » entre le réel et la représentation qui rend possible aux films d'accroître notre habilité d'*interpréter le monde visible* lui-même :

L'art représentationnel re-crée toujours le monde autour de nous en tant que nouvelle forme d'organisation visuelle. Puisqu'ils existent dans le temps, les films croissent les possibilités de mise en forme disponibles pour la peinture et la sculpture. Si influents par leurs méthodes si subliminales, les films constituent une méthode de création de cohérence visuelle généralement disponible que nous pouvons constamment observer autour de nous à travers des peintures, des photographies, des bandes dessinées, des sculptures, des styles de vie, et même parmi les « scènes » que nos yeux saisissent lorsque nous marchons dans la rue, à travers un champ ou dans une pièce. Si nous pouvions oublier, durant un instant, les affirmations que les films sont davantage « réels » que n'importe quel autre art, et considérer que le monde d'objets contenu dans chaque film est choisi et transformé dans un contexte, ainsi que tout matériel artistique, je pense que nous sommes sur le chemin pour établir un vocabulaire qui décrit de façon plus exacte les effets que les films ont sur nous, et les moyens à leur disposition pour produire de tels effets<sup>71</sup>.

De manière similaire, selon Edgar Morin, c'est ce croisement entre l'objectivité de ce qui est représenté et la subjectivité de son mode d'apparition représentatif qui confère à l'image cinématographique la capacité de projeter ce qu'il appelle une caractéristique « *double* » de l'expérience humaine. Toute expérience est, selon Morin, marquée à la fois par la présence d'un corps physique qui fait cette expérience, et par une « *ombre spirituelle* » qui permet à l'homme d'être affecté par cette expérience. En d'autres termes, toute expérience comporte à la fois une

---

<sup>70</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Paris : Gallimard, 1964), 24/25

<sup>71</sup> Leo Braudy, *The World in a Frame. What we see in films* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 23/24

extériorité et une intériorité. L'image au cinéma, alliant subjectivité et objectivité, permettrait à l'homme de projeter ce double caractéristique :

C'est que l'image peut présenter tous les caractères de la vie réelle, y compris l'objectivité. Un texte de Leroy cite par Sartre nous montre qu'une image, même reconnue comme vision mentale, peut présenter des caractères parfaitement objectifs. De plus, cette image objective peut détenir une qualité de vie que ne connaît pas l'original. Une majoration subjective peut donc s'effectuer à partir de la simple représentation objective. Allons plus loin : la majoration subjective est ici fonction de l'objectivité de l'image, c'est-à-dire de son apparente extériorité matérielle. Un même mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image, jusqu'à une « objectivité-subjectivité » extrême ou hallucination [...] Ce mouvement qui valorise l'image la pousse en même temps vers l'extérieur et tend à lui donner corps, relief, autonomie. Il s'agit là d'un aspect particulier d'un processus humain fondamental qui est la projection ou l'aliénation<sup>72</sup>.

Ainsi, analyser l'image en ne prenant en considération qu'une dimension (l'objet-image ou le sujet-image) serait réduire le cinéma à une seule de ses capacités. Du point de vue de la composition du cadrage, les deux plans compositionnels (c'est-à-dire la forme et le contenu) tiennent précisément compte de ces deux aspects de l'image cinématographique. D'un côté, le *plan dramatique* concerne la composition du représenté (le réel). Ici, comme nous l'avons vu, il s'agit de la mise en scène, de l'aménagement de la réalité que l'on veut montrer : les dialogues, le jeu des acteurs, le décor, l'éclairage... Tout le *contenu* est organisé afin que le réel puisse être représenté le plus fidèlement possible par l'objet-image, en faisant de l'image un même. D'un autre côté, le *plan esthétique* ou *plastique* concerne la composition de la représentation (l'image). Il s'agit de savoir comment ce contenu sera encadré : la profondeur de champ, l'échelle choisie, les objectifs... Ces aspects donnent une *forme* spécifique au réel représenté. Il ne s'agit pas simplement de montrer le réel, mais plutôt de le représenter d'une certaine manière, en faisant de l'image un autre par rapport au réel « brut ». Il n'y a pas de règle qui dicte la forme la plus adaptée à un contenu. Mais l'effort du réalisateur est normalement de lier ces deux aspects : l'image à la fois comme réel et comme représentation. L'objectif est que la forme puisse mettre en valeur le contenu. Les caractéristiques esthétiques doivent pouvoir rendre visible la perspective particulière du réalisateur du plan dramatique. Comme Alfred Hitchcock l'affirme lors de son entretien avec François Truffaut :

Tourner des films, cela veut dire d'abord, et avant tout, raconter une histoire [...] Ensuite, la technique entre en jeu et, là, je suis ennemi de la virtuosité. Il faut ajouter la technique à l'action. Il ne s'agit pas de

---

<sup>72</sup> Edgard Morin, *Le cinéma ou L'homme imaginaire* (Paris : Les éditions de minuit, 1958), 32

place la caméra dans un angle qui provoquera l'enthousiasme du chef opérateur. La seule question que je me pose est de savoir si l'installation de la caméra à tel ou tel endroit donnera à la scène sa forme maxima<sup>73</sup>

De toute évidence, chaque film peut mettre l'accent sur différents aspects. Et tout au long de l'histoire du cinéma, nous trouvons des genres qui caractérisent la mise en valeur soit selon une perspective davantage représentationnelle, soit selon une perspective davantage réaliste. La préoccupation principale de l'expressionnisme allemand, par exemple, n'était sûrement pas la fidélité au réel, mais une accentuation du caractère symbolique de la vie. Alors qu'un mouvement tel que le néoréalisme italien envisageait, tout au contraire, une expression plus frappante, parce que davantage fidèle à la société. Et pourtant, dans les deux cas ce qui est en jeu c'est une *interprétation du réel*.

### 1.3.2 *La conscience perceptive-imaginative : le conflit fictum/imaginatum*

Comment l'appréhension d'une telle image d'un *réel interprété* se produit chez nous, les spectateurs ? Puisqu'il s'agit toujours d'une image, nous avons encore affaire à une appréhension perceptive-imaginative, tel que Husserl la décrit. Nous trouvons tout d'abord une chose physique (l'écran de cinéma, la télévision ou l'écran de l'ordinateur) avec ses réglages et ses tailles propres. Sur la chose physique, un objet-image est projeté (la succession de photogrammes) de façon perceptive : ses couleurs, son illumination, son volume, son échelle, etc. L'écran et les images sont donc à la fois des apparaissants présents : ils sont là, devant moi, au moment exact où je regarde le film. Mais lorsque je prête attention à ce qui figure *sur* l'image, je vis donc dans la « conscience de caractère d'image », parce que je ne vise pas l'écran ou les traits techniques de l'image (sa composition), mais ce qui est représenté (le sujet-image). Je regarde un réel tel qu'il se présente devant moi. Prenons l'exemple de plusieurs films qui se focalisent sur la figure de Jeanne d'Arc<sup>74</sup> (Annexe 10). Tout d'abord, la « chose physique écran » nous annonce que nous visons quelque chose qui n'est pas ici présent : la scène, avec sa perspective propre, ne se déroule pas à cet instant devant nous, comme au théâtre. Elle n'est qu'un enregistrement de quelque chose qui est maintenant absente. Dans notre exemple, non seulement il ne s'agit pas de la véritable Jeanne D'Arc historique qui se présente devant nous à ce moment dans la salle de cinéma. Mais en outre, chaque caractérisation n'a été composée que pour l'enregistrement. Et lorsque nous voyons le film, elle n'est plus là. Pour cette raison, même

---

<sup>73</sup> François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive* (Paris : Gallimard, 2003), 83

<sup>74</sup> Voici quelques exemples : Cecil B. DeMille, *Joan the Woman* (1916) ; Carl Th. Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) ; Robert Bresson, *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) ; Victor Fleming, *Joan of Arc* (1948) ; Luc Besson, *The Messenger* (1999).

le film le plus réaliste demeurera toujours une représentation, c'est-à-dire la *présentification de quelque chose d'absent*. Deuxièmement, du point de vue de l'« objet-image photogramme », nous voyons à chaque fois une femme encadrée en telle ou telle échelle, avec des couleurs plus ou moins vives, portant tels ou tels vêtements, se trouvant dans ce décor-ci ou dans ce décor-là, etc. Ici, nous menons une analyse purement objective : qu'est-ce que nous *percevons* sur cette image, à cet instant ? Cependant, du point de vue du « sujet-image réel interprété », nous ne voyons pas simplement une femme, mais nous observons aussi une *caractérisation* singulière d'une même personne. Dans cette perspective, il s'agit de chercher ce qui est visé non dans l'image en soi, mais *par* l'image : vers quoi cette image nous envoie-t-elle ? Elle nous envoie vers un sentiment, une idée, une situation, un endroit. A strictement parler toutefois, en observant purement l'objet-image nous ne percevons qu'une femme, sa caractérisation n'existe pas. Autrement dit, le regard subjectif porté sur la personne « Jeanne » n'apparaît pas effectivement à l'écran. Perceptivement, nous ne voyons que des traits (un angle insolite, une lumière qui attire notre regard, un éclairage très sombre, une échelle proche du visage, etc.). De cette manière, chaque caractérisation particulière (chaque sujet-image) est en réalité un non-présent qui n'est présentifié qu'à travers la reproduction de ses traits perceptifs sur les photogrammes (l'objet-image). Ces derniers, ne sont qu'une complexion objective de sensations (couleurs, taille, maquillage, distance, costume, etc.), mais qui dans leur ensemble nous guident vers le représenté : « Jeanne d'Arc guerrière », « Jeanne d'Arc sainte », « Jeanne d'Arc humaine », etc. Il y a ainsi une importance de la composition de l'image. Puisqu'un film est primordialement visuel, c'est seulement à travers l'organisation du cadrage que le réalisateur peut communiquer son interprétation. De manière rigoureuse, c'est seulement à cela que le spectateur aura accès. Le sens souhaité ne peut donc être rendu visible que par des choix de composition. Moi, en tant que spectateur, je ne peux qu'*intuitionner* le sujet au-dedans de ce qui figure perceptivement dans le cadre.

En ce qui concerne la « chose physique écran » et l'« objet-image photogramme », nous avons donc deux appréhensions perceptives. Nous voyons bel et bien l'écran sur lequel se projettent des images, lesquelles à leurs tours nous offrent des sensations : nous écoutons, nous regardons, nous avons la chair de poule. Une appréhension perceptive interfère évidemment sur l'autre, étant donné que la surface sur laquelle nous regardons un film peut, entre autres, changer l'intensité des couleurs ou la netteté des images, tel que le système son que nous utilisons permet des qualités de son différentes. Un système 5.1, est conçu précisément pour nous donner la sensation de nous trouver exactement en plein milieu de l'endroit où l'action de déroule. La perception de l'objet-image se distingue cependant de la perception de l'objet-physique. Si la

première concerne l'appréhension d'un objet touchable et maniable, l'écran, qui se trouve dans notre champ immédiat de perception, la deuxième se dirige vers un objet physique, l'image sur l'écran. Mais de par sa nature, elle fait constamment appel à un autre type d'appréhension qui s'y attache. Tel que Husserl l'indique, sur cette appréhension perceptive se produit une appréhension imaginative qui la modifie. Cela est dû au fait que l'objet-image photogramme présente quelque chose d'autre que lui : le sujet-image « réel interprété ». Certes, la caractérisation n'existe pas en soi, c'est-à-dire que seul l'objet-image apparaît. Mais en lui, le représenté est éveillé par sa représentation. C'est ainsi qu'une *conscience de représentation* naît et s'attache aux photogrammes, en indiquant que cette complexion de sensations tente de nous communiquer *quelque chose* (le réel) d'une *certaine manière* (interprété). Lorsque nous prêtons attention à ce qui est représenté, il s'agit donc d'une appréhension imaginative puisque cette caractérisation spécifique est seulement exprimée *par l'intermédiaire* d'une image. Or, c'est précisément cette mise en image qui caractérise de façon primordiale l'appréhension imaginative<sup>75</sup>. Ainsi, le sujet-image doit être intuitionné à partir de ce qui figure objectivement sur les photogrammes. C'est pour cette raison que nous disons que l'appréhension imaginative s'édifie sur l'appréhension perceptive. Je ne peux appréhender le sujet-image « Jeanne d'Arc sainte » qu'en me basant sur l'objet-image qui figure perceptivement sur l'écran : une femme avec une physionomie modeste et joyeuse, portant des vêtements simples et entourée par un rayon de lumière. Ainsi, si nous appréhendons l'objet-image par la perception, nous appréhendons le sujet-image par l'imagination qui est bâti sur cette perception. Autrement dit, puisque l'image est une image du réel qui figure sur un support physique, nous avons besoin d'une appréhension perceptive pour saisir tous les éléments *présents* dans cette donation. Mais puisque cette image figure un réel précédemment *enregistré* et *interprété*, nous avons besoin d'une appréhension imaginative pour saisir ce réel absent et sa signification propre, qui n'est pas effectivement présente, mais qui est seulement représentée. *Nous percevons l'image du réel, mais nous imaginons le réel représenté*. Ou dans les mots de Mitry : « L'image de la chaise est à la fois perçue comme image, visée et comprise comme objet réel ; elle est la chaise donnée en image. Autrement dit, l'image en appelle à une présence à travers une absence : le réel au

---

<sup>75</sup> Nous avons affirmé plus haut que l'interprétation dont est question ici c'est dans le sens d'une perspective particulière sur un sujet, personne ou situation. Il ne s'agit donc pas de l'interprétation comme résultat de la compréhension d'un problème ou d'une réflexion délibérée sur un thème. Pour cette raison la dimension de la conscience qui est en jeu ici c'est l'imagination et non la pensée. Le point de vue littéral du réalisateur apparaît sur l'objet-image, mais son point de vue subjectif (son regard personnel) est seulement représenté par indices sur l'image. Puisque cette représentation se fait *par* une image, nous avons donc affaire à l'imagination.

cinéma est présent parce qu'effectivement représenté mais absent parce que seulement représenté »<sup>76</sup>.

Cette perception d'un réel imaginé peut être trompeuse. Puisque par la perception nous accédons à une imagination qui nous renvoie pourtant vers un réel, nous croyons que regarder un paysage dans un film revient à la même chose que de percevoir ce paysage devant nous à ce moment précis : « Ce que je vois, en effet, ce n'est plus l'image du bouquet ; mais, par elle et à travers elle, le bouquet lui-même. C'est le bouquet réel qui est visé par ma conscience à travers la perception d'une image, instantanément oubliée en tant qu'image parce que perçue telle que l'objet dont elle est l'image »<sup>77</sup>. Selon plusieurs chefs-opérateurs, un bon travail de cadrage consiste notamment à ne pas laisser le spectateur remarquer le travail subjectif de la caméra, de sorte que le ressentir du réel soit plus puissant que de savoir qu'il ne s'agit que d'une représentation. Comme l'affirme le directeur de photographie Christopher Doyle : « Si l'on veut que le spectateur soit irrésistiblement absorbé par le film, je suis convaincu que nous devons nous effacer, nous mettre en retrait, afin que les acteurs entrent directement en communication avec le public »<sup>78</sup>. Pour cette raison, le plus souvent nous ne nous rendons pas compte de la dimension imaginative de notre appréhension perceptive de l'image<sup>79</sup>. Bien que le sujet-image soit une caractérisation spécifique du réel, et pas du réel brut, son moyen de reproduction permet que nous croyions que ce réel interprété intuitionné par l'imagination est un réel pur saisi par la perception. Toutefois, comme l'analyse husserlienne le montre, une conscience imaginative est bel et bien en place. Tout d'abord parce que grâce à l'écran nous savons qu'il s'agit d'un réel qui est absent : Nous ne pouvons pas toucher, sentir ou manipuler ce que nous voyons comme dans la perception. Mais le cadrage nous garantit surtout qu'en plus d'être absent, ce réel est aussi subjectivement structuré. Par ailleurs, cette subjectivité n'est pas objectivement présente devant nous sur l'écran. Elle se donne à *travers* des indices sur l'image, mais elle demeure toutefois absente. Ainsi, seule la perception ne suffirait jamais à appréhender un film. Il y a une conscience d'image qui nous dit que ce que nous voyons est une signification d'un réel non-présent, et pour l'appréhender la conscience doit aller au-delà de la simple perception de la représentation vers *le réel* qui est représenté, *tel qu'il est représenté*, et cela se fait par une conscience imaginative.

---

<sup>76</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 74

<sup>77</sup> *Ibid.*, 77

<sup>78</sup> Mike Goodridge et Tim Grierson, *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo* (Paris : Dunod, 2016), 24

<sup>79</sup> Le rôle spécifique de la perception dans l'expérience cinématographique sera traité en profondeur dans le prochain chapitre.



Cette intuition d'une non-effectivité présente ne peut se réaliser que grâce au rôle de *fictum* joué par les photogrammes, à la base desquels une telle conscience représentative a lieu : « Pendant que nous nous imaginons le sujet, on a bien sous les yeux *l'image comme chose spatialement présente et l'image comme fictum, comme porteur d'imagination* »<sup>80</sup>. La composition devient donc ici d'une importance majeure dans la mesure où le choix de composition offre au metteur en scène la possibilité de contrôler tout ce qui est perceptif : « Il me semble que la composition est une chose très importante, et peut-être même qu'un film naît d'abord de la composition [...] En effet, nous prenons des éléments qui existent déjà ; donc, ce qui compte, ce sont les rapprochements entre les choses et, par-là, finalement, la composition »<sup>81</sup>. Étant donné qu'un film est primordialement visuel, et que le spectateur a uniquement accès à ce qui apparaît effectivement dans l'image, c'est à travers l'organisation de tous les composants du cadrage que les réalisateurs peuvent exprimer leurs interprétations. En tant que spectateur, je ne peux qu'intuitionner le sujet-image à travers ce qui figure perceptivement dans l'objet-image, et par conséquent, pour éveiller mon imagination et me faire viser le représenté intentionnel, le réalisateur doit organiser non seulement la dimension dramatique (le contenu), mais aussi l'esthétique (la forme) qui donne une forme perceptive à sa perspective personnelle. Pour cette raison, selon le metteur en scène Carl Th. Dreyer, notamment, la technique doit toujours être au service de l'homme derrière la caméra. En utilisant cette technique, il peut « créer des atmosphères qui font que nous croyons à ce qui se passe sur l'écran »<sup>82</sup>. Selon le réalisateur Robert Bresson, le fait que toute appréhension du film dépende nécessairement d'une appréhension perceptive pour atteindre l'imaginaire (et sentimentale) est précisément ce qui confère aux films le défi d'exprimer la vie intérieure des personnages par ce qui est extérieur. Il l'affirme ainsi : « C'est l'intérieur qui commande. Je sais que cela peut paraître paradoxal dans un art qui est tout extérieur »<sup>83</sup>. C'est donc la perception d'un contenu avec une forme spécifique qui pourra donner naissance à l'appréhension imaginative de la caractérisation propre du réel qui essaie d'être exprimée. Nous savons, par exemple, que différentes palettes de couleurs engendrent différentes sortes de sensations : Les tons clairs sont le plus souvent apaisants, alors que les tons sombres disposent l'âme à la gravité : « Les couleurs sont une aide précieuse pour le metteur en scène. Consciencieusement choisies en vue de leur effet émotionnel et bien ajustées les unes aux autres, elles peuvent

---

<sup>80</sup> Edmund Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, 84

<sup>81</sup> Mylène Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983* (Paris : Flammarion, 201), 172

<sup>82</sup> Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, 61

<sup>83</sup> Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983*, 38

ajouter au film une qualité artistique qu'elle n'aurait pas eue sans cela »<sup>84</sup>. Un réalisateur peut donc faire usage des couleurs pour guider les émotions du spectateur, selon le contenu dramatique de chaque scène. C'est le cas de Lilly et Lana Wachowsky dans leur film *Matrix* (1999) où une palette de verts a été appliquée tout au long du film à chaque moment où les personnages se trouvent dans la réalité illusoire de la matrix. Ces tonalités recréent l'atmosphère rappelant les anciens moniteurs d'ordinateur monochromes, renforçant ainsi l'aspect virtuel de la matrix. Tandis que les tonalités employées dans le « monde réel » sont plutôt bleues, le bleu étant une couleur rassurante, apaisante (Annexe 11). Nous trouvons un deuxième exemple dans *Faire un film* où Lumet nous explique comment l'utilisation d'objectifs différents lui a permis de distinguer les perspectives sur un même événement :

Un objectif donné fera passer un sentiment particulier. Un objectif différent racontera l'histoire différemment. *Le Crime de l'Orient-Express* en est un exemple. Il y a au cours du film un certain nombre de scènes qui seront montrées à nouveau à la fin du film quand Hercule Poirot, notre détective de génie, fait de la narration de ces épisodes les preuves qui mènent à la résolution de l'énigme. Tandis qu'il décrit les incidents, les scènes que l'on avait déjà vues dans le film refont surface en tant que flash-backs. Mais parce que ces événements sont désormais des indices qui conduisent à identifier le coupable, ils ont pris un sens plus mélodramatique, ils apparaissent à l'écran avec une plus grande puissance d'évocation, avec des lignes plus nettes. Nous avons pu parvenir à ce résultat en utilisant des objectifs différents<sup>85</sup>.

En d'autres mots, l'objet-image nous donne des indices perceptifs pour que nous puissions à partir d'eux imaginer le réel absent qu'il représente. Cependant, il n'y a pas de règle qui garantisse la liaison nécessaire entre la perception et l'interprétation de telle manière que le regard subjectif n'arrive jamais à être complètement absorbé par l'objet-image.

### 1.3.3 *Le conflit fictum/imaginatum : Le rôle actif du spectateur*

C'est précisément ici que s'instaure donc le conflit *fictum/imaginatum* dont Husserl parle. C'est-à-dire le conflit entre l'objet-image, qui est perceptif, mais qui fonctionne comme support pour le sujet-image, qui est imaginaire. Il s'agit de deux sphères qui se croisent lorsque nous regardons le film. D'une part, notre perception est en action, en appréhendant tout ce qui se présente perceptivement maintenant devant moi sur l'écran. Cette perception ordinaire comprend à la fois le fait que le film se donne comme une « chose physique » dans mon champ perceptif – et grâce à cela je suis consciente d'être dans l'espace réel où mon corps se trouve –

---

<sup>84</sup> Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier* (Paris : Cahiers du Cinéma, 1997), 97

<sup>85</sup> Lumet, *Faire un film*, 104

mais aussi le fait que cet objet présente un contenu perceptif, l'« objet-image photogramme », qui vise à reproduire la réalité elle-même. Grâce à cela, d'autre part, cette perception fait appel à l'imagination qui nous renvoie vers quelque chose qui n'existe pas là devant moi à ce moment, mais qui s'y trouve représenté par l'intermédiaire de l'image. Tout au long de l'appréhension d'un film, ces deux types de conscience resteront en conflit constant, en faisant de l'expérience filmique une ambiguïté : nous percevons un « objet-film » devant nous à ce moment précis, avec son contenu perceptif propre (comme tout objet dans notre environnement), mais il s'agit d'un objet qui nous renvoie vers notre propre monde recomposé en images. Pour cette raison, l'expérience des films comporte toujours une double dimension : d'un côté, c'est toujours avant toute expérience perceptive d'un objet dans le monde, mais d'un autre côté cet objet possède la caractéristique d'exprimer une interprétation du réel par des images de telle manière que la perception de cet objet sollicitera toujours une imagination qui puisse nous renvoyer vers ce qui est exprimé, tel qu'il est exprimé. Cette structuration se complexifie, en outre, par le fait que grâce au dispositif de création filmique, l'image reproduit la propre manière de donation du réel. Ainsi, tout semble être déjà montré, et donc appréhendé, par la perception. Et pourtant, une conscience imaginative est toujours là, à disposition, puisque, normalement, le but d'une image c'est de nous donner un sujet-image absent par un objet-image présent. Grâce à ce fait, nous sommes constamment appelés à reconnaître que bien que réaliste, le film n'est qu'une image. Et par conséquent, uniquement une imagination bâtit sur la perception de cet objet perceptif pourra nous permettre de viser le contenu exprimé. Pour cette raison, nous disons que nous vivons dans un conflit entre la perception et l'imagination, entre la *reconnaissance d'une réalité présente* et le *vécu d'un réel imaginaire*.

Le fait que le film, en tant qu'image, comporte une triple structuration, nous offre par conséquent la possibilité de choisir sur quelle dimension de notre appréhension nous souhaitons nous concentrer : la dimension perceptive ou la dimension imaginative (Voir le schéma en annexe qui représente ce conflit : Annexe 12). Nous pouvons donc, par exemple, choisir de porter notre attention au fait que ce n'est qu'un objet quelconque devant nous. Et dans ce cas, nous pouvons simplement admirer la télévision sur laquelle le film se produit plutôt que de regarder l'image qui apparaît. Nous pouvons encore tout simplement prendre le film comme un pur objet-image et simplement juger ou bien de son aspect esthétique (Cette composition est-elle belle ? Le choix de cet objectif était-il adéquat ?) ou bien de son aspect dramatique (Les acteurs jouent-ils bien ? Ce dialogue, était-il nécessaire ?). Tout dépend de ce qui nous visons par notre appréhension. Lorsqu'un critique de cinéma écrit son compte-rendu de la projection d'un film dans le cadre d'un festival, il ne prendra pas uniquement en compte les aspects

dramatique et esthétique du film lui-même (donc une description du contenu et de la manière dont il est exprimé par une technique spécifique), mais il prendra aussi en compte le cadre dans lequel le film a été projeté et réceptionné (donc une description du déroulement de la séance elle-même et la réaction des spectateurs dans la salle de cinéma). Mais nous pouvons aussi, d'un autre côté, choisir d'aller au-delà du simple objet-image, et viser le sujet-image exprimé. Et ce deuxième choix, est précisément celui que le réalisateur souhaite que nous adoptions – et c'est en effet l'attitude que nous adoptons le plus souvent. Cela parce que l'objectif de l'existence d'un film est précisément, comme Hitchcock l'a affirmé plus haut, de nous transmettre quelque chose d'autre à travers ses plans compositionnels, qui ne sont là que pour rendre possible notre accès au sujet-image : « Les buts des films a toujours été de raconter une histoire [...] Et à n'en pas douter, la façon dont vous racontez l'histoire doit avoir un lien avec le sujet du film »<sup>86</sup>. Puisque la fin visée est que le spectateur puisse atteindre le « sujet-image réel interprété » qui est en question, le spectateur est invité à s'engager dans cette quête, « Le monde perçu, comme dans la perception ordinaire, interpelle le spectateur, nécessite son engagement pour prendre sens »<sup>87</sup>. Pour appréhender le film non comme un simple objet en images, mais comme étant véritablement la représentation d'un réel interprété (autrement dit pour ne pas simplement *voir* l'objet-image sur la chose physique, mais pour *viser* le sujet-image), il faut donc que nous acceptions de jouer le jeu et que nous vivions dans le conflit *fictum/imaginatum*. C'est-à-dire, qu'il faudrait que nous adoptions une attitude ambiguë par laquelle nous sommes bien conscients, de manière irréfléchie, d'être dans le monde réel, en train d'appréhender un « objet », tout en étant aussi conscients de percevoir un réel imaginaire. Et parce que nous sommes implicitement conscients de cet écart du film, le réalisateur doit trouver des moyens de diriger, par la perception, le spectateur, afin qu'il puisse facilement adhérer à l'imagination que le contenu perceptif cherche à activer. Tel que Bruno Trentini l'affirme : « Pour comprendre les limites de la direction du spectateur, encore faut-il que les injonctions données par le réalisateur via le film outrepassent ce qu'il reste de libre-arbitre à l'individu alors spectateur. C'est dans la tension entre injonction et acceptation que le pouvoir directif s'apprécie. Et si la tension est trop grande, le spectateur arrête de « jouer le jeu » »<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Lumet, *Faire un film*, 69/70

<sup>87</sup> Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif* (Paris : Vrin, 2010), 87

<sup>88</sup> Bruno Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatoriel. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », In *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, ed. Dominique Château (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 170

La conséquence majeure de ces faits est que le spectateur acquiert ainsi au cinéma un rôle actif<sup>89</sup> puisque nous décidons dans quelle mesure nous voulons nous engager dans la dimension imaginative. Il s'agit d'un choix de notre part, parce que nous savons implicitement que c'est une image, mais nous acceptons de vivre *comme si c'était* une pure perception : « Devenu une sorte de réel perçu, l'imaginaire se donne à moi comme une réalité objective mais, comme je sais que cette réalité est imaginaire, je puis toujours refuser de m'y soumettre et d'y participer. J'ai, dans une certaine mesure, plus de liberté devant elle. Ma participation n'est jamais que le fait d'un acte volontaire, d'une soumission consentie »<sup>90</sup>. Certes, cette soumission est relativement facile dans le cinéma, étant donné le pouvoir de la caméra de rapprocher l'objet-image et le sujet-image. Néanmoins, cela n'empêche pas pour autant que le spectateur doive *consentir délibérément* à accepter le contenu perceptif que cette appréhension offre : « Être spectateur, c'est déjà adopter une certaine attitude à l'égard du film. Comme l'acteur doit il voit une performance à l'écran, le spectateur « joue le jeu » et, dans la plupart des cas, accepte délibérément son rôle. Une sorte de pacte culturel installe ainsi une relation dans laquelle le spectateur regarde un film précisément afin d'être dirigé »<sup>91</sup>. Par conséquent, l'attitude du spectateur au cinéma n'est certainement pas celle de pure contemplation, mais tout au contraire une sorte de consentement délibéré est constamment mis à jour tout au long du film<sup>92</sup>. Le fait que l'appréhension imaginative donne un contenu perceptif semblable au contenu de nos vécus mondains est ce qui confère une certaine spontanéité à notre attitude envers les contenus filmiques. Cette naturalité, est la raison même pour laquelle des théoriciens comme Georges Duhamel déploraient l'expérience cinématographique : « [Le film est] un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par les besogne et leurs soucis [...] Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées [...] n'éveille au fond du cœur aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour 'star' à Los Angeles »<sup>93</sup>. Ainsi, à la différence d'autres types d'arts dans lesquels le spectateur se met dans une position de recueillement par rapport à

---

<sup>89</sup> Il ne faut pas, toutefois, comprendre cette « activité » de la part du spectateur dans un sens strict. Il y a une sorte de passivité qui est en jeu lorsque nous regardons un film : nous acceptons les données émises par le film. Dans cette passivité même, se trouve un niveau minimum d'entendement qui est constamment en place : bien évidemment pour la compréhension de la logique narrative nous devons être capable de penser. Tout cela nous ne choisissons pas de réaliser, c'est juste la façon dont la conscience vie les choses autour de soi dans un premier abord. A propos de la passivité dans l'appréhension du film, voir le cinquième chapitre sur la notion d'horizon.

<sup>90</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 124

<sup>91</sup> Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorial. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », 169

<sup>92</sup> Dans le prochain chapitre nous allons voir que plus qu'un consentement, une sorte de participation est toujours rendu possible au spectateur par le dispositif cinématographique.

<sup>93</sup> Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* (Paris : Imprimerie Marc Texier, 1930), 58

l'œuvre d'art, l'état de divertissement dans lequel le film met son spectateur ne lui demanderait aucun effort. Ce serait la raison selon laquelle le cinéma ne serait qu'un art déplorable. Duhamel ne se rend pas compte, toutefois, que l'effet de divertissement produit par le film est précisément la manière rencontrée par le réalisateur de permettre au spectateur d'être facilement pris par l'image et d'oublier ainsi le caractère imaginaire d'une appréhension qui demeure pourtant toujours imaginaire (et non pas perceptible). Le divertissement est, dans une certaine mesure, une façon de donner à l'image d'un réel absent la vivacité d'un réel présent. C'est Walter Benjamin notamment, à l'opposé de Duhamel, qui reconnaît ici dans ce divertissement une capacité pour l'image d'exprimer au spectateur son sens de manière encore plus profonde, puisqu'il est absorbé par distraction<sup>94</sup> : « La masse distraite fait pénétrer en elle l'œuvre d'art »<sup>95</sup>. Cela n'efface pas pour autant le fait que le spectateur doive tout de même consentir à cette distraction. Contrairement à ce que Duhamel affirme, un effort de la part du spectateur doit toujours avoir lieu.

Ce rôle actif, implique cependant qu'à partir de l'instant où le film est prêt et projeté à un public, ce dernier gagnera la liberté d'interférer avec le sujet-image qui doit être visé. Le réalisateur essaie de mettre en image une chose réelle telle qu'il l'interprète, puis il ambitionne que le spectateur puisse viser cette chose à travers sa représentation personnelle. Mais puisque la subjectivité du réalisateur n'est pas *effectivement présente* à l'écran, le spectateur pourrait imaginer une caractérisation du réel autre que celle envisagée par le réalisateur. Parfois, c'est cette liberté même que le réalisateur cherche à offrir au spectateur, en composant le moins possible l'objet-image. Il affaiblit, de cette manière, la connexion entre l'objet-image et le sujet-image, de sorte que même si l'image reste toujours une image du réel (c'est toujours le résultat d'un enregistrement mécanique), le spectateur puisse viser le sujet-image autrement, étant donné que ses choix de cadrage sont le plus impartiaux possibles et donnent ainsi aussi place à l'interprétation du spectateur. A propos de son film *Effi Brest* (1974), notamment, Rainer W. Fassbinder affirme :

Les images sont déjà faites, je crois, de telle façon que le film fonctionne quasiment comme s'il était noir, de telle façon que chaque spectateur puisse, malgré la présence des images, investir dans les images sa propre imagination, ses propres émotions. C'est rendu possible, justement, par la triple distanciation : par les miroirs, par les fonds, par le jeu non émotionnel des comédiens. La distance qui est créée ici contraint, je pense, le spectateur, bien que ce soit faux, à mon avis, disons plutôt : il a la liberté, de même qu'avec

---

<sup>94</sup> Nous analyserons cette attitude distraite du spectateur de manière plus approfondie dans le troisième chapitre.

<sup>95</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 86

la lecture une phrase ne prend forme que grâce à l'imagination, eh bien je pense qu'il a aussi cette liberté avec ce film, de faire lui-même son film<sup>96</sup>.

#### 1.3.4 *Le conflit entre la réalité effective et la réalité du film : Le double rôle de l'écran*

En plus d'instaurer le conflit entre la perception et l'imagination, le *fictum* étant projeté sur un support matériel, impose un deuxième type de conflit dans mon champ visuel. Si d'une part l'« objet-image photogramme » est perceptif, d'autre part, la « chose physique écran » l'est tout aussi bien. Dans la salle de cinéma, l'écran se présente comme un objet quelconque que nous pouvons toucher, regarder, déplacer, et qui se trouve dans notre environnement perceptif présent, avec un ensemble d'autres objets : des chaises, des luminaires, d'autres personnes, etc. Cependant, les bords de l'écran scindent notre perception visuelle, en nous annonçant que ce qui figure sur l'écran nous donne maintenant quelque chose qui n'est véritablement pas là, à ce moment même. Cavell est, de ce point de vue, spécialement perspicace dans sa pensée lorsqu'il remarque que c'est précisément l'écran – qui est la structure conférant à la réalité de l'objet-image son absence – ce qui distingue ontologiquement cette réalité de celle de notre environnement :

Le monde d'une image en mouvement est filtré. L'écran n'est pas un support, comme c'est le cas pour une toile ; De cette manière, il n'y a rien à soutenir. Il tient une projection, aussi légère que la lumière. Un écran est une barrière. Que masque l'écran ? Il me masque du monde qu'il détient - c'est-à-dire qu'il me rend invisible. Et il me protège de ce monde - c'est-à-dire, dépouille son existence de moi. Que le monde projeté n'existe pas (maintenant) est sa seule différence par rapport à la réalité<sup>97</sup>.

C'est donc le cadre le responsable de cette coupure qui met l'objet-image en conflit avec la réalité effective où nous nous situons. Comment cela peut-il se produire par le simple fait d'une limite ? Le cadre nous permet de différencier le type d'appréhension perceptive de l'écran lui-même, de celui de l'objet-image qui y figure. Il nous dit que l'écran se trouve dans l'espace homogène de la salle de cinéma dans la réalité effective où nous nous trouvons. Il requiert donc une appréhension purement perceptive. Quant à l'image, bien que perceptive, elle nous indique quelque chose d'absent et elle fait donc appel à l'imagination. Elle demande une appréhension perceptive-imaginative. De cette manière, c'est le cadre qui invite la conscience d'image à s'attacher à notre appréhension perceptive de l'objet-image, en nous disant qu'il s'agit là d'un

---

<sup>96</sup> Rainer Werner Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, trad. Christophe Jouanlanne (Paris : L'arche, 2005), 44

<sup>97</sup> Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 24

non-présent qui doit être cherché, visé. L'écran confère ainsi un caractère de *non-effectivité* à l'objet-image, en plaçant le représenté en conflit avec le présent actuel (Voir le schéma en annexe qui illustre ce conflit : Annexe 13). Ce rôle du cadre aura des conséquences spécifiques au cinéma en ce qui concerne notre appréhension de l'objet-image et celle du sujet-image.

D'une part, l'objet-image rend présent *maintenant* ce qui est absent. Il fonctionne donc comme *présentification* de ce qui a été présent au moment de la prise de vue, et pour cette raison il est donc une *re-présentation* : Il présente à nouveau. Par conséquent, bien que le sujet-image soit absent, l'objet-image lui-même est bel et bien là. Grâce au cadre, cette présence se saisit néanmoins de l'autonomie du monde réel, puisque l'image est coupée à partir de l'espace homogène de la salle de cinéma :

Le cadre limite et définit son propre contenu, qui coupe les relations de ce contenu avec notre espace immédiat et rejette « son » espace dans une étendue fictive située « de l'autre côté de l'écran ». Il nous permet ainsi de saisir ce contenu, de le « survoler » en le situant dans un espace saisi comme non contigu avec le nôtre. Les déplacements de caméra donnent alors l'impression d'un déplacement réel, et le spectateur croit vraiment être dans l'espace représenté<sup>98</sup>.

Le cadre nous annonce donc que nous visons quelque chose d'absent *et* d'unique : le réel que nous voyons est replié sur lui-même par la coupure du cadre. Il a une structuration propre, et il présente donc une caractérisation singulière du monde. Cette autonomie est renforcée par le travail du cadrage. Le choix d'une prise de vue spécifique tend à nous faire croire que cette perspective serait plus significative qu'une autre, puisque nous savons que tout dans un film a une raison d'être. Cela veut dire que le cadrage met en valeur l'image cadré, de telle manière que l'écran fonctionnerait de cette manière comme un *cadre* pour *cette* représentation du réel. Du point de vue de l'objet-image, le cadre permet donc que nous visualisons le film comme un monde à part, *enfermé* dans sa représentation. Nous visualisons certes le réel, mais nous le vivons *autrement*, comme une représentation unique de la réalité.

D'autre part, comme affirmé plus haut, c'est le cadre qui rend possible à la perception de faire appel à l'imagination. A travers lui, nous savons que le sujet-image visé par l'image n'est pas là et doit donc être « cherché » par l'imagination. Grâce au rendu mécanique de la caméra, cette recherche est, pourtant, facilitée par la vraisemblance entre l'objet-image et le sujet-image. Rappelons ce que Husserl exprime à propos de tels cas, allant de la représentation à la perfection : « Tromperie et apparence sensible du genre images panoramiques, cinématographes etc. reposent sur le fait que les objets apparaissants, en tout leur *habitus*

---

<sup>98</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 116



apparaissant, diffèrent peu ou de façon imperceptible de ceux apparaissant en perception normale. On peut ici savoir, mais pas sentir de façon vivace, que ce sont de simples objets-image »<sup>99</sup>. Ainsi, même si nous *savons* qu'il s'agit d'une représentation, étant donné que le sujet-image n'est pas là, la visée du sujet-image par un objet-image presque identique à lui nous permet de nous rendre compte que ce que nous voyons est le réel même. Certes ce réel n'est pas présent dans la salle de cinéma, mais il n'est pas pour autant vécu comme moins réel. Le cadre nous annonce donc que nous visons quelque chose d'absent *mais* réel. De cette manière, les limites de l'écran fonctionnent comme un *cache* du *réel*. Nous savons qu'il reste certainement une réalité en dehors de l'image, puisque le réel ne se limite pas à ce qui apparaît à l'écran. Cette connexion avec le monde réel est renforcée par le travail du cadrage. La réalité aménagée d'une certaine manière était déjà là avant que l'opérateur vienne la cadrer, et au fur et à mesure que la caméra se meut, les cadres changent. Ce qui était dans le champ devient hors-champ, mais cela ne s'efface pas pour autant. Le réel préexiste et résiste, le cadrage ne fait que choisir ce qui apparaît et ce qui se cache : « Les objets nous paraissent permanents, ils préexistent à leur apparition et survivent à leur disparition, et le jeu de l'écran aboutit simplement à les rendre visibles ou invisibles. L'effet écran garantit ainsi la continuité de l'existence des choses, leur permanence phénoménale. L'image filmique tend donc à se détacher du plan sur lequel elle se produit »<sup>100</sup>. Du point de vue du sujet-image, le cadre *élargi* ainsi le réel. Grâce à lui, nous nous rendons compte qu'il y a tout un monde qui n'apparaît pas forcément à l'écran, mais qui pourrait cependant se rapporter à cette image.

C'est André Bazin, notamment, qui distingue ces deux manières dont l'écran peut être employé au cinéma, tel un *cache* ou un *cadre* comme Deleuze l'explique :

Si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. Cette dualité s'exprime de manière exemplaire entre Renoir et Hitchcock, l'un pour qui l'espace et l'action excèdent toujours les limites du cadre qui n'opère qu'un prélèvement sur une aire, l'autre chez qui le cadre opère un « enfermement de toutes les composantes », et agit comme un cadre de tapisserie plus encore que pictural ou théâtral<sup>101</sup>.

En suivant cette distinction tracée à l'origine par André Bazin, Leo Braudy définit deux manières dont le réel peut être présenté dans le monde visuel. La manière dite *ouverte* (*open*)

---

<sup>99</sup> Edmund Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, 156

<sup>100</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 110

<sup>101</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* (Paris : Editions de Minuit, 1983), 28

se concentre sur le cadrage d'un réel préexistant. C'est la capture momentanée d'une réalité passagère. Cela implique que les choses peuvent entrer dans le cadre à tout moment, mais qu'elles peuvent aussi disparaître à tout moment. De part cette nature éphémère de la réalité qui figure sur l'écran, l'interprétation fournie par le réalisateur n'épuise pas toute la signification que ce réel est susceptible d'avoir. Les films « ouverts » accentuent donc la dimension du sujet-image, puisqu'ils cherchent primordialement à viser le monde et à utiliser son contenu préexistant. Du point de vue du spectateur, le but est que l'objet-image *ouvre* notre visée du sujet-image réel. Le cadre élargi le sujet-image qui dépasse les limites et guide notre appréhension vers ce que nous ne percevons pas, mais qui est constamment appelé par l'imagination. Par exemple, *La Terre Tremble* (*La Terra Trema*, 1948) de Luchino Visconti a lieu dans les années 20-30 à Aci Trezza, un petit village de pêcheurs de la côte sicilienne. Il nous raconte l'histoire d'une famille de pêcheurs traditionnels, qui comme dans d'autres familles de la région, subit l'exploitation des grossistes. Le thème très social élargi déjà notre visée du film parce qu'il fait appel à une réalité qui dépasse les images. Cela n'a pourtant pas empêché Visconti de prendre soin de la composition des cadrages, qui sont d'une extrême beauté. Mais même cette composition vise toujours une « ouverture » de l'espace du film : Elle nous montre le contexte géographique, politique, et social du réel en question. Et elle nous incite à questionner aussi ce qui reste hors-champ, ce qui n'est pas directement montré par les images, mais qui a un impact sur les situations qui s'y déroulent (Annexe 14). L'écrivain Emmanuel Siety appelle ce genre de cadre « *cadre dynamique* ». Il réagit à la dynamique du réel qu'il enregistre au fur et à mesure que ce réel évolue. La manière dite *fermée* (*closed*), différemment, cherche à recréer le réel en construisant un monde à part. Par conséquent, tout dans le film trouve sa place exacte, tout est adapté à l'architecture de ce qui figure sur l'écran, et la signification qui s'y trouve nous suffit pour comprendre ce réel. Les films « fermés » se concentrent donc sur la dimension de l'objet-image, puisqu'ils cherchent à organiser le matériel du réel à leur disposition de telle manière à ce qu'il donne forme à leur vision. Selon le point de vue du spectateur, le but est que l'objet-image ferme cette interprétation visuelle du réel. Le cadre enferme l'objet-image qui tend à limiter notre appréhension à ce que nous percevons strictement. *Le Corbeau* (1943) d'Henri-Georges Clouzot est un bon exemple de film fermé. L'histoire se passe dans un petit village français où les résidents commencent à recevoir des lettres anonymes qui véhiculent des informations diffamatoires à propos des personnes du village. Cela crée une atmosphère d'animosité qui transperce toutes les images du film, et le spectateur se sent emprisonné dans cette situation avec les personnages. Moins important que la réalité que le film montre, l'analyse psychologique des personnages primant dans leurs

réactions particulières diverses à l'égard des diffamations. Les cadrages visent souvent des détails dans les comportements des personnages (des gestes, des physionomies, etc.) qui nous donnent des indices non seulement à propos de leurs caractères, mais aussi pour la découverte du responsable de la rédaction des lettres. En outre, Clouzot compose les images de manière à ce que nous ne voyons pas simplement la réalité filmée, mais qu'elle soit déjà chargée d'un sens : des cadrages déstructurés, des jeux avec les lumières et les ombres, tout cela est utilisé pour exprimer la complexité de l'humain, qui n'est jamais « ni blanc ni noir », qui n'est jamais « tout droit ». La composition ici charge l'image d'une interprétation spécifique, marquant l'atmosphère du film en tension (Annexe 15). Ce type de cadre, Siety, de son côté, l'appelle « *cadre réceptacle* ». Il fonctionne comme une clôture dont l'intérieur doit être aménagé. Ainsi, « Dans le film fermé, le cadre de l'écran définit totalement le monde à l'intérieur, comme le fait le cadre d'une image ; dans le film ouvert, le cadre est bien plus une fenêtre, en ouvrant une vue privilégiée sur un monde dans lequel d'autres vues sont possibles »<sup>102</sup>.

Selon cette distinction, nous pouvons remarquer que l'établissement de la façon dont on aménage le réel est en étroite liaison avec la manière dont on conçoit le hors-champ, tel que Deleuze le remarque :

Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle « insiste » ou « subsiste », un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes. Sans doute ces deux aspects du hors-champ se mélangent constamment. Mais, quand nous considérons une image cadrée comme système clos, nous pouvons dire qu'un aspect l'emporte sur l'autre suivant la nature du « fil ». Plus le fil est épais qui relie l'ensemble vu à d'autres ensembles non-vus, mieux le hors-champ réalise sa première fonction, qui est d'ajouter de l'espace à l'espace. Mais, quand le fil est très ténu, il ne se contente pas de renforcer la clôture du cadre, ou d'éliminer le rapport avec le dehors n'assure certes pas une isolation complète du système relativement clos, ce qui serait impossible. Mais, plus il est ténu, plus la durée descend dans le système comme une araignée, mieux le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos<sup>103</sup>.

Le plus souvent, les réalisateurs tendent vers une manière de présenter un réel ou un autre. Hitchcock, notamment, aborde ses films le plus souvent de manière fermée, comme Deleuze l'expliquait plus haut. Il veut, de ce point de vue, que le spectateur soit, avec le protagoniste,

---

<sup>102</sup> Braudy, *The World in a Frame. What we see in films*, 48

<sup>103</sup> *Ibid.*, 30/31

une victime du monde visuellement cohérente, créée sur l'écran, par lui. Cela renforce précisément l'identification du spectateur avec le protagoniste. De cette manière, les films fermés permettent normalement une meilleure exploration de la vie intérieure (les conflits psychologiques et sentimentaux). En revanche, un réalisateur tel que Roberto Rossellini produit des films de manière plutôt ouverte. Il veut inviter le spectateur à partager sa vision du monde pour que nous puissions vivre des situations qui ne sont pas les nôtres. Les films ouverts tendent donc le plus souvent à dénoncer les complexités du fonctionnement de la société (complexités socio-politiques). La limite entre les deux approches est, néanmoins, bien moins nette parce que la manière de viser le réel peut varier dans un même film, selon le moment en jeu. Mais l'essentiel à comprendre ici, est que ces deux possibilités sont inhérentes à la création de l'image cinématographique, et cette inhérence est offerte par l'existence même de la triple dimension de notre expérience d'une image : l'« objet-image représentation », le « sujet-image réel » et leurs respectives ouvertures ou fermetures par la « chose physique écran ». Un réalisateur peut donc toujours choisir d'accentuer un aspect ou un autre en dépendant du type de relation qu'il veut que nous entretenions avec le film. Si d'un côté, l'approche fermée donne au public une signification complète et définie au monde puisque tout y est exprimé. D'un autre côté, l'approche ouverte fournit au public un message incomplet, puisqu'elle nous montre qu'il y a toujours d'autres aspects du réel à prendre en considération. Ainsi, dans les mots de Cavell :

Le fait que dans une image en mouvement, les images successives du film affleurent dans le cadre d'un écran fixe résulte à un cadre phénoménologique qui est indéfiniment extensible et contractile, limité dans la petitesse de l'objet qu'il ne peut saisir que par l'état de sa technologie, et en largeur seulement par l'envergure du monde. Mouvoir la caméra en arrière, et la faire pivoter, sont deux façons d'étendre le cadre ; un gros plan est une partie du corps, ou d'un objet, ou d'un petit ensemble d'objets, soutenu par et réverbérant tout le cadre de la nature. Le cadre changeant est l'image d'une attention parfaite. Au début de son histoire, le cinéma a découvert la possibilité d'*attirer* l'attention sur des personnes et des parties de personnes et d'objets ; mais c'est aussi une possibilité pour le médium de ne pas attirer l'attention sur eux, mais plutôt de laisser le monde se produire, de laisser ses parties attirer l'attention sur elles-mêmes selon leur poids naturel. Cette possibilité est moins explorée que son contraire. Dreyer, Flaherty, Vigo, Renoir et Antonioni en sont les maîtres<sup>104</sup>.

Dès lors, le simple fait du cadrage, et la façon dont il enferme ou ouvre le réel qu'il enregistre, renforce déjà un type d'appréhension plutôt qu'un autre. Mais dans les deux cas, les trois aspects de l'image sont présents, seule leur interaction diffère. Nous pourrions donc dire que le cadre garantit à la fois les dimensions réaliste et représentationnelle de l'image

---

<sup>104</sup> Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 25

cinématographique, quel que soit l'approche choisit par le réalisateur. D'un côté, parce que même si l'objet-image reproduit parfaitement les caractéristiques du réel qu'elle représente, la « chose-physique écran » conserve le conflit « non-effectivité/présent actuel » et nous assure donc qu'il s'agit d'une représentation, c'est-à-dire la présentification d'un non-présent coupé de notre champ immédiat de perception. Cette rupture est imposée par les limites imposés par l'écran à cette reproduction du réel (bi-dimensionnalité, manque de profondeur, etc.) qui nous montrent ainsi que malgré la vraisemblance, *une vue* du réel apparaît devant nous. De cette façon, même un film ouvert et/ou réaliste aurait une dimension représentationnelle non-négligeable. D'un autre côté, c'est précisément parce que le cadre annonce la non-effectivité du sujet-image que nous savons que l'objet-image fait appel à quelque chose d'absent. Mais puisque le propre moyen de production cinématographique crée une ressemblance étonnante entre l'objet-image et le sujet-image, nous sommes capables de ressentir cette chose absente comme réelle. Grâce au cadre, le réel reste donc caché de notre vue, et pourtant il est toujours rendu présent par sa représentation. Ce « cache » s'annonce par les cadres de l'écran qui limitent ce que nous voyons, nous instiguant ainsi à constamment chercher le réel que nous ne voyons pas. Ainsi, même un film fermé et/ou formaliste possède un aspect réaliste inhérent. De cette façon, le cadre installe le spectateur dans un mouvement dynamique entre le monde réel et le monde de l'image : Nous voyons le réel, mais ce réel est reconstruit d'une façon spécifique par l'image. L'égalisation formelle objet-image/sujet-image nous suggère qu'il s'agit bel et bien de notre réalité, mais le détachement de l'objet-image de notre champ immédiat par l'écran nous dit que cette réalité n'est pas pure, mais qu'elle est élaborée.

Le conflit instauré par le cadre entre le présent de notre champ perceptif et la non-effectivité du monde de l'image nous mène à une conclusion : dans le monde réel, nous avons accès à un espace homogène et continu, dans lequel nous pouvons toujours choisir de prêter attention à cet objet-ci ou à cet objet-là. Mais lorsque nous regardons un film, cet espace de l'image se montre séparé du réel par le cadre, qui met le monde de l'image en conflit avec notre présent. Étant donné que ce monde filmique se trouve en non-contiguïté avec l'espace réel, ce que nous voyons dans l'image n'a pas de rapport immédiat avec ce qui se trouve autour de nous à ce moment exact, que nous soyons dans une salle de cinéma, que nous soyons devant la télévision de mon salon, ou que nous soyons encore assise devant l'écran d'un ordinateur. En effet, les choses sur l'image créent des rapports entre elles, c'est la raison pour laquelle nous disons que les films « créent des mondes ». Et même s'il s'agit d'un film ouvert qui cherche à entretenir des rapports directs avec notre monde, la signification doit toujours être trouvée à *l'intérieur* de l'histoire du film. Bien qu'elle ne soit pas la seule interprétation, c'est elle qui, de

façon primordiale, est visée. Par conséquent, nous pourrions affirmer que le monde est toujours *restructuré* dans les films. Certes, le réel garde son apparence formelle, mais ce matériel brut est, comme nous l'avons vu, interprété. Il s'agit donc d'une réalité transformée, transfigurée : « On bâtit ainsi un univers qui n'existe pas dans la réalité, mais qui est doté, pour le spectateur impliqué dans la narration filmique, des mêmes propriétés et de la même existence tangible qu'un univers pro-filmique réel qui aurait été fragmenté et reconstruit par le découpage »<sup>105</sup>. Pour le réalisateur et philosophe Alexander Kluge, c'est justement la capacité du cinéma à représenter le réel qui lui confère le pouvoir de resignifier ce même réel : « [Le cinéma et la télévision] sont condamnés à reproduire la réalité, ils se présentent comme des interventions dans la réalité. Ces interventions comportent toujours d'emblée une possibilité de transformer la réalité, précisément parce qu'un film ressemble à la réalité »<sup>106</sup>. Toute notre analyse du processus de cadrage nous montre précisément de quelle manière cette transfiguration est menée, toute en gardant une fidélité au réel. Ainsi, nous voyons (par la perception de l'image) un monde transformé par le cadrage, mais nous visons (par l'imagination du réel représenté) notre monde réel, fidèlement enregistré. Cela nous permet de voir notre propre monde, mais d'une autre manière. Des films dystopiques comme *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut ou *Terminator* (1984) de James Cameron jouent notamment avec ce fait, puisqu'ils savent que même s'ils nous présentent un monde seulement hypothétique, nous viserons toujours cette réalité transfigurée comme réelle. Par conséquent, nous avons la possibilité de vivre une configuration possible de notre réalité, ce qui nous fait réfléchir sur notre propre réalité telle qu'elle est, en dehors de la salle de cinéma. Ainsi, d'un côté, de la fidélité au réel, un pouvoir révélateur naît. La caméra nous offre la possibilité de montrer non seulement le visible, mais surtout l'invisible, le caché, le négligé, comme l'affirme Bazin dans son article *Evolution du langage cinématographique* : « L'image compte d'abord non pour ce qu'elle ajoute à la réalité mais pour ce qu'elle en révèle »<sup>107</sup>. Mais cette révélation implique nécessairement un choix effectué par le cadrage. A travers ce choix, une certaine interprétation est déjà mise en place et une transformation du réel commence donc à s'opérer. D'un autre côté, donc, dans cette transfiguration nous trouvons le pouvoir créateur du cinéma. Balázs nous présente une belle conclusion à ce propos : « L'art cinématographique, cet art curieux qui est à la fois reproductif et productif, et à la fois reflet et création. Lorsque l'esprit de l'époque se reflète dans les formes

---

<sup>105</sup> Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie* (Paris : Armand Colin, 2015), 16

<sup>106</sup> Alexander Kluge, *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, trad. Christophe Jouanlanne et Vincent Pauval (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2014), 41

<sup>107</sup> André Bazin, « Evolution du langage cinématographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 67

de notre vie et de nos arts, ce reflet se réfléchit dans la caméra et ainsi devient conscient. Certes, la caméra ne crée aucune forme originelle, mais elle découvre, elle vit, elle interprète l'existant »<sup>108</sup>.

### **Conclusion : Conscience d'image, conscience du cadre**

L'analyse husserlienne nous montre que grâce au fait que les films soient primordialement des images, dont la caractéristique essentielle est d'être un *fictum*, la conscience du spectateur se trouve toujours dans un état hybride entre la perception et l'imagination, entre notre *champ présent* et un *non-effectif absent*. Cela impose, d'un côté, une distance entre nous et le monde des images, puisque ce dernier se trouve absent de notre environnement. Grâce à cela, nous pouvons viser le film pour ce qu'il est, un objet de représentation, et donc mettre en valeur l'aspect transformatif du film qui ne nous présente pas simplement une copie du monde, mais une expression interprétative. Mais puisque d'un autre côté cet absent est le réel lui-même, notre imagination nous renvoie vers notre propre monde. Grâce à ce fait, le monde filmique se rapproche de nous dans la mesure où il nous présente le contenu de notre propre environnement. Cela nous permet de nous rapporter à cette expression unique du monde avec spontanéité. Nous sommes affectés de manière plus profonde, puisque nous sommes invités à nous impliquer dans ce monde *comme si c'était le nôtre*, et non pas comme une simple représentation à part. Toute expérience filmique implique donc toujours un équilibre entre la *reconnaissance du fait d'être dans notre réalité effective* – et de ce point de vue le film n'est qu'un objet qui reproduit alors un monde reconfiguré – mais puisque le mode d'apparition de ce monde reproduit le mode perceptif d'apparition de notre propre monde, nous tendons à nous *insérer passivement dans ce monde*, de sorte que malgré notre conscience implicite d'un écart, nous demeurons affectés par cette représentation.

Par conséquent, par le cadrage nous sommes invités à vivre l'expérience d'une réalité autre (c'est une représentation). Mais celle-ci se présente pourtant comme si elle était la nôtre (c'est un réel). Cette expérience se constitue de cette manière par la *perception d'une image* qui nous offre une *imagination d'un réel*. Le cinéma acquiert son pouvoir de stupéfaction précisément par ce que nous pourrions alors appeler une *conscience du cadre* qui mettrait la conscience dans cet état hybride entre la perception d'une image du réel et l'imagination d'un réel interprété. La conscience du cadre rend ainsi possible le *vécu de notre propre monde d'une façon différente*, à travers l'union de la vivacité de la perception et de la spontanéité de l'imagination.

---

<sup>108</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 219/220

Cette alliance entre la perception et l'imagination est d'autant plus renforcée par une autre structure du film : le mouvement. Pour cette raison, si jusqu'à présent tout ce qui a été dit du photogramme s'appliquait tout aussi bien à la photographie, les vraisemblances s'arrêtent ici. Grâce au mouvement de ses images, le cinéma requerra, en plus d'une conscience du cadre, un autre type de structuration de la conscience.



## CHAPITRE 2 : L'ESPACE ET LE MOUVEMENT

### Introduction

Dans le chapitre précédant nous avons vu que les photogrammes nous présentent, avant tout, un espace réel mis en images. La donation de cet espace se produit toutefois d'une manière très spécifique : par les *mouvements de* la caméra (ou par les mouvements appréhendés *par* la caméra), le duo réalisateur/ chef-opérateur peut conférer de la profondeur et du relief à l'image. L'enregistrement continu et interrompu d'un même espace, personnage ou objet constitue ce que nous appelons un *plan* et il consiste dans l'établissement d'une succession d'images qui nous donne l'action filmée dans sa *spatialité*. Mais des mouvements particuliers feront apparaître l'espace du film de manière précise, ce qui engendra chez le spectateur, par conséquent, une appréhension spécifique, parce que des informations distinctes – et donc des sensations distinctes – nous seront données. Par conséquent, le spectateur établit un rapport unique avec ce qui est montré selon le type de mouvement opéré par la caméra. Comment cette relation se structure ?

Pour comprendre le rapport entre les mouvements de la caméra et la façon dont le spectateur appréhende le contenu que ces mouvements lui offrent, les écrits husserliens sur l'espace et le mouvement nous seront utiles. Pour Husserl le mouvement n'est pas une chose, mais plutôt une *dimension* majeure de notre expérience même du monde, puisqu'à travers lui les objets peuvent se donner spatialement à nous. La compréhension du mouvement dépend donc de la compréhension du type d'expérience de laquelle il fait partie : la perception, qui est l'acte par lequel la conscience appréhende des objets dits « externes ». Mais pour que cette chose m'apparaisse dans sa corporalité et spatialité, il faut que je me meuve autour d'elle, de sorte à accéder à sa complète donation, comme corps tridimensionnel dans cet espace qui m'entoure. Ainsi, l'analyse husserlienne du mouvement concerne la manière dont ma conscience se structure dans son rapport mobile avec l'espace. Or, par les mouvements de la caméra, c'est précisément ce rapport mobile entre moi et l'espace du film qui entre en jeu.

Notre objectif dans ce chapitre est donc de comprendre le type de rapport que la caméra crée avec l'espace du film par le mouvement, pour, par la suite, analyser comment ce rapport mobile est vécu par le spectateur. Mais pour comprendre la constitution de cette expérience du mouvement par le plan, notre investigation sera complétée par la description husserlienne de la perception et de la conscience du mouvement.

## 2.1 La création du mouvement : le plan

### 2.1.1 *Le plan et sa technique*

Dans le chapitre précédant nous avons vu comment l'image, comme unité filmique, est créé. Mais le photogramme, en tant que tel, n'est qu'une image fixe. Il n'est de ce point de vue qu'une simple photographie. Pour cette raison, même si la caractérisation de l'image proprement cinématographique trace déjà des distinctions entre le cinéma et d'autres formes d'art comme la peinture ou la littérature, ce que nous avons affirmé à propos du photogramme peut en grande partie être attribué aussi bien à la photographie. Au cinéma, nous trouvons toutefois, une structure qui par essence fait défaut à la photographie : le mouvement. Nous disons par essence, parce que c'est par le moyen de création propre au cinéma, la caméra, qu'un enregistrement continu se produit et le mouvement peut être capturé. Au moment de la projection, l'affichage des images à une vitesse de 24 photogrammes par seconde crée chez le spectateur l'impression d'un mouvement fluide<sup>109</sup>. C'est-à-dire que l'affichage à une vitesse de 24 images par seconde d'un ballon qui s'envole reproduit de manière naturelle la perception du mouvement d'un ballon qui s'envole dans le monde réel. Ainsi, nous pouvons penser le mouvement au cinéma à la fois comme une opération strictement mécanique de succession d'images et comme la reproduction fidèle de la sensation réelle de mouvement<sup>110</sup>. Pour cette raison, même au début du cinéma, alors que le cadrage était fixe – la caméra étant très lourde et donc fixée sur des pieds – il y avait déjà du mouvement grâce à la succession d'images enregistrées. Au fur et à mesure de l'évolution technologique, les caméras se sont allégées de sorte qu'elles sont devenues plus maniables. Par conséquent, les possibilités de mouvement se sont multipliées : la caméra n'ayant plus à être fixée, elle pouvait dès lors être déplacée sur des chariots, des grues ou même à la main (ou sur l'épaule). La caméra permet alors des enregistrements ininterrompus et pour cette raison, au cinéma, on a la possibilité de montrer une suite d'événements. A travers l'impression successive sur la pellicule, la caméra ordonne chaque petit photogramme de l'action de sorte que nous sommes capables de comprendre

---

<sup>109</sup> Cette fluidité est due à l'*effet phi*. Il s'agit de la sensation visuelle de mouvement provoquée par l'apparition d'images perçues successives. Le cerveau comble l'absence de transition avec celle qui lui semble la plus vraisemblable. C'est donc le résultat du traitement effectué par le système visuel. C'est sur ce principe que fonctionnent de nombreux néons, guirlandes, panneaux indicateurs : en allumant successivement les ampoules composant l'ensemble, on donne l'impression qu'un point se déplace. La vitesse de 24 images par seconde est, par ailleurs, celle qui correspond le plus à la reproduction du rythme d'un mouvement naturel, mais ce rapport « nombre d'images/ seconde » n'est pas le seul existant au cinéma.

<sup>110</sup> Nous pouvons à la fois parler du *mouvement mécanique par l'appareil* et de la sensation de *mouvement ressenti par le spectateur*. Puisque ce qui nous intéresse c'est l'*expérience* du film, le deuxième type de mouvement est celui qui sera visé ici.

l'enchaînement. Comme Mitry explique : « un film étant une suite d'images, le déplacement de la caméra permet de tourner autour de l'objet, de l'envisager selon toute une série de points de vue successifs »<sup>111</sup>.

Les films sont donc caractérisés par une succession d'images fixes à une grande vitesse. L'enregistrement de ses successions se fait par la *prise de vue* (*shooting*) et chaque série d'images successives compose un « *plan* » (*shot*), c'est-à-dire un « bloc homogène d'espace et de temps »<sup>112</sup>. Cette homogénéité est cependant difficile à préciser. Initialement, l'on définissait le plan comme « ce que la caméra a enregistré entre le moment du « *moteur !* » et celui du « *coupez !* » »<sup>113</sup>, c'est-à-dire comme la durée de la prise de vue. Cependant, l'évolution du cinéma a rendu possible l'apparition d'autres sortes de plan. Le plan composite, par exemple, peut être obtenu par la juxtaposition de deux espaces distincts, filmés séparément et superposés à posteriori. Nous les rencontrons dans une large gamme de films de super-héros que nous trouvons aujourd'hui dans les salles de cinéma<sup>114</sup>. Ainsi, le plan peut comprendre plusieurs niveaux de composition, de telle sorte que pour pouvoir rendre compte de ses diverses formes de composition du plan, nous devons le comprendre comme le résultat d'une prise ininterrompue de la caméra, où aucune discontinuité spatiale ou temporelle n'est détectable par l'œil humain. Nous définissons donc un plan par rapport à la non-discontinuité de l'appréhension du spectateur et non pas par l'uniformité de la prise. Ce qui est en jeu c'est l'homogénéité du plan *en tant que perçu* et non dans sa création.

Etant le résultat d'une prise, le plan, tout comme le photogramme, dépend du travail de la caméra qui, comme nous avons vu, est opéré par le chef-opérateur. Cela veut dire qu'en plus de cadrer la scène, le chef-opérateur est responsable du mouvement (ou fixité) de la caméra. Pour cette raison, d'après le directeur de photo Philippe Rousselot, dans la langue anglaise « à l'instar du *photographer* (celui qui dessine avec la lumière), le *cinematographer* [directeur de photographie] serait celui qui dessine le mouvement »<sup>115</sup>. Si initialement le cadrage vise la scène sous un angle avec une certaine distance et une hauteur déterminée, par le mouvement, tous ces aspects subissent un changement. Néanmoins, ces mouvements ne se réalisent pas de manière aléatoire, « l'art est alors d'éviter la gratuite de ces mouvements, de faire en sorte qu'ils apparaissent à la fois comme naturels et nécessaires »<sup>116</sup>. L'objectif de tout mouvement est

---

<sup>111</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris : Editions du Cerf, 2001), 55

<sup>112</sup> Emmanuel Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2001), 11

<sup>113</sup> Dominique Villain, *Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 138

<sup>114</sup> Aujourd'hui cette superposition de plans se produit le plus souvent à travers des CGI (*Computer Generated Imagery*). C'est une technique qui permet au réalisateur de générer virtuellement des objets, des paysages, des personnages et les mettre sur un plan déjà filmé.

<sup>115</sup> Philippe Rousselot, *La sagesse du chef opérateur* (Paris : Editions Jean-Claude Béhar, 2013), 8

<sup>116</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 259

toujours de donner une continuité au récit à travers la cohésion de ces mouvements. Pour créer une telle harmonie naturelle, avant même la prise de vue il y a tout un travail d'organisation des plans : quels angles, objectifs, distance, etc. adopter, dans quel ordre les filmer, etc. Cette préparation s'appelle « *découpage* » :

Le découpage consiste à établir la liste des plans qui vont constituer chaque scène, et les décrire (plans larges, gros plans, mouvements de caméra). Cette liste permettra d'élaborer un plan de travail, et de déterminer, chaque jour, l'ordre dans lequel ces plans doivent être tournés. Ce découpage peut être réalisé à l'avance, pendant les semaines de préparations ou au jour le jour. Il peut faire l'objet de dessins (*storyboard*) ou même d'animation visuelle en images de synthèse. Etablir un découpage entraîne une réflexion sur le texte même, sur la traduction des mots en images. A une phrase tout simple comme : « une voiture roule sur la route », s'ajoute un paysage, du vent ou de la pluie, une vitesse, et cette phrase ouvre des possibilités infinies<sup>117</sup>.

En d'autres mots, nous pourrions dire que le découpage est le passage du scénario (écrit) à la prise de vue (visuel), puisque l'on met en images ce qui a été décrit en mots. Etant donné que la prise est constituée d'images, alors sa composition comportera les mêmes éléments de la composition du cadrage. Ici aussi nous trouvons la distinction entre forme et contenu, et leurs composantes respectives, mais en plus de prendre ces aspects en considération, le chef-opérateur doit tout aussi bien tenir compte du jeu d'acteurs et des mouvements que cela requière (le suivi d'un acteur ou pas, l'aménagement d'un hors-champ qu'apparaîtra en champ, etc.).

### 2.1.2 *Le mouvement et les divers types de plans*

Pour exprimer son interprétation personnelle, le réalisateur (en partenariat avec le chef-opérateur) peut donc gérer le mouvement de la caméra de plusieurs manières. Ces possibilités sont diverses, mais le plus souvent nous rencontrons des façons spécifiques ou préétablis de manipuler le mouvement. En général, il y a trois éléments qui font partie de la composition des mouvements de la caméra : les *axes de mouvement*, les *types de mouvement* et l'*échelle du plan*. Ce dernier a déjà été traité dans le chapitre précédant. Quant aux axes de mouvements, ils concernent le sens de la direction de la caméra. Le sens choisi a un impact sur la façon dont l'espace est exploré. Quatre axes sont possibles : l'axe-X représente la ligne horizontale, l'axe-Y la ligne verticale, l'axe-XY les lignes diagonales et l'axe-Z la ligne qui va du premier plan à l'arrière-plan, c'est à dire la ligne qui donne la tridimensionnalité à l'image (Voir en annexe une

---

<sup>117</sup> Rousselot, *La sagesse du chef opérateur*, 21

image représentative de ces axes : Annexe 16). L'axe-X de gauche à droite représente un mouvement que nous, en tant qu'Occidentaux, considérons naturel. Pour cette raison, dans des thrillers, le personnage « gentil » entre en scène souvent par la gauche et se meut vers la droite. Nos yeux le suivent naturellement et nous avons une appréhension positive du personnage. Alors que le « méchant » entre en scène souvent par la droite, et cela nous met mal à l'aise, vu qu'il nous semble antinaturel. L'axe-Y, à son tour, fonctionne comme un mouvement de découverte. Que ça soit de bas vers le haut ou vice-versa, le suivi de la ligne vertical nous rassure, en nous disant que sur cette trajectoire nous aurons de plus en plus d'informations. Si l'horizontale et la verticale sont des axes de directions unique, les axes-XY sont multiples : nous trouvons non seulement plusieurs angles de diagonal, mais chaque diagonale peut suggérer la descente ou l'ascendance. Les axes diagonaux descendants sont normalement plus naturels, parce qu'ils suivent le mouvement de la gravité, alors que les diagonaux ascendants se meuvent dans ce que nous considérons être un contre-sens puisque la montée est difficile. Dans l'une des dernières scènes du *Le Septième Sceau* (*Det sjunde inseglet*, 1957) de Ingmar Bergman nous voyons la mort monter une colline en amenant avec lui les personnages dont il vient de prendre la vie. Ce mouvement semble antinaturel, ce qui reflète bien l'étrangeté et particularité de la situation. L'axe-Z est le plus complexe, vu qu'il travaille sur la profondeur, alors que l'image est physiquement bidimensionnelle. C'est à travers le jeu avec l'axe-Z que l'on acquiert la sensation de profondeur de champ et que l'espace du film gagne, donc, tridimensionnalité. Par exemple, si l'on utilise une focale courte, la profondeur augmente, et vice-versa. Le choix de la distance de l'arrière-plan fait que le réalisateur puisse jouer avec la taille des personnages et objets. L'on peut aussi utiliser l'axe-Z pour créer des plans d'action différents : alors que quelque chose se produit en premier plan, une deuxième action a lieu en arrière-plan et le spectateur voit simultanément les deux actions.

Les types de mouvements concernent la manière dont on met la caméra en mouvement (ou pas)<sup>118</sup>. Dans un *plan fixe*, notamment, la caméra reste immobile, le plus souvent posée sur un trépied. Ce sont les personnages et les objets qui se meuvent à l'intérieur de l'espace cadré. Dans le *panoramique horizontal* (appelé *pan shot*), la caméra est fixée sur un axe (que ça soit un trépied fixe par terre ou porté par le cameraman), mais elle pivote sur cet axe de droite à gauche ou vice-versa. Cela crée chez le spectateur l'impression de scanner l'espace autour de lui. Dans son film *Reservoir Dogs* (1992), par exemple, Quentin Tarantino raconte l'histoire

---

<sup>118</sup> Comme dans le chapitre précédant, la liste que nous présentons ici n'est pas exhaustive, étant donné que notre objectif n'est pas d'enseigner la technique cinématographique, mais de la décrire de manière générale de sorte à comprendre la nature de ce mode de création artistique. Ici nous soulignons simplement les types de mouvements les plus communs.

d'un groupe de cambrioleurs. Pour nous montrer le type de relation qui existe entre ces personnes, les personnages principaux du film se trouvent en cercle dans la première scène, de sorte que la caméra placée au milieu et pivotant sur son axe nous les fait découvrir tout en donnant l'impression d'une conspiration. A l'inverse, dans le *panoramique vertical (tilt)*, la caméra est fixée sur un axe horizontal de sorte qu'elle puisse pivoter de bas en haut ou vice-versa. A travers ce mouvement, le spectateur a l'impression de découverte. Quant au *travelling*, la caméra est posée sur un chariot qui se déplace sur des rails. La caméra a donc la possibilité de changer de direction tant qu'elle est parallèle au sol (en avant, en arrière, circulairement, d'un côté vers l'autre en continu, etc.). Contrairement aux *travellings*, dans les *plans par mouvement de grue (crane shot)* la caméra est fixée au bout d'un bras articulé qui soulève ou rabaisse la caméra (que ça soit verticalement ou en diagonale). Le chef-opérateur peut encore porter la caméra lui-même dans un *plan de caméra portée* ce qui rend l'image instable, mais peut conférer un aspect plus authentique à la scène. Alors que dans un *plan subjectif (POV shot)*, la caméra adopte le point de vue d'un personnage, nous voyons par les yeux de cette personne, comme si nous étions ce personnage et par conséquent nous partageons son intimité : ses sentiments, son regard, etc.

Si nous prenons en considération les éléments de la composition de l'image que nous avons analysé dans le chapitre précédent, et les aspects en jeu dans le mouvement de la caméra, nous remarquons qu'il y a une multiplicité de combinaisons possibles. Ici, nous nous sommes concentrés seulement sur des composantes préétablies et fondamentales du cinéma. Rien n'empêche un réalisateur, toutefois, d'essayer d'établir une toute autre sorte d'arrangement. Etant donné toutes ces possibilités, comme nous l'avons déjà vu, le choix s'effectuera à la fois selon une nécessité dramatique et selon la façon dont le réalisateur souhaite confronter la caméra à l'espace et aux corps dans l'image. Il faut que nous nous souvenions que deux plans compositionnels sont à prendre en considération dans un film : le plan dramatique du contenu et le plan esthétique de la forme. Ainsi, il s'agit toujours de raconter une histoire mais avec une approche spécifique. Cette perspective subjective du réalisateur à propos du thème traité est ce qui guidera non seulement ses choix de cadrage, mais aussi de mouvement :

Le choix d'un mouvement de caméra, d'une distance focale, etc., doivent participer de la mise en œuvre d'une relation pensée entre le cinéaste et l'espace ou les personnages auxquels il a décidé de se confronter. Le cinéaste peut choisir d'exécuter un *travelling* pour accompagner le déplacement de personnage, ou pour nous faire pénétrer seuls dans un lieu ; il peut effectuer un *panoramique* pour aller à la rencontre d'un personnage situé en dehors du cadre, mais dont la voix a soudain retenti dans le plans ; il peut se refuser à bouger la caméra et laisser les personnages traverser l'espace délimité ou évoluer à l'intérieur

du cadre ; il peut resserrer le cadre, par un travelling avant ou un zoom, sur un visage dont il souhaite interroger l'expression [...] Ce ne sont là que quelques exemples. L'enjeu du plan réside dans la capacité à faire de la manipulation de paramètres techniques, une relation complexe au réel, aux personnages, à l'espace, etc.<sup>119</sup>.

Comment ces choix de mouvement par le chef-opérateur définissent l'expérience du spectateur ? Pour comprendre le rôle du mouvement dans notre relation avec l'espace du film, les écrits husserliens sur l'espace et le mouvement seront très utiles.

## 2.2 La perception et la conscience kinesthésique

### 2.2.1 Le domaine de la perception<sup>120</sup>

La notion de perception (*Wahrnehmung*) caractérise la façon dont la conscience se rapporte à des objets dits « externes » ou « physiques ». Cela inclut toute sorte d'acte à travers lesquels nous saisissons ces objets : le toucher, le voir, le sentir, l'entendre, le goûter, etc. Ce qui est rendu possible par la perception est un accès aux données offertes par ces objets physiques et cela ne se produit pas de manière aléatoire. A travers la perception, la conscience vise son objet comme un réel présent, c'est-à-dire comme quelque chose qui est présentifié à ce moment devant moi : une *présentation* (*Gegenwärtigung*). Pour cette raison, Husserl appelle la perception une *intuition*, puisqu'elle nous donne l'objet comme présence ici et maintenant. Par opposition à des *re-présentations* (*Ver-gegenwärtigung*) comme la *phantasia* ou l'imagination, « l'objet se tient là dans la perception comme présent en chair et en os, il se tient là, à parler plus exactement encore, comme actuellement présent, comme donné en personne dans le Maintenant actuel »<sup>121</sup>.

Si d'une part la perception est perception de *quelque chose d'objectif* (*Gegenständlichen*), d'autre part elle est toujours l'*acte d'un « Je percevant »* qui vise cet objet. C'est l'idée même d'intentionnalité qui nous alerte que toute apparence implique non seulement quelque chose qui apparaît, mais quelqu'un à qui l'apparition se manifeste. Cela veut dire que deux choses sont à considérer dans l'expérience perceptive : l'acte lui-même réalisé par un « Je » et l'objet en chair et en os qui s'y oppose. En ce qui concerne l'acte de perception, nous

---

<sup>119</sup> Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma*, 22/23

<sup>120</sup> Husserl analyse cette relation entre perception, espace et mouvement de façon plus détaillée dans son œuvre *Chose et Espace* (*Ding und Raum*) où nous trouvons des leçons données par le philosophe sur ce thème en 1907. Notre description ici prendra en compte majoritairement ces écrits. L'approche adoptée est plutôt structurelle, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une analyse formelle et descriptive des structures qui sont en jeu dans la relation de la conscience avec des objets « physiques ».

<sup>121</sup> Edmund Husserl, *Chose et Espace : Leçons de 1907*, trad. Jean-François Lavigne (Paris : PUF, 1989), §4, 36

y trouvons des parties et moments internes propres à son opération et nous disons de ce domaine qu'il est « *immanent* » (ou *réel (reell)*). Quant à l'objet en chair et en os, il y a certaines propriétés distinctives qui lui appartiennent, mais c'est seulement à une conscience qu'elles peuvent apparaître. Cela implique que décrire l'*apparition* d'un objet, c'est décrire les parties et marques distinctives *de la perception* qui expose cet objet spécifique. Par conséquent, il y a une distinction entre le contenu de la perception d'un objet et le contenu de l'objet lui-même. Bien que l'objet possède telles et telles propriétés et qualités, la perception expose ses propriétés et qualités à la conscience *d'une certaine manière*. Autrement dit, je perçois l'objet en chair et en os avec les propriétés qui *lui* appartiennent, mais ces propriétés sont *vécues* à travers ma perception ou, dans les mots de Husserl : « Le rouge senti est un moment réel de la perception même. Elle contient le moment de rouge, mais elle n'est pas rouge ; le rouge n'est pas une propriété, ni une marque distinctive de la perception, mais marque distinctive de la chose perçue »<sup>122</sup>.

Ainsi, pour chaque marque de la chose perçue, nous trouvons une façon dont cette marque est ressentie par la conscience. Voici ce que nous appelons une « *sensation* ». Les sensations sont donc des contenus réels qui correspondent à la manière dont ma conscience vit des marques objectives de l'objet perçu : « Si une chose apparaît à moi avec la couleur « marron », cette couleur appartient à la chose comme quelque chose d'objectif (*Gegenständliches*) ; « en » moi, cependant, en tant qu'un moment « réel » (*reell*), la sensation non-objective de marron accentue cette donation objective »<sup>123</sup>. Ces marques objectives sont donc des *données physiques* de l'objet lui-même, il s'agit de la matière de l'objet. Comment toutefois cette matière devient sensation *pour* la conscience ? En réalité, à elles seules, les propriétés ne suffisent pas à faire apparaître l'objet en chair et en os devant nous, parce qu'un objet n'est pas simplement une pure somme de qualités émises. Pour cette raison, d'après Husserl, les données physiques offertes par l'objet subissent une *appréhension (Auffassung)* de notre part. Cette appréhension anime ces contenus, qui en soi ne sont que des matériaux, en les exposant à la conscience sous la forme de sensation<sup>124</sup>. Nous trouvons donc une distinction entre les déterminations objectives exposées par l'objet et le contenu qui arrive à nos consciences, que nous appelons *contenus exposants* (ou *contenus de sensation*). Les sensations sont donc des contenus qui nous exposent l'objet. A travers elles, le monde objectif

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, §14, 65/66

<sup>123</sup> Klaus Held, « Husserl's Phenomenology of the Life-World », In *The New Husserl: A Critical Reader*, ed. Don Welton (Bloomington: Indiana University Press, 2003), 38

<sup>124</sup> La structure de cette appréhension sera expliquée en détail dans le chapitre suivant.



devient accessible à la conscience, non en tant qu'accumulation de matières brutes, mais comme riche en couleurs, saveurs et odeurs.

Bien que la sensation expose l'objet, l'appréhension n'accède qu'à un profil ou face (*Abschattung*) à la fois. Cela parce que tout objet apparaît à une conscience qui est, à son tour, incarnée dans un corps. Il n'y a pas de point de vue « pur » et il n'y a pas de vue de nulle part, il n'y a que des points de vue incarnés. Chaque apparition se produit donc chez un sujet qui occupe lui aussi une place dans l'espace. Cela implique une « inadéquation essentielle de toute perception externe »<sup>125</sup>. Puisque nos corps sont dans le même espace que les choses, nous ne sommes pas capables de saisir l'objet en entier, mais seulement unilatéralement. Par conséquent, la perception n'accède à l'exposition des données physiques que d'une partie ou moment de l'objet. La perception est ainsi marquée par une caractéristique intrinsèque : l'*unilatéralité*. Ce trait de la perception nous empêche de percevoir tous les fragments d'un objet en une fois. Puisque le sujet est incarné dans un corps, il ne peut pas accéder aux fragments de l'objet exposés par des côtés qu'il ne perçoit pas à ce moment. Pourtant, même la réunion de tous les contenus exposants de l'objet ne suffirait pas à nous donner une appréhension totale de l'objet, parce que l'appréhension globale n'est pas le résultat de la simple somme de ses contenus de sensations. L'objet n'est pas préalablement déterminé dans sa totalité et chaque appréhension unilatérale n'est pas la saisie d'une partie de cette totalité. Tout au contraire, chaque fragment est une donation unilatérale de la chose totale, l'objet entier se donne dans chacune de ses parties, mais nous ne le voyons que par profil. Certes, le contenu *physique* global possède les contenus partiels que nous appréhendons à chaque saisie de l'objet. Mais l'appréhension totale ne peut pas s'épuiser, puisque nous ne pouvons jamais accéder à l'exposition de toutes les faces, côtés, parties et moments possibles de l'objet. Comment pouvons-nous donc avoir une appréhension de l'objet dans son ensemble, comme unité ?

D'une part, nous avons bel et bien accès à la donation d'un fragment de l'objet à travers des contenus exposants qui font apparaître l'objet. Il s'agit ici de ce que Husserl appelle une « *apparition propre* », puisque nous percevons effectivement ce côté de l'objet qui s'expose maintenant. D'autre part, cependant, dû à l'unilatéralité de la donation, il y a toujours d'autres côtés de l'objet auxquels nous n'avons pas accès à ce moment. La face arrière, par exemple. Celle-ci ne contient aucun élément d'exposition, son contenu n'est pas « rendu sensible », étant donné que nous ne le percevons pas effectivement à ce moment. Les déterminations objectives correspondants à cette face cachée sont pourtant appréhendées par nous, nous disons bien que ces fragments nous apparaissent, mais ils le font de manière « *impropre* ». Bien que nous ne

---

<sup>125</sup> Husserl, *Chose et Espace : Leçons de 1907*, §16, 76

percevions pas la face cachée, son apparition impropre est possible grâce à une *solidarité imaginative*. C'est l'imagination qui nous donne accès à des faces invisibles. A partir de ce qui nous apparaît « proprement », l'imagination peut faire amener à l'esprit la possible donation d'un autre fragment :

On pourrait dire : la façade de la maison trouve une exposition « perceptive », les autres faces des expositions imaginatives. Mais alors nous devons demander : qu'est-ce qui donne unité ? La façade renvoie à la face arrière, l'arrière à la façade ; en d'autres termes, l'exposition « perceptive » de la façade est liée à des composants d'appréhension qui renvoient, au-delà d'elle, à une face arrière et l'exposition imaginative n'en a pas moins de telles, qui renvoient à la façade<sup>126</sup>.

Ces moments objectifs qui apparaissent improprement ne sont donc pas exposés, nous ne les percevons pas. Ils sont seulement visés par l'imagination et de cette manière ils ne sont que des *intentions vides*. Par conséquent, il y a une sorte de dynamique entre un complexe d'« intentions pleines » et un complexe d'« intentions vides ». Les intentions pleines sont les apparitions « propres » qui exposent l'objet, alors que les intentions vides concernent les apparitions « impropres » dans lesquelles, bien que l'intention soit orientée vers des déterminations objectives de l'objet, les matériaux d'exposition font défaut. Le processus perceptif n'est donc rien d'autre qu'un jeu continu de *remplissage* et *vidage* de l'intention. Des faces cachées d'un objet nous apparaissent de façon impropre. Mais au fur et à mesure que nous tournons l'objet et accédons aux détermination objectives des côtés jusqu'à présent cachés, les intentions vides se remplissent par des contenus exposants. Les données augmentent mais diminuent en même temps avec la disparition de la face exposée auparavant. Notre perception d'un objet se caractérise ainsi par un « accès continument complété ou appauvri à la donnée perceptive »<sup>127</sup> (Voir en annexe un schéma qui illustre ce processus : Annexe 17). Au fur et à mesure que chaque apparition impropre devient propre par un remplissage de l'intention vide, notre appréhension de l'objet total s'enrichit et nous connaissons plus l'objet. Toutefois, à travers cette appréhension enrichie, ce ne sont pas simplement des caractéristiques qui sont rajoutées à l'objet, c'est l'objet entier qui se donne « autrement ». Cela parce que l'enrichissement implique une nouvelle structuration de l'objet. Si auparavant l'objet se donnait avec une coloration homogène et que maintenant je vois un côté avec une autre couleur, je ré-apprehende l'objet dans sa totalité non pas comme « coloration homogène » mais « coloration diverse ».

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, §18, 81

<sup>127</sup> *Ibid.*, §32, 136

L'appréhension de l'objet se fait donc par une synthèse entre apparitions propres et impropres, entre remplissage et vidage de l'intention, entre perceptions exposantes et expositions imaginatives. Mais comment être sûr que toutes ces apparitions se réfèrent à un même objet, comment être sûr de l'unité des appréhensions exposantes de chaque fragment ? D'après Husserl, il y a quelque chose qui les relie, une *conscience d'identité* qui nous permet d'affirmer que cette appréhension-ci fait apparaître la même chose que cette appréhension-là. Cette conscience est ce qui rattache une perception à l'autre en nous donnant l'objet dans son unité :

Que deux perceptions aient le même objet ne veut pas dire ici qu'elles soient dans leur essence la même perception, encore moins qu'elles soient une seule et même perception identique. Donc, des perceptions essentiellement non identiques peuvent, en vertu de leur essence, se rapporter au même objet. Par exemple, des perceptions d'une maison peuvent selon leur contenu réel être très différentes, elles sont néanmoins perceptions de la même maison. Admettons que la maison soit vue, une fois de la façade, l'autre fois de derrière, une fois de l'intérieur, et l'autre fois de dehors. Considérons ces perceptions dans la réduction phénoménologique : chacune a en quelque sorte un aspect différent, elle est selon l'essence, une autre, et encore une autre. Malgré tout nous disons, et avec une certaine évidence, qu'elles exposent la même maison<sup>128</sup>.

Une telle conscience ne peut se produire que grâce à l'essence du phénomène. Autrement dit, c'est l'exposition du contenu par la perception qui permet à la conscience d'accéder à l'essence d'une apparition et par-là d'attacher deux appréhensions. En vertu de leurs essences, deux perceptions peuvent s'adapter l'une à l'autre et former l'unité de l'objet. C'est pour cette raison que, comme Husserl l'affirme, « une perception d'un éléphant et celle d'une pierre ne s'adaptent pas l'une à l'autre, en vertu de leur essence, pour entrer dans une identification, leur essence l'exclut »<sup>129</sup>. La conscience d'identité n'est donc rien d'autre que l'identification d'une *mêmeté* (*Selbigkeit*) de sens de deux perceptions différentes ou, en d'autres mots, deux objectivités déterminées de la même manière. Mais pour qu'une telle synthèse ait lieu, il faut un passage, une transition entre deux perceptions. Ce passage se fait par le mouvement.

### 2.2.2 *La conscience kinesthésique*

Pour qu'une chose soit donnée, il est besoin d'une multiplicité d'apparitions à travers lesquelles une synthèse d'identité peut s'effectuer. Ces apparitions ont lieu à travers la mobilité : « Toute spatialité se constitue, accède à donation, dans le mouvement, dans le

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, §10, 48

<sup>129</sup> *Ibid.*, §10, 50

mouvement de l'objet lui-même et dans le mouvement du Je, avec le changement d'orientation qui en résulte »<sup>130</sup>. D'après ce passage, nous remarquons qu'il y a deux possibilités de mouvement à prendre en considération : (a) l'objet se meut et/ou (b) le je percevant se meut. Dans les deux cas il s'agit de changements *cinétiques* : la chose se constitue par une multiplicité d'apparitions mobiles, soit de soi-même autour d'un sujet, soit d'un Je qui tourne autour de lui, soit les deux à la fois :

Ce fait important possède une valeur générale. Dans notre cas il signifie qu'un corps spatial identique-inchangé ne se légitime tel que dans une série perceptive cinétique, qui fait accéder continuellement ses diverses faces à l'apparition. Le corps (*der Körper*) doit se tourner et se déplacer, ou bien je dois me mouvoir, mettre en mouvement mes yeux, mon corps, pour en faire le tour et en même temps m'approcher et m'éloigner ; ou finalement, l'un et l'autre doivent avoir lieu. C'est ainsi que la situation s'exprime du point de vue de la chose qui apparaît<sup>131</sup>.

C'est le passage par le mouvement d'une perception à une autre que nous parvenons à identifier une *mêmeté* dans chaque appréhension. C'est ainsi que se constitue l'unité de l'objet. La chose demeure inchangée au niveau de son *matériel constitutif* (*konstitutive Bestand*) global, c'est-à-dire que son contenu physique est le même, seul change sa position par rapport au « Je » qui perçois. Cela permet au « Je » d'accéder à des nouvelles déterminations. De ce point de vue, c'est le changement des contenus exposants qui nous indique le passage d'un fragment à l'autre. Cela implique que tout mouvement présuppose un « Je » percevant autour duquel l'objet tourne, ou vice-versa. C'est notamment ma position spatiale par rapport à l'objet qui me permet d'exposer les contenus de ce fragment-là de l'objet et pas d'autres, « la face possède pas seulement une relation à la chose, mais encore au Je empirique et à la position relative de l'un et de l'autre. Par conséquent : la face est subjective, c'est 'mon apparition perceptive', qui m'appartient, pour autant que j'assume telle et telle position par rapport à la chose »<sup>132</sup>. Nous pourrions dire que lorsque j'appréhende l'objet, je n'ai pas seulement des contenus de sensation qui me sont exposés, mais j'ai tout aussi bien des *sensations de mouvement* : mon corps ressent que ma position a changé par rapport à l'objet et cela me permet d'accéder à de nouvelles sensations. Ce « ressentir » constitue une partie essentielle de l'expérience perceptive, bien qu'il soit non-thématisé, et il détermine ce que nous nommons « *conscience kinesthésique* » : « Lorsque je joue au piano, les claviers sont données conjointement à une sensation de mouvement de mes doigts. Cette expérience kinesthésique équivaut à une forme d'auto-

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, §44, 189

<sup>131</sup> *Ibid.*, §44, 191

<sup>132</sup> *Ibid.*, §41, 182

conscience corporelle et, selon Husserl, elle ne doit pas être considérée comme un simple phénomène accompagnant. Au contraire, elle est absolument indispensable en ce qui concerne la constitution d'objets perceptuels »<sup>133</sup>. L'expérience kinesthésique se produit donc comme une conscience implicite de ma propre position ou mouvement par rapport à la chose.

Ainsi, nous pouvons distinguer deux dimensions de la perception d'un objet : les sensations exposantes et les sensations de mouvement. Les premières rendent possible l'apparition de la chose, mais elles ne suffisent pas à rendre la chose spatiale parce qu'elles ne font qu'exposer le contenu matériel de la chose. Pour que nous puissions accéder à ce contenu, le « Je » percevant doit se mouvoir. Ainsi, la perception sensoriale est forcément accompagnée par le mouvement du « Je » auquel elle se donne. Etant donné que toute perception est le rapport d'une conscience avec un objet, nous devons tenir compte non seulement de l'exposition du contenu de l'objet qui apparaît, mais tout aussi bien du *mouvoir* du « Je » dans l'exposition du contenu de l'objet qui lui apparaît. Pour comprendre comment la chose devient un corps spatial, il faut que nous prenions aussi en considération ces sensations de mouvement ou « *sensations kinesthésiques* ». Bien qu'elles n'aient pas la fonction d'exposer le contenu de l'objet, elles sont pourtant *incorporées (eigelegt)* au corps du « Je » auquel l'objet apparaît. C'est-à-dire que le passage d'une sensation exposante à l'autre a un effet sur mon corps, et le ressentir de ces affects dans mon corps caractérise les sensations kinesthésiques. Ainsi, sensations exposantes et sensations kinesthésiques sont intimement liées, puisque si l'une correspond au contenu de sensation de l'objet même, l'autre correspond au ressenti de ces sensations par le mouvement de mon corps. Ce ressenti ne peut donc avoir lieu qu'à travers le mouvement qui permet, entre autres, que ma main atteigne l'objet ou que ma tête se tourne vers lui :

Eu égard à l'objet touché, le poli ou la rugosité apparaissent comme lui appartenant ; mais si je fais porter mon attention sur la main qui touche, elle a la sensation de poli ou la sensation de rugosité, et elle l'a à ou sur l'extrémité des doigts qui apparaît. De même, les sensations de place et de mouvement, qui ont leur fonction objectivante, sont tout à la fois imputées à la main et au bras, comme logées en eux<sup>134</sup>.

Ces sensations kinesthésiques s'organisent dans des systèmes, chacun se rapportant à des possibilités spécifiques de mouvement. Par exemple, par le mouvement des yeux, la perception visuelle forme un système, tout comme les mouvements de la tête et le mouvement locomoteur en forment deux autres etc. Evidemment, ces systèmes peuvent créer de concert un mouvement qui intègre différentes composantes, comme dans le cas où je tourne mon corps entier pour

---

<sup>133</sup> Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 99

<sup>134</sup> Husserl, *Chose et Espace : Leçons de 1907*, §47, 198

regarder quelque chose qui se trouve derrière moi (yeux, tête, bras, jambes... ils se meuvent tous). Ils peuvent aussi travailler ensemble, en assistant l'un l'autre. Si mes deux mains sont occupées, je peux utiliser une jambe pour retenir une porte. Ainsi, le système entier fonctionne ensemble dans la réalisation de mouvements. Bien que l'expérience kinesthésique n'appartienne pas à l'objet perçu, elle apparaît dans le corps du « Je » percevant comme le résultat de l'interaction de ce « Je » avec l'objet. La *kinesthesis* nous montre qu'il y a une corrélation entre les mouvements du corps et les apparitions perceptives. C'est cette corrélation qui donne aux systèmes kinesthésiques la capacité de fournir une cohérence à la multiplicité d'apparitions de l'objet, puisqu'ils garantissent le passage d'une apparition à l'autre et créent une expérience unitaire. Le mouvement est ainsi une condition nécessaire pour que la perception se produise, mais pour que ce mouvement soit possible, la conscience doit par conséquent être incarnée, c'est-à-dire qu'elle doit être un corps spatial qui puisse interagir avec les objets.

Lorsque nous parlons de « corps », deux notions y sont impliquées. D'une part, le corps comme *chair (Körper)* est une chose physique comme n'importe quel objet dans le monde : il occupe une place, il est fait d'une matière propre et il peut se mouvoir ou pas. D'une autre part, cependant, ce que nous appelons « *corps-propre* » (*Leib*) est plus qu'une simple matière : il est le support du « Je » et par conséquent de ses sensations kinesthésiques. Il s'agit ici du *corps sentant*. Originellement, lorsque je me meus dans l'espace, je n'ai pas l'expérience de mon propre corps comme chair (comme objet). Je n'ai qu'une conscience implicite des sensations qu'il ressent. La notion de corps-propre concerne donc le corps comme une sorte de conscience de soi qui accompagne toute expérience que nous avons du monde. Quand je touche un objet, par exemple, j'ai certaines sensations engendrées par les propriétés de cet objet même (dureté, rugosité, etc.), et bien que ces sensations soient ressenties par mon corps, cela reste implicite. Dans ce cas, le corps fonctionne ici comme un organe *qui expérimente* et mon attention est donc dirigée vers la chose dont je fais expérience, et non sur moi-même comme celui qui a l'expérience, même si *de façon implicite* je suis conscient que c'est moi qui ressens ces sensations. Mais je peux à tout moment tourner mon attention vers mon propre corps comme objet physique. Dans ce cas, mon corps devient un organe *expérimenté*, je l'appréhende comme un objet parmi d'autres dans l'espace. Dans cette auto appréhension de mon propre corps physique je deviens toutefois consciente, et de mon corps comme objet et de mon corps-propre dans son fonctionnement : « Il faut aussi prendre ici en considération le fait que, à propos de toute expérience chosique, l'on fait aussi l'expérience de la chair comme chair opérante (donc pas comme simple chose), et que, même là où elle est objet d'expérience en tant que chose,

elle est un double objet d'expérience, à la fois en tant que chose expérimentée et en tant que chair opérante »<sup>135</sup>. Dit autrement, quand je fais l'expérience de mon corps, comme dans la méditation, je deviens consciente non seulement de moi-même comme chair, mais aussi de mon corps-propre comme cette auto conscience de moi, c'est-à-dire comme celui qui ressent des sensations. Par-là, je découvre donc une double dimension des sensations. Je m'aperçois qu'elles sont non seulement l'apparition d'une chose à moi (apparition que j'accède par mon corps comme objet qui meut dans l'espace où d'autres objets se trouvent), mais aussi un ressenti localisé de cette chose *sur mon corps* (si je touche quelque chose avec ma main, c'est sur ma main que je la ressens). Ainsi, la sensation peut être interprétée à la fois comme *sensation* de l'objet (*Empfindung*) et comme le *ressenti* par mon corps (*Empfindnis*). Je peux toucher une table et faire attention non aux sensations que cette table m'offre (dure, lisse, etc.), mais à comment mon corps ressent ces sensations. Dans ce cas je deviens consciente de mon propre corps physique, je peux localiser la sensation sur une partie spécifique (c'est ma *main* qui touche la table et pas ma tête) et même analyser comment mon corps réagit à ce toucher. Ici donc nous ne faisons pas l'expérience de la table, mais de notre corps en tant que touchant la table. Mais dans l'expérience mondaine, je ne perçois pas mon propre corps comme un objet qui ressent d'autres objets, tout au contraire je *suis* tout simplement ce corps. Ainsi, je ne m'aperçois pas de cette double dimension corporelle, au contraire mon corps m'apparaît comme une structure unique qui est à la fois réceptacle d'apparitions de choses dans le monde (*réceptivité*) et liberté de mouvement dans l'appréhension des choses (*activité*). Mais une telle appréhension unitaire de mon corps ne peut se produire que par la constitution de la chose comme corps spatial, puisqu'en percevant l'objet je me rends compte, bien qu'implicitement, de mon corps comme celui qui ressent cet objet. La constitution du *corps du « Je »* (*Ichleib*) se réalise donc forcément par la constitution de la chose dans l'espace. Le « Je » devient ici un pôle unique autour duquel le monde tourne et lequel tourne autour du monde.

De cette manière, l'expérience kinesthésique, comme mouvement du corps, apparaît comme une forme de manifestation du corps-propre. En d'autres mots, de la même façon que l'expérience de mon corps comme corps-propre est une auto conscience implicite de mon propre corps comme celui qui ressent, nous avons vu que la kinesthèse est une auto conscience implicite de mon propre corps comme celui qui se meut. Les sensations kinesthésiques sont donc intimement liées au corps, étant donné que pour pouvoir sentir (implicitement) que mon

---

<sup>135</sup> Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité I*, trad. Natalie Depraz (Paris : PUF, 2011), 73

corps se meut, je dois pouvoir tout d'abord sentir (implicitement) mon corps<sup>136</sup>. Dans un passage de *La Crise*, Husserl résume parfaitement cette liaison entre sensations kinesthésiques, corps-propre et chair :

Si nous prêtons attention à cela seulement qui dans la chose est corporel, cela s'offre manifestement à la perception d'une seule façon : dans le voir, dans le toucher, dans l'ouïr, etc., c'est-à-dire dans des aspects visuels, tactiles, acoustiques et autres semblables. A quoi notre chair se trouve évidemment et inévitablement avoir part, et ce par les 'organes de perception' correspondants qui sont les siens (yeux, mains, oreilles, etc.). Du point de vue de la conscience ils jouent ici perpétuellement un rôle, de telle sorte qu'ils fonctionnent dans le voir, l'entendre etc... dans une unité avec la mobilité égologique qui leur appartient : l'ainsi-nommé kinesthèse. Toutes les kinesthèses, chaque « je bouge », chaque « je fais », sont liées entre elles dans l'unité universelle. Or il est manifeste que les présentations-d'aspects du corps qui chaque fois est donné dans la perception d'une part, et les kinesthèses de l'autre, ne tombent justement pas d'un côté et de l'autre, que plutôt toutes deux jouent ensemble, de sorte que les « aspects » ne possèdent leur sens d'être, leur valeur d'aspects du corps, que parce qu'ils sont continuellement exigés par la situation kinesthético-sensible dans son ensemble, à travers chacune des modifications de la kinesthèse générale par l'entrée-en-jeu de telle ou telle kinesthèse particulière, et qu'ils remplissent cette exigence terme par terme. Ainsi la sensibilité, le fonctionnement égologique actif de la chair et des organes charnels, fait-elle essentiellement et fondamentalement partie de toute expérience des corps<sup>137</sup>.

Tout ce qui a été dit jusqu'ici par rapport à la constitution de la chose par le mouvement peut être tout aussi bien appliqué à la constitution de notre champ de perception, c'est-à-dire la constitution de l'espace. Si nous comprenons l'espace comme un complexe d'objets, ce champ aussi s'esquisse successivement dans une multiplicité d'expositions, auxquelles nous accédons par le mouvement. Ainsi, à chaque fois que mon corps se place quelque part, un champ m'apparaît comblé de telle ou telle manière, avec tels et tels objets. Mais lorsque j'essaye de l'appréhender, ce que je trouve, c'est un champ bidimensionnel. Cela se produit parce que, comme pour la chose, l'appréhension du champ est unilatérale, ce qui implique dans un manque de tridimensionnalité dans chacune des appréhensions du champ. Nous ne trouvons que des fragments et côtés. Comme Husserl explique « Celui-ci [le champ tridimensionnel] apparaît à chaque fois sous la forme d'une image bidimensionnelle seulement, il se développe dans une multiplicité déterminée d'images bidimensionnelles, qui appartiennent au fond à une seule et

---

<sup>136</sup> Si le corps est une condition nécessaire pour le mouvement, et le mouvement est condition nécessaire pour la perception, le corps devient condition nécessaire pour la perception. Pour cette raison, comme nous avons affirmé au début de ce chapitre, pour Husserl la perception ne peut se produire que par un sujet incarné.

<sup>137</sup> Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gerard Granel (Paris : Gallimard, 1999), §28, 120/120



même multiplicité de lieux, « plane », ainsi que nous pouvons dire »<sup>138</sup>. Chaque perception du champ fonctionne donc comme une image. Lorsque en me mouvant, j'appréhende chacune des images dans un même sens, c'est alors que je parviens à saisir l'objet comme tridimensionnel. A la différence de l'appréhension d'un objet, dans l'appréhension du champ, toutefois, le système kinesthésique se trouve élargi puisque des nouveaux types de mouvement sont possibles. Il s'agit des mouvements d'éloignement, distance, profondeur, déplacement et rotation. Nous n'allons pas analyser chaque type d'événement, mais pour ce qui nous concerne, l'essentiel est de remarquer que dans tous ces cas, c'est toujours par rapport à mon corps et sa position que de tels mouvements se produisent. Il s'agit toujours d'un changement de l'objet par rapport à son apparition à moi. Dans l'éloignement, notamment, l'objet conserve une pleine ressemblance avec son apparition proche de moi. Sauf que sa taille est désormais modifiée et cela parce qu'il prend de la distance vis-à-vis de mes yeux, de sorte que je le vois petit. Le mouvement est la structure qui marque la différence entre deux perceptions avec des contenus similaires. Dans ce cas, même si les contenus exposants de leurs apparitions respectives sont les mêmes, le changement de position de mon corps par rapport à l'objet en question dans chacune de ces apparitions me permet d'identifier une différence. Cela parce que mon corps entretient avec l'objet ou le champ une relation kinesthésique unique qui dépend de leur localisation par rapport à moi et vice-versa : « Deux choses pareilles sont « les mêmes » en tout sauf leur place, qui est différente. Et de même, une chose qui se meut, qui altère continuellement sa place, est continuellement « la même », continuellement pareille à soi sous tout rapport à l'exception de la place »<sup>139</sup>.

### 2.2.3 *Le double rôle du mouvement : le corps comme point-zéro et la chose comme unité*

D'après tout ce que nous avons décrit jusqu'à présent, nous pourrions conclure que chez Husserl le mouvement joue un double rôle dans la perception externe. D'une part, le mouvement permet la *constitution de l'unité du « Je » comme corps*. Cela parce que les sensations kinesthésiques produites par le mouvement établissent un rapport unique entre mon corps et l'objet ou champ, de sorte que chaque perception, avec toutes les apparitions qui leur sont propres, devient une perception ressentie *par moi sur mon corps*. Mon corps s'identifie donc soi-même comme un pôle unitaire et il fonctionne comme le *point zéro (null Punkt)* d'orientation du monde qui l'entoure : « Le corps est caractérisé comme étant présent

---

<sup>138</sup> Husserl, *Chose et Espace : Leçons de 1907*, §69, 285

<sup>139</sup> *Ibid.*, §82, 325

dans toute expérience perceptuelle comme le « ici » indexical par rapport auquel l'objet est orienté. Il est le centre autour duquel et par rapport auquel l'espace se déploie »<sup>140</sup>. Par conséquent, nous n'avons pas l'expérience d'un espace impersonnel et homogène, mais tout au contraire l'espace est *vécu par moi* : il est orienté en ayant mon corps comme son référentiel. Droite, gauche, en bas, en haut, près et loin, ce sont des axes établis toujours par rapport à moi, qui suis central. Mais être le point de référence ne veut nullement dire que mon « Je » soit vide ou abstrait. Tout au contraire, le fait que je sois une structure unique de chair et corps-propre signifie que je suis incarnée et par conséquent toute sensation est vécue comme étant la *mienne*. Comme nous avons vu auparavant, c'est précisément quand je fais l'expérience de mon propre corps, que ce qui était des *sensations (Empfindung)* deviennent des *ressentis (Empfindnis)*. Non seulement le fait d'être le point-zéro rend les sensations miennes, il rend également les *actions* miennes. Nous avons vu que le corps apparaît comme une structure unique réunissant réceptivité et activité. Cela veut dire que les données ressenties par le corps ne sont pas passivement *reçues*, mais ce dernier a la capacité de se mouvoir comme il veut et *agir* pour obtenir telles données. L'idée d'une conscience kinesthésique apparaît chez Husserl notamment pour tenir compte de ce pouvoir mobile du corps. Cette potentialité de mobilité est la fondation de tout « je peux » et « je fais » exprimés par le « Je ». Affirmer que « je peux faire quelque chose » présuppose déjà l'idée que j'ai une capacité de performer cette action par le mouvement de mon corps. La mobilité est donc toujours présupposée<sup>141</sup>. Pour cette raison, nous ne pouvons pas parler du corps sans prendre en considération son habilité de se mouvoir et la conscience implicite qui accompagne cette capacité. De cette manière, les sensations kinesthésiques ne concernent pas des données sensorielles (comme les sensations exposantes) mais plutôt l'expérience de notre capacité de mouvoir.

D'autre part, la conscience kinesthésique est aussi nécessaire pour la *constitution de l'unité de l'objet et sa spatialité*. C'est le mouvement de mon corps, avec les sensations kinesthésiques qu'il engendre, qui me permet d'accéder à d'autres déterminations exposées d'un objet ou d'un champ et d'identifier une *memété* de sens dans chaque appréhension, de sorte à conférer une identité à cette perception. Il existe donc une corrélation entre la donation unilatérale et multiple de la chose et un corps incarné et central auquel cette chose se donne. Ce rapport serait rigide si le « Je » n'avait pas la potentialité de se mouvoir. Bien que je ne possède qu'un point de vue, par le mouvement, je peux explorer d'autres perspectives. Paradoxalement,

---

<sup>140</sup> Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, 98/99

<sup>141</sup> Il y a évidemment une sorte de mobilité involontaire qui n'est pas activement initié par le Je, il s'agit de mouvements comme la respiration qui sont actionnés sans que le « Je » intervienne. Bien que marginaux, ces mouvements appartiennent aussi au Je, ils sont miens, mais pas de manière active et délibérée.

c'est précisément cette ouverture du monde par le mouvement qui me permet d'accorder une cohérence à ce monde. Le mouvement ne me garantit pas seulement l'accès à d'autres profils, mais plus important que cela, la conscience kinesthésique, en tant que conscience [implicite] de mon propre mouvoir, garantit un passage continu d'un profil à l'autre : il s'agit toujours d'un même objet, étant donné qu'un même contenu apparaît à chaque fois, il ne fait que changer sa position par rapport à moi. Cette garantie fournie par le mouvement rend les apparitions impropres propres : je sais que *si* je tourne vers ce côté de la maison, *alors* je verrai son arrière :

Alors que le côté qui véritablement apparaît du fauteuil est en corrélation avec une certaine position du corps, l'horizon des aspects co-intentionnés mais momentanément absents du fauteuil (l'arrière et le bas, etc.) est corrélé à mon horizon kinesthésique, c'est-à-dire à ma potentialité de mouvements possibles. Les aspects absents sont liés à une connexion intentionnelle « si-alors ». Si je me meus de cette manière, alors cet aspect deviendra visuellement ou tactilement accessible<sup>142</sup>.

Par conséquent, les profils de l'objet sont coordonnés aux sensations kinesthésiques, ils forment un système : pour accéder à certains profils je dois me mouvoir d'une certaine manière. De ce point de vue, grâce à la conscience kinesthésique, je suis conscient de ma capacité de découvrir et explorer le monde, capacité offerte par la possibilité de me mouvoir. Cette possibilité de mobilité est aussi impliquée dans nos expériences filmiques, dans la mesure où par la caméra, à la différence de la photographie, c'est une prise interrompue d'un objet ou espace qui s'effectue. La question qui s'ouvre à nous est donc de savoir comment se structure notre rapport mobile avec l'espace filmé.

### **2.3 L'appréhension de l'espace filmique par le mouvement : La conscience du plan**

#### *2.3.1 La perception du film, la perception dans le film*

D'après Husserl, la perception est l'acte par lequel l'objet nous est donné comme présence devant nous en chair et en os, ici et maintenant. Etant l'acte d'un sujet, elle met toujours en rapport un « Je » percevant et un objet qui est visé par ce « Je ». Mais puisque ce sujet est toujours un corps incarné, qui occupe donc lui aussi une place dans l'espace, cette visée est toujours circonstancielle et unilatérale. Or, le travail de la caméra au cinéma est précisément d'enregistrer exactement ce qui se passe devant elle en chair et en os, dans le *hic et nunc* de l'enregistrement et selon cette perspective, nous pourrions affirmer que la caméra

---

<sup>142</sup> Dan Zahavi, « Husserl's phenomenology of the body », *Etudes phénoménologiques*, N°19 (1994): 68

agit comme un sujet. Comme un sujet incarné, la caméra aussi occupe une place dans l'espace, il s'agit d'une machine qui doit être posée quelque part pour que l'enregistrement ait lieu. Ce choix de point de vue est effectué par les personnes derrière la caméra (réalisateur et chef-opérateur), de sorte qu'étant une machine, l'appréhension de la caméra n'est pas objective comme nous avons tendance à le croire, mais le résultat d'un choix subjectif. Pour cette raison, ce que nous pourrions appeler la « perception de la caméra », n'accède qu'à un profil de la scène à la fois et cet accès se produit à partir d'une perspective spécifique sélectionnée par un sujet. En plus de l'angle de vue, le plan esthétique de la composition organisera la façon dont cette scène est enregistrée (en couleurs ou pas, distance focale, échelle, etc.). Cela implique que bien que la chose filmée possède certaines propriétés physiques, la caméra expose ces qualités au spectateur *d'une certaine manière*. Ainsi, pour chaque marque de la chose perçue, nous trouvons une façon dont cette marque est composée par le réalisateur. Par cette composition, des simples données physiques cherchent à devenir « sensation », c'est-à-dire qu'elles sont préparées pour être ressenties par le spectateur de telle ou telle façon. Pour cette raison, tout comme le monde réel n'est pas pour nous une pure somme de qualité émises, mais le résultat d'une variété de manières subjectives de donation, le représenté au cinéma n'est pas non plus un réel brut et pur, mais un choix de représentation personnel : « Malgré son origine mécanique, le film est aussi vécu comme intentionnel et subjectif, comme présentant une représentation du monde objectif »<sup>143</sup>. A travers sa composition le réalisateur peut nous montrer un monde qui n'est pas une accumulation de matériaux morts, mais riche en couleurs, perspectives, émotions, etc.

Cela nous montre que la manière dont le réalisateur enregistre le réel en images possède des ressemblances avec la manière dont le sujet perçoit le réel, de sorte que la structuration de la prise de vue reproduit en partie la structuration d'une perception du monde :

L'expérience spatiale que nous vivons au cinéma peut d'abord être décrite comme apparentée à celle que nous faisons dans le contexte de la perception courante, en raison de la forte impression de réalité constitutive du spectacle cinématographique. Celle-ci tient à la nature photographique de l'image, à la richesse perceptive du matériau visuel et sonore qu'elle contient, à l'illusion acceptable de la tridimensionnalité associée à son code perceptif<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Vivien Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 62

<sup>144</sup> Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie* (Paris : Armand Colin, 2015), 55

C'est cette capacité du cadrage à reproduire une perception du réel que Deleuze appelle « *perception-image* ». Comme Rushton explique : « Le cinéma est encore une fois cruciale ici, car il nous démontre cette fonction de la perception à travers ce que Deleuze appelle 'perception-image' [...] la caméra 'coupe' une certaine partie du monde, et ce qui est cadré est ce qui est perçu. Le cadre coupe une certaine espace et durée de la perception et ainsi une 'perception image' est créé »<sup>145</sup>. Mais comment cette perception reproduite (ou « *perception-image* », d'après Deleuze) est-elle appréhendée par nous, spectateurs ? Grâce à sa triple structure – chose physique, objet-image, sujet-image – différentes sortes de perception sont impliquées dans l'expérience filmique. La première appréhension perceptive prend le film sur l'écran comme un objet quelconque dans notre champ de perception. Nous percevons l'écran de la même manière que nous percevons les choses autour de nous. Ici nous avons affaire à l'appréhension perceptive ordinaire de la chose physique écran. La deuxième appréhension perceptive est celle de l'objet-image : en tant que *fictum*, l'image se donne comme quelque chose de perceptif, comme une complexion de sensations affichée sur l'écran. Notre position par rapport à l'image peut, de cette manière, interférer avec notre appréhension de cette complexion : si nous avons un certain angle de vision, le reflet sur la télévision peut altérer la façon dont nous percevons les images qu'y figurent. Mais dû à son rôle de *fictum*, l'image fait appel à quelque chose d'autre : la scène représentée ou sujet-image. Cette dernière étant absente, elle doit être saisie, à son tour, par l'imagination. Mais cela ne change rien au fait que, par le plan, la scène est représentée à travers l'imitation des traits d'une perception ordinaire, de sorte que ce que nous voyons est une représentation d'une *perception* de la scène. Ici nous trouvons donc un troisième type de perception : il s'agit de la perception ordinaire *reproduite* par le plan. Dès lors, nous pouvons dire qu'il existe au cinéma une triple perception, que Clélia Zernik distingue dans le passage suivant :

Ma perception ordinaire n'est pas niée, et c'est bien parce que je perçois le plus naturellement du monde que je perçois le film. Cette première perception est caractérisée par ma position dans un lieu particulier et peut prendre pour objet aussi bien la salle que l'écran. La perception cinématographique, quant à elle, me « cloue » à l'écran ; c'est la posture spécifique du spectateur qui ne bouge pas la tête et regarde fixement l'écran lumineux face à lui. Enfin, dans ce lieu catalyseur qu'est la salle de cinéma, un troisième type de perception entre en jeu : le contenu même de l'écran qui mime les perceptions d'un personnage intra ou extra-diégétique et que le spectateur peut ou non reprendre à son compte. En effet, le spectateur voit, comme par procuration, des images qui peuvent s'apparenter à un contenu perceptif<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Richard Rushton, *Cinema after Deleuze* (London : Continuum, 2012), 30

<sup>146</sup> Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif* (Paris : Vrin, 2010), 43/44

Autrement dit, nous avons une *perception ordinaire* de l'écran (chose physique) avec son *contenu perceptif* (objet-image) qui nous présente une « *représentation d'une perception ordinaire* » (sujet-image). Ces trois perceptions ont des conséquences distinctes en ce qui concerne les différentes structures de l'image.

Du point de vue de l'image comme représentation (objet-image), nous sommes capables d'effectuer une appréhension perceptive nôtre, tout en accédant à une perception autre, sur laquelle nous n'avons aucun contrôle. Si dans la salle de cinéma nous pouvons choisir dans quelle mesure nous engageons notre perception par rapport au film, nous n'avons aucune influence sur la perception qui est reproduite sur le plan. Ce dernier est mis à distance de nous par le cadre qui circonscrit le monde de l'image en le détachant de notre environnement englobant. Par cette coupure, le film devient donc un objet opposé à nous dans la salle de cinéma et mis à notre disposition. En outre, la composition et cadrage choisis transforment le réel capturé par la caméra en une configuration plastique et autonome du monde, qui acquiert une structure propre et repliée sur elle-même grâce à l'écran. Ainsi, une certaine distance est toujours imposée au spectateur, étant donné qu'il ne peut pas se détacher de la perception ordinaire qui le maintient dans l'espace réel du moment présent de la salle de cinéma. Selon cette perspective, « Ce qui se passe sur l'écran est et n'est pas un contenu perceptif. D'un côté, il est véritablement ce que je perçois, et, spécificité du cinéma, son contenu peut mimer le cheminement d'un esprit, mais de l'autre, il ne s'agit que d'un objet, de configurations sur un écran, sur lesquelles je ne peux agir »<sup>147</sup>.

Du point de vue du représenté (sujet-image), l'image est néanmoins tout aussi bien réaliste, puisque par le mouvement de la caméra, le réalisateur vise à rendre visible le réel, en tant que tel. Si d'un côté, par sa nature photographique, nous prenons le réel représenté comme un représentant objectif du réel brut, d'un autre côté la subjectivité du réalisateur est bel et bien en place. De cette manière, le plan lie objectivité et subjectivité, puisqu'il montre que le réel n'est pas un matériel pur en face de nous, sujets, mais au contraire, que toute appréhension que nous avons du monde est toujours située. Du moment où le réalisateur pose la caméra, c'est le monde avec ses caractéristiques objectives qu'il enregistre, mais ce réel est nécessairement chargé de subjectivité par son choix de perspective. Ce fait non-négligeable fait que la perception reproduite dans le film fonctionne en partie comme copie de notre perception ordinaire étant donné qu'elle possède toutes les caractéristiques de cette dernière : unilatéralité, subjectivité et multiplicité de perspectives. Ainsi, le réalisme s'inscrit dans le plan non

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, 47

seulement par son pouvoir d'enregistrement du réel, mais surtout par sa capacité de reproduction des conditions d'une perception réelle. Voilà ce que Clélia Zernik appelle un *réalisme perceptif* de l'image, « qui témoigne de l'impossibilité de saisir le monde sans faire intervenir un regard [...] plutôt que de réalisme, il faudrait parler de « perceptivisme cinématographique », notion qui rendrait compte des possibilités pour le cinéma de renouer avec la perception ordinaire, précisément en ce qu'elle est toujours subjective et partielle »<sup>148</sup>. Cette vraisemblance de la perception *dans* le film et notre perception ordinaire rend possible pour le spectateur de se rapprocher du monde du film. Nous ne voyons pas simplement un monde à part, nous identifions une perception de notre propre monde. De cette manière, cette perception reproduite nous fait oublier la distance imposée par notre perception ordinaire de la salle de cinéma et garantit, tout au contraire, notre présence dans l'espace filmique. Certes, nous ne pouvons toujours pas interférer avec cet espace de l'image, nous ne choisissons pas ce qui est visé par la caméra, mais nous ne sommes pas pour autant indifférents.

La perception est donc le moyen d'accès du spectateur à l'image, qui se donne comme un objet physique présent en chair et en os devant nous sur l'écran, mais elle est aussi l'essence même de cet « objet-film ». D'une part, la dimension de l'objet-image impose une distance entre moi, spectateur, et l'image : l'écran et l'image me retiennent toujours dans l'espace de *ma* perception ordinaire. D'autre part, la dimension du sujet-image m'invite à participer au film : la reproduction d'une perception, qui *n'est pourtant pas la mienne*, m'exhorte à entrer dans cet espace : « Perçu non seulement comme un objet pour la vision mais aussi comme un sujet de vision, un film n'est pas vécu précisément comme une chose qui, comme la photographie, peut être facilement contrôlée ou matériellement possédée. Le spectateur peut partager la présentation du film et la représentation de son expérience incarnée »<sup>149</sup>. Pour cette raison, le film met la conscience dans une situation ambiguë : je me trouve corporellement dans l'espace réel de la salle de cinéma, tout en étant attiré par une perception reproduite de manière réaliste. Pour Clélia Zernik, cette ambiguïté permet au cinéma de jouer avec deux aspects, la représentation et le réalisme, ce qui constituerait deux styles différents de film, formaliste et réaliste, et donc deux expériences distinctes. Cela parce que le rapport de la perception du spectateur avec chacun de ces styles diffère :

La représentation fait du film un objet (1), entièrement déployé et lisible (2), à la disposition du spectateur (3). En revanche, la présence contourne la frontière de la scène et de la salle et reconstitue les dimensions d'une même chair du monde ; le film y perd sa qualité d'objet pour devenir *événement englobant* (1).

---

<sup>148</sup> Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 85

<sup>149</sup> Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, 63

Contrairement au primat de la composition qui caractérise la représentation et sa visibilité, le film se joue davantage dans le *rythme* de l'émotion du spectateur (2). Enfin, le film n'est plus à disposition, mais met à l'épreuve le spectateur, retourne ses images vers lui, le soumettant à un phénomène d'*emprise* (3)<sup>150</sup>.

Zernik utilise cette distinction pour classifier les types d'expériences filmiques. Cette distinction ne nous concerne pas, puisque nous cherchons tout au contraire à identifier ce que constitue toute expérience filmique et non ce qui les distingue. Par contre, ce qui nous intéresse est la mise en évidence de la possibilité au cinéma d'exprimer le monde selon les différentes façons dont la perception est recrée par le dispositif cinématographique. Ces possibilités donnent ainsi au réalisateur le choix de mettre en valeur une approche ou une autre. Lorsque nous avons abordé les notions de film ouvert et fermés ou films réalistes et formalistes, ce qui était en jeu c'était aussi cette façon dont le réalisateur manipule nos perceptions. Dans des films ouverts, le metteur en scène cherche à renforcer notre libre adhésion à une perception autre que la nôtre en mettant l'accent sur le réalisme perceptif du plan. Alors que dans des films fermés, le cinéaste contrôle au maximum la reproduction de la perception par le plan, de sorte que bien qu'insérés dans le monde du film, cette insertion manipulée est un constant rappel qu'il ne s'agit pas de *notre* perception. Un écart est donc créé entre notre perception et celle du film.

Sur ce point, notre analyse se rapproche d'un aspect important de l'analyse de Merleau-Ponty à l'égard du cinéma<sup>151</sup>. Dans une conférence donnée à l'IDHEC le 13 mars 1945 sur la nouvelle psychologie et le cinéma<sup>152</sup>, Merleau-Ponty argumente que la psychologie gestaltiste est spécialement apte à comprendre le fonctionnement de la perception au cinéma, étant donné que le film se donne comme une forme temporelle entière et non comme une simple somme

---

<sup>150</sup> Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 111

<sup>151</sup> Ici nous nous concentrons strictement dans l'interprétation du cinéma par Merleau-Ponty dans les années 40, qui est sa position la plus emblématique, surtout tel qu'il l'explique dans son texte *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. Cependant, le philosophe semble réviser sa position des années plus tard, ce qui peut être trouvé dans le livre *Le Monde Sensible et le Monde de l'Expression*, un recueil de notes de cours donnés par Merleau-Ponty au Collège de France en 1953. Dans ce recueil nous trouvons notamment une révision de l'idée de perception par Merleau-Ponty, qui ne renie pas sa thèse défendue en 1945 mais qui vise la perception désormais en termes d'expression et mouvement, abandonnant le privilège donné à la conscience dans la relation perceptive. Cela a un impact sur sa façon de concevoir la perception aussi cinématographique. A ce propos, voir l'article de Stefan Kristensen : *Maurice Merleau-Ponty, un esthétique du mouvement*. Et pourtant, même si Merleau-Ponty réélabore son concept de perception, dans les cours de 1953 il reste ouverte la question de savoir de quelle perception il parle (celle du spectateur ou celle mise en place dans le film). Dès lors, certaines objections présentées à la conception merleau-pontienne de cinéma en 1945 peuvent être reiterées par rapport à sa conception cinématographique de 1953. Puisque notre objectif n'est pas de débattre les diverses positions de Merleau-Ponty vis à-vis du cinéma et les plusieurs interprétations possibles de son approche, nous n'allons pas analyser en profondeur les changements de l'approche merleau-pontienne, mais nous prendrons tout simplement son idée générale d'une perception cinématographique, tel qu'esquissée dans les années 40. Cela nous permettra de montrer en quoi l'approche husserlienne nous aide à répondre aux objections posées par rapport à l'approche générale merleau-pontienne.

<sup>152</sup> Le transcrite de cette conférence se trouve dans l'œuvre *Sens et Non-Sens* sous le titre de *Le cinéma et la nouvelle psychologie*.



d'images ou plans<sup>153</sup>. C'est pourquoi le film apparaît chez Merleau-Ponty comme une sorte de point de rencontre entre la phénoménologie existentielle et la théorie gestaltiste :

Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit *et* le monde, chaque conscience *et* les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'*expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre<sup>154</sup>.

Mais si d'un côté le film et la phénoménologie « ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde »<sup>155</sup> - et ce point est d'ailleurs la thèse centrale du texte de Merleau-Ponty - d'un autre côté, le philosophe remarque aussi que le monde ne se donne pas de la même manière dans le film et dans la réalité. Ici un écart est donc creusé entre la phénoménologie, qui décrit notre relation avec le monde et le film qui montre cette relation, mais par des moyens expressifs propres à son dispositif. Comme il l'affirme : « Ce qui entretient l'équivoque, c'est qu'il y a en effet un réalisme fondamental du cinéma [...] Mais cela ne veut pas dire que le film soit destiné à nous faire voir et entendre ce que nous verrions et entendrions si nous assistions dans la vie à l'histoire qu'il nous raconte, ni d'ailleurs à nous suggérer comme une histoire édifiante quelque conception générale de la vie »<sup>156</sup>. Dans l'argumentation merleau-pontienne lors de la conférence de 1945, cette distinction est posée comme conséquence surtout du montage, qui par sa discontinuité spatio-temporelle nous présente « une forme d'expressivité absolument spécifique »<sup>157</sup>. En effet, c'est par le montage que le film nous donne une perception de l'ensemble et pas de parties juxtaposées. Pour cette raison, la *Gestalttheorie* peut convenir

---

<sup>153</sup> Pour Merleau-Ponty, la *Gestalttheorie* trouve précisément dans la perception cinématographique son domaine d'application. Zernik résume dans le passage suivant les apports de la *Gestalttheorie* et comment ils s'appliquent au cinéma : « Premièrement, elle ne conçoit pas la perception de manière atomiste, mais en termes de structure. Deuxièmement, elle ne cloisonne plus les cinq sens, mais fait de l'objet perçu un tout intersensoriel. Troisièmement, elle ne distingue pas non plus l'apport sensoriel du déchiffrement intellectuel et fait de la chose perçue un tout immédiatement signifiant [...] D'une part donc, un film n'est pas une somme d'images, mais une organisation formelle. D'autre part, il est un tout intersensoriel, forme des formes sonores et visuelles. Enfin, un film est un tout signifiant, un art de l'expression où forme et signification sont jointes » (Clélia Zernik, « « Un film ne se pense pas, il se perçoit ». Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes*, n°53, 3 (2006) : 102/103)

<sup>154</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », In *Sens et Non-Sens* (Paris : Editions Nagel, 1966), 73

<sup>155</sup> *Ibid.*, 73

<sup>156</sup> *Ibid.*, 73

<sup>157</sup> Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique* (Paris : Vrin, 2009), 251

dans l'explication de notre appréhension des films. Mais si nous prenons aussi en considération ses remarques sur le cinéma dans la *Phénoménologie de la perception*, qui date de la même période, les différences entre la perception naturelle et la perception cinématographique, déjà présentes dans le plan, mettent la phénoménologie dans une situation délicate par rapport aux films. La phénoménologie est l'investigation de l'engagement corporel du sujet dans le monde. Toutefois, cette dimension corporelle fait défaut dans l'expérience filmique du plan, puisque l'écran met le monde du film à l'écart de nos corps dans la salle de cinéma. A la perception filmique il manque le « bougé », caractéristique de la relation corporelle entre le sujet et le monde. En outre, cette perception est fermée, dans le sens où le cadrage limite le champ de donation de l'objet, alors que la perception ordinaire est « infinie », chaque chose prenant sens dans sa relation avec le tout duquel elle fait partie. Les objections de Merleau-Ponty par rapport à la perception cinématographique peuvent être résumées de la manière suivante : « En effet, l'objet perçu est alors coupé de son horizon et de sa structuration complète, et le sujet est coupé de son lien charnel avec le spectacle. Ces deux coupures sont concomitantes et caractérisent la double différence du cinéma à la perception ordinaire »<sup>158</sup>. Cette position confuse<sup>159</sup> de Merleau-Ponty par rapport au cinéma est la raison pour laquelle le film devient chez Merleau-Ponty une sorte d'« allié ambigu »<sup>160</sup> de la phénoménologie, comme Deleuze le critique dans *Image-Mouvement*. D'un côté, il montre une manière d'être au monde, ce qui est d'une grande profondeur phénoménologique mais, d'un autre côté, cette manière de représenter la relation entre l'Homme et le monde ne remplit pas parfaitement les conditions de notre perception naturelle. Comme Deleuze l'explique : « Dès lors, le mouvement cinématographique est à la fois dénoncé comme infidèle aux conditions de la perception mais aussi exalté comme un nouveau récit capable de « se rapprocher » du perçu et du percevant du monde et de la perception »<sup>161</sup>. Ainsi, même si d'une part Merleau-Ponty prend le film à la fois comme « un objet à percevoir » et comme un objet qui représente une perception, d'autre part, l'analyse

---

<sup>158</sup> Clélia Zernik, « « Un film ne se pense pas, il se perçoit ». Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes*, n°53, 3 (2006) : 105

<sup>159</sup> Il y a un débat dans les études merleau-pontiennes du cinéma qui cherche à comprendre si ce que Merleau-Ponty appelle une « perception cinématographique » peut s'inscrire dans la théorie de la perception développée par Merleau-Ponty ou si, au contraire, la perception cinématographique ne correspond pas à la définition merleau-pontienne de la perception naturelle. Des auteurs comme Deleuze et Zernik, que nous reprenons ici, croient que non : la perception au cinéma ne pourrait pas être comprise dans le cadre de la théorie merleau-pontienne parce que le philosophe distingue la perception ordinaire de la perception cinématographique. D'autres auteurs comme Mauro Carbone et Stefan Kristensen croient, au contraire, que oui. Ce n'est pas le cas pour nous ici de prendre part à cette discussion. Ce qui nous concerne, tout au contraire, c'est de remarquer en quoi les écrits merleau-pontiennes peuvent paraître insuffisants ou confus pour comprendre notre expérience filmique et comment l'approche husserlienne peut donc notamment venir à l'aide pour *complémenter* le cheminement d'une pensée sur le cinéma qui a déjà été initiée par Merleau-Ponty.

<sup>160</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* (Paris : Editions de Minuit, 1983), 84

<sup>161</sup> *Ibid.*, 85

Merleau-Ponty démontre un manque de rigueur dans la distinction entre ces deux types de perception. Merleau-Ponty semble négliger le fait que ce qu'il nomme une « perception cinématographique » peut être divisée entre une *perception reproduite dans le film* et une *perception ordinaire* du spectateur *du film*. Grâce à ce dédoublement de la perception, nous comprenons qu'en effet, le film peut nous donner à voir notre relation avec le monde, puisque nous percevons une perception qui y est reproduite. Mais cette relation ne correspond pas pour autant à notre perception naturelle, étant donné qu'il s'agit d'une reproduction mécanique et non-contigüe avec notre environnement. Certes, la perception *dans le film* est limitée, puisque le cadrage démarque ses limitations et l'écran coupe nos corps de l'espace filmique. Mais grâce à notre perception ordinaire, l'espace filmique nous est ouvert, parce que nous identifions dans cette perception reproduite une structure similaire à notre manière naturelle de voir notre propre monde, ce qui se réalise surtout par le mouvement qui permet à nos consciences de « bouger » dans cet espace. Autrement dit, c'est précisément l'existence de cette double perception qui nous permet, comme Merleau-Ponty l'affirme de manière ambiguë, de « voir le lien du sujet et du monde », tout en ayant conscience de l'écart entre cette perception filmique et la nôtre. Ainsi, toute expérience filmique est marquée par une double perception :

Nous avons conscience d'être assis dans un fauteuil, bien sûr, par ce que nous ne perdons jamais la conscience de notre moi, non plus que de notre corps ; mais si nous nous savons dans une salle de spectacle, nous percevons une image qui se substitue à toute autre perception et qui nous donne l'illusion à peu près totale d'une perception réelle. Nous sommes donc devant un quasi-réel dont la mobilité même nous entraîne et semble attester de son évidence<sup>162</sup>

Comme nous pouvons constater dans le passage ci-dessus, la possibilité d'une identification avec la perception dans le film est avant tout rendue possible par les *mouvements de la caméra*, qui assume le rôle de nos corps dans son bouger dans l'espace du film. Mais quel est le rôle du mouvement dans l'établissement de cette perception filmique ?

### 2.3.2 *Les mouvements de la caméra, les mouvements d'un « Je »*

Si ce que la caméra enregistre est ce que le spectateur voit sur l'écran, alors la caméra fonctionne comme les yeux du spectateur dans l'espace du film : « L'image sui se meut en même temps que la caméra entraîne le spectateur à travers tout l'espace réel de la scène. Le

---

<sup>162</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 123

spectateur peut, pour ainsi dire, *toucher l'espace des yeux* »<sup>163</sup>. Ce qui apparaît *en champ* dans le cadre consisterait donc en ce que nous avons appelé une *apparition propre*. C'est-à-dire que nous percevons effectivement ce qui s'expose sur le cadre maintenant. Cependant, dû à l'unilatéralité du cadre, il y a toujours d'autres côtés de la scène auxquels nous n'avons pas accès à ce moment. Il s'agit de l'*hors-champ* qui se donne à nous donc de manière *impropre*, parce que même si nous ne voyons pas effectivement ce qui reste en dehors du cadre, nous appréhendons par anticipation ces autres possibles fragments de la scène. Nous n'oublions pas ce qui disparaît, tout comme nous pouvons anticiper ce qui apparaîtra. Dans le tout début de *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn, un conducteur quelconque (Ryan Gosling) est recherché par la police. Il arrive à s'échapper et se gare au-dessous d'un pont. Le plan nous montre alors la perspective à partir de l'intérieur de la voiture, nous entendons un bruit d'hélicoptère et nous voyons le faisceau du projecteur qui le cherche. Mais à aucun moment l'hélicoptère apparaît en-champ, nous ne l'appréhendons que par anticipation : il y a des indices dans la scène qui nous permettent d'imaginer un hélicoptère, bien qu'il soit hors-champ (Annexe 18). Cette dynamique entre ce que l'écrivain Antoine Gaudin appelle un « effet de permanence » du cadre et un « effet d'anticipation », fait que nous soyons toujours capables de viser plus que ce que le cadre m'offre à cet instant exact. Grâce à Husserl, nous savons que cet effet d'anticipation se produit par une solidarité imaginative de la conscience, qui à partir de ce qui m'apparaît en-champ, peut faire venir à l'esprit la possible future donation d'un autre fragment de cette même scène ou objet cadré. De ce point de vue, l'espace de l'image s'étend au-delà des limites du cadre, de sorte que le mouvement apporté par le plan ne fait qu'entretenir cette dynamique :

Le mécanisme du hors-champ repose en premier lieu sur la loi psycho-perceptive de la permanence des objets : tout au long d'une séquence filmique, les déplacements successifs du cadre définissent un espace hors-champs déjà vu, qui demeure continuellement présent à la conscience du spectateur. Mais cette construction cognitive *in progress* est dans un rapport d'entrelacement permanent avec les hypothèses spontanément élaborées par le spectateur sur l'espace adjacent au champ, qui démarrent dès le premier plan de la séquence ; en plus de l'effet de *permanence*, il existe donc un effet d'*anticipation* imaginaire attaché au hors-champ<sup>164</sup>.

Ainsi, comme pour la perception ordinaire, cette relation entre apparitions propres en champ et apparitions impropres hors-champ n'est pas statique. Il y a une constante dynamique entre les intentions pleines du champ et les intentions vides du hors-champ, qui, toutefois, se remplissent

---

<sup>163</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 162

<sup>164</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 14

au fur et à mesure que la caméra transforme l'hors-champ en champ ou, dans les mots de Vivien Sobchack, « [Au cinéma] il y a un engagement spécifique et mobile d'objets et sujets incarnés et mondanisés dont activité visuelle/visible prospère et articule un champ mouvant de vision d'un monde qui l'excède toujours »<sup>165</sup>. Or, comme ce passage nous l'indique, cette transformation se réalise notamment par la mobilité de la caméra et sa capacité de changer continuellement champ et hors-champ, en rendant possible l'apparition de nouveaux objets, perspectives ou personnages.

La perception *dans* le film implique donc elle aussi une multiplicité d'apparitions (ou une multiplicité de cadres) qui, à travers une dynamique de remplissage et vidage d'intentions, rendent possible la donation de la spatialité et l'intégralité de l'action. Or, cela est précisément la fonction du plan. Par lui une même « chose » est visée, mais les mouvements de la caméra nous en offrent plusieurs perspectives, de sorte que la mobilité de la caméra agit donc comme la mobilité ordinaire. Les changements du cadre dans la constitution du plan fonctionnent ainsi comme le changement de perspective d'un percevoir, alors que l'espace de la scène fonctionne comme l'objet d'une perception. Comme Husserl le remarque, deux possibilités de changement existent : (a) le « Je » est immobile et les objets se meuvent ; (b) le « Je » se meut autour des objets. Les types de mouvements qui constituent le plan prennent aussi en considération ces deux alternatives : (a) le plan fixe dans lequel la caméra est fixe, alors que les corps encadrés se meuvent ; (b) tous les autres plans dans lesquels la caméra se meut autour des objets, corps ou espaces. Dans les deux cas, le résultat est pourtant le même : le contenu de la scène demeure inchangé ou, dans les mots de Husserl, le *matériel constitutif global* est le même, mais la forme de sa donation change selon le mouvement choisi. C'est-à-dire que ce qui change c'est leur position par rapport à la caméra, et par conséquent, au spectateur. Ce changement permettra à ce dernier d'accéder à des nouvelles informations importantes pour le récit<sup>166</sup>. De cette manière, deux aspects sont donc explorés par le plan : *le contenu de la scène et les mouvements de la caméra* qui dévoilent ce contenu de manière spécifique.

### 2.3.3 *Les sensations exposantes et la découverte de l'espace du plan*

Lorsque nous parlons de « contenu » du plan, il s'agit du plan dramatique et sa mise en scène dans l'espace. *Stricto sensu* nous n'avons que des choses en chair et en os (les acteurs, le

---

<sup>165</sup> Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, 62

<sup>166</sup> Ces informations sont nouvelles pour le spectateur, qui n'a pas préalablement accès à ce qui se trouve hors-champ, parce que normalement nous découvrons l'espace de la mise en scène petit à petit. Mais du point de vue du réalisateur, tout l'espace de la scène est aménagé précédemment en sachant déjà ce qui sera visé par la caméra et quand. Ainsi le contenu total de la mise en scène est pré-arrangé et cela ne change pas, ce qui change est le cadrage de la caméra par rapport à cet espace total.

décor, les lieux, etc.) avec leurs déterminations physiques (couleurs, formes, tailles, etc.). Ces propriétés subissent une appréhension de la caméra qui, dans cette capture, les anime d'une certaine manière : il s'agit ici du plan esthétique (l'objectif, l'échelle, la distance focale, etc.). Ainsi, par cette composition, le champ qui nous apparaît sur l'écran n'est pas une pure somme de choses physiques. Au contraire, la caméra nous expose l'espace de la scène et son contenu d'une façon spécifique, de sorte que nous ne voyons pas simplement une somme de matériaux, mais nous ressentons cet espace. Pour cette raison, nous pourrions dire que les contenus qui nous sont offerts par la caméra sont, selon la terminologie husserlienne, des *sensations exposantes*, puisque la caméra nous donne des *sensations* de choses et pas juste leurs qualités brutes. Cette expression des sensations est rendue possible par la manipulation de la composition, puisqu'un même objet peut être exposé en noir et blanc, flou, en très gros plan, peu illuminé ou encore de très loin. Chaque représentation nous fournira des sensations distinctes, alors qu'en termes de déterminations physiques, le matériel constitutif demeure inchangé.

A travers ces sensations exposantes, le spectateur a donc accès à l'espace de l'image, il perçoit tout une gamme d'objets et informations qui font la scène apparaître. En d'autres mots, par les mouvements de la caméra, nous découvrons l'espace de l'image :

Voici tout d'un coup que les choses s'animent, que les personnages se déplacent et, brusquement, tout change. Nous ressentons aussitôt la profondeur de cet espace. *Le mouvement détermine* le sentiment de profondeur, le *crée effectivement*. Et l'image aussitôt semble de détacher de son support et s'en détache en effet : ce n'est plus une photographie projetée sur une surface plane, c'est un « espace » que je perçois<sup>167</sup>.

Plusieurs éléments de la composition du mouvement peuvent rendre cette découverte possible. Par un travelling, par exemple, nous pouvons observer un espace par l'intermédiaire d'un personnage qui le parcourt. Tel est le cas dans *Les Harmonies Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2001) où Béla Tarr et ses chef-opérateurs (il s'agit de plusieurs directeurs de photographie : Patrick de Ranter, Miklós Gurbán, Erwin Lanzensberger, Gábor Medvigy, Emil Novák, Rob Tregenza) nous font découvrir la ville où l'histoire se passe à partir des suivis en travelling de János (Lars Rudolph), le personnage principal. En parcourant sa trajectoire à travers la ville, non seulement nous accédons au contexte social spécifique qui donnera lieu à des événements violents, mais nous découvrons cet espace *avec* János. C'est-à-dire que notre

---

<sup>167</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 58

expérience de l'espace filmique est, dans ce cas, médiatisé par une perspective personnelle (Annexe 19). Le plan panoramique étend l'espace devant nous, parce que l'œil se promène dans l'espace de l'image. Le mouvement de rotation engendré par ce plan nous donne une vision globale de l'espace autour, mais cette vision n'est pas donnée dans sa totalité, l'espace se déplie petit à petit. Par conséquent, par le panoramique, un nouveau personnage ou des objets qui étaient hors-champs peuvent se révéler. Si nous considérons l'axe-Z, en jouant avec la profondeur de champ, le réalisateur peut nous rendre conscients de tout un espace d'action qui se passe derrière le personnage en premier plan. C'est le cas dans *Citizen Kane* (1941) où au cours d'une même séquence, Orson Welles et le directeur de photographie Gregg Toland changent régulièrement la profondeur de champ pour fournir de nouvelles informations au spectateur qui a accès à tout ce qui se passe dans l'espace encadré. Tous ces exemples sont des résultats du travail des mouvements de la caméra qui à travers différentes techniques peuvent mettre en évidence de nouveaux objets, de nouveaux personnages ou de nouvelles perspectives :

[Le plan en mouvement] dévoile des portions d'espace initialement placées dans le hors-champ. Il apporte au spectateur, sur le plan optique, des *inputs* supplémentaires qui améliorent sa connaissance de l'espace représenté – les éléments dévoilés par l'exploration s'ajoutant, dans l'esprit du spectateur, aux portions d'espace initialement cadrées et ensuite elles-mêmes reléguées dans le hors-champ<sup>168</sup>.

Par le mouvement, les sensations fournies par l'espace filmique sont en mutation permanente. Par-là nous avons la possibilité d'explorer cet espace. Certes, du point de vue du réalisateur, le but est d'utiliser l'espace au service du récit, comme dans l'exemple de *Les Harmonies Werckmeister* ci-dessus, mais par cette utilisation, il nous expose des sensations spécifiques de l'espace filmique et cette exposition aboutit pour le spectateur à une découverte. Ainsi, par la manière dont le réalisateur explore l'espace, il instaure aussi un type de rapport spécifique entre nous et ce que nous voyons. Il ne s'agit plus d'un espace quelconque auquel nous restons indifférents, mais tout au contraire, nous découvrons cet espace comme un endroit riche en sensations, dans lequel nous accueillons chaque nouvelle donnée comme un nouveau ressenti :

[Le mouvement perpétuel de la caméra] nous montre sans discontinuer non seulement de nouvelles images, mais de plus elle nous les montre sous des angles toujours renouvelés. C'est pure vérité que le cinéma a découvert de nouveaux mondes qui pour nous étaient restés cachés jusqu'alors, par exemple : l'âme de l'entourage de l'homme, le visage des objets qu'il touche. Le cinéma nous fait éprouver l'énergie

---

<sup>168</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 121

dramatique de l'espace, il nous fait percevoir l'âme éloquente du paysage, le rythme des masses et le langage de l'existence silencieuse<sup>169</sup>.

D'après Kracauer, notamment, ces « nouveaux mondes » peuvent être divisés en trois groupes d'aspect qui restent inaperçus dans la perception normale, mais sont rendus visibles par les mouvements de la caméra. Le premier groupe concerne « *le petit et le grand* ». Par les gros plans, notamment, nous réussissons à voir le monde en miniature, ce qui ne peut pas être vu à l'œil nu :

Tout gros plan révèle des formations de matière nouvelles et insoupçonnées ; les textures de la peau rappellent des photographies aériennes, des yeux deviennent des lacs ou des cratères volcaniques. Telles images éclatent notre environnement dans un sens double : elles l'élargissent littéralement, et, en ce faisant, elles détruisent la prison de la réalité conventionnelle, en ouvrant des expansions que nous avons explorées au mieux dans les rêves auparavant<sup>170</sup>.

Quant à ce qui est grand, par des panoramiques ou des plans par le mouvement de grue, la caméra a le pouvoir de capturer des vastes champs ainsi que des panoramas de grandes villes. Dans le deuxième groupe, nous trouvons « *le transitoire* », c'est-à-dire des impressions passagères. Il s'agit de l'ombre d'un arbre pendant une journée ensoleillée, une feuille qui s'envole avec le vent, ou encore la croissance d'une plante qui peut être montrée par un *accelerated-motion*. Le troisième groupe consiste dans « *les angles morts de l'esprit* ». Il s'agit de tout ce que l'habitus et les préjugés cachent à notre vue et attention. Dans ce groupe nous trouvons : (a) tout ce qui est familier, et donc négligé, par la conscience, comme des rues que l'on connaît ou des objets dont on fait usage quotidiennement; (b) des parties des corps, comme le coin d'une table ou la main d'une personne; (c) des choses auxquelles on refuse de prêter attention comme des ordures ou des blessures; (d) des phénomènes accablants comme des actes de violence, des mortes ou des catastrophes naturelles; (e) des modes d'état d'esprit hors de l'ordinaire comme des hallucinations ou des troubles mentaux. Cette catégorisation par Kracauer illustre comment, par les mouvements de la caméra, le réalisateur peut explorer tous ces aspects de l'espace de manières diverses.

---

<sup>169</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 51

<sup>170</sup> Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 48



#### 2.3.4 Les sensations kinesthésiques et l'immersion dans le plan

C'est seulement à travers les mouvements de la caméra que se peut se découvrir l'espace filmique, puisque comme nous l'avons vu, la caméra fonctionne comme nos yeux, nous amenant avec elle dans son mouvement. Grâce à cela, il devient possible au spectateur d'avoir des *sensations kinesthésiques*, bien que son corps ne soit pas véritablement dans l'espace du plan. Cela parce qu'une conscience kinesthésique n'est rien d'autre que la conscience implicite de mon mouvoir : mon corps ressent que ma position a changé par rapport à l'objet et que par ce changement j'ai accès à des nouvelles données. Or, le mouvement de la caméra crée cet effet sur le spectateur, puisque le plan est le changement continu de perspective par rapport à un objet ou espace. Comme Kracauer remarque :

Le mouvement est l'alpha et l'oméga du medium. Or, la vue de celui-ci semble avoir un « effet de résonance », provoquant chez le spectateur des réponses kinesthésiques telles que des réflexes musculaires, des impulsions motrices ou analogues. En tout cas, le mouvement objectif agit comme un stimulus physiologique [...] L'effet lui-même semble être bien établi : les représentations du mouvement provoquent une agitation dans les couches corporelles profondes. Ce sont nos organes sensoriels qui sont appelés en jeu<sup>171</sup>.

Le passage d'une sensation exposante à l'autre par le mouvement de la caméra nous offre un ressenti, et ce dernier change selon le mouvement opéré. Cela parce que nous trouvons dans le plan une corrélation entre les sensations exposantes et les sensations kinesthésiques, puisqu'un mouvement spécifique de la caméra nous donne des informations spécifiques de l'espace concerné par l'image. Certes, au cinéma, le nombre d'informations fournis par les mouvements est restreint, étant donné que la perception cinématographique est essentiellement visuelle et majoritairement sonore. Mais même parmi les changements visuels et/ou sonores engendrés par la caméra, nous avons vu qu'il existe une large gamme de mouvements possibles et chacun vise à exposer l'espace du film de manière spécifique. Par le choix d'un mouvement précis, une sensation particulière se produit chez le spectateur et une relation unique est créée entre le spectateur et l'espace qu'il découvre. Dans son livre *Temporality and Film Analysis*, Matilda Mroz nous offre un bel exemple de comment dans *L'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni l'exploration de l'espace par le mouvement crée non seulement un rapport unique avec l'espace du film, mais aussi nous permet d'immerger dans cet espace :

---

<sup>171</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 158

Les plans pris à partir de véhicules en mouvement tout au long du film rendent le regard touristique explicitement disponible aux spectateurs. Des scènes dans lesquelles les personnages conduisent ou sont conduits sont fréquemment filmées à partir de l'intérieur de la voiture, au fur et à mesure qu'elle se meut en direction d'un horizon qui est présenté comme une profondeur ouverte devant le spectateur [...] Dans cette esthétique de la pratique touristique, 'l'espace architectural devient cadré et s'offre soi-même pour une consommation en tant qu'espace parcouru'. La présentation diégétique et cinématographique d'un 'regard touristique' invite une sorte de relation au paysage filmé qui est plus intime. Selon Giuliana Bruno, un spectateur peut s'inscrire soi-même dans le film en imaginant soi-même comme résidant à son intérieur [...] Il y a une 'mobilité dynamique impliquée dans l'acte de voir un film, même si le spectateur est statique. Le spectateur statique se meut au long d'un chemin imaginaire, en traversant divers endroits et temps<sup>172</sup>.

Cela se produit parce que, comme Husserl l'affirme, bien que l'expérience kinesthésique n'appartienne pas à l'objet perçu, elle est sentie par le corps du Je percevant comme le résultat de son interaction avec l'objet. Nous avons tendance à substituer notre propre regard et mouvements par ceux de la caméra. Cette substitution rend donc possible au spectateur d'entrer dans l'espace du film : « Les déplacements de la caméra donnent alors l'impression d'un déplacement réel, et le spectateur croit vraiment être dans l'espace représenté »<sup>173</sup>. Cette immersion peut se réaliser de plusieurs manières, selon ce que le réalisateur cherche à accomplir. Le plus souvent c'est le point de vue du personnage principal qu'on suit. Le plan subjectif est la manière la plus évidente de partager le regard d'un personnage avec celui du spectateur, puisque la caméra remplace la place du personnage de sorte que nous voyons ce qu'il voit. *Enter the void* (2010) de Gaspar Noé est un exemple particulier de l'utilisation de cette technique. Filmé toujours en première personne par le chef-opérateur Benoit Debie, le film raconte l'histoire de Oscar (Nathaniel Brown) et sa sœur Linda (Paz de la Huerta) qui habitent à Tokyo. Oscar est dealer de drogue, et un soir, il finit abattu par la police dans un bar. A ce moment-là, son âme se détache de son corps, mais puisqu'Oscar avait promis à Linda de ne jamais l'abandonner, même après sa mort, son âme erre à travers Tokyo. Ce n'est pas l'espace autour du personnage qui est en jeu dans ce cas, mais la compréhension de ses sentiments à propos de ce qui lui est extérieur (que ça soit sa relation avec sa sœur, son rapport à la ville de Tokyo où il se trouve ou encore la situation de mort dans laquelle il se trouve) (Annexe 20). Il s'agit toujours de nous faire découvrir l'espace du film, mais dans ce cas, notre rapport à cet espace devient médiatisé par la perspective sentimentale (et littérale) d'Oscar. Mais d'autres possibilités existent, parce que la caméra peut, entre autres, agir comme un témoin invisible qui se glisse dans l'espace de l'image pour simplement observer. Un travelling horizontal peut, de

---

<sup>172</sup> Matilda Mroz, *Temporality and Film Analysis* (Edinburgh University Press, 2013), 71

<sup>173</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 116

la même manière, nous faire comprendre le comportement ou sentiment d'un personnage. Etant donné que le travelling suit le corps qui se trouve cadré, nous pourrions suivre le personnage à son rythme, de sorte que s'il est pressé, son suivi par le mouvement rapide de la caméra nous permet de nous déplacer rapidement avec lui et nous ressentons sa hâte. Vers la fin de *Persona* (1966), par exemple, l'actrice Elisabeth (Liv Ullmann) et son infirmière Alma (Bibi Anderson) viennent d'avoir une dispute. Par un long travelling horizontal sur la plage, Ingmar Bergman et son directeur de photographie Sven Nykvist filment Alma qui court après Elisabeth pour s'excuser. Elle se montre effrayée par l'idée de perdre l'amitié d'Elisabeth. Nous le percevons à la fois par sa voix qui tremble, mais surtout par notre suivi de sa façon rapide et maladroite de marcher, pour essayer de rattraper son amie. Le travelling avance rapidement avec elle, de sorte qu'on ressent son angoisse (Annexe 21). Dans un travelling avant, la caméra s'approche du sujet filmé. Au fur et à mesure du rapprochement, le champ de vision se réduit et le corps filmé (que ça soit une personne ou un objet) gagne en taille et par conséquent en importance, vu qu'il prend progressivement toute la place du cadre. Ce type de mouvement nous permet, notamment, de nous concentrer sur la réaction spécifique d'un personnage et donc d'adopter aussi son point de vue. Si nous sommes en présence d'une situation joyeuse et un travelling avant se fait sur un personnage spécifique qui pleure tristement, nous aurons tendance à appréhender cette situation à partir de sa perspective et soudainement notre rapport avec cet espace de joie changera, la situation nous semblera toute aussi bien triste. Tous ces exemples nous montrent la capacité des mouvements de la caméra de nous faire participer à l'espace filmique. Mais plus que cela, cette participation se fait à travers le vécu d'un point de vue qui n'est pas le nôtre, mais celui des personnages, des objets ou des circonstances. Cette participation du spectateur par le mouvement de la caméra est ce qui permet au plan d'exercer une *affectivité*<sup>174</sup> sur lui. La notion d'affectivité que nous prenons en compte ici est notamment celle de Husserl lorsqu'il affirme : « affecter veut dire : attirer à soi l'intérêt »<sup>175</sup>. C'est cet engagement du spectateur que les mouvements visent à provoquer. Cette affectivité du plan sur le spectateur peut d'ailleurs avoir aussi une implication corporelle de la part du spectateur. Comme le cinéaste Jean Epstein affirme souvent dans ses écrits, les films ont un impact *viscéral* sur le spectateur.

Nous pourrions donc affirmer que deux types de rapports entre le spectateur et l'image peuvent être établis par les mouvements de la caméra : il s'agit d'*explorer l'espace* de l'image,

---

<sup>174</sup> Dans le quatrième chapitre nous analyserons comment cette affectivité se produit grâce au temps. Pour l'instant il nous suffit de se rendre compte du fait que le mouvement dans le plan nous insère dans l'espace du film et grâce à cette participation, nos corps sont aussi impliqués dans cet espace.

<sup>175</sup> Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, trad. Denise Souche-Dagues (Paris : PUF, 2014), §7, 33

mais aussi de nous faire *immerger dans cet espace* d'une certaine manière. Non seulement le plan vise à ce que nous découvriions les sensations exposantes de l'espace du récit, mais par le mouvement, il cherche à nous offrir des sensations kinesthésiques qui nous permettraient de ressentir cet espace. Par conséquent, le choix d'un type de mouvement ne vise pas seulement à exposer le contenu dramatique, mais il révèle tout aussi bien une manière de vivre cet espace par l'organisation de la forme esthétique. De cette façon, comme le cadre, le plan aussi travaille sur deux plans compositionnels, contenu et forme. Mais si le cadrage concernait seulement le choix d'un contenu organisé d'une certaine manière, avec le plan, il s'agit, en plus de cela, de se mouvoir dans l'espace de ce contenu et par conséquent de le ressentir sous une perspective particulière. Dans les mots d'Emmanuel Siety :

La description d'un plan est révélatrice du double rapport que nous entretenons avec son contenu. Tantôt nous décrivons ce que nous voyons : le décor, les personnages, leurs positions relatives et leurs déplacements, les costumes qu'ils portent, la façon dont ils sont éclairés, ou encore la distribution du net et du flou dans l'image et la profondeur de champ... Tantôt pour rendre compte de ce que nous voyons, nous parlons de travelling, de panoramique ou de zoom, d'est-à-dire de la caméra. Ce que nous décrivons alors n'est pas l'image, mais l'*interprétation* par notre cerveau de données visuelles complexes réparties sur une surface plane, en termes de *point de vue* sur un *espace en profondeur*. Autrement dit, en regardant un plan non seulement nous voyons ce qui a été filmé, mais, comme l'écrit Pasolini, nous « sentons » la caméra ou, plus abstraitement, une instance qui organise le visible, se confronte à lui, l'interprète, se manifeste en lui et entièrement *par* lui. Ce qui nous atteint dans un plan, ce n'est pas seulement ce qu'il donne à voir directement, ce qui est mis en scène, mais la manifestation d'une tension entre le visible et l'instance qui règle sa visibilité<sup>176</sup>.

Jusqu'à présent, nous avons analysé comment une perception est reproduite par le plan. Mais comment se structure notre perception ordinaire de cette reproduction ? Etant donné que pour que cette interaction sujet/objet ait lieu, le « Je » doit donc être incarné – c'est-à-dire que le sujet percevant doit être lui aussi un corps spatial – comment le spectateur, étant physiquement coupé de l'espace filmique par l'écran, peut-il avoir des sensations kinesthésiques par rapport aux mouvements dans le plan si son corps n'est pas incarné dans l'espace du plan ?

### 2.3.5 *Caméra comme chair, spectateur comme corps-propre*

Toute perception est le rapport d'un acte d'appréhension de la conscience et d'un objet. Cette appréhension est effectuée grâce aux mouvements du sujet autour de l'objet qui exposent

---

<sup>176</sup> Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma*, 24/25

ce dernier. Pour que ce mouvement ait lieu, il faut donc que ce sujet soit un corps incarné. Nous avons vu que chez Husserl deux notions de corps sont en jeu : le *corps comme chair*, en tant que chose spatiale qui occupe une place, et *corps comme corps-propre*, en tant qu'il est une auto-conscience implicite de son propre corps comme sentant. Dans notre perception ordinaire du monde, les deux notions sont en jeu : si le corps comme chair est celui qui se meut, qui touche, qui regarde, le corps comme corps-propre est celui qui est conscient de façon non-thématisée du ressenti de ce « se mouvoir », de ce « toucher », de ce « regarder ». Or, au cinéma, la caméra, en tant que « corps » spatial et chose physique qui capture l'espace de la mise en scène, joue le rôle d'une chair, puisqu'elle occupe une place et une perspective dans cet espace. Mais la caméra n'a pas conscience de son propre mouvoir. Elle n'est donc qu'une *chair-machine*. Si tout acte de perception présuppose non seulement un objet, mais surtout un sujet percevant – et donc conscient –, dans quelle mesure nous pourrions parler d'une perception de la part de la caméra ? Dans un premier temps, c'est le duo réalisateur/chef-opérateur qui fait office de « conscience », puisque ce sont eux qui animent les contenus du plan par la composition du mouvement. Pour pouvoir choisir une composition, ils doivent être conscients du type de ressenti qu'ils cherchent à engendrer. Pour cette raison, nous pourrions dire qu'ils fonctionnent comme le corps-propre de la caméra au départ. Mais lors de la projection du film, le regard de la caméra agit comme celui du spectateur. Ses mouvements deviennent donc nos mouvements. Ainsi, le rôle du corps-propre reviendra finalement au spectateur au moment de la projection, étant donné que même si les mouvements sont opérés par une machine (et les personnes derrière elle), c'est à lui que les sensations exposantes dans le film se donnent en dernière instance. Cette donation se fait toutefois dans deux niveaux différents : le plan est considéré en tant qu'objet-image, c'est-à-dire un objet que nous percevons dans la salle de cinéma, mais il nous donne aussi un sujet-image représenté comme une perception réelle.

D'une part, du point de vue de notre appréhension du film comme objet-image, les mouvements de la caméra nous offrent des images qui se meuvent et qui dans leur mouvement nous font ressentir des sensations sur nos corps, dont nous sommes conscients, bien qu'en regardant le film nous ne faisons pas attention à ce fait : « A la différence d'autres types d'images, les images filmiques affectent primordialement les sens du spectateur, en l'engageant physiologiquement avant qu'il soit en position de répondre intellectuellement »<sup>177</sup>. Tout au contraire, comme dans la perception ordinaire du monde, nous ne nous occupons que de *ressentir*, au lieu de nous concentrer sur *comment* nous ressentons ou sur *ce* qui est ressenti. Cela précisément parce que, comme dit précédemment, c'est par une perception ordinaire que

---

<sup>177</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 158

nous avons accès au film. Même si nous faisons office de conscience pour la caméra, nous sommes nous-mêmes immobiles dans la salle de cinéma. C'est par une simple perception, à laquelle une appréhension imaginative s'attache, que nous appréhendons les images en mouvement. Par conséquent, en ce qui concerne notre *perception ordinaire de l'objet-image « film »*, notre rapport avec le film est comme celui avec un objet quelconque de nos champs de perception mondains : nos chairs et nos corps-propre agissent comme structure unitaire et nous ne faisons pas attention à comment cela est possible, nous regardons tout simplement (et à la limite, entendons) avec une chair immobile une chose qui se meut. Comme dans toute perception ordinaire, nous laissons nos corps, et la conscience qui l'accompagne, nous emporter vers l'objet « Je m'oublie moi-même, plus ou moins, dans ce qui m'apparaît sur l'écran. Je ne suis plus dans ma propre vie, je suis dans le film projeté devant moi »<sup>178</sup>.

D'autre part, du point de vue de notre appréhension du sujet-image du film, c'est-à-dire celle de la perception reproduite par la caméra, la « chair » qui exécute le mouvement dans le film n'est pas la nôtre. Pourrions-nous donc vraiment parler de « corps-propre », si les sensations ressenties *par nos corps* ne sont pas provoquées *sur nos chairs* ? Le cinéma semble nous offrir de ce point de vue une sorte d'expérience corporelle disjointe : la chair d'un autre se meut, mais c'est notre conscience qui le ressent. Ce hiatus nous force à devenir *explicitement* conscients de cette machine comme chair, comme chose spatiale qui se meut dans cet espace physique du film. Autrement dit, dans la perception ordinaire, nous ne sommes pas conscients de nos propres chairs, puisque notre attention est dirigée *vers les choses* dont nos corps font l'expérience et pas vers les ressentis de nos corps. Mais la reproduction d'une perception par le plan introduit notre conscience dans la perception d'une chair qui n'est pas la nôtre. Cette distance insurmontable nous empêche d'ignorer la présence de cette chair qui nous est étrange. En ce qui concerne *la perception reproduite par le sujet-image dans le film*, nous sommes conscients de façon explicite du ressenti de la chair-machine. Notre attention est tournée non seulement vers les choses qui apparaissent sur l'espace enregistré par la caméra, mais aussi *vers la façon* dont la caméra comme chair ressent cet espace. Nous ne voyons pas seulement les choses dans l'espace du film, nous appréhendons tout aussi bien la manière spécifique dont la caméra anime cet espace :

Le spectateur ne voit pas des objets, ni même ce que quelqu'un voit, mais il voit voir ou plutôt perçoit percevoir. Dans le redoublement se joue la dimension proprement phénoménologique de ce cinéma, qui sort de la transitivité pour inventer une intransitivité où ce sont donc les conditions de la perception qui

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, 159

se donnent à voir, l'expérience perceptive qui se met en scène sur un mode qui l'apparente à la révélation. Ce redoublement même du percevoir indique la dimension qualitative et dense de l'expérience perceptive, qui ne relève plus du voir direct. Quand nous regardons les yeux de la jeune bonne, ce que nous voyons ce ne sont pas des yeux, mais ce qu'il y a de proprement invisible, un vécu qualitatif particulier<sup>179</sup>.

En d'autres mots, nous faisons *l'expérience perceptive d'une perception* : nous voyons sur l'écran ce que la caméra perçoit et la manière spécifique dont elle perçoit. La perception effectuée par la caméra peut adopter la perspective d'un personnage, d'une situation, d'un sujet impartial, etc., mais quoi qu'il en soit, le plan nous offre à la fois l'expérience de cette situation, et l'expérience *d'un corps qui vit* cette situation. Si le point de vue adopté par la caméra est celui d'un personnage, nous devenons conscients de l'espace vu par cette personne et de ses ressentis en tant que corps physique impliqué dans cet espace. Par exemple, si la caméra adopte la perspective d'une situation de peur, nous devenons conscients de l'espace exposé et les ressentis dégagés par la caméra dans cette atmosphère effrayante.

Ainsi, d'un côté, en tant que spectateur, en ce qui concerne *ma perception ordinaire du film*, en tant que structure unitaire de chair et corps-propre dans la salle de cinéma, je ne fais que percevoir immobile de manière implicite des images qui se meuvent et je ressens certaines sensations vis-à-vis de ce qui est exposé à travers ce mouvement. Mais d'un autre côté, en ce qui concerne *la perception dans le film*, grâce aux mouvements, le plan reproduit une perception. Par la vraisemblance de cette reproduction, je suis capable d'identifier ma conscience à cette perception. Mais étant donné que la chair qui se meut n'est pas la mienne, j'éprouve une sorte de « *out-of-body experience* » : mon corps voit et j'aperçois mon propre corps *dans son percevoir* : « Le cinéma peut présenter une manière de voir qui n'est pas attachée à l'œil humain [...] Le matériel du film – ou les éléments de sa composition esthétique - n'est pas quelque chose que nous voyons « à travers » pour saisir la réalité, nous voyons « voir » »<sup>180</sup>. Je deviens donc conscient non seulement du contenu offert par cette perception, mais aussi de la manière propre dont ce contenu est rendu apparent par la caméra. Je fonctionne comme une conscience explicite des mouvements de la caméra, toute en restant conscient implicitement de mon propre corps immobile dans la salle de cinéma. Cette conscience me relie aux mouvements de la caméra, de sorte que même s'ils ne sont pas miens, je les vis dans ma conscience comme m'appartenant. Autrement dit, par l'écart corporel entre caméra comme chair et spectateur comme corps-propre, le plan nous offre la possibilité d'être conscients explicitement de la chair d'un autre. Cette « conscience-de-soi », mais d'un autre, est ce qui nous permet de vivre la

---

<sup>179</sup> Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 101

<sup>180</sup> Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 65

perception reproduite par les mouvements de la caméra *comme si* c'était la nôtre. Par conséquent, les sensations exposantes et kinesthésiques, qui devraient être ressentis par la caméra en tant qu'elle est une chair dans un espace, sont transférés vers nous, puisque nous opérons comme le corps-propre de la caméra, c'est-à-dire que nous fonctionnons par procuration comme l'auto-conscience de la caméra. Nous ne devenons pas seulement conscients du contenu, mais aussi de la forme du vécu de ce contenu. Puisque la caméra assume le rôle de notre propre chair, et que nous assumons celui de sa conscience, nous ressentons ce qu'elle ressent : « nous vivons les *orientations et l'expérience vécue de l'espace d'autres hommes* »<sup>181</sup>. Nous avons alors accès à un espace autre que le nôtre, mais également à une autre façon de ressentir l'espace autour. La caméra nous offre ainsi à la fois des *sensations (Empfindung)* des objets de l'espace du film, et des *ressentis (Empfindniss)* de cet espace par la caméra comme chair et notre conscience comme corps-propre : « Ce « sentir », intermédiaire entre la sensation et le sentiment, qui soudain apparaît au cinéma, ce rapport perceptif et cénesthésique au monde, distingue l'esthétique de la présence de celle de la représentation »<sup>182</sup>. En d'autres mots, le mouvement de la caméra ne donne pas simplement un espace au spectateur, mais surtout des manières de le vivre.

### 2.3.6 *Double rôle des mouvements : l'unité de l'espace du film et le spectateur comme point-zéro*

Nous avons vu qu'à travers ses mouvements, l'enregistrement de la caméra reproduit une perception qui nous permet d'accéder à des informations supplémentaires sur l'espace, importantes pour la compréhension du récit. Cette ouverture par le mouvement permet au réalisateur de donner une cohérence à ce monde, puisque le mouvement ne garantit pas seulement l'accès à d'autres profils, il garantit un *passage continu* entre eux. Par ce passage mobile, le réalisateur réussit à reproduire le fonctionnement unitaire de la perception ordinaire, parce que la multiplicité des points de vue liés par le mouvement permet au spectateur, à son tour, d'identifier une *mêmeté* de sens dans chaque appréhension, de sorte qu'il peut reconnaître une unité dans la reproduction de la perception de cet espace, telle qu'il le fait par la perception ordinaire. Cependant, pour le réalisateur il ne s'agit pas seulement de reproduire une perception ordinaire, mais le choix des mouvements et de leur composition lui permet, en plus, de restructurer l'espace à sa guise. Cette composition d'un nouveau monde unitaire peut ainsi soit renforcer le réalisme des sensations exposées, soit mettre l'accent sur une nouvelle perspective

---

<sup>181</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 206

<sup>182</sup> Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 90



de ces sensations : « En fait l'art cinématographique utilise au mieux les possibilités d'abstraction et de symbole que lui offrent les limites temporaires de l'écran. Mais cette utilisation du résidu de conventions abandonné par la technique peut être fait au service ou aux dépens du réalisme, elle peut accroître ou neutraliser l'efficacité des éléments de réalité capturés par la caméra »<sup>183</sup>. Pour le spectateur le résultat est pourtant le même : il voit certes le réel, mais il reconnaît, en outre, sa reconfiguration, de telle manière qu'il ne voit plus le monde brut dans son unité, mais un monde transfiguré aussi unitaire.

Cette exposition se donne à quelqu'un : la caméra et son opérateur. C'est à eux que cet espace s'expose et c'est eux le référentiel à partir duquel les changements de position sont opérés : « Bien que mobile, le cadre (comme le corps humain) est invariablement le porteur du de 'point d'orientation 0 par rapport auquel d'autres objets sont organisés dans le monde environnant spatio-temporel'. Comme le corps humain, le cadre fonctionne aussi comme un 'organe de perception' »<sup>184</sup>. Ainsi, la caméra fonctionne comme le point-zéro d'orientation de l'espace cadré. Cela fait qu'au moment de la projection, le spectateur se reconnaisse soi-même comme le point d'orientation du film. C'est cette position centrale de la caméra qui permet au spectateur de considérer les mouvements de la caméra comme les siens et ainsi d'avoir des sensations kinesthésiques. Par conséquent, nous n'avons pas l'expérience d'un espace impersonnel, mais tout au contraire cet espace apparaît comme vécu personnel. Ainsi, à travers la caméra, nous sommes présents dans l'espace du plan et il nous apparaît comme un espace vécu :

C'est l'espace en tant que puissance de coexistence dynamique entre notre corps et le monde. Cet espace ne nous est pas donné comme un objet placé devant nous, ni comme un contenant fixe et englobant dans lequel nous nous trouverions ; il constitue plutôt une expérience permanente d'entrelacement à l'existant matériel, qui mobilise la présence substantielle des choses et la puissance de leur connexion et qui engage notre corps dans une sensation primordiale de vide et d'ouverture, continuellement mouvante, en fonction de nos déplacements effectifs ou virtuels<sup>185</sup>.

Toute sensation est de cette manière vécue comme étant la *mienne*. Pour cette raison, même en tant que simple spectateur, je suis effectivement affecté par ce que je vois, puisque je prends toutes ces sensations comme étant les miennes. C'est donc le mouvement qui confère une

---

<sup>183</sup> André Bazin, « L'école italienne », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris: Editions du Cerf, 2011), 270

<sup>184</sup> Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, 134

<sup>185</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 54/55

affectivité au plan, puisqu'il donne l'occasion au spectateur de prendre le mouvement comme sien et donc de ressentir de sensations kinesthésiques.

Ainsi, il y a deux dimensions à prendre en compte dans le vécu de l'espace du plan : d'un côté, l'appréhension des sensations exposantes nous donne l'espace du film dans son unité, d'un autre côté, l'appréhension des sensations kinesthésiques insère le spectateur dans ce monde comme point-zéro, ce qui lui permet d'être affecté par cet espace. Mais que ça soit en explorant l'espace ou en nous immergeant en lui, il s'agit toujours d'une *direction de l'attention* : « le cadrage variable [le plan] exploite nos dispositions perceptuelles naturelles afin de guider notre attention vers l'endroit où le réalisateur du film veut que ce soit »<sup>186</sup>. A travers des mouvements, le réalisateur sélectionne ce que le spectateur voit, comment il voit et surtout dans quel ordre il voit. La modulation de ces facteurs nous indique ce qui est important pour la compréhension du récit et dans quel contexte tous ces éléments sont importants. Autrement dit, le mouvement concerne le changement continu du cadre de sorte à assurer que le spectateur suive l'action exactement de la manière dont le réalisateur souhaite. En variant la position de la caméra par rapport à l'action, le réalisateur peut donc influencer sur le spectateur de façons diverses. Regardons de près deux approches majeures sur la manière d'organiser l'espace et mouvement dans le plan : le réalisme et le représentationnalisme. Comment, selon chaque approche, le plan peut tout à la fois nous offrir différentes manières de découvrir l'espace et différents niveaux d'affection ?

### 2.3.7 *Le réalisme du plan : espace réel, spectateur immergé*

En tant que reproduction d'une *perception réelle* par le travail de la caméra, le plan nous offre des sensations exposantes vraisemblables à celles de la perception ordinaire : « La caméra mobile nous fait vivre l'espace réel. L'espace qui n'est pas devenu perspective, image de ce que nous contemplons de l'extérieur, mais l'espace qui reste celui où nous nous mouvons avec la caméra *elle-même*, dont nous mesurons de pas les distance »<sup>187</sup>. Ainsi, l'espace du film ressemble à notre environnement et la prise à la vue à une perception de la réalité, puisqu'elle comprend des caractéristiques essentielles de la perception ordinaire : l'unilatéralité, la subjectivité et la dynamique entre apparitions propres et impropres par le mouvement. Comme nous avons vu, cette dynamique de la perception est reproduite par le jeu champ/hors champ des mouvements de la caméra. Par le mouvement, une nouvelle partie de l'espace se dévoile et grâce à lui, nous croyons qu'il y a toujours plus d'espace à être découvert. Autrement dit, nous

---

<sup>186</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Blackwell Publishing, 2008), 124

<sup>187</sup> Balázs, *L'esprit du cinéma*, 245

croions qu'il existe toujours plus de réalité hors-champ, réalité qui peut encore être découverte par un simple mouvement de la caméra. Au sens strict, l'espace concerné par le film est limité au récit, mais le mouvement de la caméra peut *potentiellement* tout inclure :

Sur le strict plan perceptif, cette extension de l'espace permise par le travelling concerne le hors-champ *contigu*, c'est-à-dire d'autres portions précises de l'espace adjacent, délimitées par le cadre ; mais il faut remarquer, sur un registre plus métaphysique, que le mouvement d'appareil encourage également la convocation du hors-champ comme ensemble, comme « tout » de l'espace du monde, incluant donc également ce qui n'apparaîtra jamais à l'image<sup>188</sup>.

Ce jeu champ/hors-champ de la caméra nous permet d'identifier la perception de l'espace du plan comme une perception ordinaire de notre espace réel. Grâce à cette identification, notre rapport avec le contenu du plan devient donc similaire à notre rapport avec le contenu de la perception ordinaire où les sensations exposantes n'ont pas de sens par elles-mêmes, mais demandent toujours une appréhension de notre part : « Frappé par le caractère de réalité des images résultantes, le spectateur ne peut s'empêcher de réagir à elles comme il le ferait par rapport aux aspects matériels de la nature dans son état brut, lequel ces images photographiques reproduisent »<sup>189</sup>. De ce point de vue, le spectateur est toujours appelé à rendre significatif le contenu du plan, c'est lui qui doit organiser les informations qu'il reçoit de sorte à saisir une logique, cohérence ou sens à partir des sensations que la caméra expose. Or, dans l'espace réel, c'est ainsi que le sujet agit, puisque c'est également à lui d'organiser les informations du monde. Dans un passage de son texte *L'école italienne* Bazin essaye de nous montrer comment à travers une technique comme la profondeur de champ, Orson Welles réussit à faire interagir le spectateur avec l'espace du film de cette façon naturelle :

Orson Welles a restitué à l'illusion cinématographique une qualité fondamentale du réel : sa continuité. Le découpage classique, découlant de Griffith, décomposait la réalité en plans successifs qui n'étaient qu'une suite de points de vue, logiques ou subjectifs, sur l'événement [...] Le découpage introduit donc une abstraction évidente dans la réalité. Alors que l'objectif de la caméra classique met au point successivement sur différents lieux de la scène, celle d'Orson Welles embrasse avec une égale netteté tout le champ visuel qui se trouve du même coup dans le champ dramatique. Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une *signification* à priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner le spectre dramatique particulier de la scène [...] Grâce à la profondeur de champ de l'objectif, Orson Welles a restitué à la réalité sa continuité sensible<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 121

<sup>189</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 158

<sup>190</sup> Bazin, « L'école italienne », 271

Et pourtant la profondeur de champ ne nous montre pas l'espace tel qu'il se donne dans notre environnement réel. Tout au contraire, si dans le monde réel lorsqu'on regarde quelqu'un proche de nous, le derrière devient flou, au cinéma, à travers la profondeur de champ, l'espace entier de la scène devient net, arrière-plan inclus. Ainsi, la profondeur de champ ne correspond pas à la manière réelle dont on perçoit les choses, mais cela n'empêche pas pour autant que le réalisateur puisse utiliser telle technique de manière à rendre *le rapport* du spectateur plus réaliste, c'est-à-dire plus similaire à la perception ordinaire. Puisque nous voyons l'espace entier nettement, c'est à nous qu'il revient de choisir sur quoi concentrer notre attention.

Le réalisme du plan se produit donc par sa capacité à amener le spectateur à *se rapporter* aux sensations exposantes du film comme s'il s'agissait de sensations ordinaires. Par ce fait, le spectateur se trouve immergé dans un espace à la densité comparable à celle de son monde, et il le ressent comme le sien parce que ce qu'il voit correspond à la représentation d'un *vécu réel* de cet espace. *Le Salaire de la peur* (1953) d'Henri-Georges Clouzot est un bel exemple à ce propos. Dès le début du film, Clouzot nous décrit par images l'espace dans lequel l'histoire se déroule : un petit village perdu d'Amérique Centrale dont le climat humide est oppressant et où des gens de toute part se croisent. Cette appréhension de l'espace nous aidera à comprendre plus tard dans le film la décision de quatre personnages d'accepter la mission suicidaire de transporter de la nitroglycérine sur des routes lamentables. Si d'un côté nous aurions tendance à comprendre leur décision comme un choix désespéré dû à un besoin financier, d'un autre côté, la présentation de la vie angoissante des personnages dans ce village étouffant nous fait comprendre ce choix plutôt comme un défi à la vie : dans les conditions dans lesquelles ils vivent, ils sont déjà condamnés à la mort, la mission mortifère apparaît donc paradoxalement comme une raison de vivre. La reproduction des aspects de la vie réelle facilite notre immersion dans l'histoire et la compréhension des motivations des personnages : à travers la présentation d'un monde à la texture réelle, qui ressemble au nôtre – les personnages transpirent, le village est sale, les vêtements sont troués, usagés, etc. – et les manières de montrer ce monde – Clouzot met l'accent sur les dangers qui imprègnent non seulement le monde du film, mais le nôtre, par l'usage fréquent soit de gros plans (de cafards, d'une arme pointée vers une personne, etc.), soit de plan d'ensemble à travers lesquels nous avons un panorama littéral de l'espace vécu (Annexe 22). Pour Bazin, le néo-réalisme italien a particulièrement bien su insérer le spectateur dans l'espace du film notamment par la reproduction d'un vécu d'une situation réelle avec tous les composants matérielles (exposantes, si l'on veut) qui en font partie :

Les cinéaste italiens sont les seuls à réussir les scènes d'autobus, de camion ou de wagon, précisément parce qu'elles rassemblent une particulière densité de décors et d'hommes, et qu'ils savent y décrire une action sans la dissocier de son contexte matériel et sans estomper la singularité humaine dans laquelle elle est imbriquée ; la subtilité et la souplesse des mouvements de leur caméra dans ces espace étroits et encombrés, le naturel du comportement de tous les personnages entrant dans le champ, font de ces scènes le morceau de bravoure par excellence<sup>191</sup>.

Ainsi, la dimension réaliste des films se trouve moins dans leur capacité de copier formellement le réel, que dans leur *manière* de nous donner accès à son contenu. Cette interpellation du spectateur se fait par le choix des mouvements qui donnent de la profondeur et de la densité aux sensations exposantes. L'objectif est donc de ne pas seulement reproduire l'aspect matériel de l'espace en jeu, mais de reproduire l'*expérience* d'un tel espace. Pour toutes ces raisons, le plan rend possible que spectateur puisse vivre l'espace du film comme une continuation de son propre espace réel. La découverte de l'espace du plan par la caméra aboutit donc indirectement dans une découverte de notre propre espace, parce qu'un même contenu matériel réel nous est exposé.

Par cette donation de l'espace du film comme une extension du monde réel, le spectateur a la possibilité de s'y impliquer affectivement. Cela parce que l'affectivité se produit chez nous lorsque des indices caractéristiques ressortent dans une situation spécifique et nous affectent de telle ou telle manière<sup>192</sup>. Dans une situation heureuse, par exemple, les personnes ont tendance à sourire et lorsque nous reconnaissons ces souris, nous avons tendance à nous réjouir. Au cinéma, la caméra met en relief précisément ces indices qui pointent vers une affection. Si elle veut reproduire une situation heureuse, il y a une forte probabilité qu'elle montre des visages souriants, en faisant ressortir les aspects qui vont susciter ce type d'affection chez le spectateur. La composition, le cadrage, les dialogues, l'objectif... tout cela peut jouer dans la création d'une affectivité. Mais le mouvement est encore la structure la plus puissante, puisque c'est la caméra qui nous permet de créer un rapport naturel avec l'espace du film et par conséquent de répondre à cet espace de façon aussi naturelle. Pour cette raison, nous disons que par le plan nous sommes capables de nous identifier aux personnages, c'est-à-dire de vivre leur monde *avec* eux. Toutefois, cette notion d'identification peut être trompeuse. S'identifier ne veut pas nécessairement dire qu'on partage les sentiments des personnages. Dans certaines scènes ou films, c'est bel et bien le cas : le réalisateur cherche à nous faire ressentir les émotions des personnages mêmes, et nous savons que plusieurs types de plans rendent cette intimité

---

<sup>191</sup> Bazin, « L'école italienne », 282

<sup>192</sup> La notion d'affectivité sera plus proprement explorée dans le quatrième chapitre.

particulièrement palpable : le plan subjectif, le gros plan, etc. Mais d'autres formes de participation sont aussi possibles. Souvent, l'identification se produit par rapport à la situation mise en scène et non à l'émotion du personnage. Cela arrive lorsque le spectateur a plus d'information sur le récit que le personnage, de sorte que ce dernier vit la situation représentée d'un point de vue, alors que le spectateur ressent un autre type d'émotion, selon les données supplémentaires qui lui sont fournies. Nous pouvons donc distinguer l'affectivité *dans* le film de l'affectivité *par rapport au* film : « Si un acteur grimace en agonie, l'émotion de la douleur est *représentée dans le film*. Si, d'autre part, le spectateur qui voit l'expression douloureuse rit (comme le spectateur d'une comédie le ferait) l'émotion de l'amusement est *ressentie par le spectateur* »<sup>193</sup>. Et pourtant, les deux types d'affection ne peuvent se produire qu'à travers la « présence » du spectateur dans monde filmique. Ainsi, lorsque nous parlons d'identification, la notion que nous envisageons est plutôt la capacité de *participation* dans l'espace du film – et par conséquent la possibilité de répondre affectivement à cet espace grâce à cette participation – rendu possible par le mouvement de la caméra. Il s'agit d'« être-avec » les personnages et pas d'être à leurs places, comme l'explique Gaudin :

Une des singularités essentielles du cinéma est en effet de rendre compte de l'inscription d'un ou plusieurs corps dans l'espace du monde. Cet analogon d'une situation perceptive naturelle possède de plus une forte dimension participative. Or, celle-ci a moins à voir avec le mécanisme de l'identification qu'avec un mode de « présence sans emplacement » dans l'espace représenté, un « être-avec le personnage » qui n'équivaut pas à « être à sa place », mais à participer d'une « co-mouvement » qui nous relie à lui<sup>194</sup>.

Cette découverte d'un espace réel par une perception ordinaire reproduite permet au spectateur d'immerger dans l'espace du film comme si c'était le sien. Ainsi, ce qui est en jeu dans l'aspect réaliste du plan est (a) la reproduction de l'exposition du contenu matériel d'un espace réel et (b) le mouvement autour de cet espace de sorte à reproduire un *vécu effectif* de cet espace.

### 2.3.8 *Le plan comme représentation : espace coupé, spectateur à distance*

Bien que cette perception reproduite ressemble à une perception réelle, les caractères représentatifs du plan coupent le spectateur constamment de cet espace. Il s'agit avant tout de l'écran et de la coupure physique qu'il impose à notre appréhension de la perception reproduite. Par cette limite, le plan se trouve dissocié de notre environnement et ce que nous voyons ne semble être qu'un fragment perceptif d'une réalité quelconque :

---

<sup>193</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (The McGraw-Hill Companies Inc, 1979), 72

<sup>194</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 57

Dès lors, les choses sont littéralement « coupées », privées de toute relation immédiate avec le monde extérieur. Leurs rapports, jusque-là propagés dans l'étendue, se trouvent repliés sur eux-mêmes [...] En conséquence, l'image enregistre un fragment d'espace dont la représentation pourvoit les choses représentées d'un ensemble de « déterminations », d'orientations qu'elles n'ont point en réalité vraie. Cet espace devient par lui-même un « tout », compose une structure autonome<sup>195</sup>.

Cette autonomie du plan est due, deuxièmement, aux choix du réalisateur par rapport aux mouvements et compositions. Certes, la structure formelle de la perception ordinaire est copiée par la perception reproduite par la caméra (unilatéralité, subjectivité et schéma remplissage/vidage), mais par ses choix subjectifs de composition du mouvement le réalisateur peut manipuler cette perception. Que ça soit par le décor ou par une utilisation fréquente de gros plans, l'objectif est de mettre la caméra au service du récit, qui doit primer, « les techniques de représentation de l'espace y sont fermement associées à des exigences d'équilibre et d'efficacité narratives. Ce sont ces exigences qui encouragent l'utilisation de procédés visuels irréalistes à première vue, mais qui « fonctionnent » dans la structuration conjointe, par le film et son spectateur, d'un espace centré sur les éléments prioritaires du récit »<sup>196</sup>. Ainsi, les mouvements de la caméra sont choisis pour guider l'attention du spectateur vers ce qui est essentiel pour la compréhension du récit et pour cette raison ce qui apparaît et comment il apparaît devient plus important que la réalité qui reste à l'extérieur du plan. Par le mouvement, le plan peut donc montrer des déterminations inconnues de l'espace et/ou percevoir cet espace d'une nouvelle manière : « S'il peut rendre l'espace du monde plus fidèlement que les autres arts, le cinéma ne nous montre pas le monde tel qu'il nous est perceptible : il le change en monde filmé, et nous en donne une nouvelle perception »<sup>197</sup>. L'espace du film apparaît donc comme une substitution de notre monde environnement. La découverte de l'espace du plan par la caméra aboutit donc indirectement dans une découverte d'un espace autre, puisqu'un contenu matériel réel, inconnu ou négligé jusqu'à présent, s'expose à nous. Ainsi, d'une part, le plan a le pouvoir de révéler des nouvelles sensations exposantes jamais vécues auparavant, des fragments de l'espace que la perception ordinaire n'a pas la capacité d'accéder :

Le film non seulement enregistre la réalité physique, mais révèle des provinces autrement cachées [...] Ces découvertes signifient une majeure demande de la composition physiologique du spectateur. La forme inconnue que ce dernier rencontre n'implique pas tant son pouvoir de raisonnement que ses facultés

---

<sup>195</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 238

<sup>196</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 16

<sup>197</sup> *Ibid.*, 59. Gaudin va jusqu'à énumérer ces « facteurs de différenciation »

viscérales. Suscitant sa curiosité innée, elles l'attirent dans des dimensions où les impressions sensorielles sont primordiales<sup>198</sup>.

D'autre part, il ne s'agit pas d'une simple reproduction d'une perception soi-disant « normale » de cet espace, mais plutôt de faire usage des caractéristiques de la perception pour montrer cet espace autrement, en attirant l'attention du spectateur vers ce qui dans une perception ordinaire passerait normalement inaperçu. Nos sens sont donc magnifiés. Pour Dreyer, notamment, cette concentration de l'attention du spectateur se fait par le dénuement du vécu de tout ce qui n'est pas essentiel. De cette façon, la perception de la réalité n'est pas montrée telle qu'elle se produit normalement, avec toute sa contingence, l'accent y est mis au contraire sur la reconfiguration que la représentation présente offre. Selon l'analyse de Mroz de *L'Avventura* (1960), par exemple, il s'agit d'un film qui « interrompt continuellement une présentation cohérente du temps et de l'espace, nous encourageant non à reconnaître la présentation du temps et de l'espace par le film comme similaire à la manière dont nous vivons la vie tous les jours, mais à la voir comme une nouvelle configuration spatio-temporelle »<sup>199</sup>. Il s'agit d'une manipulation de notre perception du réel visant une reconfiguration de celui-ci : « Ce qui a de valeur, c'est la vérité artistique, c'est-à-dire la vérité tirée de la vie vécue, mais épurée de tous les détails inutiles. Ce qui a lieu sur l'écran n'est pas la réalité et ne doit pas l'être »<sup>200</sup>. Lors d'un autre entretien, Dreyer affirme encore :

Tout créateur est confronté au même problème : il doit s'inspirer de la réalité, puis s'en détacher afin de couler son œuvre dans le moule de son inspiration. Le metteur en scène doit donc être libre de transformer la réalité afin qu'elle s'identifie à la simplicité de l'image qu'il a vue en esprit – car ce n'est pas le sens esthétique qui doit se plier à la réalité : la réalité doit obéir à son sens esthétique<sup>201</sup>.

De cette manière, chaque chose dans l'espace gagne une signification nouvelle et spécifique : si dans la perception ordinaire, le téléphone dans le coin de la salle n'est qu'un objet quelconque dans mon espace environnement, à travers un certain mouvement de la caméra, ce même objet peut devenir l'arme d'un meurtrier ou moyen de salvation de quelqu'un en danger. Or, si dans la perception ordinaire les choses acquièrent du sens au fur et à mesure que nous les appréhendons et que nous en faisons usage, au cinéma, la perception reproduite nous donne d'avance leur sens et leur importance. *Le monde sur le fil* (*Welt am draht*, 1973) de Fassbinder

---

<sup>198</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 158/159

<sup>199</sup> Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 65

<sup>200</sup> Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier* (Paris : Cahiers du Cinéma, 1997), 71

<sup>201</sup> *Ibid.*, 105



est un bel exemple. Le réalisateur nous raconte l'histoire de Stiller (Klaus Löwitsch), l'ingénieur créateur du programme *Simulacron* qui fabrique des identités pour des personnages fictifs dans un monde fictionnel. Ces personnages ne sont pas conscients de leur irréalité et vivent dans ce monde virtuel sans se rendre compte. En apparence, le but de *Simulacron* est de prédire les tendances de consommation 20 ans dans le futur à travers la création d'un monde fictif semblable au notre. Pour exprimer cette atmosphère truquée qui fait partie du travail de Stiller, tout d'abord Fassbinder organise l'espace filmique (le décor, les costumes, etc.) de façon à mettre l'accent sur l'aspect futuriste de cette réalité. En outre, il filme cet espace de manière particulière, en faisant usage de miroirs à plusieurs reprises. Quand deux personnages ont une conversation, bien que la caméra vise seulement celui qui parle, par l'effet du miroir, nous saisissons tout aussi bien la réaction de la personne avec qui il parle. La mise en place de miroirs tout au long de l'histoire ajoute à cette atmosphère déjà illusoire un aspect faux : les surfaces réfléchissantes des miroirs nous donnent l'impression d'être dans un environnement plein de mirages et d'images artificielles. La construction du film par cette méthode nous dit d'avance le sens du film : la réalité dans laquelle Stiller vit est elle aussi une illusion, un simulacre. Lorsque nous découvrons ce fait, cela nous paraît facilement compréhensible, étant donné que tous les indices nous l'annonçaient d'avance (Annexe 23). En grande partie, nous acceptons la perception « déformée » du réel grâce à la distance insurmontable entre notre espace physique et celui de l'écran. Nous acceptons que la perception se passe autrement dans ce nouvel espace parce que, bien que réel, c'est un monde à part. Pour Fassbinder, notamment, il est nécessaire au cinéma de savoir transformer artificiellement (par la technique) le vécu d'une réalité, de sorte à établir l'espace du film comme un autre monde. C'est cette distinction entre la perception ordinaire du réel dans la réalité et la perception transfigurée du réel dans le film qui ferait ressortir les idées du film :

Quand quelqu'un, dans un film, parle comme les gens parlent dans la vie, je trouve à affreux [...] Tout se réduit à quelque chose que le spectateur peut refuser, précisément parce qu'on ne parle pas ce dialecte, précisément parce que, dans la vie, on n'évolue pas de cette façon. A mon avis, ce côté artificiel représente la seule possibilité de garantir à un large éventail de spectateurs l'accès au monde spécifique d'une œuvre<sup>202</sup>.

Nous voyons bel et bien le réel avec des choses connues d'avance, mais configurées et montrées autrement. Cette reconfiguration se fait par le mouvement qui cherche à dramatiser

---

<sup>202</sup> Rainer Werner Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, trad. Christophe Jouanlanne (Paris : L'arche, 2005), 96

l'espace pour des effets narratifs. Cette dramatisation est ce qui renforce le caractère représentatif du plan, puisqu'une telle perception intensifiée du monde n'est pas notre manière habituelle d'interagir avec notre espace. Ainsi, nous saisissons l'espace du film comme un monde unique, renfermé en soi, où notre rapport avec les choses se produit autrement. Certes, un vécu est reproduit par le plan, mais sa non-correspondance parfaite à un vécu « normal » m'informe qu'il s'agit là d'un espace non-ordinaire. En plus de cela, les limites de l'écran nous empêchent d'interférer avec cet espace, à l'inverse de l'espace ordinaire dans lequel a lieu une interaction entre les sujet et l'objet. Tout au contraire, nous sommes contraints à vivre le film, immobiles dans le cinéma, de la manière dont le réalisateur nous l'impose. Le spectateur est donc bel et bien invité à s'insérer dans l'espace du film, mais il le fait silencieusement, comme quelqu'un qui flotte dans cet espace et ne fait qu'observer : « Quand les gens sont assis dans une salle de cinéma, ils doivent avoir l'impression d'être les témoins – *invisibles* – de ce qui se passe à l'écran »<sup>203</sup>. L'espace du film est, selon cette perspective, complètement indifférent à nous, spectateurs.

C'est cette indifférence du plan par rapport au spectateur qui fait que nous nous rendons compte qu'il s'agit là, dans le film, d'une perception autre que l'ordinaire, bien que leurs structurations soient les mêmes. Nous avons encore des images d'un vécu d'un espace devant nous, et nous ressentons le vécu correspondant comme le nôtre. Cependant, par les mouvements de la caméra, la constitution de ce vécu est déformée et cette déformation nous rappelle constamment de l'écart infranchissable existant entre cet espace transfiguré et notre espace environnant. D'une part, le confinement de l'espace du film dans le cadre impose une certaine distance au spectateur, de sorte que nous n'oublions jamais le fait d'être assis dans une salle de cinéma ou dans son salon devant la télévision. Bien que notre regard soit entraîné dans l'espace de l'image, nous, en tant que corps dans le monde réel, nous avons encore nos propres envies et distractions : si je suis dans une salle de cinéma, il peut m'arriver d'être dérangée par les bruits produits par d'autres personnes, de la même façon que si je suis chez moi, je peux mettre pause pour aller aux toilettes. D'autre part, la reproduction d'une perception transfigurée nous oblige à nous rendre compte que nous ne sommes pas à l'origine de cette perception reproduite. Au contraire, nous sommes immobiles dans un espace non-contigu avec celui du film. Cette distance inaliénable fait que même si nous sommes capables d'être-avec-les-personnages, dans leur monde, et d'être affectés par ce monde imaginaire, nous ne pouvons pas interférer avec cet espace : « Le spectateur reçoit, immobile, ce qui est projeté : il ne peut interagir avec un milieu. Les événements se déroulent devant lui sans qu'il puisse interrompre ou modifier, par

---

<sup>203</sup> Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, 114

l'orientation de son regard ou par un mouvement, ce qui s'offre à lui. Cela sépare le spectateur de son spectacle et rompt la réciprocité de l'observateur et du monde »<sup>204</sup>. Nous sommes donc mis à distance, ce qui nous permet d'observer cet espace, comme un fantôme sur Terre qui peut la regarder « de l'extérieur », tout en étant « à l'intérieur ». La dimension représentationnelle du plan vise donc à ne pas nous donner une perception ordinaire du réel, mais de nous faire vivre ce réel autrement, comme un réel reconfiguré : « il ne s'agit pas de la « réalité », mais d'une forme nouvelle de réalité qui, ensuite, dans la conscience de celui qui voit, devient à son tour réalité »<sup>205</sup>. Ainsi, la découverte d'un espace coupé et manipulé par une perception déformée met le spectateur à l'écart de cet espace, puisque les mouvements de la caméra me rappellent que ce n'est pas mon vécu, mais le vécu d'un autre qu'elle me donne l'occasion de suivre. Ainsi, ce qui est en jeu par l'aspect représentationnel du plan est (a) la reproduction différenciée de l'exposition du contenu matériel d'un espace réel et (b) le mouvoir autour de cet espace de sorte à reproduire un *vécu unique* de cet espace.

### 2.3.9 *Le plan comme structure paradoxale : l'état hybride du spectateur*

Le réalisateur peut donc choisir de mouvoir la caméra soit en mettant l'accent sur la réalité de l'espace exploré, soit en créant un espace autonome ; ces possibilités sont offertes par le moyen même de production cinématographique comme objet-image et sujet-image. Mais dans les deux cas, le résultat semble être le même : *le réel est amplifié*. L'existence de l'hors-champ et son appel constant par le mouvement nous indique que le réel que nous voyons n'est qu'une partie circonstancielle et l'espace réel s'étend au-delà de notre perception présente. Il y a donc toujours plus de réalité à prendre en considération. En outre, le plan intensifie cet espace réel plus qu'il l'enregistre, que ça soit en guidant notre attention vers des objets spécifiques avec un travelling en avant, par une netteté totale de tout l'espace encadré à travers la profondeur de champ ou encore en augmentant la taille des choses par un très gros plan. En mettant en relief les aspects du plan qui sont essentiels pour le récit, le réalisateur intensifie la façon dont cet espace se donne à nous : il s'agit d'un espace réel mais qui par sa transfiguration devient amplifié. Cette intensification du réel pourrait être interprétée, dans une certaine mesure, comme ce que Walter Benjamin appelle « *l'expérience de l'inconscient optique* » :

Si le geste de saisir un briquet ou une cuillère nous est grosso modo déjà connu, nous ne savons pourtant rien de ce qui se joue réellement entre la main et le métal, sans parler des oscillations selon les différents états dans lesquels nous nous trouvons. C'est là qu'intervient la caméra, avec ses propres ressources, ses

---

<sup>204</sup> Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, 39

<sup>205</sup> Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, 53

coupes et plans de détail, ses plans longs et courts, sa capacité d'agrandissement et de réduction. A travers elle, nous faisons pour la première fois l'expérience de l'inconscient optique comme, par la psychanalyse, celle de l'inconscient pulsionnel<sup>206</sup>.

Ainsi, si par la reproduction de notre appréhension réelle des sensations exposantes nous nous trouvons en plein milieu de notre propre monde, par la manipulation de cette reproduction, nous voyons ce monde réel autrement. Notre monde se donne en tant qu'il est *lui-même*, mais est appréhendé par nous de *façon amplifiée* grâce à l'exposition de fragments dont nous n'avons pas accès à travers notre perception ordinaire, soit par négligence, invisibilité, distraction, etc. « Les films rendent visible ce que nous ne voyons pas, ou peut-être ce que nous n'avons pas pu voir, avant son avènement. Ils nous aident effectivement à découvrir le monde matériel avec ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de son état dormant, de son état de non-existence virtuelle, en essayant de l'expérimenter à travers la caméra »<sup>207</sup>. En ce qui concerne la découverte de l'espace par le mouvement, nous pourrions dire qu'il y a donc une dynamique entre l'*espace réel représenté* et la représentation d'un *espace reconfiguré*. Si l'espace dans le film se présente comme une configuration autonome du réel, au moment où nous l'appréhendons, nous y identifions pourtant notre propre espace réel :

Ce que le cinéma réalise, ce n'est donc pas une *duplication* de notre espace sensoriel ; bien plutôt, il en propose une *substitution* : l'ouverture, pendant le temps du film, d'un nouvel espace de couplage dynamique de l'homme avec l'espace. De l'espace, le cinéma offre en fait une « réalité » intermédiaire », associant une image dotée d'un haut potentiel référentiel à une structure perceptive singulière<sup>208</sup>.

En ce qui concerne notre immersion dans cet espace, les plans nous mettent dans la situation paradoxale d'*être-avec un autre, tout en restant soi-même*. Le mouvement de la caméra nous insère dans l'espace du film, alors que nous sommes coupés et immobiles par rapport à lui. Nous entretenons donc une relation ambiguë avec le film. La perception de l'espace du film n'est pas la nôtre, nous n'avons aucun contrôle sur son attention, et pourtant nous vivons cette appréhension *comme si* c'était le nôtre, puisque la caméra nous amène avec elle et fait identifier notre regard au sien. En tant que spectateur, je reste moi-même, alors que je deviens un autre. Ainsi, par la reproduction de notre vécu réel à travers des mouvements, nous sommes complètement immergés dans l'espace du film. Nous vivons cette perception reproduite comme

---

<sup>206</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 76/77

<sup>207</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 300

<sup>208</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 59

la nôtre et pour cette raison nous sommes affectés directement par ce qui se donne dans cet espace. Mais la coupure de l'écran et la manipulation des mouvements nous rappellent que ce vécu est une façon différente de percevoir l'espace réel. Ce n'est pas *ma* perception ordinaire qui se trouve là, mais *une* perception ordinaire déformée qui m'offre un monde à vivre. Nous restons donc nous-même, assis et immobiles dans la salle de cinéma, admirant silencieusement ce nouveau monde transfiguré, mais nous sommes simultanément invités à prendre part à ce monde, que certes nous ne pouvons pas toucher, mais que nous pouvons sentir comme nôtre. « Tout se passe « comme si » l'acteur était *notre double*, l'incarnation de notre moi intentionnel. Jamais on n'agit ni ne ressent comme si l'on était lui. On ne cesse point de le considérer comme un « autre » »<sup>209</sup>. Evidemment différents genres de films engendreront différents degrés d'immersion chez le spectateur, cela dépend des types de mouvements choisis et du type de ressentis le réalisateur souhaite provoquer chez le spectateur. Mais une sorte de *participation* est toujours en place grâce au plan et même dans les cas où l'éloignement du spectateur de l'espace du film est très prononcé, nous ne sommes jamais indifférents à ce que nous voyons : « De toute façon, au cinéma, l'attitude esthétique n'est pas « contemplation » - bien qu'elle puisse l'être parfois – mais « participation » ; ou, si l'on veut, contemplation *active* »<sup>210</sup>.

Ces deux variables (sensations exposantes et sensations kinesthésiques) et leurs combinaisons possibles par le mouvement définissent la façon dont le réalisateur exprime la perception du réel reproduite dans le plan, que ça soit plutôt dans son aspect réaliste, ou plutôt représentationnel. Ce sont des manières de confronter l'espace et les personnages qui changent selon la façon dont le réalisateur veut que le spectateur interagisse avec le film. Mais indépendamment de l'approche choisit, nous pourrions conclure que le plan nous met en tout cas dans un *état hybride*, c'est-à-dire dans cette *simultanéité d'un réel transfiguré qui est le nôtre, d'une participation dans un espace qui n'est pas vécu par nos corps*. Nous avons non seulement l'opportunité de vivre dans notre monde, configuré autrement, mais surtout de sentir ce monde comme si nous étions un autre, alors que nous restons moi-même. Cette situation paradoxale créé par le plan nous offre donc l'occasion d'interrompre notre saisie spontanée (ou évidente) du monde, elle nous ouvre à une autre manière de vivre le monde. Les films, par une technique si simple que le mouvement, nous donnent l'occasion d'être effectivement affectés non seulement par d'autres réalités – dans d'autres cultures, groupes sociaux ou moments historiques, ou même d'autres mondes possibles – mais aussi par la structuration de la donation de la vie elle-même. Cela parce que si la perception reproduite nous donne le réel, amplifié et

---

<sup>209</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 126

<sup>210</sup> *Ibid.*, 181

intensifié, si le mouvement nous offre des sensations kinesthésiques qui nous insèrent dans cette réalité, la structuration du film comme image, elle, nous conserve à distance, de sorte que nous pouvons accéder à ces affects sans être aveuglés par eux, comme il arrive dans le monde naturel où nous sommes souvent submergés par nos propres ressentis : « Les fictions des films facilitent l'expérience de ces conditions affective par l'imagination, c'est-à-dire sans devoir payer le prix que ces états demandent normalement – comme les larmes de tristesse requièrent typiquement une perte g nueine »<sup>211</sup>. Par ces faits nous avons la possibilité de développer une position plus critique envers notre propre monde, puisque nous avons l'opportunité de mettre en question nos propres vécus à travers le vécu dans le film :

Vous avez la possibilité, vous êtes même obligé de vous détourner de cette histoire, non pas au détriment du film, mais au bénéfice de votre réalité propre – je considère que c'est l'essentiel. Il faut, à un moment ou à un autre que les films cessent d'être des films, cessent d'être des histoires pour commencer à devenir vivants, de telle sorte qu'on se demande, qu'est-ce que ça donne exactement dans mon cas, dans ma vie<sup>212</sup>.

Si dans notre monde environnant la réalité se donne de façon chaotique et confuse, les films organisent cette réalité en fonction d'un récit. Cette organisation se fait le plus souvent par l'intensification d'un aspect de la vie humaine (la peur, la honte, l'amour, etc.) ou par l'approfondissement d'une problématique mondaine (la politique, la religion, l'intelligence artificielle, etc.). Mais en plus de nous offrir un monde restructuré de façon plus nette, l'immersion engendrée par le plan nous permet d'être effectivement présents dans ce monde, ce qui rend plus facile pour nous de voir ces aspects de la vie ou encore de se rendre compte de ces problématiques, puisque ce monde filmique nous frappe aux yeux. Ainsi, la combinaison entre l'intensification du réel (par les sensations exposantes) et la participation dans ce réel (par les sensations kinesthésiques) enlève le voile que la vie quotidienne met entre nous et la réalité, de sorte à mettre en évidence notre rapport au monde.

### **Conclusion : Conscience kinesthésique, conscience du plan**

La pensée husserlienne nous aide à comprendre que la perception n'est pas seulement l'acte par lequel le spectateur appr h nde le film comme objet-image, mais qu'il est aussi un acte reproduit par le plan du film qui recrée toutes les conditions de la perception réelle (la donation unilatérale de l'espace filmique, la perspective situationnelle et donc subjective de la caméra qui occupe une place et la dynamique entre des intentions vides des hors-champs et des

---

<sup>211</sup> Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, 174

<sup>212</sup> Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, 26

intentions remplies des champs). Par conséquent, les films nous offrent la possibilité de *percevoir une perception du réel*, c'est-à-dire qu'ils nous donnent non seulement le monde comme matériel de sensations, mais surtout des *vécus* de ce monde. Grâce à cela nous pouvons nous rapporter à cette situation de manière semblable à celle par laquelle nous nous rapportons à notre monde. Cette insertion est d'autant plus facilitée par le mouvement, structure permettant à la caméra d'interagir avec son espace comme un corps qui vit cet espace, qui s'y meut. Par-là, le spectateur a la possibilité d'identifier le mouvement de la caméra comme celui de sa propre chair. Ainsi, bien que nos chairs ne soient pas effectivement là, la caméra nous permet d'agir comme corps-propre pour sa chair-machine : c'est nous qui avons conscience des ressentis provoqués par le mouvement de la caméra. Nous fonctionnons donc comme *conscience kinesthésique* de la caméra. Mais puisqu'il réside un écart entre la perception reproduite par le plan, qui résulte d'une chair qui n'est pas la nôtre, et notre perception ordinaire, qui fonctionne comme conscience pour la chair qui nous est extérieure, une expérience paradoxale se produit en nous : nous avons conscience de la donation d'un espace qui est réel et pourtant déformé, et en même temps nous avons conscience de nous mouvoir dans cet espace, bien que nous soyons immobiles.

Dans la perception ordinaire, c'est la conscience kinesthésique qui permet au sujet de percevoir l'espace tout en étant conscient, de manière non-thématisée, de la façon dont cet espace est ressenti. Si le plan est la structure du film qui rend possible l'apparition et le ressenti d'un espace, alors au cinéma, nous pourrions parler de *conscience du plan* au lieu de conscience kinesthésique. Cette conscience ne serait rien d'autre qu'une conscience implicite de notre propre rapport ambigu avec le contenu filmique qui nous donne non seulement *notre monde de façon transfigurée*, mais tout aussi bien une façon d'être *directement affecté* par cet espace, *alors que notre chair n'y est pas impliquée*.

Jusqu'ici, toutefois, nous nous sommes concentrés seulement sur une prise continue d'un même espace. Mais lorsqu'un deuxième plan s'ajoute au premier, ce qui était un simple ressenti d'un espace acquerra du sens. Cela parce qu'un nouveau plan comporte de nouvelles informations pouvant enrichir notre appréhension des personnages, des actions, bref du récit. Cet enrichissement résulte dans une meilleure compréhension du film, c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus de simplement ressentir, mais de donner un sens aux informations que le film nous donne.

## CHAPITRE 3 : LE SENS

### Introduction

Le montage est défini dans le cinéma comme la procédure par excellence qui donne du sens au film. Il consiste dans la juxtaposition de divers plans filmés dans l'objectif qu'une signification puisse se manifester. Pour ce faire, le monteur doit non seulement synchroniser les différents éléments en jeu dans les plans (sons, images, continuité d'un plan à l'autre, etc.), mais aussi s'assurer que cet enchaînement, selon un ordre spécifique, « crée un sens ». Le montage doit donc se structurer de façon à ce qu'il soit possible au spectateur d'appréhender diverses informations comme exprimant une signification. Comment le spectateur vit-il cette expression d'un sens ?

La réponse à cette question peut être trouvée dans la phénoménologie husserlienne qui consacre une grande partie de ses écrits à la description de la manière dont, par l'expérience, la conscience confère un sens au monde. Selon Husserl, lorsque nous percevons un objet, ce dernier ne se donne pas comme une simple somme de données aléatoires, mais grâce à une appréhension, il se donne comme ayant une identité. Cela parce que la conscience est capable d'effectuer une synthèse à travers laquelle le sens de l'objet se manifeste. Ainsi, nous avons la capacité de saisir une unité à travers la multiplicité d'apparitions de l'objet. Husserl appelle ce processus de donation de sens par la conscience « *constitution* ». Puisque le film est avant tout un objet perceptif pour la conscience du spectateur, l'analyse du processus constitutif pourrait certainement nous expliquer comment nous appréhendons la multiplicité de plans offerts par le montage comme ayant un sens. Cependant, le film possède à ce propos une particularité, dans la mesure où les plans sont organisés pour qu'une certaine signification se manifeste. Le montage constitue donc un sens *pour* nous. De cette manière la tâche de la théorie husserlienne sera de nous aider à comprendre comment se structure le rapport constitutif du spectateur avec ce dispositif créateur de sens.

A cet effet, l'analyse que nous allons entreprendre dans ce chapitre débutera par l'investigation de la manière dont le montage se structure comme créateur de sens, pour, par la suite, analyser comment cette structure est vécue à travers une constitution. Pour comprendre l'appréhension spécifique du film par le montage, l'analyse husserlienne de la constitution sera nécessaire.



### 3.1 La création du sens : Le montage

#### 3.1.1 Brève histoire du montage

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le plan correspond à une prise unique d'une même scène, qui est spatialement et temporellement homogène pour celui qui visionne cette prise. Au début de l'histoire du cinéma les films correspondaient justement à ce type de prise continue. Dû à ce caractère homogène, on dit qu'à cette période initiale le cinéma se réalisait selon deux formes majeures de représentation : la « vue » et le « tableau ». Les films qui donnaient la priorité à la vue avaient l'objectif d'enregistrer une situation quelconque de la vie quotidienne. Il s'agissait de prises de vue simples, sans avant ni après. Les plus grands représentants de cette forme cinématographique sont les frères Lumière qui ont fait des films comme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* et *La Place des Cordeliers à Lyon* (1895), dont les titres mêmes annoncent leur tentative d'enregistrement de la vie dans sa banalité (Annexe 24). Les films « tableau », quant à eux, donnaient la priorité à l'organisation comme s'il s'agissait d'un spectacle. Puisque le point de vue adopté par la caméra est celui d'un spectateur dans un endroit spécifique et immobile dans le public, la forme de la prise ressemble à un tableau. Cette forme de représentation se rapproche évidemment du théâtre, étant donné que l'action se déroule comme sur une scène et est filmée d'un seul point de vue rigide. George Méliès reste le père de cette approche du cinéma. Ses films, tels qu'*Un homme de têtes* (1898) et *Le voyage dans la Lune* (1902) ressemblent à des peintures théâtrales dans lesquelles tout est structuré pour manipuler la perception du spectateur et créer de l'illusion (Annexe 25).

Indépendamment de l'objectif primaire adopté par le réalisateur, à cette époque, le cinéma se restreignait donc à la prise de vue unique et immobile. Il n'existait pas la possibilité d'exprimer un saut temporel ou spatial. Cela limitait évidemment les types de narration possibles pour les films. L'une des premières tentatives de résoudre cette impasse a été réalisé par l'américain Edwin Stanton Porter qui, dans son film *La vie d'un pompier américain* (*Life of an American Fireman*, 1903), montre deux actions qui prennent place simultanément au cours d'un incendie : l'attente angoissée des victimes prisonnières à l'intérieur du bâtiment en flammes et le sauvetage par les pompiers. La perspective sur chaque scène était encore rigide, comme dans un tableau, mais intercaler un tableau sous un autre a permis à Porter de conférer un ordre à la suite d'événements. Ce sera l'américain David W. Griffith qui pensera pour la première fois à créer une narration cinématographique avec plusieurs prises de vue. L'objectif dans ce cas ce n'était pas de montrer l'action qui se déroule, mais plutôt de raconter une histoire. L'idée lui vient en 1908, quand il se voit obligé d'assumer la réalisation du film *Les Aventures*

*de Dollie* (*The Adventures of Dollie*, 1908). Le sujet est difficile à filmer à cause des différents lieux dans lesquels l'histoire se développe. Griffith pense que le découpage en plans permet de passer d'une action se situant dans un décor à une autre se situant dans un décor différent, avec la possibilité d'aller et venir de l'une à l'autre. Chaque scène est filmée du même côté et pour cette raison, il reste adepte de l'approche « tableau » (de ce point de vue, la scène fonctionne encore comme une scène au théâtre où le quatrième mur représente le côté d'où le spectateur regarde). Mais il innove en changeant les types de cadrage – certains sont proches, d'autres lointains, alors que jusqu'ici, les films ne produisaient que des cadrages très large – et surtout parce qu'il organise ces plans pour donner une séquence logique à l'action. Ce montage de séquences, et non simplement des vues ou des tableaux, a permis aux réalisateurs qui ont suivi de raconter des histoires de plus en plus complexes, riches en lieux, personnages, situations, etc.

### 3.1.2 *Le métier et sa technique*

L'idée de Griffith<sup>213</sup> consistant à raconter une histoire à travers l'enchaînement d'une séquence de plans est ce que nous appelons *montage*. Cette notion a connu plusieurs significations, comme nous allons voir, mais en général, cette pratique consiste dans l'assemblage des éléments recueillis des enregistrements pour opérer une synthèse. Le but est normalement de donner un sens à l'histoire à travers l'organisation d'une suite de plans. Pour cette raison, le montage est normalement la dernière étape technique dans la production d'un film. En général, il y a trois opérations qui font partie du processus de montage : le *cutting*, le *editing* et le montage lui-même. Le *cutting* est l'opération matérielle de coupure de chaque plan et du collage d'un plan à un autre (coupure et collage qui aujourd'hui se font de manière numérique le plus souvent). Le *editing* est l'organisation des éléments visuels – et sonores, s'il s'agit d'un film parlant et dans ce cas nous trouvons, par exemple, la synchronisation des sons ou des voix enregistrés dans le studio avec les images. Le *montage* est le choix de la *manière* dont on met en relation un plan à un autre afin de donner sens à la suite. Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il y a une autre procédure qui réalise ce travail d'organisation des plans : il s'agit du *découpage*. Le découpage a cependant lieu avant les tournages. Cette pratique permet au réalisateur de préétablir quels types de plans il aura besoin de filmer pour donner forme à son récit. Le découpage fonctionne donc comme un guide de tournage :

---

<sup>213</sup> Nous ne pouvons pas, cependant, affirmer catégoriquement que Griffith a été l'*inventeur* du montage. Formellement ça serait très difficile de créditer une telle notion à une seule personne. Etant une procédure qui s'est développé au fur et à mesure que le cinéma lui-même a évolué, le montage est plutôt une pratique inaugurée par l'art cinématographique lui-même et non par un seul individu.

Le découpage prévoit l'organisation formelle du film en fragmentant sa continuité en unités cinématographiques de temps et espace : les plans. Cette fragmentation prépare le terrain du montage. Cependant on aurait tort de croire que la relation entre découpage et montage est simplement mécanique. Découper, c'est concevoir plan par plan, cadre par cadre, ce qui sera montré et non montré, vu et non vu, entendu et non entendu. Plus qu'à prévoir le détail du montage, le découpage cherche d'abord à définir la stratégie du film en imaginant ce que seront les plans – leur échelle, leur contenu... - et en organisant leur succession<sup>214</sup>.

Le montage, à l'opposé, s'effectue à la fin, quand les plans ont déjà été enregistrés. Étonnamment, le montage ne correspond pas toujours au découpage prévu, vu qu'au fur et à mesure que les tournages ont lieu, des improvisations et des nouvelles idées se développent.

Le montage incombe au monteur, qui parfois se trouve être le réalisateur même. Le plus souvent, toutefois, ce métier est en charge du *monteur (s)/monteuse (s)* qui réalise son travail suivant les instructions du réalisateur. De manière semblable à la relation entre le réalisateur et le chef-opérateur, le partenariat entre le réalisateur et le monteur doit aussi être synchrone. Cette pratique n'a pas cependant pas toujours été la même. Au début, il s'agissait d'un simple travail mécanique de coupure et collage et pour cette raison l'opération du *cutting* était primordiale. Cette mécanicité a amené les studios américains des années 20, qui commençaient à développer l'industrie du cinéma, à établir des règles de montage pour permettre une production plus rapide. Pour maîtriser cette production, le monteur devient une sorte de contrôleur pour les studios ; il décide de la version finale selon les envies commerciales de ces derniers. C'est plus tard avec la découverte de son potentiel artistique, que le montage du film devient une activité créative et pas seulement technique. En outre, l'évolution du cinéma fait que certains types de montage deviennent standard, puisque le public s'est familiarisé peu à peu avec la logique derrière certaines formes habituelles d'enchaînement :

La tentation a existé, très tôt, de trouver des règles, plus ou moins fixes, plus ou moins rigides, qui vaudraient une fois pour toutes. Ces règles reposaient pour une partie sur la reprise de conventions théâtrales, au premier chef celles qui tiennent à la vectorisation d l'espace de jeu en fonction de la perception qu'en a le spectateur (avant/arrière, gauche/droite), et de sa clôture. Mais elles consistaient surtout à systématiser des considérations perceptives et psychologiques, plus pragmatiques et intuitives que vraiment raisonnées. L'idée directrice de tout le montage du « cinéma hollywoodien » a été de produire une espèce de traduction permanente de tout passage de plan à plan en termes psychologiques<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Vincent Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film* (Cahiers du cinéma, 2001), 3

<sup>215</sup> Jacques Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »* (Paris : Vrin, 2015), 39/40

Entre les années 30 et 50, surtout grâce à l'arrivée du son, certaines manières de monter deviennent donc des modèles. De nouvelles formes de montage se sont évidemment développées depuis et se sont ajoutés au rang de « montage classique ».

Parmi ces modèles de montage, nous trouvons quelques exemples emblématiques. Le *montage par assemblage* a été utilisé pour la première fois par Alfred Hitchcock pour le montage de la scène de la douche dans son film *Psychose* (*Psycho*, 1960). Dans la fameuse scène, Marion Crane (Janet Leigh) prend sa douche lorsque Norman Bates (Anthony Perkins) entre dans la salle de bain pour la tuer. Pour raconter cette situation, plusieurs plans se suivent rapidement : un plan en contre-jour de Norman qui tient un couteau, un gros plan de Marion qui crie, un plan du couteau qui entaille sa peau, un plan de Marion qui glisse contre le mur, un plan de sa main qui atteint le rideau de douche, un plan du rideau qui se détache, un plan de son visage collé contre le fond de la baignoire et finalement un plan du sang qui coule vers l'évacuation. Cette façon de monter donne un rythme frénétique à la séquence et crée une atmosphère violente sans que cela soit explicite. L'assemblage signifie donc la construction d'une séquence par la réunion de plans différents pris dans un lieu unique. Le *split screen* présente dans un même cadre deux plans contigus. Il tend à accentuer l'impression de simultanéité. Le *plan séquence* est une séquence composée d'un seul plan. Il n'y a donc pas de montage au sens strict et le plan est filmé en continu, en temps réel. Mais l'on définit ce type de plan comme un montage, parce que même si l'enchaînement des images se fait par le mouvement pur de la caméra, un sens est créé par la simple séquence de mouvements à travers la juxtaposition spatio-temporellement linéaire de plusieurs éléments. *Soy Cuba* (1964) du russe Mikhaïl Kalatozov nous offre un très grand nombre de plans séquence tout au long du film qui nous raconte la révolution castriste en Cuba dans les années 60. L'une des plus belles séquences nous présente les funérailles d'une révolutionnaire. Le plan commence avec le cercueil du mort qui est enveloppé par un drapeau de Cuba et porté par une foule qui marche dans une rue blindée. La caméra monte jusqu'à entrer par la fenêtre d'une fabrique de cigares où les travailleurs s'arrêtent pour étendre un drapeau de Cuba à leur fenêtre. La caméra sort par cette dernière et continue son parcours en hauteur, nous montrant toute la foule qui marche en bas dans la rue pendant que les gens sur leurs fenêtres jettent des fleurs. Montrer cette situation par un plan-séquence est une manière d'exprimer visuellement, par un passage fluide d'image en image, l'union qui s'est créée entre les gens suite à la mort d'un semblable. Il y a une harmonie d'action et de sentiment et nous sommes amenés à nous joindre à eux par le plan. Le but du *smash cut* est de choquer le spectateur au moyen d'un changement soudain et inattendu d'image

ou de son. Le *montage alterné* se produit lorsque plusieurs actions se déroulant dans des endroits différents se succèdent alternativement dans une séquence. A l'inverse, dans le *montage parallèle*, les plans alternent successivement, mais ne présentent aucun rapport évident d'espace ou temps. Cela permet au réalisateur de « commenter » ses propres images à travers des associations symboliques. Le *fondus enchaînés* mélange deux plans : le premier disparaît progressivement tandis que le second apparaît en surimpression. Deux idées sont donc réunies par la juxtaposition de deux images. Plusieurs types de fondus sont possibles à partir de cette même idée (fendu en noir, ouverture en noir, le but est normalement le même), comme dans le cas de la surimpression visuelle. Un plan disparaît progressivement pendant qu'un deuxième apparaît, mais le premier ne disparaît pas complètement, de sorte que les deux plans restent superposés. Cette technique est souvent utilisée pour montrer ce qui se passe dans la tête du personnage en question. Dans la séquence initiale d'*Apocalypse Now* (1979), par exemple, Francis Ford Coppola nous montre un plan d'une forêt au Vietnam qui est bombardée. Se rajoute par-dessus le plan du visage hypnotisé du Capitaine Benjamin L. Willard (Martin Sheen) à l'envers. Par cet effet, dès le départ, nous sommes marqués par l'impact de la guerre sur les soldats.

Evidemment, l'établissement de formes normatives de montage n'a jamais empêché les réalisateurs de se réapproprier et de réélaborer ces modèles pour développer leur histoire comme ils le souhaitent. La remise en question des montages classiques est notamment ce qui fait évoluer l'opération. Nous pouvons remarquer que ces formes de montage permettent, entre autres, la continuité narrative : il s'agit de monter le plan afin de donner un sens logique à l'histoire (le plus souvent la relation entre les plans est de cause/effet : un personnage fait une action dans un premier plan et cela a des répercussions dans les prochains). Pour ce faire, le rôle du découpage est primordial, puisque pour garantir le développement clair et logique du récit, il faut tout prévoir à l'avance. Toutefois, à plusieurs reprises, il a été remarqué que plus qu'un instrument narratif, le cinéma avait aussi le pouvoir de donner une forme unique à l'histoire. Ainsi, comme dans le cas du cadrage et des mouvements de la caméra, le monteur ne se laisse pas limiter par des codes rigides. Même pour les exemples donnés ci-dessus, il n'y a pas d'équation qui garantisse qu'un type de montage signifie nécessairement une chose spécifique. Chaque forme d'enchaînement de plans a pour but la création d'un sens spécifique. Les types de montage dont nous avons parlé ci-dessus ne sont que des manières communes de monter et le plus souvent, elles engendrent des effets types, mais ces derniers ne sont pas fixés, chaque montage étant une nouvelle création.

### 3.1.3 Les tentatives de théorisation

Bien qu'étant d'abord une procédure technique, il a été remarqué que le montage avait un potentiel artistique, puisqu'il *exprime* un sens. Pour cette raison, plusieurs théoriciens et réalisateurs ont essayé de réfléchir sur cette pratique. Leur but était de définir l'objectif ultime du montage comme forme artistique :

Lorsque Eisenstein, Bazin, Pasolini, Godard se demandaient quels pouvoirs concéder au montage, quelles limites lui assigner, quel rôle lui faire jouer dans une économie créatrice et formelle générale du cinéma, ils ne visaient pas les règles du métier, ni les gestes manuels du monteur, mais une abstraction, le concept de montage si l'on ne craint pas d'essentialiser, le montage comme une espèce de personnage si l'on préfère fictionnaliser<sup>216</sup>.

Les premiers à théoriser sur le montage ont été les soviétiques qui cherchaient à révolutionner l'art parallèlement à la révolution politique et sociale qui se passait en Russie à cette période. Le montage était pour eux la clé pour une telle révolution. Dziga Vertov voyait dans le cinéma la possibilité de comprendre la réalité et sa signification implicite. Le cinéma aurait la capacité de montrer la vérité en tant qu'elle se manifeste dans notre monde et cela par le montage qui permet au réalisateur de montrer cette signification par une multiplication de points de vue. Comme Vertov l'affirme : « J'impose au spectateur de voir tel ou tel phénomène visuel de la façon que je trouve la plus avantageuse. L'œil se soumet à la volonté de la caméra »<sup>217</sup>. A la même époque, Lev Koulechov réalise plusieurs expériences sur le montage, la plus célèbre est connue sous le nom d'« effet Koulechov ». Koulechov fait suivre une première fois le plan de l'acteur Mosjoukine par le plan d'une assiette de soupe, une deuxième fois par celui d'une femme morte dans un cercueil, une troisième par le plan d'une fille en train de jouer. A chaque fois, l'association d'un même plan avec un autre produit une compréhension différente du spectateur : respectivement l'appétit, la tristesse et la tendresse. Cette expérience nous montre que l'enchaînement d'un plan avec un autre manifeste un sens qui dérive précisément de leur liaison. Vsevolod Pudovkine, à l'opposé de Vertov, voit dans le cinéma la possibilité de créer un monde aussi crédible que possible, dans lequel il est facile de pénétrer grâce à l'élimination par le montage des moments inutiles à l'histoire. Pour ce faire, le réalisateur doit montrer la réalité comme si elle était vue par un observateur extérieur qui peut toujours choisir les points de vue les plus pertinents, étant présent dans tous les événements cruciaux de l'action. Mais

---

<sup>216</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 103

<sup>217</sup> Georges Sadoul, *Dziga Vertov* (Paris: Editions Champ Libre, 1971), 74/75

parmi les soviétiques, Sergei Eisenstein demeure celui qui a le plus écrit sur le montage et sa pensée a beaucoup évolué avec le temps. L'idée de base est pourtant toujours restée la même. Eisenstein croyait que chaque plan d'un film fonctionnait comme un énoncé verbal et le montage des plans comme la création d'une phrase. Selon cette perspective, le réalisateur devrait non seulement rendre le sens de chaque plan le plus univoque possible, mais aussi concaténer les plans de sorte à préciser ce sens et façonner la compréhension du spectateur. Vers 1924 il élabore son idée de *montage d'attraction* selon laquelle le but du montage est de provoquer une émotion forte chez le spectateur à travers le choc engendré par l'association de deux plans. Ce choc permettrait au réalisateur de guider le spectateur. Voici comment il explique cette procédure dans son article de 1924 *The Montage of Film Attractions* :

Le cinéma, comme le théâtre, n'as du sens que comme 'une forme de pression'. Il y a une différence dans leurs méthodes mais ils ont un dispositif basique en commun : le montage d'attractions [...] C'est ce chemin qui libère le film des scripts basés sur l'action et pour la première fois prend en considération le matériel du film à la fois thématiquement et formellement, dans la construction [...] Une attraction est dans notre compréhension tout fait démontrable (une action, un objet, un phénomène, une combinaison consciente, etc.) qui est connu et prouvé d'exercer un effet définitif sur l'attention et l'émotion de l'audience et cela, combiné avec d'autres, possède la caractéristique de concentrer l'émotion de l'audience vers une direction dictée par les objectifs de la production. De ce point de vue, un film ne peut pas être une simple présentation ou démonstration d'évènements : au lieu il doit être une sélection tendancieuse, et comparaison entre, les événements, libre des plans étroitement dépendants de l'action, en façonnant l'audience en accordance avec son but<sup>218</sup>.

Toutefois, l'émotion qui dérive du choc n'est qu'un cheminement vers la pensée, qui est le but de tout film. L'objectif du cinéma n'est donc pas de montrer le monde ou de l'interpréter, mais de produire des pensées : « Ces chocs fournissent la seule opportunité de percevoir l'aspect idéologique de ce qui est exhibé, la conclusion idéologique finale »<sup>219</sup>. Autrement dit, le montage d'attraction produirait des pensées à travers la collision entre plans. Notamment dans son film *Octobre. Dix jours qui ébranlèrent le monde (Oktyabr' : Desyat' dney kotorye potryasli mir, 1928)*, nous pouvons remarquer que la juxtaposition d'un plan du leader provisoire du gouvernement, Alexander Kerenski (Nikolay Popov), avec un plan de la statue d'un paon met en évidence, par une analogie symbolique, la vanité et l'orgueil de Kerenski. Mais le cheminement logique créé par le montage n'est pas forcément reproduit par le spectateur. En

---

<sup>218</sup> Sergei Eisenstein, « The Montage of Film Attractions », in *Selected Works Volume 1. Writings, 1922 – 1934*, trad. ed. Richard Taylor (New York: I.B. Tauris, 2010), 40/41

<sup>219</sup> Sergei Eisenstein, « The Montage of Attractions », in *Selected Works Volume 1. Writings, 1922 – 1934*, trad. ed. Richard Taylor (New York: I.B. Tauris, 2010), 34

ceci, la pensée d'Eisenstein est problématique. Cette réciprocité entre « montage + sens A » = « spectateur + sens A » ne peut jamais être garantie, étant donné qu'on ne peut pas contrôler l'esprit de chaque spectateur.

À l'opposé du projet eisensteinien, trop rigide, se place André Bazin. Pour lui, due à sa nature photographique, l'objectif du cinéma est la reproduction fidèle de la réalité en tant que telle, dans sa continuité et fluidité. Pour cette raison, il n'est pas besoin de découper la réalité pour la recoller ensuite. Le plan seul dans sa durée est capable de rendre justice au réel : « Pour Bazin c'est le plan, dans son déroulement continu, qui exprime la réalité, pas le raccord, pas le montage, et que ce dernier doit être cantonné au rôle minimal d'assurer les transitions inévitables entre blocs de durée »<sup>220</sup>. D'où le titre de son texte *Montage Interdit*, dans lequel Bazin essaye de défendre le fait que la réalité ne doit pas être « retouchée » par le montage. Quant à Jean-Luc Godard, il emprunte un chemin similaire à celui d'Eisenstein, le montage représente une puissance créative incomparable, elle est « la seule invention au cinéma ». Mais à l'inverse d'Eisenstein, bien que le montage ait aussi la possibilité de produire des pensées, ces pensées sont fruits de la relation du spectateur avec ce qu'il voit dans le film, et pas produit du montage même. Le montage n'est donc pas un outil dont la fonction est de présenter un sens de la réalité défini préalablement par le réalisateur comme chez Eisenstein, mais plutôt un moyen d'expansion du sens de la réalité, invitant le spectateur à s'appropriier le sens du film. Pour cette raison, le monteur ne doit pas obligatoirement obéir à des règles. Tout au contraire, il est libre de réinventer le montage comme il le souhaite, s'il lui permet de mieux s'exprimer :

Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'un cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. Supposons que vous aperceviez dans la rue une jeune fille qui vous plaise. Vous hésitez à la suivre. Un quart de seconde. Comment rendre cette hésitation ? A la question : « Comment l'accoster ? » répondre la mise en scène. Mais pour rendre explicite cette autre question : « Vais-je l'aimer ? », force vous est d'accorder de l'importance que quart de seconde pendant lequel elles naissent toutes deux. Il se peut donc que ce ne soit plus à la mise en scène proprement dite d'exprimer avec autant d'exactitude que d'évidence la durée d'une idée, ou son brusque jaillissement en cours de narration, mais que ce soit au montage de le faire<sup>221</sup>.

Quel que soit le rôle que l'on attribue au montage et indépendamment de la façon dont on l'utilise dans un film, il possède dans tous les cas un rapport avec les notions de continuité et discontinuité. Cela, parce que le montage est tout d'abord l'établissement d'une connexion

---

<sup>220</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 51

<sup>221</sup> Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », in *Cahiers du cinéma*, N°65 (Décembre 1956) : 30



entre une image et la suivante. Pour reprendre une formulation de Vincent Pinel, « tout commence par une histoire de porte »<sup>222</sup>. Imaginons le plan fixe d'un personnage qui sort d'une salle par une porte. Si on fait suivre ce plan par un plan fixe dans lequel ce même personnage entre par la porte d'une autre salle, le spectateur croit qu'il y a une continuité dans ce saut d'un plan à l'autre. Comme cet exemple nous le montre, le montage fonctionne de ce point de vue comme créateur de continuité là où il n'y en a pas, raison pour laquelle on appelle ce passage d'une image à l'autre « raccord ». Imaginons que nous avons une scène A où le personnage a une conversation dans un bar. Il suit une scène B dans laquelle ce même personnage sort d'un endroit et marche dans la rue. A la fois spatialement et temporellement, les plans correspondants à ces deux scènes n'ont aucune liaison, mais le montage est capable d'installer une continuité entre ces deux plans. Chaque plan représente un bloc d'espace et temps (chaque situation filmée représente un moment précis dans un endroit précis), mais par le raccord, une logique naît. L'unité créée par le raccord est donc une *unité sémiotique*, puisque nous comprenons qu'il y a un sens dans le passage du plan A au plan B et que les deux actions sont liées par une logique (le plus souvent c'est une logique de « cause et effet »). Cette continuité instaurée par le raccord nous permet de comprendre le récit, c'est-à-dire de voir un sens dans les comportements des personnages et une suite entre les événements qui se produisent. C'est l'essence même du montage de conférer un sens à l'histoire racontée, de permettre au spectateur de comprendre. Paradoxalement, le spectateur reconnaît la *discontinuité spatio-temporelle*, puisqu'il voit qu'il ne s'agit pas du même endroit et du même moment. La reconnaissance de cette discontinuité est pourtant essentielle à l'histoire, puisqu'il nous permet de ressentir le temps qui passe et de saisir les déplacements des personnages et des actions. Ainsi, le travail du raccord est double : il instaure une continuité de sens à travers une discontinuité de temps et d'espace. Autrement dit, intellectuellement, nous savons qu'il y a une continuité, mais au niveau sensoriel, nous percevons la discontinuité d'un plan à l'autre : « Le raccord est toujours un geste double et contradictoire : il fait passer d'un bloc d'espace-durée à un autre bloc, et provoque donc un changement soudain de ma perception ; mais il le fait en produisant un rapport entre les deux blocs qu'il réunit – rapport davantage idéal ou sémantique que sensoriel »<sup>223</sup>. Le raccord est donc une structure ambiguë, étant donné qu'il peut être pensé comme une liaison, mais aussi comme une coupure. Le réalisateur peut toujours choisir dans quelle mesure mettre l'accent sur l'aspect discontinu de la coupure ou sur l'aspect unitaire du raccord. Cette ambiguïté est justement ce qui fait du montage une opération créative riche en possibilités d'usage. Il nous

---

<sup>222</sup> Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film*, 15

<sup>223</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 29

reste à savoir comment le spectateur se rapporte au sens exprimé par le montage. Dans sa phénoménologie, Husserl utilise la notion de constitution pour expliquer comment le sens du monde se manifeste à nous. Un tel concept pourrait nous aider à comprendre comment le sens du montage se présente à nos consciences.

### 3.2 La constitution de sens

#### 3.2.1 La notion de « constitution » (*Konstitution*)

Nous avons noté que la philosophie husserlienne cherche à opérer une analyse structurelle de l'expérience de la conscience. Mais quel type de relation l'expérience instaure-t-elle entre le sujet et l'objet ? Le concept d'*intentionnalité* (*Intentionalität*) apparaît dans la philosophie husserlienne pour répondre à cette question, elle permet d'expliquer comment le monde apparaît à la conscience et comment la conscience s'ouvre à cette donation. D'après la notion d'intentionnalité toute conscience est *intentionnelle*, c'est-à-dire que chaque acte de la conscience se dirige vers le monde : « Nous entendons par intentionnalité cette propriété qu'ont les vécus « d'être conscience *de* quelque chose » »<sup>224</sup>. La conscience est donc directionnelle, elle va à la rencontre de l'objet. Cette directionalité a deux conséquences : (a) elle rend possible à la conscience de viser l'objet lui-même dans sa donation ; (b) mais étant donné qu'elle est intentionnelle, l'acte n'emprisonne pas cet objet dans la conscience, il le vise tout simplement. Cela fait que nous n'avons pas deux entités séparées – l'objet dans le monde et l'objet pris dans la conscience – mais un seul objet visé par des actes différents. L'objet *apparaît à la conscience*, mais il n'est pas *déplacé dans la conscience*. Cette directionalité ne se produit pas n'importe comment. Chaque acte de la conscience est déterminé par le type d'objectivité vers lequel il se dirige : un objet imaginaire, par exemple, requière l'acte d'imaginer, une pensée requière l'acte de penser et ainsi de suite. Pour cette raison, la conscience ne doit pas être pensée comme un néant, un vide, mais au contraire comme composée de divers actes qui correspondent aux différents types d'objectivités et à leurs différents modes de donation. Ces actes sont, par conséquent, déterminés par les objets, leur structuration dépendant du type d'objet visé : « Etant donné que les actes ne sont rien sans les objets desquels ils sont conscients, nous pouvons affirmer que la conscience intentionnelle porte une relation à l'objet lui-même »<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, trad. Paul Ricoeur (Paris : Gallimard, 1950), §84, 283

<sup>225</sup> Klaus Held, « Husserl's Phenomenological Method », In *The New Husserl: A Critical Reader*, ed. Don Welton (Bloomington: Indiana University Press, 2003), 14

Toutefois, cette visée de l'objet ne fait pas simplement apparaître un objet, elle donne un sens à cette apparition. Le processus par lequel cette saisie significative se produit est appelée *constitution* (*Konstitution*). L'idée de constitution est extrêmement problématique chez Husserl, étant donné qu'il ne l'a jamais définie de façon explicite. Il s'agit plutôt d'un *concept opérant* (*fungierend*), c'est-à-dire que Husserl l'utilise pour parler de la manière dont la conscience se rapporte au monde, mais il ne détermine pas (ou rarement) ce que cette notion veut dire. En ce qui nous concerne, nous essayerons de montrer en quoi consiste l'idée globale de constitution, sans tenir compte des problèmes de son interprétation. De façon générale, la constitution apparaît dans la phénoménologie husserlienne pour expliquer comment à partir des *opérations subjectives de la conscience* nous pouvons avoir une *connaissance objective du monde*. Ici, il faut se souvenir que l'investigation husserlienne ne se concentre pas sur ce qu'est cette connaissance (qu'est-ce que le monde), mais plutôt sur l'analyse de son mode de production (comment nous connaissons le monde). Autrement dit, la question qui nous concerne n'est pas « qu'est-ce qu'une chaise », mais plutôt « comment puis-je à travers des actes de ma conscience appréhender l'objet qui apparaît devant moi en tant que chaise ? ». La réponse réside en ce que la conscience constitue le sens unitaire de l'objet à travers une synthèse de ses multiples apparitions, une *synthèse d'identité*. Bien que ces apparitions soient subjectives, par cette synthèse, je suis capable d'identifier ce qui demeure inchangé malgré ses multiples donations. Son sens m'apparaît<sup>226</sup>. Cette identification me permet de connaître l'objet, de définir ce qui compose son identité, d'affirmer que « c'est une chaise ». Et pourtant, puisqu'il s'agit d'une effectuation de la conscience, ce sens découle de la subjectivité. Le monde ne peut avoir de signification que pour des sujets qui le vivent :

La réalité, aussi bien la réalité d'une chose prise séparément que la réalité du monde dans son ensemble, ne comporte par essence (au sens strict que nous prenons) aucune autonomie. Ce n'est pas en soi quelque

---

<sup>226</sup> C'est important de remarquer que lors qu'il approfondi ses analyses de la constitution, Husserl se rend compte qu'un tel projet constitutif ne peut se réaliser que si le sujet est une entité mondaine, se trouvent dans le même espace que les objets qu'il constitue, comme Zahavi affirme : « Le sujet transcendantal peut constituer un monde objectif seulement s'il est incarné et socialisé, les deux conditions impliquent une mondanisation » (Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 75). Husserl finit pour aller encore plus loin : il ne suffit pas que le sujet soit mondanisé, il doit faire partie d'une communauté de sujets mondanisés : « si on interprète la subjectivité transcendantale comme un ego isolé et dans l'esprit de la tradition kantienne, en ignorant toute la tâche d'établissement d'une communauté transcendantale de sujets, alors chaque opportunité d'atteindre une connaissance de soi et du monde est perdue » (Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gerard Granel (Paris : Gallimard, 1999), §28, 120). Malgré le fait que nous n'avons pas la possibilité ici de développer une investigation détaillée de la constitution, il faut savoir que Husserl prend pourtant en compte l'intersubjectivité subjacente et primordiale à ce processus, étant donné que c'est elle la structure qui légitimera ce processus. Cela parce que mon expérience n'est valide que si elle est attestée et vérifiée par toute une communauté intersubjective. Sans cette légitimation, nous risquons de tomber dans un solipsisme.

chose d'absolu qui se lie secondairement à un autre absolu ; ce n'est, au sens absolu, strictement rien ; elle n'a aucune « essence absolue » ; son titre d'essence est celui de quelque chose qui par principe est *seulement* intentionnel, *seulement* connu, représenté de façon consciente, et apparaissant<sup>227</sup>.

La subjectivité est donc donatrice de sens dans la mesure où elle est l'« emplacement » où le sens de l'objet se manifeste. Ainsi, la notion de constitution n'implique nullement que je donne un sens arbitraire à l'objet, mais plutôt que c'est dans mon expérience d'objet que son sens se déploie.

Le grand mérite du concept de constitution est d'assimiler deux mouvements philosophiques opposés : *l'idéalisme transcendantal* et le *réalisme empirique* ou, en d'autres termes, la subjectivité de l'expérience et l'objectivité de la connaissance. D'un côté, la constitution du sens de l'objet se produit à travers un système d'opérations subjectives par lesquelles il apparaît à ma conscience. Mais d'un autre côté, grâce à l'intentionnalité, j'ai la garantie que ce sens est la manifestation de l'objet-même, puisque la directionnalité de ma conscience vise l'objet tel qu'il est. La constitution n'est donc rien d'autre que le processus de la conscience qui permet au monde de se manifester. Je donne un sens à la réalité en accueillant sa manifestation dans ma conscience :

La constitution est un processus qui se dévoile dans la structure subjectivité/monde. Pour cette raison, la constitution ne peut pas être interprétée ni comme une animation contingente de quelques données de sens dépourvues de signification, ni comme une tentative de déduire ou réduire le monde à partir ou vers un sujet sans-monde. Parler de la subjectivité transcendantale comme l'entité constitutive ou donatrice de sens (HUA 8/457, 17/2.51, 15/366) et parler des objets comme constitués par et dépendants de la subjectivité, cela revient à formellement parler de la structure subjectivité/monde comme le cadre transcendantal dans lequel des objets peuvent apparaître<sup>228</sup>.

Il y a toutefois une mésinterprétation majeure du concept de constitution à laquelle il faut faire attention. Ce qu'on appelle « la thèse de la création » affirme que si la conscience constitue le monde, cela implique qu'elle produit le monde *ex-nihilo*. L'être du sujet précéderait ontologiquement l'être du monde et la réalité serait la production arbitraire de ma subjectivité. Néanmoins, d'après Husserl, le monde ne se produit pas *après* le sujet. Tout au contraire, le monde est là *a priori*, avec sa matière et propriétés propres. Ma subjectivité n'est que le « lieu » où ce monde peut apparaître. Objet et sujet sont donc hétérogènes, mais le monde ne peut avoir du sens qu'une fois que la conscience s'y est engagé. Le sujet est donc la condition pour que le

---

<sup>227</sup> Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, §50, 164

<sup>228</sup> Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, 74

monde puisse apparaître : ma conscience accepte le monde dans sa donation, mais elle n'est pas à l'origine ou la source de ce monde.

### 3.2.2 *L'analyse structurale de la constitution : Le schéma*

La première référence de Husserl à l'idée de constitution apparaît dans son ouvrage de 1900/01 *Recherches Logiques (Logischen Untersuchungen)* dans lequel il présente une description formelle de l'expérience. D'après le philosophe il y a deux dimensions majeures dans le vécu. Tout ce qui est *intentionnel* concerne la dimension de l'expérience vers laquelle la conscience se dirige. De manière générale nous trouvons en elle : (a) *l'objet intentionnel* et (b) le *contenu intentionnel* de l'expérience. *L'immanent* concerne la sphère de la conscience et tout ce qu'y se trouve. Deux éléments en font partie : (c) les *actes* et (d) leurs *contenus*. Analysons chacun de ces éléments. (a) *L'objet intentionnel* n'est rien d'autre que l'objet qui est visé par la conscience à travers l'acte (l'objet perçu par le percevoir, l'objet aimé par l'aimer, l'objet jugé par le juger, etc.). (b) Le *contenu intentionnel* est, quant à lui, l'ensemble des moments ou des composantes de l'expérience qui permettent à la conscience de se diriger vers l'objet et de le viser. Husserl y distingue deux éléments. (b1) Tout d'abord, chaque vécu intentionnel<sup>229</sup> nous offre un type spécifique d'expérience. Le juger se distingue certainement du percevoir, de l'imaginer, etc. Il s'agit donc de la *qualité intentionnelle* de l'expérience : l'espérer, le désirer, le se souvenir, le douter, etc. (b2) Mais chaque expérience est aussi dirigée vers quelque chose qui se présente d'une certaine manière à la conscience. Elisabeth II peut être visée comme « la reine du Royaume-Uni », mais elle peut aussi être visée comme « la mère de Prince Charles ». Dans les deux cas, on se rapporte à l'objet/personne « Elisabeth II » à travers une affirmation. La qualité intentionnelle est donc la même. Nous visons aussi une même chose : Elisabeth II. L'objet intentionnel est donc aussi le même. Ce qui change est la manière dont cet « objet » se présente à ma conscience, une fois comme 'reine', et une autre fois comme 'mère'. Ici, nous avons donc affaire à la *matière intentionnelle* de l'expérience : il s'agit de *ce* qu'on vise et du *sens* de cette visée, c'est-à-dire de la manière dont on signifie l'objet intentionnel :

On n'est pas simplement conscient d'un objet, on est toujours conscience d'un objet d'une manière particulière, c'est-à-dire qu'être intentionnellement dirigé signifie intentionner quelque chose *comme*

---

<sup>229</sup> Contrairement à ce qu'on pourrait penser, pas toute expérience n'est intentionnelle. Pour qu'un vécu soit intentionnel il faut qu'il se dirige vers un objet, ce qui n'est pas le cas de toutes les expériences de la conscience : « Sauf les sensations, qui sont non-intentionnelles, on pourrait aussi remarquer une variété d'autres expériences qui manquent aussi d'un objet intentionnel, par exemple le bonheur, le vertige, la nausée, l'anxiété, etc. » (Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, 27)

quelque chose. On intentionne (perçoit, juge, imagine) un objet *comme* quelque chose, c'est-à-dire selon une certaine conception, description ou à partir d'une certaine perspective. Penser à la capitale du Danemark ou à la ville natale de Niels Bohr, penser au mari de Hilary Clinton ou au dernier président des EUA dans le 20<sup>ème</sup> siècle, penser à la somme de 2 + 4 ou penser à la somme de 5 + 1, ou voir un chalet suisse d'en bas ou au-dessus – dans chacun de ces quatre cas, on pense au même objet, mais selon des descriptions, conceptions ou perspectives différentes, c'est-à-dire avec des matières d'acte différentes<sup>230</sup>.

Quant à la sphère immanente, nous y trouvons tout d'abord des *actes* de la conscience.

(c) Différents types d'objets requièrent différents types d'actes. Mais un même objet peut également être visé par différents types d'actes. Nous ne pouvons pas, par exemple, percevoir ce qui n'apparaît pas, mais nous pouvons imaginer et aimer une chose qui n'est pas présente. Malgré le fait que ces actes visent l'objet intentionnel, ils demeurent pourtant immanents à la conscience, c'est-à-dire qu'ils sont des opérations effectuées *par la conscience* dans sa relation avec le monde. Ces actes définiront non seulement la qualité de l'expérience, mais aussi la matière, étant donné que c'est par l'acte même que l'objet sera visé de telle ou telle manière, avec tel ou tel sens. (d) Nous avons vu dans le chapitre précédent que ce que nous trouvons par l'acte n'est pas juste des qualités brutes de l'objet, mais des *sensations*. Ces dernières sont donc le contenu de l'objet *tel qu'il est saisi* par l'acte et sont un contenu immanent. Les sensations ne sont donc pas ce qui est visé par l'acte, ce dernier visant l'objet, mais elles sont le résultat de cette interaction, c'est à travers elles que j'accède à l'objet même. Si je regarde la Tour Eiffel, c'est la tour que ma conscience vise, les couleurs et les traits que je ressens sont juste la manière à travers laquelle la tour peut m'apparaître. Par conséquent, mon acte de voir la tour et les sensations demeurent une partie implicite – bien qu'essentielle et constitutive – de mon expérience (Voir en annexe un schéma qui illustre cette structure : Annexe 26).

Mais si les sensations sont les données *de l'objet intentionnel* tel qu'il est visé par moi, comment peuvent-elles devenir immanentes *à la conscience* ? Ou, en d'autres mots, comment l'objet intentionnel peut accéder à l'immanence de la conscience et m'apparaître ? Pour expliquer ce processus, Husserl a conçu le « *modèle d'appréhension/contenu d'appréhension* »<sup>231</sup> (*das Modell von Auffassung und aufgefasstem Inhalt*). D'après ce schéma, les objets nous offrent des sensations, qui en soi ne sont que des données de ces objets. Mais des actes de la conscience transforment ces données « sans-sens » en contenu immanent, c'est-

---

<sup>230</sup> Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, 24

<sup>231</sup> Quelques interprétations comme celles de Rudolf Bernet, Rudolf Boehm, Robert Sokolowski et John Brough affirment que Husserl abandonne ce modèle plus tard dans sa philosophie. Cependant, pour d'autres interprètes comme James Mensch et Dieter Lohmar, le philosophe ne fait que modifier ce schéma, mais il ne le nie pas complètement.

à-dire des contenus qui exposent des caractéristiques de l'objet (ce sont les sensations exposantes dont nous avons précédemment parlé). Les actes réalisent une *appréhension* (*Auffassung*) de ces sensations qui deviennent des *contenus d'appréhension* (*Auffassungsinhalte*). Cette appréhension fonctionne comme une « animation » des sensations, elle les organise selon un sens qui n'est pas établi *ex-nihilo*. Tout au contraire, il est en liaison avec le caractère qualitatif (type d'acte) et matériel (manière de viser) de l'expérience. Supposons que je vois une chose qui vole au loin. Je n'arrive pas à bien la percevoir. Je n'arrive pas à savoir si c'est un oiseau, *je suis dans le doute*. Au fur et à mesure que l'objet s'approche, j'*appréhende* plus de *sensations* : j'entends un bruit rythmé, je vois qu'il a des ailes qui tournent en cercles, qu'il est un peu rond, qu'il y a des vitres, qu'il est gris, qu'il y a des personnes à l'intérieur, etc. Je réunis toutes ces informations et à partir de là je peux donner *un sens* à ces informations : c'est un hélicoptère. Si initialement la qualité intentionnelle de mon expérience était le doute, après mon appréhension, j'ai pu réadapter ma visée initiale et viser cet objet avec certitude. De la même façon, j'ai pu changer le matériel intentionnel de ma visée ; je le prenais d'abord comme « un oiseau », puis je l'ai pris comme « un hélicoptère ». Pour le dire autrement, il y a un mouvement de la conscience qui appréhende l'objet intentionnel de telle ou telle manière à travers des actes différents, mais toujours en ayant comme base des contenus sensibles. Ces actes fonctionnent comme une « appréhension » et, par une « animation », ils transforment ces sensations en données immanentes. Cette « transformation » permet à la conscience de saisir les données sensibles de l'objet visé comme ayant un sens. Cette saisie ne doit pas être comprise comme une action, mais comme une « *(auto)apparition* » (*(Selbst)erscheinung*) du contenu de sensation de l'objet lui-même. Dans notre exemple ci-dessus, l'hélicoptère n'était pas un oiseau qui s'est transformé en hélicoptère, il s'est donné tel qu'il est dès le début de mon appréhension, c'est ma visée qui l'a initialement appréhendé comme ayant un sens différent. Avec son rapprochement, son apparition a acquis plus de clarté.

Nous voyons donc que le schéma sert en réalité pour expliquer comment la conscience est capable de saisir un objet qui lui est transcendant. L'objet demeure toujours simplement intentionnel. Mais la rencontre entre les sensations et l'appréhension rend possible la *constitution de l'apparition* de l'objet. Mais l'aspect intentionnel de l'expérience de cette apparition ne fait pas qu'apparaître l'objet, il n'est pas aléatoire, il est toujours chargé de signification. Chaque appréhension de l'objet intentionnel nous offre le vécu d'une chose avec un sens. D'apparition en apparition, des données supplémentaires nous sont fournies pour que le sens se précise. De cette manière, les données ne suffisent pas, à elles seules, à nous faire saisir l'identité de cet objet, il nous faut une multiplicité d'apparitions. Ce qu'on identifiera

comme une « *mêmeté* » dans chaque apparition constituera ce qu'on appelle l'unité de l'objet ou son identité. Par exemple, si je n'ai jamais vu une chaise dans ma vie, avoir simplement une perspective unique et singulière ne me suffira pas pour identifier ce qu'est une chaise. Il faut que je tourne autour de la chaise, que je la regarde à partir de plusieurs perspectives, que j'accède à plusieurs apparitions. Cela me permettra de saisir ce qui fait partie de toute apparition, ce qui ne change pas, l'essence « chaise » :

C'est dans l'entier procès d'actes singuliers qui vont de la saisie de S aux saisies d'a, b... que nous apprenons à connaître S. Le procès est une considération en déploiement, une unité de considération articulée. A travers tout le procès de part en part, S garde le caractère de thème, et dès lors que nous contrôlons pas à pas, moment après moment, partie après partie, c'est précisément un moment, une partie, généralement parlant une propriété, une détermination. C'est dans la saisie des propriétés que nous faisons sa connaissance. Dans le déploiement, le thème indéterminé S devient le substrat des propriétés qui ressortent, et elles-mêmes se constituent ici comme ses déterminations<sup>232</sup>.

Ce processus d'identification du sens unitaire de l'objet s'appelle « *synthèse d'identité* » et c'est par lui que la constitution se produit, en conférant sens et identité aux choses. Nous pouvons remarquer que les données ont un rôle décisif dans ce processus de constitution de l'identité, étant donné que cette unité est constituée à travers l'appréhension constante de ce contenu, lequel est interprété comme ayant toujours « un même sens ». C'est justement parce qu'il s'agit d'une synthèse que la constitution ne doit pas être comprise comme une simple somme de données. La synthèse d'un livre, par exemple, n'est pas la réunion de tout ce qui se passe dans un livre, mais de toutes les informations *essentiels* pour comprendre son histoire. On peut dire la même chose pour la synthèse d'identité, elle prend en compte tout ce qui est constant dans l'apparition d'un objet, assemble ces données et forme une identité essentielle. Ainsi, on suppose saisir dans notre perception un même et unique objet à travers le changement de contenus. Des contenus perceptuels différents sont donnés, mais ils sont « *appréhendés* », « *aperçus* » (*aufgefaßt, apperzipert*) dans le même sens. Sous cette perspective, cette synthèse est ce qui permet la constitution de l'objet en tant qu'unitaire :

La constitution signifie toujours « constitution de *l'identité de l'objet* ». Or, qui dit « identité de l'objet » suppose une pluralité des « manières de donation » (*Gegebenheitsweisen*) de l'objet. Cette constitution signifie alors l'unité d'une apparition (*Erscheinung, Bekundung, Präsentation*) et d'une synthèse

---

<sup>232</sup> Edmund Husserl, *De la synthèse active*, trad. Jean-François Pestureau et Marc Richir (Grenoble : Editions Jérôme Million, 2004), 33



identifiante<sup>3</sup>. Dans cette apparition se donne un contenu sensible ; et c'est grâce à l'« animation » de ce contenu par une *appréhension* que nous « vivons » (*erleben*) cette apparition<sup>233</sup>.

### 3.2.3 *La corrélation noesis/noema*

Plus tard, dans son œuvre de 1913, *Idées*, cherchant à identifier les « moments eidétiques » (ou essentiels) de la relation intentionnelle de la conscience avec le monde, Husserl reprend ce schéma. Il change toutefois la terminologie employée<sup>234</sup>. Nous avons toujours affaire à une dimension immanente de l'acte et une dimension intentionnelle de l'objet. Jusqu'ici nous avons des actes, des contenus de sensation et l'apparition d'un sens par une appréhension. Le schéma nous montrait que, de façon générale, nous trouvons deux dimensions dans la sphère immanente du processus constitutif : une dimension matérielle non-intentionnelle, qui est le contenu sensible de l'objet ressenti par la conscience, ce que Husserl appelle maintenant « *hylé* » ; Et une dimension animatrice du contenu qui lui donne sens, ou dans les mots d'*Idées*, lui donne une *morphé* intentionnelle. Cette animation, Husserl la renomme « *noesis* ». Si la *noesis* concerne les actes intentionnels *de* la conscience dans leur appréhension du monde, la *hylé* est le contenu matériel de l'objet tel qu'il se donne *pour* la conscience. Pour cette raison, à la fois le matériel hylétique (les sensations) et la *noesis* (les actes) font partie de la conscience, il s'agit de deux niveaux distincts de la conscience elle-même : le premier concerne le contenu, le deuxième la forme donnée à ce contenu. Tout au long de ses analyses, toutefois, Husserl accordera plus d'importance au niveau noétique de la conscience qu'au niveau hylétique, la *noesis* étant le processus donateur de sens. La *hylé* acquiert donc – au moins à cette époque de l'analyse husserlienne – un rôle passif et secondaire. Mais qu'est-ce que la *noesis* plus

---

<sup>233</sup> Alexander Schnell, *Temps et phénomène. La phénoménologie husserlienne du temps (1893 – 1918)* (Hildesheim : Olms, 2004), 21

<sup>234</sup> Voici comment Husserl justifie un tel changement dans les *Idées* : « [...] nous acceptons plutôt les vécus tels qu'ils s'offrent à la réflexion immanente en tant que processus temporels unitaires ; il nous faut pourtant distinguer en principe deux choses : 1° Tous les vécus qui dans les *Etudes Logiques* étaient désignés du nom de « contenus primaires » (a) ; 2° Les vécus, ou moments du vécu, qui portent en eux la propriété spécifique de l'intentionnalité. Au premier groupe appartiennent certains vécus « *sensuels* » formant une unité en vertu de leur genre suprême : les « *contenus de sensation* » tels que les data de couleur, les data de toucher, les data de son, etc., que nous ne confondons plus avec les moments des choses qui apparaissent, avec la qualité colorée, la qualité rugueuse, etc., qui au contraire « s'esquissent » de manière vécue au moyen des précédents. [...] De tels vécus concrets rentrent comme composantes dans un nombre beaucoup plus vaste encore de vécus concrets qui, considérés comme totalités, sont intentionnels, en ce sens que par-delà ces moments sensuels on rencontre une couche qui pour ainsi dire les « anime », *leur donne un sens (sinngebende)* (ou qui implique essentiellement, une donation de sens) (*Sinngebung*) ; c'est par le moyen de cette couche, et à partir de *l'élément sensuel qui en soi n'a rien d'intentionnel*, que se réalise précisément le vécu intentionnel concret. [...] Nous avons donc besoin de toute façon d'un nouveau terme qui exprime tout le groupe par l'unité de la fonction et qui souligne le contraste entre cette fonction et les caractères informants (*formenden*) ; nous choisissons à cet effet l'expression de *data hylétiques ou matériels*, simplement même de matière (*Stoffe*) » (Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, §85, 288 – 291)

exactement ? C'est la sphère de la conscience qui inclut tout processus dirigé vers l'objet, c'est-à-dire qu'il s'agit de chaque acte de la conscience prise dans sa visée intentionnelle. Certes, chaque acte est structuré selon le type d'objectivité qu'il vise – comme nous avons vu : le souvenir, l'imaginer, le juger, le percevoir, chaque acte opère d'une certaine manière – mais dans leur fonctionnement, ils ont un objectif commun : dans leurs visées, ils font plus que saisir leurs objets, ils appréhendent leurs sens et cela caractérise justement le travail de la *noesis*.

Du côté intentionnel de cette relation se trouve ce que Husserl appelle le « *noema* ». La notion de *noema* comprend à la fois l'« *objet intentionnel* » et le « *contenu intentionnel* », c'est-à-dire *l'objet qui est visé, tel qu'il est visé*. Cette approche a, toutefois, générée une grande polémique : dans quelle mesure *l'objet-tel-qu'il-est-visé* s'identifie à *l'objet-qui-est-visé* ? Est-ce que ce sont deux objets différents ou deux perspectives distinctes d'un même objet ?<sup>235</sup> Ici, nous définissons le *noema* comme l'objet intentionnel lui-même, mais tel qu'il est considéré selon une perspective phénoménologique (après la réduction). C'est-à-dire qu'il n'est ni un sens idéal de l'objet, ni le concept, ni un objet intermédiaire entre le sujet et l'objet qui est visé. Tout au contraire, c'est l'objet lui-même tel qu'il est perçu, imaginé, aimé, jugé par la conscience. Puisque chaque acte constitue le sens de son objet d'une certaine manière, selon le type d'objectivité qui est en jeu, la *noesis* possède un corrélat : pour chaque type de *noesis* il y a un type de sens manifesté par l'objet. Ce corrélat est le « *noema* » : « La *noesis* trouvée dans un certain type d'acte dépostera un sens noématique correspondant dans son objet et l'analyse constitutive consiste en montrer comment cela se produit. Par exemple, des actes de l'imagination déposent un sens « imaginaire » dans leur corrélation noématique, des actes de souvenir déposent un sens de « passé » et ainsi de suite »<sup>236</sup>. Dit autrement, si la *noesis* est l'acte qui se dirige vers l'objet appréhendé, le *noema* est la façon dont cet objet sera visé et signifié par cet acte dans l'expérience. La perception d'une chaise et le souvenir d'une chaise visent un

---

<sup>235</sup> Dans le passage suivant Zahavi clarifie les positions des deux côtés du débat : « Follesdal, Dreyfus, Miller, Smith et McIntyre (souvent connus comme l'école californienne ou l'interprétation de la côte Ouest) ont défendu une interprétation frégéenne de la théorie de l'intentionnalité husserlienne. Selon eux, le *noema* doit être nettement distingué à la fois de l'acte et de l'objet. C'est une signification idéale dans le sens où il sert de médiateur à la relation intentionnelle entre l'acte et l'objet [...] Par contraste, Sokolowski, Drummond, Hart et Cobb-Stevens (souvent connus comme l'interprétation de la côte Est) argumentent que l'intentionnalité est une caractéristique fondamentale de l'expérience consciente. Ils argumentent que le *noema* ne doit pas être compris ni comme un sens idéal, un concept ou proposition, ni comme un intermédiaire entre le sujet et l'objet, ce n'est pas quelque chose qui confère de l'intentionnalité à la conscience (comme si la conscience avant l'introduction du *noema* serait comme un récipient fermé sans rapport avec le monde), il est plutôt l'objet lui-même considéré dans la réflexion phénoménologique (contrairement à une réflexion psychologique ou linguistique). Le *noema* est l'objet perçu comme perçu, l'épisode recueilli comme recueilli, l'état jugé des affaires comme jugé, et ainsi de suite. L'objet-tel-comme-il-est-intentionné est l'objet-qui-est-intentionné considéré abstraitement (à savoir en abstraction de la position qui caractérise notre attitude naturelle), et donc quelque chose qui ne peut être donné que dans une attitude phénoménologique ou transcendantale » (Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, 58/59).

<sup>236</sup> Robert Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution* (The Hague: Martinus Nijhof, 1964), 144

même objet, mais chaque acte signifie cet objet d'une façon spécifique. Cela est dû à la structure *noesis/noema* de la conscience. Ainsi, le *noema* n'est pas l'objet qui est visé, mais le sens de cette visée (Voir en annexe un schéma qui représente cette corrélation : Annexe 27) :

Le *noema* n'est pas l'objet vers lequel l'acte se dirige, mais il fournit plutôt le véhicule qui connecte ma pensée occurrente à l'objet intentionné. Le *noema* est ce à travers duquel l'objet est saisi ; c'est la route vers l'objet. Husserl souligne toujours que nous sommes d'abord des réalistes naïfs dans la perception ; nous voyons l'arbre là-bas, nous ne voyons pas le *noema*. Mais nous voyons l'arbre parce que notre acte perceptuel possède une constitution noétique-noématique, parce que notre acte possède un *noema*<sup>237</sup>.

Bien que dans les *Idées* Husserl approfondisse l'analyse de la corrélation *noesis/noema*, il laisse néanmoins de côté l'aspect hylétique de la constitution et, par conséquent, l'investigation husserlienne ne réussit pas à tenir compte de la totalité de l'expérience constitutive. La description de la constitution fournie ici par Husserl est purement formelle et structurelle, elle explique comment des objets apparaissent à la conscience (la structure de cette apparition), mais pas comment je donne un sens à chaque objet. Comme Sokolowski le remarque :

Par exemple, supposons que j'analyse la corrélation impliquée dans la perception d'un arbre. En raison de la noesis de perception, l'objet acquiert le sens d'un arbre « perçu » et possède le sens modal d'un arbre « réel » dont l'existence nous posons spontanément. Si nous évaluons ou admirons l'arbre, il acquiert en outre le sens d'être un arbre « bon » ou « beau ». Cependant, aucun de ces noesis ne nous a encore donné une corrélation pour le sens matériel de l'« arbre » lui-même et ainsi nous n'avons pas encore aucune explication phénoménologique de la constitution de l'« arbre » en tant que tel. Nous avons expliqué les sens de « perçu », « bon », « beau », mais ce sont tous des attributs formels<sup>238</sup>.

Au cours de ses écrits, Husserl se rend compte de la limite d'une telle analyse et il comprend la nécessité de repenser l'idée de constitution sous une autre optique.

#### 3.2.4 L'analyse génétique de la constitution : Le flux

Dans ses écrits tardifs, Husserl soulève des questions négligées jusqu'à ce moment par sa phénoménologie. Le philosophe se rend compte que lorsque nous rencontrons le monde par nos expériences, il est toujours déjà là, donné d'avance avec des concepts, des objets, des jugements pré-donnés, que nous soyons conscients ou pas. Pour cette raison, la nouvelle

---

<sup>237</sup> Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology* (London & New York: Routledge, 2000), 157

<sup>238</sup> Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, 149

investigation menée par la phénoménologie concerne moins l'analyse de la structuration de la subjectivité dans sa constitution du monde, que l'analyse de la manière dont la pré-donation du monde se constitue. Cette nouvelle phase de la phénoménologie husserlienne est appelé « *phénoménologie génétique* » - par contraste à la phénoménologie « *statique* » -, dans laquelle l'auteur prend en compte la dimension temporelle et historique de la constitution du monde. D'où le terme « *genesis* ». Puisqu'il s'agit de retracer l'histoire des couches de sens déposées sur le monde et que « l'objectivité ne peut plus être conçue comme quelque chose que peut être allumé et éteint abruptement dans nos consciences »<sup>239</sup>. En quoi ce nouveau cadre de recherches altère-t-il la notion de constitution ? Nous avons encore affaire à des sensations, des actes intentionnels et à la manifestation d'un sens. Cependant, Husserl ne fait plus de distinction entre les dimensions noétique et hylétique. Il n'y a pas *d'abord* une *hylé* qui se donne, *puis* une animation, puisqu'en réalité les deux aspects ne se différencient pas, il n'y a pas de dualité. Ce que nous trouvons, c'est le flux de la vie de la conscience<sup>240</sup> dans lequel acte et *hylé* ne font qu'un dans chaque moment du vécu du monde. En outre, nous ne pouvons plus parler de la constitution de l'objet comme ayant lieu à un moment déterminé dans lequel le sens se manifeste, étant donné que désormais, nous prenons en considération que les choses se donnent d'avance dans nos vies quotidiennes :

Mais, en tout cas, la construction par l'activité présuppose toujours et nécessairement, come couche inférieure, une passivité qui reçoit l'objet et le trouve comme tout fait ; en analysant, nous nous heurtons à la constitution dans la genèse *passive*. Ce qui dans la vie se présente à nous, en quelque sorte comme tout fait, comme une chose réelle qui n'est que *chose*, est donné d'une façon originelle et comme "lui-même" par la synthèse de l'expérience passive<sup>241</sup>.

Comme nous pouvons remarquer dans le passage ci-dessus, la donation du sens pré-donné de l'objet se réalise de manière passive. Cela parce que la plupart de nos rencontres avec la réalité se produit de manière *pré-prédicative*, c'est-à-dire que lorsque nous appréhendons les choses dans le monde, nous ne faisons pas toujours attention à cette appréhension, nous utilisons, regardons, touchons des objets sans prêter attention à leur signification. Autrement dit, le sens des choses se manifeste dans ma conscience, mais de manière passive. Je n'agis pas pour qu'il apparaisse, j « accepte » la chose et le sens sédimenté qui lui est attaché. Je réalise donc une *synthèse d'identité passive* (ou *constitution passive*), c'est-à-dire que je reçois les

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, 181

<sup>240</sup> Nous allons voir dans le prochain chapitre que ce flux n'est rien de moins que la temporalité.

<sup>241</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, trad. Marc de Launay (Paris : PUF, 2015), §38, p. 126

données émises par les objets et je suis spontanément affecté par ces objets, je ne produis pas de jugement par rapport à eux. La synthèse passive se déroule ainsi lorsque nous ne prêtons pas attention aux objets, que nous ne cherchons pas à les analyser. Elle est notre manière de se rapporter au monde comme quelque chose d'acquis, de connu et de familier. Nous nous ne rendons pas compte de la manifestation du sens, et pourtant il n'empêche qu'il se constitue forcément pour que nous puissions manipuler les choses. Par exemple, lorsque je prends un marteau pour fixer un clou sur mon mur, je le fais parce que j'attribue passivement au marteau le sens d'« objet pour fixer un clou ». Je sais donc implicitement qu'il correspondra à mon besoin.

Mais sur la base de cette synthèse passive pré-prédicative, une *activité prédicative* se produit. Par la synthèse passive, nous ne faisons qu'intuitionner les choses qui nous entourent pour nous devenir familières, mais nous ne possédons pas encore ces choses. Nous ne les *connaissons* pas. C'est lorsqu'il y a une volonté de connaissance qu'une *synthèse active* se produit :

Cette opération de connaissance est une activité qui s'attache à des objets pré-donnés, mais d'une tout autre manière que l'activité simplement réceptive du saisir, de l'ex-pliquer et de la contemplation relationnelle. Son résultat est la possession d'une connaissance. Dans le concept prégnant d'objet comme objet de connaissance, il est impliqué qu'il soit identique et identifiable par-delà le temps de sa donnée intuitive, que ce qui fut donné une fois dans l'intuition puisse, même si l'intuition est passée, être sauvé et demeurer à titre de possession durable<sup>242</sup>.

A travers la synthèse active, nous visons la connaissance de l'objet, la clarté du donné, de manière qu'on puisse posséder cette connaissance et l'utiliser ultérieurement à nouveau. Il ne s'agit donc plus d'être *affecté spontanément* par un objet quelconque avec ses données, mais de saisir cet objet dans son identité et d'en *produire une connaissance*. C'est pour cette raison que la synthèse est une activité. La synthèse active est ce qui nous permet de véritablement saisir un objet comme ayant un sens, puisque c'est elle qui me permet de connaître l'objet. Nous ne sommes donc plus dans le domaine de l'intuition, mais de l'entendement. Pour cette raison Husserl dit que cette synthèse permet une connaissance prédicative, puisque les jugements qu'elle permet produisent une connaissance (jugement du type « l'objet est x », « il possède la couleur z » ou « il possède la caractéristique y »). C'est le dépôt et la sédimentation de ces jugements qui rendent possible la manifestation du sens de l'objet. Le but est de produire la

---

<sup>242</sup> Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, trad. Denise Souche-Dagues (Paris : PUF, 2014), §47, 238

connaissance de l'objet, c'est-à-dire « la possession de cet objet dans son ipséité en tant qu'identifiable à nouveau de façon durable »<sup>243</sup>.

Nous remarquons que le double « synthèse passive/ synthèse active » vise à rendre compte de ce que Husserl appelait auparavant « synthèse d'identité », il s'agit encore de décrire comment la conscience attribue une identité aux objets. Mais dans quelle mesure pouvons-nous encore parler de constitution de sens ? Désormais, Husserl prend en compte qu'initialement, lors de mon appréhension du monde, ce dernier possède une signification préalable à mon acte, sédimentée dans l'histoire d'appréhension passées et que j'intuïtionne de manière passive. Mais je peux toujours *choisir* de connaître cet objet, c'est-à-dire de le posséder comme ayant un sens identifié et produit par mon activité d'entendement. Cela se réalise à travers l'attribution d'un jugement à l'objet. A partir de là, l'objet porte le sens de ce jugement avec lui. Si je dis que le cube est carré, cube porte le sens « carré » avec lui. Lors de ma prochaine rencontre avec l'objet « cube », le nouveau jugement que je ferai sur cet objet s'ajoutera au sens déjà attribué. Mon nouveau jugement ne portera plus sur l'objet « cube », mais sur l'objet « cube carré ». Ainsi, au fur et à mesure, des couches de sens s'ajoutent à l'objet, de sorte qu'un sens repose sur un autre et que des connexions se forment. Ces jugements ne peuvent se produire que lorsque je rencontre l'objet. Je dois l'accéder (par des actes de la conscience). La constitution se produit donc toujours à partir de la donation originale de l'objet (donation qui se produit dans la conscience comme un vécu unitaire de matière et forme, comme nous venons de voir), mais cette donation me renvoie à une donation précédente (que ça soit une perspective antérieure d'un même objet ou même une donation ayant lieu à un autre moment) qui me renvoie à une donation antérieure et ainsi de suite. Ainsi, il existe un horizon<sup>244</sup> où toutes les donations de cet objet se croisent pour former une sédimentation de sens. C'est à travers la paire « expérience et jugement » que je peux progressivement constituer le sens de l'objet, « A travers la constitution, nous construisons notre monde, couche par couche, par la saisie des modèles de nos expériences et la pose de leurs référents. Ainsi, nous sélectionnons des objets dans notre champ visuel lorsque nous nous déplaçons dans le monde, en identifiant des modèles d'apparitions en perspective et en posant des objets distincts comme leurs référents »<sup>245</sup>. Cependant, dans la vie naturelle, le sens n'est pas nécessairement résultat de *mon* jugement sur l'objet. Quand nous rencontrons un objet pour la première fois, il peut nous arriver de connaître d'avance sa signification, à travers des jugements antérieurs déposés par d'autres personnes et sédimentés

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, 241

<sup>244</sup> Nous allons explorer les notions d'« horizon » et d'« association » dans le cinquième chapitre.

<sup>245</sup> James Mensch, « Retention and the Schema », In *On Time. New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, eds. Dieter Lohmar et Ichiro Yamaguchi (Springer, 2010), 156

comme connaissance. Voilà qui est justement trompeur dans la vie quotidienne, on croit connaître les choses alors que nous ne les avons même pas vécues. Par conséquent, le monde n'est pas un bloc neutre de données brutes et même si la tâche me revient à moi de constituer le sens du monde, puisque c'est à moi qu'il se donne, cette donation porte déjà avec elle l'association de toutes les pré-donations qui définissent un sens sédimenté. De ce point de vue, l'objectivité n'est donc pas le résultat de l'opération délibérée de la dimension noétique de la conscience, mais plutôt de rencontres avec la réalité qui peu à peu, à travers l'assimilation de chaque rencontre, sédimente un sens :

L'objectivité n'est pas conçue comme la partie solidifiante de notre vie intentionnelle dans le jugement. Dans le jugement il y a un sens constitué qui se détache immédiatement du flux perpétuel de la conscience et devient une entité idéale, en transcendant la vie et la temporalité à partir desquelles il survient. Ainsi, pour expliquer l'objectivité et la transcendance que ce sens possède, nous ne pouvons plus simplement affirmer qu'une « appréhension objectivante » illumine nos sensations. Tout ce que nous pouvons faire est tracer le modèle de la rencontre qui a précédé la constitution du sens objectif et qui l'y a mené<sup>246</sup>.

Il faudrait maintenant se demander comment cette notion prise cette fois-ci comme la manifestation du sens du monde à ma conscience nous permet de comprendre comment nous vivons le sens exprimé par le montage.

### **3.3 L'appréhension du sens du film : La constitution par le montage**

#### *3.3.1 La création du film à travers le schéma : la constitution du sens du plan*

Selon Husserl, lorsque nous visons des choses dans le monde, elles ne nous apparaissent pas comme une somme de données physiques aléatoires, mais comme ayant un sens. Le processus de la conscience qui le permet est la constitution. Or, il existe dans le cinéma une procédure similaire qui permet au réalisateur/monteur de donner un sens au film. L'hypothèse que nous proposons d'évaluer est que la notion de constitution, telle qu'elle décrite par Husserl, pourrait nous permettre d'expliquer comment le montage donne un sens au film. Pour répondre à cette question, revenons d'abord à la structure qui est à la base du montage : le plan.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la caméra fonctionne comme un sujet lorsqu'elle enregistre une scène et crée un plan, le chef-opérateur/réalisateur faisant le travail de la conscience. Puisque l'appréhension de la scène par la caméra fonctionne comme une reproduction de l'opération de perception, la relation entre la caméra et ce qui est filmé pourrait

---

<sup>246</sup> Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, 182

être définie comme une *relation intentionnelle*. Comme Jean-Louis Baudry remarque : « Le monde n'est plus seulement un « horizon ouvert et non borné ». Limité par le cadrage, aligné, mis à distance, le monde offre un objet doté de sens, un objet intentionnel, impliqué par et impliquant l'action du « sujet » qui le voit »<sup>247</sup>. Dès lors, comme dans toute expérience intentionnelle, nous trouvons également dans la *perception dans le film* une sphère intentionnelle concernant ce qui est filmé (l'objet). Il s'agit du domaine qui relève de la structuration de ce qui est visé et non de la visée elle-même. Par conséquent, ce n'est pas l'enregistrement qui est en jeu (le filmage, *per se*), mais la préparation de ce qu'il capturera. Pour cette raison, toute la sphère intentionnelle est décrite dans le *découpage* du film qui organise la donation du plan dans son contenu et dans sa forme :

Il s'agit d'accompagner la dramaturgie du scénario en créant une dramaturgie propre aux images, reposant sur ces changements de point de vue et leur succession. Un gros plan ici, un mouvement de caméra accompagnant un geste ensuite, un contrechamp dans une pièce vide, etc. Ce sont des choix effectués sur le papier, avant le tournage, mais ce sont déjà des choix cinématographiques, indissociables de la vision que le spectateur aura de l'action qui lui est montrée<sup>248</sup>.

Nous avons donc (a) *l'objet intentionnel* qui sera enregistré (visé) par la caméra et (b) le *contenu intentionnel* de cette expérience, c'est-à-dire ce qui détermine la manière dont ce qui est filmé doit apparaître. (a) En ce qui concerne l'objet intentionnel, ce que la caméra visera dans chaque instance n'est rien d'autre que la scène. Evidemment, chaque plan concerne une scène distincte, de sorte que l'objet-intentionnel de la caméra change. (b) Quant au contenu intentionnel, nous avons vu que deux aspects sont en jeu : (b1) la *qualité* intentionnelle de l'expérience, c'est-à-dire le type de relation établie entre le sujet et l'objet ; (b2) la *matière intentionnelle* de l'expérience qui est la manière selon laquelle l'objet se donne, c'est-à-dire son sens.

(b1) La scène peut être enregistrée de diverses manières, tout dépend du type d'expérience qui est en jeu dans la scène concernée. Pour ce faire, nous avons vu que le chef-opérateur a plusieurs éléments à sa disposition pour créer des expériences distinctes, d'où l'importance de la composition. S'il s'agit d'une scène de rêve, la scène devra être préparée et filmée pour créer une expérience onirique. A cet effet, dans *La Maison du Docteur Edwards* (*Spellbound*, 1945) Hitchcock a fait appel à Salvador Dali pour créer des décors qui représentent

---

<sup>247</sup> Jean-Louis Baudry, « Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus », in *Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (1974-1975): 43

<sup>248</sup> Vincent Amiel, *Esthétique Du Montage* (Hauts-de-Seine : Armand Colin, 2017), 13



l'absurdité des rêves et le surréalisme de l'inconscient. Mais si la scène concerne un souvenir d'un personnage, un autre type de relation devra être créée. Souvent, on utilise des flashbacks composés de manière floue et imprécise pour reproduire le manque de certitude liée à la mémoire. Ce qui est en jeu dans ces cas c'est la *qualité* de l'expérience qu'on cherche à créer (souvenir, perception, jugement, doute, etc.).

(b2) La scène ne consiste pas simplement à montrer un type d'expérience, elle doit avoir un sens. Imaginons une scène dans laquelle un personnage parle de sa triste enfance. Si l'on cherche à l'établir comme « gentil », la scène essaiera de mettre en valeur son côté innocent et bienfaisant. Il s'agit là d'une scène triste, mais compatissante. Alors que si on cherche à le montrer comme « méchant », la scène aura un ton brutal et pervers. Il s'agit dans ce cas d'une scène violente, suscitant la peur. Ce qui est en jeu dans les deux cas, c'est la *matière intentionnelle* de l'expérience en scène, c'est-à-dire l'approche adoptée par rapport à cette scène, son sens. *Rashomon* (*Rashōmon*, 1950) d'Akira Kurosawa est l'exemple par excellence où une matière intentionnelle différente est explorée par chaque partie du film. Le film raconte l'histoire d'un crime à travers les perspectives très différentes de quatre témoins. Chaque perspective confère un sens et une compréhension différents du crime.

En plus de la sphère intentionnelle, il y a une *sphère immanente* pour l'appréhension de la caméra, sa manière d'enregistrer. Nous y trouvons (c) la *dimension formelle* de la caméra dans son travail d'enregistrement de la scène ; (d) la *dimension matérielle* des sensations offertes par la scène. (d) La *mise en scène* joue ici le rôle de la dimension matérielle, nous offrant le contenu sensible du film. Il s'agit de ce que nous avons défini comme le plan dramatique du film : les décors, les costumes, l'éclairage et l'interprétation des acteurs, ces éléments nous offrent le contenu visuel et physique du film. Comme Eisenstein explique « La mise-en-scène est une projection graphique du caractère de l'action. Et quand appliqué à l'unité de l'action en particulier, c'est la *calligraphie spatiale de l'unité*. C'est comme l'écriture sur le papier, ou l'empreinte de pas caractéristiques impressionnée lorsqu'une personne marche sur un chemin sablé »<sup>249</sup>. Et comme dans le monde réel, ce contenu ne se donne pas comme des simples données brutes, mais comme des sensations. Comme l'affirme le chef-opérateur Christopher Doyle : « La position des éléments attire le corps et l'œil, pour se placer ici, éviter tel coin. La lumière tombe d'une manière qui suggère la « paix » ou « l'anxiété », donc tu réagis à ça, éventuellement en l'accentuant un peu »<sup>250</sup>. La mise en scène est alors une préparation

---

<sup>249</sup> Sergei Eisenstein, « Montage 1937 », in *Selected Works Volume 2. Towards a Theory of Montage*, trad. Michael Glenny, ed. Richard Taylor et Michael Glenny (New York: I.B. Tauris, 2010), 15

<sup>250</sup> Mike Goodridge et Tim Grierson (eds.), *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo* (Paris : Dunod, 2016), 28

soigneuse du contenu de l'action et pas un simple choix aléatoire d'objets à filmer. Tout comme l'objet intentionnel possède certaines déterminations, la scène a un contenu physique déterminé et arrangé en fonction de l'histoire : « L'arrangement de la mise-en-scène crée la composition de l'espace de l'écran. Cette composition bidimensionnelle consiste dans l'organisation des formes, textures et motifs de lumière et d'obscurité »<sup>251</sup>. De cette manière, grâce à la mise en scène, la caméra ne nous fournit pas simplement des informations quelconques, mais elle saisit des ressentis. Le directeur de photographie Vittorio Storaro nous explique :

Par exemple, en fonction de la manière dont je place deux personnages côte à côte, l'un en plein lumière, l'autre dans l'ombre, je peux arriver à faire comprendre au spectateur si ces deux personnes sont en harmonie ou en conflit. Si on utilise une couleur très chaude pour habiller un acteur, le spectateur ressent l'énergie de cette couleur, il ressent une émotion, pas simplement avec ses yeux, mais aussi avec tout son corps<sup>252</sup>.

Dans un film d'époque, par exemple, l'emploi de robes très longues et lourdes allié au travail de la caméra (un close-up sur le bas de la robe qui se frotte et se coince sur la boue) ne montrera pas simplement le type d'habits qui se portait autrefois, mais capturera la difficulté pour les femmes d'une autre époque à réaliser une opération aussi simple que marcher. (c) Nous pouvons remarquer que le contenu du film ne peut devenir sensation que par l'enregistrement de la caméra qui capture ce matériel de façon spécifique, tout comme les actes de la conscience le font à l'égard des sensations. *L'enregistrement de la caméra* constitue donc la dimension formelle, nous permettant d'accéder au contenu du film de manières diverses : « Le metteur en scène contrôle aussi ce qu'on appelle les qualités cinématographiques du plan – non seulement ce qui est filmé mais aussi comme cela est filmé »<sup>253</sup>. Comme dans le cas des actes de la conscience, la caméra accède aux choses de diverses manières : différentes sortes d'enregistrement peuvent être réalisées sur différentes sortes de mise en scène, « mon style consiste à trouver la manière juste de raconter une histoire »<sup>254</sup> comme le chef-opérateur Vilmos Zsigmond affirme. Nous avons observé que plusieurs éléments jouent un rôle important dans l'établissement de la forme : l'objectif, l'échelle, la profondeur de champ, etc., c'est à dire le plan considéré d'un point de vue esthétique. Le choix de composition de l'image donne une forme esthétique spécifique au matériel dramatique, parce qu'elle vise et saisit le contenu d'une

---

<sup>251</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (The McGraw-Hill Companies Inc, 1979), 190

<sup>252</sup> Goodridge et Grierson (eds.), *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo*, 80

<sup>253</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 210

<sup>254</sup> Goodridge et Grierson (eds.), *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo*, 14

certaine manière, comme le fait chaque acte de la conscience. Le directeur de photographie Barry Ackroyd nous donne un bon exemple de la manière dont les choix esthétiques donnent forme au contenu dramatique : « J'ai toujours pensé que dans un documentaire les meilleures prises de vues sont un peu floues ou sous-exposées : l'image imparfaite, mais incontournable, qui souligne l'importance du hasard, c'est cela que j'aime »<sup>255</sup>. (Cette structuration est résumée dans schéma en annexe qui reprend la structure de l'expérience de la conscience telle que décrite par Husserl : Annexe 28).

Selon le raisonnement husserlien que nous avons employé jusqu'à présent, si chaque plan est créé comme une perception reproduite, alors le schéma husserlien « appréhension/ contenu d'appréhension », peut expliquer en grande partie la manière dont le chef-opérateur, comme conscience derrière la caméra, rend possible l'apparition du monde du film. Nous avons tout d'abord une *dimension hylétique* (matérielle) qui concerne la mise en place de la scène, qui est notre objet intentionnel visé. C'est un *contenu sensible (hylé)* qui se donne dans un moment et dans un espace et le but est donc de donner vie à ces données. A cet effet, un deuxième aspect se fait nécessaire. Il s'agit de la *dimension noétique* (formelle) opérée par la caméra. La caméra joue le rôle de l'appréhension, puisqu'elle anime le contenu sensible de sorte à lui donner une *forme (morphé)* spécifique. Dans les mots du directeur de photographie Barry Ackroyd : « Le secret de la prise de vue, ce n'est pas tant d'enregistrer ce qu'on voit, mais plutôt d'interpréter et donner à l'image vitalité et émotion »<sup>256</sup>. Par-là, la caméra fait apparaître la scène comme ayant un sens, quelque chose se passe, dans un espace et temps propre à cet événement. Cette appréhension peut se réaliser de manières diverses et ici, comme dans la sphère noétique de la conscience, nous avons donc aussi affaire à toute sorte d'« animation » par la caméra par la composition et par le mouvement. C'est la rencontre entre la *composition du contenu dramatique* (hylé/sensations) et la *composition esthétique de la caméra* (noesis/ appréhension) qui fait apparaître la *scène* (objet intentionnel). Ou en termes techniques, « Décor, costume, éclairage, expression et mouvement – ce sont les composantes de la mise-en-scène, mais ces aspects de mise-en-scène vont attirer notre attention à travers des changements de lumière, forme, mouvement et d'autres aspects »<sup>257</sup>. Cependant, le sens de la scène n'est pas créé *ex-nihilo*, il dépend de la *qualité intentionnelle du plan* – le type d'expérience qui doit être montré par le plan : un souvenir, jugement ou imagination d'un personnage, entre autres - et de la *matière intentionnelle du plan* – c'est-à-dire la manière dont la scène doit être signifié par le

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, 127

<sup>256</sup> *Ibid.*, 126

<sup>257</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 189

plan : Une même scène peut présenter un acte comme violent ou comme un événement banal (Voir en annexe un schéma qui représente la constitution du plan au cinéma, en reprenant le schéma utilisé auparavant par rapport à la structure de la constitution : Annexe 29).

### 3.3.2 *Le montage comme « constitution »*

Chaque plan nous présente déjà un contenu, c'est à dire qu'il exprime déjà un sens dans son unité, étant donné que nous y trouvons un « objet intentionnel-scène » unique qui se présente à travers une multiplicité d'apparitions, apparitions rendues possibles par le couple « *hylè/ noesis* » : « Or, une image est *déjà* par elle-même un 'tout'. Elle représente un espace, un ensemble de choses et de relations simultanément perçues »<sup>258</sup>. Avec l'utilisation du montage toutefois, des possibilités narratives se sont développées. Le plan offre la possibilité de montrer un événement spatio-temporellement unitaire. Mais l'enchaînement de plusieurs plans peut combiner plusieurs événements. Grâce à cela, le sens du récit est complexifié. Mieux, la juxtaposition de plans permet de créer des effets, et pas seulement d'enrichir le récit. Comme Eisenstein explique : « N'importe quelles deux séquences, lorsque juxtaposées, combinent inévitablement dans un autre concept qui émerge de cette juxtaposition comme quelque chose de qualitativement nouveau »<sup>259</sup>. La valeur esthétique du montage va au-delà de sa fonction de donner une suite logique à l'histoire, il peut créer un sens nouveau qui dépasse le sens unitaire de chaque plan, mais qui naît pourtant de leur assemblage. Dans le passage suivant, Lumet nous raconte comment le montage lui a permis d'exprimer un processus complexe comme la mémoire :

Dans aucun de mes films l'importance que peut prendre la juxtaposition des images n'est plus évidente que dans *Le prêteur sur gages* [*The Pawnbroker*, 1968]. Sol Nazerman, le personnage principal, traverse une crise morale profonde tandis que se rapproche la date anniversaire de la mort de sa famille dans un camp de concentration. Des images ordinaires dans sa vie quotidienne lui rappellent de plus en plus son expérience du camp de concentration, malgré tous les efforts qu'il déploie pour bloquer ces souvenirs [...] Dans une séquence, alors qu'il quitte un soir son magasin, Nazerman passe près d'une clôture grillagée derrière laquelle quelques garçons passent à tabac un autre gamin. L'image d'un membre de sa famille acculé par des chiens contre un grillage du camp de concentration commence à s'imposer à lui. J'ai d'abord respecté la règle des trois photogrammes minimum et la première image de souvenir des camps faisait quatre photogrammes, soit un sixième de seconde [...] J'avais désormais trouvé la solution

---

<sup>258</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris : Editions du Cerf, 2001), 85

<sup>259</sup> Sergei Eisenstein, « Montage 1938 », in *Selected Works Volume 2. Towards a Theory of Montage*, trad. Michael Glenny, ed. Richard Taylor et Michael Glenny (New York: I.B. Tauris, 2010), 296

technique qui permettrait de figurer la façon dont les souvenirs subconscients de Nazerman se frayaient un passage vers sa pensée consciente<sup>260</sup>.

Cet exemple nous montre comment le montage apparaît comme une opération capable de signifier le film, d'interpréter les données de chaque plan de sorte à leur conférer un sens. Le plan de Nazerman qui regarde la clôture et le plan de l'homme acculé par des chiens expriment un sens par eux-mêmes – dans chaque cas un événement spécifique apparaît – mais lorsqu'ils sont mis côte à côte, leur juxtaposition crée un nouveau sens, à savoir l'idée d'un souvenir qui émerge (Annexe 30). Ainsi, à la fois le plan et le film (comme assemblage de plans) signifient, mais il s'agit de significations différentes. Si chaque plan présente un sens, il le fait par la simple présentation d'un contenu (comme décrit par le schéma ci-dessus). La synthèse opérée par le plan, étant strictement attachée à un contenu sensoriel unique, à savoir une scène, vise surtout la constitution de l'unité « spatio-temporelle » de cette dernière. Mais l'enchaînement de ces blocs spatio-temporels vise une signification plus complexe. Il ne s'agit pas seulement d'appréhender les données offertes par le nouveau plan, il faut retenir simultanément les appréhensions des plans précédents. Le croisement de ces données modifie le sens initial de chaque plan, de sorte que, de façon dialectique un sens nouveau naît. Robert Bresson l'explique par la métaphore suivante dans *Notes sur le cinématographe* : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation »<sup>261</sup>.

Ainsi, le sens exprimé par le montage n'équivaut pas à une simple somme de données, mais plutôt à un travail d'interprétation. Notamment, dans *L'inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a train*, 1951), par un montage alterné, Hitchcock et le monteur William H. Ziegler nous montrent alternativement un plan de Guy Haines (Farley Granger) dans un match professionnel de tennis et celui de Bruno Anthony (Robert Walker) qui essaye de récupérer un briquet tombé dans un égout. Chaque plan a lieu dans un espace différent, et chaque plan nous présente une situation spécifique. Le premier plan pris seul, ne fait que nous présenter quelqu'un qui joue du tennis. Cependant, puisqu'on a suivi toute l'histoire qui s'est déroulée jusqu'à ce moment du film, on sait que Bruno compte placer le briquet qui appartient à Guy dans la scène d'un crime. Guy doit donc se dépêcher dans sa partie pour aller à la rencontre de Bruno et l'en empêcher. Nous connaissons toutes ces informations grâce aux plans antérieurs. Lorsqu'on voit les deux plans l'un à la suite de l'autre, on ressent de l'angoisse, puisqu'on sait que l'action d'un

---

<sup>260</sup> Sidney Lumet, *Faire un film*, trad. Charles Villalon (Nantes : CAPRICCI, 2016), 203

<sup>261</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris : Gallimard, 2016), 22

plan dépend de celle de l'autre (Annexe 31). Ainsi, bien qu'il y ait une discontinuité de données entre les deux plans – l'espace et l'action sont complètement différents – par une analyse des informations auxquelles on a eu accès, nous sommes capables d'établir une relation entre les deux et créer un sens à partir de là : les deux événements montrés alternativement sont en fait simultanés et interdépendants. Dès lors, si le sens d'un plan consiste dans la simple présentation d'une même scène – c'est-à-dire l'exposition d'un seul contenu –, le sens du film dépend, lui, d'une interprétation des informations de ses séquences. Cette interprétation est ce qui nous permettra d'identifier le sens que le film essaye d'exprimer : « La signification obtenue par la relation de deux images rapportées l'une à l'autre implique une signification première qui est celle de ces images elles-mêmes. La signification due au montage est une signification *différenciée*. Grâce au montage l'image suggère, sous-entend autre chose que ce qu'elle montre, mais ce qu'elle montre doit déjà avoir un sens qui contribue au développement de l'action »<sup>262</sup>. Ainsi, le montage apparaît non seulement comme l'assemblage de plusieurs éléments hétérogènes pour l'instauration d'une continuité, mais surtout comme puissance créatrice de sens.

Le processus à travers lequel le montage crée du sens fonctionne comme une « synthèse d'identité ». Les choses se donnent de façon fragmentée, nous offrant plusieurs esquisses (données), mais la synthèse les relie de sorte à conférer une unité à ce qui est multiple. La synthèse d'identité consiste donc dans un processus qui joue avec la dichotomie « identité/différence », puisque c'est dans la reconnaissance d'une pluralité qu'une unité peut se manifester. Le travail du montage consiste précisément dans une manipulation de la cohésion. Il n'y a que des coupures entre les plans, mais le monteur doit établir une relation entre eux pour exprimer un sens, qu'il s'agisse d'une idée abstraite ou d'une histoire concrète. Dans les mots de Jean-Louis Baudry :

D'une part, l'apparat optique et le film permettent le marquage de la différence. D'autre part, l'appareil mécanique sélectionne à la fois la différence minimale et la réprime dans la projection, de sorte que le sens puisse être constitué : il est à la fois direction, continuité, mouvement. Le mécanisme de projection permet de supprimer les éléments différentiels (la discontinuité inscrite par la caméra), ne mettant en jeu que la relation. Les images individuelles en tant que telles disparaissent pour que le mouvement et la continuité puissent apparaître. Mais le mouvement et la continuité sont l'expression visible (on pourrait même dire la projection) de leurs relations, dérivées des minuscules discontinuités entre les images<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 106

<sup>263</sup> Baudry, « Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus », 42/43

Selon cette perspective, tel une synthèse, le montage crée un type d'unité, que cette unité soit cohérente et logique ou intentionnellement fragmentaire. Nous trouvons des degrés d'unité, mais dans tous les cas, un cadre unitaire s'instaure. Bordwell argumente ce point : « Toutes les relations entre les éléments d'un film créent le système filmique total. Même si un élément semble tout à fait hors de propos par rapport au reste du film, nous ne pouvons pas véritablement dire qu'« il ne fait pas partie du film » »<sup>264</sup>. Autrement dit, tout film se produit dans un cadre unitaire et tous les éléments du film sont organisés sous la forme d'un système synthétique qui nous guide dans l'appréhension de cette unité. Ou dans les mots de Bresson : « La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange. Mais pour rendre possible cet échange, il est nécessaire que les images aient ensemble quelque chose de commun, qu'elles participent ensemble à une sorte d'union. C'est pour cela que je m'efforce de donner à mes personnages une parenté, que je demande à tous mes acteurs de parler d'une certaine manière »<sup>265</sup>. Pour arranger ce système de forme synthétique, il existe quatre aspects majeurs que le monteur peut manipuler : le graphique, le rythme, l'espace et le temps<sup>266</sup>. Dans les quatre cas, ce qui est toujours en jeu, c'est la manipulation des *similarités* et/ou des *différences*, comme nous pouvons remarquer dans la citation de Bresson. Par exemple, une relation graphique entre deux plans cherchera soit à mettre en valeur les similarités des éléments graphiques des deux plans – par l'utilisation de formes, couleurs ou mouvements similaires – soit à créer un contraste entre eux – par l'accentuation des différences entre ces éléments. De la même façon, dans le cas de la relation spatiale, « le montage permet au metteur en scène de rapporter n'importe quels deux points dans l'espace à travers la similarité, la différence ou le développement »<sup>267</sup>. De cette manière, et le plan et le film visent à la constitution d'une unité, étant donné que dans les deux cas quelque chose est exprimé à travers la synthèse de plusieurs éléments. Mais la signification produite par le film est tout de même plus complexe que celle produite par le plan, comme Pierre Rodrigo explicite dans le passage suivant (Voir en annexe une représentation de l'intersection entre le sens du plan et celui du montage : Annexe 32)

A un premier niveau, celui des images, le mouvement du sens est, dans chaque plan, donc dans chaque image circonscrite par son cadre, ce qui ouvre cette image à la totalité constituée par le film à venir, cette totalité qu'elle est précisément en train de contribuer à construire en tant que totalité ouverte. Au niveau supérieur, celui du montage des séquences, ce même mouvement, ce même sens en tant que mouvement,

<sup>264</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 84

<sup>265</sup> Mylène Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983* (Paris : Flammarion, 201), 58

<sup>266</sup> Tout ce qui concerne rythme et temps sera analysé dans le prochain chapitre.

<sup>267</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 280

réside dans le saut qualitatif de puissance expressive que crée le « choc » entre les séquences qui ont été choisies au montage en fonction de leur contribution au film comme *Gestalt intensive*<sup>268</sup>.

Bien que le montage consiste dans une manipulation de la dichotomie « identité et différence », la grande majorité des montages vise surtout l'établissement d'une *continuité*, c'est-à-dire la mise en valeur de la similarité. En effet, il ne s'agit pas d'un besoin intrinsèque à la structure du montage même, mais un choix :

Graphique, rythme, espace et temps sont, ainsi, au service du réalisateur à travers la technique du montage. Notre brève étude devrait suggérer que la portée potentielle de contrôle de ces domaines est virtuellement illimitée. Et pourtant, la majorité des films que nous regardons utilisent un ensemble très limité de possibilités de montage – si limité, en effet, que nous parlons d'un style dominant de montage tout au long de l'histoire du cinéma occidental. Cela est ce que nous appelons normalement montage de continuité<sup>269</sup>.

Cela se produit parce que le but de la grande majorité des films est de raconter une histoire. Pour que cela soit facilement compréhensible pour le spectateur, le mode narratif cinématographique cherche à ressembler à la façon dont le spectateur est habitué à vivre son propre monde. Comme Husserl montre, bien que le monde se donne de manière fragmentaire, par profils, à travers des synthèses d'identité nous le vivons de façon continue. Notre perception du monde nous semble donc homogène et fluide. Le film, toutefois, à cause de sa division en plans, nous oblige à saisir le monde de manière discontinue. Par conséquent, cette discontinuité nous semble incompatible avec notre vie naturelle. Même si la fragmentation correspond à la façon naturelle de vivre, puisque même si la fragmentation correspond à la manière dont le monde nous apparaît, le plus souvent nous négligeons ce fait :

On sait que notre esprit est capable d'observer sans relâche une même chose. L'attention se dilue sur l'objet, se brouille. Et si, dans la vie quotidienne, nous avons l'impression d'une perception « totale », constante, des choses qui nous entourent, c'est uniquement parce que nous sommes au sein d'un continuum homogène et qu'à tout moment nous avons la faculté de porter notre attention sur un aspect quelconque de cet entourage [...] Néanmoins, dans le montage, la discontinuité est plus brutale que dans la réalité où les moments d'attention sont toujours fondus dans un ensemble plus ou moins vague. Là encore, le cadre filmique tranche le passage de plan à plan dans la mesure où, justement, il coupe les relations du donné représenté avec l'ensemble d'où il est soustrait<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> Pierre Rodrigo, *Les montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques* (Belval : Editions Circé, 2017), 91

<sup>269</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 284

<sup>270</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 226/227



Ainsi, au cinéma, cette fragmentation nous est imposée par la structure même du film et devient donc remarquable. Si dans le monde naturel nous pouvons vivre sans nous rendre compte de la discontinuité du monde, au cinéma nous sommes obligés de faire face à la fragmentation. Pour cette raison, le réalisateur peut toujours choisir d'attirer notre attention précisément sur cet aspect de la vie en mettant l'accent sur les coupures entre les plans (comme nous allons voir ci-dessous). Mais puisqu'habituellement c'est le récit qui prime, le défi a souvent été de surmonter la rupture visuelle, inhérente à la narration cinématographique, pour instaurer une continuité mentale ou intellectuelle compatible avec notre manière naturelle d'appréhender le monde. Reprenons l'exemple donné par Lumet plus haut par rapport à son film *Le prêteur sur gages*. Il affirme encore : « La première étape était de parvenir à répondre à cette question centrale : comment fonctionne la mémoire ? Plus encore, comment fonctionne la mémoire quand on la refoule, quand on combat les estocades qu'elle porte pour atteindre notre conscience ? J'ai trouvé la réponse en analysant mes propres processus mentaux »<sup>271</sup>. Ainsi, visant à exprimer un souvenir, Lumet monte sa séquence de sorte que la juxtaposition de plans reproduise la manière dont la mémoire fonctionne dans son propre esprit, dans le monde réel. Dans ces cas, le montage fonctionne comme une synthèse qui vise à mettre l'*accent sur l'unité* de ce qu'on vise, c'est-à-dire sur l'aspect homogène de l'appréhension du film, le but étant de faciliter notre adhésion au monde du film. L'usage du fondu enchaîné est une pratique du montage connue, entre autres, pour la création des transitions spatiales et/ou temporelles fluides dans des films dans lesquels la discontinuité est accentuée. C'est le cas dans *Le Parrain 2 (The Godfather : Part II, 1974)* dans lequel Francis Ford Coppola présente parallèlement la vie de Michael Corleone (Al Pacino) en 1958 à New York, suite aux événements ayant lieu dans le premier film, et la vie de son père Vito Corleone (Robert De Niro) de son enfance en Sicile vers 1901 jusqu'à son ascension comme chef de la mafia. Pour opérer la transition d'une histoire à l'autre, sans pour autant perdre de vue la liaison entre les deux histoires, Coppola (avec ses trois monteurs Peter Zinner, Barry Malkin et Richard Marks) fait usage de fondus enchaînés pour passer de Michael à Vito (Annexe 33). Un même effet de continuité sémiotique peut pourtant être obtenu par une technique opposée, le *cut*. Dans *2001, L'odyssée de l'espace (2001 : A Space Odyssey, 1968)* du plan d'un os qui tourne en l'air, Stanley Kubrick et son monteur Ray Lovejoy nous font passer directement à un plan d'une station spatiale en orbite autour de la Terre. La coupure est assez frappante. Par-là, et par les similarités graphiques – la position du vaisseau remplace parfaitement celle de l'os dans le plan antérieur – la liaison entre un moment d'histoire, l'aube

---

<sup>271</sup> Lumet, *Faire un film*, 203

de l'humanité, et un autre, l'ère de la découverte de l'espace, devient très évidente. Ainsi, bien que Kubrick ne cache pas l'aspect fragmentaire de ce saut dans le temps, notre appréhension demeure homogène et la continuité du sens reste primaire (Annexe 34).

L'installation du spectateur dans un tel cadre homogène et logique est ce qui lui permet de comprendre le film. Comme Amiel l'affirme : « Le montage (narratif) utilise l'apparente évidence d'un monde où se reconnaît le spectateur, et sur lequel il transpose la nécessité des continuités et des relations logiques qui organisent par ailleurs l'existence de ce dernier »<sup>272</sup>. Autrement dit, tout comme la constitution du monde réel, le montage fait apparaître le film comme ayant une unité de sens (au lieu d'aléatoire), créant une continuité entre les divers plans (apparitions) et conférant une unité à ce qui est multiple. Selon Deleuze, pour le réalisateur Pier Paolo Pasolini, c'est le rôle du metteur en scène de trouver un équilibre entre la double exigence, inhérente à la création cinématographique, de synthèse et de fragmentation :

D'une part, le tout cinématographique serait un seul et même plan-séquence analytique, en droit illimité, théoriquement continu ; d'autre part les parties du film seraient en fait des plans discontinus, dispersés, disséminés, sans liaison assignable. Il faut donc que le tout renonce à son idéalité, et devienne le tout synthétique du film qui se réalise dans le montage des parties ; et, inversement, que les parties se sélectionnent, se coordonnent, entrent dans des raccords et liaisons qui reconstituent par montage le plan-séquence virtuel ou le tout analytique du cinéma<sup>273</sup>.

Pour Husserl, cette unité surgit de l'identification d'une « *mêmeté* » dans chaque apparition : il y a quelque chose qui demeure inchangé tout au long des appréhensions et c'est ce qui définit l'identité de l'objet. Au cinéma, un principe similaire est en jeu. Pour surmonter la discontinuité spatio-temporelle et instaurer une continuité sémiotique (une *mêmeté* de sens), le monteur crée une continuité perceptive en reproduisant notre manière continue d'appréhender les choses dans le monde réel. Cette « *mêmeté* » peut se produire, par exemple, par la répétition du geste d'un personnage d'un plan à l'autre par un raccord dans le mouvement : « Le premier plan d'un personnage se coupe avant la fin de son mouvement et ce dernier continue dans le plan suivant »<sup>274</sup>. Notamment dans *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931), Fritz Lang réalise avec son monteur Paul Falkenberg un raccord dans le mouvement entre deux personnages distincts. Dans un premier plan, nous voyons la réunion de

---

<sup>272</sup> Amiel, *Esthétique Du Montage*, 61

<sup>273</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* (Paris : Editions de Minuit, 1983), 44 (Deleuze citant Pasolini dans *L'expérience hérétique*, 197-212)

<sup>274</sup> Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé* (Malakoff : Armand Colin, 2016), 136

membres de la pègre. Lorsque le chef de la pègre, Schränker (Gustaf Gründgens), effectue un mouvement de bras, un raccord lie le mouvement à un même mouvement de bras effectué par le ministre (Franz Stein) dans un deuxième plan. Par ce simple raccord une continuité est créée entre les deux plans. Cette *mêmeté* rend possible non seulement une continuité du récit, mais aussi une création de sens parce qu'une association naît entre les forces de la pègre et les forces de la police, les similarités entre le mal et le bien sont mises en évidence. Alors, l'accent est mis sur *ce qui demeure similaire* (que ça soit un personnage, un espace, un geste, une forme, etc.). Comme Bordwell l'affirme, dans telles instances « La similarité de mouvement d'un plan à l'autre retient plus notre attention que les différences résultantes de cette coupure »<sup>275</sup>. Pour faciliter notre appréhension de cette similarité et créer une continuité fluide, les coupures des plans sont produites comme des *raccords*. Dans la synthèse d'identité de la conscience dans le monde, le mouvement est le responsable du passage d'une apparition à une autre. Pour le montage, c'est le raccord qui joue ce rôle<sup>276</sup>. Tout comme la perception motrice qui est continue, mais varie selon l'espace et le temps, le raccord crée une continuité de sens sans effacer sans effacer pour autant la discontinuité spatio-temporelle des différents plans. Que ça soit dans le monde ou dans le film, l'identité et la continuité de sens se produisent par la différence et la discontinuité sensorielles.

Cette création d'une unité de sens par le montage cherche à reproduire la manière dont nos consciences opèrent dans leurs expériences des choses dans le monde. Pour André Bazin, cette discontinuité inhérente à la structure du montage et incompatible avec le monde réel est la raison même pour laquelle le montage devrait « être interdit ». Bazin croit que le rôle du cinéma est de révéler le réel tel qu'il est, ce que seulement l'enregistrement interrompu peut faire. Pour cette raison, Bazin admire les moyens cinématographiques employés par des réalisateurs comme Rossellini et De Sica, puisqu'ils « réduisent à néant le montage et font passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité »<sup>277</sup>. Le plan capture l'essence de cette réalité, sans la déformer par des coupures comme le montage le fait. Comme Aumont explique : « L'idéal du montage interdit, c'est la donation au spectateur d'une réalité non retouchée, dont

---

<sup>275</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 291

<sup>276</sup> Pour le réalisateur John Huston les raccords sont présents même dans la vie réelle lorsque nous réalisons la constitution : « Regardez cette lampe au centre de la pièce. Maintenant, regardez-moi à nouveau. Regardez à nouveau la lampe. Maintenant, regardez-moi encore. Avez-vous vu ce que vous avez fait ? Vous avez *cligné des yeux*. Les clignements d'yeux sont des raccords. Après un premier aller et retour de votre regard, vous savez qu'il est inutile de faire un panoramique continu de moi à la lampe car vous savez ce qu'il y a entre ces deux points. Votre esprit coupe la scène. D'abord vous regardez la lampe. Puis, *cut*, vous me regardez » (Walter Murch, *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*, trad. Mathieu Le Roux et Marie-Mathilde Burdeau (Nantes : CAPRICCI, 2017), 76).

<sup>277</sup> André Bazin, « Evolution du langage cinématographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 78

le sens n'est écrit nulle part dans l'image, et qu'il pourra dès lors travailler à découvrir, ou à inventer, par lui-même »<sup>278</sup>. Une fois que le montage est interdit (ou plus exactement, réduit), il n'y a plus la nécessité de recréer une unité sémiotique, puisqu'elle apparaît déjà sur l'écran sous la forme d'une unité spatio-temporelle : « Le montage, dont on nous repète si souvent qu'il est l'essence du cinéma, est dans cette conjoncture le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence. La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace »<sup>279</sup>. Le réel est ce qu'il est. La question n'est donc pas de savoir quel est le sens de cette réalité ou si le réel signifie. Le film doit reproduire cette réalité, mais il doit tout aussi bien reproduire son aspect énigmatique. Le « plan-séquence » serait, de cette manière, un exemple parfait de structure narrative qui respecte le réel, étant donné qu'il ne nous impose pas ce sur quoi il faut se concentrer. Au contraire, la caméra plane sur la réalité filmée et montre les situations qui s'y développent au fur et à mesure qu'elles se produisent, sans retouche. Dans la séquence initiale de *La soif du mal* (*Touch of Evil*, 1958) d'Orson Welles, le plan débute avec un gros plan d'une bombe qui est placée dans une voiture. Le plan continue et on suit la voiture jusqu'à ce que la caméra commence à suivre un couple qui se balade dans la rue. Tout en suivant le couple, l'on aperçoit la voiture à plusieurs reprises, soit au fond, soit à leur côté jusqu'à ce qu'elle continue son chemin et la caméra reste sur le couple qui s'embrasse. A ce moment, on entend le bruit de la bombe qui explose et le plan s'arrête. Ce long plan nous donne non seulement l'occasion de faire la connaissance de l'espace du film, mais surtout ces 3 minutes et demie de séquence ininterrompue font accroître le suspense, puisque l'on suit la bombe dès le moment qu'elle a été actionnée. Nous savons donc que la bombe va exploser et on attend cela pendant toute la durée du plan comme si cela se passait devant nous à ce moment exact. Le spectateur est donc introduit plus facilement dans le film, étant donné que la durée du plan est la durée de la situation telle qu'elle se déroule et notre angoisse est ainsi renforcée. Dès lors, par les plans-séquence la continuité sémiotique se produit par une continuité spatio-temporelle et nous n'avons plus besoin d'un mécanisme externe, le montage, pour restituer cette continuité.

En réalité, cependant, l'imposition d'une continuité narrative n'est pas inhérente à la fabrication du montage, mais seulement l'une des possibilités offertes par sa structure. En tant que synthèse, le montage a la capacité d'assembler plusieurs éléments de sorte à nous faire accéder à quelque chose. Le plus souvent, ce « quelque chose » est le récit qui est développée par une mise en valeur de l'identité dans la différence. Mais on a aussi la possibilité de mettre

---

<sup>278</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 55

<sup>279</sup> André Bazin, « Montage interdit » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 55

l'accent sur la différence présente dans toute constitution, c'est-à-dire sur l'aspect discontinu de la donation du monde lorsque nous réalisons une synthèse. L'exemple le plus évident est celui des films dits « non-narratifs » qui ne cherchent pas à lier des plans en fonction d'une continuité sémiotique, mais purement en fonction d'une esthétique spécifique. *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel en est un parfait exemple. Le film ne présente aucune logique narrative dans son montage. À part le décor (un appartement parisien) et quelques personnages qui se répètent, chaque plan nous présente des objets et des situations aléatoires, de sorte que cette étrangeté crée une atmosphère surréelle et onirique (Annexe 35). Dans ce cas, le sens exprimé ne se trouve pas dans le contenu, mais dans son expression purement sensible et fragmentée. Mais même parmi les films narratifs, nous trouvons des exemples dans lesquels l'histoire est toujours développée, mais par une *discontinuité perceptive* :

Le défenseur de la continuité classique affirmerait que les règles de continuité spatiale sont nécessaires pour une présentation claire du récit. Mais tous ceux qui ont vu un film d'Ozu ou Tati peuvent témoigner qu'aucune confusion par rapport au récit n'émerge de leurs « violations » de continuité. Malgré le fait que les espaces ne coulent pas si doucement que dans le style de Hollywood ; les enchaînements de cause-effet demeurent intelligibles. La conclusion inéluctable est que le système de continuité est seulement une manière de rendre le récit. Historiquement, ce système est devenu le dominant, mais esthétiquement il n'a aucune priorité par rapport à d'autres styles<sup>280</sup>.

Cela veut dire qu'il s'agit toujours d'une constitution de sens, mais cela se produit par l'expression de l'aspect fragmentaire de cette constitution. Dans *Furie* (*Fury*, 1936), par exemple, nous trouvons un plan où des femmes au foyer bavardent. Suite à cela, Fritz Lang et ses monteurs Frank Sullivan et William LeVanway placent un plan de poules qui gloussent. Il n'y a aucune relation spatio-temporelle entre les deux plans, mais par cet *insert*, un sens est instauré par comparaison : l'insert fonctionne comme un commentaire à l'action des femmes, elles se montrent déraisonnables dans leurs affirmations qui sont de simples répétitions des commérages propagées. Le deuxième plan fonctionne ainsi comme une aide à la constitution du sens, en nous guidant vers la signification du récit. Dans ces cas, une continuité sémiotique est instaurée par la mise en valeur de la discontinuité spatio-temporelle de sorte que nous n'avons pas une continuité perceptive, mais justement une donation par fragments. Et pourtant, dans tous les cas, indépendamment du type de sens visé par le film, un cadre unitaire est toujours mis en place par le montage : « Des rythmes. Et en même temps des rapports, des croisements de rapports, des répétitions, des chocs, des échanges entre une image et une image, entre une

---

<sup>280</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 303  
173

image et toutes les images, entre une image et un son. Mais pour que ce système porte ses fruits, il est nécessaire que tous les éléments mis en œuvre appartiennent à un monde cohérent »<sup>281</sup>.

### 3.3.3 *Le vécu du film comme flux et la sédimentation de sens*

Jusqu'ici, nous avons utilisé le schéma husserlien pour expliquer comment, du point de vue du monteur/réalisateur, le montage fonctionne comme une constitution de sens, en conférant une unité au film à travers l'établissement d'une continuité sémiotique. Ce fonctionnement synthétique se produit parce que lorsque l'on décide de faire un film, ce que l'on cherche est de créer un vécu, raison pour laquelle le réalisateur essaye de reproduire notre façon mondaine de vivre. Comme Tarkovski affirme « Je vois la chronique, l'enregistrement de faits dans le temps, comme l'essence du cinéma : pour moi, il ne s'agit pas d'une manière de filmer, mais d'une manière de reconstruire, de recréer la vie »<sup>282</sup>. Plus tard, il affirme encore « Dans le cinéma, les œuvres d'art cherchent à former une espèce de concentration de l'expérience »<sup>283</sup>. Pour rendre compte de cette tâche, la production cinématographique devient très structurée, puisqu'elle est divisée en plusieurs domaines qui rendent compte de plusieurs dimensions qui sont en jeu dans la reconstitution visuelle de la vie – ce que nous avons classifié de façon simplifiée en deux grandes dimensions majeures : dramatique (matérielle) et esthétique (animatrice ou formelle) – et qui sont réunis au moment du tournage et montage pour donner vie au récit dans son intégralité. Or, initialement, Husserl s'efforce précisément d'analyser la structuration de notre expérience de la vie, en identifiant et en expliquant le fonctionnement de chaque aspect et dimension de l'expérience. Pour cette raison, au niveau de la production du film, un tel schéma systématique s'applique. La production requiert une organisation sectorisée. Une approche structurelle comme celle de Husserl peut nous aider à comprendre comment la reproduction visuelle de la vie s'organise.

Le schéma husserlien nous a montré que, du point de vue de la production, une constitution est mise en place pour le spectateur par le montage, puisqu'un sens y est produit. Mais du point de vue de notre appréhension, comment vivons-nous cette constitution ? Une constitution se produit lorsqu'on appréhende n'importe quel objet dans le monde, ce qui veut dire que lorsque regardons un film, une synthèse a également lieu, comme pour tout objet. Cela parce que, comme le premier chapitre nous a montré, le film, étant un *fictum*, est avant tout aussi un « objet » dans notre champ perceptif – c'est-à-dire des images reproduites sur un écran.

---

<sup>281</sup> Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretien 1943 – 1983*, 71

<sup>282</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo : Martins Fontes, 2010), 73

<sup>283</sup> *Ibid.*, 99

Néanmoins, grâce au montage, le film nous offre un « objet » dont le sens est déjà préconstitué *pour* nous. Par conséquent, en ce qui concerne l'expérience du spectateur, si ce sont les mêmes structures que celles des autres processus de constitution qui sont en jeu, leur relation avec l'objet préconstitué aboutira à une expérience atypique. Si dans mes expériences mondaines la manifestation du sens des choses dépend de ma relation subjective avec elles, au cinéma, un sens se manifeste déjà, parce que c'est précisément le but du montage de mettre en place l'expression d'un sens. Ainsi, lorsque ma conscience rencontre le film, son sens découle initialement de la relation subjective préétablie *par le réalisateur* entre la caméra et le monde filmique et non par mon rapport intentionnel avec ce monde. Par ailleurs, nous avons notamment vu précédemment que l'écran me met à distance, de sorte que je n'ai aucun contrôle sur les événements dans film. Mais est-ce que l'imposition d'une constitution du sens par le montage signifie que le spectateur suit obligatoirement le cheminement constitutif composé par le réalisateur, tel qu'Eisenstein le croyait ? Non. Certes, la pré-constitution du montage guide notre appréhension du film, mais cela ne nie pas pourtant le fait que le spectateur, assis dans la salle de cinéma, vit à sa façon cette expérience préconçue. Autrement dit, chaque montage manifeste un sens par une forme spécifique qui structure d'avance la forme du vécu que le spectateur aura (nous analyserons cela en profondeur ci-dessous), mais dans la mesure où le montage ne fonctionne pas comme une équation – tout au contraire, il est une *expression* –, le vécu de cette manifestation par chaque spectateur sera singulier. Pour cette raison précisément, nous ne pouvons pas analyser le vécu du spectateur par la même perspective que celle employée dans l'analyse de la production de ce vécu par le réalisateur, étant donné que la constitution que le film développe diffère de celle vécue par le spectateur (Voir en annexe une représentation de la rencontre entre la mise en place d'une constitution par le montage et le vécu constitutif du spectateur : Annexe 36).

Pour le monteur, le montage est la façon de donner une unité au film pour permettre une saisie et une compréhension par le spectateur. Les mêmes éléments sont donc encore en jeu. Mais pour le spectateur, cette synthèse d'identité du film n'est pas vécue de façon univoque, comme pour le réalisateur. Nous ne regardons pas *d'abord* le contenu de la scène, *puis* la façon dont la caméra montre ce contenu. Tout au contraire, le plus souvent nous ne prêtons pas attention aux structures qui font apparaître le film. Nous appréhendons tout simplement chaque scène qui se donne comme une unité, suivi par d'autres unités (plans) qui dans leur ensemble, et simultanément, nous donne le film comme un vécu unitaire. Cette façon de vivre le film dans son ensemble grâce au montage est précisément ce que Merleau-Ponty essaye d'exprimer

lorsqu'il affirme qu'« un film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle »<sup>284</sup>. Comme Pierre Rodrigo explique dans le passage suivant, pour Merleau-Ponty, le montage est notamment la structure qui permet au spectateur de saisir le film comme une forme unique : « L'art du montage, ou le montage en tant qu'art cinématographique, consiste bien à élaborer une forme, une forme unitaire et temporelle. Par la durée plus ou moins longue des plans qu'elle agence les uns aux autres et par le choix de la succession de ces plans, choisis d'une façon assurément bien précise, cette forme donne au film son sens »<sup>285</sup>. Le but du montage est certes de rendre possible au spectateur de saisir le sens du film, qui est construit à travers sa structuration matérielle et formelle, mais cette opération elle-même doit passer inaperçue pour que le spectateur soit attentif au sens manifesté et non à la structure de cette manifestation. Comme le chef-opérateur Christopher Doyle affirme : « si l'on veut que le spectateur soit irrésistiblement absorbé par le film, je suis convaincu que nous devons nous effacer, nous mettre en retrait, afin que les acteurs entrent directement en communication avec le public »<sup>286</sup>. On pourrait objecter que dans les films où la continuité n'est pas l'aspect primordial, comme les films non-narratifs, notre attention est attirée sur le fonctionnement du montage, puisque nous sommes forcés à nous rendre compte de la fragmentation du film et de son assemblage manipulé. Cependant, même dans les cas où la coupure entre les plans est mise en valeur, ce n'est pas la structuration du montage qui est le *sujet* du film. Au contraire, cette opération demeure un outil pour mettre en évidence un sens, mais un sens qui se donne de manière discontinue et ambiguë. Ainsi, le montage est une partie essentielle de notre expérience filmique, mais elle l'est en tant qu'opération qui doit rendre possible la manifestation d'un sens, et non comme étant lui-même ce qui est visé par le film. Grâce à ce travail constitutif du montage, nous vivons le film comme une totalité qui dure. Nous ne voyons pas simplement des plans aléatoires, mais un sens spécifique qui s'exprime par esquisses, cette expression pouvant se donner de manière discontinue ou continue : « Il reste évidente que pour le spectateur et pour le critique, qui n'ont qu'à recevoir et juger, les questions de primauté du fond ou de la forme ne doivent plus intervenir. L'œuvre est un tout qui ne vaut que par l'équilibre et l'harmonie de ses éléments, par *l'adéquation rigoureuse d'un fond et d'une forme sensible*. Toute médiante qu'elle soit, l'œuvre parfaite doit sembler immédiate »<sup>287</sup>. Pour cette raison, en ce qui concerne notre appréhension du film, nous ne pouvons plus parler d'une distinction nette entre scène,

---

<sup>284</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », in *Sens et Non-Sens* (Paris : Editions Nagel, 1966), 67

<sup>285</sup> Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique* (Paris : Vrin, 2009), 250

<sup>286</sup> Goodridge et Grierson (eds.), *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo*, 24

<sup>287</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 459



mise en scène et mouvement de la caméra, étant donné qu'il n'y a pas de dualité entre dimension dramatique et dimension esthétique. Pour le spectateur, il n'y a que le vécu du film. L'analyse structurelle explique donc comment l'on confère un sens au film, mais elle ne correspond pas à notre manière fluide d'appréhender les films. A ce sujet, c'est l'analyse husserlienne tardive de la constitution qui peut nous aider à comprendre comment l'on vit le film.

Rappelons-nous : dans ses écrits tardifs, Husserl n'analyse plus notre appréhension du monde de manière structurelle, mais de manière génétique. Il s'aperçoit que bien que l'analyse structurelle explique la structure de l'apparition du monde, elle ne rend pas compte de comment le sujet vit cette apparition même. C'est ainsi que l'idée de constitution comme flux est née. D'après Husserl, le sujet vit le monde comme une continuité de vécus qui se forment dans sa conscience et qui sont liés les uns avec les autres. Ces vécus, chacun portant un sens grâce à la synthèse d'identité, se sédimentent les uns sur les autres, de sorte que le monde acquiert de la signification au fur et à mesure que des couches de sens se déposent. D'un point de vue structurel, l'apparition du monde est donc encore rendue possible par la sensation d'objets et les actes de la conscience qui animent ce contenu et lui confèrent un sens. Dans la pratique, ces dimensions ne sont pas séparées de manière si nette. Tout au contraire, il n'y a concrètement aucune séparation entre *noesis*, *noema* et *hylé*, tout se passe simultanément et continuellement de sorte qu'une telle dichotomie n'a pas de sens lorsqu'on parle de nos expériences mondaines. Dans la vie, ce que nous trouvons, c'est un flux de nos consciences dans lequel chaque moment, objet ou situation, avec leurs contenus et type d'appréhension propre, constitue un vécu unitaire. En outre, la constitution de chaque vécu n'est pas déterminée de façon indépendante et rigide, mais toujours en liaison avec d'autres vécus antérieurs qui interfèrent dans la façon dont les nouvelles expériences seront vécues.

Or, notre appréhension d'un film se produit de manière très similaire. Le film se donne comme un flux de plans qui sont liés les uns aux autres grâce au montage. L'apparition concrète du film est donc rendue possible par l'engendrement de sensations par la mise en scène et par l'appréhension de ce contenu par le mouvement et par la composition de la caméra, qui confère un sens à la scène à travers cette « animation ». Mais au fur et à mesure que les plans se suivent, le film dans son intégralité acquiert un nouveau sens, de sorte que des couches de plans se déposent progressivement et les sens de chaque plan se sédimentent les uns sur les autres : « Un plan est une valeur complexe. C'est un ensemble d'actes et de mouvements saisis parmi d'autres qui leur sont contingents. L'association de ce plan à d'autres plans détermine de nouveaux rapports. En introduisant un fragment de réel parmi d'autres fragments de réel, la continuité construit un ensemble d'ensembles. De la sorte, créant un enchaînement *intentionnel*, elle

compose une réalité nouvelle »<sup>288</sup>. Cette sédimentation se produit grâce à un enchaînement qui permet lors de la vision d'un plan qui en suit un autre, de garder le plan précédent à l'esprit. C'est ce que l'effet Koulechov nous montre. La donation du deuxième plan me renvoie à la donation du premier, puisque les deux plans étant proches, on s'attend à ce que la compréhension du plan soit liée à celle de ceux qui le précèdent. De cette manière, si l'on prend un film entier, chaque plan renvoie au précédant et au suivant de sorte que le montage produit un horizon où toutes les donations de tous les plans se croisent d'une manière ou une autre, ce croisement de plans impliquant tout aussi bien un croisement de sens. Comme Gaudin remarque : « Lorsqu'un plan survient, il raccorde avec toute l'expérience du film qui l'a précédé, et qui nous a fait accumuler un savoir sur le récit et sur l'espace »<sup>289</sup>. Cela permet qu'une *sédimentation de sens* s'opère : un sens interfère avec un autre tout au long du film, de sorte que ce qui au premier abord était le sens donné par une simple plan, se précise et se transforme au fur et à mesure que d'autres plans et leurs sens respectifs se sédimentent les uns sur les autres. Comme Balázs explique : « Evidemment chaque image peut avoir un sens en elle-même sans être reliée aux autres images. Un sourire est un sourire même quand on le voit sur une image isolée. Toutefois, *ce à quoi ce sourire se rapporte*, ce qui l'a suscité, l'effet qu'il produit et en quoi réside sa signification dramatique, ne peut être compris que par les images montées avant lui et par celles qui le suivent »<sup>290</sup>. Puisque cette sédimentation de sens se réalise progressivement pendant la durée du film, l'une des tâches essentielles du montage réside dans l'établissement de l'ordre de cette juxtaposition, parce que des sens différents naissent de rapports différents, comme Murch explique « Doit-on savoir, par exemple, que le pistolet est chargé avant que Mme. X ne monte en voiture ? Ou bien s'agit-il d'une information délivrée uniquement *après* qu'elle est montée en voiture ? Chaque choix confère à la scène un sens différent. Voilà comment procède le monteur – en mettant en regard plusieurs possibilités »<sup>291</sup>. Appréhender un film, c'est donc appréhender l'histoire de toutes les donations de sens passés. Cette sédimentation n'est pas toutefois le simple travail du montage, il se produit également grâce à la volonté du spectateur d'y voir un sens, il s'attend à voir une signification : « Cet irrésistible effet d'association et d'interprétation produit par le voisinage des images d'un film découle aussi du fait que l'intention d'une œuvre est acceptée à priori. Même dans le cas où le montage serait dû au hasard et dépourvu de sens. On lui attribue un sens car on admet qu'il doit

---

<sup>288</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 118

<sup>289</sup> Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie* (Paris : Armand Colin, 2015), 151

<sup>290</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 136

<sup>291</sup> Murch, *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*, 35

en avoir un »<sup>292</sup>. Le monteur compte sur le fait que le spectateur cherche un sens et à partir de cela il joue avec notre capacité de saisir la constitution qu'il met en place pour nous. Il n'est jamais garanti que le spectateur chemine vers le même sens que celui prévu par le monteur/réalisateur, mais le film est construit de façon à ce qu'un sens déterminé soit sédimenté. A la différence de la vie réelle dans laquelle la sédimentation de sens varie selon les sujets distincts – et leurs respectives connaissances préalables distinctes, etc. –, au cinéma, cette sédimentation est formatée par le montage.

#### 3.3.4 *Dimension passive, dimension active*

Ce que nous venons de décrire constitue la base du processus constitutif du spectateur par rapport à la constitution mise en place par le montage. Comme Husserl montre, ce processus de sédimentation de sens comporte deux dimensions : une *synthèse passive* et une *synthèse active*. Bien que ces synthèses fassent partie de la constitution de toute sorte d'objet dans le monde, au cinéma, grâce au fonctionnement constitutif du montage, ces deux aspects se produisent de manière particulière dans l'appréhension du spectateur. D'une part, notre rencontre avec des films constitue ce que Husserl appelle une expérience « *pré-prédicative* »<sup>293</sup>. Il s'agit de toute expérience dans laquelle nous faisons un simple usage des choses, sans les remettre en question ou élaborer des jugements à leur propos, et les choses se manifestent à nos consciences comme étant évidentes. Et pourtant, elles nous apparaissent : je prends cette chaise pour m'asseoir, j'écris sur un ordinateur devant moi, etc. Mais une telle action ne peut avoir lieu que parce qu'une synthèse d'identité est toujours bel et bien en place, nous permettant d'identifier, de façon irréfléchie, ce qu'est chaque objet et comment le manipuler. Ainsi, nous disons que dans ce type d'appréhension nous réalisons une *synthèse passive*, parce que nous acceptons la chose avec le sens sédimenté pré-donnée dans la vie ordinaire. Or, une grande partie de notre appréhension des films se produit de cette manière naturelle et implicite : nous ne faisons pas attention à *la structure* de l'apparition du film. Nous regardons tout simplement l'histoire qui se déroule devant nous, sans nécessairement réfléchir de manière volontaire à chaque dimension de cette apparition. De ce point de vue, il existe une dimension de nos expériences cinématographiques qui est pré-prédicative. Cette synthèse passive du film se produit le plus souvent grâce au travail du monteur qui construit le film de manière à ce que les coupures soient vécues comme des coupures, et nous « recevons » le film naturellement. Cette passivité engendrée par le montage rend la saisie du sens plus facile pour le spectateur, puisque

---

<sup>292</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 222

<sup>293</sup> Dans le cinquième chapitre nous allons analyser la structure de cette passivité en profondeur

son déroulement est intuitionné. Les enchainements de plans nous paraissent naturels et le sens du film qui découle de ces enchainements nous apparaît comme évident. Certes, la possibilité d'une telle passivité chez le spectateur de nos jours est le résultat d'une appréhension du montage comme opération « normale » du cinéma. Si les films de Griffith dans lequel le montage est apparu pour la première fois, paraissaient étranges à son époque, aujourd'hui, lorsqu'il y a une transition d'un plan à l'autre, cela nous paraît naturel et même logique, de sorte que nous appréhendons cette transition sans avoir besoin de réfléchir explicitement sur comment cela se passe. Comme Balázs remarque « Les formes d'expression du cinéma muet se sont progressivement et très rapidement développées et elles ont fait naître dans le public la faculté de comprendre cette nouvelle forme de langage »<sup>294</sup>. Il y a donc une dimension de la sédimentation du sens du film qui se produit passivement. Même si nous ne connaissons pas d'avance le sens du récit spécifique dont nous faisons l'expérience et bien que chaque film soit selon cette perspective un « objet nouveau », nous sommes familiarisés avec la *façon* dont l'histoire nous est racontée. Cette dimension passive expliquerait notamment la possibilité d'une « *réception dans la distraction* », tel que Walter Benjamin affirme :

*La réception dans la distraction, observable avec une insistance sans cesse croissante dans tous les domaines de l'art et symptôme de profondes transformations qui affectent l'aperception, trouve dans le cinéma l'instrument idéal pour son exercice. Par l'onde de choc qu'il propage, le cinéma va au-devant de cette forme de réception. Il refoule la valeur culturelle, non seulement parce qu'il conduit le public à adopter une attitude d'expert, mais aussi parce que cette même attitude ne requiert, dans les salles obscures, nulle attention. Le public est un examinateur, mais un examinateur distrait*<sup>295</sup>.

Cela se passe notamment parce que nous sommes habitués à la façon dont les films s'expriment, de sorte que nous pouvons nous permettre d'être distraits. Dès lors, *la façon dont le sens est sédimenté* par le montage est appréhendée de manière passive par le spectateur, puisque nous prenons le travail du montage comme un acquis.

Mais d'autre part, la sédimentation de sens comporte aussi une dimension active : une « *connaissance prédicative* ». Si par la synthèse passive nous sommes familiarisés avec la façon dont le montage crée un récit, à la base de cette réceptivité spontanée des enchainements de plans, il existe aussi une activité. Cela parce que nous voulons comprendre le sens spécifique de chaque film, c'est-à-dire que nous avons une *volonté de connaissance* : nous cherchons à

---

<sup>294</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 31

<sup>295</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 89

avoir une clarté du donné pour posséder toutes les informations qui peuvent nous faire comprendre ce qui se passe. Or, nous avons vu que cette façon de viser des objets caractérise ce que Husserl appelle *synthèse active*. Par ce processus, nous visons une production de connaissance par rapport à l'objet visé, nous voulons le posséder de sorte à pouvoir utiliser cette connaissance postérieurement. Il s'agit toujours d'une synthèse, puisque nous avons encore affaire à une multiplicité d'apparitions de l'objet qui sont prises dans un même sens, en conférant une signification à l'objet, mais cette synthèse découle d'une volonté délibérée de notre part. Lorsque nous regardons un film, une telle synthèse se met en place, parce que même si la façon dont le montage juxtapose les plans est prise spontanément, nous voulons comprendre le sens de cette juxtaposition spécifique. Pour cette raison, nous choisissons de prêter attention aux plans et toutes les données qu'ils nous offrent, de sorte qu'à la fin du film, nous pouvons connaître le sens qui découle du montage, c'est-à-dire comprendre le récit qui s'est déroulé devant nous. Cependant, étant donné que le film est un objet qui dure, une telle connaissance ne peut se produire qu'à la fin de son appréhension, c'est-à-dire à la fin du film. Pendant le visionnage, c'est plutôt la passivité qui règne : nous recevons spontanément les informations fournies par chaque plan, mais la rapidité des changements de plans ne nous donne pas le temps nécessaire pour effectivement *connaître* chaque plan, dans le sens strict du mot, bien qu'une sorte de compréhension soit déjà en marche « Les événements rapportés par la narration ne constituent que l'élément premier du film, son niveau élémentaire de compréhension. Il convient de saisir les implications qui découlent de l'ordonnement de tels faits et de les saisir *instantanément*. Là où la lecture suppose le temps et la réflexion, le cinéma exige l'entendement immédiat »<sup>296</sup>. La synthèse active ne peut donc avoir lieu qu'une fois que le montage nous a livré toutes les données et leur juxtaposition. Certes, le sens se sédimente graduellement de manière passive, au fur et à mesure que les plans s'enchaînent, et une forme fondamentale de compréhension est évidemment déjà en place à ces moments. Mais la synthèse active ne peut s'achever qu'une fois que la projection est finie et que nous possédons non seulement *toutes* les informations, mais aussi le sens engendré par leur montage. Prenons l'exemple de *Memento* (2000). Dans ce film, Christopher Nolan raconte l'histoire d'un homme qui cherche l'assassin de sa femme. Il souffre cependant d'une perte de mémoire à court terme. Pour jouer avec ce fait, Nolan et sa monteuse Dody Dorn montent le film selon deux narrations différentes : l'une suit le récit linéairement, à mesure que le personnage avance dans sa quête, malgré sa perte constante de mémoire ; l'autre raconte l'histoire à l'envers, en commençant par la fin, quand le personnage semble avoir retrouvé l'assassin. De cette manière, bien que dès la

---

<sup>296</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 469

première scène nous croyons connaître l'identité du tueur, nous sommes obligés de suivre l'histoire dans les deux sens pour découvrir la vérité, puisque le personnage lui-même ne se souvient pas comment il en est arrivé là. Par conséquent, tel un puzzle, le sens du film ne peut être constitué qu'à la toute fin, quand nous avons toutes les pièces, ou dans ce cas, toutes les mémoires du personnage. Bien que le film de Nolan soit exceptionnellement complexe, le même constat est valide pour tout film. C'est seulement à la fin de l'appréhension qu'un jugement et qu'une production de connaissance sont possibles. Puisque le montage facilite cette sédimentation de sens pour nous à travers l'enchaînement spécifique de données spécifiques (c'est-à-dire de plans), il est la structure qui rend possible la production d'une synthèse active par le spectateur. Cette synthèse active produit une connaissance du film, c'est-à-dire qu'à partir de ce moment nous « possédons » le sens de cet « objet-film » et nous pouvons le reprendre ultérieurement. Etant donné que cette synthèse est de l'ordre de l'entendement, cette possession est précisément ce qui nous permet de comprendre, d'expliquer et de décrire les particularités du film après-coup. Ainsi, *le sens spécifique qui est sédimenté par le montage se produit de manière active, puisqu'il dépend de notre compréhension volontaire du résultat engendré par cette juxtaposition de plans.*

Dès lors, dans l'expérience cinématographique aussi, c'est la paire « synthèse passive/synthèse active » qui nous permet de saisir le film dans son identité, comme un vécu unitaire. Il s'agit toujours de saisir le film dans son unité, il s'agit donc d'une synthèse d'identité mais qui pour le spectateur comporte deux dimensions. D'une part, une dimension passive est toujours en place : nous avons des présuppositions par rapport à ce qu'est un film et nous comprenons d'avance le fonctionnement du montage, grâce à l'habitude. Nous savons que le passage d'un plan à l'autre cherche à annoncer une continuité sans nous rendre compte de l'opération qui est en œuvre. Ainsi, en ce qui concerne *la manière dont le montage est saisi par le spectateur, elle est passive.* D'une autre part, une activité se produit à partir de cette passivité : puisque nous présupposons que le montage est là pour donner un sens, nous pouvons volontairement choisir de connaître le sens que le montage met en place pour nous. C'est-à-dire que nous voulons identifier et posséder le sens du film, de sorte à le comprendre. Cette identification, étant le résultat d'une activité d'entendement et d'une volonté délibérée de connaissance, se produit donc par une synthèse active. Ainsi, en ce qui concerne *l'appréhension du sens par le spectateur, elle est active.*

### 3.3.5 Construction de montages, constitution de vécus

Nous avons vu que le montage fonctionne comme une constitution, dans la mesure où il donne au spectateur la capacité de saisir le film, qui est intrinsèquement fragmenté, tout comme il saisit le monde, c'est-à-dire de manière homogène et continue. La constitution démembrée par le montage a le but de faciliter par une synthèse passive notre adhésion à ce nouveau monde qui se donne, et de rendre possible notre compréhension du film par une synthèse active. Bien que le plus souvent la continuité narrative prime, l'ambiguïté du raccord, comme coupure visuelle et comme couture sémiotique, rend possible au monteur de travailler avec ces deux possibilités : « Toute l'histoire des films a consisté à choisir entre deux pentes : ou bien souligner et exploiter cette vertu de choc et de sensation du montage, ou bien au contraire tâcher de la maîtriser ou de l'atténuer »<sup>297</sup>. Il s'agit justement du jeu des similarités et des différences dont nous avons parlé plus haut. Différentes sortes de montage sont ainsi possibles, elles varient selon la façon dont le réalisateur cherche à sédimenter le sens du film – en accentuant la fragmentation de la donation de ce sens ou l'homogénéité de notre appréhension – et ce qu'il cherche à accomplir par la réalisation du film. Pour le spectateur, la conséquence est que ces différentes formes de montage aboutissent à différentes structures de vécu du film. Nous pourrions affirmer, en suivant Vincent Amiel, que trois types majeurs du montage existent, c'est-à-dire trois types de constitution par le montage.

Le montage narratif établit une continuité entre les plans, visant une saisie logique du récit par le spectateur, « il n'a d'autre but que d'assurer la continuité de l'action, quelles que soient les idées exprimées ou suggérées à la faveur des événements décrits »<sup>298</sup>. Il s'agit du montage dans sa fonction primitive comme moyen de raconter une histoire. Cette fonction est devenue tellement courante que nous avons développé le réflexe de nous attendre toujours à ce que le montage développe un récit. Puisque le récit est primé, c'est l'unité du film qui est visée primordialement « Car pour pouvoir créer une évolution, indispensable à la présentation de toute histoire, il faut inscrire l'action ou les personnages dans une unité, un cadre de perception homogène, qui seul peut devenir le cadre de référence de cette évolution. Il n'y a pas de transformation que par rapport à un repère fixe »<sup>299</sup>. Pour que le spectateur puisse adhérer avec facilité au monde filmique, le montage cherche à renforcer le caractère continu de notre appréhension du monde réel par la synthèse, de sorte qu'on perçoive le film de manière similaire à notre perception mondaine du monde. Les raccords acquièrent donc une fonction essentielle,

---

<sup>297</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 21/22

<sup>298</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 188

<sup>299</sup> Amiel, *Esthétique Du Montage*, 26

étant donné qu'ils donnent au réalisateur la possibilité de créer une liaison entre plans sans qu'aucune rupture ne soit ressentie par le spectateur, mais sans pour autant effacer l'articulation existante entre eux. Il s'agit donc de jouer avec la dialectique qui s'installe entre l'identité et la différence, mais dans le cas du montage narratif, cette dialectique vise plutôt à cacher cette différence à la faveur d'une continuité, mais sans la faire, puisqu'elle est nécessaire pour l'évolution narrative :

L'effet de signification produit ne dépend pas seulement du contenu des images mais aussi des procédures matérielles par lesquelles une illusion de continuité, dépendant de la persistance de la vision, est restaurée à partir d'éléments discontinus. Ces photogrammes séparés ont entre eux des différences indispensables à la création d'une illusion de continuité, d'un passage continu (mouvement, temps). Mais seulement à une condition ces différences peuvent-elles créer cette illusion : elles doivent être effacées comme des différences [...] En ce sens on pourrait dire que le film – et peut-être à cet égard il est exemplaire – vit du déni de la différence : la différence est nécessaire pour vivre, mais il vit de sa négation<sup>300</sup>.

Autrement dit, puisque le montage narratif cherche à garantir la compréhension de l'histoire, leur travail consiste à « prémâcher » le mieux possible la constitution pour le spectateur à travers l'établissement d'une continuité sémiotique par le raccord d'éléments qui ne changent pas (une « *memété* »). Ainsi, malgré la discontinuité spatio-temporelle des plans, les raccords installent une continuité perceptive. Le jeu avec les entrées et sorties de champ des personnages, notamment, est une manière pratique d'établir une telle continuité. Si un personnage sort d'un espace par la droite du plan, il entrera normalement dans le prochain plan par la gauche, de sorte qu'un changement spatial a lieu sans que notre perception perde sa continuité. Bien que l'espace ait changé, le fait qu'il s'agisse du même personnage et qu'une continuité de mouvement soit créé nous permet de saisir un sens unique à travers la fluidité de notre perception, malgré le saut d'un plan à l'autre. Ainsi, étant donné que le montage narratif vise l'unité du récit, les raccords deviennent un outil nécessaire pour rendre plus facile au spectateur la saisie de cette unité, précisément parce qu'ils réalisent la synthèse pour nous, en mettant l'accent sur ce qui est continu dans la discontinuité, ce qui demeure identique malgré les changements. Le montage narratif nous offre donc une *constitution continue* du film comme vécu.

Au contraire, le montage discursif, ou intellectuel,

---

<sup>300</sup> Baudry, « Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus », 42



Tente de démontrer des relations, d'organiser des significations qui ne vont pas de soi. C'est ce que l'on appellera le montage signifiant, qui, utilisant les formes du discours, donne à construire un monde dans le flux duquel il ne suffit plus de s'abandonner [...] Juxtaposant deux réalités à priori sans commune mesure, ce montage qui « devient discours » oblige chacune de ces réalités à prendre un sens nouveau, à être regardé autrement, à entrer dans la logique d'une signification différent<sup>301</sup>.

Cela ne veut pas dire que le récit n'est pas important. Il s'agit toujours d'une histoire qui est racontée, mais au lieu de simplement mettre en place les événements qui en font partie, comme le montage narratif le fait, cette histoire est construite de manière discursive, c'est-à-dire par la juxtaposition de plans qui n'ont pas une relation directe entre eux, mais qui expriment quelque chose par leur simple rapprochement. Autrement dit, dans le montage discursif, le but n'est pas de reproduire la manière dont nous appréhendons le monde naturel, mais plutôt de nous donner une autre manière d'appréhender le monde. Les plans ne sont pas liés *en fonction* d'un sens plus large qui est le récit, bien plutôt, ils sont des fragments qui expriment une pensée sur le récit par leur juxtaposition. Si le montage narratif raconte un sens, le montage discursif le crée. Dans *La Grève (Stachka, 1925)*, suite au plan d'un massacre d'ouvriers, Eisenstein place celui de bœufs égorgés dans un abattoir. A strictement parler, il n'y a rien qui rattache une scène à l'autre, mais cet agencement des plans nous fait associer une image à l'autre et voir dans le traitement des ouvriers une ressemblance au traitement brutal des animaux dans un abattoir. Le deuxième plan fonctionne ainsi comme une sorte de commentaire ou critique du premier plan. Voilà le but du montage discursif : placer des fragments de la réalité de telle façon que l'on crée un sens à partir de leur réunion arbitraire. Cette réunion fonctionne souvent comme des figures rhétoriques dans le langage, c'est-à-dire que l'on cherche à dire quelque chose non par l'énonciation littérale du fait, mais par une figure de style qui exprime visuellement notre façon de comprendre ce fait. En d'autres mots, on ajoute à la simple narration une analyse d'elle-même (par l'addition d'une critique, d'un sentiment, d'un jugement, d'une comparaison, etc.). Le placement d'un plan qui ne correspond pas directement au récit force le spectateur à se détacher du flux narratif pour le voir autrement. Une continuité sémiotique est donc toujours visée, puisqu'il s'agit toujours de donner un sens unitaire au film par le montage, à savoir la pensée exprimée par la superposition de plans, mais cette continuité intellectuelle est établie par le renforcement de la discontinuité spatio-temporelle, à travers l'introduction constante de fragments désynchronisés. Le montage fonctionne donc encore comme une constitution, mais il ne cherche pas à nous donner une appréhension homogène du film semblable à notre

---

<sup>301</sup> Amiel, *Esthétique Du Montage*, 61

appréhension du monde, elle renforce plutôt l'aspect fragmentaire de la manière dont le monde se donne, sa discontinuité perceptive. A travers l'insertion de coupures dans notre appréhension, le montage discursif nous offre donc une *constitution fragmentée* du film comme vécu.

Si dans le montage narratif, l'unité du film correspond au récit et dans le montage discursif, elle correspond à une pensée sur le récit, dans le montage par correspondances, elle correspond à une pensée sur la sensibilité même (la pure perception, si l'on veut) :

Un montage « sans filet », sans articulation narrative ou intellectuelle, sans justification extérieure. Un montage que ne pourrait légitimer que la « vision » de l'artiste, sans que l'on puisse faire intervenir après coup la rationalité d'une démonstration, ou la logique d'un récit. On entre là dans un domaine délicat, où la forme est le style important sans doute plus que le contenu, ne serait-ce que par la prééminence de la sensibilité dans une telle conception<sup>302</sup>.

Dans ce cas, la fonction du montage n'est ni de créer du sens par une continuité narrative, ni de créer du sens par une fragmentation discursive, mais de le créer par une pure contemplation sensible. Cela se produit par le placement de plans qui s'associent, qui communiquent et se correspondent : des plans semblables peuvent se répéter à plusieurs reprises, avec des changements de détails ; une succession rapide de plans peut plonger le spectateur dans la confusion ; ou encore une coupure prononcée entre plans ou un changement de couleurs peut nous heurter. Dans tous ces cas, ce sont les effets sensibles, résultant de la correspondance entre deux plans, qui donnent du sens. Dès lors, ce dernier ne relève pas de l'ordre de l'intellectuel (du logique ou du linéaire), mais sensible. *Le Miroir (Zerkalo, 1975)* d'Andrei Tarkovski est un bel exemple à ce propos. Le film mélange des scènes du présent avec celles d'un passé proche et celles d'un passé lointain. Mais cela n'est pas fait de façon démarquée, comme par des fondus enchaînés, parce que le but de Tarkovski n'est pas de différencier les événements spécifiques de chaque période. Toute au contraire, par le passage aléatoire d'une temporalité à l'autre, c'est la similarité des sentiments et des vécus qui est mise en évidence, « c'est la correspondance entre la « texture » des plans, leur forme, qui crée des blocs de durée, des cristallisations d'affects »<sup>303</sup>. Dans le cas du montage par correspondances, nous pouvons encore parler d'un sens visé, mais il ne se donne pas par une continuité sémiotique, au contraire, il est aléatoire puisqu'il dépend de la subjectivité et de la sensibilité de chacun. Par contre, puisque cette sensibilité est privilégiée, une continuité perceptive est instaurée à travers cette correspondance entre plans qui nous permet de lier, par la pure sensibilité, des déterminations spatio-temporelles

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, 101/102

<sup>303</sup> *Ibid.*, 114

complètement distinctes. Puisque des éléments espars sont liés par une pure correspondance sensible, le montage par correspondances nous offre donc une *constitution aléatoire* du film comme vécu (Voir en annexe un tableau de Vincent Amiel qui résume et compare les caractéristiques de chaque type de montage : Annexe 37)

A partir de cette analyse, nous pouvons remarquer qu'en ce qui concerne le montage, ce n'est plus, comme dans le cas du cadrage, la mise en valeur de la dimension réelle ou représentationnelle de ce qui apparaît qui est en jeu, mais plutôt la manière dont le sens est exprimé. Dans tous les cas, il y a un sens qui se manifeste par le montage, mais la forme de cette expression varie selon les façons dont on fait usage du montage, les trois types décrits ci-dessus n'étant que les exemples plus emblématiques. Des expressions diversifiées de sens créent par conséquent des expériences différentes de sens : continue, fragmentée et aléatoire. Un réalisateur peut, pourtant, mélanger ces formes d'expression par le montage tout au long d'un même film. Rien n'oblige le metteur en scène à s'exprimer d'une seule façon, son usage des divers types de montage dépend de ce qu'il cherche à exprimer dans chaque moment du film. Comme Amiel le remarque dans son analyse, la plupart des films de Martin Scorsese, notamment, privilégie le montage narratif, mais puisqu'il se concentre souvent sur la présentation de milieux sociaux très spécifiques (les communautés italiennes en Amérique, le monde du box, celui de la bourse, etc.), Scorsese utilise parfois des montages discursifs, pour mettre en valeur des passages du film où il souhaite observer ces milieux de façon critique. Voilà la richesse de l'art cinématographique, qui peut non seulement lier réalité et représentation par la composition du cadrage et du plan, mais peut tout aussi bien manifester un sens du monde de manières diverses par le montage.

### 3.3.6 *Entendement et sensibilité : L'expression d'un sens*

Si initialement le montage n'avait que la fonction de raconter une histoire par l'institution d'une continuité de sens, notre analyse ci-dessus nous montre que par la rencontre ou « choc » entre plans, il peut aussi créer un effet sensible spécifique, que cela soit une pensée<sup>304</sup> (comme dans le montage discursif) ou une sensibilité (comme dans le montage par correspondances). La découverte mise en évidence par l'expérience de Koulechov, que certaines manières de lier des images pouvaient engendrer des changements cognitifs chez le spectateur est ce qui a donné au montage un nouveau pouvoir : le pouvoir *d'exprimer*, plus que

---

<sup>304</sup> Le type de pensée dont nous faisons référence ici c'est la pensée comme résultat naturel du processus cognitif (la pensée associative née spontanément) et non la pensée comme résultat d'une activité de réflexion ou délibération.

de juste raconter. Comme Eisenstein remarque, l'effet généré par le rapprochement de deux plans n'est en aucun cas le monopole du cinéma, mais juste une occurrence naturelle :

N'importe quelles deux séquences, lorsque juxtaposées, combinent inévitablement dans un autre concept qui émerge de cette juxtaposition comme quelque chose de qualitativement nouveau. Cela n'est pas du tout un phénomène cinématographique, mais un phénomène qui inévitablement accompagne la juxtaposition de deux événements, deux faits, deux objets. Nous sommes presque automatiquement inclinés à tirer une conclusion conventionnelle assez spécifique – une généralisation, en fait – chaque fois que certains objets discrets sont placés côté à côté devant nous<sup>305</sup>.

Ainsi, le montage juxtapose des images afin de créer chez le spectateur un *stimulus*, censé lui rappeler les effets ressentis lors d'expériences vécues auparavant. Autrement dit, le montage joue de façon subtile avec notre capacité d'*associer* la relation entre images à certaines réactions (cognitives ou émotionnelles) et *l'effet-montage* consiste justement en cela. Cet aspect associatif permet au montage de nous affecter directement, puisque cette association est éveillée spontanément par nos cerveaux. Le premier à avoir mis en pratique de façon méthodique cette caractéristique a été Eisenstein, qui voyait dans cet « effet de choc », la capacité de guider le spectateur intellectuellement<sup>306</sup>. Parce que la juxtaposition du montage cherche à reproduire des associations produites par l'esprit des spectateurs eux-mêmes, à travers le montage, le réalisateur peut préparer et diriger les associations qui sont éveillées dans la conscience du spectateur, ce qui lui donne la capacité de contrôler parfaitement les idées naissantes dans son esprit. Certes, pour Eisenstein cette affection n'a de la valeur qu'en tant que moyen pour le spectateur d'accéder à une idée ou concept. Mais ce qui est remarquable dans sa pensée, c'est la réalisation que le simple effet du « choc » pourrait affecter le spectateur naturellement, puisqu'il joue avec une dimension passive de notre expérience, comme Aumont remarque : « Il s'agit tout simplement de profiter de la connaissance du monde que l'on peut forcément supposer chez le spectateur et de jouer, dans le raccord, de ce savoir implicite »<sup>307</sup>. Paradoxalement, contre une vision purement intellectuelle du montage, nous découvrons grâce à Eisenstein que due à l'association engendrée par la discontinuité inhérente au processus de montage, le sens qu'il cherche à exprimer est nécessairement connecté à l'affectivité subjacente.

---

<sup>305</sup> Sergei Eisenstein, « Montage 1938 », in *Selected Works Volume 2. Towards a Theory of Montage*, trad. Michael Glenny, ed. Richard Taylor et Michael Glenny (New York: I.B. Tauris, 2010), 296/297

<sup>306</sup> Voici comment Eisenstein définit la notion d'attraction ou choc : « Et l'attraction est un moment agressif dans le théâtre, c'est-à-dire tout élément qui sujet l'audience à une influence émotionnelle ou psychologique, vérifié par l'expérience et calculé mathématiquement pour produire des chocs émotionnels spécifiques auprès du spectateur dans leur ordre propre dans l'ensemble. Ces chocs fournissent la seule opportunité de percevoir l'aspect idéologique de ce qui est exhibé, la conclusion idéologique finale » (*The Montage of Attractions*, p. 34)

<sup>307</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 42

Par conséquent, le fait que le montage soit à la fois créateur de sens (sémiotique) et moyen d'expression (affectif) donne au film la possibilité de lier entendement et sensibilité, c'est-à-dire de *rendre sensible un sens*. Tout d'abord, il faut remarquer que ce sens passe forcément par la sensibilité, parce que c'est primordialement par la *perception* d'images que l'on appréhende un film. Peu importe ce que le réalisateur veut dire, cela doit être exprimé visuellement (et/ou par l'audition). Pour cette raison, même l'appréhension du sens d'un simple plan requière une sensibilité, étant donné que le sens est exprimé visuellement. Comme le directeur de photographie Vittorio Storato affirme : « Quand je prends la décision, seul ou avec le réalisateur, de placer la caméra dans une position donnée, ou de cadrer un plan de manière précise, je veux exprimer quelque chose, dire quelque chose au spectateur »<sup>308</sup>.

Mais, c'est surtout grâce au montage qu'un autre type de signification plus complexe se produit. Il s'agit d'une construction synthétique de sens, puisque plusieurs éléments sont en jeu (les plans) et c'est par la dynamique de leur interaction qu'une signification naît. Pour cette raison, on dit que la fonction primordiale du montage est de créer un sens, de « guider la compréhension »<sup>309</sup>. Dès lors, le montage est une procédure qui travaille primordialement avec notre entendement, puisque cette juxtaposition vise à rendre possible la *compréhension* d'un sens. Mais ce qui est surtout frappant dans le montage, c'est sa capacité à simultanément créer des effets sensibles tout en développant une identité sémiotique. Cette capacité est inhérente à la structure même du montage, parce que c'est dans le choc de plans que cet effet émerge, comme décrit ci-dessus. Par conséquent, le film a quelque chose à dire (une signification) et il le fait non seulement par la production d'une unité intelligible (sémiotique), mais surtout à travers la production d'une affectivité sensorielle (perceptive). Ainsi, nous disons que le film est une expression, parce qu'il doit permettre une compréhension qui se réalise primordialement par une mise en forme sensible, c'est-à-dire par la structuration par le montage d'un contenu perceptif<sup>310</sup> :

Encore une fois les images ne sont pas des signes à la manière des mots, des signes dont le rôle serait de renvoyer à un sens qui serait toujours le même. Elles ne sont des signes que dans la mesure où elles ont le pouvoir de signifier. En raison du caractère concret de l'image, l'idée signifiée devient elle-même une qualité sensible. Si l'on préfère, on accède au sens à travers une qualité sensible qui les « formalise ».

---

<sup>308</sup> Goodridge et Grierson (eds.), *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo*, 80

<sup>309</sup> Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, 32

<sup>310</sup> Nous avons vu que dans certains types de montage, tel que le montage par correspondances, cette expression d'un sens par la sensibilité atteint sa forme pure, puisque c'est cette sensibilité même qui devient sens. Alors que dans le cas du montage discursif cette affection sensorielle est là pour rendre visible une pensée.

L'idée n'est plus seulement intelligible, elle est effectivement ressentie comme la qualité particulière d'une chose quelconque<sup>311</sup>.

Si dans la réalisation du film le réalisateur va de l'idée (ce qu'il raconte) à l'effet (comment il raconte), du point de vue du spectateur, c'est d'abord l'effet auquel il accède : « pour le spectateur c'est la forme qui appelle l'idée, en étant la seule manifestation sensible »<sup>312</sup>. On est tout d'abord frappé par l'effet-montage qui à travers son mécanisme d'association nous affecte directement, au cœur de notre sensibilité. Comme Bresson affirme « Le public est toujours prêt à sentir avant de comprendre. C'est bien comme cela que ça doit être »<sup>313</sup>. Grâce au mécanisme du montage, le choc est donc reçu spontanément par le spectateur, puisque l'association est un phénomène naturel pour le cerveau humain. Nous appréhendons la structure du montage naturellement, cette familiarité nous faisant accéder à l'effet produit par le choc de manière implicite. C'est notamment par une synthèse passive que nous appréhendons cet aspect sensible du fonctionnement du montage, puisque nous vivons ces chocs de façon irréfléchie, « les images engagent des faits concrets ; d'où leur puissance directe »<sup>314</sup>. Nous acceptons d'avance que quelque chose est exprimé par cette concaténation, de sorte que même si deux images sans relation évidente sont mises devant nous, nos consciences chercheront toujours une association entre elles et ce rapport aura un effet spécifique sur nous. Parce que l'association opérée par nos consciences repose sur une synthèse passive, ce que le monteur fait est précisément d'éveiller cet effet naturel chez nous par le montage, en guidant notre sensibilité sans qu'on s'en aperçoive, « La vérité (esthétique), c'est que le choc de plan à plan ne doit pas être ressenti comme tel. Il doit coïncider avec les nécessités expressives et, par-là, être ressenti comme le heurt des faits, des choses ou des actes représentés »<sup>315</sup>. C'est notamment cette dimension passive de l'expérience des films engendrée par les chocs qui, selon Benjamin, permettrait au spectateur d'avoir une « *réception tactile* » du film, c'est-à-dire une réception par accoutumance : lorsqu'on s'habitue à une œuvre d'art, on l'appréhende de façon distraite et donc plus profonde, parce que spontanément. Pour Benjamin, une telle distraction se produit surtout grâce aux associations éveillées par le film, qui sont en constant changement grâce à la rapidité des chocs qui ne nous donnant pas le temps de réfléchir à ces associations. Ainsi, notre appréhension se produit de manière irréfléchie, *distracte*, et donc approfondie :

---

<sup>311</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 500

<sup>312</sup> *Ibid.*, 457

<sup>313</sup> Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983*, 55

<sup>314</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 185

<sup>315</sup> *Ibid.*, 228

[La toile du peintre] invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut laisser libre cours à ses associations. Ce qu'il ne peut faire devant la prise de vues cinématographique. A peine l'a-t-il saisie du regard qu'elle s'est déjà transformée. Elle ne peut pas être fixée. En réalité, le flot d'associations de celui qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur transformation. C'est là que réside l'onde de choc du cinéma<sup>316</sup>.

Les chocs des plans, toutefois, se produisent toujours en conformité avec le « sens supérieur » du film même, c'est-à-dire ce que le film cherche à exprimer dans son intégralité. Il y a toujours une idée, une émotion, une histoire qui est exprimée par le montage et cherche en ultime instance à être comprise par le spectateur. Pour le spectateur, l'entendement de l'œuvre dépend donc de sa sensibilité à égard des effets mis en place par le montage, selon Mitry : « on accède à l'idée par l'émotion et à la faveur de cette émotion »<sup>317</sup>. Bien que cette compréhension soit médiatisée par la dimension sensitive de l'effet-montage, elle est cependant bel et bien le résultat d'une activité délibérée de la part du spectateur. L'association produite par le montage ne fait que « donner à penser », elle ne pense pas pour nous, elle suggère tout simplement : « l'attitude du spectateur, au cinéma, est de déchiffrer, à travers un réel perçu, des idées suggérées plutôt que signifiées, les significations filmiques étant nécessairement imprécises et ambiguës »<sup>318</sup>. C'est au spectateur de conférer du sens à cette association. Cette constitution de sens est opérée par nous à travers une synthèse active, puisque nous cherchons à connaître le sens des effets initiés par le montage, c'est à dire ce qu'ils essayent de manifester. Cette synthèse active résulte de l'effet-montage que nous subissons tout au long du film, les chocs nous affectent et nous donnent à penser tout au long du film. Balázs nous offre un bel exemple de la manière dont ce passage de la sensibilité à l'entendement peut se réaliser dans la pratique :

Dans *La Fin des Saint-Petersbourg* de Pudovkine, des images de la Bourse alternent avec des vues du front en un montage parallèle et répété. La Bourse, le front : ici, on voit monter les cours sur un tableau noir, au front des soldats tombent. Les cours montent... les soldats tombent. Par un réflexe inéluctable, le spectateur crée ici une corrélation. Celle précisément dont le réalisateur avait l'intention. Le spectateur qui sent la corrélation entre les deux événements comprendra bientôt en quoi consiste cette corrélation. Son impression visuelle se transformera en idée politique<sup>319</sup>.

---

<sup>316</sup> Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 83/84

<sup>317</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 91

<sup>318</sup> *Ibid.*, 469

<sup>319</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 147

Ainsi, pour le spectateur, la logique (le sens) passe par le sensible (l'effet). Certes, nous avons vu que chaque type de montage met l'accent sur une dimension ou sur une autre, mais dans chaque cas, nous trouvons toujours à la fois un effet sensible et une idée intelligible. Les deux sont intrinsèques à la structure du montage, ou dans les mots de Mitry :

Il reste que le montage, compris comme « une combinaison d'images ou de scènes propres à provoquer une réaction psychologique et à signifier une idée grâce à leur juxtaposition » ne perd aucun de ses droits et demeure le fondement de l'expression filmique si, comme nous le croyons, cette expression est toujours le fait d'une série d'implications d'ordre à la fois logique et psychologique afférant tant à la dénotation qu'à la connotation<sup>320</sup>.

Le montage étant une interprétation qui opère par la sensibilité, son appréhension dépendra de la manière dont le spectateur répond à ses effets. Une telle réponse ne peut être calculée préalablement. Parce que le film est une expression, le réalisateur ne peut que suggérer le sens. Mais cette signification est toujours imprécise dans la mesure où le spectateur peut interpréter différemment, selon les effets qu'*il* ressent par rapport au montage créé. Tarkovski nous explique que « Le film devient, ainsi, plus qu'un rouleau de film exposé et monté, avec une histoire et une intrigue. Une fois en contact avec la personne qui le voit, le film se sépare de l'auteur, il commence à vivre sa propre vie, il subit des changements de forme et signification »<sup>321</sup>. A la différence de nos expériences mondaines où la constitution se réalise à partir d'un contenu unique qui apparaît par perspectives, grâce au montage, la constitution au cinéma se réalise à partir d'un sens qui est censé être unique, mais qui apparaît par des *relations* entre contenus, des chocs qui peuvent donc être vécus de manières très différentes pour des consciences différentes. Selon cette perspective, le montage n'est donc qu'un moyen pour assister le réalisateur à guider notre attention vers le sens qu'il souhaite exprimer, mais il ne le garantit pas. Dans son livre *Film Art*, Bordwell nous offre l'exemple d'une scène du film de John Huston *Le faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1941). La scène nous présente une conversation entre deux personnages, Brigid O'Shaughnessy et le détective Spade, mais au lieu de nous présenter un seul plan, Huston divise la scène en plusieurs plans Et les montre de la façon dont la conversation se déroule. Bordwell questionne donc : « Quelle est la fonction du montage analytique dans cette partie de la scène ? Huston aurait pu enregistrer la conversation entière avec un long plan. Pourquoi a-t-il cassé la conversation en sept plans ? De toute évidence, la rupture analytique contrôle notre attention. Nous allons regarder Brigid ou Spade

---

<sup>320</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 482

<sup>321</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 140



au moment exact auquel Huston le veut qu'on fasse »<sup>322</sup>. Et pourtant, malgré la direction imposée à notre attention, Huston ne peut être certain que nous avons bien compris ce qu'il voulait. Le montage laisse de cette manière la porte ouverte à la subjectivité du spectateur et il devient le lieu où la subjectivité du réalisateur croise avec celle du spectateur. A cause de ceci, s'ils veulent que le spectateur comprenne le sens voulu, le réalisateur et le monteur doivent travailler en fonction des associations attendues de la part du spectateur, c'est-à-dire qu'ils présupposent la façon dont le spectateur répondra au film. A cet effet, ils reproduisent par le montage la manière dont nous associons des faits, dont nous pensons, dont nous rêvons, etc. Dans l'exemple de Sidney Lumet énoncé plus haut, il s'agissait notamment de reproduire par le montage la manière dont un souvenir, qu'on essaye d'oublier, refait surface. Ainsi, Lumet opte pour l'insertion de plans de trois secondes dans la séquence, qui illustrent la façon dont des souvenirs émergent dans nos consciences dans la vie réelle. Ce passage nécessaire pour le spectateur de la sensibilité à la compréhension est précisément ce qui rend la tâche du monteur/réalisateur très compliquée. La ligne entre la prise en compte de ce que le spectateur est capable de comprendre et l'envie d'innover est très difficile à tenir, comme Murch explique :

Le travail du monteur consiste d'une part à anticiper et d'autre part à maîtriser l'enchaînement des pensées des spectateurs. Il faut leur donner ce qu'ils veulent et/ou ce dont ils ont besoin avant même qu'ils ne le « demandent ». Le montage doit être à la fois surprenant et évident. Être top en avance ou en retard sur le spectateur engendre des problèmes. Être pile avec lui, en le guidant tantinet, permet que le flot des événements paraisse à la fois naturel et excitant<sup>323</sup>.

Mais le croisement par le montage entre le spectateur et le réalisateur peut également être riche en possibilités. Pour Eisenstein, notamment, puisque nous constituons le sens au fur et à mesure que la constitution du réalisateur se montre à l'écran, nous pouvons suivre son cheminement vers une idée *avec lui*. Si le réalisateur mène son montage avec rigueur, le spectateur sera donc capable de suivre exactement le sens que le réalisateur exprime :

La force du montage réside dans le fait qu'elle implique les émotions et la raison du spectateur. Le spectateur est forcé de suivre le même chemin créatif que l'auteur a suivi lors de la création de l'image. Le spectateur non seulement voit les éléments représentés de l'œuvre ; il a aussi l'expérience du processus dynamique de l'émergence et formation de l'image de la même façon que l'auteur a eu cette expérience. [...] le spectateur est entraîné dans un acte créatif d'un genre dans lequel la nature individuelle n'est pas seulement asservie à l'individualité de l'auteur, mais est déployée au maximum par une fusion avec

---

<sup>322</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 292

<sup>323</sup> Murch, *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*, 86

l'objectif de l'auteur. En fait, chaque spectateur à sa propre manière, crée une image selon des représentations suggérées par l'auteur, et lesquelles mènent inexorablement à la compréhension et l'expérience du thème de l'œuvre<sup>324</sup>.

Pour faciliter cette compréhension du spectateur, Eisenstein a remarqué que le mécanisme le plus efficace était précisément le contrôle émotionnel du spectateur par l'effet-choc. Cependant, bien que le raisonnement einsteinien repose sur l'idée que spectateur doit participer à l'œuvre, il suppose que le réalisateur peut exercer un contrôle absolu sur la sensibilité du spectateur. Finalement, il ne reste pas de place pour la subjectivité du spectateur. A cause de ce présupposé, Tarkovski voyait dans l'idée du « cinéma de montage », défendu surtout par les soviétiques, une limitation par rapport à tout ce que l'art cinématographique pouvait apporter :

Je n'accepte pas les principes du « cinéma de montage », parce qu'ils ne laissent pas le film se prolonger au-delà des limites de l'écran, ainsi comme ils ne permettent pas l'établissement d'une relation entre l'expérience personnelle du spectateur et le film projeté devant lui. Le cinéma de montage propose au public des énigmes et des puzzles, il l'oblige à déchiffrer des symboles, il s'amuse avec des allégories, en faisant appel toujours à une expérience intellectuelle. Chacun de ces énigmes, cependant, a sa solution exacte, mot par mot. Ainsi, je crois que Eisenstein empêche aux sensations du public d'être influencées par ses propres réaction à ce qu'il voit<sup>325</sup>.

A l'opposé d'Eisenstein, c'est surtout sa capacité à faire communiquer les subjectivités du réalisateur et des spectateurs qui est fascinant dans le cinéma pour Tarkovski. A l'inverse de la vision arbitraire d'Eisenstein, Jean-Luc Godard croyait que le montage aurait le pouvoir de faire penser le spectateur, non grâce au sens spécifique en jeu dans le film (son récit), mais surtout par sa structure même. Parce que le montage fonctionne de manière fragmentaire et montre un monde qui ne correspond pas parfaitement au nôtre, par sa structure même, il peut attirer notre attention sur la façon différente de voir déployée par le montage (cet acte de percevoir étant le sujet même du film), au lieu d'être un simple outil pour montrer quelque chose d'autre (une histoire). Ainsi, le montage chez Godard ne cherche pas à imposer un sens au spectateur, au contraire il explore les possibilités que le montage peut offrir au spectateur en tant que manière de mettre en évidence une nouvelle façon d'expérimenter le monde par le film :

Dans *Pierrot, le fou*, lorsque Marianne et Ferdinand quittent son appartement en s'enfuyant des gangsters, Godard brouille l'ordre des plans. Premièrement, Ferdinand saute dans la voiture pendant que Marianne

---

<sup>324</sup> Eisenstein, « Montage 1938 », 310

<sup>325</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 140

s'éloigne. Ensuite, le couple est vu dans leur appartement. Puis la voiture court dans une rue. Puis Marianne et Ferdinand montent sur un toit. Le plan qui suit continue de brouiller l'action [...] Une telle manipulation du montage bloque nos attentes normales à propos de l'histoire et nous force de se concentrer sur le processus même d'assemblage de l'action de la narrative du film<sup>326</sup>.

Que le réalisateur contrôle notre attention le plus rigoureusement possible ou qu'il nous laisse synthétiser plus librement, le montage nous permet à chaque fois de participer au film, étant donné que sa manifestation se dévoile en nous. Certes, le réalisateur vise un sens lorsqu'il réalise son film, mais une fois que son œuvre est terminée, il revient toujours au spectateur de monter son propre sens (activement) à partir des effets engendrés par le montage du film (passivement). La structure même du montage nous invite à devenir actifs par rapport au film, parce que la constitution qu'elle opère ne se réalise pas toute seule. Tout au contraire, elle dépend d'une conscience qui puisse appréhender le sens que s'y manifeste ou, dans les mots de Jean-Louis Baudry : « La quête pour une telle continuité narrative, si difficile d'obtenir à partir d'une base matérielle, ne peut être expliquée que par un enjeu idéologique essentiel projeté sur ce point : il s'agit de préserver à tout prix l'unité synthétique du lieu où le sens prend naissance [le sujet] »<sup>327</sup>. Étant donné que ce sens s'exprime par la sensibilité, un même montage peut aboutir en des significations différentes pour chaque spectateur<sup>328</sup>. Cette découverte du croisement entre les constitutions du film et du spectateur nous permet de comprendre en quoi consiste la limite des deux positions les plus emblématiques sur le montage, à savoir celle de Eisenstein et celle de Bazin. Selon notre analyse, nous voyons que si Eisenstein réussit, d'un côté, à bien cerner le caractère constitutif du processus de montage – caractère qui se manifeste dans la capacité du montage d'exprimer un sens par ce qu'on appellerait une « synthèse d'attractions » - il néglige toutefois la constitution opérée par le spectateur lui-même dans son vécu du montage. C'est cette constitution qui permet au spectateur de vivre la manifestation du sens du film par un chemin autre que celui aménagé par le montage du réalisateur. Bazin, au contraire, reconnaît le processus constitutif du spectateur qui vit le film comme la vie, raison

---

<sup>326</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 305

<sup>327</sup> Baudry, « Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus », 44

<sup>328</sup> David Bordwell nous donne, à titre d'exemple, d'interprétations variées par rapport au film *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) : « 1. Pendant la dépression, un cyclone emmène une fille de la ferme de sa famille au Kansas vers le pays mythique d'Oz. Après une série d'aventures, elle rentre à la maison ; 2. Une fille rêve de quitter la maison pour échapper à ses ennuis. C'est seulement après son départ qu'elle réalise à quel point elle aime sa famille et ses amis ; 3. Une adolescente qui doit bientôt affronter son monde adulte aspire à un retour à la simple enfance, mais elle finit par accepter les exigences de l'âge adulte ; 4. Dans une société où le monde humain est mesuré par l'argent, le foyer et la famille peuvent sembler être le dernier refuge des valeurs humaines. Cette croyance est particulièrement forte en période de crise économique, comme celle des États-Unis dans les années 1930 » (Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 73 - 76).

pour laquelle les films doivent exploiter le pouvoir du cinéma de montrer le réel en tant que tel. Mais il oublie la synthèse inhérente au processus de construction du film par le montage, synthèse qui donne à voir la réalité d'une manière qui ne correspond pas parfaitement à nos vécus mondains, puisque par elle, un sens est manifesté et cette manifestation, d'ailleurs discontinue, implique déjà une subjectivité de l'expression du réel filmé. Ce qui demeure vrai dans toute expérience filmique est le fait que pour le spectateur, le vécu du film est une expérience paradoxale : le montage constitue un sens pour nous, et donc la manière de vivre cette manifestation nous est imposé par une instance extérieure à notre subjectivité. Mais cette constitution se produit par une expression sensible, la manifestation ne peut justement avoir un sens que dans la mesure où je m'implique sensiblement dans cette constitution. En d'autres mots, la constitution du sens du film ne dépend pas de moi, mais son résultat si, parce que le film manifeste un sens, mais cette manifestation ne peut se déployer que dans la conscience du spectateur pour qui elle apparaît.

### **Conclusion : Constitution de sens, montage de sens**

L'approche husserlienne nous a permis de voir dans l'opération de création de sens par le montage un processus constitutif. Dans nos expériences filmiques, une constitution est donc déjà préconstituée pour nous. S'il revient habituellement à nos consciences d'être le « lieu » dans lequel le sens des choses peut se manifester, au cinéma, le montage joue ce rôle pour nous, en manifestant en lui-même le sens du film. Cependant, cela n'exclut pas une constitution du côté du spectateur, puisqu'assis dans la salle de cinéma, nous faisons l'expérience de l'objet qu'est le film et son appréhension est aussi constitutive. Par conséquent, une expérience paradoxale est créée : bien que le montage mette en place le processus de constitution de son propre sens, c'est nous qui vivons cette manifestation. Ainsi, d'un côté, puisque nous faisons l'expérience d'un « objet », la relation de notre conscience avec le film possède la même structure que notre relation avec tout autre objet – structure qui comprend une sédimentation de sens, une dimension passive et une dimension active. Mais, d'un autre côté, cet « objet-film », par le travail spécifique du montage, nous offre déjà la *manifestation* de son sens, et donc le cheminement de la constitution est déjà disposé pour nous. Et pourtant, précisément parce que cette constitution du montage possède un caractère expressif – c'est-à-dire qu'il ne nous offre pas un sens, il nous offre une manifestation sensible de ce sens – il ouvre la voie pour que nous constituons un sens autre que celui qui est prédéterminé. Notre compréhension dépend de notre sensibilité à l'égard des effets du montage.

Nous voyons donc que par sa structure constitutive, le montage permet le croisement de la subjectivité du réalisateur et la subjectivité du spectateur. Si dans la phénoménologie husserlienne la constitution est le processus qui nous permet d'avoir une connaissance objective du monde, ce même processus permet paradoxalement au film de ne jamais être une construction objective, mais d'être toujours ouverte à d'autres constitutions, puisque ce n'est que pour les consciences des spectateurs que le sens peut se manifester. De cette manière, la pensée husserlienne nous donne la possibilité de comprendre la création du sens dans le film comme étant ni l'œuvre du montage comme puissance ultime, ni le résultat purement subjectif de l'expérience du spectateur, mais comme l'aboutissement de la rencontre entre film et spectateur. Cela parce que le montage fonctionne comme l'intersection des processus de constitution de deux consciences, celle du réalisateur et celle du spectateur. Si dans le monde naturel un objet nous apparaît seulement avec ses données précises, dans le cinéma, le film nous apparaît aussi, mais déjà comme une *manifestation sensible de sens*. Dans ce croisement de constitutions, les résultats deviennent imprédictibles. Le véritable montage par lequel un film acquiert du sens ne concerne donc pas seulement celui mis en place dans le film lui-même, mais la juxtaposition des constitutions des sens du film et du spectateur. C'est dans cette rencontre entre constitutions qu'un sens nouveau peut apparaître, un sens qui ne se trouve ni dans le film ni chez le spectateur, mais découle de leur rapport unique.

Jusqu'ici, nous nous sommes concentrés sur la création d'un sens par le montage, mais nous avons complètement négligé la dimension temporelle de cette création. Cette temporalité a une forte influence non seulement sur le sens constitué dans le film, mais aussi sur la manière dont l'expérience du spectateur se produit.

## CHAPITRE 4 : LE TEMPS

### Introduction

Parler du temps au cinéma, cela implique parler de plusieurs notions de temporalité. Nous y trouvons tout d'abord (a) le temps objectif de la durée du film sur l'écran. Mais cette temporalité linéaire et chronologique se distingue du (b) temps subjectif de la durée des événements représentés dans le film, puisqu'il y a une certaine manière par laquelle le temps est manipulé dans le film afin de donner une configuration spécifique à un contenu précis avec une forme particulière. Cette manipulation du temps se fait à deux niveaux : dans l'instauration de la durée du plan et dans la création d'un rythme filmique par le montage. Ainsi, outre le fait d'être un objet qui dure, les films ont la particularité de créer une temporalité propre dans leur durée. Comment les spectateurs vivent cet « objet » temporel qui crée du temps ? Une troisième temporalité apparaît ici, (c) le temps du vécu du spectateur.

Pour comprendre à la fois comment la temporalité s'exprime par les films et comment se produit l'expérience de cette temporalité pour le spectateur, nous ferons appel à la phénoménologie husserlienne. Dans ses écrits sur le temps, Husserl mène une quête sur la structure de la dimension temporelle de nos expériences mondaines, en reconnaissant non seulement les différentes sortes de temporalité qui sont impliqués, mais aussi le rôle des sensations et des mouvements dans cette appréhension. Pour le philosophe, le temps n'est pas seulement une dimension parmi d'autres dans nos expériences, mais il est la structure par excellence qui donne une configuration spécifique au processus de constitution de sens par lequel les sensations acquièrent une identité. Etant donné que les films sont, en plus d'être temporels, l'expression mobile et visuelle d'un sens, l'approche husserlienne nous permettra de comprendre les différentes temporalités en jeu dans l'expérience filmique sans pour autant perdre de vue le contenu qui y est *exprimé* et *appréhendé* précisément *par* le temps.

L'objectif de ce chapitre est donc d'analyser la manière par laquelle la temporalité s'exprime dans les plans et par le film pour, par la suite, comprendre comment cette temporalité structure le vécu temporel du film par le spectateur. Pour ce faire, les écrits husserliens du temps nous fourniront des pistes fondamentales.

#### 4.1 La création du temps : Le rythme

Nous avons vu que le plan consiste dans une prise interrompue d'une scène et que, par cette prise, quelque chose est déjà exprimée. Mais en plus d'un sens, cette expression de la scène par un mouvement (ou fixité) de la caméra possède tout aussi bien une *durée*, étant donné

que la prise prend un certain temps. Comme Bazin l'affirme : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement »<sup>329</sup>. Si, par la suite, le montage enchaîne ces plusieurs plans, nous avons donc non seulement une juxtaposition des divers sens des plans, mais aussi des leurs diverses durées. La façon dont on organise la durée dans les plans et dont on les concatène en suite par le montage établissent ce que nous appelons le *rythme* du film. Comme Mitry nous explique, en citant Francis Warrain : « Une suite de phénomènes qui se produisent à des intervalles de durée, variables ou non, mais réglés suivant une loi, constitue un rythme »<sup>330</sup>. Ou encore, selon Bordwell, « Malgré le fait que le problème du rythme au cinéma soit énormément complexe et encore pas bien compris, nous pouvons dire à peu près que cela implique, au moins, un battement ou une pulsation, une vitesse (ce que les musiciens appellent le *tempo*), et un motif d'accents, ou des battements plus forts et plus faibles »<sup>331</sup>. Le rythme concerne ainsi l'organisation de la temporalité du film, afin que cette manipulation du temps crée une pulsation. Cette création débute par la définition du temps exprimé par chaque plan, ce que dans le long terme confèrera un rythme au passage des plans dans le film.

Si nous prenons tout d'abord juste le plan, certes il possède une durée précise, mais dans cette durée même, plusieurs éléments peuvent déjà dicter une façon dont le temps y est représenté. Nous pouvons tout d'abord penser aux *mouvements du cadre* (le plan, *per se*). Un plan statique permet de se concentrer sur des éléments spécifiques dans le cadre, parce que pendant toute la durée du plan une même chose est visée par le cadrage (le visage d'un personnage, un objet, etc.). Nous avons donc l'impression d'une dilatation du temps. Alors que dans un plan mouvementé la visée de la caméra change et avec elle le contenu. Nous avons donc de plus en plus de choses à saisir, mais moins de temps pour le faire. Mettons en contraste, par exemple, un plan de *Gravity* (2013) d'Alfonso Cuaron et un plan de *Professione : Reporter* (*Professione : reporter*, 1975) de Michelangelo Antonioni. Le premier film raconte l'histoire de deux astronautes (Sandra Bullock et George Clooney) qui, lors de la réparation du télescope Hubble, se détachent de leur navette et se perdent dans l'espace. Un long plan de 12 minutes nous montre cet événement pendant qu'il se déroule, mais pour reproduire la tension qui augmente pour les astronautes, la caméra bouge de plus en plus au fur et à mesure que la situation s'intensifie. Le mouvement qui accroit nous donne l'impression que les choses se

---

<sup>329</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image cinématographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 14

<sup>330</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris : Editions du Cerf, 2001), 155

<sup>331</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (The McGraw-Hill Companies Inc, 1979), 196/197

passent rapidement. Dans le deuxième film, tout autrement, la scène finale du film consiste dans un plan séquence de 7 minutes qui commence dans la chambre d'hôtel où le personnage principal (Jack Nicholson) s'allonge sur son lit, la caméra se dirige lentement vers l'extérieur poussiéreux, fait un tournage de 180 degrés et revient vers la chambre, maintenant avec un angle de vue opposé au tout début du plan. Tout se passe très, très lentement, nous « avons le temps » de regarder chaque détail dans la scène, ressentir l'espace et le temps qui coule. Alors que le plan dans le premier cas dure objectivement beaucoup plus de temps que dans le deuxième, nous avons l'impression que le temps est figé dans ce deuxième exemple, alors que le temps semble très court dans le premier. Ainsi, plus le plan bouge, plus nous avons la sensation de rétrécissement du temps, étant donné que la durée de notre saisie est raccourcie. Nous pouvons remarquer que l'expression du temps par le plan dépend et de la composition du contenu et de la composition du mouvement par le plan. Les mêmes composants abordés dans les deux premiers chapitres sont donc toujours en jeu. En outre, il existe encore la possibilité de manipuler la vitesse des images de sorte à déformer la durée du plan, « les techniques de *slow motion* ou de *fast-motion* peuvent présenter le saut d'un coureur en vingt secondes ou en deux »<sup>332</sup>.

Le rythme instauré par le montage *entre* les plans, confère, à son tour, une toute autre sorte de temporalité. Selon Bordwell, « Lorsque le cinéaste ajuste la longueur des plans les uns par rapport aux autres, il contrôle le potentiel rythmique du montage »<sup>333</sup>. Puisque le rythme est établi par celui qui décide la durée de chaque plan et leur liaison, il résultera aussi du travail du monteur. Dans la grande majorité des cas, ce rythme est composé selon le récit en jeu. Cela parce que toute histoire présuppose un temps, étant donné que les événements qui y font partie ont une durée – que ce soit l'évolution du comportement d'une personne dès son enfance jusqu'à sa vieillesse ou une situation quelconque ayant place dans une seule journée. Par conséquent, le montage doit être capable de construire cette histoire en prenant en compte sa dimension temporelle. Le plus souvent cette temporalité est linéaire et chronologique, mais cela n'est pas une condition nécessaire, il y a plusieurs façons d'exprimer la temporalité par et dans le film. La composition de la temporalité par le montage possède en effet trois structures majeures : l'ordre, la fréquence et la durée. L'*ordre temporel* concerne le choix d'emplacement de chaque plan dans la totalité qui est le film, c'est-à-dire que c'est l'établissement d'une chaîne de causalité qui organise pour le spectateur l'ordre dans lequel chaque événement a lieu dans le temps : d'abord il y a eu ceci, après il y a eu cela. Cette linéarité se produit justement parce que

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, 259

<sup>333</sup> *Ibid.*, 278



c'est de cette manière que fonctionne notre appréhension des choses dans le temps, nous croyons que le temps « avance » et, pour respecter cette croyance, les films obéissent le plus souvent à une chronologie logique. Le réalisateur peut, pourtant, jouer avec cette chronologie, soit par l'insertion d'un *flashback* ou d'un *flashforward* :

Nous sommes habitués aux films qui présentent des événements hors de l'ordre de l'histoire. Un flashback est simplement une partie d'une histoire que l'intrigue présente en dehors de l'ordre chronologique. Supposons que nous voyons un plan d'une femme qui pense à son enfance, puis un second plan la représente comme une fille ; nous comprenons que le deuxième plan montre en réalité un événement antérieur dans l'histoire. Cela ne nous déroute pas parce que nous réorganisons mentalement les événements dans l'ordre dans lequel ils devraient logiquement se produire. Si les événements dans l'histoire peuvent être considérés comme ABCD, alors l'intrigue qui utilise un flashback présente quelque chose comme BACD. De même, un flashforward – c'est-à-dire passer du présent au futur puis revenir au présent – serait aussi un exemple de façon dont l'intrigue peut mélanger l'ordre des histoires. Un flashforward pourrait être représenté comme ABDC<sup>334</sup>.

En ce qui concerne la *fréquence temporelle*, le plus souvent une scène est présentée seulement une fois dans le film. Justement parce que nous croyons que le temps va de l'avant, nous sommes habitués à l'idée qu'un événement est unique, ne se produisant qu'une fois dans la chronologie. Mais, par le montage, les films peuvent travailler cette anticipation, en reproduisant un même plan plusieurs fois. Cela peut offrir au spectateur soit une nouvelle perspective ou un nouveau contexte d'un même événement, soit des perspectives de personnages différents par rapport à la même scène. Quoi qu'il en soit, par l'augmentation de la fréquence d'une scène une autre sorte de temporalité se produit puisque chronologiquement l'histoire n'avance pas forcément (nous revenons à un événement passé), bien que quelque chose de nouveau soit exprimé par cette répétition. La *durée temporelle* est, autrement, plus complexe. Plusieurs types de durée sont en jeu dans un film, mais nous pouvons les diviser en deux grandes catégories : la durée du film projeté à l'écran et la durée du récit. La première se réfère à combien de temps la projection du film dure concrètement, dans la salle de cinéma, alors que la deuxième concerne la durée des événements tel qu'ils sont présentés par rapport à l'histoire. Certes, le plus souvent la durée de chaque plan correspond à la durée objective de l'événement montré de sorte que le montage doit forcément trouver des moyens de « faire passer le temps » d'un plan à l'autre. Les *ellipses* sont les techniques les plus utilisées pour

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, 96

aider le réalisateur à « gagner du temps », c'est-à-dire à enlever la durée des événements superflus pour l'histoire. Voyons l'explication et exemple que Bordwell nous donne :

Le montage elliptique présente une action de telle manière qu'elle consomme moins de temps sur l'écran qu'elle consumerait dans l'histoire [...] Supposons qu'un réalisateur veut montrer un homme qui monte des escaliers, mais il ne veut pas montrer toute la durée de cette montée. Plus simplement, le réalisateur pourrait utiliser une « ponctuation » conventionnelle de changement de plan, tel qu'un fondu enchaîné ; dans la tradition cinématographique classique, un tel dispositif signale qu'une certaine portion de temps a été omise<sup>335</sup>.

Plusieurs types d'ellipses sont possibles, mais le principe est toujours le même : découper l'histoire en parties de sorte à raccourcir la durée des événements sur l'écran. L'ellipse apparaît donc comme un moyen d'omettre une durée (des minutes, semaines, années, etc.), en rétrécissant le temps, sans pour autant effacer cette durée. Tout au contraire, le but est justement que le spectateur remarque le passage du temps, puisque c'est cette conscience d'une durée passée qui permet au spectateur de continuer à saisir la chronologie du film et par là, la logique du récit. Toutefois, le réalisateur a aussi la possibilité d'étendre la durée de l'histoire au-delà de la durée du film. Dans ce cas, le but est qu'une action dure sur l'écran plus de temps qu'elle prendrait en temps réel. Le moyen le plus évident c'est le *slow-motion*, à travers lequel les mouvements dans le plan sont ralentis. Mais de manière moins évidente, une expansion du temps peut être créée par le montage même, c'est le cas du *montage de chevauchement*. Par cette technique la durée d'un premier plan est prolongée de sorte que, lorsqu'un deuxième plan survient, ce qui se passait à la fin du premier plan est répété au début de ce deuxième plan. L'action dure, ainsi, plus de temps et le temps est donc dilaté.

Ces trois structures, à savoir ordre, fréquence et durée, peuvent être réglées différemment de sorte à créer des rythmes différents. C'est justement cette discontinuité temporelle instaurée par ces trois structures que créent le rythme du film, comme Mitry le remarque : « Le rythme est un développement dont la continuité est assurée et définie par une discontinuité qui permet d'en rendre compte. C'est le développement harmonieux d'une série de périodes qui s'engendrent les unes les autres et dont la périodicité est fondée sur la différence des temps »<sup>336</sup>. C'est-à-dire que l'établissement par le montage de relations de durées différenciées confère un *tempo* ou une pulsation spécifique au film. Mais dans tous les cas, l'instauration du rythme, étant effectuée par le montage, dépend du type de montage choisit.

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, 283

<sup>336</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 159

Tout comme un fondu enchainé vise l'obtention d'un effet différent de celui engendré par un plan séquence, le rythme instauré par une technique sera différent du rythme offert par une autre. Autrement dit, choisir comment on passe du plan A au plan B c'est non seulement choisir le sens qu'on veut créer de cette juxtaposition, mais aussi choisir quel rapport temporel nous voulons établir entre ces deux situations. Ce rapport est défini, à son tour, selon le sens du film, ou, comme Mitry l'affirme, c'est le contenu qui guide le rythme :

Le rythme filmique n'est jamais une structure abstraite obéissant à des lois formelles ou à des principes qui seraient applicables à quelque œuvre que ce soit, mais au contraire une structure impérieusement déterminée par le contenu. C'est par l'action seulement, par sa mobilité épique, dramatique ou psychologique que le rythme qui soutient cette action peut être perçu comme rythme<sup>337</sup>.

Le rythme est, ainsi, une structure beaucoup plus riche que ce à quoi nous nous attendons, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'un équilibre dans la temporalité du film, mais aussi du fait que plusieurs éléments sont en jeu dans la structure même du film (dans les compositions des plans et du montage) pour la création d'une pulsation. Mais quel rôle joue cette temporalité dans notre vécu du film ? Pour répondre à cette question, l'analyse husserlienne du temps sera essentielle.

## 4.2 La conscience du temps

### 4.2.1 *L'importance de la temporalité pour la constitution*

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment Husserl établit l'idée de constitution comme relation entre conscience et monde. Cependant, cette relation serait incomplète si la dimension temporelle, intrinsèque à chaque expérience que nous avons du monde, n'était pas considérée. L'intentionnalité de la conscience ne suffit pas pour garantir ce mouvement que nous avons appelé « synthèse d'identité », qui est essentiel au processus de constitution, puisque sans le temps les manières de donation de l'objet ne pourraient pas être nécessairement référées à ce même objet, chaque profil serait un objet différent, dans un 'maintenant' différent, pour une conscience différente. Cette synthèse, dans laquelle l'unité est constituée dans la multiplicité, implique que « la forme fondamentale de la synthèse universelle, qui rend possibles toutes les autres synthèses de la conscience, soit la conscience immanente du temps »<sup>338</sup>. Husserl va encore plus loin « la temporalité ne se réfère pas seulement à quelque

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, 183

<sup>338</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, trad. Marc de Launay (Paris : PUF, 2015), 81

chose d'inhérent en général à chaque vécu individuel, mais à une forme nécessaire de liaison entre vécus »<sup>339</sup>. Dans la mesure où chaque objet est donné à travers différentes manières de donation dans un constant flux de vécus et le temps se présente comme élément unificateur de ce courant, la temporalité se montrera chez Husserl comme condition formelle de possibilité de la constitution de tout objet et de la conscience elle-même, comme Dan Zahavi affirme :

Husserl parle d'un absolu phénoménologique et, plus généralement, de l'analyse de la temporalité comme constituant le fondement de la phénoménologie, justement parce que cette analyse ne doit pas être comprise comme une simple investigation de la donation temporelle des objets. C'est aussi une considération de l'auto-donation temporelle de la conscience elle-même<sup>340</sup>.

Ainsi, non seulement le monde semble être « dans » le temps, mais aussi chaque acte de la conscience puisque ces actes rendent possible l'expérience et à travers celle-ci ils présentent quelque chose qui *dure*. De ce fait, l'analyse du temps chez Husserl se concentrera sur deux perspectives : la perspective du temps comme « objet » constitué et la perspective de la conscience, qui constitue ce temps à travers des actes qui sont tout aussi temporels. Dès lors, il s'agit de comprendre non seulement la conscience *du* temps (le temps étant notre objet d'investigation), mais le fait que la conscience elle-même est temporelle et que pour cette raison quel que soit le type d'objet qu'elle veut appréhender, il y aura toujours une dimension temporelle intrinsèque à cette constitution. La question du temps est donc en rapport à la fois à l'objet constitué, mais aussi au sujet qui le constitue.

Bien que dans les *Idées I* Husserl se concentre sur l'analyse de la relation entre l'objet et la conscience qui le constitue, le temps est examiné dans son opération, mais pas dans sa constitution ultime. Dans cette œuvre Husserl affirme :

Le temps est le nom pour une sphère complètement délimitée de problèmes, celle de difficulté exceptionnelle. Il sera montré que notre présentation précédente a gardé le silence, dans une certaine mesure, pour éviter toute espèce de confusion, et elle a dû nécessairement le faire, sur ce qui d'abord seulement en attitude phénoménologique est visible et qui, sans tenir compte de cette nouvelle dimension, constitue un domaine fermé d'investigation. L'« absolu » transcendantal, lequel nous avons disséqué à travers les réductions, n'est pas en vérité l'ultime, c'est quelque chose que se constitue en soi dans un

---

<sup>339</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, trad. Paul Ricoeur (Paris : Gallimard, 1950), §54, 182

<sup>340</sup> Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 81

certain sens profond et complètement particulier et qui a sa source primordiale [*Urquelle*] en ce qui est ultimement et véritablement absolu<sup>341</sup>.

C'est donc dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (*Vorlesung zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*) de 1928 que Husserl effectue plus proprement une analyse de la conscience du temps et c'est surtout, mais pas seulement, sur cette œuvre que nous nous concentrerons dans ce chapitre. Les *Leçons* sont un ensemble de cours donnés par Husserl à Göttingen en 1905, mais édité par Martin Heidegger et publié en 1928. Dans ces premiers textes sur la temporalité, Husserl développe son analyse du temps à partir de la description de la constitution perceptive des objets. C'est-à-dire qu'il se concentre sur la performance de l'acte de perception et comment, dans son effectuation, il constitue une temporalité immanente à travers la constitution des objets, cette constitution se déroulant elle-même de manière temporelle. Cela parce que l'appréhension du temps ne peut pas être détachée de l'appréhension des objets qui se donnent perceptivement par le temps : « Nous saisissons le moment de la temporalité à même le réel perçu »<sup>342</sup>.

#### 4.2.2 L'analyse de la constitution dans le temps immanent

Les *Leçons* sont structurées à travers l'établissement de trois niveaux de constitution de la conscience du temps, « Une chose est de décrire l'objectal en son objectivité, une autre est de décrire l'objectal dans le comment de son « apparition » (*das Gegenständlicheim Wie seiner « Erscheinung »*) et, pour finir, une autre encore de décrire la « conscience » en laquelle est conscient l'objectal qui apparaît nécessairement dans un comment (*in einem Wie*) »<sup>343</sup>. De cette façon, nous avons : (a) Les objets intentionnels dans le temps objectif ; (b) Les unités immanentes dans le temps subjectif (c'est-à-dire l'expérience elle-même) ; (c). Le flux absolu de la conscience, constitutif du temps (c'est-à-dire la conscience interne qui fait l'expérience). Comme nous pouvons remarquer, le point de départ de Husserl est tout d'abord la manière dont se donnent les objets. D'un côté, leur donation est sujette à une succession temporelle, parce qu'elle est située dans mon flux de conscience. Toutefois, d'un autre côté, les objets perceptifs ont une existence objective. Pour cette raison, ils se présentent dans un moment déterminé dans le temps ou dans une succession de moments dans le temps. Dans cette temporalité objective, chaque point-maintenant exclut l'autre, il n'y a pas de « dialogue » entre eux, mais seulement

---

<sup>341</sup> Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, §81, 181/182

<sup>342</sup> Edmund Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Jean-François Pestureau (Grenoble : Editions Jérôme Million, 2003), IV, N°39, 166

<sup>343</sup> *Ibid.*, V, N°53, 233

une progression d'exclusion. L'image de cette temporalité est donc linéaire, de sorte que les objets se placent dans une temporalité qui leur est spécifique et qui est mesurable et datable. L'investigation de Husserl sur le temps part donc de la question suivante : *comment* ce temps objectif se constitue dans la conscience ? Il s'agit de changer l'orientation du « temps objectivement constitué vers les phénomènes constitutifs du temps »<sup>344</sup>, c'est-à-dire d'examiner comment le temps est constitué dans la conscience, par la conscience. Husserl propose de cette manière une analyse *phénoménologique* du temps, étant donné qu'elle concerne le temps *vécu* par une conscience. Le philosophe débute son investigation par la *réduction*<sup>345</sup> du temps objectif. C'est-à-dire que nous mettons de côté toute présupposition à propos de ce qu'*est* le temps pour se concentrer sur la *manière* dont le temps se donne à nous. L'investigation proposée est phénoménologique, et pas seulement empirique, de sorte que les considérations à propos du « temps de l'horloge » doivent être réduites. La nécessité d'une telle réduction est due au fait que lorsqu'il s'agit des expériences vécues par une conscience, le temps qui est concerné est le temps immanent à la conscience elle-même. Le temps ressenti par la conscience n'est pas le temps objectif, parce que chaque sujet organise ses expériences de façons temporellement différentes. Opérer une *epochè* à l'égard du temps signifie donc assumer une position dans laquelle nous nous abstenons de faire des jugements sur toute compréhension présumée de « l'existence » du temps ou de sa « réalité » jusqu'à ce que nous comprenions, par analyse, comment le temps est vécu en premier lieu<sup>346</sup>. Ainsi, il faut changer l'attitude avec laquelle nous nous rapportons à l'existence du temps et prendre comme point de départ le temps avec lequel nous sommes familiarisés : le temps expérimenté par la conscience, c'est-à-dire le temps *vécu*. La question centrale de son investigation est plus exactement explicitée dans le paragraphe 9 des *Leçons* :

Il s'agit maintenant de rechercher de plus près ce que nous pouvons ici trouver et décrire comme phénomène de la conscience constitutive du temps, de celle en qui se constituent les objets temporels avec leurs déterminations temporelles, Nous distinguons l'objet qui dure, immanent, et l'objet dans son mode

---

<sup>344</sup> Alexander Schnell, *Temps et phénomène. La phénoménologie husserlienne du temps (1893 – 1918)* (Hildesheim : Olms, 2004), 78

<sup>345</sup> Une analyse plus complète du concept de *réduction* (ou *epochè*) chez Husserl sera réalisé dans la conclusion

<sup>346</sup> Dans *Temps et Phénomène* Alexander Schnell fait une importante remarque sur l'*epochè* du temps objectif: « Que cette exclusion du temps objectif puisse s'effectuer, et pour cause, en dehors de toute référence à l'*epochè* nous renseigne sur le fait que l'intérêt porté au temps « phénoménologique » (c'est-à-dire au temps « apparaissant » en sa connexion avec le *vécu* de cette apparition) n'est pas *eo ipso* identique au « suspens » ou à la « mise entre parenthèses » du statut d'*être* et d'*existence* du temps objectif. (Peut-être même cela signifie-t-il, à l'inverse, que ces considérations méthodologiques relevant de la phénoménologie du temps *préparent* l'accession à l'*epochè*). Quoi qu'il en soit, ce qui importe à Husserl, c'est plutôt le changement d'orientation du temps *objectivement constitué vers les phénomènes constitutifs* du temps » (Schnell, *Temps et phénomène. La phénoménologie husserlienne du temps (1893 – 1918)*, 78)

(*das Objekt im Wie*), dont nous avons conscience en tant que présent ou en tant que passé. Tout être temporel « apparaît » dans un certain mode d'écoulement continuellement changeant et « l'objet dans son mode d'écoulement » est sans cesse à nouveau un autre dans ce changement, alors que nous disons pourtant que l'objet et chaque point de son temps et ce temps lui-même sont une seule et même chose<sup>347</sup>.

Nous pouvons remarquer dans le passage ci-dessus que cette question de départ est en liaison avec le concept de *constitution (Konstitution)*. A cette époque l'idée de constitution adoptée par Husserl était celle établie dans les *Recherches Logiques (Logischen Untersuchungen)*, ce que nous avons appelé *le modèle d'appréhension/contenu d'appréhension*<sup>348</sup>. Rappelons-nous : d'après ce schéma à travers des actes distincts, la conscience appréhende un objet par l'animation des sensations fournies par cet objet. Cette appréhension est capable d'identifier une *mêmete* dans les plusieurs apparitions distinctes de cet objet de sorte à lui conférer une unité et constituer son sens. Toutefois, ce schéma reste inexplicable si nous ne prenons pas en considération la dimension temporelle de cette appréhension. Comme Husserl explique à maintes reprises, si la conscience était consciente seulement du profil qui se présente à ce moment devant elle, il y aurait une série de points-maintenant isolés et la conscience ne ferait l'expérience que de l'esquisse qui est donné dans un moment ponctuel. Cependant nous savons que ce n'est pas le cas, étant donné que nous sommes capables de prendre les profils de l'objet donnés dans des moments distincts et les référer tous au même objet. Nous sommes donc obligés de reconnaître que la conscience englobe plus que ce qui est fourni dans le maintenant. De la même manière que tout objet ne se donne pas complètement à travers un seul profil, il ne peut pas non plus être saisi dans un point temporel unique. Pour cette raison, pour comprendre comment se produit l'appréhension d'un objet nous sommes obligés de reconnaître la dimension temporelle impliquée dans le schéma « appréhension/contenu d'appréhension ». Cette temporalité nous explique comment la perception d'un tel objet se déploie.

---

<sup>347</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort (Paris : PUF, 2015), §9, 40/41

<sup>348</sup> L'importance du schéma appréhension/contenu d'appréhension pour la constitution de la conscience du temps concerne le fait que dans cette structure ce qui est en jeu ce n'est pas l'objet constitué, mais les phénomènes constitutifs de cet objet. Pour cette raison encore un troisième élément, à côté de l'appréhension et de son contenu, devient important pour comprendre ce schéma : l'*attitude (Einstellung)*, comme Schnell affirme : « D'autre part, la description du schéma appréhension / contenu d'appréhension doit être complétée par un troisième élément – en plus de l'appréhension et de son contenu – à savoir l'« attitude » (*Einstellung*) qui complexifie davantage la manière dont l'objet est *appréhendé*. En effet, le rapport à l'objet met également en jeu la manière dont le sujet est « installé » (*eingestellt*) « dans » ce rapport : le fait que l'objet soit considéré selon une visée théorique (« naturaliste »), « personnaliste », « affective », « économique », etc. le fait apparaître à chaque fois d'une manière foncièrement différente. Il faut situer cette attitude d'une certaine manière entre l'*appréhension* de l'objet et le *sens* de cette appréhension (*Auffassungssinn*) » (Schnell, *Temps et Phénomène*, 31).

Pour essayer d'appliquer ce schéma à la conscience du temps, il faut commencer par analyser comment l'apparition de l'objet se fait à la conscience tout d'abord. La perception d'un objet possède un début et une fin et par conséquent ils doivent être séparés par un intervalle de *durée*. Dans cette durée temporelle, Husserl distingue une série de « points-maintenant » ou « phases-maintenant » dont chacune « s'écoule » (*ablaufen*) dans un passé immédiat et fait place à une nouvelle et différente phase-maintenant. Cette dernière, à son tour, suit aussi ce mouvement de sorte que cet *écoulement* (*Ablaufmodus*) se reproduit de façon continue au cours de la durée de l'objet. Husserl affirme :

Il appartient à l'essence de la perception non seulement d'avoir en vue un *maintenant ponctuel*, non seulement d'éliminer de son regard un juste-ayant-été [*Eben-gewesen*] et d'en avoir pourtant « encore conscience » à la manière caractéristique du « juste ayant été » (souvenir primaire), mais aussi de *passer de maintenant en maintenant* et d'aller du regard à sa rencontre<sup>349</sup>.

De cette manière, nous n'avons pas seulement l'appréhension perceptive de données phénoménologiques du maintenant ponctuel, mais grâce à cet écoulement nous sommes capables de saisir le caractère transitionnel du maintenant, étant donné qu'il y a un évanouissement des *perspectives* (*Abschattungen*) de l'objet. Prenons l'exemple de l'appréhension d'une mélodie. Les notes de la mélodie sont, dans leur essence, des données hylétiques, puisqu'il s'agit d'un contenu sensoriel qui réverbère dans l'espace et arrive jusqu'à nos oreilles. La conscience interprète ce contenu en appréhendant la mélodie comme un ensemble. Mais ce processus se produit seulement parce que ces perspectives subissent une même appréhension, malgré les modifications dans les perspectives à travers lesquelles cette même et identique mélodie se présente (ses notes singulières). Il y a donc, selon Husserl, une *unité d'appréhension* (*Einheit der Auffassung*) qui « saisit précisément dans cette continuité d'esquisses la phase temporelle identiquement unitaire »<sup>350</sup>.

Mais comment se produit concrètement ce processus ? Nous avons initialement un acte dirigé<sup>351</sup> vers la phase actuelle de l'objet, acte qu'Husserl appelle « *impression originnaire* » (*Urimpression*). La conscience du temps se centre dans le renouvellement continu de cette impression originnaire qui fonctionne comme source ou « *point d'origine* » (*Quellpunkt*).

---

<sup>349</sup> Edmund Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898 – 1925)*, trad. Kassis, Raymond et Jean-François Pestureau (Grenoble : Editions Jérôme Million, 2002), N°7, 270

<sup>350</sup> Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, IV, N°39, 173

<sup>351</sup> La directionnalité dont nous faisons référence ici n'est rien d'autre que la propre intentionnalité de la conscience, de sorte que l'impression originnaire est la conscience de la phase actuelle ou momentanée de l'objet.



Chaque impression originaire est prise dans un état constant de changement dans la mesure où chaque impression originaire succombe à sa transformation. Cependant, elle doit être saisie dans l'analyse du temps de Husserl comme une notion qui exprime uniquement la phase actuelle de la conscience ou ce que Husserl appelle « *conscience impressionnelle* » (*impressionale Bewußtsein*)<sup>352</sup>, c'est-à-dire la conscience qui est intentionnellement dirigée vers la phase-maintenant d'un objet. L'impression originaire est donc la source première de la temporalisation, parce que c'est à partir d'elle que tout le reste est produit. Elle-même, cependant, ne se produit pas, elle n'apparaît pas comme création délibérée, mais comme spontanéité :

L'impression originaire est le commencement absolu de cette production, la source première, ce à partir de quoi se produit continûment tout le reste. Mais elle n'est pas elle-même produite, elle ne naît pas comme quelque chose de produit, mais par *genesis spontanea*, elle est génération originaire. [...] Or, le caractère spécifique de cette spontanéité de la conscience, c'est qu'elle ne fait qu'accroître, que développer le produit originaire, mais ne crée rien de « nouveau »<sup>353</sup>.

De cette manière l'impression originaire est elle-même une abstraction, puisqu'elle ne se donne qu'à travers sa modification dans une conscience de son écoulement. Cette impression originaire ne peut avoir lieu que lorsqu'il y a un contenu à être saisi, vers lequel la conscience puisse se diriger. L'appréhension de la *hylé* fonctionne, de cette manière, comme le cœur de ce champ que nous appelons 'maintenant', parce que ces données matérielles activent précisément la participation de l'acte de la conscience dans l'appréhension de l'objet et c'est cette appréhension qui nous donne l'impression originaire, laquelle, à son tour, définit le maintenant. Dans les *Leçons* l'analyse husserlienne met donc l'accent sur l'importance de la dimension hylétique pour la constitution du temps. Elle est la source de l'impression originaire, laquelle est commencement de la temporalisation, étant donné qu'à partir de maintenant, quelque chose de nouveau se produira constamment.

#### 4.2.3 *Impression originaire, Rétention et Protention*

L'impression originaire est toujours accompagnée de la *rétention* (ou *mémoire primaire*), qui est l'intention qui nous fournit la conscience de ce que l'objet a été, et de la *protention* (ou *expectative primaire*), qui est l'intention de ce qui est à venir de l'objet. Chacune de ces trois intentions n'est pas un acte indépendant de la conscience, mais elles contribuent à

---

<sup>352</sup> Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 44

<sup>353</sup> *Ibid.*, Supplément I, 131

la constitution d'un acte perceptif dans son ensemble. Cette intentionnalité triple est interne à la perception et se présente comme une *intentionnalité opérative (fungierende Intentionalität)*. Ainsi, impression originaire, mémoire primaire et expectative primaire décrivent des déclinaisons de la conscience du temps, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des déterminations de l'objet, mais de la conscience constitutive du temps et c'est en se basant sur elles que les objets sont objectivement constitués comme temporels – comme des objets qui durent :

Percevoir une mélodie est ainsi un acte temporellement étendu, de déployant continûment et progressivement, [acte] qui est continuellement percevoir, et cet acte a un point du « maintenant » toujours nouveau et nouveau, et dans ce maintenant quelque chose devient objectal en tant qu'un maintenant (son entendu maintenant), tandis que simultanément un tout-juste-passé et encore un encore-plus-passé sont articulés objectalement en quelques chaînons ; et peut-être aussi l'un d'eux objectalement <en tant que> « futur »<sup>354</sup>.

Ainsi, l'argument de Husserl est que l'objet temporel se constitue par un acte qui se déploie continuellement, de telle manière que, moment après moment, un « maintenant » de l'objet est perçu en tant que point présent de cet objet. En même temps, une conscience du passé est connectée à chaque instant à la conscience du point présent, en permettant à la partie de l'objet qui s'est écoulée jusqu'à maintenant d'apparaître comme « juste-passée ». Pour que l'objet puisse se donner de cette façon, ce mouvement doit présupposer un acte perceptif de la conscience qui soit lui-même temporellement distendu dans la triple intentionnalité décrite précédemment, à savoir impression originaire, rétention, protention. Chacune de ces déterminations de la conscience du temps est intentionnellement dirigée vers une phase-maintenant particulière de l'objet temporel (en tant que 'maintenant', 'tout juste-maintenant' ou 'pas encore maintenant') et elles fonctionnent ainsi à partir de l'appréhension des contenus sensibles fournis par l'objet. De cette manière, nous n'avons pas seulement l'appréhension perceptive de données phénoménologiques du maintenant ponctuel, mais grâce à cet écoulement engendré par cette triple intentionnalité, nous sommes capables de saisir le caractère transitionnel du maintenant, de sorte que la différence entre le maintenant qui vient de se passer et le maintenant ponctuel est purement intuitive. Nous percevons donc l'intermédiaire entre la phase-maintenant en tant que « maintenant ponctuel » et la phase-maintenant en tant que « juste-maintenant », comme un et deux, comme unité dans la différence. Dès lors, la conscience regarde en direction de deux voies à la fois : en arrière vers l'écoulement de la phase-maintenant antérieure (la *rétention*), et en avant vers le prochain

---

<sup>354</sup> Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, I, N°12, 83

maintenant qui arrive (la *protention*), « le regard du maintenant vers le nouveau maintenant, ce passage, est quelque chose d'originnaire qui ne fait que préparer la voie aux intentions d'expérience futures »<sup>355</sup>.

Comment se structurent ces deux intentionnalités (rétention et protention) ? La rétention ou mémoire primaire (*primäre Erinnerung*) concerne le fait que la conscience n'est pas ponctuelle, de sorte qu'elle est capable de retenir ce qui est passé, mais qui fait encore partie de la perception actuelle :

Quand un objet temporel est écoulé, quand la durée actuelle est révolue, la conscience de l'objet maintenant passé ne s'éteint nullement avec elle, bien qu'elle ne fonctionne plus à présent comme conscience perceptive, ou pour mieux dire peut-être, comme conscience impressionnelle. A « l'impression » s'attache continument le souvenir primaire, ou, comme nous disions, la rétention<sup>356</sup>.

Ainsi, à chaque instant de la durée d'un objet temporel, la conscience est consciente de ce qu'il a été récemment : chaque point-maintenant d'un objet temporel est une rétention du point antérieur de manière à ce que chaque rétention soit dans la continuité d'un maintenant passé, « à chacune de ces rétentions est incluse une continuité de modifications rétentionnelles et cette continuité est elle-même un point de l'actualité, qui disparaît rétentionnellement »<sup>357</sup>. Il y a, cependant, une différence entre, en écoutant une mélodie, retenir le son qui vient de sonner (*Rétention*) et se souvenir de quelque chose qui s'est passée il y a quelques jours. Le deuxième cas est celui du *ressouvenir* (*Wiedererinnerung*). Pour comprendre cette différence, il faut que nous nous rappelions la distinction entre les actes de perception et les actes de reproduction (comme l'imagination).

La *perception* est, chez Husserl, l'acte par lequel un objet est donné comme présent, de sorte que la perception est la phase de la conscience qui constitue le maintenant. Ainsi, Husserl pose la perception comme *présentation* (*Gegenwärtigung*). D'un autre côté, la *reproduction* (*Reproduktion*) donne son objet d'une façon différente. Elle pose l'objet comme maintenant, puisqu'elle est un acte qui se passe dans le présent, mais cet objet n'est pas là, il est seulement représenté. Dès lors, la perception place quelque chose devant nous, tandis que la reproduction *re-présente* son objet (dans le sens de présenter à nouveau ou *Vergegenwärtigung*)<sup>358</sup>. Dans ce

---

<sup>355</sup> Husserl, *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir*, N°7, 270

<sup>356</sup> Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, §11, 45

<sup>357</sup> *Ibid.*, §11, 44

<sup>358</sup> Etant donné qu'à la fois la perception et la reproduction se produisent dans l'instant présent, nous pouvons remarquer ici que le présent possède un certain privilège dans l'analyse husserlienne. Rudolf Bernet nous explique : « [...] ce qui lie et noue ces différents fils du temps dans une trame continue, c'est toujours le présent [...] Le privilège du présent résulte aussi du fait que tous les actes intentionnels, qu'ils se rapportent au présent ou non, qu'ils soient actes de perception ou de souvenir, s'accomplissent toujours et nécessairement dans le présent

sens, le ressouvenir se fait donc par l'acte de reproduction puisque, lorsque nous nous souvenons d'un événement, il ne nous est pas donné comme présent, mais comme re-présenté. Ainsi, la rétention est un moment toujours dépendant de l'expérience actuelle dans la mesure où c'est cette expérience actuelle qui retient quelque chose de l'expérience passée. Tandis que le ressouvenir est un acte intentionnel qui peut surgir de manière spontanée à partir d'un vécu présent, mais dont *objet* est indépendant du moment actuel. C'est-à-dire qu'il vise un objet intentionnel différent de ce qui est présenté par la perception à ce moment exact. Si je me souviens à ce moment d'un weekend passé, l'objet que j'ai dans l'esprit est le weekend et non le moment actuel. Toutefois, lorsque j'écoute maintenant une mélodie, je suis dirigé vers cette mélodie elle-même qui se donne à ce moment exact, mais qui retient dans le moment actuel une note passée. Dès lors, tandis que la rétention est une intuition de quelque chose qui a existé, mais qui « reste » dans le maintenant et par conséquent peut être appréhendé par la perception, le ressouvenir est un acte reproductif d'un événement déjà passé et fini : « la conscience rétentionnelle, par contraste à la fantaisie et au ressouvenir, n'est pas en effet un acte de représentation, mais elle est pourtant une conscience modifiée d'un présent originaire (précédent) »<sup>359</sup>.

La protention ou attente primaire (*primäre Erwartung*), de la même façon, fonctionne comme conscience d'une anticipation à l'égard d'un objet, de sorte que chaque point-maintenant anticipe ce qui est à venir. Cette anticipation est une partie effective de l'expérience qui peut être éprouvée par le fait que nous pouvons nous surprendre, justement parce que nous avons toujours un horizon d'anticipation. Aussi la protention se distingue de la simple *attente* (*Erwartung*), puisqu'anticiper un son auquel nous nous attendons lorsque s'entend une mélodie est une toute autre chose que de créer des attentes sur un événement qui se réalisera bientôt, comme un événement ou un voyage prévu. Ainsi, la protention est un moment dépendant de l'expérience actuelle, tandis que l'attente est indépendante. Dès lors, la protention (et la rétention) se produit sans la contribution active de la conscience, différemment de l'attente (et, respectivement, du ressouvenir) qui est un acte que nous choisissons de réaliser (ou du moins nous choisissons de le suivre, lorsqu'une attente émerge spontanément). (Voir le schéma en

---

de la conscience. Ce qui est passé est présentement remémoré comme ayant été présent et ce qui appartient au futur est présentement attendu comme un présent à venir [...] L'expérience perceptive du présent, la « présentification » (*Gegenwärtigung*) est le fondement de toute conscience du temps » (Rudolf Bernet, « Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger ». *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 85, N°68 (1987) : 503/504).

<sup>359</sup> Rudolf Bernet, « Husserl's New Phenomenology of Time Consciousness in the Bernau Manuscripts », in *On Time. New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*, eds. Dieter Lohmar et Ichiro Yamaguchi (Springer, 2010), 5

annexe qui représente la distinction entre la rétention/ ressouvenir et la protention/ attente : Annexe 38).

L'appréhension d'un objet temporel se réalise donc selon la structure « impression originaire – rétention – protention », de sorte que rétention et protention ne correspondent pas, respectivement, à « passé » et « futur », puisqu'elles se donnent dans le présent. Dans ses écrits tardifs (notamment dans les *Manuscripts de Bernau* de 1917/1918) Husserl change, toutefois, la nomenclature des éléments de cette structure. L'impression originaire devient « *présentation originaire* » (*Urpräsentation*), le flux absolu devient « *procès originaire* » (*Urprozess*) ou « *flux originaire* » (*Urstrom*), la conscience interne du temps devient « *vécu* » (*Erlebnis*) et l'appréhension des sensations qui constituait des unités immanentes dans le temps subjectif est maintenant tout simplement appelé « *événement* » (*Ereignis*). Ces changements sont résultat d'une modification dans l'approche adoptée par Husserl vis-à-vis de la phénoménologie, en inaugurant une phase dans la pensée husserlienne que nous appelons « *génétique* ». Nous avons vu dans le chapitre précédent que, selon cette nouvelle perspective, le philosophe prend en compte la pré-donation du monde, tout comme le fait que cette donation se produit temporellement et historiquement. Il s'agit moins d'analyser la structure statique de l'expérience que de tracer la genèse de son fonctionnement mondain. En ce qui concerne la temporalité, la conséquence majeure est que la description de la dimension temporelle devient moins structurelle, dans la mesure où Husserl se concentre sur le caractère dynamique du temps, ce qui peut être remarqué dans la nouvelle nomenclature qui met l'accent sur cet aspect fluide des expériences temporelles. Ainsi, nous ne voyons plus de distinction nette entre les diverses dimensions de l'expérience, tout au contraire le philosophe se rend compte des intersections qui constituent nos vécus. Tel est le cas de la relation entre les dimensions noétique et hylétique qui ne sont plus marquées par une dualité. De la même façon, en ce qui concerne son analyse du temps, l'impression originaire n'est plus vue comme un nœud à partir duquel le présent a son origine, mais plutôt comme une limite floue où rétention et protention s'entrecroisent, comme Rudolf Bernet remarque :

Le procès originaire se montre comme plus qu'un simple processus mécanique de modifications continues résultantes du recul du présent dans le passé. Au contraire, ce procès originaire, de la même façon que le processus de la vie de la conscience, est gouverné par des tendances passives et des anticipations, par des formes d'augmentation et d'affaiblissement de la plénitude intuitive de différents phénomènes, par les vécus d'un « remplissement » (*Erfüllung*) et « vidage » (*Entfüllung*) incessants<sup>360</sup>.

---

<sup>360</sup> Rudolf Bernet, « Husserl's New Phenomenology of Time Consciousness in the Bernau Manuscripts », 12

Bien que l'approche et les noms changent, l'idée husserlienne de base demeure la même : il y a une structure temporelle (composée de présentations originaires, rétentions et protentions) qui fait que le maintenant ne se donne jamais en isolement, mais toujours comme faisant partie d'un écoulement. La répétition de cette structure pendant la durée de l'appréhension de l'objet permet que le maintenant reste toujours attaché à ce qui est passé et ce qui est à venir. De la même façon, le prochain maintenant retiendra ce maintenant qui sera passé ensemble avec ce qu'il avait retenu. A cette chaîne continue de rétentions Husserl donne le nom de « *modifications rétentionnelles* » (*rétentionalen Abwandlungen*). Selon cette structure, le maintenant conserve son identité lorsqu'il devient passé puisque la conscience préserve l'*intention objective* (*gegenständliche Intention*), c'est-à-dire l'intention qui saisit l'objet dans son objectivité. Ainsi, le maintenant qui devient passé perd sa caractéristique de présent, mais maintient son intention objective (ce que nous appelons aussi son « sens »). De cette manière le concept de « modification rétentionnelle » démontre l'idée husserlienne selon laquelle la note qui demeure pendant qu'une mélodie sonne est toujours identique, même si la manière dont elle apparaît et la place temporelle qu'elle occupe diffèrent (Voir en annexe un schéma qui illustre le processus d'appréhension temporelle d'une mélodie : Annexe 39).

Jusqu'ici nous avons montré dans l'analyse husserlienne comment a lieu la constitution temporelle des objets. Toutefois, notre perception de tels objets est elle-même temporellement constituée. La description sur laquelle nous nous sommes centrés n'est qu'un premier niveau de la conscience du temps. En lui, nous avons montré comment les déterminations temporelles des objets ont en réalité leur origine dans les actes intentionnels de la perception. Cependant « si les déterminations temporelles des objets sont fondées sur la temporalité des actes intentionnels, il reste toujours à comprendre d'où ces actes intentionnels tirent leurs propres déterminations temporelles »<sup>361</sup>.

#### 4.2.4 *L'analyse de la conscience constitutive du temps*

Dans l'investigation husserlienne sur le temps nous trouvons trois niveaux différents de constitution, chacun avec sa temporalité propre : les choses dans le temps objectif, les unités immanentes (l'événement) dans le temps subjectif et la conscience constitutive du temps (le vécu) dans le temps pré-immanent. Nous avons vu que notre recherche demandait une réduction du premier niveau – une *epochè* du temps objectif – et par l'analyse du deuxième niveau, nous avons découvert que la conscience du temps est la conscience des objets et des événements qui

---

<sup>361</sup> Bernet, « Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger », 504

apparaissent dans une succession de phases qui s'écoulent. L'apparition des objets ou la production d'un événement est donc constituée par un temps subjectif, puisque dans l'effectuation de mon appréhension d'un objet, une temporalité propre à la donation de cet objet se produit : il s'agit du temps immanent qui se produit à travers la structure « impression originaire/rétention/protection ». Cependant, il faudrait maintenant s'intéresser à ces actes eux-mêmes, étant donné que notre perception des objets est elle-même temporellement constituée. Comme Husserl le montre, « il est évident que la perception d'un objet temporel comporte elle-même de la temporalité, que la perception de la durée présuppose elle-même une durée de la perception, que la perception d'une forme temporelle quelconque possède elle-même une forme temporelle »<sup>362</sup>. Le temps qui concerne ces actes établit le troisième niveau de la temporalité. Husserl appelle ce dernier niveau « *le flux absolu de la conscience* » puisqu'il concerne l'« endroit » où chaque acte de la conscience sera à son tour constituée comme un vécu unitaire :

Si nous comparons maintenant à ces unités constituées les phénomènes *constituants*, nous trouvons un *flux*, et chaque phase de ce flux est une *continuité de dégradés* [...] Ce flux est quelque chose que nous nommons ainsi d'après ce qui est constitué, mais il n'est rien de temporellement « objectif ». C'est la subjectivité absolue, et il a les propriétés absolues de quelque chose qu'il faut désigner métaphoriquement comme « flux », quelque chose qui jaillit « maintenant », en un point d'actualité, un point-source originaire, etc. dans le vécu de l'actualité nous avons le point-source originaire et une continuité de moments de retentissement. Pour tout cela les noms nous font défaut. [...] Nous trouvons à présent dans la réflexion un flux unique, qui se subdivise en de nombreux flux ; mais cette pluralité a pourtant une unité, qui permet et qui exige que l'on parle d'*un* flux. Nous trouvons plusieurs flux dans la mesure où plusieurs séries de sensations originaires commencent et finissent. Mais nous trouvons une forme qui les lie<sup>363</sup>.

Quelle est cette forme qui pourrait constituer ce flux de façon originaire et absolue ? Il s'agit de ce que Husserl appelle « *conscience absolue* » (ou « *flux absolu* ») et elle est responsable pour la constitution des actes de la conscience dans un flux unitaire. Il s'agit ici plus précisément de la constitution du vécu lui-même comme unitaire, raison pour laquelle Husserl appelle cette conscience absolue tardivement tout simplement « *vécu* ». C'est donc l'appréhension des actes de la conscience (en tant qu'une unité) à travers la conscience absolue qui fera apparaître un nouveau type de temporalité : la temporalité des actes dans la constitution du flux (le temps pré-immanent). A travers la conscience interne du temps, nous sommes conscients non seulement de l'unité des appréhensions qui constituent temporellement des

---

<sup>362</sup> Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 36

<sup>363</sup> *Ibid.*, §§35 – 38, 98 – 101

objets dans le temps subjectif, mais nous sommes aussi conscients de l'unité du propre flux de la conscience, c'est-à-dire le flux des vécus dans lequel ces objets intentionnels se donnent à nous dans leurs unités<sup>364</sup>. Tout acte intentionnel est ainsi conscience de quelque chose de différent de lui, à savoir l'objet intentionnel, mais s'il n'y avait pas quelque sorte de conscience de cet acte, l'objet n'apparaîtrait pas. Ainsi, en plus d'être intentionnel, tout acte est aussi caractérisé par sa « conscience interne ».

Cette conscience interne est ce qui nous permet de constituer et l'unité de l'objet et l'unité du flux auquel l'objet appartient. Comment cela est-il possible ? D'après les *Leçons*, chaque vécu de la conscience est accompagné par une sorte d'auto-conscience irréfléchie de soi, que Husserl nomme justement « conscience absolue » ou interne. C'est-à-dire que lorsque nous appréhendons un objet (ou événement), la conscience n'est pas seulement consciente (thématiquement) de l'*objet* visé par un acte, mais tout aussi bien consciente (non-thématiquement) de cet *acte* même ou, en d'autres mots, consciente de la propre unité de cette appréhension, c'est-à-dire conscience de sa propre expérience. De cette manière, la conscience absolue n'est pas un deuxième acte intentionnel interne qui constituerait l'unité du flux par l'appréhension de l'unité des actes intentionnels sur le monde, comme si l'appréhension (dans son unité d'acte et contenu) deviendrait un objet pour la conscience. Tout au contraire, la conscience interne accompagne implicitement chaque acte déjà dans son opération<sup>365</sup>. Dès lors, cette conscience absolue dans laquelle se constitue la temporalité des actes intentionnels n'est pas elle-même un acte intentionnel, mais elle est le vécu (*Erlebnis*) de ces actes, c'est-à-dire qu'elle est une auto-conscience non-thématisée de soi-même, de sa propre opération de constitution des objets. Ainsi, par la constitution des objets dans le monde par le temps immanent, je constitue mon propre flux comme unitaire, dans la mesure où je suis conscient de chaque acte comme étant un vécu unitaire de *ma* conscience. De cette façon, elle est donc

---

<sup>364</sup> D'après Dan Zahavi la conscience interne du temps serait seulement une façon de nommer une auto-conscience implicite que nous avons de nos expériences, conscience qui se donne aussi dans un flux dans la mesure où chaque vécu s'écoule par cette conscience. Autrement dit, le flux absolu ne serait qu'une dimension inscrite dans la temporalité immanente de façon qu'il serait une dimension pré-réflexive de la conscience elle-même. D'un autre côté, des auteurs comme Sokolowski et John Brough considèrent que le flux absolu de la conscience relève d'une autre sphère constitutive que la temporalité immanente, c'est-à-dire que le flux absolu serait la dimension ultime de la subjectivité. En réalité, il est difficile de cerner catégoriquement la position de Husserl et plusieurs interprétations sont possibles.

<sup>365</sup> Comme Bernet le remarque dans le passage suivant, la relation entre les deux niveaux de constitution (celui de la constitution des objets et celui de la constitution des actes dans le flux) devient assez problématique dans les écrits tardifs de Husserl : « Dans plusieurs des textes de Bernau, Husserl commence à douter à nouveau si la relation entre le « procès originaire » et les « événements » temporels était véritablement une question de constitution transcendantale, et si ce « procès originaire » et ces « événements » appartenaient véritablement à deux niveaux différents de la conscience. Ce doute avait sa source surtout dans la question de savoir si les « événements » dans le « procès originaire » émergeaient et étaient saisis vraiment en tant qu'objets immanents » (Rudolf Bernet, « Husserl's New Phenomenology of Time Consciousness in the Bernau Manuscripts », 8).



passive, parce que ce dont elle a conscience lui est donné, ce n'est pas elle qui pose son objet. Mais la caractéristique la plus importante de la conscience absolue est qu'elle est une conscience *du temps*, ou plus exactement conscience des actes en tant qu'unités temporelles, et pourtant elle-même n'est plus dans le temps. D'après Rudolf Bernet :

Husserl dit explicitement qu'à strictement parler cette conscience absolue ne devrait même pas être appelée « flux de la conscience absolue, constitutive du temps », puisque « flux » est encore une notion temporelle qui ne s'applique proprement qu'à ce qui est constitué par la conscience absolue. Il écrit : le flux de la conscience absolue « est quelque chose que nous nommons ainsi d'après ce qui est constitué », ce qui est constituant, nous ne pouvons le nommer flux que « métaphoriquement » et parce que, pour cette conscience absolue, « les noms nous font défaut ». Si la « temporalité » est une détermination de ce qui est contenu dans le temps, alors il faut conclure que la conscience absolue n'est pas temporelle<sup>366</sup>.

Cette non-temporalité, c'est-à-dire la temporalité pré-immanente du flux, est en réalité un autre type de temporalité, ce que Rudolf Bernet, notamment, définit comme une « *autre-temporalité* ». Elle est la forme même de la vie du sujet que Husserl détermine comme flux. De cette manière, dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps, nous trouvons un seul flux dans lequel deux unités se constituent : l'unité de l'objet dans le temps immanent et l'unité du flux lui-même dans le temps pré-immanent. Cette constitution se passe de cette manière grâce à une structure complexe appelée « *double intentionnalité* » du flux. Husserl caractérise cette double intentionnalité comme « *intentionnalité transversale* » (*Querintentionalität*) et « *intentionnalité longitudinale* » (*Längsintentionalität*). La première se réfère à l'intentionnalité dirigée vers la constitution des objets dans le temps immanent, en comprenant plus que la phase actuelle ou le « pur » maintenant et en englobant les phases de l'appréhension de l'objet qui, soit ne sont plus là, soit sont à venir. La deuxième intentionnalité est celle qui place le vécu dans le flux de la conscience à travers la constitution de l'unité du flux lui-même. Ainsi, l'intentionnalité longitudinale est celle qui rend surtout possible l'expérience d'un *vécu* par la conscience, puisque c'est elle qui nous permet d'avoir une auto-conscience des actes mêmes de la conscience et c'est cette caractéristique non-réflexive de la conscience qui fait qu'elle puisse se constituer elle-même comme unité. Ainsi, à travers l'intentionnalité longitudinale, le flux se révèle à lui-même dans son écoulement : « Le flux de la conscience constituante du temps immanent *est non seulement*, mais [surtout] agencé de façon si étonnement étrange et pourtant compréhensible qu'en lui se trouve nécessairement une apparition du soi du flux et que, partant,

---

<sup>366</sup> Bernet, « Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger », 505

le flux lui-même doit être nécessairement saisissable dans le fluer »<sup>367</sup>. Ce mouvement ne peut se produire, à son tour, que grâce à l'intentionnalité transversale, qui nous donne l'objet dans son ensemble et nous ne *vivons* une expérience qu'à travers une appréhension de l'objet qui peut dépasser la présentation d'un profil unique ou d'un simple point-maintenant. Dès lors, les deux intentionnalités sont inséparables, « comme deux faces d'une seule et même chose »<sup>368</sup>. De cette manière l'intentionnalité longitudinale, qui permet à la conscience de se donner en tant qu'unitaire, dépend de l'intentionnalité transversale, qui nous rend possible l'appréhension de l'objet dans son ensemble, comme une identité, à travers des actes intentionnels. C'est dans l'accomplissement de ces actes que justement une auto-conscience se réalise et que l'unité de la conscience elle-même peut se constituer. (Voir en annexe le schéma qui reproduit la structure de la double intentionnalité de la conscience : Annexe 40).

Le processus par lequel ces deux intentionnalités se produisent, c'est-à-dire la conscience constituante du temps, n'est pas un genre d'expérience parmi d'autres comme la perception ou le souvenir. Ce processus est à la base de chacun de nos actes et est condition de possibilité pour leur accomplissement. Il est l'expérience vécue elle-même. Cela veut dire que l'impression originaire, la rétention et la protention, en tant que parties de la constitution de cette expérience, ne sont pas des propriétés du flux, mais elles sont le flux lui-même dans ses diverses manières de constitution. Voici comment Husserl définit ce processus :

En conséquence, il y a dans un seul et même flux de conscience deux intentionnalités, formant une unité indissoluble, s'exigeant l'une l'autre comme deux côtés d'une seule et même chose, enlacées l'une à l'autre. Grâce à l'une se constitue le temps immanent, un temps objectif, un temps authentique, en qui il y a durée et changement de quelque chose qui dure ; en l'autre l'insertion quasi temporelle des phases du flux, qui possède toujours et nécessairement le « maintenant » fluant, la phase de l'actualité et les séries des phases pré-actuelles et post-actuelles (non encore actuelles). Cette temporalité pré-phénoménale, pré-immanente, se constitue intentionnellement comme forme de la conscience constitutive du temps, et en celle-ci, elle-même. Le flux de la conscience immanente constitutive du temps non seulement *est*, mais encore, de façon si remarquable et pourtant compréhensible, il est tel qu'une apparition en personne du flux doit avoir lieu nécessairement en lui, et que par suite on doit pouvoir nécessairement saisir le flux lui-même dans son écoulement. L'apparition en personne du flux n'exige pas un second flux, mais en tant que phénomène, il se constitue en lui-même. Le constituant et le constitué se recouvrent, et pourtant ils ne peuvent naturellement pas se recouvrir à tous égards. Les phases du flux de la conscience, en lesquelles des phases de ce même flux de conscience se constituent phénoménalement, ne peuvent pas être identiques à ces phases constituées, et ne le sont pas non plus<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, V, N°54, 249

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 108/109

La détermination de ces deux intentionnalités au centre de l'analyse de la conscience du temps démontre la tentative de Husserl d'établir une *conscience ultime* (*letztes Bewußtsein*) qui constitue à la fois l'unité immanente et temporelle de l'objet et en même temps l'unité du flux de la conscience lui-même. Cette double intentionnalité s'applique au niveau du flux absolu de cette conscience ultime, puisque la conscience peut soit se diriger intentionnellement vers les phases du flux des objets temporels, soit se diriger vers la conscience elle-même qui s'écoule. Cependant, bien que nous puissions définir comment la conscience absolue opère à travers cette double intentionnalité, sa détermination dans l'analyse du temps chez Husserl est une tâche difficile. En ce qui nous concerne ici, l'essentiel est de comprendre le rôle de cette conscience absolue dans l'analyse husserlienne. C'est elle, à travers la double intentionnalité, qui nous donne l'objet comme unitaire, c'est-à-dire nous donne son identité. Mais l'identité de cet objet immanent est constituée à travers la constitution de la propre unité de la conscience. La question qui nous reste est donc de savoir comment cette structure temporelle fonctionne dans le cas de notre vécu des films.

### **4.3 L'appréhension du temps du film : La conscience du rythme**

#### *4.3.1 Trois niveaux de temporalité*

Selon Husserl, dans l'appréhension de tout objet nous trouvons trois types de temporalité : (a) Le temps objectif des choses ; (b) Le temps subjectif de l'expérience de ces choses ; (c) Le temps pré-immanent du flux absolu de la conscience constitutive du temps. Dans l'expérience filmique nous retrouvons une sorte de structuration similaire, étant donné que nous pouvons parler : (a) du temps objectif de la projection du film ; (b) du temps subjectif représenté dans le film ; et (c) du temps de la constitution de notre appréhension du film. Ce qui est en jeu dans chaque cas est la façon dont ces temporalités rendent possible un type de donation. Prenons tout d'abord le film dans son intégralité. Il est composé de plans dont les apparitions sont sujettes à une succession temporelle, puisque les plans sont situés dans le flux instauré par le montage qui constitue le film dans son intégralité. Ainsi, chaque plan se présente à un moment déterminé dans la durée totale du film, c'est cette position temporelle spécifique qui détermine l'*ordre temporel* du film dont nous avons parlé plus haut. Cette temporalité objective de la durée du film est ainsi linéaire, parce que chaque plan se place dans un ordre qui lui est propre, chaque durée de chaque plan est mesurable, ainsi que la durée totale du film. Pour cette raison nous pouvons faire référence à un événement qui se passe à la minute 12 du film ou encore

affirmer que le film dure 2 heures et 43 minutes. Il s'agit donc d'un temps chronométrique, mesuré par la durée du film projeté sur l'écran. Selon cette perspective, nous pourrions parler ici du temps objectif du film comme étant le temps de la dimension du film comme « chose physique », comme un objet quelconque qui dure dans mon champ perceptif. Mais cette temporalité objective ne correspond pas à la temporalité des événements dans le film, le réalisateur utilise pour ces temporalités des techniques spécifiques (telles que les ellipses et les expansions) justement pour rétrécir ou dilater la durée des événements dans le film. Le choix de durée dépend, à son tour, du sens du film, puisque c'est toujours en vue de l'action qu'une certaine temporalité est instaurée entre les plans dans le film. De ce point de vue, cette durée est subjective, parce qu'elle est le résultat d'un choix du réalisateur et non d'un chronométrage de l'événement lui-même. Ainsi, nous pouvons déjà prévoir une distinction entre la temporalité objective de la projection du film et la temporalité subjective des plans. La première question que nous posons est donc de savoir comment ce temps subjectif est constitué dans le plan.

#### 4.3.2 *Le temps subjectif représenté dans le plan*

Tout plan a un commencement et une fin qui sont donc séparés par une durée, c'est l'intervalle entre l'« action ! » et le « coupez ! ». Comme Husserl montre nous trouvons dans cette durée plusieurs « points-maintenant », il s'agit de plusieurs photogrammes qui composent le plan et chacun *s'écoule* dans un passé immédiat, faisant place au photogramme suivant qui aura lieu dans un nouveau « point-maintenant ». De cette façon, chaque maintenant avec son photogramme n'est jamais perçu comme un point isolé, mais tout au contraire il est pris dans sa transformation constante en passé immédiat. C'est-à-dire que le photogramme-maintenant est toujours déjà un écoulement et la différence entre le photogramme donné dans le maintenant ponctuel et celui juste passé n'est qu'intuitionné, comme De Warren affirme : « Nous percevons l'intervalle entre la phase-maintenant, comme *maintenant* et comme *juste-passé*, comme un et deux, comme unité dans la différence »<sup>370</sup>. Grâce à cet évanouissement constant de perspectives, la caméra, agissant comme appréhension perceptive de la scène, n'appréhende pas seulement les données offertes dans un « photogramme du point-maintenant », mais aussi le caractère transitionnel de ces données. Cet écoulement a comme source l'« impression originaire » qui n'est rien d'autre que l'appréhension du contenu du photogramme donné maintenant dans son renouvellement constant d'origine. Précisément parce qu'il dépend d'une appréhension, cet écoulement temporel des photogrammes ne peut être saisi que par une

---

<sup>370</sup> Nicolas de Warren, *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 118

perception de leur contenu, puisque le temps n'étant pas un objet, sa donation ne se produit que par l'appréhension d'objets perceptibles *dans* le temps. Être conscient du temps c'est être conscient des objets qui se donnent par le temps. Or, nous savons qu'au cinéma la caméra nous offre en effet avant tout une perception [reproduite] des choses par le plan et pour cette raison par son appréhension mécanique un écoulement temporel se produit aussi. Comme dans notre perception ordinaire, le maintenant de la caméra trouve son origine dans la capture du contenu donné « *ici, maintenant* » lors de l'enregistrement, qui est en constante transition. Cela veut dire que l'origine de l'instant présent de la temporalité dans le plan réside aussi dans l'appréhension d'un contenu qui est constamment renouvelé au fur et à mesure que l'enregistrement de la caméra s'écoule et une multiplicité d'apparitions distinctes (de photogrammes) se produit. Ou, si nous lisons Deleuze : « Si le présent se distingue actuellement du futur et du passé, c'est parce qu'il est présence de quelque chose, qui cesse justement d'être présent quand il est remplacé par autre chose »<sup>371</sup>. Ce sont donc les sensations exposantes offertes par la caméra qui signalent le renouvellement du maintenant dans le plan. Pour cette raison, alors que le temps objectif ne s'arrête pas et est mesurable, le temps en jeu dans le plan est ancré dans l'appréhension perceptive de la caméra, qui concerne et le contenu de cette appréhension (les sensations exposantes) et son apparition mobile (les sensations kinesthésiques). Comme Mitry affirme : « C'est en se référant à des données spatiales que l'œil évalue la durée relative des choses. Il n'accorde aucun sens à des relations de durée si, de par leur structure, leur mouvement ou leur intensité, les choses représentées et mises en cause n'ont pas déjà un certain sens que l'espace leur confère a priori »<sup>372</sup>. Par conséquent, comme nous avons explicité dans la première partie du chapitre, le choix de la composition du cadrage et du plan aura un impact sur l'établissement de la temporalité qui est représentée par eux. Désormais nous sommes en mesure de comprendre pourquoi il y a un rapport entre la manière dont le contenu du plan est exprimé par un mouvement et sa durée : définir la lenteur ou la rapidité d'un mouvement, c'est définir la vitesse avec laquelle des perspectives s'évanouissent, et donc la vitesse avec laquelle le maintenant se transforme. Si un plan fixe nous montre un contenu qui ne change pas et ne se meut pas, comme si l'image était figée, là l'impression originale durera aussi longtemps que le contenu ne changera pas. Bien que par rapport au temps objectif les secondes continueront à passer, dans le temps représenté par le plan le temps sera « figé ». Par le mouvement, au contraire, la perspective du plan sur le contenu filmé change constamment, de sorte que cette impression originale se renouvelle continuellement par l'écoulement ou le

---

<sup>371</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps* (Paris : Editions de Minuit, 1985), 131

<sup>372</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 171

passage constant du contenu, photogramme par photogramme. De cette manière, un mouvement rapide correspondra au vécu d'une durée courte, puisque l'écoulement de l'instant présent se déroulera rapidement. Le plan opère ainsi une modulation de la correspondance existante entre perception et temps. C'est ce que Bordwell essaye d'expliquer dans le passage suivant :

Nous analysons le cadre pour des informations. Cette analyse met en jeu le temps [...]. Notre analyse du plan est profondément affectée par la présence de mouvement. Une composition statique pourrait continuer à attirer notre attention vers un seul élément. Par contraste, une composition qui met l'accent sur le mouvement devient plus « attachée au temps » car notre regard peut être dirigé d'une place à l'autre à travers des vitesses, des directions et des rythmes de mouvements variés<sup>373</sup>.

Cet ancrage sur la perception est ce qui rend la durée du plan subjective, puisqu'elle varie selon la façon dont la caméra appréhendera son contenu.

Cet écoulement du temps, qui « débute » avec la présence d'un contenu, ne peut pourtant se produire que grâce à la mémoire primaire et à l'attente primaire, qui attachent un moment à l'autre. Aucune image présente ne se donne de façon isolée mais toujours comme liaison entre l'image qui vient de passer et celle qui est sur le point de se produire : « Non seulement l'image est inséparable d'un avant et d'un après qui lui sont propres, qui ne se confondent pas avec les images précédentes et suivantes, mais d'autre part elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée »<sup>374</sup>. En effet, l'image qui est présente est toujours déjà prise dans sa transformation constante en passé immédiat. Cette transformation s'opère vers deux directions : en arrière vers les maintenanants juste passés et en avant vers les maintenant sur le point d'arriver. La première direction consiste dans la *rétenion* qui concerne le fait que, bien que la caméra n'enregistre que le profil en-champ de la scène à chaque instant, ce qui était en champ ne disparaît pas complètement, il est encore visé par le maintenant présent. Ici il s'agit de ce que Gaudin appelle un « *effet de permanence* » : « Le mécanisme du hors-champ repose en premier lieu sur la loi psycho-perceptive de la permanence des objets : tout au long d'une séquence filmique, les déplacements successifs du cadre définissent un espace hors-champ déjà vu, qui demeure continuellement présente à la conscience du spectateur »<sup>375</sup>. Certes, dans ce passage Gaudin parle de l'effet de permanence surtout par rapport à l'espace filmique, mais étant donné que l'écoulement du temps est ancré

---

<sup>373</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 197

<sup>374</sup> Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 55

<sup>375</sup> Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie* (Paris : Armand Colin, 2015), 14

sur les changements perceptifs, maintenant nous comprenons que cette permanence de perspectives passées de l'espace s'effectue justement grâce à la dimension rétentionnelle du temps, qui permet à une impression originale passée de rester attachée à l'impression originale suivante. C'est-à-dire que les perspectives passées sont retenues par notre appréhension de la prise actuelle, elles font encore partie de ce qui se donne dans le « point-maintenant » présent du plan. Ainsi, chaque instant (ou photogramme) de la prise ne se donne pas de manière ponctuelle, mais dans la capture par la caméra de l'impression originale présente, il y a toujours une donation antérieure de la scène qui s'y donne tout aussi bien. C'est cela qui permet au chef-opérateur de capturer le réel par les mouvements, en sachant que, pour la conscience du spectateur, la disparition d'une perspective n'aboutira pas dans un oubli. De la même manière, la prise actuelle présente déjà en elle une anticipation par rapport à la prochaine perspective, tout hors-champs peut potentiellement devenir en-champ par la suite ou ce que Gaudin a appelé un « *effet d'anticipation* » : « Cette construction cognitive *in progress* est dans un rapport d'entrelacement permanente avec les hypothèses spontanément élaborées par le spectateur sur l'espace adjacent au champ, qui démarrent dès le premier plan de la séquence ; en plus de *l'effet de permanence*, il existe donc un effet d'*anticipation* imaginaire attaché au hors-champ »<sup>376</sup>. Cet effet se produit grâce à la dimension protentionnelle du temps, qui concerne la capacité du spectateur à anticiper ce qui est à venir de la scène. Par ailleurs, d'après Gaudin, la protention joue notamment un rôle essentiel dans l'expérience filmique. Cela parce que, grâce à la protention, la perception présente présuppose toujours en elle aussi une visée de la perspective suivante, de sorte que le spectateur a la capacité d'anticiper l'hors-champ :

La question du hors-champ nous permet de le souligner : si les déplacements de l'horizon d'attente du spectateur, son imprégnation à « ce qui est là » peut s'imposer progressivement au détriment de l'attente de « ce qui pourrait venir », cette dernière dimension ne disparaît jamais totalement. Le registre fictionnel du cinéma installe toujours son spectateur, même le plus disposé à la pure contemplation, dans une posture d'attente »<sup>377</sup>.

Cette posture d'attente est d'autant plus intensifiée par une longue durée du plan, qui fait la dimension protentionnelle accroître.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, 143. C'est justement cette attente que Bresson essaye de mettre en place dans ses films : « Il faut donc montrer les choses sous un angle, un seul angle qui évoque tous les autres angles, mais ne pas montrer tous les autres. Il faut peu à peu laisser le spectateur deviner, espérer, deviner, et le tenir tout le temps dans une espèce d'attente... Il faut garder le mystère » (Mylène Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983* (Paris : Flammarion, 201), 196)

Comme Husserl le souligne dans ses écrits tardifs, ici aussi nous pouvons remarquer un entrecroisement entre les rétentions et les protentions, dans la mesure où c'est en se basant sur les perspectives retenues que des attentes se créent. C'est-à-dire que tout le développement antérieur du plan nous prépare pour les prochaines perspectives à venir dans ce plan, nous anticipant vers où la caméra se dirigera. De ce point de vue, le présent n'est qu'une sorte de limite entre rétention et protention, il n'y a jamais de « maintenant » mais juste des enchainements entre des passés immédiats qui deviennent des sédiments dans le présent et des futurs immédiats qui sont anticipés par ce présent à la base de cette sédimentation. L'impression originale n'est qu'une abstraction, parce qu'elle se donne toujours déjà dans sa transformation en mémoire primaire, ou dans les mots de Deleuze :

De ce point de vue, le présent lui-même n'existe que comme un passé infiniment contracté qui se constitue à l'extrême pointe du déjà-là. Le présent ne passerait pas sans cette condition. Il ne passerait pas s'il n'était le degré le plus contracté du passé. Le passé se manifeste au contraire comme la coexistence de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins contractés, dont chacun contient tout en même temps, et dont le présent est la limite extrême (le plus petit circuit qui contient tout le passé)<sup>378</sup>.

Ces trois dimensions temporelles – impression originale, rétention et protention – permettent au plan, donc, de se donner non comme somme de plusieurs photogrammes statiques, mais comme expression d'un contenu transitionnel qui s'écoule par l'appréhension de la caméra. Ce qui est en jeu par le plan n'est pas seulement l'exposition mobile d'un contenu, mais aussi la mise en évidence de la donation de ce contenu *par* le temps. Autrement dit, quand nous voyons un plan, nous ne percevons pas simplement le déroulement d'un événement, mais nous percevons tout aussi bien le fait que cet événement se donne temporellement (il dure) par une temporalité qui lui est propre (plus lente, plus dynamique, figée, dilatée, etc.), c'est-à-dire par une *temporalité immanente* au plan. Dans son analyse de *Le Miroir* (*Zerkalo*, 1975) de Tarkovski, Matilda Mroz remarque notamment :

Si nous retournons à la séquence de la presse d'imprimerie et réexaminons certaines des séquences des archives, nous pouvons voir que d'autres rythmes de durée sont faits pour opérer à travers eux comme pour récupérer cette temporalité [la temporalité extérieure du temps rationalisé et mécanique], pour sauver la durée du temps tyrannique, réglementé. Les scènes dans lesquelles Maria court dans les couloirs de son lieu de travail sont véhiculées dans un mouvement légèrement ralenti, un rythme qui s'oppose au temps mécanique présenté par les presses<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 130

<sup>379</sup> Matilda Mroz, *Temporality and Film Analysis* (Edinburgh University Press, 2013), 97



Comme nous pouvons remarquer, ce qui est en jeu n'est pas seulement la présentation d'une situation, mais comment cette situation se manifeste temporellement. Pour exprimer visuellement ce ressenti, le temps est donc manipulé par le plan. Cette subjectivité du temps s'exprime de deux manières : soit par une *manipulation du temps lui-même*, soit par une *manipulation des sensations et du mouvement*.

La manipulation du temps concerne en réalité la manipulation de la matière afin de créer une distorsion du temps, comme Gaudin affirme « dans cette perspective, le temps du film n'est plus une donnée intangible soumise à un écoulement régulier, mais devient un construit, une matière en mouvement que l'on peut modeler »<sup>380</sup>. Des techniques comme le *slow motion*, *fast motion*, *time-lapse* et le *freeze frame*, dont nous avons parlé dans la première partie, cherchent justement à dilater ou rétrécir la durée du plan. Si la vitesse commune du plan est de 24 photogrammes par seconde, ces techniques, tout au contraire, changent le rapport « nombre d'images/seconde » de façon à ralentir ou accélérer la vitesse de la mobilité de l'image, ce qui crée chez le spectateur une sensation de ralenti, d'accélééré ou de figé. Il s'agit donc de changer la matière brute du film pour altérer le temps. Mais ce qui est surtout particulier dans ces méthodes c'est leur aboutissement dans une mise en évidence du temps lui-même, qui devient accentué par le mouvement choisi. C'est-à-dire qu'en plus d'accéder à un contenu ou voir une action qui se déroule, le spectateur perçoit aussi la durée elle-même de l'événement filmé, autrement dit il se rend compte de la temporalité que l'action prend. Le *freeze frame*, notamment, plus que mettre l'accent sur la temporalité du contenu filmé, cherche à congeler un moment de sorte à marquer sa singularité dans le flux temporel. Comme Mroz explique : « Comme Doane écrit, 'le signe indexical est l'empreinte d'un moment unique et présent, la signature de la temporalité' [Doane 16], et cela est fondamentalement lié au désir de capturer et archiver le temps qui passe »<sup>381</sup>. *Jules et Jim* (1986) de François Truffaut est un bel exemple de l'utilisation du *freeze frame* pour souligner l'importance de l'instant. Le film raconte l'histoire de trois amis, Catherine (Jeanne Moreau), l'allemand Jules (Oskar Werner) et le français Jim (Henri Serre), qui développent une relation très intime, mais aussi très complexe. L'instabilité de leur relation est d'autant plus mise à l'épreuve lorsque la première guerre mondiale éclate et les trois sont abruptement séparés. Dans un tel cadre d'inconstance (personnelle et sociale), l'utilisation du *freeze frame* apparaît comme une manière de capturer

---

<sup>380</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 144

<sup>381</sup> Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 67

au moins pendant quelques secondes chaque vécu unique du trio, dont l'avenir est très incertain (Annexe 41).

Dans la majorité des cas, toutefois, la durée du plan correspond à la durée réelle de l'évènement filmé. Cette capacité de capturer le temps réel, tel qu'il est, était l'une des fascinations engendrées par le cinéma dans ses premières années. Les films des frères Lumière témoignent de cette fascination par l'enregistrement de scènes banales de la vie quotidienne dans leur durée réelle. Mais même lorsque le temps représenté correspond à l'objectif, cela ne veut pas dire que ce temps soit *ressenti* comme réel. Comme Balázs affirme « mesurée en mètres, nous pouvons raccourcir une image de telle sorte qu'elle prenne une atmosphère languissante. Car le tempo intérieur d'une image est indépendant du nombre de mètres qu'elle comporte et du nombre de secondes qu'elle dure »<sup>382</sup>. Cela parce que l'interdépendance entre le temps et la perception fait que, dans chaque cas, la durée exprimée par le plan ne soit pas exactement la durée objective ; la simple composition du contenu et/ou du mouvement peut mettre en place le ressenti d'une temporalité qui est vécue de manière subjective, « à partir du moment où l'on ne s'intéresse pas au temps objectivement mesurable, un plan ne saurait être long en soi. Il ne paraîtra long qu'en relation avec l'action qu'il accueille »<sup>383</sup>. Dans ces cas, c'est la simple manipulation des sensations et/ou des mouvements qui rendront possible une expression spécifique du temps. Bordwell nous offre un bel exemple :

Considérons un plan de *Le Fils Unique* d'Ozu. Il est minuit passé et nous venons de voir une famille éveillée et en train de parler ; ce plan montre un coin sombre de l'appartement de la famille, sans aucun des personnages à l'écran. Mais bientôt la lumière change. Le soleil se lève. À la fin du plan, c'est le matin. Ce plan de transition consomme environ une minute d'écran. Il n'indique clairement pas la "vraie" durée des événements de l'histoire ; cette durée serait d'au moins cinq heures<sup>384</sup>.

L'exemple de *Le Fils Unique* (*Hitori Musuko*, 1936) illustre comment un simple changement dans l'éclairage nous offre le passage du temps. Mais d'autres aspects sensoriels et mobiles peuvent aussi être manipulés afin d'exprimer une temporalité particulière du moment filmé. La durée ressentie d'un plan en noir et blanc dans lequel nous trouvons deux personnages qui se regardent en silence n'est pas la même d'un plan en couleurs dans lequel plusieurs personnages se trouvent dans un marché, même si les deux plans ont une même durée objective. Ce qui change dans chaque cas c'est le nombre de sons, d'éléments (personnes, objets), de couleurs,

---

<sup>382</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 151

<sup>383</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 139

<sup>384</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 259

bref de données. Prenons l'exemple du plan d'ouverture d'*Orange Mécanique* (*Clockwork Orange*, 1973) de Stanley Kubrick et le plan-séquence de la lutte dans *Oldboy* (2003) de Park Chan-Wook. Les deux séquences durent environ 3 minutes sur l'écran et sont constituées d'un même type de mouvement de la caméra, à savoir un travelling (le premier en arrière et le deuxième parallèle). Dans les deux cas les vitesses des mouvements de la caméra sont comparables, de sorte que c'est par la pure composition de l'aspect dramatique (la mise en scène) que nous appréhendons le temps représenté, qui diffère dans chaque cas. Dans *Orange Mécanique* les personnages sont pratiquement immobiles, il n'y a presque rien qui se passe en termes d'action, la caméra ne fait qu'élargir notre perspective de l'espace où les personnages se trouvent (et par là notre compréhension des personnages et du contexte narratif). Nous ressentons le temps « passer » lentement et graduellement. Dans *Oldboy*, au contraire, l'action se déroule sans arrêt, étant donné que le personnage principal se bat tout seul contre de nombreuses personnes. Notre ressenti du temps est dans ce cas plus rapide et dynamique, nous avons l'impression que beaucoup de choses se produisent et que nous n'avons pas assez de temps pour appréhender toute la richesse de l'action qui se produit devant nous (Annexe 42).

Ci-dessus nous avons parlé d'une codétermination entre temps et perception, au lieu d'une dépendance unilatérale. En effet, temps et perception ont une relation réciproque, dans la mesure où, d'un côté, l'épreuve du temps dépend d'une appréhension perceptive que nous donnons des objets *dans le temps*, comme nous avons explicité plus tôt, mais d'un autre côté c'est la structure temporelle qui configure la façon dont le contenu du plan est vécu, comme Gaudin remarque « toute perception du temps s'effectue dans un champ spatial, et toute perception de l'espace s'effectue dans un flux temporel »<sup>385</sup>. Grâce à cette réciprocité, même la manipulation de la simple durée du plan aboutit dans une façon spécifique dont ce plan est ressenti, « car la durée d'une scène visible sur l'image influe aussi sur son sens et son contenu »<sup>386</sup>. Cela se produit, parce que, d'après Antoine Gaudin, il y a un lien entre la durée du plan et l'effet sur le spectateur de l'espace filmé, de sorte que le temps peut configurer un ressenti précis du contenu en jeu dans cet espace :

Ces liens [entre la longueur du plan et l'habitabilité de l'espace pour notre corps] impliquent une série de facteurs psycho-sensoriels qui s'entremêlent dans notre expérience du film. Plus un plan est long, en effet, et plus : il creuse dans le corps du film un vide, une béance, dont la qualité d'ouverture rejaillit sur l'espace qui s'y inscrit ; il dégage le spectateur des exigences utilitaires de la narration « efficace » ; il crée une tension importante entre le champ et le hors-champ, en conférant à ce dernier une plus grande qualité de

<sup>385</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 138

<sup>386</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 151

présence ; il contribue à installer une situation d'attente, propre à déboucher sur un approfondissement de notre rapport à l'espace en tant qu'enjeu existentiel<sup>387</sup>.

Ainsi, par une longue durée de plan le réalisateur peut, entre autres, nous donner la dimension d'un endroit, de sorte que nous évaluons l'espace par le temps. Cette expansion de la durée du plan ne fait pas que configurer l'espace pour nous, mais, en outre, par la longue permanence de l'espace dans le plan, notre participation est facilitée. Nous avons le temps d'assimiler toutes les informations données, de scanner l'espace et de nous en imprégner, de sorte à être dans cet espace. Le vécu de cet espace est ainsi façonné par la durée de notre appréhension.

La question de la réciprocité entre temps et perception dans les films est, dans une certaine mesure, au cœur de la pensée deleuzienne sur le cinéma. Certes, pour Deleuze il s'agit plus particulièrement de la façon dont temps et *mouvement* sont mis en relation. Cela différencie les « *images-temps* » du cinéma moderne des « *images-mouvements* » du cinéma classique. Mais étant donné que pour Husserl le mouvement est condition de possibilité pour la perception, alors parler de la relation entre temps et perception c'est parler aussi de la relation entre temps et mouvement. Pour Deleuze dans le cinéma classique l'organisation du temps et de l'espace est en conformité avec notre manière commune de vivre dans le monde réel. Par conséquent, le temps y est subordonné au mouvement, comme dans notre appréhension mondaine courante, parce que c'est par la manipulation du contenu sensoriel-moteur que la temporalité s'exprime, de sorte que cette représentation du temps est donc indirecte (médiatisée). Au contraire, dans le cinéma moderne les techniques cinématographiques sont utilisées de façon à exprimer le temps directement, et non comme résultat du mouvement. Dans ces cas, c'est le temps qui donne origine à un mouvement aberrant et à une conception spatiale irrégulière, qui ne correspondent pas à notre vécu ordinaire du monde. Grâce à cela, la temporalité elle-même devient visible. Pour le philosophe français, une même technique comme la profondeur de champ, notamment, peut être utilisée à la fois en fonction de l'espace, comme le cinéma classique le fait, et comme représentation directe du temps, comme le cinéma moderne l'emploie. Ce qui est en jeu dans chaque cas c'est la manière dont le temps se produit : dans le premier cas il découle simplement d'une évolution linéaire du contenu qui se divise en plusieurs plans dans un même plan (premier plan, arrière-plan, etc.), alors que dans le deuxième cas la temporalité est représentée dans le plan même, nous la « voyons » au fond :

---

<sup>387</sup> Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, 139

Ce serait le propre de la profondeur de champ, renverser la subordination du temps au mouvement, exhiber le temps pour lui-même. Nous ne disons certes pas que la profondeur de champ ait l'exclusivité de l'image-temps [...] Ce que nous voulons dire, c'est que la profondeur de champ crée un certain type d'image-temps directe, qu'on peut définir par la mémoire, les régions virtuelles de passé, les aspects de chaque région. Ce serait moins une fonction de réalité qu'une fonction de mémoration, de temporalisation : non pas exactement un souvenir, mais « une invitation à se souvenir... ». Il faut constater le fait avant d'essayer de l'expliquer : la plupart des fois où la profondeur de champ trouve une pleine nécessité, c'est en rapport avec la mémoire. Il ne s'agit pas d'une mémoire psychologique, faite d'images-souvenir, telle que le flash-back peut la représenter conventionnellement. Il ne s'agit pas d'une succession de présents qui passent suivant le temps chronologique. Il s'agit ou bien d'un effort d'évocation produit dans un actuel présent, et précédant la formation des images-souvenir, ou bien de l'exploration d'une nappe de passé d'où surgiront ultérieurement ces images-souvenir<sup>388</sup>.

La distinction tracée pour Deleuze est extrêmement pertinente, étant donné qu'elle touche le nerf de la problématique du temps, c'est-à-dire sa relation avec la perception (et le mouvement). Cependant Deleuze utilise l'ordre de cette relation pour classifier les différentes manières d'expression du cinéma. Cette taxonomie ne nous concerne pas, puisque tout au contraire notre but ici est de comprendre comment la temporalité s'exprime par la structure générale de l'art cinématographique. Ce qui nous intéresse dans la pensée deleuzienne ici c'est une reconnaissance implicite que, dans tous les cas, même dans les images-mouvements, *toute image est du temps*, de sorte que la temporalité serait l'élément fondamental du cinéma. Comme Tarkovski affirme « C'est impossible de concevoir une œuvre cinématographique sans la sensation de temps qui flue à travers les plans, mais nous pouvons facilement imaginer un film sans acteurs, musique, scénario et même montage »<sup>389</sup>. C'est exactement de ce fait que l'approche husserlienne nous permet de nous rendre compte : toute appréhension perceptive se produit par une structure temporelle et toute temporalité s'exprime par une perception ; étant donné que le plan nous présente la reproduction d'une perception, alors indépendamment de la forme dont le temps est représenté (directement ou indirectement), toute expression filmique est expression du temps. Cela nous intéresse moins de savoir s'il y a une subordination ou non du temps au mouvement dans un film, mais ce qui est remarquable c'est le ressenti du temps qui est exprimé par la façon spécifique dont le temps et la perception reproduite se rapportent dans le plan. Autrement dit, temps et perception ne sont pas deux pôles opposés qui sont priorisés par le réalisateur, soit l'un, soit l'autre, en fonction du type de cinéma qu'il cherche à créer. Il s'agit de deux variantes qui sont réciproquement modulables, d'où la richesse de

---

<sup>388</sup> Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 143

<sup>389</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo : Martins Fontes, 2010), 134

possibilités dans la création d'un plan. Comme Tarkovski signale dans le passage suivant, c'est propre au cinéma justement sa capacité d'exprimer le temps dans sa concrétude, c'est-à-dire de pouvoir montrer visuellement la réciprocité de la relation entre temps et perception, réciprocité qui fait partie de toute expérience mondaine que nous avons :

Sous quelle forme le cinéma imprime le temps ? Disons que c'est sous la forme de l'évènement concret. Et un évènement concret peut être constitué par une action, une personne qui se meut ou n'importe quel objet matériel ; en outre, l'objet peut être présenté comme immobile et statique, à condition que cette immobilité existe dans le cours réel du temps [...] La force du cinéma réside dans le fait qu'il s'approprie du temps, ensemble avec cette réalité matérielle à laquelle elle est indissolublement liée et qui nous entoure jour après jour et heure après heure. Le temps enregistré dans ses formes et manifestations réelles : c'est cela *la suprême conception du cinéma en tant qu'art*<sup>390</sup>.

Mais quel est le rôle joué par cette temporalité immanente au plan dans la synthèse d'identité du plan, c'est-à-dire dans la constitution de l'unité de la scène ? Nous avons vu dans le chapitre précédent que dans l'enregistrement d'un plan, la caméra anime les contenus dramatiques de la scène filmée à travers les compositions spécifiques du cadrage et du mouvement. Par cet enregistrement, la caméra capture la scène tout en lui conférant un sens unitaire, il s'agit justement de ce que nous avons appelé une *constitution de l'unité du plan*. Maintenant nous sommes en mesure de comprendre que ce processus se produit seulement parce qu'il y a une dimension temporelle dans ce schéma qui rend possible au spectateur d'appréhender ce que la caméra lui offre comme unique et identitaire, malgré les changements de perspectives apportés par ses mouvements. Autrement dit, la reconnaissance de ce changement ne peut se faire que par cette structure temporelle triplement dépliée, c'est-à-dire par la conscience d'un écoulement de perspectives sur un contenu global qui demeure pourtant le même. « Impression originaire, rétention, protention » permettent à chaque contenu présent de rester attaché à la fois au contenu passé et au contenu anticipé, de sorte que lorsqu'une perspective est prise par la caméra, elle ne nous apparaît jamais seule, mais toujours comme partie d'un flux transitionnel unique, comme partie d'une même dynamique champ/ hors-champ. La répétition de cette structure crée une chaîne que Husserl appelle « modification rétentionnelle » par laquelle les perspectives par rapport à la scène globale changent (et par conséquent le contenu de chaque cadre change) mais par la rétention et la protention, ces perspectives restent liées. C'est cette liaison qui garantit la préservation de l'identité globale de la scène, c'est-à-dire que le contenu présent devient passé mais par cela il perd seulement sa

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, 71/72

caractéristique de « présent », le sens unitaire de son contenu demeure pourtant inchangé. Tout au long d'un plan, la scène qui apparaît est donc toujours identique, mais la manière dont elle se donne diffère par l'écoulement du temps. Dès lors, c'est par la temporalité que le plan peut être constitué comme *unité spatio-temporelle*. Cela parce que si, comme nous avons vu dans le troisième chapitre, le mouvement garantit le passage d'une perspective spatiale à l'autre, c'est le temps qui attache ces perspectives les unes aux autres, en assurant qu'il s'agit là d'un même contenu – un même espace, un même temps, une même scène – qui se donne dans un flux temporel unique et homogène, mais par multiples profils. (Voir en annexe une représentation de la dimension temporelle de la donation du plan : Annexe 43)

#### 4.3.3 *Le temps subjectif exprimé par le montage*

Tout ce que nous venons de décrire explique comment le temps fait apparaître le plan dans sa totalité et unité de sens. Mais le film est constitué par une suite de plans qui, par le montage, acquièrent une signification plus complexe. Cette suite fonctionne elle aussi comme une synthèse d'identité. Ainsi, une unité se produit à la fois par rapport à une même scène par le plan, mais aussi dans le passage d'un plan à l'autre par le montage. Dans la mesure où chaque plan nous est donné comme un bloc homogène d'espace, temps et sens, qui se trouvent toutefois juxtaposées par le montage, nous pouvons parler d'un *écoulement* d'un plan à l'autre. Cela veut dire que, de manière similaire au plan, le film dans son intégralité se donne aussi par la transition d'un plan à l'autre rendu possible par la structure temporelle « impression originaire/ rétention/ protention ». Cette structure instaure une continuité entre les plans, dans la mesure où ils se trouvent attachés les uns aux autres. A la différence du plan, toutefois, où chaque photogramme se donnait comme un point-maintenant qui se transformait en maintenant-juste-passé, du point de vue du montage, chaque plan se donne comme une « phase-maintenant » unique dans la mesure où chaque plan offre en soi une unité de temps. Cette distinction entre plusieurs « types » de maintenant est déjà reconnue par Husserl lui-même, puisque dans la durée d'un même objet nous pouvons trouver plusieurs types de « points-maintenant », comme De Warren nous explique :

Husserl trace implicitement une distinction entre la durée temporelle de l'objet temporel dans son ensemble, sa forme comme maintenant, et à l'intérieur de cette forme, différentes phases-maintenant, chacune desquelles est saisie par l'horizon de phases-maintenant antérieures et postérieures [...]. Le présent vivant est ainsi caractérisé à la fois comme « constant » et comme « fluant ». Bien que toute expérience se produise sous la forme du maintenant, il est impossible à l'expérience de demeurer sous la forme de maintenant. Nous pouvons parler du maintenant d'une manière étendue, comme un ensemble

unifié, comme quand je dis que la mélodie sonne maintenant, mais nous pouvons aussi parler de chaque phase-maintenant, ou morceau, de la mélodie au fur et à mesure qu'elle se dévoile<sup>391</sup>.

Lorsque nous parlons du film dans sa totalité, nous pouvons donc dire que le film tout entier se produit dans l'ensemble du maintenant, dans un flux unique, mais nous pouvons aussi parler de chaque « phase-maintenant » de chaque plan, à travers lesquelles l'ensemble du flux se déroule. La structure demeure pourtant la même : chaque phase-maintenant (plan) n'apparaît pas isolée, tout au contraire elle est prise dans sa transformation constante en passé immédiat, c'est-à-dire que chaque plan se donne déjà comme transition au prochain. Le même se produit par rapport à la rétention et la protention : tout plan est une liaison entre celui que lui a précédé et celui qui est sur le point d'apparaître. C'est la mémoire primaire d'un plan passé et l'attente primaire d'un plan à venir dans le plan présent qui nous permet de saisir une connexion entre ces plans et donc d'y voir une continuité. (Voir en annexe une représentation du fonctionnement de la structure temporelle, à la fois dans le plan et dans le montage : Annexe 44).

Ainsi, par le montage nous n'avons plus affaire à l'écoulement d'un photogramme statique à l'autre, mais d'un plan comme unité spatio-temporelle à l'autre. D'un côté, donc, le montage, opérant comme constitutif de sens, garantit l'écoulement des plans, vu qu'ils se trouvent dans un même flux temporel unique, c'est-à-dire que la structure temporelle triple permet à chaque plan de se donner à nous comme partie d'un ensemble temporel transitionnel plus large. Certes, le contenu (spatio-temporel) change, mais la temporalité rend possible l'identification d'une « mêmeté » malgré ces changements (nous avons vu que la plupart du temps cette « mêmeté » concerne le récit, mais cela peut être une idée ou une émotion), puisque nous savons qu'il s'agit d'un même sens qui se donne par une multiplicité de plans attachés temporellement. De cette manière, c'est l'unité du flux temporel globale du film qui nous permet d'identifier une continuité sémiotique. Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il existe des techniques précises qui assistent le réalisateur dans la création de cette continuité – qui peut être spatiale, de mouvement, graphique, etc. – mais nous nous rendons compte maintenant que même dans les cas où ces éléments font défaut, comme dans le cas des films non-narratifs, l'identification d'une identité s'opère toujours parce que les plans se trouvent dans tous les cas dans un flux temporel unique. Nous appréhendons « dans cette continuité d'esquisse la phase temporelle identiquement unitaire »<sup>392</sup>. Par conséquent, c'est la dimension temporelle du processus constitutif du montage qui, en ultime instance, rend possible

---

<sup>391</sup> Warren, *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology*, 119

<sup>392</sup> Edmund Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Jean-François Pestureau (Grenoble : Editions Jérôme Million, 2003), N°39, 173



l'établissement d'un sens, puisque le fait que chaque plan fasse partie d'un même flux permet au spectateur de voir une continuité entre plans, même lorsque ces plans n'ont pas une connexion de contenu évidente entre eux. Grâce à la transformation interrompue de rétentions en protentions, nous nous attendons à ce que cette continuité de l'écoulement temporel annonce une continuité sémiotique. Cela fait que le réalisateur puisse, par exemple, insérer plusieurs temporalités au sein d'un même film (un même flux temporel) comme Christopher Nolan le fait dans *Dunkirk* (2017). Le récit se concentre sur l'opération Dynamo qui a eu lieu lors de la Deuxième Guerre Mondiale lorsque les armées britannique et françaises étaient piégées par l'armée allemande dans une plage à Dunkerque, en France. Les Britanniques (à la fois par les forces de l'armée mais aussi à travers l'aide de civils) ont donc essayé de les évacuer vers l'Angleterre. L'événement comprenait majoritairement trois lieux : les soldats coincés à la plage en attente de secours, les bateaux qui faisaient la traversée de la mer entre l'Angleterre et la France et les Spitfires dans les ciels qui essayaient d'abattre les bombardiers ennemis, le temps que les troupes en bas soient évacuées. Pour chaque personne dans l'un de ces lieux, la situation a été vécue différemment, étant donné que la durée de l'évènement était relative : pour les soldats l'attente a duré plusieurs semaines, pour les civils dans des bateaux la traversée prenait plusieurs heures et pour les pilotes, le combat dans les ciels ne pouvait pas durer plus d'une heure, dû à la quantité de carburant. De cette façon, Nolan et son monteur Lee Smith jouent avec les temporalités objectives distinctes des situations particulières qu'elles concernent, en construisant par le montage trois récits parallèles qui prennent approximativement autant de temps objectif sur l'écran les uns que les autres. Nous vivons le point de vue de chaque personnage dans chaque lieu avec autant d'intensité que les autres perspectives, sans savoir ni quelle est leur connexion ni leur durée réelle. Ce que nous vivons c'est la temporalité subjective du vécu de la situation. C'est seulement à la fin du film, lorsque les perspectives se croisent à plusieurs reprises – de sorte que chaque croisement de perspective est répété selon le point de vue de chaque personnage – que nous comprenons que non seulement chaque situation concernait un temps objectif distinct, mais surtout qu'elles faisaient toutes parties d'un flux temporel unique et total.

D'un autre côté, toutefois, à la différence du plan, où l'écoulement se fait par une *continuité* de mouvement, ici cet écoulement se produit par la *rupture* inhérente au passage d'un plan à l'autre. Certes, puisque le montage fonctionne comme constitution de sens, une synthèse est bel et bien en place. Mais cette synthèse d'identité n'a lieu que par les discontinuités d'espace et de temps à travers lesquelles un sens unitaire peut être identifié. Cette discontinuité fait que l'écoulement du film ne se donne pas comme une *synthèse d'un contenu spatio-*

*temporellement unitaire*, mais tout au contraire il se donne comme *confrontation des blocs spatio-temporels distincts* qui se trouvent dans un flux temporel unique (le flux du film), ou dans les mots de Tarkovski : « Joindre, faire le montage, c'est quelque chose qui perturbe le passage du temps, l'interrompt et, simultanément, lui confère quelque chose de nouveau. La distorsion du temps peut être une manière de lui donner une expression rythmique. Sculpter le temps ! »<sup>393</sup>. C'est ici que réside justement l'effet-choc inhérent au montage dont nous avons parlé dans le chapitre précédent et ce sera dans ce conflit qu'une *nouvelle temporalité* pourra être créée. Comme Mary Ann Doane argumente :

La première articulation viable du temps se déroule hors écran, entre les cadres, dans l'obscurité. C'est dans les intervalles, les aspects invisibles, les angles morts, les lacunes, que le temps devient accessible à la manipulation, à la narrativisation et finalement à la marchandisation. La production cinématographique de la temporalité, pour l'essentiel, invisible, se naturalise à travers une logique de « temps réel ». Les luttes représentationnelles sur la temporalité se font sur le terrain du visible et de l'invisible<sup>394</sup>.

Ainsi, par la discontinuité instaurée par le montage, le réalisateur peut juxtaposer les divers temps des divers plans de sorte à *créer* véritablement une toute nouvelle temporalité dans le film, unique à la constitution du sens qu'il exprime. C'est ce que Lumet explique dans le passage suivant :

Sur *Long voyage vers la nuit* je me suis rendu compte que je pouvais me servir du tempo pour renforcer la caractérisation des personnages. J'ai toujours filmé Katherine Hepburn dans des plans longs, continus pour qu'au montage le tempo legato de ses scènes aide à entraîner le spectateur dans son esprit embrumé par la morphine. Nous la suivons pas à pas, dans son passé et dans son propre voyage vers la nuit. Les scènes du personnage de Jason Robards ont été montées dans une logique exactement inverse. Tandis que le film avançait, j'ai accentué le rythme staccato des scènes. Je voulais rendre son côté erratique, incohérent, dispersé<sup>395</sup>.

Pour plusieurs auteurs c'est notamment par ce conflit inhérent au montage que le cinéma peut articuler un temps propre à sa création, un temps qui n'est pas reproduction du temps réel, mais création d'une nouvelle temporalité, ce qui conférerait justement un caractère artistique au cinéma. Cet établissement du temps par la rupture correspond pour Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, notamment, à une parfaite expression de la temporalité moderne qui

---

<sup>393</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 144

<sup>394</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time* (Harvard University Press, 2002), 190

<sup>395</sup> Sidney Lumet, *Faire un film*, trad. Charles Villalon (Nantes : CAPRICCI, 2016), 207

n'équivaut plus à un temps chronologique et linéaire, mais à un temps fragmenté. Pour Benjamin, notamment, le trauma de l'effet-choc du montage (et leur juxtaposition rythmique) permet au cinéma d'exprimer la restructuration de la perception moderne, qui est beaucoup plus ancrée sur le caractère transformatif la vie (la discontinuité) que sur une progression linéaire et régulière (la continuité). Comme il affirme dans une note de bas de page dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

Le cinéma est la forme artistique correspondant aux plus grands dangers auxquels nos contemporains ont à faire face dans leur vie. Le besoin de s'exposer aux ondes de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent. Le cinéma témoigne de profonds changements dans l'appareil perceptif, transformations que tout passant, à l'échelle de son existence privée, pris dans le trafic des grandes villes et que tout citoyen d'aujourd'hui, à l'échelle de l'Histoire, est amené à vivre<sup>396</sup>.

Nous avons essayé de montrer dans le paragraphe précédent que la temporalité immanente au plan possède déjà potentiellement en soi la capacité d'exprimer un temps qui n'est pas le réel, mais une articulation subjective. Cela parce que, comme nous avons vu, bien que le plan reproduise la durée réelle de l'événement filmé, cette durée est composée de sorte à engendrer un ressenti spécifique du temps. De cette manière, même le plan peut nous offrir déjà une expérience d'un temps réarticulé. Cependant, dû à l'essence même du plan comme prise ininterrompue, cette temporalité demeure attachée à la perception mobile de la caméra et son fonctionnement est donc similaire à la temporalité immanente de nos consciences, qui est elle aussi liée à l'opération perceptive. Ainsi, dans le plan il s'agirait plutôt d'une reproduction reconfigurée de notre temporalité immanente que d'une création *per se* du temps, alors que la temporalité concernée par le montage est certainement d'un autre ordre. Il s'agit d'un temps qui est, par essence, fragmenté, puisque l'imposition de ruptures fait partie du propre moyen de production du montage. Le temps que le montage exprime ne correspond pas, ainsi, à la manière fluide dont nous croyons vivre le temps par la perception. Comme Mitry explique : « dans le montage, la discontinuité est plus brutale que dans la réalité où les moments d'attention sont toujours fondus dans un ensemble plus ou moins vague »<sup>397</sup>, d'où justement le pouvoir innovateur de la temporalité du montage. Nous allons analyser ci-dessous comment ce temps fragmenté, unique au film, se produit par le montage, mais c'est important de remarquer déjà que cette temporalité pourrait, tout de même, être appelée une « temporalité subjective », étant

---

<sup>396</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 84

<sup>397</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 227

donné que sa *structure* demeure subjective. Cela parce qu'il s'agit dans le cas du plan et dans le cas du montage, d'un processus de constitution de sens, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose (un sens) qui apparaît d'une certaine manière, à travers une multiplicité de perspectives, mais qui n'est appréhendé dans son unité que grâce à une structure temporelle triple (impression originale, rétention, protention) qui attache les perspectives les unes aux autres, donnant une configuration unitaire au sens manifesté. C'est-à-dire que les films non seulement reproduisent par le plan un type de temporalité qui ressemble à la temporalité immanente de notre appréhension du monde, mais aussi expriment par le montage une temporalité qui est certes unique, mais dont la structure demeure subjective. Mais étant donné que le sens en jeu dans le plan diffère de celui en jeu par le montage – le premier concerne une unité spatio-temporelle, alors que le deuxième concerne une unité plus large, qu'elle soit sémiotique ou sensitive – alors les temporalités par lesquelles ces constitutions se produisent seront aussi différentes, bien que leurs structures soient subjectives. Nous pourrions donc dire que par leur moyen même de production (plans et montages) les films ont la capacité de donner à voir le temps dans sa subjectivité même.

Cette capacité inhérente à l'art cinématographique de représenter le temps par lui-même était déjà remarquée par Deleuze, bien que selon lui c'est seulement lorsque le plan et/ou le montage mettent l'accent sur des mouvements aberrants (donc dans le cinéma moderne) que cette capacité est explorée :

Ce qui fait de ce problème un problème cinématographique autant que philosophique, c'est que l'image-mouvement semble être en elle-même un mouvement fondamentalement aberrant, anormal. Epstein fut peut-être le premier à dégager théoriquement ce point, dont les spectateurs au cinéma faisaient l'expérience pratique : non seulement les accélérés, ralentis et inversions, mais le non-éloignement du mobile (un fuyard allait à toute allure, et pourtant nous restait face à face), les changements constants d'échelle et de proportion (sans commun dénominateur possible), les faux-raccords de mouvement (ce qu'Eisenstein appelait de son côté « raccords impossibles »)<sup>398</sup>.

La catégorisation des types d'expression du temps par les films n'est pas notre sujet ici (comme c'est le cas chez Deleuze), mais nous nous apercevons qu'une expérience du temps se produit dans tous les cas, parce que toute perception est perception du temps. Percevoir un contenu c'est percevoir le temps de sa donation, puisque la temporalité est, comme Husserl explique, condition de possibilité pour toute sorte de constitution, y compris la constitution du contenu du plan par le mouvement. Pour cette raison nous avons parlé d'une réciprocité entre temps et

---

<sup>398</sup> Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 15

perception dans la mesure où le temps se produit par une appréhension, mais la configuration de toute perception est constituée temporellement. Par conséquent, voir un film c'est voir le temps subjectif de sa donation, *dans* le plan et *par* le montage. Cela non seulement parce que chaque plan possède une durée qui lui est propre et qui est représentée de façon immanente au plan (rapide, lente, etc.), mais aussi parce que par le montage ces durées subjectives sont intercalées, de sorte qu'un type de temporalité unique s'exprime par le film. Mais comment se structure cette temporalité propre au montage ?

Nous avons vu que chaque plan se présente comme un bloc spatio-temporel homogène, c'est-à-dire que chaque plan possède son propre temps. Si le montage consiste dans l'établissement d'une continuité sémiotique, en dépit de la rupture perceptive entre ces blocs, alors cette rupture permettra au réalisateur de juxtaposer des temporalités différentes qui demeurent séparées par l'écart entre plans, sans pour autant perdre leur connexion sémiotique. Vincent Pinel résume parfaitement cet équilibre entre continuité et rupture dans l'expression du temps par le montage :

Monter un film revient à organiser le temps en jouant sur l'élasticité des rapports entre le temps réel au tournage, le temps représenté sur le film, le temps ressenti par le spectateur. Le temps du film est pensé par le découpage et déterminé par le montage qui organise la succession des plans et leur relation : continuité temporelle ou discontinuité ; ellipses brèves ou sautes importantes dans le temps ; jeu sur la chronologie (retour en arrière) ; morcellement rapide des plans, plan long fixe ou mobile ; coupe franche ou effets de liaison. La temporalité du film est définie par des continuités et des ruptures<sup>399</sup>.

Cette rupture entre plans permet au réalisateur, notamment, de présenter des plans différents ayant lieu à des moments temporels différents (passé, futur, rêve, réalité parallèle, etc.), sans effacer la cohésion entre eux, vu qu'ils demeurent partie d'un même flux transitionnel globale (le film). Certes, le plus souvent le flux temporel du film suit un ordre chronologique et linéaire, facile à saisir. Mais comme nous avons vu, cela n'est pas nécessaire, c'est justement la fonction de la composition de l'ordre temporel du film de définir la place de chaque bloc spatio-temporel dans la totalité du flux de sorte que par cette composition, on peut insérer des plans de moments temporels divers du récit, notamment par le placement d'un *flashback* (un souvenir passé) ou encore d'un *flashforward* (un futur possible ou vrai) en pleine action actuelle. Et pourtant, grâce à la triple structure temporelle, nous ne perdons pas de vue le récit principal à partir duquel ce souvenir ou cet avenir se produisent. Dans *Arrival* (2016) par exemple, Denis Villeneuve nous raconte l'histoire de Louise (Amy Adams), une linguiste qui est recrutée par l'armée américaine

---

<sup>399</sup> Vincent Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film* (Cahiers du cinéma, 2001), 39

pour communiquer avec des formes de vie extraterrestres qui viennent d'atterrir sur Terre. Tout au long du film des plans déconnectés du récit en cours sont insérés dans ceci et ils nous montrent des moments de la vie de Louise. Cela nous fait croire qu'il s'agit de souvenirs de la jeune femme qui nous sont montrés pour que nous comprenions le personnage avec plus de profondeur. Toutefois, nous découvrons vers la fin que, par le contact avec les extraterrestres, Louise acquiert peu à peu la capacité de voir le futur, de sorte que les souvenirs sont en réalité des aperçus de son futur. Cette découverte nous fait voir les *flashforward* différemment, puisque leur contenu était en vérité directement lié aux événements ayant lieu dans le récit principal. Cette liaison, qui est le cœur du film, ne peut par contre être comprise qu'à travers une structure temporelle qui nous permet d'attacher ces *flashforward* à ce récit, bien qu'ils se produisent dans un temps futur. Le même peut être dit de *Le jour se lève* (1939) de Marcel Carné. Le film débute par la fin : François (Jean Gabin) vient de tuer Valentin (Jules Berry). Désespéré, il se barricade dans son appartement et pendant que la police essaye de l'infiltrer, il revit (par des *flashbacks*) les événements passés qui l'ont conduit à cet instant tragique. Ici aussi l'attachement des *flashbacks* à la situation principale (la barricade) ne se produit que par une structure temporelle qui nous permet de comprendre que ces actions montrées sont des souvenirs nés de l'événement en cours et donc en rapport avec lui. Grâce à ce fait, lorsque nous voyons les *flashbacks*, notre regard est différencié, nous cherchons une explication, une cause pour ce que nous savons qu'ira se passer.

L'expression de souvenirs dans les films est particulièrement intéressante. Rappelons-nous, le souvenir est la reproduction présente de la conscience d'un événement passé, mais un film n'est en soi rien d'autre que la reproduction d'un enregistrement passé. Nous prenons cette reproduction comme présente et présence devant nous au moment de la projection, mais en sens strict nous savons que c'est une reproduction (c'est-à-dire la présentification d'images de quelque chose d'absent)<sup>400</sup>. Puisque l'image du présent du récit est autant une reproduction que l'image du souvenir dans ce récit, les souvenirs – ainsi que toute sorte d'acte reproductif (rêve, imagination, hallucination, etc.) – acquièrent au cinéma le même statut que la perception. Si dans la réalité le souvenir est pris comme un acte secondaire par rapport à la vivacité de la présence du présent, au cinéma le souvenir devient aussi important que le présent, puisqu'au moment où ils apparaissent dans le film, leur présentation se produit comme la présentation d'un événement quelconque ayant lieu à ce moment du récit. Précisément dû à ce fait, les réalisateurs utilisent le plus souvent certaines techniques de montage pour bien marquer la transition entre présent et passé (ou entre présence et reproduction). Mais cela ne change pas le

---

<sup>400</sup> A ce propos, revoir le premier chapitre sur l'image et son caractère reproductif.

fait que le souvenir montré, étant une reproduction tout comme le présent narratif, est exprimé avec autant de présence que le présent. Cela permet aux films d'exprimer toute la dimension reproductive de nos vies avec intensité. Luis Buñuel, qui attribuait une grande importance à tout ce qui dérivait de l'inconscient, des rêves, des fantaisies et de la mémoire, voyait dans le cinéma notamment la capacité d'exprimer avec vivacité ces aspects négligés de la conscience. Dans *L'Ange Exterminateur* (*El ángel exterminador*, 1962) il nous raconte l'histoire d'un groupe de bourgeois qui sont invités à dîner chez l'un d'eux, qui après le repas aucun d'eux ne réussit à quitter les lieux. Pour des raisons obscures, les personnages trouvent toujours une raison pour ne pas partir jusqu'à ce que la situation devienne insupportable et tous leurs instincts sauvages et secrets ineffables émergent. Cette situation extrême et surréelle fait que les névroses des personnages divers deviennent ici eux-mêmes des personnages, les pires instincts de l'homme, qui restent souvent réprimés, sont ici rendus visibles, leur présence est inaliénable. Mais le surréalisme de la situation, qui est le déclencheur de cet éclat de tourments, est exprimé surtout par le temps qui ne semble pas s'écouler. Des actions se produisent, mais le temps ne semble pas avancer, tout au contraire c'est lui qui emprisonne les invités. Bien que les personnages soient contraints spatialement, cette restriction spatiale fonctionne plutôt comme une représentation visuelle de l'enfermement temporel subit par les personnes. Comme dans le cas du souvenir, ici nous voyons aussi un exemple de comment le cinéma permet au réalisateur d'exprimer une dimension représentative de la conscience (dans le cas de *L'Ange Exterminateur* il s'agit plutôt des pulsions), c'est-à-dire tout ce qui n'est pas présent en chair et en os dans le présent actuel, mais dont la reproduction par la conscience constitue tout aussi bien notre réalité. Une autre possibilité temporelle offerte par la discontinuité du montage est la création de lignes de récit diverses, ayant lieu dans des moments divers et qui pourtant resteront attachées sémiotiquement par leur simple coappartenance à un même flux temporel grâce à la triple structure temporelle. Les trois premiers films de Alejandro Gonzales Iñaritu, *Amours chiennes* (*Amores Perros*, 2000), *21 grammes* (*21 grams*, 2003) et *Babel* (2006), présentent une structure narrative divisée en plusieurs histoires, mais dont la liaison nous est méconnue jusqu'à la fin. Et pourtant, tout au long de ces trois films nous appréhendons les histoires dans leur unité, malgré la discontinuité spatio-temporelle évidente. Le même phénomène se produit par rapport à la fréquence temporelle. Dû à la linéarité du temps objectif, nous nous attendons normalement à ce qu'un événement n'ait lieu qu'une fois et cette attente est transférée au monde du film. Mais grâce au montage, une même action peut être répétée à plusieurs reprises, puisque

toutes ces répétitions feront partie d'un même flux temporel, le spectateur saisira une continuité sémiotique exprimée par ces reprises<sup>401</sup>.

Tous ces exemples nous indiquent des manières dont le montage peut exprimer un sens unitaire par une organisation temporelle spécifique de son contenu, qui grâce à ce fait peut présenter des espaces et moments temporels distincts, sans pour autant perdre de vue leur appartenance à un flux unique. Cette organisation se produit donc par la confrontation de blocs spatio-temporels, mais par-là le montage met en confrontation non seulement des contenus différents, mais des durées ressenties différentes. Cette juxtaposition de durées est ce qui constitue le *rythme du film*, lequel, étant un choc de durées, ne correspond pas à un simple rapport métrique, mais plutôt, comme Mitry l'affirme, à un rapport d'intensités :

Le montage en effet outre qu'il permet de construire le film, permet de définir les proportions temporelles des plans et des séquences, c'est-à-dire, en fait, leur longueur relative. Mais le rythme n'est pas de simples rapports de durée. Un film n'est pas rythmé parce qu'on a décidé arbitrairement de monter une suite de plans dans un rapport métrique déterminé. Le rythme est bien davantage des relations d'intensité, mais des relations d'intensité dans des relations de durée. [...] En d'autres termes, le rythme filmique n'est jamais une structure abstraite obéissant à des lois formelles ou à des principes qui seraient applicables à quelque œuvre que ce soit, mais au contraire une structure impérieusement déterminée par le contenu. C'est par l'action seulement, par sa mobilité épique, dramatique ou psychologique que le rythme qui soutient cette action peut être perçu comme rythme<sup>402</sup>.

Le rythme apparaît donc comme le résultat du croisement de la temporalité de chaque plan et il est ainsi la temporalité filmique instituée par le montage. Si le montage juxtapose des plans de

---

<sup>401</sup> C'est intéressant de remarquer qu'au début de l'histoire du cinéma, ces répétitions étaient utilisées pour exprimer la simultanéité de deux perspectives sur une même action, la continuité spatiale était donc sacrifiée aux dépens de la possibilité d'exprimer la durée d'un événement mais vécu par deux points de vue différents, comme Doane nous explique : « L'organisation générale de « *Life of an American Fireman* » est celle du récit linéaire, mais la scène cruciale – dans laquelle la mère et la fille sont sauvées par le pompier – se répète en boucle, représentée de deux points de vue différents. Dans la première scène, la caméra est située « à l'intérieur » de la maison ... Cette scène est répétée du « dehors » de la maison ... La logique de la répétition temporelle implique un littéralisme résolu dans la représentation cinématographique du temps. Dans un médium si fortement applaudi pour sa capacité à stocker et à enregistrer le temps, il devient difficile de penser le temps comme figurable, manipulable. La linéarité et l'irréversibilité du film semblent le rendre plus résistant à la représentation de la simultanéité lorsque différents espaces sont impliqués » (Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, 87/188). Postérieurement, toutefois, l'invention du montage alterné et du montage parallèle a rendu possible l'apparition d'une nouvelle façon d'exprimer la simultanéité temporelle, bien que cette simultanéité se produise en réalité par une succession : « Le montage parallèle est généralement défini comme une coupe entre deux scènes qui sont censées avoir un certain type de relation les unes avec les autres et qui sont généralement comprises comme se déroulant simultanément. La simultanéité est signifiée par la succession plutôt que par la rupture spatiale de l'image à travers des insertions de ballons de superposition » (*Ibid.*, 193). Encore une fois, ici aussi la possibilité même de voir une simultanéité où il y a une succession est due à la structure temporelle. Dans le va et vient d'un plan à l'autre nous voyons un sens. Même si chaque plan est un bloc spatio-temporel distinct, nous les appréhendons comme deux événements distincts ayant lieu dans un flux temporel total unique.

<sup>402</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 182/183



sorte à créer un sens qui résulte de leur juxtaposition, de manière similaire il juxtapose aussi des durées de manière à créer une temporalité qui ne se trouve pas dans chaque plan, mais qui découle justement de leur juxtaposition. Comme Tarkovski signale, ce qui constitue le rythme n'est pas le temps *entre* les plans, mais le temps qui coule *d'un plan à l'autre* : « Le temps spécifique qui flue à travers les plans crée le rythme du film, et le rythme n'est pas déterminé par l'extension des pièces montées, mais par la pression du temps qui passa à travers elles. Le montage ne peut pas déterminer le rythme ; en vérité, le flux du temps dans un film se donne plutôt malgré le montage que grâce à lui »<sup>403</sup>. Le rythme filmique est donc lié à la temporalité de chaque plan qui est, à son tour, ancrée sur le contenu du plan. Grâce à cela, le rythme peut devenir l'expression spécifique de l'événement que le film présente, « Le rythme dramatique du contenu est transposé dans un rythme d'images, et le tempo formel, extérieur, s'intensifie en tempo du drame intérieur. Le mouvement des images agit visuellement comme les gestes d'un narrateur »<sup>404</sup>. Dans un passage de son livre, Sidney Lumet explique non seulement quelle est la fonction du rythme, comme confrontation d'intensités, mais aussi comment dans son film *12 hommes en colère* (*12 Angry Men*, 1957) le *tempo* exprimé par le film cherche justement à refléter le vécu de la situation en jeu dans le film :

Toutes les formes, en musique, depuis la sonate jusqu'à la symphonie, utilisent le changement de tempo comme un élément de base de sa construction. Par exemple, une sonate en quatre mouvements, changera non seulement le thème musical entre chaque mouvement, mais aussi de tempo, parfois même elle changera de tempo à l'intérieur d'un même mouvement. De la même façon, si un film conserve le même tempo tout du long, il semblera beaucoup plus long qu'il n'est en réalité. Autrement dit, c'est le changement de tempo que l'on ressent, pas le tempo lui-même. Je me souviens qu'il y avait 387 mises en place dans *12 hommes en colère*. Plus de la moitié de ces plans étaient destinés à être montés dans la dernière demi-heure du film. Le tempo s'accélérait de manière constante tout au long du film avant de terminer les trente-cinq dernières minutes au galop. Ce tempo qui s'accélérait a beaucoup contribué à rendre l'histoire plus excitante mais aussi à indiquer au spectateur que le temps, comme l'espace, se faisait plus dense à mesure que le dénouement approchait<sup>405</sup>.

Nous voyons donc que de la même façon que le temps représenté dans chaque plan n'est pas objectif, le temps exprimé par le film ne l'est pas non plus. Si par le plan le film reproduit le temps réel, mais *reconfiguré* de manière spécifique, par le montage le film restructure le temps, *créant* une temporalité propre à lui : le rythme. Mais si la temporalité du plan s'exprime

---

<sup>403</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 139

<sup>404</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 148

<sup>405</sup> Lumet, *Faire un film*, 206/207

par une plénitude, la temporalité du montage s'exprime par une absence, c'est-à-dire par les ruptures, comme Doane nous explique :

D'un côté, l'image cinématographique apparaît comme l'empreinte du temps, son rendu et enregistrement automatiques. Mais l'histoire implicite dans les histoires officielles dicte l'intolérabilité de cet état de choses ; la plénitude constitue une menace. Un écart ou un intervalle sont requis et ils se trouvent sous la forme de montage. D'autre part, la solution à la menace de la sur-présence de l'image – le montage - produit ses propres angoisses sur la discontinuité et l'absence. En tant que réinscription de l'écart entre les images cinématographiques, le montage constitue potentiellement un rappel persistant de l'abîme des ténèbres qui sous-tend le cinéma<sup>406</sup>.

Cette tension dont Doane nous parle entre la plénitude de la temporalité de chaque plan et la fragmentation de la temporalité instaurée par le montage, qui met justement ces temporalités en confrontation, est l'essence même du rythme filmique. Si d'un côté la temporalité du plan, en reproduisant la configuration de notre perception temporelle des choses, nous permet de facilement identifier notre façon ordinaire de se rapporter temporellement au monde et donc de pénétrer dans le monde filmique ; d'un autre côté la fragmentation du rythme du film par le montage nous force à nous rapporter à ce monde autrement, en cela que nous faisons une expérience temporelle des choses qui ne correspond pas à notre façon ordinaire de nous rapporter temporellement au monde. Ainsi, malgré la similarité de leurs structures, chaque temporalité a un rôle distinct dans la constitution du sens du film : alors que la dimension temporelle du plan est essentielle pour configurer l'espace et le contenu, la dimension temporelle du montage est essentielle pour exprimer un sens complexe. Si la constitution du sens du plan se fait par *une manipulation du temps*, la constitution du sens du film se fait par *une expression du temps*. Comme dans le plan, le temps crée par la juxtaposition de plans vise lui aussi à engendrer chez le spectateur un ressenti spécifique du temps du film, il s'agit toujours d'une temporalité subjective, mais dans le cas du montage ce qui est concerné c'est moins l'utilisation du temps pour manipuler notre appréhension de l'espace (ou vice-versa) que l'utilisation du temps pour exprimer un sens :

La scansion propre au montage donne au temps de la vision, ou même de la contemplation, un modèle nouveau. C'est évident d'une succession extrêmement rapide de plans, qui « emballent » la conscience, font perdre les repères, plongent le spectateur dans un tourbillon confus. La fameuse séquence du meurtre sous la douche, dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1961), ou encore celle d'*Orange Mécanique* (Stanley

---

<sup>406</sup> Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, 185

Kubrick, 1971), lorsqu'Alex rentre chez lui et qu'éclate la musique de Beethoven, précipitent ainsi, en une sorte de tumulte très construit, l'asphyxie intellectuelle du spectateur, et l'emprise des sensations<sup>407</sup>.

#### 4.3.4 *La constitution du vécu du film par le temps subjectif*

Jusqu'ici nous avons montré comment une temporalité subjective est reconfigurée *dans* les plans et exprimée *par* le film. Nous avons vu qu'elle a son origine, en réalité, dans la manière dont le réalisateur choisit d'enregistrer et d'enchaîner les divers contenus du film. Si dans nos expériences mondaines les déterminations temporelles des objets ont en réalité leur origine dans les actes intentionnels de la perception, dans nos expériences filmiques les déterminations temporelles du film semblent donc avoir leur origine dans la façon dont le chef-opérateur capture le réel avec la caméra et la manière dont le monteur met ces captures en relation. Par conséquent, lorsque nous regardons un film, le temps de sa donation est déjà déterminé par avance *pour nous* par le film lui-même. Cette temporalité concerne la constitution de sens que le film met en place pour nous, mais, comme nous l'avons vu, ce sens ne peut se manifester que par *notre* constitution du film. En ce qui concerne notre appréhension dans la salle de cinéma de l'objet « film », comment se structure notre rencontre avec cet objet qui nous offre son propre temps ?

Dans nos expériences quotidiennes, nous appréhendons les choses dans le monde par le temps immanent, qui, à son tour, est constitué par une instance majeure, la « conscience absolue ». Il s'agit d'une conscience interne qui « prend » chaque appréhension d'un objet comme unité de façon à constituer cette appréhension comme un vécu temporel unitaire dans l'unité de mon flux. Autrement dit, la conscience absolue est en effet une sorte d'auto-conscience irréfléchie de nos propres appréhensions et de la temporalité que leur appartient. Lorsque je perçois un objet par le mouvement avec toutes ses donations en perspectives, je n'opère pas simplement une synthèse de son identité comme objet, mais aussi une synthèse de mon propre vécu temporel de cet objet. Cette deuxième synthèse, qui me rend conscient de l'unité de mon vécu, est opérée par la conscience absolue. C'est-à-dire que lorsque nous avons un vécu, la conscience n'est pas seulement consciente (de façon explicite) de l'objet visé, mais aussi consciente (de façon implicite) de la propre expérience. Dans le cinéma, autrement, le travail du réalisateur/chef-opérateur/monteur nous donne chaque plan dans son unité et un enchaînement de plans qui vise à exprimer un sens unitaire, de sorte que lorsque nous regardons le film, l'appréhension des contenus est déjà pré-préparée pour nous. Pour cette raison, la temporalité subjective représentée dans les plans et par le film fait office du temps immanent

---

<sup>407</sup> Vincent Amiel, *Esthétique Du Montage* (Hauts-de-Seine : Armand Colin, 2017), 106

de nos consciences, étant donné que le film nous donne d'avance le temps subjectif de la donation de son contenu. Mais l'« instance » qui vit ce contenu et sa temporalité est toujours le spectateur. Bien que l'appréhension et la constitution du film nous soient données d'avance, le vécu du film ne peut se manifester qu'à nos consciences, à qui cela se donne. Pour cette raison, nous pourrions affirmer que le spectateur fonctionne comme une sorte de « conscience absolue » du vécu du film, étant donné qu'au moment de la projection il constitue l'unité du vécu du film. Certes, le réalisateur cherche à pré-façonner ce vécu, mais en ultime instance c'est le spectateur qui vit ce sens, raison pour laquelle nous avons affirmé précédemment que le montage devient le « lieu » du croisement de la subjectivité du réalisateur avec celle du spectateur. Mais plus important que cela est le fait que cette constitution de notre part se fait par *une reconnaissance de la dimension temporelle* de ces appréhensions. S'il n'y avait pas une sorte de conscience du contenu du film comme étant un même contenu qui *dure* d'une certaine manière, nous ne serions pas capables d'appréhender ni chaque plan dans son unité de sens respective, ni le film entier. Ainsi, dans la mesure où le film s'offre d'avance comme constitution d'unités immanentes, au moment de notre appréhension l'opération de conscience de la donation des plans et du film par le temps revient au spectateur.

Toutefois, à l'opposé de nos expériences ordinaires dans lesquelles la conscience absolue opère de façon implicite, au cinéma elle devient explicite. Cela parce que nous sommes conscients de quelque chose, un sens, mais qui se donne à nous par une temporalité subjective qui ne découle pas de *notre* appréhension subjective de cette chose, mais de son expression subjective par le réalisateur. Cela crée une expérience temporelle disjointe : nous fonctionnons comme conscience d'une donation dont la temporalité n'est pas constituée *par* nous, mais imposée *sur* nous. Ce hiatus entre la temporalité dans le film et nos propres consciences nous force à devenir explicitement conscients de cette temporalité qui naît hors de nous. Autrement dit, dans nos vécus mondains nous sommes seulement implicitement conscients de la temporalité de la donation des choses, parce que notre attention est dirigée vers les choses elles-mêmes dont nous faisons l'expérience et non vers la temporalité qui permet à ces choses de se donner. Mais l'expression d'une temporalité subjective semblable à la structure de nos vécus temporels du monde introduit nos consciences dans le vécu d'une temporalité qui n'a pourtant pas son origine en nous. Cet écart fait que nous ne pouvons pas ignorer la présence de cette temporalité étrange à nous, contrairement à la façon dont nous nous rapportons au temps dans nos expériences ordinaires. Pour cette raison, bien que le film présente son contenu par des temporalités qui sont subjectives dans leurs structures – et donc semblables à la temporalité immanente de nos vécus quotidiens – cela ne veut pas dire que l'opération du temps dans le

cinéma soit une simple copie du fonctionnement du temps dans nos expériences naturelles, puisqu'à la différence de l'attitude naturelle, au cinéma nous sommes *confrontés* à la manifestation de ce temps subjectif. Ainsi, nous ne percevons pas simplement un contenu qui se donne, mais nous percevons également *explicitement* le temps à travers lequel cette donation se réalise, « [...] Au cinéma, le temps est exactement un thème et un sujet de création artistique, au même titre que l'intrigue, le contenu, le dessin des personnages et des âmes. Il n'y a pas d'intrigue dont le déroulement, l'action, ne dépendent pas de la durée dans laquelle ils sont vécus »<sup>408</sup>. Par conséquent, nous devenons conscients du temps lui-même et de la configuration qu'il confère aux événements présentés par le film. De cette façon, grâce à la conscience du temps qui devient explicitée par le film, le rôle de la temporalité dans la constitution de chaque vécu est mis en évidence et le temps devient une sorte de personnage camouflé dont nous ressentons les actions, ou, dans les mots de Tarkovski : « De quelle manière le temps se fait ressentir dans le plan ? Il devient perceptible quand nous sentons quelque chose de significatif et vrai, qui va au-delà des événements montrés sur l'écran ; quand nous percevons, avec toute clarté, que ce que nous voyons dans le cadre ne s'épuise pas dans sa configuration visuelle, mais c'est un indice de quelque chose qui s'étend au-delà du cadre, à l'infini : un indice de vie »<sup>409</sup>. Que ce soit par la représentation de la temporalité subjective par le plan ou par la création d'une temporalité subjective par le montage, le cinéma nous offre ainsi une expérience du temps qui ne correspond pas à la manière ordinaire dont nous vivons le temps dans le quotidien. Certes, comme Husserl signale, le temps immanent de la conscience est le temps de la donation du monde à nos consciences, mais cela se produit de manière implicite de sorte que pour nous, en attitude naturelle, la donation du monde semble se faire dans le temps objectif de l'horloge. Les films, par contre, rendent explicite cette subjectivité inhérente au temps et par-là nous offrent un vécu du monde qui n'est pas tyrannisé par la mécanicité du temps objectif, tout au contraire ce vécu est exprimé par une temporalité qui respecte la singularité de sa donation. Si d'un côté sa structuration subjective semblable à la nôtre nous permet de facilement nous identifier à cette appréhension cinématographique, d'un autre côté l'écart entre la subjectivité de cette temporalité et la nôtre nous rend toujours attentifs à égard de cette donation temporelle extérieure à nous. Le réalisateur peut évidemment manipuler ces deux pôles, soit en essayant d'assouplir cet écart de sorte que la configuration spatio-temporelle du film soit vécue de manière semblable à un vécu ordinaire (dans le cadre des recherches deleuziennes, cela serait

---

<sup>408</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 139

<sup>409</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 139

le propre du mode de fonctionnement du cinéma classique), soit en mettant l'accent sur cette autre manière de vivre le temps (comme le cinéma moderne).

En tant que conscience interne du film, nous constituons donc l'unité de chaque plan et l'unité du vécu du film simultanément. Cela parce que nous sommes conscients non seulement de chaque plan, mais aussi de leur donation *dans* l'écoulement du flux du film. Nous prenons chaque plan non comme une apparition singulière, mais comme faisant partie d'une totalité transitionnelle. Par conséquent, la reconnaissance de ce fait nous permet de comprendre le sens du plan non dans son individualité, mais comme découlant justement de sa relation avec d'autres plans dans le flux du film. De ce point de vue, bien que le travail du montage cherche à constituer un sens pour nous, c'est seulement par notre appréhension de la dimension temporelle intrinsèque à cette constitution – en plaçant chaque plan avec sa durée dans l'ordre temporel total qu'est le film – que nous pouvons véritablement accéder à ce sens. En tenant compte de l'aspect temporel du film, deux mouvements sont donc simultanément opérés par le spectateur dans son appréhension du film : la constitution du sens de chaque plan dans son unité spatio-temporelle donnée dans son temps subjectif ; et la constitution du sens du film comme vécu d'un flux unitaire configuré par un rythme. Selon cette perspective, nous pourrions ici aussi parler d'une *double intentionnalité* de la conscience du spectateur. Souvenons-nous, *l'intentionnalité transversale* concerne la constitution des objets dans le temps immanent, en comprenant plus que la phase actuelle ou le « pur » maintenant et en englobant les phases de l'appréhension de l'objet qui, soit ne sont plus là, soit sont à venir. Dans le cas des films cette constitution s'organise par rapport au sens de chaque plan et par rapport au sens manifesté par le montage, comme nous avons vu auparavant. *L'intentionnalité longitudinale*, quant à elle, place l'appréhension de l'objet dans le flux de la conscience à travers la constitution d'un vécu unitaire. Cette constitution, nous l'avons vu, est mise en place par le montage, qui essaye de manifester un sens, mais elle est effectivement opérée par le spectateur qui transforme les multiples plans appréhendés en « vécu du film ». La constitution de sens est certes vécue différemment selon chaque film spécifique mais dans tous les cas c'est cette intentionnalité longitudinale qui nous permet, lors de l'émergence d'un nouveau plan, de réorganiser les sens qui se constituent graduellement par le montage, en plaçant chaque nouveau plan dans le vécu total du film. Cette intentionnalité rend possible, entre autres, que nous appréhendions l'insertion de *flashbacks* non seulement comme une présentation temporaire de souvenirs, mais comme un sens qui vient s'ajouter au vécu du film (ou, autrement dit, au sens du récit). Bien que le *flashback* se présente dans un moment donné dans la chronologie linéaire du récit, pour le spectateur qui appréhende le film, grâce à l'intentionnalité longitudinale, ce souvenir est

placé dans le flux total du film comme un vécu antérieur du personnage en question, en transformant (précisant) notre compréhension de ce personnage ou de l'histoire. De cette manière l'intentionnalité longitudinale, qui nous permet de constituer le film comme un vécu unitaire, dépend de l'intentionnalité transversale du film, qui nous offre l'appréhension des plans dans leurs durées et unités respectives. C'est-à-dire qu'à chaque plan ajouté, le vécu du film se transforme et avec lui il transforme le sens qui avait été constitué par un plan passé. Dans *Fight Club* (1999) de David Fincher, par exemple, vers la fin du film nous trouvons une scène dans laquelle Tyler Durden (Brad Pitt) affirme n'être qu'une création imaginaire du narrateur (Edward Norton), ce qui modifie tout notre vécu jusqu'à ce moment du film. Nous nous rendons compte que toutes les actions de Tyler, qui représentait pour nous l'esprit libertaire par opposition à l'esprit crispé du narrateur, étaient en réalité des actions du narrateur lui-même qui, dans son asphyxie psychologique, a trouvé dans la création du personnage de Tyler une manière de se libérer. Cette scène nous fait donc réévaluer le narrateur et tous les événements passés sont remémorés par le spectateur sous une nouvelle perspective. Ce nouveau plan modifie notre vécu du film, ce n'est plus l'histoire de la confrontation de deux personnes très différentes, mais c'est une histoire qui traite des conséquences psychologiques d'une société qui nous impose comment être et comment agir.

Dans le cas des expériences filmiques, deux remarques peuvent être faites. Tout d'abord, il faut noter qu'en constituant l'unité du vécu du film, nous constituons aussi nos propres flux. En effet, lorsque nous regardons un film, nos consciences, qui se trouvent dans le monde réel de la salle de cinéma, ont une appréhension « normale » d'un « objet-film » - rappelons-nous, le film est avant tout un objet-image (contenu perceptif) sur une chose physique. La constitution du vécu de cet objet aboutit ainsi à la constitution de nos propres flux, comme dans n'importe quelle autre expérience. Ensuite, en constituant l'unité du vécu du film nous constituons aussi le flux du film lui-même, puisque nous fonctionnons comme la conscience à qui il se manifeste. Et bien que dans d'autres expériences la tâche constitutive nous soit aussi réservée, ici cette constitution est rendue explicite. (Voir en annexe un schéma qui représente la structure de la double intentionnalité dans le cas des films : Annexe 45).

Si le vécu du film dépend de l'appréhension des plans, l'inverse se produit aussi : l'appréhension du sens de chaque plan par une intentionnalité transversale dépend elle aussi du vécu du film par l'intentionnalité longitudinale. La raison est que le sens du plan varie selon le sens du flux auquel il appartient. Ce fait constitue l'essence même du travail de montage qui n'est pas une simple addition de plans, mais une juxtaposition qui fait naître une signification qui non seulement dépasse le sens de chaque plan, mais les transforme rétroactivement et

progressivement. Cette réciprocité entre plan et montage se produit aussi par rapport aux temporalités de chacune de ces dimensions. Le rythme du montage dépend des durées du plan de la même manière que les durées des plans sont établies selon le rythme que le réalisateur cherche à créer par le montage, « Le montage réunit des plans qui sont déjà imprégnés de temps et organise la structure vivante et unifiée inhérente au film ; à l'intérieur duquel des vaisseaux sanguins pulsent un temps de différentes pressions rythmiques qui lui donnent vie »<sup>410</sup>. Pour cette raison précisément, contre un monopole du montage comme seule instance expressive de temps dans le cinéma, Tarkovski cherche souvent à mettre en évidence l'importance de la temporalité du plan – et sur ce point l'approche husserlienne nous permet notamment d'être entièrement d'accord avec Tarkovski – comme Deleuze explique ci-dessous :

Ce que Tarkovski refuse, c'est que le cinéma soit comme un langage opérant avec des unités même relatives de différents ordres : le montage n'est pas une unité d'ordre supérieur qui s'exercerait sur les unités-plans, et qui donnerait ainsi aux images-mouvement le temps comme qualité nouvelle. L'image-mouvement peut être parfaite, elle reste amorphe, indifférente et statique si elle n'est déjà pénétrée par les injections de temps qui mettent le montage en elle, et altèrent le mouvement. Le temps dans un plan doit s'écouler indépendamment et, si l'on peut dire, de son propre chef : c'est seulement à cette condition que le plan déborde l'image-mouvement, et le montage, la représentation indirecte du temps, pour communier tous deux dans une image-temps directe, l'un déterminant la forme ou plutôt la force du temps dans l'image, l'autre les rapports de temps ou de forces dans la succession des images (rapports qui ne se réduisent précisément pas à la succession, pas plus que l'image ne se réduit au mouvement)<sup>411</sup>.

#### 4.3.5 *Différentes formes d'expression du temps par le montage, différents types de vécus*

Dans le chapitre précédent nous avons examiné comment le montage définit des formes de constitution de sens différentes et comment cela crée des vécus distincts pour le spectateur. Puisque désormais nous savons que cette constitution ne peut avoir lieu que par le temps, nous pourrions nous demander quel rôle joue la temporalité dans la distinction de ces différents vécus filmiques. Nous avons souligné trois types de montage – montage narratif, montage discursif et montage par correspondances – et avons montré comment chacun vise à constituer le sens de manière spécifique. Mais la configuration de chaque type de constitution de chaque type de montage est en réalité définie par la manière dont le temps est exprimé dans chaque cas. Voyons cela de plus près.

---

<sup>410</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 135

<sup>411</sup> Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, 60



Le montage narratif, nous l'avons vu, consiste dans l'établissement d'une continuité sémiotique qui prime dans le récit à travers l'institution d'une continuité perceptive, malgré la discontinuité spatio-temporelle inhérente au montage. La possibilité offerte par la caméra de reproduction du temps réel par le plan facilite évidemment cette tâche, étant donné qu'en ce qui concerne le plan, l'unité spatio-temporelle est assurée et par le mouvement, qui unifie cet espace, et par le temps, qui lui donne une configuration homogène. Le défi pour le montage narratif concerne plutôt les ruptures entre plans. Puisqu'il cherche à raconter un récit qui évolue dans le temps, événement par événement, il faut que la temporalité filmique puisse exprimer les transformations que l'histoire subit, sans pour autant perdre de vue l'unité du récit. Pour ce faire, le montage narratif fait usage de plusieurs techniques qui assurent la permanence d'un sens, tout en signifiant l'évolution spatio-temporelle de l'histoire :

Pour que la narration cinématographique prenne toute son ampleur, il faut pouvoir modifier cette temporalité du regard, qui est corrélativement une temporalité de représentation. Revenir en arrière, proposer des simultanés, éliminer des périodes entières de l'action ne devient possible qu'à partir du moment où le *cut* est utilisé dans la perspective d'une construction temporelle dépassant le déroulement de l'action sur la scène ; Et l'on ne peut saisir ces variations temporelles qu'à condition de les comparer à la permanence d'autres situations, portées, elles, par un mouvement continu<sup>412</sup>.

Le plus souvent, l'évolution chronologique temporelle se fait par l'évolution spatiale et mobile. Le raccord dans le geste ou dans le mouvement, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, cherche justement à assurer non seulement une continuité perceptive par rapport à l'espace, mais aussi par rapport au temps. De ce point de vue, le montage narratif vise à fortifier la structure « impression originaire/ rétention/ protention » de sorte que le spectateur appréhende l'écoulement temporel du film de manière fluide et que l'attention sur le récit soit facilitée. Le travail unifié entre temps et espace dans l'établissement d'une continuité perceptive fait que nous associons le passage d'un cadre à l'autre comme un écoulement temporel et donc un déroulement narratif : l'histoire avance. Cet avancement demande donc une temporalité linéaire qui ordonne les événements dans une suite logique. Cette temporalité s'exprime, entre autres, par l'emploi de raccords ou des transitions souples comme le fondu enchaîné. Par ces techniques le spectateur non seulement suit l'évolution narrative, mais il devient conscient de son évolution graduelle dans le temps. Il ne s'agit pas de juste appréhender des plans qui n'ont aucune liaison nécessaire entre eux, sauf leur proximité dans une suite, mais surtout de comprendre leur connexion comme étant d'ordre temporel. Cette linéarité de la temporalité du

---

<sup>412</sup> Amiel, *Esthétique Du Montage*, 26

montage narratif est ce qui rend possible l'insertion d'un *flashback* ou *flashforward* en plein milieu de la narration, puisque nous saisissons cette coupure temporelle momentanée toujours comme partie d'un flux transitionnel linéaire plus large qui est le film : « C'est le montage qui indique, fondamentalement, qu'il y a un lien entre les plans, un lien *d'ordre temporel* »<sup>413</sup>. Si le montage narratif nous offre donc une *constitution continue* du film, nous voyons maintenant que cette continuité est instaurée par un *rythme linéaire* qui rend possible au spectateur de saisir la logique narrative globale, malgré les ruptures spatio-temporelles des plans.

Le montage discursif, différemment, donne priorité à la juxtaposition de plans fragmentaires pour exprimer une idée qui naît de cette juxtaposition. Le récit est moins important que les idées que le montage peut faire immerger à partir de lui. Ce qui est primordial est la mise en valeur de chaque plan comme fragment dans la totalité du film qu'ils forment. Pour cette raison, la durée du plan devient secondaire par rapport à la temporalité fragmentée que le montage peut offrir. Puisque le but du montage discursif est justement de mettre l'accent sur la discontinuité perceptive d'un plan à l'autre, de sorte à créer un choc entre les plans, la temporalité filmique devient une expression des ruptures spatio-temporelles entre les événements de chaque plan. Dans ce type de montage, il n'y a pas forcément une linéarité dans l'ordre temporel, des plans peuvent se répéter et des moments temporels distincts peuvent se mélanger – la limite entre passé, présent et avenir n'est donc pas tranchée. Pour le spectateur, il devient donc évident que la logique de la temporalité est négligeable. Ce qui saute aux yeux, au contraire, est la valeur singulière de chaque plan, comme instant unique dans le flux total du film. Ici c'est la structure « impression originaire/ rétention/ protention » qui garantit encore une fois la place de chaque plan dans un flux transitionnel total, grâce à cette structure nous savons que bien que fragmentaires, les plans font partie d'une totalité de sens et une continuité sémiotique est donc toujours assurée. Après tout c'est la rétention qui permet au spectateur de saisir l'association entre deux plans complètement séparés spatio-temporellement, par-là voir une idée découler de cet attachement. Mais l'accent est surtout mis sur le caractère « originaire » de chaque plan qui n'est plus là pour assurer une continuité du récit, mais plutôt pour ajouter quelque chose à ce récit (un commentaire, un sentiment, etc.) : « Il s'agit d'accepter que chaque plan, ou chaque élément du montage, devienne un fragment de discours, et cesse d'être un « enregistrement » pur et simple de la réalité. Que chacun de ces éléments ne soit plus un moment du réel capté, mais un signe, une « image » au sens figuré du terme, c'est-à-dire une désignation »<sup>414</sup>. Cela se produit par un montage qui essaye de marquer les coupures, non

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, 37 (notre italique)

<sup>414</sup> *Ibid.*, 74

seulement spatiales mais aussi temporelles. Dans *Cris et Chuchotements* (*Viskningarochrop*, 1972), par exemple, Ingmar Bergman nous raconte l'histoire de quatre femmes : Agnès (Harriet Andersson), la propriétaire d'un vieux manoir, est en phase terminale avec un cancer de l'utérus ; ses sœurs Maria (Liv Ullmann) et Karin (Ingrid Thulin) sont malheureuses dans leurs respectifs mariages et ont voyagé au manoir pour prendre soin de leur sœur mourante, et Anna (Kari Sylwan) est la fidèle servante d'Agnès. Le film nous montre les deux derniers jours d'extrême agonie de la vie d'Agnès. Chaque personnage a un caractère et une histoire de vie très particulière qui sont exprimés non seulement par leurs manières précises de s'habiller et de se comporter, mais surtout par la façon dont Bergman les vise avec la caméra. Par des gros plans, notamment, Bergman nous montre par fragments le corps fragile et débilité d'Agnès. Les singularités des personnages sont soulignées par un récit non-linéaire qui, à travers des *flashbacks* et des plans oniriques, expose la vie intérieure des personnages avec leurs désirs les plus intimes, à tel point que souvent le spectateur ne sait pas si le plan qu'il voit est un rêve, un souvenir, une illusion ou la réalité. Le film nous offre donc des fragments des personnalités des quatre femmes, de sorte que cela ne nous importe pas si ce que nous voyons c'est l'instant présent ou un souvenir passé, ce qui compte c'est chaque expression unique de leurs sentiments dans les divers plans qui définissent qui elles sont (Annexe 46). Le film dans sa totalité nous présente pourtant une narrative qui semble fluide, malgré ces heurts, parce que tous ces fragments ne sont compris que dans le flux global du film qui met un plan en connexion avec l'autre, de sorte que nous comprenons la relation entre ces quatre femmes très singulières. Mais paradoxalement cette fluidité narrative s'opère précisément par le rythme heurté du film qui nous jette d'un souvenir à la réalité, d'un rêve à une illusion, de sorte que, par le flux, nous créons des associations entre ces fragments distincts. Ainsi, l'articulation entre plans par le montage discursif confère au film un rythme *staccato*, c'est-à-dire que chaque plan avec sa temporalité propre est détaché de l'autre et reconnu par le spectateur dans sa singularité temporelle, sans pour autant perdre sa liaison avec la totalité dont il fait partie. Le montage discursif nous offre donc une *constitution fragmentée* du film qui se produit par un *rythme saccadé (heurté)*, étant donné qu'elle met en évidence le caractère fragmentaire des plans, tout en assurant leur place dans une unité.

Le montage par correspondances se place à l'opposé du montage narratif et du montage discursif, étant donné que la continuité sémiotique n'est pas privilégiée. Tout au contraire, ce qui prime est la sensibilité ou continuité perceptive. Des plans s'associent donc purement par la correspondance entre les données spatio-temporelles qu'ils expriment, et pourtant cette continuité perceptive s'instaure précisément par une discontinuité spatio-temporelle. Comme

pour le montage discursif, les ruptures sont très prononcées, soit par un contraste esthétique entre plans (passer d'une tonalité de couleur à une autre, passer d'un plan mouvementé à un plan fixe, etc.), soit par un contraste dramatique (passer d'une scène calme à une scène violente, d'un lieu et moment précis à d'autres, etc.). Si d'une part les ruptures temporelles entre plans sont aussi tranchées, d'autre part, d'autres techniques assurent simultanément une communication sensible entre ces plans détachés, il s'agit de faire résonner la texture des plans de sorte qu'un même ressenti du spectateur réverbère tout au long du film. Cette résonance s'opère surtout par la temporalité : « Qu'il s'agisse de rythme ou de rimes, c'est en effet toujours avec le temps qu'il faut compter. Les scansions transforment la durée, et les échos la modèlent autrement »<sup>415</sup>. La possibilité même de correspondance entre les textures des divers plans spatio-temporellement séparés se produit uniquement grâce à leur appartenance à un flux temporel unique qui est le film : « Il ne peut en effet y avoir d'effets de ponctuation, de correspondances, que dans la saisie de la structure globale. L'image ne peut alors donner tout son sens immédiatement, ni dans son exposition ni dans la seule articulation qui la relie à la suivant ou à la précédente »<sup>416</sup>. Ainsi, c'est le temps du film même qui crée un dialogue entre plans et permet au spectateur d'y voir des vraisemblances, d'où l'instauration d'une continuité perceptive. Les films de Terrence Malick sont reconnus précisément par leur capacité de faire communiquer des plans distincts par leur simple texture sensible, *Tree of Life* (2011) étant un excellent exemple. Le film possède bel et bien un récit, il raconte l'histoire de Jack (Sean Penn), un homme marqué par les mémoires de l'éducation oppressive de son père (Brad Pitt) ainsi que par la mort de son frère cadet. Le récit n'est, toutefois, qu'une fenêtre par laquelle Malick peut adresser des questions philosophiques profondes telles que la lutte entre la nature et la grâce divine, la dualité de l'homme, le sens de la vie, la souffrance, etc. L'histoire en elle-même est moins importante que la création pour le spectateur d'une expérience du temps lui-même, de l'émotion, de la réflexion. Pour ce faire, le réalisateur nous présente des plans qui se veulent d'une extrême beauté, composés de mouvements fluides et souvent accompagnés de la *voix-off* d'un personnage qui exprime les doutes et angoisses ressenties. Les liaisons entre plans se font purement par correspondances entre leurs textures visuelles, ce qui peut être remarquée, notamment, par le plan d'ouverture et le plan final qui présentent tous les deux une lumière surnaturelle, qui semble représenter une sorte de lumière divine, thème qui traverse toutes les images du film (Annexe 47). La continuité perceptive, instaurée par une communication entre plans semblables (un même mouvement, une même perspective, une même palette de couleurs,

---

<sup>415</sup> *Ibid.*, 111

<sup>416</sup> *Ibid.*, 112

etc.), nous offre ici un rythme fluide : tout semble être connecté, même lorsque les plans nous présentent des contenus complètement distincts. De ce point de vue, dans le montage par correspondances la structure « impression originale/ rétention/ protention » gagne en fluidité, étant donné que ce qui prime est moins l'appréhension de chaque instant et son renouvellement (c'est-à-dire de chaque plan et son passage au prochain) mais plus la constitution d'un flux total par un écoulement continu. Autrement dit, l'accent est mis sur la temporalité transitionnelle de la constitution du film et non sur le contenu qui est constitué. Ainsi, le montage par correspondances nous offre une *constitution aléatoire* du film composée par un *rythme éphémère*, puisque malgré les discontinuités sémiotiques et spatio-temporelles, c'est le caractère éphémère du temps tout au long du film qui rend possible au spectateur de saisir tous les plans comme partie d'un flux transitionnel total.

Ces exemples nous montrent des manières spécifiques dont la temporalité configure notre vécu du sens du film. Certes, nous avons donné des exemples de films qui utilisent ces rythmes tout au long de leur déroulement, mais ces temporalités peuvent être utilisées dans des passages précis d'un film, par exemple par l'implémentation d'un rythme éphémère pour mettre l'accent sur le caractère poétique d'un moment, ou l'utilisation d'un rythme saccadé pour exprimer la singularité de l'instant filmé. En outre, nous nous sommes concentrés seulement sur trois types plus emblématiques de rythme, mais d'autres compositions sont évidemment possibles, puisque dans tous les cas dans le cinéma il y a un sens qui se manifeste temporellement par le montage, mais la forme de cette expression varie selon la façon dont le montage est utilisé. Il y a donc plusieurs manières par lesquelles les films expriment le temps. Dans tous les cas, ce qui persiste c'est une expérience explicite du temps par le spectateur, parce que percevoir un film c'est percevoir le temps propre de sa donation. Cette expérience du temps lui-même s'offre à nous par deux biais : le temps apparaît comme condition pour le montage et comme résultat du montage. Si d'un côté c'est par la configuration donnée par le rythme au montage qu'un sens spécifique se manifeste par la constitution du film, d'un autre côté c'est par le montage qu'un type de temporalité sera exprimé et grâce à cela nous percevons le temps lui-même. Ici nous retrouvons la réciprocité entre temps et perception observée plus haut, puisque si la perception est à la base de tout processus constitutif, cette réciprocité s'étendra à la constitution elle aussi, dans la mesure où temporalité et constitution se produisent ensemble : une temporalité est exprimée par la manière dont le montage constitue le sens du film, et pourtant c'est à travers cette temporalité que cette constitution de sens acquiert sa configuration propre.

#### 4.3.6 Temporalité et affectivité : Comment le temps configure l'émotion

D'après notre analyse, nous pouvons remarquer que, si d'un côté le sens du film dépend d'un contenu qui est composé par une organisation de sensations et exposé par des mouvements, d'un autre côté ce contenu ne peut s'exprimer que par une durée qui donne une configuration spécifique à cette expression. Ainsi, si les mouvements nous permettent de participer dans l'espace du film, le ressenti corporel que cet espace provoque sur nos corps – au sujet duquel nous avons parlé dans le deuxième chapitre – ne peut se produire que grâce au temps qui configure la donation de cet espace et son contenu dramatique, de sorte à ce qu'on soit affecté par cela, « Si le film se pose d'abord comme une réalité objective organisée dans un certain espace, c'est dans la durée qu'il acquiert son expression la plus sensible, sa signification la plus évidente »<sup>417</sup>. Mais qu'entendons-nous par affectivité ? Comme Noël Carroll souligne, l'affectivité<sup>418</sup> peut se produire de plusieurs manières :

Par « affect » je fais référence à des états corporels ressentis – des états qui concernent des sentiments ou des sensations. La largeur de l'affect est large, comprenant, entre autres, des réactions de réflexe comme des réponses de sursaut, des sensations (en incluant le plaisir, la douleur et l'excitation sexuelle), des phobies, des désirs, des états mentaux sensibles – tels que la peur, la colère et la jalousie – et des humeurs [...] A travers la manipulation du son et de l'image, les créateurs des films peuvent provoquer des changements sur nos corps<sup>419</sup>.

Le type d'affect le plus évident sont les réflexes involontaires et automatiques. Il s'agit de toute sorte de sensation ressentie par le corps comme réponse immédiate et irréfléchie à un stimulus externe. Une explosion nous fera toujours fléchir. Les changements d'altitude, vitesse et taille engendrés par les mouvements de la caméra peuvent augmenter l'adrénaline et inciter ce type de réponse de la part du spectateur. Mais il y a un type d'affect plus riche et plus complexe produit par les films : les *émotions*<sup>420</sup>. Si les réflexes ne sont que des caractéristiques innées de

---

<sup>417</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 174

<sup>418</sup> La notion d'*affectivité* peut se référer à la fois aux *affections* et aux *affects*. En suivant une distinction tracée par le philosophe Baruch Spinoza, nous pourrions dire que si l'*affection* est un terme plus neutre qui concerne tout impact sur le corps du sujet résultant de son interaction avec son monde, le concept d'*affect* se réfère plutôt à l'état d'âme qui accompagne cet impact corporel lors de cette interaction. Ainsi, tout affect est une affection mais pas toute affection est un affect. Puisqu'ici c'est aussi les changements psychologiques chez spectateurs qui nous concernent, nous nous concentrerons surtout des affects. Spinoza a beaucoup travaillé sur ces distinctions dans son œuvre *L'Éthique* (1677).

<sup>419</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Blackwell Publishing, 2008), 149

<sup>420</sup> Comme nous pouvons remarquer, affects et émotions se distinguent, dans la mesure où toute émotion est un affect mais pas tout affect est une émotion (tout comme tout affect est une affection mais pas toute affection est un affect). Pour Carl Plantinga ce qui distingue les émotions d'autres sortes d'affects, c'est leur caractère intentionnel : « Les émotions sont un cas particulier d'affect parce qu'elles sont intentionnelles, c'est-à-dire qu'elles 'prennent' un 'objet' et représentent une relation entre une personne et son environnement, par exemple, le sujet

l'organisme humain, les émotions sont des formes de réponse du corps plus développées et élaborées. Elles évaluent la situation où nous nous trouvons de sorte que nous savons comment réagir proprement. Si nous nous trouvons dans une situation nocive, par exemple, notre organisme nous alerte du danger de la situation pour que nous puissions agir : soit nous nous battons, soit nous nous enfuyons. Ici nous avons le type de réponse que nous appelons « la peur ». Ainsi, chaque émotion est la réponse de l'organisme à la configuration de la circonstance dans laquelle nous nous trouvons : nous évaluons toutes les données fournies par la situation de façon à savoir comment réagir vis-à-vis de ce qui nous entoure. Cette réponse implique donc une dimension mentale (psychologique) et une dimension corporelle (physiologique), comme Carl Plantinga explique : « Une émotion humaine est un phénomène complexe, mais il est probablement mieux compris comme un état mental accompagné de changements physiologiques et du système nerveux autonome, de sentiments subjectifs, de tendances d'action (c'est-à-dire, une tendance envers certains comportements en réponse à des émotions) et de comportements corporels extérieurs (des expressions faciales, des postures du corps, des gestes, des vocalisations, etc.) »<sup>421</sup>.

Les réponses émotionnelles<sup>422</sup> dépendent donc d'une insertion du sujet dans l'environnement qui demandera justement une telle réponse psychologique et physiologique, comme Trentini explique :

Les émotions font partie de nombreuses réactions bio régulatrices, on a d'ailleurs de la peine à distinguer les unes parmi les autres. Elles ont une forte composante évolutive et favorisent l'adaptation de l'individu

---

de ma peur pourrait être le rhinocéros. L'objet de ma jalousie est cet homme ou cette femme qui discute avec mon conjoint. Ma peur et ma jalousie sont intentionnelles parce qu'elles concernent quelque chose et qu'elles visent quelque chose (Goldie 2000: 16-28). Les affects, d'autre part, manquent de cette intentionnalité ou de cette directionnalité. Mon indigestion et mes sentiments de nausée sont causés par le fait de manger trop de tacos, peut-être, mais mon indigestion n'est pas à propos de ces tacos de la même façon que mon jalousement à propos de ce Lothaire menaçant. L'indigestion est simplement une question de stimulus et de réponse et n'est pas une relation intentionnelle » (Carl Plantinga, « Emotion and Affect », in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingstone et Carl Plantinga (New York: Routledge, 2009), 87).

<sup>421</sup> Carl Plantinga, « Emotion and Affect », 86

<sup>422</sup> Nous pourrions encore distinguer entre les émotions et les sentiments. Si les premières concernent des réactions spontanées du sujet, qui incluent à la fois des effets physiques et psychologiques (tels que la joie, la peur ou la colère), les deuxièmes font référence à un état plus durable, qui se développe graduellement (tel que l'amour, la confiance et le bonheur). Comme notre analyse essaye d'argumenter, les films ont avant tout un impact émotionnel sur le spectateur, puisqu'ils engendrent le plus souvent des réponses spontanées, à la fois physiologiques et psychologiques. Mais précisément parce que le film se développe dans le temps, certainement nous pourrions aussi observer sa capacité à provoquer un état sentimental spécifique chez le spectateur. Cependant, nous ne pourrions pas affirmer que tout film est sentimental, parce que le surgissement des sentiments dans le film dépend d'un choix par le réalisateur dans la manière de développer à long terme le contenu de son récit. L'émotion, tout autrement, est une réponse *naturelle* de l'organisme humain à son environnement. Indépendamment du contenu sélectionné par le réalisateur, tout film insère son spectateur dans un espace, qui incitera donc une réponse naturelle de la part du spectateur (que cela soit de l'ennui, de la peur, de l'indifférence, etc.). Puisque tout film provoque des émotions mais pas forcément des sentiments, nous allons nous concentrer seulement sur le caractère émotionnel des films.

à son environnement ; ainsi « le cerveau est préparé par l'évolution à répondre à certains stimuli émotionnellement compétents selon des répertoires d'action » [Antonio Damasio, *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 60]. Les émotions sont ainsi proches des réflexes : on peut les inhiber mais pas les contrôler. C'est l'environnement qui s'impose. En ce sens, le film a une forte emprise sur le niveau émotionnel du spectateur<sup>423</sup>.

Par conséquent, au cinéma une telle réponse ne peut donc avoir lieu, tout d'abord, que par une participation affective du spectateur dans le monde du film et cela se produit, comme nous avons vu, par les mouvements de la caméra. Ainsi, d'un côté, c'est premièrement notre insertion dans l'espace du film par le plan qui nous donne l'opportunité de répondre par nous-mêmes à la situation concernée, car nous sommes exposés aux sensations engendrées par le contenu de la scène. Cette participation nous permet d'identifier une vraisemblance entre la structuration de cet espace et notre espace réel : nous voyons dans la scène en jeu non seulement des sensations exposantes avec une texture qui ressemble à celle du monde réel, mais surtout leur donation se produit de manière semblable à la manière dont nous appréhendons les choses dans nos expériences mondaines. Cette vraisemblance est plus facilement reconnaissable grâce aux mouvements qui reproduisent une perception et nous offrent des sensations kinesthésiques. Grâce à ces aspects, le spectateur vit la situation en jeu de manière semblable à une situation quelconque ordinaire et, par-là, l'émotion qui découle de cette situation est elle aussi ressentie comme une émotion ordinaire.

D'un autre côté, c'est la temporalité qui *configure la façon* dont la situation en jeu est donnée et ce sera donc le temps qui donnera *forme* à cette affectivité émotionnelle. Certes, le contenu présente déjà en soi une charge dramatique, soutenue surtout par l'interprétation des acteurs, mais c'est la temporalité subjective de la durée du plan et le rythme du film dans sa totalité qui manipulent cette charge émotionnelle, comme Carroll explique :

Des états émotionnels sont des affaires temporelles ; ils subsistent à des intervalles de temps ; ce sont des épisodes. Lorsque nous détectons l'objet de notre état émotionnel et que les cognitions pertinentes s'ensuivent, notre perception devient chargée d'émotions. Elle met la cause ou l'objet de notre état dans une lumière phénoménologique spéciale ; elle fixe notre attention sur elle et nous alerte sur sa signification (par exemple, x est dangereux)<sup>424</sup>.

---

<sup>423</sup> Bruno Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorial. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », In *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, ed. Dominique Château (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 181

<sup>424</sup> Noël Carroll, « Film, Emotion and Genre », In *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, eds. Carl Plantinga et Greg M. Smith (The John Hopkins University Press, 1999), 27/28



Cette temporalité représentée et exprimée par le film possède, toutefois, une origine subjective étrange à nous, de sorte que par cet écart nous devenons conscients d'un temps qui ne découle pas de nous et dont nous n'avons donc aucun contrôle. Par conséquent, l'émotion qui est configurée par cette temporalité filmique nous apparaît elle aussi comme découlant d'une subjectivité qui n'est pas la nôtre, ce n'est pas *notre* émotion, mais une émotion formatée *pour* nous. Autrement dit, le réalisateur reproduit dans le film les conditions nécessaires pour qu'une émotion spécifique émerge, mais le hiatus inélégible entre la subjectivité de la temporalité dans le film et la mienne, en tant que spectateur, fait que, bien que cette émotion soit aussi *vécue indirectement par moi*, étant donné que je suis dans le film « avec » les personnages, elle soit surtout *mise en évidence pour moi*. De la même façon que nous avons une expérience explicite du temps lui-même, nous avons aussi une expérience de l'émotion elle-même, c'est-à-dire que par la temporalité du film les émotions qui en dérivent nous sont aussi données dans leurs manifestations propres. Nous pourrions dire qu'il s'agit donc d'une expérience émotionnelle ambiguë : d'une part, en tant que spectateur, je suis capable d'être affecté émotionnellement, car la participation dans un monde avec une structure de donation semblable à celle du monde réel me permet d'être affectée par ce monde *comme si* c'était le mien et donc de répondre naturellement, émotionnellement ; mais, d'autre part, le fait que sa configuration temporelle ne dérive pas de ma subjectivité rend explicite mon écart de la donation de ce monde et par là cette émotion devient elle aussi explicitée comme une manifestation de la réponse sensible de quelqu'un d'autre, et non comme résultat de mon interaction avec ce monde. Grâce à cette distanciation insurmontable, nous pouvons donc être affectés par l'émotion évoquée par le film sans pour autant être submergés par elle, ce qui nous permet de vivre cette émotion tout en prenant du recul à son égard. Si ce recul rend possible au spectateur de profiter de scènes de haut impact émotionnel, sans se sentir menacé par l'effet que cette émotion peut avoir sur lui, cette même distanciation est, pourtant, ce qui nous empêche d'agir sur les émotions exprimées dans le film. Alors que dans nos expériences ordinaires toute réponse émotive est accompagnée par une tendance à agir vis-à-vis de la situation qui provoque cette émotion, au cinéma cette action nous est interdite. Si, comme Plantinga remarque, « Cela donne aux émotions un ressenti phénoménologique différent et rend les émotions négatives, du moins, moins chargées d'anxiété, puisque la réponse émotionnelle est libérée de tout besoin immédiat ou de la responsabilité d'agir »<sup>425</sup>, le fait que nous soyons pourtant toujours affectés par cette émotion pourrait, selon une autre perspective, faire accroître notre angoisse, puisque nous répondons émotionnellement sans pouvoir pour autant réagir à cette émotion. Si c'est le temps donc qui

---

<sup>425</sup> Carl Plantinga, « Emotion and Affect », 88

configure la façon dont cette émotion émerge, alors l'affectivité émotionnelle créée grâce au montage par le rythme sera donc certainement d'un autre ordre que l'affectivité exprimée dans chaque plan, étant donné que la forme temporelle du plan (la durée subjective du plan) se différencie de la forme temporelle du film dans sa totalité (le rythme du film).

Dans le cas du plan, nous avons vu que sa temporalité est strictement liée à la présentation de l'espace et contenus visés par la caméra. On manipule non seulement le contenu sensoriel par le mouvement pour créer un ressenti spécifique du temps, mais aussi la durée du plan pour exprimer ce contenu de manière spécifique. Cela parce que l'existence même du plan se trouve entre ces deux pôles : temps et espace, comme Deleuze nous explique : « Tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage. Le plan, c'est le mouvement, considéré sous son double aspect : translation des parties d'un ensemble qui s'étend dans l'espace, changement d'un tout qui se transforme dans la durée »<sup>426</sup>. Ce qui est en jeu donc c'est l'expression d'un contenu par une configuration précise, qui varie selon les compositions du mouvement et de la durée du plan. Puisque temps et espace sont organisés en fonction de la constitution d'une unité de sens comme unité de contenu, alors l'émotion qui découle de cette configuration spatio-temporelle du plan dépendra majoritairement du contenu du plan. Ici, c'est donc la dimension dramatique – c'est-à-dire les éléments de la mise-en-scène : *grosso-modo*, la direction artistique et l'interprétation des acteurs – qui sera en grande partie responsable de l'affectivité émotionnelle engendrée chez le spectateur, comme Noël Carroll affirme : « Contrairement à la façon dont les émotions attirent notre attention dans la vie de tous les jours, en ce qui concerne les films, les événements pertinents ont normalement déjà été mis en évidence pour nous par les réalisateurs. Ils ont sélectionné les détails de la scène ou de la séquence qu'ils jugent être émotionnellement significatifs et les projettent, pour ainsi dire, sur nos visages »<sup>427</sup>. Même une telle émotion ne peut pourtant surgir que par la reconnaissance d'une dimension temporelle. Cela parce que l'appréhension des sensations exposantes offertes par le contenu du plan et des sensations kinesthésiques, qui nous font ressentir corporellement l'espace de manière spécifique, dépendent d'une conscience du temps du plan qui nous rend conscients du caractère transitionnel de cette donation unitaire, nous offrant la possibilité de ressentir l'action filmée dans son déroulement spécifique, de l'évaluer et donc de pouvoir y répondre. C'est ce que Balázs exemplifie dans le passage suivant :

---

<sup>426</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* (Paris : Editions de Minuit, 1983), 33

<sup>427</sup> Noël Carroll, « Film, Emotion and Genre », 29

[Dans *Vanina*] Asta Nielsen a délivré du cachot son amant condamné à mort. Mais les fugitifs courent sans cesse à travers les couloirs sinueux de la prison. Des couloirs sans fin. Cependant, leur longueur et leur monotonie ne nous ennuiant pas, et ce parce qu'elles nous excitent et nous suggèrent des menaces invisibles. Nous savons que les fugitifs ne disposent plus que de quelques secondes. Et ces portes qui s'ouvrent, suprême espoir, ne conduisent pas vers la liberté, mais débouchent sur de nouveaux couloirs sombres, d'une longueur infinie. Nous éprouvons le temps qui passe, chaque couloir signifie un destin amer et impitoyable. Nous savons déjà qu'ils sont perdus. Mais ils courent vers la liberté. Pourtant, peut-être ? La morte les talonne. Plus la scène dure, plus nos nerfs se tendent<sup>428</sup>.

Grâce au temps, ce n'est pas seulement un contenu sensoriel qui s'exprime par le plan, mais aussi le temps lui-même qui donne une forme précise à la donation du contenu et c'est cette forme qui donne à voir et à ressentir une émotion. Par ailleurs, l'exemple de Balázs nous montre comment dans le plan cité de *Vanina* (1922) le passage du temps offre au spectateur non seulement la possibilité de ressentir l'angoisse de la situation de sorte que « nos nerfs se tendent », mais aussi une *expression du sentiment de désespoir* lui-même dans l'ouverture et fermeture de portes qui ne mènent à nulle part et nous voyons donc une manifestation visuelle de l'émotion elle-même. Plusieurs techniques peuvent aider le réalisateur à manifester une émotion par une manipulation du temps dans le plan. Nous avons déjà vu que tout d'abord la simple durée d'un plan peut créer de l'affectivité, comme Susan L. Feagin exemplifie : « Il est assez évident que la simple durée peut produire une réponse. Un son entendu brièvement peut produire seulement une idée ou une pensée, entendu continuellement pendant plus longtemps, il peut devenir irritant, et s'il persiste pendant des heures, il peut devenir presque insupportable »<sup>429</sup>. Ou encore, par rapport à l'affectivité émotionnelle du *slow motion*, Mroz affirme, en citant Petric : « Le slow motion a un fort impact émotionnel, en partie parce qu'il fait prendre conscience au spectateur du 'passage du temps et de ses pressions rythmiques' »<sup>430</sup>. Le plan-séquence apparaît ici encore une fois comme un exemple emblématique de comment le temps configure l'affectivité émotionnelle du contenu. Souvenons-nous, ce type de plan consiste en une longue prise ininterrompue d'une scène, la durée du plan correspondant donc à la durée réelle de l'événement filmé tel qu'il se produirait dans la vie réelle, de sorte que « le plan-séquence donne l'impression au spectateur qu'il est totalement dans le film, puisque l'action se déroule sous ses yeux en temps réel. Il donne un sentiment accru de véracité »<sup>431</sup>.

---

<sup>428</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 152

<sup>429</sup> Susan L. Feagin, « Time and Timing », In *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, eds. Carl Plantinga et Greg M. Smith (The John Hopkins University Press, 1999), 178

<sup>430</sup> Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 94

<sup>431</sup> Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé* (Malakoff : Armand Colin, 2016), 35

Cette impression de véracité, produite par la simple durée du plan, et l'insertion du spectateur, produite par les mouvements de la caméra, nous permettent non seulement de vraiment être « dans » la situation en scène, mais surtout que nous examinons cette situation au fur et à mesure que le plan se déroule. Comme cette évaluation se fait graduellement, l'émotion dégagée par l'évènement filmé accroît progressivement. Ainsi, le développement du contenu sur une longue durée permet au contenu plus de temps d'exposition, mais cela demande aussi une plus grande attention de la part du spectateur, qui saisit donc ce contenu avec plus d'intensité. Cet exemple du plan séquence nous montre précisément que c'est donc toujours le contenu qui fait émerger l'émotion, mais cette émotion est, dans ce cas, modelée par la longue durée qui l'intensifie.

Dans le cas de la temporalité exprimée par le montage, les choses se passent autrement. Nous savons que le rythme est le résultat de la confrontation non seulement de contenus distincts, mais surtout de durées distinctes. Cela crée une tension entre la plénitude des plans et les ruptures imposées par le montage, « Le rythme serait une sorte de dialectique du devenir plutôt qu'une continuité dont les variations périodiques déformeraient en nous l'écoulement habituel du temps. Il se développe, en effet, selon une alternance de tensions et de détentes qui ne sont que l'expression d'un conflit incessamment renouvelé »<sup>432</sup>. Ce conflit est donc l'essence même du rythme filmique qui est constitué soit par une accentuation des ruptures, soit par leur adoucissement. Mais dans tous les cas cette composition visera toujours à ce que ce rythme devienne une expression des émotions en jeu dans chaque moment du film, c'est ce que Lumet expliquait dans les passages énoncés plus haut. Cela veut dire que, malgré la discontinuité spatio-temporelle du montage, l'affectivité créée par le rythme demeure pourtant ancrée sur le contenu sensible du film. Le film est certes l'expression sensible d'une signification intelligible (sémiotique), mais qui ne peut s'exprimer qu'à travers le contenu sensoriel (visuel/sonore) des plans. Par conséquent, le rythme de l'expression de ce sens par le montage est lié, lui aussi, au contenu sensible des plans, et c'est justement cette dépendance qui rend possible à ce rythme d'être une expression du sens précis du film. En soi le rythme ne crée donc pas d'émotion, mais juste en tant que configuration d'un contenu sensoriel qui est déjà dramatique, grâce au travail du plan :

Le rythme visuel est dépourvu de capacité émotionnelle comme de signification dès l'instant que les formes dont il est rythme sont dépourvues de signification objective et de force émotionnelle initiale. La mobilité d'un graphisme abstrait est une émotion intellectuelle sans orientation définie et sans puissance

---

<sup>432</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 156

effective. Enfin par lui-même le rythme visuel n'apporte rien. Il ne crée rien. Autrement dit, il n'y a pas de rythme « pur » au cinéma<sup>433</sup>.

Dû à cette dépendance du plan, une relation s'instaure par le rythme entre contenus ressentis (par les mouvements des plans) et entre durées ressenties (par les temps des plans), puisque chaque plan présente un contenu qui est non seulement exposé d'une certaine manière par la caméra, mais surtout configuré de façon précise par sa durée. Par conséquent, le rythme devient un rapport entre *intensités* et c'est cette intensité qui donnera naissance à une affectivité. Cela parce qu'indépendamment du rythme employé par le réalisateur, le rapport d'intensités dans le film sera toujours une tension entre plénitude et absence, entre des plans longs qui « remplissent » le temps et des plans courts qui, coupés par le montage, « manquent » du temps : « La question essentielle du rythme ne peut se limiter à la simple métrique. La longueur d'un plan est une donnée complexe qui varie en fonction d'un nombre important de facteurs : « grosseur » relative, richesse iconographique et dramatique, lisibilité, mouvements internes et externes... le rythme cinématographique est déterminé par un jeu sur la *durée ressentie* – brièveté, lenteur – en vue de créer délibérément frustration ou lassitude »<sup>434</sup>. Ce conflit entre lassitude et frustration, entre plénitude et absence, est la façon même par laquelle le rythme du montage nous affecte, puisque par le réglage de ces variantes le réalisateur pourra exprimer une pulsation précise correspondant au vécu spécifique d'un moment précis, tel que des battements du cœur. Cette relation entre le rythme et le sens du film est ce que Lumet explique dans le passage suivant par rapport à son film *Un Après-Midi de Chien (Dog Day Afternoon, 1975)* :

D'autres raisons peuvent pousser à ralentir un film. Tout le propos d'*Un après-midi de chien* était résumé dans la scène où Al Pacino fait son testament au bout d'une heure. Le thème sautait alors au visage : les « monstres » ne sont pas ces créatures étranges que nous figurons. Les comportements les plus scandaleux nous sont beaucoup plus familiers que nous ne voulons bien l'admettre. Il était capital que le moment où il dictait son testament soit tranquille, tendre, émouvant<sup>435</sup>.

Certes, l'émotion s'exprime déjà dans chaque plan, mais par la confrontation entre des contenus distincts qui expriment des émotions distinctes par leurs durées distinctes, le rythme peut justement complexifier ces émotions. Dans *Whiplash* (2014) par exemple, Damien Chazelle nous raconte l'histoire de Andrew Neimann (Miles Teller), un jeune batteur de jazz qui vient d'intégrer l'orchestre d'une prestigieuse école de musique à New York. Dès le début, toutefois,

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, 172

<sup>434</sup> Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film*, 39

<sup>435</sup> Lumet, *Faire un film*, 209

le jeune homme, qui rêve de succès, devra faire constamment face au très exigeant chef d'orchestre Terrence Fletcher (J. K. Simmons). Dans la scène où Andrew arrive à l'orchestre pour la première fois, un premier plan nous montre son arrivée au ralenti. Il se montre confiant et content et le *slow motion* nous donne la sensation qu'il vit un moment unique de bonheur dans sa vie. Par la suite, grâce au travail du monteur Tom Cross, nous voyons une alternance entre des plans de durée moyenne du batteur qui joue le morceau « *Whiplash* » de Hank Levy et du chef d'orchestre qui régit avec un sourire. Le rythme est modéré et tout semble bien se passer. A un moment donné cette cadence modérée est coupée par un *cut* soudain qui coupe vers un plan de Terrence qui arrête la pièce par un mouvement brusque de sa main. Terrence n'est pas satisfait d'Andrew et à partir de ce moment-là nous voyons toujours une alternance des plans de Terrence qui interrompt constamment Andrew et d'Andrew qui essaye de trouver le bon *tempo* avec sa batterie, mais la durée de ces plans devient de plus en plus courte et les plans se rapprochent de plus en plus des visages à la fois de Terrence dans sa croissante rage et d'Andrew dans sa frustration et humiliation (Annexe 48). Ainsi, le rythme du film est accéléré à la fois par un raccourcissement graduel de la durée des plans et par l'intensification du contenu dramatique présenté par les plans. Cette accélération est vécue par le spectateur comme une dramatisation de la situation, nous commençons à avoir peur des réactions de Terrence au fur et à mesure que sa colère s'intensifie et nous ressentons en même temps la déception qui se manifeste progressivement chez Andrew. Le rythme de cette séquence traduit visuellement, donc, la complexité des émotions en jeu dans la situation mise en scène : il ne s'agit pas de juste exprimer les sentiments de honte du batteur (ce qui est déjà exprimé par des simples gros plans, d'ailleurs), mais plutôt de montrer comment cela résulte d'une dynamique spécifique qui se crée dans une situation particulière entre lui et son enseignant.

Comme nous pouvons remarquer par cet exemple, une telle expression de l'émotion ne se produit que grâce à la relation entre le rythme et le plan et nous voyons donc que, comme Mitry affirmait plus haut, le rythme ne crée pas d'émotion, mais il reconfigure les émotions déjà en jeu par le plan en leur donnant consistance, complexité, intensité. Mais comment cette complexité est-elle vécue par le spectateur ? Nous avons vu que par le plan, nous ressentons une émotion à travers notre participation, mais nous vivons sa manifestation de « l'extérieur » par la distanciation imposée par la temporalité subjective du plan. Puisque le rythme est ancré sur les durées des plans (d'ailleurs c'est le rythme qui décide de la durée de chaque plan), par le rythme ce qui est en jeu c'est aussi, d'une part, le ressenti de l'émotion en jeu dans chaque plan, car leurs durées respectives nous donnent l'opportunité d' « être » dans des situations spécifiques. Mais le fonctionnement discontinu du rythme par le montage met la manifestation

de ces émotions en relief par leur choc et par là il complexifie, d'autre part, notre vécu de ces émotions. Cela parce que par le montage il ne s'agit plus juste de la configuration d'une situation par la reproduction de sa configuration mondaine – en nous permettant de réagir à cette situation comme nous réagirions dans la vie réelle – mais d'une manière spécifique de mettre en relation des situations diverses avec leurs émotions diverses. L'effet émotionnel créé chez le spectateur par ce choc émotionnel visuel devient, à son tour, incalculable, puisque nous ne pouvons pas savoir comment l'organisme de chaque spectateur réagira à cette configuration rythmique précise, c'est-à-dire à ce conflit d'émotions. Par conséquent, par le rythme non seulement les émotions sont mises en évidence dans leurs manifestations propres, mais l'interaction entre ces manifestations permet au spectateur de ressentir une émotion unique qui ne correspond pas forcément aux émotions en jeu *dans* chaque plan, mais naît autrement de leur seul rapport. Ainsi, par le plan et par le montage, l'émotion elle-même est explicitée dans sa manifestation, mais à la différence de la temporalité subjective du plan, où cette explicitation se produit par une reproduction de la configuration de l'émotion dans le monde réel, le rythme du montage crée un rapport spécifique entre émotions diverses de sorte que la manifestation des émotions exprimées peuvent être *vécues* différemment selon la manière dont le spectateur réagira émotionnellement à cette relation entre émotions. Dans son analyse d'une séquence de *L'Avventura* Mroz essaye d'expliquer notamment comment l'introduction de « temps morts » par le montage offre au spectateur une richesse d'émotions. Voici comment Mroz décrit la scène :

Sur la plateforme de la station, Sandro est montré regardant le train pendant un moment, avant de le poursuivre. La caméra reste là où elle était, enregistrant à longue distance le fait que Sandro vient de prendre le train. Pendant quelques secondes, nous regardons le train, les personnages et le centre narratif s'éloigner de nous, alors que nous sommes laissés sur le quai de la gare, abandonnés pendant un moment. Il y a ensuite une coupure à l'intérieur du train et le sentiment est dissipé <sup>436</sup>. (Annexe 49)

Ce rythme lent imposé par le temps mort peut, à son tour, être vécu de diverses manières par le spectateur, selon Mroz : « L'une des conséquences importantes des temps morts est qu'ils nous permettent de faire attention à la modulation de l'image à travers le temps. Ils peuvent provoquer une impatience ou un ennui chez certains spectateurs, et chez d'autres, un calme sentiment d'observation patiente, tout à fait à l'aise de permettre au développement temporel des images de progresser à leur rythme »<sup>437</sup>. La possibilité pour le spectateur de ressentir des émotions

---

<sup>436</sup> Mroz, *Temporality and Film Analysis*, 78

<sup>437</sup> *Ibid.*

différentes à l'égard d'une même séquence se produit en grande partie grâce au fait que le rythme complexifie l'émotion en jeu, de sorte que chaque spectateur peut vivre le conflit entre ces deux plans de manière spécifique. Dans cette scène de *L'Avventura*, notamment, nous voyons que si le réalisateur essaye certainement d'exprimer une certaine émotion par la manière dont il fait durer longtemps un plan et le fait suivre par une coupure soudaine vers un autre plan – et le contraste dans le rythme met, en outre, en relief cette émotion – par ce choc nous avons l'opportunité de réagir à sa manifestation de diverses manières, soit comme ennui, soit comme patience, selon la façon dont nos respectifs organismes répondent à cette configuration temporelle (rythmique) de la situation.

Par le rythme, l'affectivité émotionnelle n'apparaît donc pas comme le résultat de l'insertion du spectateur dans la configuration d'une situation à laquelle il répondra, comme par le plan, mais fruit d'un rapport d'intensités qui engendrera chez le spectateur une réponse émotionnelle complexe, car les émotions en jeu seront enchevêtrées par leur mise en relation. Cette réponse peut, le plus souvent, devenir aussi corporelle, si, notamment, un montage alterné crée une excitation progressive qui fait accélérer nos battements cardiaques. Selon Plantinga, par exemple, la bande sonore a le potentiel de jouer un rôle essentiel dans l'impact corporel du rythme sur le spectateur :

La musique résonne avec ou modifie nos physiologies par le rythme, la dynamique, le tempo et la hauteur. Il affecte les spectateurs de manières physiques que les chercheurs commencent seulement à comprendre [...] Les fonctions physiologiques du corps, telles que le rythme cardiaque ou les ondes cérébrales, ont tendance à se synchroniser avec les modèles rythmiques de l'audio, que ce soit une partition musicale complexe ou un battement de cœur solitaire (Vickers 2004). Un simple battement de cœur sur la bande sonore, augmentant lentement en volume et / ou en tempo, peut élever le suspense et l'anxiété en réponse à une scène de film, en partie en élevant le rythme cardiaque du spectateur (Stern *et al.* 1972)<sup>438</sup>.

Cette capacité du temps de créer une affectivité émotionnelle est une dimension majeure de notre expérience filmique, parce que cela veut dire qu'il ne s'agit pas seulement d'appréhender un sens qui est intelligible, mais plutôt de le ressentir de manière profonde, dans nos corps et âmes : « L'expérience affective et le sens ne sont ni parallèles ni séparables, mais étroitement liés »<sup>439</sup>. Par conséquent, les films peuvent nous donner une compréhension du monde qui n'est pas nécessairement ou seulement rationnelle, mais surtout émotionnelle. Plus que cela encore, puisque les émotions suscitent chez nous un besoin d'agir, bien que nous ne puissions pas

---

<sup>438</sup> Carl Plantinga, « Emotion and Affect », 94

<sup>439</sup> Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience* (University of California Press, 2009), 3



influencer les événements qui se déroulent dans les films, les émotions qui y sont suscitées peuvent nous impacter de telle façon que cela nous incite à agir dans notre propre monde, comme Grodal explique :

Les émotions et la cognition sont deux aspects du fonctionnement de nos cerveaux incarnés. Nos corps et nos esprits se sont développés dans le contexte de l'évolution. Dans ce processus, nos émotions ont été développées pour représenter nos intérêts et nos objectifs, et fonctionnent pour les mettre en œuvre au moyen de puissantes forces motrices contrôlant notre attention et nos actions. En même temps, nos compétences cognitives nous permettent d'analyser les situations qui nous intéressent et nous aident à atteindre nos objectifs [...] Les sentiments et les émotions sont des forces de motivation et doivent donc être décrits non seulement en relation étroite avec leurs causes, mais aussi en relation avec leur rôle de motivation pour des actions potentielles<sup>440</sup>.

Par l'affectivité engendrée par le temps, les films peuvent donc nous donner la motivation de changer des choses dans notre propre monde.

### **Conclusion : Conscience du temps, conscience du rythme**

L'analyse husserlienne nous a permis tout d'abord de comprendre que la temporalité exprimée par les films possède une structure semblable à la temporalité subjective de la conscience dans son appréhension du monde. Rien de plus étonnant, étant donné que le film se constitue comme un vécu. Cependant, si dans nos expériences mondaines notre conscience de la dimension temporelle de l'expérience demeure implicite, au cinéma le fait qu'une temporalité soit construite *pour* nous, et non *par* nous, rend cette temporalité explicite, de sorte que percevoir une scène revient à percevoir le temps subjectif qui y est impliqué. Toute expérience filmique est donc expérience du temps lui-même dans son opération de configuration de la manière dont le contenu du film se donne. Cette conscience explicite du temps est ce qui nous permet d'être aussi explicitement conscients de l'affectivité que cette temporalité dégage. Certes, d'un côté nous ressentons sur nos corps l'émotion exprimée dans les films grâce aux mouvements de la caméra qui nous font participer dans l'espace filmique, mais la configuration temporelle de cette émotion par une temporalité qui ne découle pas de nous, rend cette émotion étrange à nous car elle ne trouve pas son origine en nous mais dans la structuration temporelle d'une situation par le réalisateur. Par ce fait nous devenons conscients de cette émotion dans sa façon de s'exprimer, elle nous apparaît comme quelque chose que nous pouvons tout aussi bien

---

<sup>440</sup> Torben Grodal, « Emotions, Cognitions and Narrative Patterns in Film », In *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, eds. Carl Plantinga et Greg M. Smith (The John Hopkins University Press, 1999),127

saisir dans le film. Cette manifestation explicite des émotions est d'autant plus assurée par le rythme qui, par sa discontinuité, met en confrontation les diverses émotions exprimées temporellement tout au long du film de sorte que le spectateur ressentit une nouvelle émotion qui naît de son vécu personnel de ce conflit.

Si la conscience du temps est donc la conscience de la donation du monde en tant que temporel, *la conscience du rythme* serait la conscience de notre situation paradoxale comme conscience de la donation temporelle d'un objet, le film, mais par une temporalité dont la subjectivité nous est étrange. C'est grâce à cette conscience qu'un type d'affectivité émotionnelle unique se produit chez nous, puisque nous ne ressentons pas simplement l'émotion exprimée, mais nous faisons surtout l'expérience de la manifestation temporelle de cette émotion. Cette explicitation provoque, à son tour, le ressenti d'une émotion nouvelle et singulière, résultat de notre vécu personnel de la manifestation de cette émotion. Voilà pourquoi nous ne vivons jamais un même film de la même manière que la personne à côté de nous.

Jusqu'ici nous avons analysé le cinéma selon les structures qui composent l'essence de leur création et de notre expérience de cette dernière. Mais une fois que le film est prêt et exhibé, ce n'est pas à chacune de ces structures que nous faisons attention. Tout au contraire, comme nous avons observé à plusieurs reprises, le film est vécu comme un flux unitaire, comme un objet unique qui dure. Comment se produit donc notre expérience du film dans sa généralité et intégralité ?

## CHAPITRE 5 : LA REPRODUCTION

### Introduction

Parmi les diverses structures qui composent les films nous y trouvons sa *reproductibilité* : ils sont produits visant leur partage avec un public. Pour faciliter la participation du spectateur, les réalisateurs cherchent à nous stimuler, en exprimant leurs sens par la création d'une *affectivité* auprès des spectateurs, afin que nous soyons naturellement accueillis dans leur image du réel. Ainsi, lorsque nous appréhendons un film comme spectateur, nous ne sommes pas encore proprement dans une sphère de connaissance et de jugement, mais plutôt dans un champ de *réceptivité*. En tant qu'expérience passive, cette réceptivité du film par nos consciences comprend une large gamme d'*aspects non thématés* qui sont pourtant précisément ce qui permet à l'expérience filmique de nous affecter de la manière dont elle le fait. C'est par exemple le cas de notre reconnaissance implicite de notre séparation physique de l'espace filmique ou encore de la familiarité avec laquelle certains types de montage sont saisis par nous. Nous pourrions donc affirmer que nous trouvons dans l'expérience filmique toute une *sphère de savoir implicite* qui constitue pourtant notre expérience en tant que telle, car c'est grâce à elle que nous savons d'avance quelle attitude adopter à l'égard du film. Quelles sont ces dimensions et quel rôle jouent-elles dans l'établissement de notre vécu des films ?

Pour comprendre la structure de notre expérience originaire des films, la phénoménologie husserlienne fournira encore une fois des pistes fondamentales. Dans sa pensée, Husserl parle de la notion d'« *horizon* » pour exprimer les aspects non-thématisés de notre expérience du monde et ses objets. Selon le philosophe, nous sommes implicitement familiers avec le monde et cette familiarité nous permet de toujours connaître d'avance le monde dont nous faisons l'expérience. C'est notre conscience implicite de cette familiarité (la *conscience d'horizon*) qui nous permet d'être toujours pré-familiers avec chaque objet que nous rencontrons. Par conséquent et de manière similaire, dans l'expérience filmique, nous pourrions aussi parler d'un « *cadre horizontale* » qui nous permettrait précisément d'être préalablement familiarisés avec la structure de notre rencontre avec le film et donc d'avoir une pré-connaissance implicite de la manière dont se comporter vis-à-vis cet « *objet* ».

Notre objectif dans ce chapitre est donc d'analyser tout d'abord comment la structure interne des films crée une expérience originaire (affective) pour le spectateur pour, par la suite, investiguer la structure de cette réceptivité par le spectateur, c'est-à-dire analyser quelles sont les aspects implicites – ou en termes husserliens « *horizontales* » - de notre expérience filmique.

Mais pour ce faire, nous allons premièrement revenir à la phénoménologie husserlienne afin de comprendre le rôle de l'horizon dans nos vécus.

## 5.1 La conscience d'horizon

### 5.1.1 La notion d'horizon

Dès ses premiers écrits, Husserl reconnaît que dans toute appréhension d'objets, il y a des aspects qui ne sont pas directement saisis. Quand la conscience est intuitivement consciente de tout objet dans le premier plan, elle est aussi simultanément consciente, bien qu'implicitement, de l'arrière-plan, par exemple. Cette conscience non-thématique de l'arrière-plan accompagne non seulement toujours la conscience intuitive, mais elle détermine aussi la manière avec laquelle nous percevons les objets dans le premier plan. La notion qui explique cette conscience implicite de l'arrière-plan s'appelle « *horizon* » (*Horizon*) et elle est devenue un élément crucial dans l'approche phénoménologique husserlienne. L'horizon est constitué par ces aspects d'une chose qui ne sont pas donnés dans son appréhension, mais qui sont plutôt des possibilités ouvertes qui peuvent être données dans des actes additionnels. La familiarité avec ces interconnexions, à travers laquelle mon expérience concrète est constituée, est appelé *conscience d'horizon* (*Horizontbewusstsein*). Ainsi, tout acte a lieu sous un nombre d'horizons qui sont des aspects structurels implicites de l'expérience originnaire elle-même :

Quand je vois un stylo, moi aussi, dans ce même acte, je le vois comme quelque chose qui pourrait être manipulé, qui pourrait être ramassé. Je saisis sa « *saisibilité* », pour ainsi dire. Diverses couches de référence « horizontales » sont contenues dans l'expérience elle-même - et bien sûr, elles peuvent être confirmées ou niées lors d'expériences ultérieures : par exemple, si je cherche à prendre le stylo et découvre qu'il est collé à la table. L'horizon trace alors un ensemble d'attentes et cherche des confirmations ou des discontinuations cohérentes avec l'original donné dans l'expérience. Si je prends une pomme, j'ai l'espoir de pouvoir la croquer. Ceci est discontinué s'il s'agit d'une pomme en cire dans un musée de cire<sup>441</sup>.

Dans ses premiers écrits, toutefois, l'analyse de l'horizon n'était pas la préoccupation principale de Husserl. Si initialement la phénoménologie visait à mettre le monde en parenthèse pour analyser les structures de la pure subjectivité, plus tard, la phénoménologie cherchera à comprendre comment la subjectivité opère dans son appréhension du monde comme pré-donné. Ainsi, dans des œuvres comme *La Crise* de 1936, la méthode phénoménologique apparaît

---

<sup>441</sup> Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology* (London & New York: Routledge, 2000), 162

comme un instrument pour retourner au monde-de-la-vie et la question qui est posée concerne le « comment » de la pré-donation du monde (*dem Wie der Vorgegebenheit der Welt*<sup>442</sup>). Cette investigation est née d'une question très simple, mais problématique, non résolue jusque là : comment la conscience peut être conscience de ce qui est non-thématique ? Précisément, Husserl est devenu de plus en plus concerné par la clarification de la manière par laquelle les horizons de notre expérience se chevauchent, de sorte à produire une telle expérience originaire du monde. Cela a mené les réflexions husserliennes vers la nature du monde de la vie et la manière dont l'expérience forme une conscience historique et culturelle.

### 5.1.2 La notion statique d'horizon dans « Idées I »

Les premiers signes de l'émergence de l'idée d'horizon dans la phénoménologie husserlienne apparaissent dans les *Idées I* où, en décrivant la manière dont le monde apparaît dans l'attitude naturelle, Husserl affirme : « Ce qui est actuellement perçu et plus ou moins clairement co-présent et déterminé (ou du moins déterminé par quelque côté) est pour une part traversé, pour une part environné par un horizon obscurément conscient de réalité indéterminée [*dunkel bewußte Horizont unbestimmter Wirklichkeit*] »<sup>443</sup>. Bien que la notion de pré-donation ne soit pas encore employée dans *Idées* – le terme utilisé par Husserl est plutôt celui de *disponibilité* (*Vorhandenheit*) – elle est néanmoins exceptionnellement appropriée pour saisir la manière dont Husserl décrit la donation du monde dans l'attitude naturelle, c'est-à-dire en tant qu'un *horizon pré-donné*. Dire que le monde est pré-donné à la conscience naturelle, c'est suggérer que la pré-donation de toute objectivité présuppose une donation antérieure du monde. En suivant la description du monde que Husserl fournit dans les paragraphes ultérieurs des *Idées*, nous pourrions énumérer les diverses manières par lesquelles cette pré-donation peut être décrite : (a) le monde est pré-donné comme l'origine de tout objet de la conscience ; (b) il est pré-donné comme l'extension spatio-temporelle infinie à l'intérieur de laquelle chaque objet trouve sa place ; (c) il incorpore non seulement des objets, mais aussi des animaux et d'autres humains ; (d) Moi-même, j'y suis située ; (e) il est un champ infini de possibilités pour la conscience ; (f) il est un horizon pratique à l'intérieur duquel des objets inanimés et des animaux ont des caractéristiques de valeur.

En des termes généraux, cette pré-donation de l'horizon est donc prise par la conscience naturelle pour signifier l'*antériorité* du monde par rapport aux accomplissements de la

---

<sup>442</sup> Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gerard Granel (Paris : Gallimard, 1999), §43

<sup>443</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, trad. Paul Ricoeur (Paris : Gallimard, 1950), §27, 89

conscience. La conscience naturelle, en outre, assume cette antériorité comme signifiant la préexistence du monde. Ce que Husserl appelle « empreinte de mondanité » signifie que les objets donnés en attitude naturelle sont immédiatement aperçus comme existant : nous croyons automatiquement en leur existence. Toutefois, Husserl n'approfondit pas son analyse de cette pré-donation, puisqu'il prend cette donation comme une thèse explicite. La croyance au monde n'est pas thématifiée. Au contraire et comme les futurs développements de la méthode phénoménologique vont l'exiger, la nécessité de la suspension de nos jugements naturels à travers l'*epochè* va aussi et par conséquent mettre la thèse du monde de côté, pour se concentrer sur la clarification de la structure des actes de la conscience qui saisissent le monde en premier lieu. Ainsi, la pré-donation du monde demeure inexplicée et inexplorée, étant donné qu'elle apparaît seulement comme la base de l'opération de la subjectivité. Cela signifie cependant, qu'en dépit du fait que cet horizon pré-donné ne soit pas directement thématifié après la performance de l'*epochè*, il est encore pris en considération comme partie de la structure des effectuations de la conscience. Si dans l'attitude naturelle, l'horizon, qui à cet état équivaut au monde naturel, apparaît comme une simple caractéristique des objets pris comme existant « en eux-mêmes », après la réduction, nous devenons conscients que cette pré-donation est en réalité un trait de la conscience elle-même. Husserl identifiera l'horizon comme la caractéristique fondamentale de l'intentionnalité, puisque c'est le fait que la conscience soit toujours dirigée vers le monde – c'est-à-dire le fait qu'elle soit intentionnelle – qui permet au monde de se pré-donner à la conscience, même quand cette dernière ne fait délibérément pas attention à cela.

La notion d'horizon présentée dans les *Idées* fournit ainsi une explication structurelle de la présence continue des horizons dans tout acte conscient. Pourtant, cette notion demeure silencieuse lorsqu'on se demande pourquoi avec chaque acte de la conscience, les horizons subissent des changements continus. Une telle notion statique de l'horizon supprime la *fluidité* qui réside au cœur de l'horizon, elle ne montre pas pourquoi les configurations de sens que l'horizon fait émerger ne sont jamais seulement des configurations formelles. Les projections de sens que l'horizon lance sont en réalité toujours déjà remplies avec des contenus en constant changement. Non seulement les horizons de sens sont différents les uns des autres, mais chaque objectivité se révèle soi-même comme continuellement différente, eu égard aux horizons continuellement changeants qui comprennent cette objectivité. Et pourtant, comment le contenu d'objectivités peut être toujours différent ? Une réponse plus claire à ces questions apparaîtra seulement des années plus tard en 1939 avec la publication d'« *Expérience et Jugement* » par Landgrebe.

### 5.1.3 La notion génétique d'horizon dans « *Expérience et Jugement* »

Selon Husserl, avant que toute expérience ait lieu, l'objet de notre expérience n'est pas donné comme un substrat complètement vide, mais nous avons déjà une certaine familiarité avec lui. Cette dimension pré-donnée de notre expérience est ce que Husserl appelle « *horizon* » : « On pourrait affirmer que l'horizon comprend ce dont nous sommes conscients de façon non-thématique. Lui-même restant non-thématisé, l'horizon maintient l'espace ouvert pour l'émergence de chaque et tout thème »<sup>444</sup>. Puisque l'horizon est la caractéristique d'une *relation* entre la conscience et des objets dans le monde, nous parlerons d'une façon plus générale d'horizons comme étant *de l'expérience*. Cependant, étant donné que toute expérience implique à la fois un monde avec ses objets et une conscience que les appréhende, la notion générale d'horizon inclura aussi différents types d'horizons, c'est-à-dire différents aspects non-thématisés de notre expérience, qui varient selon la partie de cette corrélation sur laquelle nous nous concentrons.

Le premier de ces aspects est certainement le monde lui-même qui est déjà là pour nous, *pré-donné* dans une simple certitude de croyance. Dès le départ, les objets nous affectent « au fond » de nos champs de conscience et c'est seulement après coup, à travers un intérêt éveillé, que nous les saisissons effectivement et une activité de connaissance se produit. Le nom pour ce terrain universel de croyance-au-monde est *horizon* :

L'être du monde dans sa totalité est ce qui va de soi, ce qui n'est jamais mis en doute, ce qui ne résulte pas d'une activité de jugement, mais qui constitue le présupposé de tout jugement [...] Ainsi tout étant qui nous affecte nous affecte sur le sol du monde, il se donne à nous comme un étant visé comme tel; et l'activité de connaissance, activité judicative, se réduit à examiner si l'étant est vraiment tel qu'il se donne, tel qu'il a été visé, s'il est vraiment un étant de telle et telle nature. *Le monde comme monde étant est la pré-donnée universelle passive préalable à toute activité de jugement, à toute mise en œuvre d'un intérêt théorique*<sup>445</sup>.

Comme nous pouvons remarquer, Husserl trace une distinction entre le monde et les objets qui le constituent, dans la mesure où le premier est lui-même un horizon à travers lequel les deuxièmes peuvent apparaître. Cela se produit car la manière dont nous sommes conscients du monde diffère de la manière dont nous sommes conscients des objets qui le composent, et pourtant les deux consciences sont liées : les choses peuvent seulement apparaître *dans* le monde grâce à son fonctionnement comme arrière-plan pré-donné – et pour cette raison il y a

---

<sup>444</sup> Saulius Geniusas, *The Origins of the Horizon in Husserl's Phenomenology* (Springer, 2012), 7

<sup>445</sup> Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, trad. Denise Souche-Dagues (Paris : PUF, 2014), §7, 34/35

toujours une conscience implicite du monde comme notre horizon – de la même manière que le monde ne peut apparaître comme notre horizon universel qu'à *travers* notre appréhension des objets en lui : « [Chaque objet] est un quelque chose, quelque chose *du* monde, de ce monde dont nous avons toujours conscience comme horizon. D'un autre côté cet horizon nous n'en avons conscience que comme d'un horizon pour des objets qui sont, et il ne peut pas être actuel sans une conscience spéciale d'objet »<sup>446</sup>. Nous pouvons donc parler de deux types différents d'horizons interconnectés : le *monde comme horizon* et les *horizons à travers lesquels des objets peuvent apparaître*, et notre investigation de l'un sera toujours nécessairement entrelacée avec l'investigation de l'autre, comme Saulius Geniusas l'explique :

Si le monde en tant qu'horizon est un horizon pour des *objets existants*, alors la description phénoménologique de la manière de donation des objets existants doit révéler comment ils émergent nécessairement d'une pré-donation plus rudimentaire du monde. Autrement dit, *le monde comme horizon peut être rendu thématique en révélant comment il forme une contrepartie nécessaire à l'apparition d'objets existants de telle sorte que sans lui, l'apparition d'objets ne serait pas possible*<sup>447</sup>.

Par conséquent, une conscience d'horizon est décrite par Husserl comme « l'horizon de pré-connaissance typique dans lequel tout objet est pré-donné »<sup>448</sup>. En d'autres termes, il y a un cadre d'anticipation pour la conscience dans lequel chaque objet apparaît et c'est seulement à la base de cela qu'une future connaissance d'un objet peut être atteinte. Ce cadre comprend, ainsi, à la fois le monde lui-même comme horizon universel et les horizons de la donation de l'objet à travers lesquels je peux avoir l'expérience d'eux.

En ce qui concerne le *monde-comme-horizon*, nous y trouvons un terrain pré-donné qui n'est pas pourtant vide, mais rempli d'une pré-connaissance indéterminée. C'est-à-dire que le monde-comme-horizon nous offre une série d'être connus en général, mais encore inconnus en ce qui concerne leurs particularités individuelles. Notre croyance en ce que cet horizon nous présente est ce qui rend le monde familier pour nous et ce qui justifie notre croyance dans son existence. Ce monde, toujours déjà connu avec une certaine familiarité, c'est le *monde-de-la-vie (Lebenswelt)*, c'est-à-dire « le monde dans lequel nous vivons toujours déjà, et qui constitue le sol de toute opération de connaissance et de toute détermination scientifique »<sup>449</sup>. Notre connaissance du monde est précédée par sa pré-donation, par notre familiarité avec lui, parce que le monde de la vie est déjà imprégné par des activités de connaissance préalables qui

---

<sup>446</sup> Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, §37, 162

<sup>447</sup> Geniusas, *The Origins of the Horizon in Husserl's Phenomenology*, 182

<sup>448</sup> Husserl, *Expérience et Jugement*, §33, 178

<sup>449</sup> *Ibid.*, §10, 48



déposent leurs résultats là. Ainsi, nous recevons le monde déjà aménagé par d'autres (éducation, traditions, cultures, religions, histoire, etc.). Autrement dit, le sens de ce qui est pré-donné pour nous est déjà déterminé par les accomplissements des sciences. Pour cette raison, nous démontrons souvent une conviction préalable que les objets de notre expérience sont en effet déterminés en eux-mêmes et ce que nous faisons par l'expérience ne serait rien d'autre que légitimer ces déterminations qui existent par eux-mêmes dans les choses. Cela signifie que notre expérience du monde est dès le départ médiatisée par une *idéalisation* de lui qui établit par avance pour nous comment interpréter le monde. Mais cette idéalisation, menée surtout par les sciences naturelles, produit rien d'autre qu'un monde prévisible qui s'accorde à *leurs* idées et méthodes. Et pourtant, nous prenons ces intuitions comme acquises et comme vérité ultime. Ce que la phénoménologie cherche est précisément de ne pas accepter un monde préalablement déterminé en soi, mais de comprendre cette pré-donation antérieure du monde de la vie : « Si donc nous voulons revenir à une *expérience entendue au sens d'origine ultime qui fait l'objet de notre enquête*, ce ne peut être qu'à *l'expérience originnaire du monde de la vie*. Expérience qui ne comporte *encore aucune de ces idéalizations*, mais en est le fondement (*Fundament*) »<sup>450</sup>. Pour cette raison, nous devons retourner à une *expérience pré-prédicative*, c'est-à-dire à cette *expérience originnaire* d'une donation familière du monde : nous devons analyser les horizons qui structurent nos expériences en premier lieu.

Si nous nous concentrons désormais sur ce champ d'expériences originnaires, nous pouvons remarquer que ce n'est pas encore un champ d'objectivités au sens propre, puisque le « Je » n'a encore attribué aucun sens définitif aux objets. En effet, au sens strict, la conscience n'a, à ce niveau, accompli aucune activité objectivante. Ce que nous trouvons, c'est une *pré-donation passive*, qui n'est pas pourtant un chaos, mais un simple enchevêtrement de données structurées de manière indéterminée et générale. Ces données sont déjà le produit d'un type de *synthèse constitutive d'un degré inférieur*, puisque même à ce niveau passif, où une activité attentive n'a pas encore eu lieu, la conscience reçoit déjà des informations de son environnement. Cette information est déjà en train d'être traitée par la conscience à travers la conscience du temps immanent, bien que le produit de cette synthèse possède une simple forme générale de l'objet. Il en est ainsi car la conscience du temps est, pour Husserl, la source originnaire de la constitution de toute sorte d'identité, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant, même celles d'un degré inférieur et général. À ce niveau passif, le temps place les objets dans mon champ de perception dans l'unité du *présent vivant (lebendige Gegenwart)* de ma conscience. Mais comment sommes-nous capables d'aller au-delà de ces simples traits

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, §10, 53

indéterminés des objets ? Comment des horizons se produisent ? La loi qui permet aux horizons de se manifester, c'est l'*association* ou ce que Husserl appelle « *synthèse de recouvrement* » (*Deckungssynthesis*). C'est une connexion immanente qui permet à la conscience d'affirmer : « ceci me rappelle de cela » ou « ceci me renvoie vers cela ». Cette genèse associative est le phénomène qui gouverne la sphère de la pré-donation passive, puisque à ce niveau, c'est seulement à travers ce type de connexion que nous sommes capables de mouvoir d'une saisie vers l'autre, en créant l'unité de l'expérience.

Ce passage d'une appréhension à l'autre peut, d'ailleurs, se produire à travers deux types d'horizon : un interne et un externe. *L'horizon interne* concerne une intentionnalité qui vise par anticipation les possibles déterminations de l'objet, elle va au-delà du noyau d'information que ma conscience actuelle et immédiate saisit, en produisant une anticipation par rapport à des prochaines esquisses que je pourrais avoir de ce même objet. Souvent, Husserl présente l'exemple d'un objet sphérique et rouge, et, au fur et à mesure que ma perception se déroule et que je tourne cet objet, mon horizon interne anticipe que je pourrais continuer à voir un objet rond et rouge. Mais mon appréhension de cet objet est aussi accompagnée par d'autres objets qui sont simultanément co-donnés avec lui dans mon champ de perception. Mon *horizon externe* est celui responsable pour la saisie de l'arrière-plan qui entoure chaque objet dont je fais attention à ce moment, et à tout moment je peux délibérément choisir de me tourner vers n'importe laquelle de ces co-apparences.

Ainsi, cette sphère passive est réglementée par une structure associative qui articule toutes les singularités qui nous sont données, en créant un *champ structuré* de donation. L'association est, par conséquent, ce qui rend possible pour nous d'être déjà familier avec le monde avant même de commencer à activement le saisir, puisque à travers elle, la conscience lie un horizon à l'autre, de sorte que la pré-donation du monde de la vie devient déjà *structuré passivement*. Ces synthèses de recouvrement passives possèdent toutefois une force affective : elles produisent une *stimulation* sur le « Je » qui fait que ce dernier s'oriente vers elles. L'action qui résulte de cette stimulation n'est pas encore effectivement une activité de constitution, mais plutôt un éveil de la conscience :

Un élément nouveau se fait jour quand *le Je cède à la stimulation*. La stimulation exercée par l'objet (*Objekt*) intentionnel tourné vers le Je attire celui-ci plus ou moins fortement, et il s'y abandonne plus ou moins. Une tendance graduée relie les phénomènes, tendance de l'objet intentionnel à passer de la position

*en arrière-plan* à la position *face au Je* ; c'est un changement qui est corrélativement changement de tout le vécu intentionnel d'arrière-plan en vécu de premier plan : le Je se tourne vers l'objet (*Objekt*)<sup>451</sup>.

La combinaison entre une *affection soufferte* et un *éveil produit* mène la conscience à *tourner vers* quelque chose, ce qui donne vie au fond : des objets s'approchent de moi ou se distancient ; ils apparaissent et disparaissent de mon champ de perception, « En tant que le Je dans cette orientation-vers accueille en soi ce qui lui est pré-donné à travers les stimulations qui l'affectent, nous pouvons parler Ici de la *réceptivité du Je* »<sup>452</sup>. Lorsqu'il est réceptif, le « Je » consent à ce qui l'affecte et il l'accepte. Ainsi, nous ne devons pas placer cette *réceptivité* comme opposée à l'*activité* : au contraire, cette réceptivité est un degré inférieur d'activité dans la mesure où ma conscience n'est plus seulement en train d'absorber passivement des formes générales d'unités, mais qu'effectivement je *me tourne vers* ce qui m'affecte, bien que je ne forme pas activement des jugements ni ne constitue des sens définitifs.

Une fois que la conscience se tourne vers l'objet, des horizons sont éveillés :

De même des *horizons* sont éveillés avec tout donné réel; ainsi, lorsque je vois de face un objet chosal en repos, la face arrière que je ne vois pas est présente à ma conscience à l'horizon; la tendance qui vise l'objet est alors l'effort pour le rendre accessible également de l'autre côté. C'est d'abord à cet enrichissement de la donnée, à la pénétration dans les particularités singulières, et à l'être-donné « de tous côtés » que va la tendance, à partir du mode initial de la visée, jusqu'au mode de l'aboutissement, lequel à son tour présente différents degrés : imparfait, partiel, mêlé de composantes de visée non remplie<sup>453</sup>.

De cette manière, la conscience devient *intéressée*, elle est motivée à découvrir plus sur l'objet (et son environnement) de sorte que des nouveaux horizons apparaissent à maintes reprises et par conséquent des nouvelles possibilités aussi. Ainsi, notre appréhension de l'objet devient enrichie et son sens devient à chaque fois plus précis, au fur et à mesure que nous approchons son *ipséité*. Le sentiment positif de satisfaction qui accompagne l'enrichissement est ce que Husserl appelle intérêt (*Interesse*). Il s'agit de l'acte de rapprochement à l'objet qui m'affecte. Cet enrichissement, à son tour, est seulement possible grâce au fait que la conscience développe des *intentions d'anticipation* : dans la progression de la saisie de l'objet, des anticipations protentionnelles sont créées à l'égard de ce qui est à venir. Par exemple, lorsque j'appréhende la face d'un cube, j'ai tendance à anticiper comment l'arrière du cube, que je ne vois pas à ce moment là, apparaîtra. C'est dans l'effort progressif d'une donation de l'objet à la prochaine

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, §17, 91

<sup>452</sup> *Ibid.*, §17, 93

<sup>453</sup> *Ibid.*, §19, 97

donation qu'une certitude par rapport à l'existence de cet objet se produit graduellement, au fur et à mesure que mes intentions se remplissent. Cependant, c'est aussi dû à cette anticipation que des déceptions peuvent se produire lorsqu'il y a des empêchements ou des frustrations de mes intentions. C'est la raison pourquoi notre certitude initiale peut s'altérer en des modes de négation ou doute.

Dans tous les cas, si initialement, à un niveau passif, nous avons une simple familiarité générale avec l'objet, plus nous devenons intéressés (plus il nous affecte), plus nous voulons remplir cette forme générale avec des déterminations spécifiques. Cela veut dire que quand nous devenons intéressés, nous sommes déjà en train de quitter le domaine de la pure réceptivité et nous nous orientons vers l'objet : c'est un passage. Si initialement cet intérêt apparaît sous la forme d'une simple *intuition contemplative*, notre intérêt prend alors rapidement une nouvelle forme : nous voulons *expliquer* l'objet. Ainsi, quand nous contemplons simplement un objet, nous le saisissons dans son ensemble, dans sa généralité vague. Nous développons déjà des intentions d'anticipation à son égard, mais nous l'appréhendons seulement en général, comme nous n'avons pas encore suivi des horizons. Pourtant, une fois que la *contemplation* devient *explication*, « l'intérêt suit la direction des attentes qui ont été éveillées ; il demeure ici aussi concentré sur cet objet pris dans son unité, tel qu'il s'est détaché comme objet isolé, et il tend à déployer tout ce en quoi il « consiste », ce qui se manifeste de lui en fait de *déterminations internes*, à pénétrer dans son contenu, à saisir ses parties et moments, à pénétrer à nouveau en eux en les prenant séparément et à les laisser se déployer »<sup>454</sup>, tout cela sans perdre de vue l'objet dans son ensemble. Ainsi, « *L'ex-plication est une orientation de l'intérêt perceptif dans le sens de la pénétration dans l'horizon interne de l'objet* ».

#### 5.1.4 L'horizon comme « déterminabilité indéterminée »

Prenant en considération la caractérisation de l'horizon que nous avons présentée jusqu'ici, nous pourrions dire que les horizons mettent en place une *déterminabilité indéterminée*, c'est-à-dire que l'apparition d'un objet dans le monde n'est pas seulement le produit d'un remplissement permanent d'anticipations, mais il peut aussi inclure des situations de frustration qui peuvent modifier la configuration de sens précédente que nous avons projetée. Ainsi, notre horizon de pré-connaissance typique initial est *définissant*, et pourtant pas *définitif*, « Ce qui nous affecte est d'avance connu, au moins en tant qu'il est, d'une manière générale, un quelque chose pourvu de déterminations ; il est donné à la conscience sous *la forme*

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, §22, 122

vide de la *déterminabilité*, donc assorti d'un horizon vide de déterminations (« certaines » restant indéterminées, inconnues) »<sup>455</sup>. Les modifications incessantes que l'horizon peut subir nous montrent que, si d'un côté l'horizon est la condition de possibilité pour l'apparition des choses dans le monde, en leur fournissant d'autres déterminations (internes et externes), il est par ailleurs déterminé par ces apparitions qui le composent lui-même. Il y a, ainsi, une *codétermination* entre les apparences et la conscience d'horizon :

Non seulement parce que les horizons sont motivés par les apparences dans leur *émergence*, mais aussi parce que les apparences dans leur *durée* continuent d'obliger la conscience d'horizon à obtenir et à exercer de nouvelles sortes de projections anticipatives. Les horizons déterminent les apparences en tant qu'apparences d'une objectivité particulière; pourtant ce sont les apparences elles-mêmes qui motivent les horizons à les schématiser d'une manière exigée. Par exemple, pour percevoir un jeu de cartes sur la table comme des cartes et non comme des boîtes d'allumettes, la conscience doit être guidée par les horizons d'anticipation éveillés. Pourtant c'est le phénomène apparaissant dans sa durée qui motive la conscience à s'accrocher à la configuration projetée du sens; et quand les apparences frustrer la configuration projetée, les horizons subissent une modification: ce qui s'est montré plus tôt comme un jeu de cartes s'avère maintenant être une boîte d'allumettes. En raison d'une telle codétermination, les horizons se révèlent non seulement en termes de structure formelle, mais aussi en tant que projections concrètes de sens, qui appellent l'objet à se manifester de manière anticipée<sup>456</sup>.

En d'autres termes, nous disons que l'horizon est *déterminant* puisqu'il définit le cadre à travers lequel tout objet peut apparaître. Toute expérience est anticipée par notre conscience d'horizon, c'est-à-dire que ma conscience suit la loi d'association qui me permet de placer cette expérience dans le cadre d'un certain type d'objectivité (à travers la comparaison et le ressouvenir d'autres types d'expériences similaires). Mais ces horizons sont *indéterminés* en eux-mêmes parce que le cours de notre expérience peut toujours modifier notre cadre anticipatif. Toute expérience nouvelle est ajoutée à l'horizon lui-même et cette fusion transforme mon schème anticipatif, « Par conséquent, l'indétermination de l'horizon se révèle intrinsèquement productive »<sup>457</sup>.

La reconnaissance de l'émergence d'horizon a une conséquence par rapport à la manière dont on définit la conscience. Les configurations de sens que l'horizon nous permet de projeter ont leur source, comme nous l'avons vu, dans des expériences précédentes qui deviennent *sédimentées* dans la conscience. L'association, par exemple, ne pourrait pas se produire si chaque expérience ne se sédimenterait pas dans la conscience, de sorte que, à travers le

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, §8, 44

<sup>456</sup> Geniusas, *The Origins of the Horizon in Husserl's Phenomenology*, 102

<sup>457</sup> *Ibid.*, 103

ressouvenir, nous sommes toujours capables de lier une expérience actuelle à une expérience passée, en établissant ainsi, à travers des synthèses, différents cadres pour différentes sortes d'apparences. Cette sédimentation est aussi ce qui nous permet de produire un cadre anticipatif. En accédant à des expériences imprimées dans ma conscience, il devient de plus en plus facile pour moi de savoir à quoi m'attendre dans les expériences futures. Par conséquent, la conscience se révèle comme un *champ fluide composé d'accomplissements sédimentés*, qui, à leur tour, altèrent notre horizon. Ce dernier établira la base à partir de laquelle la conscience projettera du sens dans des expériences futures, et ainsi de suite. L'horizon n'est donc pas une structure statique qui permet l'émergence d'une apparence, mais un système dynamique qui dépend à la fois de ma pré-connaissance passive du monde, qui m'affecte dans sa pré-donation, mais aussi de la sédimentation de mes expériences, qui permettent à ma conscience de projeter du sens dans ma prochaine expérience. La conscience apparaît donc comme un champ dans lequel tout vécu peu «*fluer*» et laisser une empreinte, et à travers cette empreinte des nouvelles *habitudes* sont générées. Ce processus peut seulement avoir lieu, cependant, grâce au cadre mis en place par notre conscience d'horizon. Mais comment cette conscience d'horizon structure nos expériences spécifiquement filmiques ? Regardons cela de près.

## **5.2 Le vécu du film : La conscience d'horizon filmique**

### *5.2.1 Comment le film structure notre expérience originale : cadrage, plan et montage*

Les analyses menées dans les chapitres précédents nous ont montré que la structure interne des films met en place des mécanismes qui nous permettent d'être intégrés à l'expérience, faisant en sorte que nous soyons tout d'abord affectés par les films, avant qu'un jugement proprement prédictif soit produit. Pour cette raison, dans le cadre des recherches husserliennes, l'expérience filmique pourrait être appelée une «*expérience originale*». Nous allons analyser la structure de cette *réceptivité* du film par le spectateur dans les paragraphes suivants. Mais pour comprendre cette structure, il est important de remarquer en premier lieu comment cette affectivité est créée par le propre moyen de production des films. En effet, une réception facilitée du film par le spectateur est essentielle pour l'artiste au cinéma, le réalisateur, parce que sa création est *reproductible*, c'est-à-dire qu'un film est fait *pour* être partagé avec un public à plusieurs reprises. À la différence d'autres œuvres d'arts, qui sont des instanciations uniques dans le monde, et malgré l'unité du film dans son intégralité, il s'agit d'une œuvre qui prend déjà en compte sa future reproduction dans la façon même dont elle est créée. Certes, une

peinture ou une photographie peut être reproduit dans la mesure où je peux, par exemple, acheter une copie de la Mona Lisa et l'afficher chez moi. Mais cette reproductibilité ne fait pas partie du propre *mode de création* de l'œuvre, puisque le peintre ne peint sa toile qu'une fois et cette toile est l'unique dans le monde qui il a vraiment touché. Cette existence unique de l'œuvre d'art est d'ailleurs précisément ce que Benjamin appelle « *aura* », terme qui se réfère à la capacité d'œuvres d'art originales à avoir une présence physique et une existence uniques. C'est l'authenticité du *hic et nunc* de l'œuvre d'art dont il est question : « L'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique. Puisque celui-ci se fonde sur celle-là, si la chose tombe dans la reproduction, là où sa durée matérielle s'est dérobée aux hommes, son pouvoir de témoignage historique s'en trouve tout aussi ébranlé »<sup>458</sup>. Les œuvres d'art reproduites par techniques sont, au contraire, indépendantes de leur création originale et première, comme Benjamin l'affirme : « La technique de reproduction détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse. En autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit »<sup>459</sup>. Pour cette raison, la caractéristique reproductible du cinéma, tout comme de la photographie, détruit l'*aura*, ce qui pour Benjamin libère l'art de son ancrage dans la tradition et la religion, et l'ancre plutôt dans les processus sociaux qui définissent le contexte actuel de chaque spectateur dans son vécu de chaque copie. Ainsi, grâce au caractère mécanique de son mode de création par la caméra, le film, contrairement à d'autres formes d'art, naît déjà comme une reproduction, comme copie du réel qu'il enregistre. Pour cette raison, même si à la fin de la production d'un film, l'« œuvre-film » apparaît sous la forme de la *copie zéro* – c'est-à-dire la première version finale officielle du film – grâce à son caractère reproductif, les futures copies de cette copie zéro garderont en elles l'aspect d'originalité.

Cette reproductibilité est une caractéristique intrinsèque des films puisque c'est son propre mode de création par un *enregistrement* de la caméra qui comporte dans son essence la possibilité pour que cet œuvre d'art soit reproduit et donc facilement partageable. Pour cette raison, la date de naissance officielle du cinéma, à savoir le 28 décembre 1895, ne concerne ni la création du cinématographe, ni le tournage du premier film, mais la première séance publique organisée par les frères Lumières à Paris. Comme José Moure explique :

---

<sup>458</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 21

<sup>459</sup> *Ibid.*, 22

On célèbre la naissance d'un spectacle, la rencontre entre des spectateurs payants et les vues animées Lumière. Comme si c'était face à l'écran, sous les yeux des premiers spectateurs que la cinématographie avait vu le jour ; comme si le cinéma était un art du spectateur, ou du moins une technique qui trouve son efficacité et son sens, en son dispositif spectatorial, dans le rapport particulier qu'elle instaure avec le spectateur<sup>460</sup>.

Grâce à sa reproductibilité, le film devient donc un art qui exprime certes la vision d'un artiste – ou plusieurs, si nous prenons en compte toutes les personnes concernées dans la création d'un film – mais qui cherche avant tout à ce que cette expression soit communicable et, à la limite, compréhensible. Puisque le film est donc déjà créé, visant à un partage avec un public, le réalisateur prend en considération le public qu'il cherche à atteindre<sup>461</sup> : « Un certain minimum de succès – ou de compréhension – est la précondition matérielle inexorable pour qu'un film voie le jour. Le paradoxe de cette situation, c'est qu'un public compréhensif doit exister avant l'œuvre, donc avant que celle-ci ne naisse, car son succès ne peut être déterminé que par la garantie préalable qu'elle sera comprise »<sup>462</sup>.

Cette communication se réalise par un mode d'expression qui demeure unique grâce à la spécificité du dispositif cinématographique – et de ce point de vue le réalisateur doit manipuler précisément les limites que l'appareil lui impose dans son expression : la bidimensionnalité de l'image, les degrés d'intensité / saturation des couleurs, les objectifs variés, la limitation de la profondeur de champ, la coupure d'un champ de vue spécifique, etc. – mais qui offre aussi au réalisateur la possibilité d'intégrer le public à son expression du monde parce qu'il reproduit quelque chose qui est déjà familier au spectateur. Pour cette raison, le film crée une expérience ambiguë. D'un côté, la manière dont le contenu du film apparaît fonctionne comme une *reproduction* du mode d'apparition de notre monde lui-même, ce qui facilite notre adhésion au film. Mais puisque cette apparition comporte aussi des éléments singuliers qui résultent du propre mode de création cinématographique par son dispositif, le film devient plus qu'une simple copie, il devient une expression : « Une « forme » artistique n'est pas tout simplement la reconstitution, par imitation ou autre procédé, d'une forme sensible à percevoir ;

---

<sup>460</sup> José Moure, « Face aux écrans : naissance(s) du spectateur », in *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, Dominique Château (ed.) (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 21/22

<sup>461</sup> Il y a plusieurs modèles qui expliquent la façon dont le public – ou plus exactement le spectateur – est visé en théorie dans le cinéma, par exemple comme un spectateur idéal ou comme un spectateur réel dans un contexte spécifique de réception du film. À ce propos, voir le chapitre « *Spectatorship* » dans “*The Routledge Companion to Philosophy and Film*”. Ici, nous utilisons l'idée d'un public ou du spectateur comme des sujets qui visionnent l'« objet-film », tout simplement.

<sup>462</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 14



c'est à proprement parler, une Gestalt, une « Forme », une matrice de sens plus qu'un objet possédant une signification et une seule. Une forme artistique se dépolie et se meut donc dans sa spatialité et sa temporalité spécifiques »<sup>463</sup>. Ainsi, si d'une part le film s'offre comme un mode d'expression unique, d'autre part, le réalisateur a à sa disposition des mécanismes qui lui permettent de communiquer cette expression subjective au public, afin qu'il puisse y identifier son propre monde. Pour cette raison, il y a toujours une dimension de l'expérience filmique qui offre un accès facilité au spectateur ou, comme nous avons vu dans le troisième chapitre, il y a une *dimension passive* de notre constitution du film. Récapitulons brièvement la manière dont cette passivité est rendue possible par chaque structure cinématographique analysée dans les chapitres précédents.

L'un de principaux mécanismes des films est l'« effet-choc » du montage dont nous avons parlé dans le troisième chapitre. Le montage consiste dans la juxtaposition de plans afin de créer un sens qui naît de leur relation. La découverte que certaines manières de connecter des images pouvaient créer des changements cognitifs chez le spectateur est ce que nous appelons *l'effet-choc*, et qui confère au montage le pouvoir d'exprimer quelque chose, plutôt que de simplement montrer. Par la juxtaposition de fragments (plans ou images), un stimulus sensitif est créé chez le spectateur, qui peut lui rappeler un effet senti auparavant par rapport à d'autres expériences vécues. Autrement dit, le montage joue subtilement avec notre capacité d'*associer* certaines relations entre images ou entre plans à des réactions spécifiques – qui peuvent être simplement cognitives, mais aussi émotionnelles. Cette dimension associative est ce qui nous permet d'être affectés directement, puisque l'association est éveillée spontanément chez le spectateur. Ainsi, le simple effet-choc peut nous affecter naturellement, parce qu'il joue avec une dimension passive de notre expérience : « Il s'agit tout simplement de profiter de la connaissance du monde que l'on peut forcément supposer chez le spectateur, et de jouer, dans le raccord, de ce savoir implicite »<sup>464</sup>. Cet effet nous montre que le montage n'est pas simplement une puissance intellectuelle (créative de sens), mais grâce à la discontinuité inhérente à ce processus, le sens créé est nécessairement connecté à l'effet affectif que cette juxtaposition engendre. Certes, ce n'est pas la technique elle-même qui est appréhendée de manière passive, au contraire, les ruptures inhérentes au montage ne correspondent pas à la façon dont nous croyons saisir la vie – façon qui est continue et fluide grâce aux synthèses d'identité opérées par nos consciences. La discontinuité du montage nous paraît ainsi

---

<sup>463</sup> Pierre Rodrigo, *Les montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques* (Belval : Editions Circé, 2017), 75

<sup>464</sup> Jacques Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »* (Paris : Vrin, 2015), 42

incompatible avec notre manière naturelle de vivre et les films nous obligent de cette manière à faire face à une réalité fragmentée, ce qui va contre notre attitude naturelle envers le monde. Mais la dimension associative nous encourage, autrement, à accepter les ruptures, en identifiant dans leur juxtaposition des relations qui nous avons pu expérimenter auparavant.

Cette association est largement facilitée par le fait que le plan, étant la prise ininterrompue d'un événement, reproduit dans une certaine mesure notre propre perception mondaine, comme le deuxième chapitre nous a montré. Bien que des images en mouvements soient des simples représentations, et pas la présence de l'objet, elles présentent pourtant la reproduction d'une perception ordinaire. Ainsi, le réalisme s'inscrit dans le plan non seulement grâce à son pouvoir d'enregistrer le réel en tant que tel, mais surtout par sa capacité à reproduire les conditions d'une perception réelle, à savoir l'unilatéralité, la subjectivité et la dynamique entre intentions vides et intentions remplies (champ/ hors-champ). Certes, nous n'avons aucun contrôle de cette perception reproduite. En outre, l'écran nous met à distance de l'espace qu'elle appréhende et il circonscrit le monde du film, le détachant de notre environnement englobant et de nos propres corps. Mais la ressemblance entre la structure de la perception dans le plan et celle ordinaire me permet de dépasser ces obstacles, en rendant possible pour moi d'entrer dans cet espace, malgré ma distance corporelle. Ainsi, je ne vois pas un monde à part, au contraire, j'associe la perception sur l'écran à une possible perception du monde. La reproduction par le plan de la structure de la relation perceptive entre nous et le monde facilite ainsi notre association de ce que nous voyons dans le champ avec ce que nous vivons hors-champ. Ce réalisme du plan et la passivité avec laquelle cette dimension nous apparaît est la raison même pour laquelle dans ses premières années les films avec de thèmes controverses était souvent accusés de corrompre la société, surtout les plus jeunes et leur susceptibilité :

La fréquentation du cinéma est devenue un fait social de masse dans la première partie du XXe siècle, et elle fut bientôt accusée de corrompre le public de masse en exploitant ses plus bas instincts. L'idée qu'elle 'inculque' aux spectateurs, spécialement aux plus jeunes et plus impressionnables, des leçons indésirables sur la morale et le crime, semble avoir émergé très tôt, sans doute en rapport avec les conjectures sur l'immortalité du « réalisme » et la passivité ou la suggestibilité inhérente au public de cinéma<sup>465</sup>.

Ce dédoublement de la perception se produit, à son tour, en raison de la triple structuration du film en « chose physique écran/ objet-image photogramme/ sujet-image réel représenté » analysé dans le premier chapitre. D'un côté, grâce à cette structuration,

---

<sup>465</sup> Ian Christie, « A la recherche des publics (audiences) », in *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, Dominique Château (ed.) (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 45/46

l'appréhension du film ne dépend pas seulement d'une perception, mais aussi d'une imagination qui naît de son caractère imaginaire. Cependant, d'un autre côté, grâce à la mécanique de la caméra, la représentation en jeu ne concerne pas quelque chose d'absent qui est présentifié par son image, mais le réel lui-même qui est capturé tel qu'il est. Cette capture, nous l'avons vu, vise moins la manifestation de la réalité en tant que telle, que la reproduction de la *façon* dont la réalité apparaît. Il ne s'agit pas de ce qui apparaît mais de comment il apparaît. C'est pourquoi nous pouvons parler de différents types de perceptions impliquées dans ces divers niveaux d'appréhension du film, c'est-à-dire que la conscience vise le film différemment en dépendant de la perspective selon laquelle elle vise le film – comme chose physique, comme image ou comme réel. La première est la perception ordinaire, laquelle prend le film sur l'écran comme un objet quelconque dans notre champ de perception. La deuxième est la perception de l'image-objet : en tant que *fictum*, l'image se donne comme quelque chose de perceptif, comme un complexe de sensations qui apparaissent sur l'écran. Mais précisément parce qu'elle est un *fictum*, cette image fait appel à quelque chose d'autre : la scène représentée, c'est-à-dire l'image-sujet. Puisque ce dernier est en effet absent, nous devons y accéder par l'imagination, qui naît donc de la perception de la représentation. Mais cela ne change pas le fait que la représentation se produit par un mime des caractéristiques d'une perception ordinaire, de sorte que ce que nous voyons est une représentation d'une perception. Ici nous trouvons un troisième type de perception : la perception reproduite dans l'image. Certes, strictement, il n'y a pas de distinction entre les premiers et deuxièmes types de perception, puisque la perception par laquelle nous voyons l'écran est, dans la pratique, la même par laquelle nous accédons aux images – la différence se trouvant dans le fait que quand la perception vise le film comme représentation, et pas comme un simple écran devant nous, une imagination résulte de cette appréhension et modifie cette perception. Pour des questions de clarté, sauf lorsqu'il est indiqué le contraire, nous n'allons pas distinguer dans ce chapitre ces deux perceptions. La relation sur laquelle nous nous concentrerons sera entre l'expérience du film comme un objet en face de nous (comme des images sur l'écran) et sa corrélation avec l'expérience que ce film reproduit dans son apparition même. De ce point de vue, par le cadrage, ce qui est en jeu c'est le contraste entre notre perception ordinaire de l'« objet-film » et la perception qu'il exprime dans sa représentation. D'une part, le cadrage permet à l'image filmique d'être plus qu'une représentation. Elle est le réel lui-même qui se donne par une configuration précise, et grâce à cela, nous y identifions naturellement notre propre monde, mais restructuré selon une perspective précise. Et pourtant, d'une autre part, bien que cette reconfiguration soit caractérisée par le réalisme de la perception qu'elle reproduit, elle demeure pourtant une réalité

mise à distance par la cadre, qui nous rappelle constamment le fait que nous soyons détachés de l'espace filmique, assis dans une salle de cinéma. C'est précisément cette ambiguïté de l'image filmique dont José Moure parle dans le passage suivant : « Le spectateur du cinématographe, assis parmi d'autres spectateurs, dans une salle obscure, face à un écran blanc où se projettent des images en mouvement avec tout l'illusion de la vie réelle, est avant tout confronté au spectacle de sa propre vision, d'une vision incarnée qui est pour lui une expérience perceptive totalement inédite »<sup>466</sup>.

Nous pouvons remarquer que les affirmations faites jusqu'ici semblent contredire Merleau-Ponty, lorsqu'il affirme dans *Phénoménologie de la perception* que le film n'a pas d'horizon :

Quand, dans un film, l'appareil se braque sur un objet et s'en rapproche pour nous le donner en gros plan, nous pouvons bien nous rappeler qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. C'est que l'écran n'a pas d'horizons. Au contraire, dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là. Or, avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels et impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir<sup>467</sup>.

Ici, nous revenons à une critique déjà faite à Merleau-Ponty dans le deuxième chapitre : le philosophe ne trace pas une distinction nette entre les deux types de perception que nous trouvons dans l'expérience filmique, la perception reproduite dans le film et la perception du spectateur *du* film, et bien que cette dernière dépende évidemment de l'appréhension de la perception dans le film, les deux perceptions se distinguent<sup>468</sup>. Pour cette raison, même si la perception *dans* le film ne semble pas avoir d'horizon (ou plus précisément, elle a un horizon limité par le cadrage), Merleau-Ponty semble confondre l'horizon de notre perception ordinaire qui appréhende l'« objet-film » dans la salle de cinéma avec l'horizon de la perception dans le film. Ainsi, si l'expérience reproduite dans les films a certes ses limitations – démarquées surtout pas le cadre, mais aussi par des insuffisances de l'appareil cinématographique lui-même dans sa reproduction d'une perception naturelle tel que la bi-dimensionnalité de l'image, la

---

<sup>466</sup> José Moure, « Face aux écrans : naissance(s) du spectateur », 33

<sup>467</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 2011), 82

<sup>468</sup> Dans son livre *Perception-Cinéma*, dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre, Clélia Zernik trace une profonde distinction entre ces diverses formes de perception en jeu dans l'expérience filmique, leurs fonctions, leurs relations et comment ses différents usages distinguent, par exemple le néoréalisme d'autres types de cinéma.

limitation de la profondeur de champ, etc. – notre expérience des films, en tant qu'une expérience ordinaire, possède autrement bel et bien des horizons. Autrement dit, lorsque nous parlons du vécu des films, il y a deux types d'expériences dont il faut faire la distinction : d'un côté et avant tout, la donation du film, en tant qu'une chose matérielle perceptive, se produit comme la donation de tout autre objet dans le monde. Le film est alors « juste » un objet dans notre champ perceptif dont nous faisons expérience et selon cette perspective, cette expérience comporte elle aussi des horizons qui rendent possible sa constitution. Mais d'un autre côté, cet objet est structuré d'une manière telle que pour le spectateur, voir un film ne revient pas à voir uniquement ce qu'il nous montre, mais à appréhender un objet qui se donne comme une reconfiguration complexe du monde lui-même – complexe puisqu'en partie semblable à notre appréhension naturelle, mais en partie contrainte par le mode de création du dispositif lui-même : « Le film est aussi bien moyen de perception qu'objet de perception. Le spectateur est par conséquent dirigé par le film qu'il expérimente. Sa perception de la diégèse est soumise à la prothèse perceptive de la machine filmique »<sup>469</sup>. La question est de savoir comment des horizons émergent dans notre perception ordinaire d'une perception reproduite ? Cette notion d'horizon devrait précisément nous aider ici à comprendre la manière dont le film est vécu comme une expérience originaire. Regardons la structure de notre expérience filmique de plus près.

### 5.2.2 *L'émergence d'un horizon filmique*

Regarder un film n'a pas toujours été une activité ordinaire. Le cinéma nous est devenu familier au long de son évolution historique, mais les premières projections cinématographiques ont eu un fort impact sur ses spectateurs, bien qu'elles n'aient été que des simples enregistrements des moments de la vie réelle. Tel est le cas de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) des frères Lumière qui montre une situation si banale que l'arrivée d'un train à une station. Et pourtant, l'on dit que lors de sa première projection, les spectateurs se sont enfuis du cinéma une fois qu'ils ont vu le train à l'écran venir vers eux. Cet accident peut être expliqué par le fait que, à cette époque, on n'était pas encore familier avec ce nouveau type d'objet et on ne savait pas comment répondre à cette expérience étrange. C'est connu, par exemple, que le gros plan a été reçu avec horreur lors de ces premières apparitions, puisque le public croyait que les têtes apparaissant sur l'écran étaient littéralement coupées et pas seulement filmées de

---

<sup>469</sup> Bruno Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorial. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », In *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, ed. Dominique Château (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 174

très près. Dans un témoignage de l'écrivain russe Maxime Gorki datant de 1896 nous pouvons remarquer l'étrangeté avec laquelle les projections cinématographiques furent initialement reçues : « vos nerfs se tendent, votre imagination vous entraîne dans une vie étrange, artificiellement uniforme, privée de couleurs et de sons, mais pleine de mouvement, une vie de fantômes ou d'hommes condamnés à un silence éternel »<sup>470</sup>. Au fur et à mesure que le cinéma est devenu un art populaire et accessible, le spectateur est devenu progressivement accoutumé à l'acte de « voir un film ». Autrement dit, il a développé une capacité de comprendre la manière spécifique par laquelle les films s'expriment :

Les formes d'expression du cinéma muet se sont progressivement et très rapidement développées et elles ont fait naître dans le public la faculté de comprendre cette nouvelle forme de langage. Non seulement nous avons vu naître un nouvel art, mais nous avons vu naître aussi un homme qui disposait d'une nouvelle sensibilité, d'un nouveau talent, d'une nouvelle culture [...] Il s'agit ici d'une nouvelle faculté de créer des représentations, il s'agit d'une culture supérieure qui s'est développée dans un laps de temps très court. Nous n'avons d'ailleurs plus conscience aujourd'hui du peu d'années qu'il nous a fallu pour apprendre à comprendre le langage des images, pour tirer des conclusions à partir de ces images, pour reconnaître des perspectives d'images, des images-métaphores et des images-symboles. Une grande culture visuelle est née en deux décennies<sup>471</sup>.

Une partie de notre pré-connaissance avec l'expérience filmique a donc été, naturellement, une question d'éducation. Nous avons *appris*, par exemple, que le train apparaissant sur l'écran ne pouvait pas nous atteindre, puisqu'il n'est pas « là ». Autrement dit, nous avons été instruits à nous comporter comme spectateurs. Pour des auteurs comme José Moure, cet apprentissage a comporté aussi un changement de la propre perception humaine, qui a dû se réadapter aux demandes du dispositif spécifiquement cinématographique comme « images mises mécaniquement en mouvement » :

En effet, c'est moins le spectacle de la vie prise sur le vif, voire même le réalisme des scènes reproduites qui frappent les premiers spectateurs du cinématographe que l'expérience perceptive à laquelle ils sont soumis. L'œil qui avait quitté l'homme avec la camera obscure réinvestit le corps du spectateur, s'incarne dans une vision « subjective » qui participe à la production du mouvement des images et rend possible leur visibilité. Alors que les images projetées de la chambre obscure ou de la lanterne magique n'ont pas besoin du spectateur pour « consister » et exister, les images en mouvement du cinématographe ne prennent consistance que grâce à la présence et l'activité perceptive du spectateur : activité qu'on a longtemps

---

<sup>470</sup> José Moure, « Face aux écrans : naissance(s) du spectateur », 35

<sup>471</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 31-33

expliquée par la seule persistance rétinienne, et dont on sait aujourd'hui qu'elle relève principalement de la faculté du cerveau à percevoir du mouvement là où il n'y a que succession rapide d'images fixes (effet beta). Sans cette faculté du spectateur, les images projetées du cinématographe ne produiraient qu'une succession d'ombre et de lumière<sup>472</sup>.

Dès lors, nous avons graduellement appris les lois qui gouvernent cette expérience. Mais le développement d'une telle habitude a été aussi, en grande partie, assisté par la manière dont le dispositif cinématographique est structuré à travers le cadrage, le plan et le montage, puisque, malgré les spécificités du mode d'expression de ces techniques, nous y trouvons des aspects qui nous permettent de reconnaître dans la structure de l'apparition du monde cadré, une similarité avec la manière dont notre propre monde nous apparaît, ce qui facilite notre acceptation de ce que nous voyons de la manière dont nous voyons. Cet aspect « naturel » du montage est ce que Bazin souligne dans le passage suivant : « [...] le montage dans sa naïveté originelle n'est pas perçu comme un artifice »<sup>473</sup>. Si d'un côté la façon dont le cadrage découpe arbitrairement la réalité, dont le plan exprime le mouvement sans pourtant mouvoir nos corps et dont le montage enchaîne de manière fragmentaire des blocs spatio-temporels complètement discontinus, confère au film une manière d'expression qui se trouve en total décalage avec notre manière habituelle de saisir la réalité ; d'un autre côté, ces trois structures garantissent pourtant que cette expression garde son aspect « réel ». Cette contradiction interne est ce qui fait initialement de l'expérience filmique une expérience mitigée : « Entre la réalité saisissante de l'effet des images en mouvement et l'incomplétude effrayante de l'effet de réalité qui s'en dégage, entre le spectacle d'une vision qui intensifie la perception jusqu'à l'exaspération nerveuse et la vision dépressive d'un spectacle d'ombre fantomatiques dépossédées de tout, Maxime Gorki est partagé »<sup>474</sup>. De cette manière, nous retrouvons une sorte de dynamique entre (a) le développement d'une habitude avec l'émergence d'une nouvelle sensibilité de la part du spectateur et (b) la progressive manipulation de l'appareil de sorte à lui conférer une plus grande capacité d'expression du réel (surtout avec l'avènement du son et de la couleur), ce qui a rendu possible l'établissement d'une familiarité entre le spectateur et l'expérience filmique. Cette familiarité a fait des films des « objets » communs aux spectateurs, à tel point que lorsque nous rencontrons certaines structures narratives, nous supposons implicitement ce qu'elles expriment. Cette évolution a résulté, par exemple, dans l'établissement de types de montage standards, dont nous avons parlé dans le troisième chapitre, étant donné que le public est devenu

---

<sup>472</sup> José Moure, « Face aux écrans : naissance(s) du spectateur », 34/35

<sup>473</sup> André Bazin, « Montage interdit » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 54

<sup>474</sup> José Moure, « Face aux écrans : naissance(s) du spectateur », 36

graduellement familiarisé avec la logique derrière des formes habituelles de concaténation. C'est le cas du plan *over the shoulder*. Dans ce type de plan nous pouvons trouver deux personnages engagés dans une conversation, mais pour montrer comment chacun réagit, des plans des perspectives des deux personnages sont inter-changées tout au long de la conversation. Objectivement, rien ne nous garantit avec une certitude absolue qu'une personne parle avec l'autre, mais nous inférons qu'une conversation se produit entre les deux personnages. Ce type de plan n'est qu'un exemple parmi différentes techniques que nous trouvons dans des films auxquelles nous nous sommes habitués. Lorsque ces compositions sont utilisées, nous sommes déjà familiers avec elles et nous savons à quoi s'attendre par la suite.

De cette manière, lorsque nous regardons un film, il y a un niveau primaire de passivité impliqué dans notre appréhension, dans la mesure où nous sommes *pré-familiarisés* avec ce type d'objet et, grâce à cette pré-connaissance, dans un premier temps, l'expérience filmique est déjà *préalablement structurée d'une manière indéterminée*. L'objet « film » est déjà connu en général, mais encore inconnu en ce qui concerne les particularités individuelles de ce film spécifique que je regarde à ce moment. Ainsi, de la même façon que le monde de la vie est enrobé dans un *horizon de pré-connaissance typique*, l'expérience des films l'est aussi, puisque nous sommes familiarisés par avance avec la *forme* de ce type d'expérience. Nous pourrions donc appeler notre pré-connaissance des films « *horizon filmique* », nommant ainsi cette familiarité implicite de notre conscience avec la structure de l'expérience filmique qui définit la manière dont nous nous comportons à l'égard du film. Nous savons implicitement, par exemple, que le temps passe différemment dans le film, que les actions qu'y ont lieu ne peuvent pas nous heurter directement, etc. C'est à travers cette familiarité que le film, en tant qu'un type spécifique d'objectivité, peut nous apparaître. Cela veut dire que, comme il arrive par rapport à tout objet, aussi à l'égard de l'horizon filmique, nous pouvons identifier à la fois un horizon interne et un horizon externe. *L'horizon filmique interne* concerne les déterminations internes au film, c'est-à-dire la manière dont son contenu se dévoile : les scènes cadrées à partir d'angles précis, prises de certaine manière par le plan et arrangées à travers le montage pour créer un sens spécifique. Comme nous avons vu, il y a des aspects dans la manière dont ces structures sont composées qui nous permettent de saisir passivement cet horizon interne avec familiarité, facilitant ainsi son appréhension. Dans la mesure où il s'agit ici à la fois d'une perception mienne ordinaire qui appréhende le film dans sa structuration propre (comme objet-image), et d'une reproduction de perceptions dans le contenu du film (sujet-image), de façon stricte, nous pourrions même subdiviser l'horizon filmique interne en horizon interne *de ma perception du film* – c'est-à-dire l'horizon de mon appréhension du film structuré comme objet-image, comme



des photogrammes mis en mouvement par des plans et concaténés par le montage – et horizon interne *de la perception* dans le film – l’horizon de l’appréhension d’un contenu « sujet-image réel » spécifique par la caméra dans le film. Alors que le premier concerne donc *mon appréhension* de déterminations internes à la structure de l’ « objet-film » (sa structuration en cadrages, plans et montages, par exemple), le deuxième concerne l’horizon *de la perception* qui y est reproduite. Quand Merleau-Ponty affirme que la perception cinématographique n’a pas d’horizon, c’est donc à cette perception interne *au* film qu’il ferait référence et en ce qui la concerne, elle a en réalité un horizon propre à sa saisie de l’espace filmique, mais qui reste toutefois limité par le travail du cadrage et fragmenté par le montage. Mais en plus de cela, mon appréhension du film comprend non seulement l’appréhension de sa structure et contenu internes, mais aussi une perception du film en tant qu’ « objet » sur une « chose physique écran » qui est, par conséquent, accompagnée par ce qui est donné simultanément dans mon champ actuel de perception. *L’horizon filmique externe* a ainsi en charge de me rendre toujours consciente de l’arrière-plan de l’endroit où mon expérience filmique se déroule. Pour cette raison, je peux à tout moment choisir de faire attention à la personne qui fait du bruit à côté de moi dans la salle de cinéma ou encore remarquer un reflet sur l’écran de ma télévision où le film est projeté. Grâce à l’horizon externe, ma participation dans le monde du film est toujours limitée, étant donné que cette conscience implicite de mon arrière-plan externe me force toujours à reconnaître qu’il ne s’agit que d’un film sur l’écran puisque je ne suis pas effectivement là. Ainsi, à la fois l’horizon interne et externe définissent la manière par laquelle nous vivons les films, à la fois comme participation et comme distanciation.

### 5.2.3 *L’association*

Cette pré-connaissance de l’horizon filmique se produit elle aussi tout d’abord par *association*. Cet effet associatif apparaît premièrement par une liaison entre notre expérience actuelle d’un film avec des expériences filmiques passées. Si je n’ai jamais vu un film muet de toute ma vie, ma première expérience de ce genre pourra me sembler étrange puisque non seulement la structure narrative a beaucoup changé depuis, mais aussi la dimension dramatique, qui n’est plus composée de telle manière, surtout avec l’avènement du son et des couleurs. Dans ce cas, je n’aurai pas de base à partir de laquelle, par association, j’appréhenderai le film naturellement, mais au contraire, mon attention sera attirée vers ces aspects qui m’étaient jusqu’à présent inconnus dans les films, comme, par exemple, l’interprétation très théâtrale des acteurs. Mais le phénomène inverse se produit aussi : nos expériences filmiques nous

permettent de mieux saisir des prochains films à regarder parce que, grâce à l'habitude, leur structure se donnera avec familiarité, comme Bordwell explique :

Un guide de vos intuitions était l'*expérience antérieure*. Ce fait suggère que la forme esthétique n'est pas une activité pure isolée d'autres expériences. L'idée que notre perception de la forme dépend des expériences antérieures a des implications importantes pour l'artiste et pour le spectateur [...] Une tradition, un style dominant, une forme populaire – certains de ces éléments seront communs à plusieurs œuvres différentes. Les corps de convention constituent des *normes* de ce qui est approprié ou attendu dans une tradition particulière. En obéissant ou en violant les normes, les artistes relient leurs œuvres à d'autres œuvres. Du point de vue du spectateur, la perception de la forme artistique découlera des indices dans les œuvres et à partir des expériences antérieures. Mais bien que notre *capacité* à reconnaître les indices formels puisse être innée, les habitudes et les attentes *particulières* que nous apportons à l'œuvre seront guidées par d'autres expériences – des expériences dérivées de la vie quotidienne et d'autres œuvres d'art<sup>475</sup>.

Comme Bordwell remarque dans le passage ci-dessus, pour l'industrie cinématographique, cet effet associatif résulte notamment dans l'instauration de formules conventionnelles, de sorte que certaines structures narratives, répétées à l'exhaustion tout au long de l'histoire du cinéma, nous laissent deviner par avance le sens exprimé. Pour le cinéma dit commercial cela est plutôt un atout pour atteindre un succès temporaire : une fois que nous avons trouvé le type de structure qui plait au spectateur dans une période précise, il suffit de la reproduire à maintes reprises, avec un succès garanti. Néanmoins, de par le lien associatif éveillé par la structure filmique, le spectateur a tendance à se lasser de formes conventionnelles et avec le temps, la tendance est toujours d'opérer des modifications dans les formules standards.

Deuxièmement, l'association est éveillée chez nous grâce à une particularité des films : bien que les films soient avant tout des « objets », nous ne pouvons pas ignorer le fait que ces objets se présentent comme un monde en soi, comme l'expression visuelle de la vie elle-même, comme Tarkovski affirme dans son livre *Le Temps Scellé* : « Je vois la chronique, l'enregistrement de faits dans le temps, comme l'essence du cinéma : pour moi, ce n'est pas une question d'une manière de filmer, mais d'une manière de reconstruire, de recréer la vie »<sup>476</sup>. Que ça soit en documentant une situation dans la réalité, en représentant une histoire fictionnelle ou en créant une réalité imaginaire complexe, le cinéma essaye dans tous les cas de recréer la structure des expériences humaines. C'est exactement ce que nos analyses dans les chapitres précédents nous ont montré – que ça soit le cadrage, le plan ou le montage, ces structures cherchent toujours à reproduire en partie la manière dont nous vivons le monde. Par conséquent,

---

<sup>475</sup> David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (The McGraw-Hill Companies Inc, 1979), 70

<sup>476</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo : Martins Fontes, 2010), 73

la manière dont des événements apparaissent dans le film nous rappellera toujours la structure de vécus précédents, ce qui contribue à ce que le film devienne un « objet » familier : nous sommes pré-familiers avec les choses que nous voyons sur l'écran parce qu'elles se donnent de manière similaire à la donation de notre propre monde-de-la-vie en dehors de la salle de cinéma. La synthèse de recouvrement est précisément celle responsable pour nous faire « assimiler les relations filmiques à des relations de faits réels, le schème visuel étant compris comme une répétition de schèmes connus ou éprouvés, même s'il est artificiellement fabriqué »<sup>477</sup>. Ainsi, un film est *a priori* structuré passivement, non seulement parce que la *structure générale de l'expérience* de cet objet est déjà connue d'avance, mais aussi en vertu de la similarité de *la structure de la donation de son propre contenu* avec la forme générale de la donation de notre monde-de-la-vie lui-même. Comme Kracauer le remarque dans le passage suivant, ce lien associatif entre film et vie, lorsqu'il est réussi, vise précisément à rendre possible une transportation du spectateur vers sa propre vie personnelle :

En raison de leur indétermination, les plans sont particulièrement adaptés pour fonctionner comme une étincelle d'allumage. Tout plan peut déclencher des réactions en chaîne chez le spectateur – une série d'associations qui ne tournent plus autour de leur source originelle, mais qui naissent de son environnement intérieur agité. Ce mouvement distancie le spectateur de l'image donnée pour l'amener vers des rêveries subjectives ; l'image elle-même recule après avoir mobilisé chez le spectateur des peurs précédemment réprimées ou l'avoir incité à se délecter de l'éventuel accomplissement d'un souhait<sup>478</sup>.

Puisque notre vécu du film dépend donc, en partie, de nos propres vécus personnels à l'extérieure de la salle, un vieux film peut, par exemple, paraître étrange à une personne qui n'est pas familiarisée avec la période dans laquelle il a été produit. Il est en ainsi car le réalisateur crée des films basé à la fois sur un environnement connu de lui (la culture, le moment historique ou les traditions) et sur les techniques qui il a à sa disposition, mais le spectateur moderne peut ne pas être en mesure de faire un lien entre les événements montrés et ses propres expériences, ni avoir la possibilité de saisir un type de structure narrative, étranger à lui mais commune à l'époque où le film a été produit, comme Balázs le remarque, « au cinéma le style du temps devient visible plus vite que dans n'importe quel autre document de l'histoire »<sup>479</sup>.

Il y a donc une corrélation entre le type d'expression du film (c'est-à-dire la façon dont l'« objet-film » est structurée) et le mode de donation du monde-de-la-vie au sein duquel le film

---

<sup>477</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (Paris : Editions du Cerf, 2001), 232

<sup>478</sup> Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 165

<sup>479</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 220

émerge. Comme Bordwell l'affirme : « Précisément parce que les œuvres d'art sont des objets humains et parce que l'artiste vit dans l'histoire et dans la société, il ou elle ne peut pas éviter de relier son travail, en quelque sorte, à d'autres œuvres et à des aspects du monde en général »<sup>480</sup>. Cette corrélation résulte précisément dans le fait que le film devient une expression de l'esprit d'une époque. Mais comment cette liaison film/monde-de-la-vie se produit concrètement ? Cela se produit, premièrement, parce que le film est une *création collective*. Nous avons vu que plusieurs personnes sont impliquées dans la production d'un film de sorte que, même si le réalisateur est celui qui contrôle toutes ces opérations, le film demeure le produit d'un groupe qui doit travailler ensemble pour mettre en place la vision d'une personne. Ainsi, même si le réalisateur est celui qui impose le sens et la structure de cette apparition, les responsables pour cette apparition influencent évidemment la manière dont elle se produira – c'est exactement ce que nous avons vu par rapport au chef-opérateur et au monteur, bien que la liste de métiers en jeu dans la production cinématographique soit beaucoup plus longue. Plus élevé est le nombre de consciences par lesquelles le film doit passer pour voir le jour, plus important alors sera l'échantillon de la société qui interfèrera dans cette création. Cela signifie que le film a plus de chance de manifester l'esprit de cette époque qu'une œuvre individuelle, qui n'est le fruit que d'un vécu singulier d'un artiste spécifique, « En tant que produit de l'industrie, le cinéma est une création collective bien trop coûteuse et bien trop compliquée pour pouvoir être un chef-d'œuvre créé par un génie isolé opposant un défi au goût de ses contemporains »<sup>481</sup>.

Deuxièmement, même si nous prenons le cinéaste comme « le » artiste derrière le film, le réalisateur, étant un individu comme un autre, se trouve lui aussi inséré dans un contexte social, politique, culturel, etc. Comme toute personne, il subit aussi des influences qui attestent de son parcours de vie spécifique et le film devient donc résultat de cette perspective personnelle du monde, perspective qui dépend ainsi de vécus subjectifs. C'est grâce à cela que le film devient l'expression d'une époque ou même d'un milieu, puisqu'il est l'expression de quelqu'un qui parle forcément d'un point de vue déterminé. Lors d'un entretien avec Richard Schickel, Scorsese raconte, par exemple, comment son origine américo-italienne et son enfance dans la « *Little Italy* » à New York a influencé ses choix filmiques - non seulement en ce qui concerne les thèmes traités, souvent en relation avec le monde de la mafia et la violence, mais aussi son regard sur le monde. Ou encore dans son œuvre *Le Temps Scellé* Tarkovski défend

---

<sup>480</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 70

<sup>481</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 13

exactement l'argument que tout artiste est emprisonné dans son temps, et de ce fait, bien que son art exprimera forcément son parcours de vie, ce parcours est marqué par sa réalité spécifique. Il affirme :

En fonction de la conscience spéciale qu'il a de son propre temps et du monde où il vit, l'artiste devient la voix de ceux que ne peuvent pas exprimer sa conception de la réalité. En ce sens, l'artiste est véritablement *vox populi*. Cela est la raison pourquoi il est appelé à contribuer avec son talent, ce qui signifie servir son peuple [...] Au long de ma carrière en Union Soviétique, j'ai été plusieurs fois accusé de m'être distancié de la réalité, comme si je m'étais isolé de façon consciente des intérêts quotidiens du peuple. Je dois admettre que je n'ai jamais compris le sens de ces accusations. Ce n'est pas un idéalisme d'imaginer qu'un artiste, ou n'importe quelle personne, est capable de se marginaliser de sa société et de son temps, de se « libérer » du temps et espace dans lesquels il est né ? J'ai toujours pensé que toute personne, et tout artiste, doit nécessairement être un produit de la réalité qui l'entoure. Un artiste peut être accusé d'interpréter la réalité à partir d'un point de vue inacceptable, mais cela ne revient pas à la même chose que s'isoler d'elle. Sans doute, chaque personne exprime son propre temps et amène en soi les lois de son développement, bien que pas tous se sentent inclinés à prendre en considérations ces lois ou à faire face aux aspects de la réalité qui ne lui plaisent pas<sup>482</sup>.

Pour Glauber Rocha, cette insertion du réalisateur dans un contexte est ce qui légitime l'expression qu'il crée de ce contexte par le film. Pour cette raison précisément, le réalisateur brésilien, comme d'autres cinéastes, croyait qu'il fallait vivre la situation politico-sociale brésilienne de son époque – à savoir les années de la dictature militaire au Brésil – pour la comprendre et donc exprimer les spécificités de ce contexte. A partir de cette vision, le mouvement du « *Cinema Novo* » est né. Dans une certaine mesure, les cinéastes du Cinéma Novo vont encore plus loin que Tarkovski dans leur propos : le réalisateur ne se contente pas d'exprimer forcément le point de vue de son contexte, mais il va plus loin, en tant qu'artiste, étant le fruit de son environnement et ayant la possibilité d'exprimer cela à un public par son art. Il aurait alors la *responsabilité* d'exprimer les complexités de sa réalité, afin de rendre le public conscient de cette réalité :

L'art et d'autres hautes manifestations de la culture ne peuvent pas être comprises comme une île incommunicable, indépendante des processus matériels qui structurent l'existence sociale. Nous ne croyons pas non plus que les artistes, simplement parce qu'ils sont des artistes, méritent de vivre dans un univers à part, libre de liens avec la communauté et avec les contradictions, les luttes et les victoires de

---

<sup>482</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 197/198

notre histoire nationale. La question que l'on pose [aux artistes] est plutôt de savoir comment ils vont orienter leurs vies et productions au sein de la société à laquelle ils inévitablement appartiennent<sup>483</sup>.

Mais le *Cinema Novo* ne visait pas seulement à présenter une vision critique de la réalité humaine et sociale du Brésil – en cherchant à montrer les coins sombres de la vie brésilienne, tel que les *favelas* (des quartiers misérables) et le *Sertão* (l'arrière-pays), c'est-à-dire les endroits où les contradictions sociales du pays apparaissent de façon dramatique – mais aussi une réorganisation de l'industrie cinématographique brésilienne et à cet effet ces cinéastes se sont organisés financièrement (ils ont notamment créé la compagnie « *Embraer* ») pour créer un marché typiquement brésilien qui puisse accueillir ces oeuvres : faites par des Brésiliens, sur les Brésiliens pour des Brésiliens. Cet exemple du développement du *Cinema Novo* apparaît ici comme un cas qui montre parfaitement comment les films expriment leur monde-de-la-vie, puisque plutôt qu'exprimer son temps par son contenu, c'est la manière même de création des films qui devient expression d'un contexte spécifique. Il s'agit d'un mouvement qui a réussi à transformer une pénurie de ressources matérielles en expression artistique : la pauvreté économique et la souffrance d'un peuple devient sa richesse culturelle et sa force. Et ainsi, un cinéma typiquement brésilien est né, un cinéma qui n'est pas seulement expression des enjeux socio-politiques d'un peuple, mais, dans sa création même, reflet de l'histoire et des idiosyncrasies de toute une nation.

L'expression de son contexte de création spécifique par le film lui-même se trouve, en outre, dans les structures narratives employées ou dans la façon dont les aspects dramatiques et esthétique sont composés. Si nous prenons des films faits dans des époques distinctes, nous remarquerons par exemple, comment la manière dont les acteurs jouent a changé. Cela est dû, en grande partie, au fait que dans ses premières années, le cinéma était vu comme du théâtre filmé, de sorte que le jeu d'acteurs ressemblait énormément à celui de comédiens dans des pièces théâtrales. Au fur et à mesure que le cinéma s'est démarqué du théâtre, une façon d'interpréter spécifique aux films est apparue. Un autre exemple se trouve dans le passage suivant, dans lequel Bordwell signale comment la notion de réalisme par rapport aux films est, en effet, très relative au contexte à partir duquel nous jugeons l'œuvre :

Le réalisme en tant que standard de valeur soulève plusieurs problèmes. Les notions de réalisme varient d'une culture à l'autre, à travers le temps, et même entre les individus. La performance, acclamée 'réaliste', de Marlon Brando dans le film *On the Waterfront* de 1954 semble stylisée aujourd'hui. Les critiques

---

<sup>483</sup> Carlos Estevam, « For a Popular Revolutionary Art », in *Brazilian Cinema*, Randal Johnson et Robert Stam (eds.) (Associated University Presses, 1982), 59/60

américains des années 1910 ont glorifié les westerns de William S. Hart pour leur réalisme, mais les critiques français des années 1920, tout aussi enthousiastes, ont considéré que les mêmes films étaient aussi artificiels que les épopées médiévales<sup>484</sup>.

Nous pouvons encore penser au cinéma dans l'actualité et remarquer comment l'usage d'effet CGI a été graduellement incorporé comme technique presque nécessaire dans les films, à tel point que cela nous semble naturel. Lorsque nous regardons les premiers *Star Wars* dans leurs versions originales (sans rémasterisation), les effets nous semblent précaires et presque enfantins, ce qui est compréhensible étant donné qu'à l'époque, la technologie liée à ce type d'effet n'était pas encore à un stade très avancé de son évolution, contrairement à maintenant.

D'autre part, puisque c'est notamment le spectateur qui est visé par l'expression filmique, le *contexte de réception* spécifique à chaque spectateur interfèrera aussi dans la façon dont le film sera vécu (c'est-à-dire le contexte culturel, historique, religieux, etc. dans lequel *le spectateur* se trouve), étant donné que des associations distinctes liées à des contextes divers spécifiques se produiront. C'est la raison pourquoi l'expérience filmique peut devenir très particulière et, ici nous remarquons notamment le fait que l'attitude spectatorielle comporte en effet une adhésion délibérée – comme nous l'avons explicité dans le premier chapitre – puisque même si les associations éveillées par le film surgissent chez nous de manière spontanée (passive), nous choisissons la manière de répondre à ces associations et cette réponse varie, à son tour, selon le vécu singulier de chaque spectateur, comme Trentini le développe ici :

Toute expérience de perception de film n'est pas spectatorielle ; et être spectateur n'est ni une fatalité ni une évidence. Aidé par l'amplitude des moyens disponibles pour regarder un film en dehors des salles de cinéma, on peut très bien se mettre devant un film sans coller au personnage du spectateur-type. Parfois, suivant la situation, le film peut happer l'attention de l'individu et en faire un spectateur ; mais les raisons de cette captation semblent souvent très singulières : un chat roux ressemblant à celui que j'avais étant petit peut suffire à me faire basculer dans le dernier film des frères Coen. J'aurais tout aussi bien pu au contraire occulter momentanément le film plongé dans les souvenirs de l'enfance<sup>485</sup>.

Pour cette raison, des spectateurs dans des époques différentes ou même dans des cultures distinctes peuvent avoir non seulement des vécus très hétérogènes, mais aussi des compréhensions diversifiées d'un même film. Un spectateur élevé dans une ambiance chrétienne comprendra plus profondément un film avec un fort symbolisme chrétien, ce qui ne

---

<sup>484</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 170

<sup>485</sup> Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorielle. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », 169

veut pas dire, évidemment, que d'autres spectateurs n'auront pas la capacité de saisir et ressentir ce même film :

Les films commerciaux ont des significations très différentes pour des personnes différentes selon leur formation intellectuelle, leur expérience dans la vie ou leur position comme sujet. Presque chaque film – et peut-être spécialement ceux qui sont destinés à la consommation globale, tel *Avatar* – peut produire de manière imprévisible un large éventail de réponses subjectives en plus de son impact esthétique<sup>486</sup>.

Parce que le contexte de réception du film varie, si le réalisateur cherche à ce que son œuvre puisse être saisie, alors il fera en sorte que la façon dont il exprime ce *sens particulier* soit *universellement compréhensible* ; c'est ce que Balázs nous explique dans le passage suivant : « Les exigences du marché cinématographique ne tolèrent que des jeux de physionomie universellement compréhensibles ; tout le monde, de la duchesse à la cuisinière, de San Francisco à Smyrne, doit comprendre les mouvements familiers. Aujourd'hui déjà, le cinéma parle un langage universel unique, compris par tous et partout »<sup>487</sup>. Pour Balázs, toutefois, précisément parce qu'il faudrait viser un universalisme, les films devraient réprimer le plus possible l'expression des caractéristiques trop singulières tel que des traits culturels. Il faudrait faire du cinéma un langage universel. Ce que Balázs semble ignorer, par contre, est que certes, des spectateurs distincts ont des capacités de compréhension distinctes, qui varient selon leurs connaissances préalables subjectives, mais cela, n'empêche pas pour autant la possibilité pour le cinéma d'être expression de perspectives uniques – religieuses, politiques, sociales, culturelles. Tout autrement, grâce à notre pré-connaissance avec l'horizon filmique, tout spectateur est apte à participer à tout film, indépendamment de leurs origines différentes, et c'est précisément dans cette possibilité qui réside une richesse offerte par le dispositif. C'est la particularité de l'art cinématographique qui lie subjectivisme et universalisme, qui peut exprimer des points de vue très particuliers et pourtant se faire comprendre par toute sorte de spectateur. Cela est dû manifestement au fait que l'expérience filmique est, en effet, résultat d'une éducation et habitude – de sorte que le contexte spécifique à la fois de la production de l'œuvre et de sa réception déterminera en partie le déroulement de cette expérience – mais aussi dépendante d'une dimension passive universelle qui est la capacité humaine d'associer le contenu perceptif de l'image, la perception reproduite dans le plan et la juxtaposition de situations par le montage à des vécus personnels. Pour cette raison, toute expérience filmique demeure toujours personnelle, dans la mesure où le contexte de vie du spectateur interfère dans

---

<sup>486</sup> Christie, « A la recherche des publics (audiences) », 59

<sup>487</sup> Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, 44



sa façon d’appréhender le film, mais elle comporte pourtant aussi une composante universelle, puisque notre horizon de pré-connaissance filmique nous permet toujours de saisir la structure du film, d’une manière ou d’autre.

#### 5.2.4 *Anticipation, stimulation et intérêt*

L’association entre l’expérience filmique actuelle et d’autres expériences passées nous permet de développer un *cadre d’anticipation* à l’égard de la structure des films. Cela est précisément ce qui permet au spectateur de créer des attentes : à la base d’expériences filmiques passées, nous pouvons anticiper les types de relation que nous pouvons établir entre des images, de sorte que nous pouvons anticiper ce qui viendra par la suite ou même attendre à ce que le récit se dirige vers une direction précise, comme Bordwell l’explique : « *Le Magicien d’Oz* commence avec Dorothy serrant son chien, Toto, et courant sur une route. Immédiatement, nous formons des attentes. Peut-être qu’elle rencontrera un autre personnage ou arrivera à sa destination. Même une action aussi simple que celle-ci demande que le public participe activement au processus en cours en faisant certaines hypothèses sur ‘ce qui va se passer ensuite’ et en réajustant les attentes en conséquence »<sup>488</sup>. En outre, puisque les films reproduisent la forme de la vie elle-même, nos vécus dans le monde réel nous indiquent comment anticiper. Ce cadre anticipatif permet au film de nous surprendre, et la plupart du temps, c’est précisément ce que le réalisateur cherche : « l’anticipation perceptive doit-elle être contrariée par l’auteur afin que la surprise suscite constamment l’attention du spectateur »<sup>489</sup>. Le but est d’interférer avec nos *anticipations*, obligeant le spectateur à être constamment engagé dans l’acte de regarder le film, « l’anticipation devient presque totalement participation »<sup>490</sup>. Le réalisateur joue avec le fait que nous voulons remplir nos *intentions anticipatives* vides, même si cela veut dire que nous allons peut-être devoir réarranger nos anticipations initiales ou même les nier. Toute l’idée du genre « thriller » est basée sur le jeu avec ces anticipations :

Toute anticipation, bien sûr, se fonde sur une expérience vécue mais, dans une large mesure, le réel répète cette expérience tandis que le film ne la répète point ou ne le fait que selon des normes constamment différenciées et imprévisibles. L’anticipation filmique se réduit donc à la compréhension d’un ensemble de relations par simple assimilation, les implications demeurant en suspens jusqu’à ce que le déroulement de l’action vienne les affirmer ou les infirmer, et ainsi de suite [...] l’anticipation devient une sorte d’expérience ludique constamment renouvelée<sup>491</sup>.

---

<sup>488</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 69

<sup>489</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 230

<sup>490</sup> *Ibid.*, 232

<sup>491</sup> *Ibid.*, 232/233

En ce qui concerne le cadre anticipatif que nous créons par rapport aux films, ici aussi nous pouvons remarquer en quoi l'horizon filmique détermine cette anticipation, dans la mesure où notre manière d'anticiper varie selon notre pré-connaissance des expériences filmiques passées et du monde-de-la-vie dans lequel nous sommes insérés. Cela veut dire que les anticipations du public visent des choses différentes dans des époques différentes, non seulement par rapport à la structure du film, mais aussi à son contenu comme représentation de notre propre monde. Voici comment Tarkovski analyse l'évolution de ce cadre d'attente :

Le public est devenu plus critique dans son attitude envers les films. Le cinéma comme nouveauté a déjà, depuis longtemps, arrêté de le hanter comme un phénomène nouveau et original ; en même temps on attend qu'il soit capable de répondre à une gamme bien plus vaste de nécessités individuelles. Le spectateur a développé ses sympathies et antipathies. Cela signifie que le cinéaste, à son tour, peut déjà compter avec un public fidèle, avec son propre curriculum. Les différences de goût de la part du public peuvent être extrêmes, ce qui n'est pas, d'aucune façon, lamentable ou alarmant. Le fait que les personnes aient développé ses propres critères esthétiques indique une croissance d'auto-conscience <sup>492</sup>.

De nos jours, un autre élément semble exercer aussi une forte influence sur le cadre anticipatif, il s'agit de la bande-annonce. Dans un monde où le public, cherchant toujours à optimiser son temps, devient de plus en plus connecté à des informations qui circulent avec une rapidité immesurable, il a fallu trouver des moyens pour attirer le public et le pré-convaincre de la valeur du film. La bande-annonce apparaît comme résultat de cet effort et pour exercer une envie, elle cherche précisément à créer des anticipations chez le spectateur, et nous sommes alors rarement dénué d'attente concernant au film lorsque nous décidons de le regarder.

Le contre-point de l'anticipation est la stimulation, parce que c'est surtout à travers la rupture de nos schémas anticipatifs que le film exerce une *stimulation*. De son côté, le réalisateur essaye de trouver des moyens d'affecter le spectateur. Des techniques comme le gros plan ou le plan subjectif sont précisément là pour aider le public à s'identifier aux situations et personnages, et faciliter ainsi l'affectivité ressentie par le spectateur. Les couleurs, les sons, l'éclairage sont aussi des manières d'attirer notre attention, et évidemment le rythme à travers lequel l'histoire est développé et l'écriture de bons dialogues sont essentiels, parce qu'ils augmentent nos attentes et notre implication dans le récit. Plus l'affection soufferte est forte, plus le spectateur veut participer et enrichir son appréhension du film. Cette stimulation éveille des nouveaux horizons, l'arrière-plan devient vivant : nous remarquons les situations et les

---

<sup>492</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 97

objets sur l'écran et nous devenons impatients que le film gagne en précision. Les mouvements de la caméra et les compositions des cadrages nous mènent vers la découverte de ces nouveaux horizons internes : un nouvel objet devient important dans le cadre, une phrase est énoncée de manière étrange, etc. Tout cela commence à nous affecter et soudainement, nous consentons à la réception et acceptation de ces informations : si initialement nous les prenions pour acquises dans leur pré-donation passive, maintenant nous devenons *intéressés*. Cela veut dire que le spectateur aspire à *pénétrer dans le film*, de par un stimulus créé par le réalisateur. Cette immersion donne au spectateur un sentiment progressif de satisfaction au fur et à mesure qu'il éprouve cette affectivité. Par conséquent, l'intérêt éveille chez le spectateur une envie d'*expliquer* ce qu'il appréhende : nous ne voulons pas prendre le film dans son ensemble général, mais nous voulons pénétrer son contenu, saisir chaque plan attentivement, ou, en des termes phénoménologiques, nous cherchons à dévoiler les *déterminations internes* du film, c'est-à-dire que son *horizon interne* est exploré, « Libéré du contrôle de la conscience, le spectateur ne peut s'empêcher de se sentir attiré par les phénomènes devant lui. Ils lui font signe de s'approcher. Ils suscitent, comme le dit Sève, une certaine inquiétude chez le spectateur et l'incitent ainsi à se lancer dans une enquête sur l'être des objets qu'ils enregistrent, enquête qui ne vise pas à les expliquer mais tente d'élucider leurs secrets »<sup>493</sup>.

À ce point de notre analyse, il s'agirait de savoir à quel moment l'expérience filmique cesse d'être *réceptivité* pour devenir *compréhension* et *pensée* du film. À toutes ces étapes que nous avons décrit, les spectateurs reçoivent simplement des stimulations et suivent les nouveaux horizons qu'ils rencontrent, mais ils ne forment pas encore des jugements dans un sens propre. Les films sont structurés de telle manière qu'ils ne visent pas à ce que le spectateur produise activement une réflexion pendant la projection. En réalité, nous n'avons pas le temps de performer un tel acte puisque dès que nous essayons de conceptualiser, une nouvelle image apparaît, une nouvelle appréhension a lieu : « Il convient de saisir les implications qui découlent de l'ordonnement de tels faits et de les saisir *instantanément*. Là où la lecture suppose le temps et la réflexion, le cinéma exige l'entendement immédiat, faute de quoi l'essentiel du message nous échappe »<sup>494</sup>. Ainsi, une certaine forme d'entendement se produit toujours, mais pendant l'appréhension de l'« objet-film », nous sommes invités à *sentir* un sens, au lieu de le produire. Comme Husserl affirme, la connaissance est un acte de la volonté du « Je » qui vise à fixer le *résultat* d'une contemplation, mais un tel accomplissement ne peut, par conséquent, avoir lieu qu'une fois que nous possédons l'objet tout d'abord, une fois que la contemplation a

---

<sup>493</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 164/165

<sup>494</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 469

pris fin. Comme tout objet dans le monde-de-la-vie, l'évaluation du film aussi ne se réalise qu'après coup, à la fin de la séance. Une fois que cette expérience pré-prédicative de l'« objet-film » est finie, des opérations objectivantes peuvent s'attacher à ce qui a été originairement donné, c'est-à-dire qu'une fois que nous avons d'abord *reçu et accepté* le film entier, une fois que nous avons *senti une expression* d'un sens au lieu de *penser les idées* qui peuvent en dériver. De ce point de vue, nous sommes entièrement d'accord avec Merleau-Ponty lorsqu'il affirme :

Un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux [...] Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement<sup>495</sup>.

C'est seulement lorsque les crédits commencent à défiler que le film sera considéré dans son unité. Le film pourra être thématiqué et analysé par nous, et nous formerons des déclarations de jugements ou, dans des termes husserliens, nous produirons des *objectivités d'entendement* : « le film est... ». Mais à ce stade, la conscience veut être engagée dans un acte délibéré d'appréhension du film dans son *unité eidétique*, en cherchant à constituer son *identité* à la base de toutes les données pré-données pendant la séance. Dès que nous avons quitté la salle de cinéma, nous avons donc quitté la sphère de l'expérience originaire.

### 5.2.5 *La codétermination entre le film et le spectateur*

D'après tout ce que nous venons d'analyser, nous pourrions affirmer que la notion d'horizon nous aide à se rendre compte d'une *codétermination* entre l'horizon filmique et les expériences individuelles des spectateurs. Notre pré-connaissance de l'horizon filmique nous permet de saisir le film dans son objectivité : nous sommes familiarisés avec la structure de cette expérience, et nous savons alors quel type d'attitude adopter à l'égard de ce type d'objet. Mais chaque film transforme notre cadre d'anticipation, puisqu'il transforme l'horizon par lequel nous saisissons des films dans des expériences futures : nous pourrions, par exemple, anticiper l'histoire différemment ou nous pourrions nous concentrer sur des aspects précis de la production du film. Pour cette raison, des films de réalisateurs comme Jean-Luc Godard ou Robert Bresson peuvent paraître initialement déroutants, étant donné qu'ils subvertissent la structure classique que nous trouvons dans la plupart des films – le premier par une inconstance

---

<sup>495</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », In *Sens et Non-Sens* (Paris : Editions Nagel, 1966), 71/72

du rythme et le deuxième par le refus d'utilisation d'acteurs professionnels – en perturbant nos schémas anticipatifs communs. Cela se produit parce que chaque expérience filmique devient *sédimentée* dans notre conscience, comme l'analyse husserlienne nous a montré dans la première partie du chapitre. Dans la prochaine expérience nous associerons la nouvelle expérience filmique à ces sédiments et nous anticiperons ainsi sa structure, en projetant d'avance un sens à notre expérience actuelle. Lorsque cette structure est altérée, nous sommes laissés sans base à partir de laquelle nous pourrions associer l'expérience actuelle et il devient difficile de remplir nos intentions d'anticipation. Mais cette expérience nouvelle et différente s'ajoutera à notre collection de sédiments, changeant ainsi l'horizon que nous avions antérieurement :

Les œuvres peuvent créer de nouvelles conventions. Un travail très innovateur peut d'abord sembler étrange parce qu'il refuse de se conformer aux normes que nous attendons. Mais un regard plus attentif peut montrer qu'une œuvre d'art inhabituelle a ses propres règles, créant un système formel peu orthodoxe, que nous pouvons apprendre à reconnaître et à répondre. Finalement, les nouveaux systèmes offerts par ces œuvres inhabituelles peuvent eux-mêmes fournir des conventions et ainsi créer de nouvelles attentes<sup>496</sup>.

Ainsi, notre pré-connaissance avec l'horizon filmique détermine comment nous nous rapportons aux films, mais cet horizon est, à son tour, en constant changement grâce aux nouvelles expériences qui s'ajoutent au flux de notre conscience et s'y sédimentent.

La prise en considération de la dynamique entre la conscience du spectateur et les horizons de l'expérience filmique nous permet de conférer au spectateur un nouveau statut au cinéma. L'expérience filmique n'est pas une relation rigide entre un sujet et un objet d'art complètement fermé en soi-même. Au contraire, il s'agit d'un processus dynamique qui dépend à la fois d'une pré-connaissance du spectateur avec la structure des films, mais aussi d'une projection de sens de la part du spectateur lui-même, qui est invité à prendre part au film, comme Trentini l'affirme : « L'attitude spectatorielle ne fonctionne pas en effet sur un mode binaire on/off. Alors que l'on aurait pu penser qu'être spectateur passait par un endormissement de la conscience qui rendrait passif un individu adhérant à ce que l'on lui dicte, devenir spectateur est un acte dynamique nécessitant aussi bien anticipation que mémoire »<sup>497</sup>. Cela se produit parce que, tout comme le monde-de-la-vie, l'horizon de nos expériences filmiques est aussi caractérisé par une *déterminabilité indéterminée*. Notre pré-familiarité avec la structure des

---

<sup>496</sup> Bordwell et Thompson, *Film Art: An Introduction*, 71

<sup>497</sup> Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorial. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », 176

films *défini*t la manière dont nous faisons l'expérience, mais le fait que chaque expérience filmique dépende de notre propre projection de sens nous ouvre la possibilité d'interférer constamment dans cette expérience elle-même et pour cette raison ce n'est jamais une expérience *définitive*. En effet, c'est précisément cette déterminabilité horizontale de notre appréhension des films qui nous permet de ne pas être enfermés en dehors du film, dans une position de simple contemplation. Il en est ainsi parce que la passivité générée, à la fois par la structure même du film – notamment par la dimension associative du montage, par la reproduction perceptive du plan et par l'enregistrement mécanique du réel par le cadrage – et par notre accoutumance avec le format de cette expérience, nous permet d'adhérer facilement au film et donc d'être affectés de manière plus profonde, puisque distraite. Mais cette participation implique d'ailleurs que le sens du film ne soit pas quelque chose imposé sur nous, mais nous sommes invités tout au contraire à projeter un sens par nous-même, à la base des associations que le film nous offre, comme Clélia Zernik remarque : « Tout d'abord, le film n'est pas instrumentalisé, il ne veut pas dire quelque chose en lui-même, il n'a pas de sens autonome [...] Le monde perçu, comme dans la perception ordinaire, interpelle le spectateur, nécessite son engagement pour prendre sens »<sup>498</sup>. Certes, Zernik ne voit que dans le cinéma néoréaliste la potentialité d'inviter le spectateur à projeter du sens. Contrairement à Zernik, nous avons essayé d'argumenter qu'une telle participation fait partie de *toute* expérience filmique et cela est dû à la *conscience d'horizon* du spectateur qui active sa structure associative dans tous les cas, même lorsque le film a la tendance à se présenter comme un monde autonome mis à distance par l'écran. Certes, les films représentationnels diffèrent des films réalistes en plusieurs aspects, tels que la manière d'explorer l'espace et le degré d'immersion du spectateur. Mais dans tous les cas, une sorte de participation est toujours en place, étant donné que nous ne sommes jamais indifférents à ce dont nous faisons expérience et une projection de sens est toujours produite. Le fait que le cinéma ait nécessairement cette dimension participative de la part du spectateur, mais qu'il soit, en même temps, l'expression d'un contexte spécifique par le réalisateur est la raison même pourquoi, pour un auteur comme Béla Balázs, le cinéma devient un art à fort potentiel révolutionnaire :

Le fait que le cinéma ait aboli la distance entre le spectateur et un monde de l'art clos sur lui-même est dû à la nature de sa technique. Il y a une tendance révolutionnaire inéluctable dans cette destruction de l'éloignement solennel de la représentation culturelle qui entoure le théâtre. Le regard du cinéma, c'est le regard proche des participants. Il n'y a pas non plus de point de vue absolu, éternellement valable, pour

---

<sup>498</sup> Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif* (Paris : Vrin, 2010), 87

le regard du cinéma. Car le cinéma connaît la signification du changement d'angle de prises de vue, partant, de la relativité de la signification. Et si cette technique peut être employée abusivement pour produire les illusions les plus dangereuses, son esprit n'en est pas moins révolutionnaire – malgré tout !<sup>499</sup>.

Cet entrelacement entre la *pré-connaissance du film* et la *participation du spectateur* permet à l'expérience cinématographique d'être en constante évolution, puisque le film et le spectateur transforment constamment l'horizon l'un de l'autre et avec eux l'avenir de tout un art.

### **Conclusion : Conscience de l'horizon filmique**

La notion husserlienne d'« horizon » nous permet de comprendre qu'il y a une familiarité entre nous et les films, et, grâce à cela, l'expérience filmique comporte une dimension passive, dans le sens où nous savons d'avance, implicitement, quelle attitude adopter vis-à-vis de l'objet-film. Cette passivité, à son tour, facilite notre immersion dans le film, ce qui met le spectateur dans une position de participation au lieu d'une pure contemplation. Plus que cela, nous avons pu observer que cette pré-connaissance de l'expérience filmique n'est pas seulement le résultat d'un apprentissage et d'une habitude, comme c'est le cas dans la plupart de nos expériences mondaines, mais aussi une conséquence de la structure interne propre aux films. À la fois le cadrage, le plan et le montage comportent dans leur création une dimension « humaine », dans la mesure où ces techniques visent toujours, en partie, la reproduction de la façon dont l'homme interagit avec son monde. Pour cette raison, nous disions que les films essaient de reproduire la vie elle-même. Il s'agit donc d'une restructuration de nos propres expériences humaines sur l'écran exprimée par les moyens propres au dispositif cinématographique. Cette reconfiguration est une possibilité offerte par le propre mode d'expression filmique, car grâce à leur caractère reproductif, les films peuvent enregistrer la vie dans sa concrétion, sans pour autant effacer sa subjectivité inhérente. Cet enregistrement, étant déjà en soi une reproduction, permet aux films d'être reproduits à maintes reprises, sans pour autant perdre leur caractère original, et puisqu'elle capture l'expérience dans sa manifestation humaine, cette reproduction possède potentiellement la capacité de parler à tout sujet. Le réalisateur peut donc, grâce au mécanisme filmique, créer son œuvre visant un public, et non juste une expérience contemplative individuelle. En revanche, puisque la possibilité de ce partage dépend aussi du vécu personnel de chaque spectateur, il faut que le public soit capable de saisir l'expression filmique mise en place par le réalisateur. C'est-à-dire qu'il faut que le réalisateur s'exprime de manière à guider le spectateur dans sa projection de sens. Par

---

<sup>499</sup> Balázs, *L'esprit du cinéma*, 384

conséquent, la reproductibilité est, dans une certaine mesure, la structure qui rend possible au cinéma de devenir un art du partage, dans la mesure où, en ultime instance, l'œuvre d'art cinématographique, étant en essence reproductible et donc visant la capacité de compréhension du public, n'a pas véritablement une raison d'être sans une projection de sens de la part des spectateurs dans leurs vécus respectifs du film.

Le film devient donc une sorte d'*expérience vécue à deux* (par le réalisateur et le spectateur) : d'un côté, grâce à la façon dont le réalisateur exprime la structure de la vie elle-même, le vécu du film par le spectateur comporte toujours une dimension naturelle ou plus exactement *passive*, étant donné que nous sommes familiarisés avec le réel que nous voyons – bien que, eu égard à certaines particularités du médium, cette familiarité dépende aussi d'une éducation et d'une accoutumance. De cette manière, notre *conscience d'horizon filmique*, c'est-à-dire notre pré-connaissance de la structure des films, permet à l'expérience des films d'être une *expérience originnaire*. Mais d'un autre côté, puisque le film est créé par le réalisateur visant son partage, alors il dépend du vécu du spectateur pour prendre sens. Une projection de sens est attendue de notre part, autrement le réalisateur ne verrait aucune raison dans ce partage et c'est ici que le vécu de chaque spectateur devient déterminant pour l'aboutissement de l'expérience elle-même. Dès lors, l'expérience filmique est, d'une part, certes prédéterminée par le réalisateur, mais elle ne prend forme que par une participation du spectateur lui-même, à qui ce vécu se manifeste et pour qui ce vécu peut avoir un sens.



## CONCLUSION : LE CINEMA, EST-IL PHENOMENOLOGIQUE ?

### *L'ambiguïté de l'expérience filmique*

Les analyses menées dans les chapitres précédents convergent toutes vers un point commun : l'expérience filmique est paradoxale. Tout d'abord, le simple cadrage nous offre à la fois une *imagination du réel* et une *perception d'une représentation*. Par le plan, nos *propres corps participent* à l'espace filmique, tandis que notre *chair demeure distante*. Le montage *manifeste un sens*, qui doit pourtant être *constitué par nous*. Par la temporalité filmique, des émotions sont à la fois *vécues par nous*, et elles sont aussi à la fois *manifestées pour nous*. Lors de la projection, il y a finalement une *familiarité passive* qui détermine la manière dont nous saisissons la structure du film. Néanmoins, l'accomplissement de cette expérience dépend tout aussi bien d'une *projection active de sens* de notre part. Cette ambiguïté de l'expérience du spectateur est l'essence même de notre relation avec les films. Comme Trentini l'argumente :

Il faut une juste polarité entre le sujet et l'objet. L'attention du sujet justement partagée entre lui-même et l'œuvre d'art est une des plus importantes caractéristiques du spectateur [...] Ainsi, cependant que le spectateur refuse son rôle, on se rend bien compte que la conscience de soi n'est pas endormie. Sans elle, le spectateur ne pourrait en aucun cas avoir un déplacement d'attention et considérer ses états émotionnels : s'il est dirigé, mais qu'il refuse la direction, c'est bien la manifestation qu'il parvient à avoir une attention au moins latente sur sa position de spectateur. C'est donc bien qu'il adopte un rôle sans s'oublier totalement dans celui-ci. Cette remarque est fondamentale dans la mesure où elle témoigne de la complexité de la posture du spectateur<sup>500</sup>.

Le spectateur se retrouve ainsi mitigé entre la manifestation d'un vécu par le film et son propre vécu en tant que sujet qui fait l'expérience au sein de la salle de cinéma. Cependant, dans quelle mesure pourrions-nous comprendre cette ambivalence de l'expérience réceptive comme conséquence de la manière dont l'expérience créatrice se structure ? Autrement dit, de quelle manière la création du film comme reproduction d'un vécu détermine l'ambiguïté du vécu du spectateur ? Il ne s'agit pas pour le spectateur d'appréhender simplement un objet quelconque dont le sens est prédéfini à l'avance. Il s'agit plutôt de faire l'expérience d'un « objet » dont le sens résulte de deux constitutions subjectives : celle du réalisateur dans la création d'un sens, et celle du spectateur dans la réception de ce sens. Certes, dans la vie aussi, malgré notre familiarité, le sens de toute chose ne peut véritablement se manifester qu'à une conscience qui

---

<sup>500</sup> Bruno Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectatorial. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », In *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*, ed. Dominique Château (Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015), 184/185

l'appréhende. Ainsi, comme nous l'avons vu, dans le quotidien cela se produit de façon passive. Mais au cinéma, en plus de cela, le sens manifesté par le film ne dépend pas seulement d'une appréhension du spectateur, mais il dépend aussi de la façon dont le réalisateur exprime ce sens, en mettant en évidence notre propre manière de vivre. Comme notre analyse l'a montrée, le film fait apparaître la propre subjectivité des vécus dans leur manifestation. Or, est-ce que cela n'est pas précisément ce que la phénoménologie vise à faire en tant que méthode : exposer la propre structure de la subjectivité de nos expériences ? Nous pourrions donc nous demander dans quelle mesure y aurait-il des convergences entre la pratique du phénoménologue et celle du réalisateur. Comparons les deux métiers.

### *Le monde familier et l'attitude indifférente*

Dans ses investigations au sein des *Idées*, Husserl affirme « J'ai conscience d'un monde qui s'étend sans fin dans l'espace, qui a et a eu un développement sans fin dans le temps. Que veut dire : J'en ai conscience ? D'abord ceci : Je le découvre par une intuition immédiate, j'en ai l'expérience. Par la vue, le toucher, l'ouïe, etc. selon les différents modes de la perception sensible, les choses corporelles sont *simplement là pour moi*, avec une distribution spatiale quelconque »<sup>501</sup>. Mais il y a une conviction de fond qui garantit l'existence de l'objet pour nous : le monde existe, il est là. Et par conséquent, les objets qui se donnent en lui existent aussi. Cette acceptation du monde en tant que tel manifeste une attitude qui vient à nous naturellement, puisque le monde se présente dans nos expériences comme quelque chose qui *va de soi* (*selbsverständlich*). Cette attitude n'est pas une décision explicite que nous choisissons délibérément, mais c'est la base pour chaque expérience que nous avons du monde. Pendant que nous sommes naturellement dans ce monde qui *est là* pour nous, nous sommes en *attitude naturelle*. Voilà comment Husserl présente sa thèse générale du monde naturel :

Nous soulignerons encore une fois un point essentiel dans les propositions suivantes : je trouve sans cesse présente, comme me faisant vis-à-vis, une unique réalité spatio-temporelle dont je fais moi-même partie, ainsi que tous les autres hommes qui s'y rencontrent et se rapportent à elle de la même façon. La « réalité » (*Wirklichkeit*), ce mot le dit déjà assez, je la découvre *comme existant et je l'accueille, comme elle se donne à moi, également comme existant*. Je peux mettre en doute et récuser les données du monde naturel : cela ne change rien à la position (à la « thèse ») générale de l'attitude naturelle<sup>502</sup>.

---

<sup>501</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, trad. Paul Ricoeur (Paris : Gallimard, 1950), §27, 87

<sup>502</sup> *Ibid.*, §30, 95

Dans *La Crise*<sup>503</sup>, Husserl appelle ce monde naturel et familier le « monde-de-la-vie » (*Lebenswelt*). C'est-à-dire le monde donné d'avance lorsque nous sommes nés. Il s'agit de l'« endroit » où nos croyances personnelles, nos cultures, nos histoires, etc. respectives se croisent. Comme Husserl l'affirme : « Le monde de la vie n'est-il pas en tant que tel ce qu'il y a de plus connu, ce qui est toujours déjà évident dans toute vie humaine, toujours déjà familier dans sa typique par l'expérience même ? »<sup>504</sup>. Il s'agit donc du cadre universel de tout accomplissement de l'homme, et il constitue la fondation de toute expérience du sujet. Le philosophe reconnaît même l'existence de plusieurs mondes de la vie, qui se croisent et interagissent. Et cela s'entend depuis nos patries respectives, c'est-à-dire depuis le « monde » dans lequel nous vivons (*Heimwelt*), jusqu'à des mondes lointains, avec des cultures différentes. Cette notion de monde comme *Lebenswelt*, vise à rendre compte du fait que les choses apparaissent de différentes manières au sein des diverses cultures, mais elle n'ignore pas pour autant la structure universelle de toute expérience humaine du monde. Or, c'est cette structure même que Husserl cherche à comprendre : Comment est-il possible que le monde nous apparaisse comme une objectivité si nous n'accédons qu'à ces manières subjectives de donations ? Chaque individu est situé dans le monde et cela à la fois par rapport à chaque objet, mais aussi culturellement et historiquement. Et pourtant nous parlons tous d'un même monde. Pour répondre à cette question, il faut changer la manière dont nous nous rapportons au monde. Pour comprendre la structure de la donation du monde à nous, nous ne pouvons plus accepter son existence comme allant de soi, mais il faut que nous prenions pour thème notre propre relation avec ce monde.

Or, ce mode d'acceptation du monde constitue aussi la manière dont tout spectateur se rapporte au monde avant de le voir par le film : nous sommes devenus si habitués à notre monde, que nous n'y prêtons plus attention. Ou, dans les mots de Béla Balázs : « L'accoutumance du regard quotidien a rendu notre entourage invisible. Nous voyons seulement l'existence des choses et non pas leur forme. Nous ne voyons pas, nous ne faisons que nous orienter »<sup>505</sup>. Ce que Husserl appelle « attitude naturelle », correspond ainsi à la même attitude que nous

---

<sup>503</sup> C'est important de remarquer que bien que dans la plupart de ses œuvres Husserl présente une description similaire de l'attitude naturelle, dans ses écrits tardifs il commence à prendre en compte aussi les dimensions historique et culturelle inhérentes au monde naturel. Il devient plus conscient que notre rapport avec le monde dans l'attitude naturelle n'est pas une condition statique, mais historiquement constituée. Pour rendre compte de cela, Husserl formule dans son œuvre *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* de 1936 la notion de *Lebenswelt*. De certaine manière ce concept apparaît déjà dans les *Idées* de 1913 sous le titre de « monde de l'expérience » (*Erfahrungswelt*), qui est le monde ordinaire de nos vies quotidiennes. Mais c'est seulement maintenant dans la *Crise* que Husserl confère à cette notion un aspect plus concret.

<sup>504</sup> Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. Gerard Granel (Paris : Gallimard, 1999), §34, 140

<sup>505</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 215

adoptons par rapport au monde avant de le voir à travers les objectifs de la caméra. Nous acceptons la réalité comme quelque chose de finie et prête. Nous la prenons comme évidente et, par conséquent, avec indifférence :

Nous ne percevons pas non plus le familier. Ce n'est pas comme si nous nous mettions en retrait, comme nous le faisons dans le cas du refus. Nous prenons cela juste pour acquis sans y penser. Les visages intimes, les rues où nous marchons tous les jours, la maison dans laquelle nous vivons – toutes ces choses font partie de nous comme nos peaux, et parce que nous les connaissons par cœur, nous ne les connaissons pas avec les yeux. Une fois intégrés dans notre existence, ils cessent d'être des objets de perception, des objectifs à atteindre<sup>506</sup>.

Dans la mesure où cette normalité mène les sujets à se rapporter de manière inattentive avec leur réalité, cette *attitude indifférente* envers le monde peut être aussi prise comme un point de départ du réalisateur. Le réalisateur cherche à éveiller le spectateur de cet état d'apathie avec son œuvre. A l'instar du phénoménologue, le cinéaste ne veut pas prendre le monde comme allant de soi. Tout au contraire, faire des films implique de mettre en évidence des aspects particuliers du monde (que cet aspect soit culturel, historique, religieux, politique, psychologique ou purement personnel). Pour des réalisateurs tels que Bresson ou Tarkovski notamment, le spectateur se rend au cinéma parce que les films lui offrent la possibilité d'un éveil spirituel. Par le film, le réalisateur a la possibilité d'exprimer les conflits de nos vies intérieures que nous réprimons souvent dans nos interactions quotidiennes :

Lorsqu'il achète son ticket, c'est comme si le spectateur cherchait à remplir le vide de sa propre existence, en se lançant dans une quête du « temps perdu ». En d'autres mots, il essaie de remplir ce vide spirituel qui s'est formé comme résultat des conditions spécifiques de sa vie dans le monde moderne : l'activité continue, la réduction des contacts humains et la tendance matérialiste de l'éducation moderne<sup>507</sup>.

Pour d'autres réalisateurs, il s'agit plutôt de problématiser la réalité que nous prenons pour acquise. Comme Fritz Lang l'affirme lors d'un entretien datant de 1959 : « Je crois que la critique est une chose fondamentale pour un metteur en scène. C'est la critique de notre « environnement », de nos lois, de nos conventions »<sup>508</sup>. Nous trouvons aussi chez Orson Welles un même type de motivation : « Je pense qu'est le devoir de tout artiste de critiquer sa

---

<sup>506</sup> Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 54/55

<sup>507</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo : Martins Fontes, 2010), 96

<sup>508</sup> Jean Domarchi et Jacques Rivette, « Entretien avec Fritz Lang » in *La politique des auteurs. Les entretiens* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 112

civilisation, ses contemporains »<sup>509</sup>. Certes, cette ambition d'exprimer la complexité de notre propre existence afin d'épandre nos perspectives limitées de la vie est le but de *tout* artiste, que cette complexité se trouve dans l'ordre du spirituel ou du social. Comme Tarkovski l'affirme : Le but de tout art – sauf, certainement, si elle est dirigée vers le « consommateur », comme si elle était une marchandise – est d'expliquer à l'artiste lui-même, et à ceux qui l'entourent, pour quoi vit l'homme et quelle est la signification de son existence. Expliquer aux gens à quoi se doit leur apparition dans cette planète ou, si ce n'est pas possible de l'expliquer, au moins d'en proposer la question »<sup>510</sup>. A la différence d'autres formes d'art, cependant, nous avons vu que le dispositif du cinéma a la capacité unique de capturer la propre structure de donation du réel. Pour cette raison, le réalisateur a le pouvoir singulier d'offrir à son public la possibilité d'adopter une nouvelle attitude envers son propre monde, parce que le spectateur regarde une expression de son monde lui-même, tel qu'il se donne. A proprement parler, le réalisateur ne « crée » rien, il révèle plutôt ce qui fait déjà partie de notre « monde-de-la-vie », mais qui demeure le plus souvent négligé. C'est la raison pour laquelle pour plusieurs réalisateurs le cinéma aurait la capacité, à l'inverse d'ailleurs par rapport à d'autres arts, d'exprimer une vérité absolue. Tel que le réalisateur et philosophe Alexander Kluge l'affirme dans un article de 1964, *L'utopie cinéma* :

Le cinéma peut reproduire le mouvement de la pensée humaine ; en même temps il n'y a aucune immédiateté dans le cinéma, tout passe par la médiation de l'appareil. C'est précisément parce qu'on peut (à l'aide de l'appareil) tout faire au cinéma qu'on peut également y dire la vérité, aucun médium ne peut emmagasiner autant d'intuitions que le cinéma ; la perspective où s'inscrit la caméra n'est pas limitée à la perspective humaine normale<sup>511</sup>.

Pour les réalisateurs, comme pour les phénoménologues, réaliser des films revient donc à offrir au spectateur la possibilité de changer la manière dont il voit le monde, en faisant de son propre rapport à la réalité son thème. C'est exactement ce que le réalisateur Rainer W. Fassbinder affirme lors d'un entretien de 1977 :

[Le cinéaste] peut beaucoup. Divertir, raconter des histoires qui divertissent le spectateur dans le rendre plus bête, il peut lui faire comprendre différentes choses ou lui donner l'envie de comprendre différentes choses, il peut formuler des peurs. Pour d'autres. Si personne le ne faisait, nous nous retrancherions dans

---

<sup>509</sup> André Bazin, Charles Bitsch et Jean Domarchi, « Entretien avec Orson Welles », in *La politique des auteurs. Les entretiens* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 214

<sup>510</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 38

<sup>511</sup> Alexander Kluge, *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, trad. Christophe Jouanlanne et Vincent Pauval (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2014), 49

un mutisme où l'on finit à un moment par devenir bête. Le film peut donner à celui qui le voit le courage de trouver s'autres formulations, de continuer à prendre positions et de leur donner une expression<sup>512</sup>.

### *La révélation cinématographique et la subjectivité mécanique*

Husserl cherche à travers la phénoménologie à changer l'attitude que nous adoptons vis-à-vis du monde. Tout d'abord, nous voulons observer de près quel est notre vécu vis-à-vis de ce monde familier. Pour cela, nous devons faire attention à la *manière* dont le monde se donne comme *phénomène* à chacun de nous :

Mais il peut encore y avoir une toute autre manière de vivre éveillé dans la conscience du monde. Ce serait la modification de la conscience thématique du monde qui briserait la normalité de cette vie tout simplement confiée au monde. Tournons notre regard sur le fait que, d'une façon générale et pour nous tous, le monde, et par conséquent les objets, ne sont pas simplement donnés ainsi d'avance dans leur possession comme autant de substrats de leurs qualités, mais que nous en avons *conscience* dans des modes d'apparition subjectifs, des modes de donnée, sans que nous y prêtions expressément attention et même la plupart du temps sans que nous n'en ayons le moindre soupçon<sup>513</sup>.

Se rendre compte de la subjectivité de l'apparition du monde exige un changement d'attitude pour que nous ne comprenions pas cette apparition comme une chose évidente, tel qu'on le fait au quotidien. Tout au contraire, nous faisons de la *corrélation* « conscience/monde » notre thématique, et ce, afin de dévoiler la structure de la manifestation du monde à nos consciences. Cependant, mettre de côté nos préjugés et nos préconceptions sur ce qu'est le monde est une tâche particulièrement difficile puisque nos croyances sont profondément enracinées dans nos vies pratiques. Pour opérer ce changement, une procédure est nécessaire. Celle dont Husserl appelle *epochè* ou *réduction*<sup>514</sup>. D'une part, elle permet au phénoménologue de se détacher de

---

<sup>512</sup> Rainer Werner Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, trad. Christophe Jouanlanne (Paris : L'arche, 2005), 107

<sup>513</sup> Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, §38, 164

<sup>514</sup> « *Epochè* » (ἐποχή) est un mot grec qui signifie « cessation » et qui a été employé par les sceptiques pour signifier « suspension de jugement ». Cela est aussi le sens du terme tel qu'il est utilisé par Husserl. Le philosophe allemand commence à développer l'idée d'*epochè* vers 1905 et dans les années subséquentes il écrit à plusieurs reprises sur la nature et l'objectif de cette méthode. Cela demeure encore aujourd'hui un thème central, et pourtant problématique, dans la philosophie husserlienne. Normalement Husserl ne fait pas de distinction entre le concept d'*epochè* et celui de réduction, de telle sorte qu'ils sont souvent interchangeable. C'est Jan Patocka qui reconnaît et trace une différence entre ces deux notions. Pour le philosophe tchèque l'*epochè* serait le terme pour la suspension de notre attitude naïve, de nos préjugés et de notre acceptation d'un sens d'être pré-donné. Elle est donc la porte d'entrée au monde phénoménologique, « la clé » (*Idées*, §33) pour la compréhension de la donation de l'objet lui-même. Après cela, il faudrait cependant reconduire notre regard vers la corrélation conscience/monde et c'est là que nous dévoilons toutes les opérations et effectuations de la conscience dans son appréhension du monde. Nous nommons « réduction » ce deuxième mouvement. En réalité, pour Husserl il y aurait même plusieurs réductions à être effectuées : « Du point de vue de la méthode cette opération se décomposera en différents stades de mise « hors circuit » ou « entre parenthèses », et ainsi notre méthode prendra le caractère d'une réduction progressive. C'est pourquoi nous parlerons parfois, et même de préférence, de *réductions phénoménologiques* »

toute forme de convention ou sens commun, ce qui inclut des avis quotidiens personnels, des consensus scientifiques auxquels nous croyons aveuglement, et toute conceptualisation philosophique ou métaphysique préétablie. D'autre part, la réduction rend possible l'isolement de la subjectivité pour que nous puissions l'analyser dans son opération d'appréhension du monde. L'épochè est, de cette manière, un moyen de questionner la *base de validité* (*Geltungsgrund*) du monde objectif, en tentant de suspendre notre tendance naturelle à autovalider ce qui nous est donné au quotidien dans l'expérience :

Ce n'est manifestement possible que par une *altération totale* de l'attitude naturelle, altération dans laquelle nous ne vivons plus comme nous avons vécu jusqu'ici, en tant qu'hommes de l'existence naturelle, dans l'accomplissement constant de la validité du monde donné d'avance, et où bien plutôt nous nous abstiendrons constamment de cet accomplissement<sup>515</sup>.

Le but de l'épochè n'est donc pas de nier, douter, négliger, abandonner ou exclure la réalité dans nos recherches. L'objectif est simplement de neutraliser notre attitude dogmatique par rapport à cette réalité : « Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce « monde », comme si j'étais sophiste. Je ne mets pas son existence en doute, comme si j'étais sceptique. Mais j'opère l'épochè « phénoménologique » *qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle* »<sup>516</sup>. C'est-à-dire que pour pouvoir se concentrer sur la manière dont le monde apparaît, nous neutralisons toute croyance par rapport à *ce qu'est* le monde. Ce qui doit être changé c'est notre attitude envers la réalité. Car c'est de cette façon que nous pouvons approcher le monde afin de comprendre son sens, c'est-à-dire tel qu'il se manifeste, et non pas tel que nous l'acceptons d'avance. Il ne s'agit donc pas d'accéder à une réalité différente, mais il s'agit plutôt d'« un simple aménagement méthodique de la réalité apparaissante »<sup>517</sup> :

Bref tous les intérêts naturels sont hors de jeu. Mais pour autant le monde, exactement tel qu'il était pour moi auparavant, et est encore pour moi, le monde comme mien, comme nôtre, comme monde des hommes, valant chaque fois dans différents modes subjectifs, n'a pas disparu ; la seule différence est que, tant que l'épochè est conduite avec cohérence, il n'est sous notre regard que le pur corrélat de la subjectivité qui lui donne son sens d'être et de la validité de laquelle il tire absolument son « être »<sup>518</sup>.

---

(*Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, §33, p. 108/109). Ici la distinction entre les plusieurs réductions et leurs différents objectifs ne nous concerne pas, puisque ce qui nous intéresse c'est l'idée générale d'une méthode qui nous permet de réorienter nos regards.

<sup>515</sup> *Ibid.*, §39, 168

<sup>516</sup> Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*, §32, 102

<sup>517</sup> Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* trad. Erika Abrams (Grenoble : J. Million, 1988), 85

<sup>518</sup> Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, §41, 173

La réduction phénoménologique accomplie (et maintenue), nous changeons donc essentiellement de « point de vue » à l'égard du monde. Désormais, nous adoptons une *attitude phénoménologique* (*phänomenologische Einstellung*) envers le monde, laquelle s'oppose à l'attitude naturelle. Si l'attitude naturelle définit la position par laquelle le sujet n'est qu'un simple spectateur passif du monde, qui est accepté d'avance comme prédéfini en soi, l'attitude phénoménologique consiste par ailleurs dans une renonciation à cette position et un changement de perspective par rapport à cette réalité. L'« être du monde » ne nous concerne plus, au contraire nous choisissons d'observer la manière par laquelle le monde nous apparaît. De cette façon, l'attitude phénoménologique nous permet de ne plus être indifférent au monde, puisque par ce changement d'attitude nous nous rendons compte qu'indépendamment de ce qu'est la réalité, elle se manifeste toujours à une conscience. Autrement dit, bien que je puisse mettre tout préconçu sur le monde de côté, la seule certitude qui subsiste dans tous les cas est la donation de ce monde à ma conscience. Cela ne veut pas dire que nous « quittons » le monde puisque nous ne sommes pas « ailleurs », cela veut plutôt dire que le monde nous est donné comme *phénomène*. Par conséquent, nous nous concentrons uniquement sur la manière dont le monde nous apparaît, mais c'est encore le monde lui-même qui se donne. Pour cette raison, la réduction ne nous laisse pas face à un vide :

Au contraire, ce que nous nous approprions, et justement par ce biais, ou, plus précisément, ce que moi qui médite je m'approprie par ce moyen, c'est ma vie pure avec toutes ses visées et tous ses vécus purs, c'est-à-dire la totalité des phénomènes au sens de la phénoménologie. L'épochè est, comme on peut aussi le dire, la méthode radicale et universelle par laquelle je me saisis comme je pur, avec la vie pure de la conscience qui m'est propre, vie dans laquelle et par laquelle le monde objectif tout entier existe pour moi, tel qu'il est précisément pour moi<sup>519</sup>.

Le monde devient donc un *corrélat de ma conscience* (*Bewußtseinskorrelat*), c'est-à-dire qu'il est « réduit » à mon expérience subjective et actuelle. Grâce à l'*épochè*, je peux prêter attention à la manière dont cette corrélation se produit. Ce changement d'orientation effectué par la réduction promulgue la possibilité de regarder le monde du point de vue de la subjectivité, c'est-à-dire de découvrir le *domaine transcendantal* de l'expérience. De cette manière, opérer la réduction c'est analyser sa propre vie subjective. Mais le monde ne disparaît pas, il est seulement observé sous une lumière différente, à partir d'une perspective nouvelle qui le saisi

---

<sup>519</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, trad. Marc de Launay (Paris : PUF, 2015), §8, 63/64



non pas comme existant en soi, indépendamment de moi, mais comme ce qui se donne à moi de manière particulière à chaque instant. Le but de l'époque est ainsi de dévoiler le noyau interne de notre propre subjectivité.

De manière semblable, les films visent à mettre en place un même type de changement d'attitude, « en transformant le témoin agité en observateur conscient »<sup>520</sup>. Mais si la phénoménologie, en tant qu'investigation théorique, se concentre sur l'*analyse* de la relation entre le sujet et le monde, le cinéma, en tant qu'art visuel, cherche à créer une *expression sensible* de cette relation. Comme Béla Balázs l'affirme : « Il est certain que le cinéma a découvert un nouveau monde qui, avant lui, était caché à notre vue. Il en va ainsi pour l'environnement visible de l'homme et la relation que celui-ci entretient avec son milieu. Même chose pour l'espace et le paysage, le visage des choses, le rythme des masses et l'expression silencieuse de l'existence »<sup>521</sup>. Tel que nous l'avons vu, le cinéma est spécialement apte à rendre visible la relation entre l'homme et sa réalité. Il s'agit certes d'une reconfiguration représentative du monde, mais c'est bel et bien l'apparition de notre propre monde, dans sa manière particulière de donation (par la perception, par le mouvement, par le temps, etc.). Telle la réduction en phénoménologie, cette *révélation cinématographique* vise tout d'abord un « retour aux choses », comme le réalisateur Jean Renoir l'affirme dans cet entretien de 1957 : « Il s'agit donc d'essayer de revoir les choses telles qu'elles sont »<sup>522</sup>. Le terme employé est « re-voir », parce que nous voyons les choses elles-mêmes, mais sous une forme de donation spécifique, et non comme nous les préconcevons d'avance dans une attitude naturelle. Dans cette perspective, à l'instar du phénoménologue par la réduction, le réalisateur cherche aussi à mettre de côté la réalité que nous croyons déjà connaître, en nous indiquant une autre perspective selon laquelle nous pouvons (littéralement) voir cette même réalité. Tel que Bresson l'affirme dans cet entretien de 1960, le réalisateur recrée des rapports entre des choses qui sont, au quotidien, déjà familières aux spectateurs, mais qui par la reconfiguration cinématographique deviennent précisément apparentes à partir d'un nouveau point de vue :

Si on me reproche d'abstraire, je dis que ce n'est pas un reproche, c'est exactement ce que le cinéma doit faire, c'est-à-dire non pas montrer des choses dans leur liaison habituelle, dans leur rapport habituel de la vie, mais prendre des parties d'un certain tout, les isoler et les remettre ensemble dans un certain ordre. Donc, si je suis abstrait, je m'en félicite, puisque c'est uniquement mon souci. C'est-à-dire ne pas prendre une personne toute entière, mais voir quel rapport sa main entretient avec son visage, sa main avec un

---

<sup>520</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 58

<sup>521</sup> Balázs, *L'esprit du cinéma*, 184

<sup>522</sup> François Truffaut et Jacques Rivette, « Entretien avec Jean Renoir », in *La politique des auteurs. Les entretiens* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 41

objet qui est sur la table, et recréer des rapports qui sont des rapports à moi, qui forment ma vie personnelle à moi et ma vie intérieure<sup>523</sup>.

Sur ce point, grâce au réalisme de la prise de vue, les réalisateurs ont l'occasion de nous faire « retourner aux choses elles-mêmes ». Mais puisque cette réalité est réaménagée par leur interprétation subjective, il ne s'agit pas simplement de montrer le réel, mais plutôt de diriger nos regards vers une forme d'apparition de cette réalité. C'est ce que Renoir argumente dans le même entretien cité ci-dessus : « C'est la raison pour laquelle ce qui restera d'un artiste, ce n'est pas la copie de la nature, cette nature étant changeante, étant provisoire : ce qui est éternel, c'est sa façon d'absorber cette nature et c'est ce qu'il pourra apporter aux hommes, servant aux hommes, à travers la copie, ou plutôt la reconstruction de cette nature »<sup>524</sup>. Puisque l'expression du monde par des mécanismes cinématographiques est le résultat d'un choix personnel du réalisateur, ce qui nous apparaît sur l'écran consiste en la manière même dont cette réalité est reconfigurée subjectivement par le réalisateur. Pour cette raison la révélation cinématographique n'est pas seulement un moyen pour le réalisateur de nous forcer à voir les choses elles-mêmes d'une manière différente, en mettant nos préconceptions de côté. Elle est surtout un moyen d'exprimer la façon précise dont cette réalité lui apparaît, en signalant des choses dans cette réalité qui sont normalement inaperçues en « attitude naturelle », mais qui sont essentielles pour la structuration subjective du récit. Pour ce faire, le metteur en scène fait usage de tout le dispositif technique cinématographique à sa disposition (tel que le cadrage, le plan et le montage) en dirigeant notre attention vers des choses qui se trouvent déjà dans notre monde (qu'il s'agisse de situations concrètes, d'objets physiques ou de sentiments intimes), mais qui à travers le format cinématographique acquièrent une manière de se manifester qui est spécialement significative. Comme le réalisateur Éric Rohmer l'explique dans son article *Le Gout de la Beauté* paru dans les *Cahiers du Cinéma* de 1961 :

Le cinéma use de techniques qui sont des instruments de reproduction ou, si l'on veut, de connaissance. Il possède, en quelque sorte, la vérité d'emblée, et se propose la beauté comme fin suprême. Une beauté, donc, c'est là l'important, qui n'est point à lui mais à la nature. Une beauté qu'il a la mission, non pas d'inventer, mais de découvrir, de capturer comme une proie, presque de dérober aux choses. La difficulté pour lui n'est pas, comme on le croit, de forger un monde à lui avec ces purs miroirs que sont les outils dont il dispose, mais de pouvoir copier tout bonnement cette beauté naturelle. Mais s'il est vrai qu'il ne

---

<sup>523</sup> Mylène Bresson (ed), *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983* (Paris : Flammarion, 201), 92

<sup>524</sup> Truffaut et Rivette, « Entretien avec Jean Renoir », 21

la fabrique point, il ne se contente pas de nous la livrer comme un colis tout préparé : il la suscite plutôt, il la fait naître selon une *maïeutique* qui constitue le fond même de sa démarche<sup>525</sup>.

De cette manière, les réalisateurs feraient visuellement par leurs films ce que les phénoménologues font théoriquement par la réduction : Ils mettent de côté la réalité en tant que telle pour se concentrer sur la *façon* précise dont cette réalité (ou un de ses aspects) apparaît. Par conséquent, le film pourrait être vu comme une sorte de « réduction » visuelle à la subjectivité du réalisateur. Cela parce que ce qui est visé par le réalisateur dans sa création n'est pas une définition de *ce qu'est* la réalité. Comme Balázs l'affirme : « La chose en soi ne nous intéresse en rien. Ce que de telles images veulent représenter, ce n'est pas un état de fait, mais une impression optique déterminée »<sup>526</sup>. Pour le metteur en scène, il s'agit donc d'exprimer le monde comme il lui apparaît subjectivement, par une *manifestation unique*. Prenons l'exemple de Jeanne d'Arc, personnage historique repris au cinéma par plusieurs réalisateurs. Nous pouvons remarquer que certes sa vie comprend des faits concrets que nous apprenons à l'école et que nous retrouvons dans les livres d'histoire. Mais dans les divers films centrés sur le personnage, chaque récit manifeste une expression précise de Jeanne d'Arc, qui concerne la question de savoir qui était la personne mais plutôt la mise en images d'une façon de l'interpréter. Pour le réalisateur, la question n'est pas de nous *démontrer* les faits qui définissent qui était Jeanne d'Arc, mais c'est bien plutôt celle de *révéler* une forme de manifestation du personnage – forme qui varie selon la manière dont le réalisateur interprète son apparition : comme une sainte, comme une guerrière, comme humaine, comme la cible d'une injustice, etc. Pour ce faire, le réalisateur doit identifier les éléments qui sont essentiels dans cette apparition qu'il veut exprimer, afin de manifester le sens souhaité. Des situations, des personnages ou même des objets sont montrés et enchaînés de telle manière que le spectateur ne prenne pas la réalité apparaissant sur l'écran comme quelque chose d'ordinaire, tel qu'en attitude naturelle. Tout au contraire, le cinéaste cherche à éveiller notre attention à ces composants particuliers, de sorte que nous soyons capables de saisir le sens qu'il exprime par le choix de ces éléments et non le sens de la réalité que nous acceptons d'avance dans nos vies quotidiennes. Comme Balázs l'affirme notamment par rapport à l'utilisation des gros plans : « Avec le gros plan, le cinéma a découvert aussi les racines secrètes de la vie déjà connue – que nous avons l'illusion de connaître »<sup>527</sup>. Pour cette raison, nous avons pu affirmer que le cinéma nous présente la

---

<sup>525</sup> Éric Rohmer, *Le goût de la beauté* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2004), 121

<sup>526</sup> Balázs, *L'esprit du cinéma*, 282

<sup>527</sup> Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011), 63

réalité transformée : Le monde est restructuré par le réalisateur selon sa réélaboration « réduite » de cette réalité, qui demeure notre réalité elle-même, mais qui est désormais exprimée sous la perspective d'une *forme subjective de sa manifestation*.

Cette restructuration permet aussi aux spectateurs de sortir de leur « attitude naturelle », ou dans les mots de Walter Benjamin : « Si par les gros plans dans ce qu'il inventorie, accentuant des détails cachés de nos accessoires familiers, par l'exploration de la réalité banale sous la conduite géniale de l'objectif, le cinéma accroît d'un côté la compréhension des nécessités qui gouvernent notre existence, il parvient, de l'autre, à nous ménager un espace de jeu immense et insoupçonné ! »<sup>528</sup>. Par la réduction opérée par le réalisateur, nous avons donc la possibilité de redécouvrir notre propre monde puisque l'accès à une expression subjective du monde par un point de vue autre que le nôtre, celui du réalisateur, nous donne la possibilité de changer d'orientation. Dans une certaine mesure c'est comme si le réalisateur nous invitait à mettre de côté nos préconceptions sur ce qui est le monde de manière à ce que nous nous concentrons sur la forme de son apparition. Ainsi, si dans le monde de la vie il est très difficile de changer d'attitude envers la réalité, ce changement est facilité par le film et par l'emploi de certains mécanismes, raison pour laquelle Kracauer affirme : « Le cinéma peut être défini comme un medium particulièrement équipé pour promulguer la rédemption de la réalité physique. Son imagerie nous permet de prendre avec nous, pour la première fois, les objets et les occurrences qui comprennent le flux de la vie matérielle »<sup>529</sup>. Nous pourrions formuler la même conclusion de Bazin lorsqu'il affirme : « L'image compte d'abord non pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité mais pour ce qu'elle en *révèle* »<sup>530</sup>. Que ce soit en créant un monde imaginaire ou en enregistrant une réalité sociale, le réalisateur nous permet, dans tous les cas, de redécouvrir le monde où nous sommes à ce même instant. Il expose notre propre relation avec la réalité et, par conséquent, il nous permet de réinterpréter le réel à travers une nouvelle perspective ou une nouvelle attitude. Selon Luis Buñuel, dans un entretien de 1954, c'est précisément ce type d'expérience révélatrice que nous recherchons par les films :

J'aime le cinéma comme moyen de s'exprimer. Je trouve qu'il n'y en a pas de meilleur pour nous montrer une réalité que nous ne touchons pas du doigt tous les jours. C'est-à-dire que par les livres, par les journaux, par notre expérience, nous connaissons une réalité extérieure et objective. Le cinéma par son

---

<sup>528</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy (Paris : Editions Allia, 2014), 75

<sup>529</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 300

<sup>530</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Editions du Cerf, 2011), 67

mécanisme même nous ouvre une petite fenêtre sur la prolongation de cette réalité. Mon aspiration comme spectateur de cinéma, c'est que le film me *découvre* quelque chose<sup>531</sup>.

Selon cette perspective, grâce à la réduction opérée par le réalisateur, nous, spectateurs, avons aussi la possibilité de réaliser une réduction. Mais au lieu de réduire la réalité à nos vécus respectifs, comme le phénoménologue le fait par rapport au monde naturel, nous sommes invités à vivre l'expérience réduite *par le réalisateur*. Le défi pour le cinéaste est donc de partager sa propre subjectivité avec nous. Et pourtant il ne s'agit pas de substituer notre monde à celui du film, mais de montrer notre réalité par une nouvelle perspective, qui correspond à la manière subjective dont cette réalité lui apparaît. Par conséquent, ce que nous voyons à l'écran c'est une manifestation de la subjectivité elle-même, exprimée par la manière dont le réalisateur compose le rapport entre la caméra et la réalité qu'il capture :

Au cinéma, les œuvres d'art cherchent à former une sorte de concentration de l'expérience, concrétisée par l'artiste dans son film : C'est comme si celui-ci était une illusion de la vérité, son image. La personnalité du réalisateur définit la forme de ces relations avec le monde et il délimite ses liens avec lui ; et le monde qu'il perçoit devient encore plus subjectif à travers le choix de ces connexions<sup>532</sup>.

De cette manière, si le phénoménologue décrit, à travers l'analyse, la manière dont le sens du monde se manifeste, le réalisateur manifeste à travers le film un sens. Alors que le phénoménologue investigate la structure de la manifestation du sens propre au monde par la subjectivité, le réalisateur exprime visuellement cette manifestation subjective. Pour cette raison, rien dans un film n'est accidentel, mais chaque élément est orienté pour fournir une certaine signification.

Nous pourrions objecter que ce que nous voyons par le film n'est simplement qu'un *vécu particulier*. *L'épochè*, autrement dit, vise la compréhension de la structure subjective universelle de *tout vécu*, c'est-à-dire la structure de la conscience pure, et non pas la compréhension d'une expérience singulière. Au cinéma, il ne s'agirait pas exactement d'une réduction phénoménologique de la réalité, mais bien plutôt de l'expression d'une simple perspective personnelle quelconque. Or, si le film nous présente un point de vue sur le monde qui, dans une certaine mesure, n'exprime que la subjectivité du réalisateur (ou bien la subjectivité d'un groupe restreint de personnes), la manifestation de son sens se produit par une

---

<sup>531</sup> André Bazin et Jacques Doniol- Valcroze, « Entretien avec Luis Buñuel », in *La politique des auteurs. Les entretiens* (Paris : Cahiers du cinéma, 2001), 189

<sup>532</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 99

expression *de la propre relation* que nous entretenons avec le monde. Comme les chapitres précédents nous l'ont montré, l'expression de la vie par le film ne concerne pas seulement l'apparition d'une expérience en images, mais elle comporte aussi une mise en évidence de la *manière dont cette expérience elle-même se manifeste*, que ce soit en nous donnant à voir le temps de ce vécu dans sa propre manifestation, une perception dans sa propre structuration, ou encore le réel dans sa propre donation : « Ce qui nous atteint dans un plan, ce que nous devons chercher à décrire, ce à quoi nous devons nous rendre sensible, ce n'est pas seulement ce qu'il nous donne à voir directement, ce qui est mis en scène, mais la manifestation d'une tension entre le visible et l'instance qui règle sa visibilité (une instance qui devance, se détourne, insiste, accompagne, attend, hésite, réunit ou sépare, précise, défait, etc.) »<sup>533</sup>. Ainsi, pour le réalisateur ce n'est pas juste une question d'exposer son regard personnel, mais c'est aussi celle de montrer la subjectivité de ce regard dans sa manifestation concrète :

La singularité est comme la note dominante de chaque moment de l'existence ; à chaque moment de la vie, le principe vital est unique en soi. L'artiste, pourtant, essaie d'appréhender ce principe et de le rendre concret, en le renouvelant à chaque fois : à chaque nouvel essai, même s'il tente en vain d'obtenir une image complète de la Vérité de l'existence humaine. La qualité de la beauté se trouve dans la vérité de la vie que l'artiste assimile et donne à voir selon sa vision personnelle<sup>534</sup>.

C'est la raison pour laquelle, selon Fassbinder, exprimer un point de vue personnel par des films ne revient pas à formuler une vision restrictive. Tout au contraire, par une expression intime on peut manifester quelque chose qui est universellement partageable. Comme il l'affirme dans cet entretien de 1976 : « plus les films sont personnels, plus ils disent des choses sur le pays où ils ont été faits »<sup>535</sup>; et tel qu'il l'affirme encore une fois dans un entretien de 1979 :

Je dis ce que je vis et d'autres personnes ne peuvent que se retrouver dans les histoires que je leur raconte, si je le fais avec honnêteté, car ma façon de voir les choses ne se place pas à vrai dire sur le même terrain que chez d'autres, mais en fin de compte ce sont les mêmes expériences. C'est pourquoi, à mon avis, quand je raconte une histoire d'une façon très personnelle, plus de gens s'y retrouvent que si j'essaye de lui donner une valeur générale<sup>536</sup>.

---

<sup>533</sup> Emmanuel Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2001), 25

<sup>534</sup> Tarkovski, *Esculpir o tempo*, 122

<sup>535</sup> Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, 54

<sup>536</sup> *Ibid.*, 125

## *Le cinéma est phénoménologique*

En prenant en considération la comparaison que nous avons effectuée jusqu'ici, nous pourrions à la fois conclure que la phénoménologie et le cinéma ont affaire à une même matière : *la vie*. Mais si l'un essaie de la théoriser, l'autre cherche à la créer. Alors que la phénoménologie *décrit* la façon dont la conscience constitue le sens du monde, le cinéma *produit* effectivement un monde significatif. En dernière instance, le but du phénoménologue est de tenter de comprendre de quelle manière toute une structure transcendantale (le temps, l'espace, le mouvement, l'imagination, la signification, etc.) rend possible la manifestation du sens de la réalité : « Réduit à la formule la plus simple, toutes les analyses constitutives servent à clarifier la manière dont le monde apparaît aux personnes »<sup>537</sup>. Au cinéma l'objectif du réalisateur est d'utiliser toute la structure cinématographique à sa disposition (la durée, le plan, le cadre, le montage, etc.) pour manifester un certain sens de la réalité « Le film enregistre non seulement la réalité physique, mais il révèle autrement dit des contrées cachées, y compris des configurations spatiales et temporelles qui peuvent être dérivées des données fournies à l'aide de techniques et de dispositifs cinématographiques »<sup>538</sup>. Certes, la phénoménologie et le cinéma constituent des domaines distincts, qui visent par conséquent des objectifs différents : Si le premier cherche à établir une fondation solide pour la connaissance par *l'explication de l'expérience humaine*, le deuxième vise *l'expression de cette expérience* sans ambitionner d'expliquer la manière dont elle se produit<sup>539</sup>. Nous pourrions dire que le premier travaille ainsi avec *l'entendement*, alors que le deuxième s'exprime primordialement par *la sensibilité* – bien qu'un minimum d'intelligibilité soit évidemment aussi compris dans l'expérience cinématographique. En revanche, même si la forme de leurs réponses diffère, la phénoménologie et le cinéma cherchent à la fois à répondre à une même question : de quelle manière nous rapportons-nous à la réalité, et de quelle manière aussi cette réalité devient significative pour nous ? C'est notamment cette convergence entre les deux domaines que Merleau-Ponty signale lorsqu'il affirme :

Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir*

---

<sup>537</sup> Klaus Held, "The Scope of Husserl's Transcendental Phenomenology", in *The New Husserl: A Critical Reader*, Don Welton (ed.) (Bloomington, Indiana University Press 2013), 33

<sup>538</sup> Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 158

<sup>539</sup> Pour cette raison, même si le phénoménologue et le réalisateur partagent un même point de départ et une même « vue du monde », comme l'affirme Merleau-Ponty, cela ne veut pas dire que les films sont la manifestation du sujet transcendantal phénoménologique. Bien au contraire, le cinéma possède une forme d'expression concrète qui lui est propre, ce qui peut être attesté par les techniques spécifiques qu'il emploie dans sa création.

le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'*expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre<sup>540</sup>.

Bien plus que de répondre à une même question, nous avons vu que leurs méthodes présentent des vraisemblances : nous mettons de côté nos croyances sur ce qu'est la réalité pour nous concentrer sur la manière dont cette réalité se manifeste. Désormais, nous sommes en mesure de comprendre que c'est précisément l'emploi de cette méthode dans la création filmique qui rend l'expérience réceptive ambiguë. Les réalisateurs visent à montrer la vie dans sa manifestation unique, et non simplement les faits qui la composent. Si le réalisateur *montrait* tout simplement le monde, l'expérience du monde par les films ne se distinguerait pas d'un vécu mondain, en attitude naturelle. L'expression cinématographique n'aurait aucune raison d'être, sauf peut-être un objectif purement esthétique. Cela n'est pas le cas. Tel qu'un phénoménologue, le réalisateur cherche, tout au contraire, à nous éveiller de notre état d'indifférence et d'acceptation naïve par une forme d'expression visuelle (et sonore) précise, en nous offrant une nouvelle manière de voir le monde où nous nous trouvons. Par conséquent, nous ne voyons pas simplement un objet qui reproduit le monde. Par cette reproduction, nous accédons en outre à une manifestation du sens du monde, manifestation qui met en évidence non seulement ce sens lui-même (un contenu) mais la propre manière subjective d'apparition de ce sens (sa forme). Cela crée pour le spectateur une expérience disjointe entre le propre vécu de cet « objet-film » et le vécu qui se manifeste par cet objet. Comme Trentini le conclut : « Être spectateur passe donc par une subjectivité à la fois double et étendue. Double par l'attention latente sur soi, étendue parce qu'une part de sa subjectivité a été confié au réalisateur du film »<sup>541</sup>. Les films sont donc des formes d'art si attractives pour l'être humain puisque par leur intermédiaire nous vivons quelque chose qui reste très proche de nous, et pourtant cet art est exprimé par une forme de manifestation qui est originale puisqu'elle dérive d'une subjectivité extérieure. Si dans le monde-de-la-vie nous sommes le plus souvent submergés par nos propres vécus et que nous n'avons pas l'occasion de regarder ce rapport avec du recul, alors au cinéma nous vivons notre propre rapport au monde, non pas en tant que sujet vivant ce rapport mais en tant que spectateur attentif à la propre manifestation de ce rapport.

---

<sup>540</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », in *Sens et Non-Sens* (Paris : Editions Nagel, 1966), 72/73

<sup>541</sup> Trentini, « Du devenir-spectateur au refus spectral. A propos de la subjectivité du spectateur au cinéma », 185



Nous pourrions dire que l'ambiguïté de l'expérience du spectateur se trouve, selon cette perspective, dans le fait que nous avons l'occasion, assis dans la salle de cinéma, de faire une expérience [naturelle] d'une l'expression [phénoménologique] de notre propre monde dans sa manifestation. Grâce à cette intersection complexe, nous pouvons, d'un côté, accéder avec facilité, au contenu du film, tout en ayant d'un autre côté la possibilité d'assumer une nouvelle attitude à l'égard du monde reconfiguré par le film. La spontanéité avec laquelle, inspirés par le film, nous adhérons à une nouvelle perspective, est dû au fait que l'expression des films consiste en un processus qui nous est familier dans nos vies quotidiennes – à savoir l'appréhension de notre monde environnant comme un monde significatif. Comme les écrits husserliens l'ont montré tout au long de notre analyse, nous conférons du sens aux choses dans nos vies, consciemment ou non, cela est simplement notre manière d'être au monde. En revanche, en attitude naturelle nous négligeons ce processus puisque le monde nous devient familier d'une manière telle que nous prenons simplement son sens pour acquis. C'est-à-dire que nous fondons nos vies sur des jugements préétablis *pour* nous, plutôt que formulés *par* nous. La phénoménologie cherche, au contraire, à mettre en évidence de quelle manière la manifestation de ce sens est possible en un premier lieu. Elle analyse la structure de la rencontre entre nous-mêmes et le monde en expliquant que la signification qu'il acquiert dépend de cette rencontre et non d'une existence indépendante. Le cinéma, de manière similaire, nous éveille de cet état de négligence. Il manifeste notre rencontre avec le monde en exprimant, par une structure unique, le sens de cette rencontre (Voir en annexe un schéma qui compare le processus d'analyse de la phénoménologie et le processus d'expression du cinéma : Annexe 50). En tant que spectateurs, le film nous permet donc de « réduire » le monde pour acquérir une vision plus lucide sur notre rapport à lui. Et c'est ce qui nous permet de réinterpréter notre propre rencontre avec cette réalité et c'est ce qui nous permet aussi de réévaluer notre propre manière d'exister. Le cinéma est donc un art naïf, dans la mesure où il a comme point de départ l'aspect le plus ordinaire (et donc authentique) de notre existence : nos expériences. Mais de par sa mondanité, il est aussi un art révolutionnaire parce qu'il bouleverse la fondation même de toute action, pensée et croyance humaine : notre « monde-de-la-vie ». Il semblerait que Merleau-Ponty avait donc absolument raison lorsque déjà en 1945 il concluait :

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et

les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons<sup>542</sup>.

---

<sup>542</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », 72  
322

## BIBLIOGRAPHIE

- Albera, François. « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma ». In *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue d'histoire du cinéma [En ligne]*, N°70 (Eté 2013) : 121 – 153
- Amiel, Vincent. *Esthétique Du Montage*. Hauts-de-Seine : Armand Colin, 2017
- Antonioni, Michelangelo. *Je commence à comprendre*. Paris : Arlea, 2014
- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press, 1957
- Aumont, Jacques. *Montage « la seule invention du cinéma »*. Paris : Vrin, 2015
- Balázs, Béla. *L'esprit du cinéma*. Traduit par Jacques Chavy. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011
- Balázs, Béla. *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Traduit par Jacques Chavy. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011
- Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". *Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (1974-1975): 39-47
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 2011
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Lionel Duvoy. Paris : Editions Allia, 2014
- Bergman, Ingmar. *Lanterna mágica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- Bernet, Rudolf. *Conscience et Existence. Perspectives phénoménologiques*. Paris : PUF, 2004
- Bernet, Rudolf. « Husserl's early time-analysis in historical context ». *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 40, No. 2 (May 2009): 117 -154
- Bernet, Rudolf. « La présence du passé dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88e Année, No. 2 (Avril-Juin 1983) : 178-198
- Bernet, Rudolf. « Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger ». *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 85, N°68 (1987) : 499 - 521

- Bordwell, David et Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 5<sup>th</sup> edition. The McGraw-Hill Companies Inc, 1979
- Braudy, Leo. *The World in a Frame. What we see in films*. Chicago: University of Chicago Press, 2002
- Bresson, Mylène (ed). *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983*. Paris : Flammarion, 2013
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 2016
- Buñuel, Luis. *Meu último suspiro*. Traduit par André Telles. São Paulo : Cosac Naify, 2009
- Carbone, Mauro. *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris : Vrin, 2011
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell Publishing, 2008
- Castle, Alison (ed.). *Les Archives Stanley Kubrick*. Köln : Taschen, 2016
- Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1979
- Chabrol, Claude et Guerif, François. *Comment faire un film*. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2004
- Chateau, Dominique (ed.). *La Direction de Spectateurs. Création et réception au cinéma*. Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015
- Collectif. *La politique des auteurs. Les entretiens*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985
- Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*. Harvard University Press, 2002
- Duhamel, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris : Imprimerie Marc Texier, 1930
- Dreyer, Carl Th. *Réflexions sur mon métier*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1997

- Eisenstein, Sergei. *Selected Works Volume 1. Writings, 1922 – 1934*, tr. ed. Richard Taylor. New York: I.B. Tauris, 2010
- Eisenstein, Sergei. *Selected Works Volume 2. Towards a Theory of Montage*, tr. Michael Glenny, ed. Richard Taylor, Michael Glenny. New York: I.B. Tauris, 2010
- Eisenstein, Sergei. *Selected Works Volume 3. Writings, 1934 – 1947*, tr. William Powell, ed. Richard Taylor. New York: I.B. Tauris, 2010
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921 – 1953*. Paris: Cinéma Club/Seghers, 1975
- Fassbinder, Rainer Werner. *L'anarchie de l'imagination*. Traduit par Christophe Jouanlanne. Paris : L'arche, 2005
- Fink, Eugen. *De la phénoménologie*. Traduit par Didier Franck. Paris : Les éditions de minuit, 2012
- Gaudin, Antoine. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin, 2015
- Geniusas, Saulius. *The Origins of the Horizon in Husserl's Phenomenology*. Springer, 2012
- Godard, Jean-Luc. « Montage, mon beau souci ». In *Cahiers du cinéma*, N°65 (Décembre 1956) : 30- 31
- Goodridge, Mike et Grierson, Tim (eds.). *Lumière ! - Les secrets des plus grands directeurs photo*. Paris : Dunod, 2016
- Husserl, Edmund. *Chose et Espace : Leçons de 1907*. Traduit par Jean-François Lavigne. Paris : PUF, 1989
- Husserl, Edmund. *De la synthèse active*. Traduit par Jean-François Pestureau et Marc Richir. Grenoble : Editions Jérôme Million, 2004
- Husserl, Edmund. *De la synthèse passive*. Traduit par Bruce Bégout et Jean Kessler. Grenoble: Editions Jérôme Million, 1998
- Husserl, Edmund. *Expérience et Jugement*. Traduit par Denise Souche-Dagues. Paris : PUF, 2014

- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*. Traduit par Paul Ricoeur. Paris : Gallimard, 1950
- Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Traduit par Gerard Granel. Paris : Gallimard, 1999
- Husserl, Edmund. *La philosophie comme science rigoureuse*. Traduit par Marc B. de Launay. Paris : PUF, 1989
- Husserl, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Traduit par Henri Dussort. Paris : PUF, 2015
- Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*. Traduit par Marc de Launay. Paris : PUF, 2015
- Husserl, Edmund. *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898 – 1925)*. Traduit par Kassis, Raymond et Jean-François Pestureau. Grenoble : Editions Jérôme Million, 2002
- Husserl, Edmund. *Recherches Logiques 2. Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance. Deuxième partie, recherches III, IV et V*. Traduit par Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Scherer. Paris : PUF, 2013
- Husserl, Edmund. *Recherches Logiques 3. Eléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance. Recherche VI*. Traduit par Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Scherer. Paris : PUF, 2012
- Husserl, Edmund. *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*. Traduit par Jean-François Pestureau. Grenoble : Editions Jérôme Million, 2003
- Husserl, Edmund. *Sur intersubjectivité I*. Traduit par Natalie Depraz. Paris : PUF, 2011
- Johnson, Randal et Stam, Robert (eds.). *Brazilian Cinema*. Associated University Presses, 1982
- Kluge, Alexander. *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*. Traduit par Christophe Jouanlanne et Vincent Pauval. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2014
- Kristensen, Stefan. "Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement ». In *Archives de Philosophie*, Tome 69 (2006/1) : 123 - 146

- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton : Princeton University Press, 1997
- Lavaud, Laurent (ed.). *L'image*. Paris : Flammarion, 1999
- Livingstone, Paisley et Plantinga, Carl (eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York: Routledge, 2009
- Lohmar, Dieter et Yamaguchi, Ichiro. *On Time. New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*. Springer, 2010
- Lumet, Sidney. *Faire un film*. Traduit par Charles Villalon. Nantes : CAPRICCI, 2016
- Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris : Editions Nouveau Monde, 2003
- Merleau-Ponty, Maurice. « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie ». In *Sens et Non-Sens*. Paris : Editions Nagel, 1966
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genève : Metis Presses, 2011
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2011
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Editions du Cerf, 2001
- Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. London & New York: Routledge, 2000
- Morin, Edgard. *Le cinéma ou L'homme imaginaire*. Paris : Les éditions de minuit, 1958
- Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh University Press, 2013
- Munsterberg, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 1916
- Murch, Walter. *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*. Traduit par Mathieu Le Roux et Marie-Mathilde Burdeau. Nantes : CAPRICCI, 2017

- Panofsky, Erwin. "Style and Medium in the Motion Pictures". In *Critique*, Vol. I, N°3 (Janvier/Février 1947): 15 - 32
- Patocka, Jan. *Introduction à la phénoménologie de Husserl*. Traduit par Erika Abrams. Grenoble : Jérôme Million, 1992
- Patocka, Jan. *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Traduit par Erika Abrams. Grenoble : J. Million, 1988
- Pinel, Vincent. *Le montage. L'espace et le temps du film*. Cahiers du cinéma, 2001
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press, 2009
- Plantinga, Carl et Smith, Greg M. (eds.). *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. The John Hopkins University Press, 1999
- Richir, Marc. « Phantasia, imagination et image chez Husserl », *Voir (barré)*, N° 17, Bruxelles (Nov. 1998) : 4 - 11
- Rocha, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- Rodrigo, Pierre. *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris : Vrin. 2009
- Rodrigo, Pierre. *Les montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques*. Belval : Editions Circé, 2017
- Rohmer, Éric. *Le gout de la beauté*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2004
- Romano, Claude. *Au cœur de la raison, la phénoménologie*. Paris : Editions Gallimard, 2010
- Rousselot, Philippe. *La Sagesse du Chef opérateur*. Paris : Editions Jean-Claude Béhar, 2013
- Rushton, Richard. *Cinema after Deleuze*. London : Continuum, 2012
- Sadoul, Georges. *Dziga Vertov*. Paris : Editions Champ Libre, 1971
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*. Paris : Gallimard, 2005



- Schickel, Richard. *Conversations with Scorsese*. New York: Alfred A. Knopf, 2013
- Schnell, Alexander (ed.). *L'image*. Paris: Vrin, 2007
- Schnell, Alexander. *Husserl et les fondements de la phénoménologie constructive*. Grenoble : Million, 2007
- Schnell, Alexander. *Temps et phénomène. La phénoménologie husserlienne du temps (1893 – 1918)*. Hildesheim : Olms, 2004
- Siety, Emmanuel. *Le plan. Au commencement du cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001
- Sobchack, Vivien. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- Sokolowski, Robert. *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*. The Hague: Martinus Nijhof, 1964
- Steinmetz, Rudy. *L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée*. Paris : Editions Kimé, 2011
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. Traduit par Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 2010
- Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*. Paris : Gallimard, 2003
- Vallet, Yannick. *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*. Malakoff : Armand Colin, 2016
- Van Sijll, Jennifer. *Les techniques narratives du cinéma*. Paris : Eyrolles, 2006
- Villain, Dominique. *Le Cadrage au cinéma : L'œil à la caméra*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001
- Villain, Dominique (ed.). *Faire des Films. Entretiens*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2016
- Warren, Nicolas de. *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Welton, Don (ed.). *The New Husserl: A Critical Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2003

Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Stanford, California: Stanford University Press, 2003

Zahavi, Dan. "Husserl's phenomenology of the body". *Etudes phénoménologiques* N°19 (1994): 63 - 84

Zernik, Clélia. *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*. Paris : Vrin, 2010

Zernik, Clélia. « « Un film ne se pense pas, il se perçoit ». Merleau-Ponty et la perception cinématographique ». *Rue Descartes* N°53, 3 (2006) : 102 – 109.

Xavier, Ismail (ed.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008

# ANNEXES

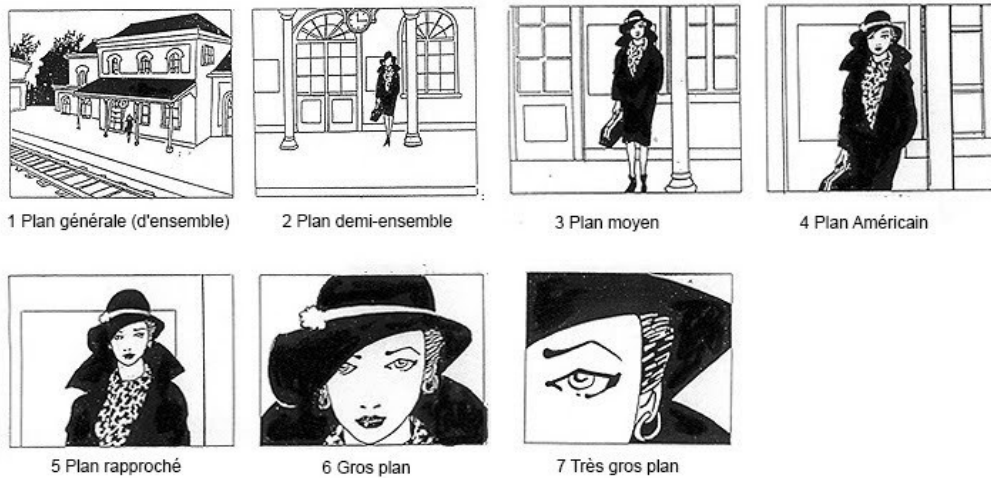
## Chapitre 1 : L'image

### - Annexe 1



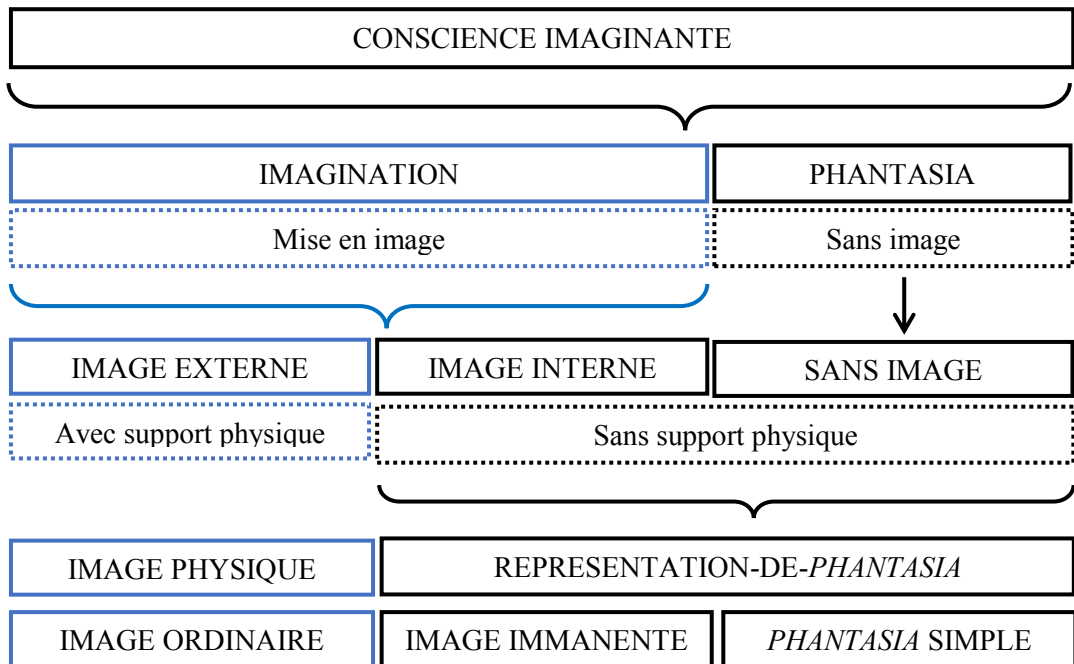
*Long voyage vers la nuit (Long Day's Journey Into Night, 1962) réalisé par Sidney Lumet*

### - Annexe 2



Les types d'échelle standards

- Annexe 3



Structure de l'analyse de la conscience imaginante chez Husserl. Le chemin en bleu marque le parcours qui nous concerne.

- Annexe 4

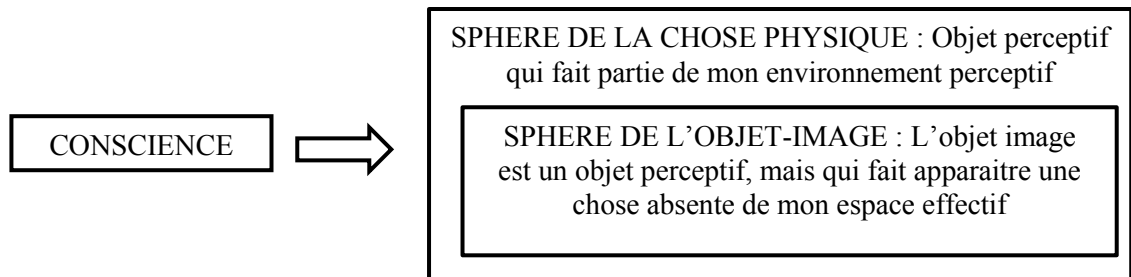


Schéma représentant le conflit entre la chose physique, qui est présente, et l'objet-image, qui fait appel à un absent

- Annexe 5

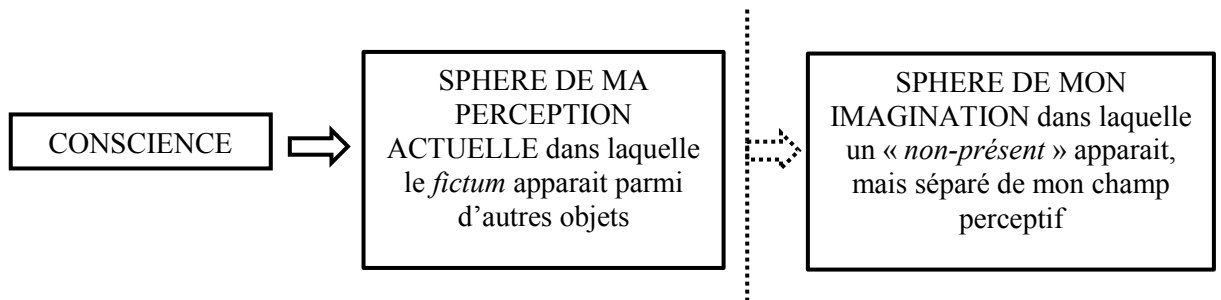


Schéma représentant le conflit entre l'objet-image, qui est perceptif, et le sujet-image, qui demeure imaginaire

- Annexe 6



*Allemagne Année Zero (Germania anno zero, 1948)* réalisé par Roberto Rossellini

- Annexe 7



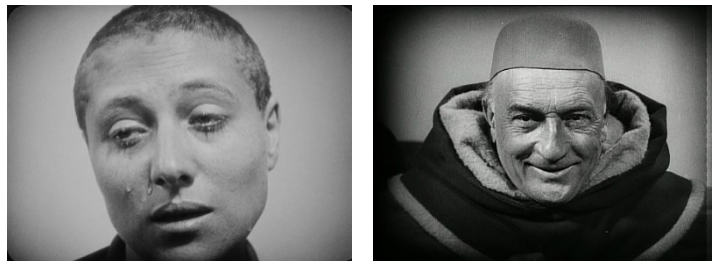
*Pickpocket (1958)* réalisé par Robert Bresson

- Annexe 8



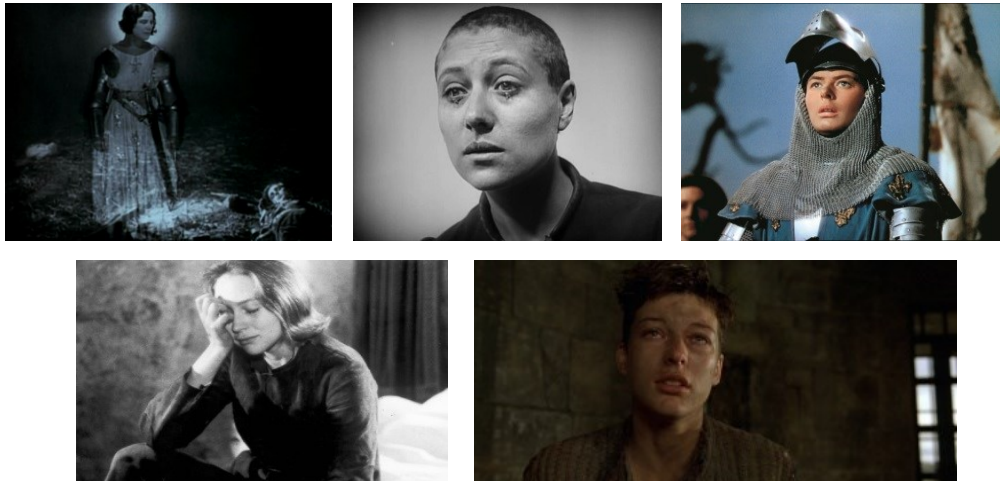
*Requiem for a Dream (2000)* réalisé par Darren Aronofsky

- Annexe 9



*La passion de Jeanne d'Arc (1928)* réalisé par Carl Th. Dreyer

- Annexe 10



De haut à gauche jusqu'en bas à droite : *Joan the Woman* (1916) réalisé par Cecil B. DeMille ; *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) réalisé par Carl Th. Dreyer ; *Joan of Arc* (1948) réalisé par Victor Fleming ; *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) réalisé par Robert Bresson ; *The Messenger* (1999) réalisé par Luc Besson

- Annexe 11



*Matrix* (1999) réalisé par Lilly et Lana Wachowsky

- Annexe 12

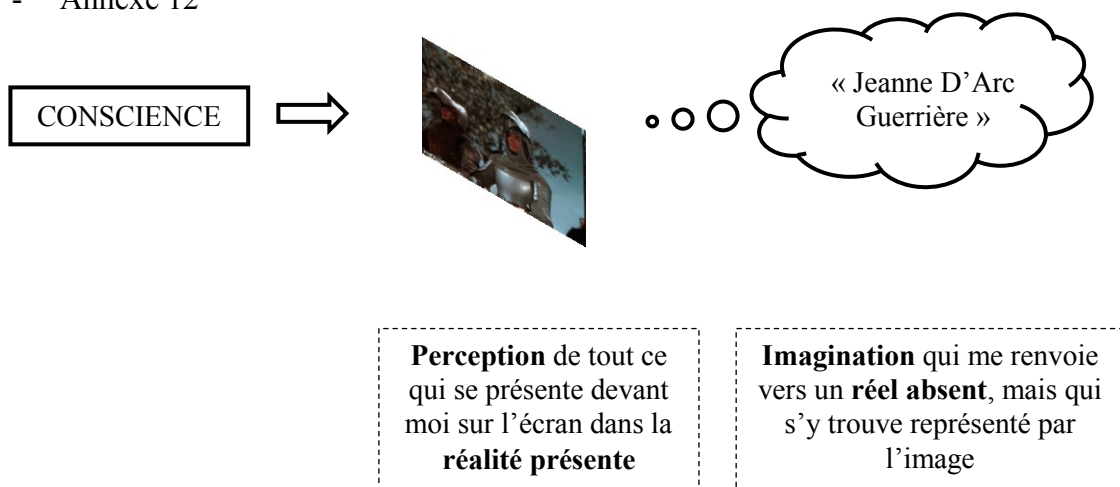


Schéma représentant le conflit entre la dimension perceptive de l'objet-image et la dimension imaginative du sujet-image au cinéma

- Annexe 13

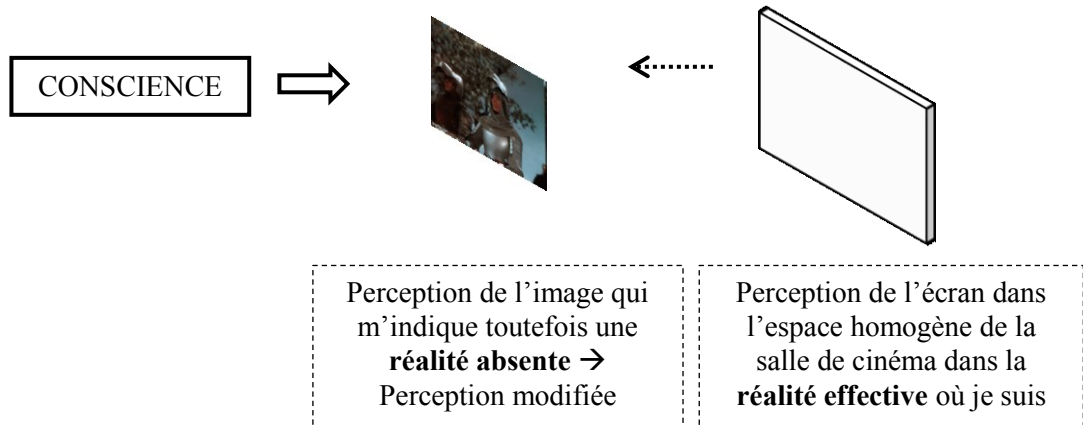


Schéma représentant le conflit entre la non-effectivité de l'objet-image et l'effectivité de la chose physique-écran au cinéma

- Annexe 14



*La Terre Tremble (La Terra Trema, 1948)* réalisé par Luchino Visconti

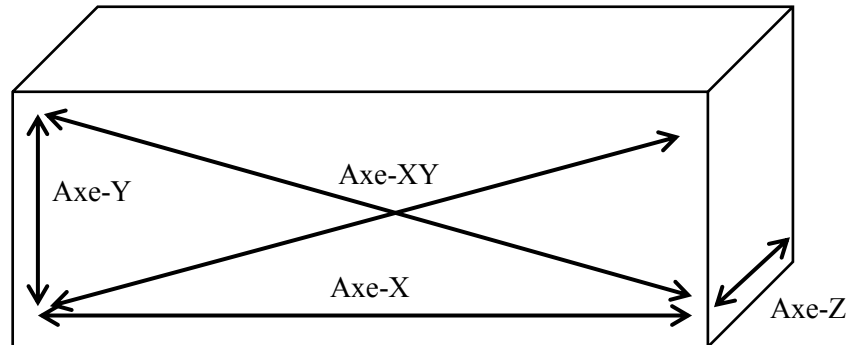
- Annexe 15



*Le Corbeau* (1943) réalisé par Henri-Georges Clouzot

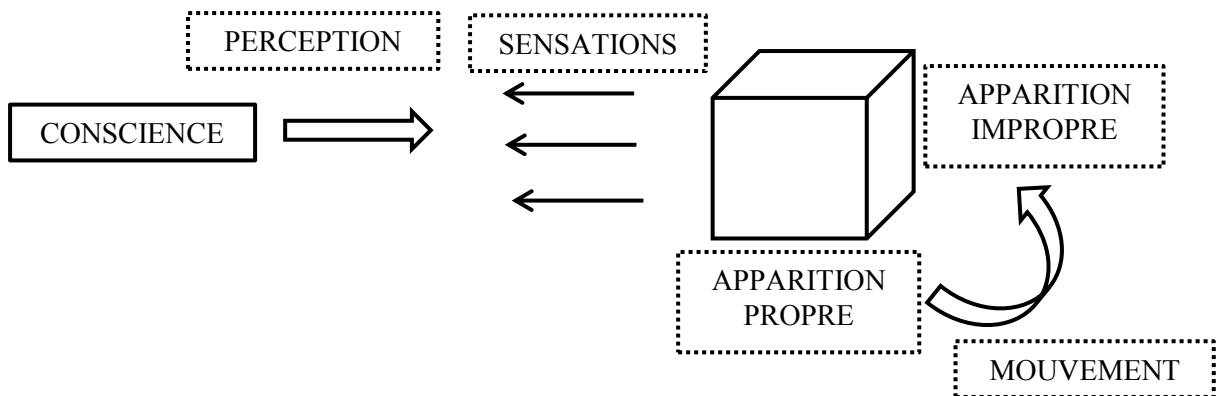
## Chapitre 2 : L'espace et le mouvement

### - Annexe 16



Représentation des axes de mouvement inspirée du livre de J. Van Sijll (Jennifer Van Sijll, *Les techniques narratives du cinéma* (Paris : Eyrolles, 2006), 3)

### - Annexe 17



Processus de *remplissage* et *vidage* de l'intention (c'est-à-dire la dynamique entre *apparitions propres* et *apparitions impropres* par le mouvement)



- Annexe 18 :



*Drive* (2011) réalisé par Nicolas Winding Refn

- Annexe 19 :



*Les Harmonies Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2001) réalisé par Béla Tarr

- Annexe 20 :



*Enter the void* (2010) réalisé par Gaspar Noé

- Annexe 21 :



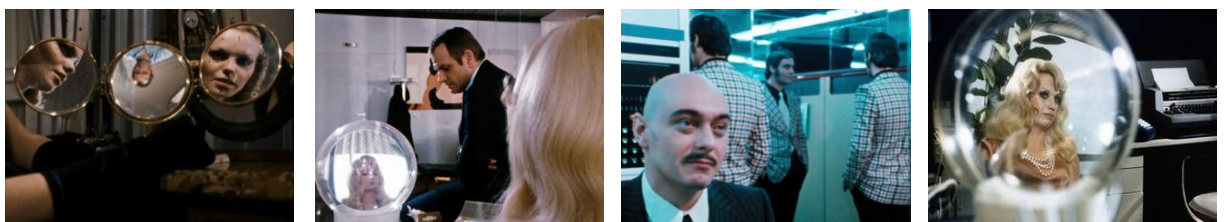
*Persona* (1966) réalisé par Ingmar Bergman

- Annexe 22



*Le Salaire de la peur* (1953) réalisé par Henri-Georges Clouzot

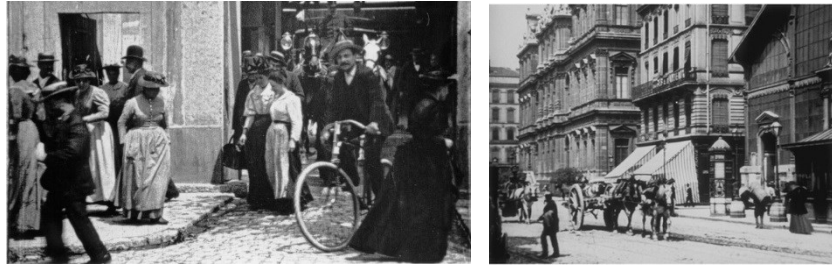
- Annexe 23



*Le monde sur le fils* (*Welt am draht*, 1973) réalisé par Rainer Werner Fassbinder

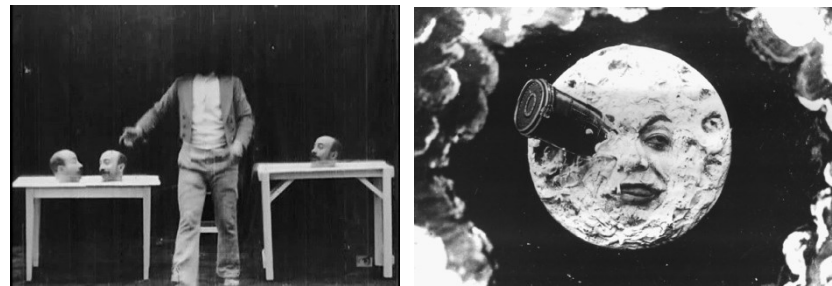
### Chapitre 3 : Le sens

- Annexe 24



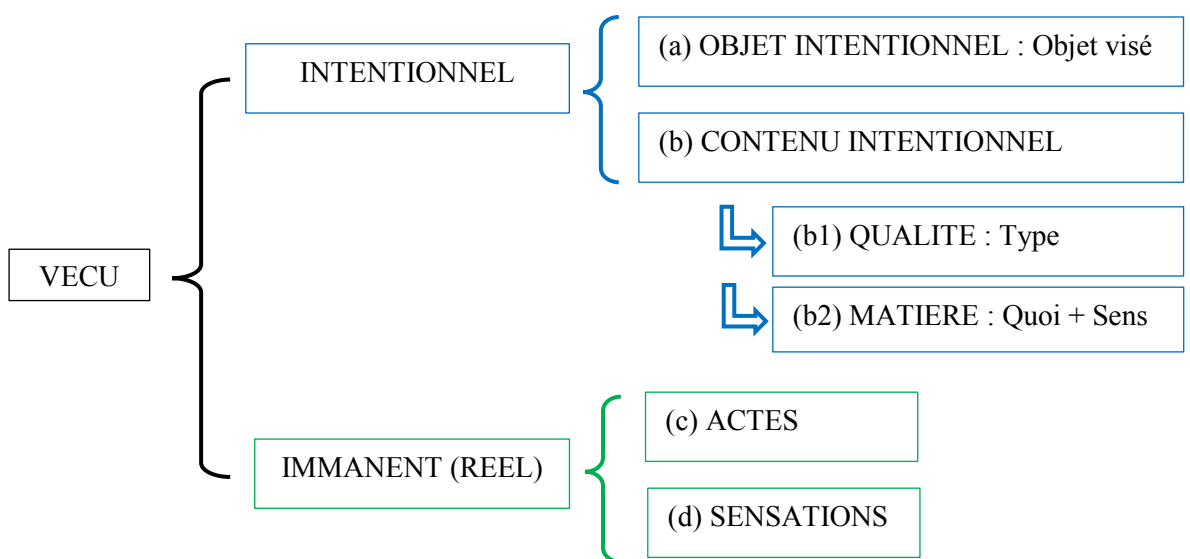
*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) à gauche et La Place des Cordeliers à Lyon (1895) à droite. Réalisés par Auguste et Louis Lumière*

- Annexe 25



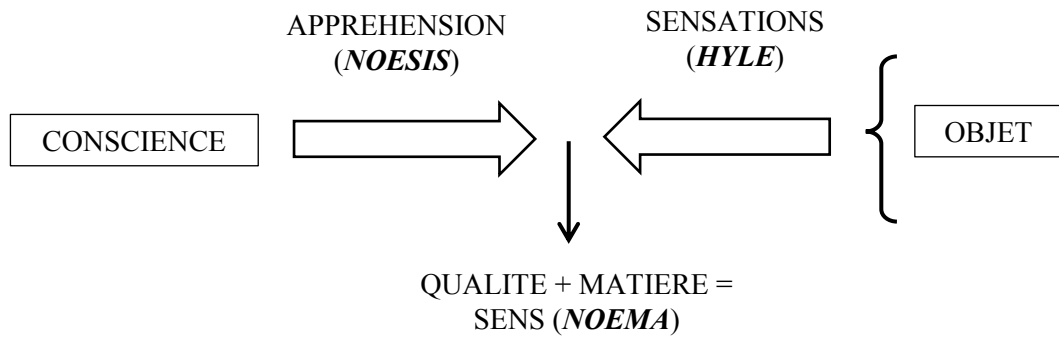
*Un homme de têtes (1898) à gauche et Le voyage dans la Lune (1902) à droite. Réalisés par Georges Méliès*

- Annexe 26



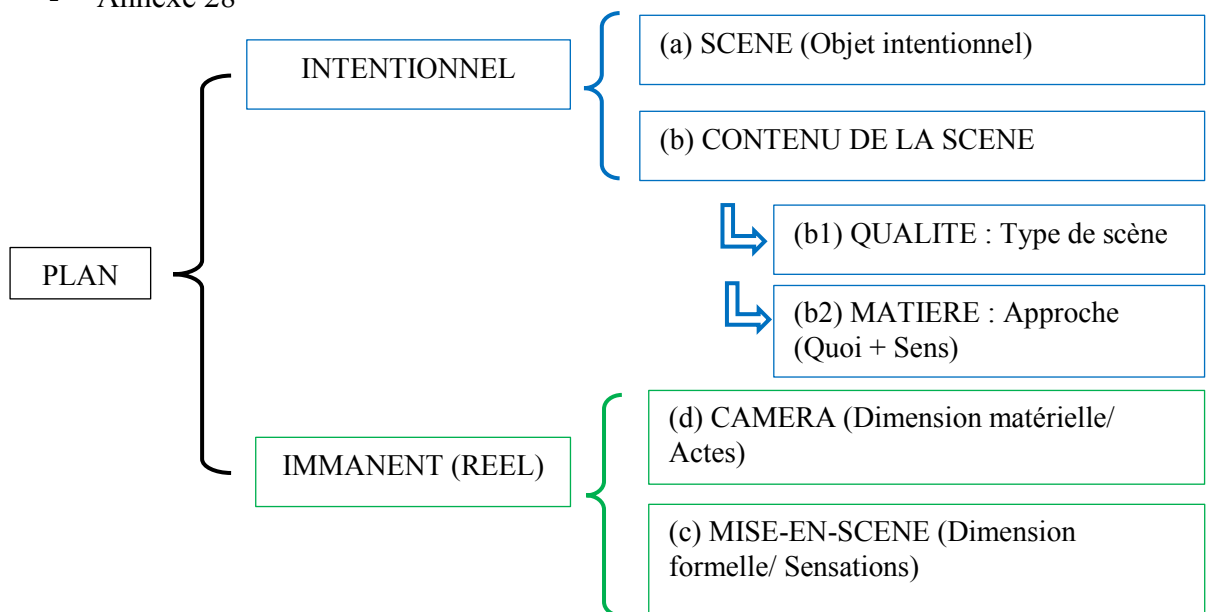
Structuration de la sphère intentionnelle et de la sphère immanente du vécu

- Annexe 27



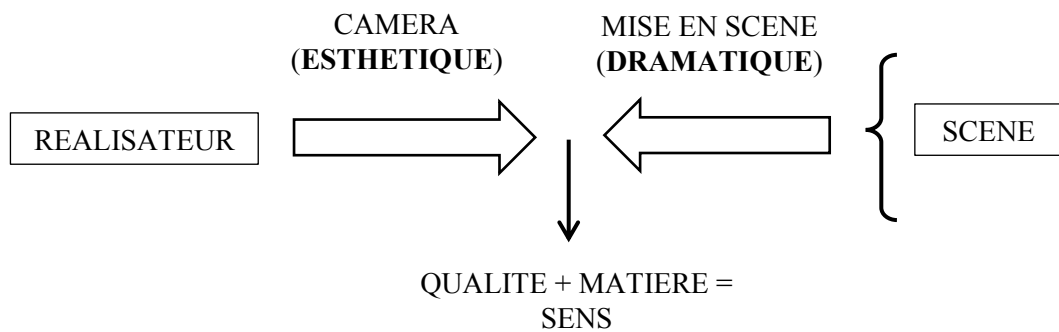
La corrélation entre la *noesis* et le *noema* comme constitutive de sens

- Annexe 28



Structuration de la sphère intentionnelle et de la sphère immanente dans la relation de la caméra avec son objet (la scène) au cinéma

- Annexe 29



La corrélation entre le plan dramatique et le plan esthétique comme constitutive du sens du plan

- Annexe 30 :



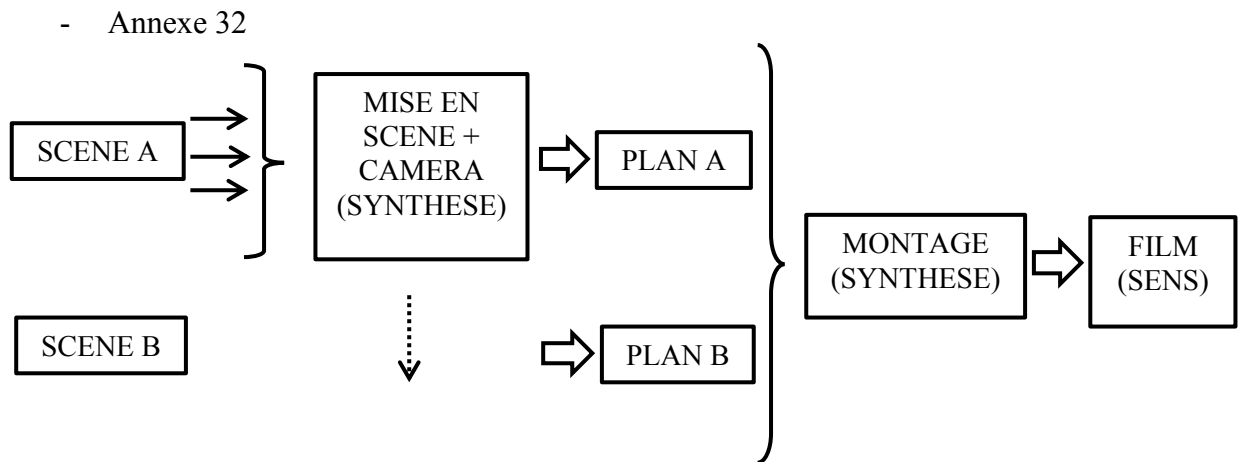
*Le prêteur sur gages (The Pawnbroker, 1968) réalisé par Sidney Lumet*

- Annexe 31



*L'inconnu du Nord-Express (Strangers on a train, 1951) réalisé par Alfred Hitchcock*





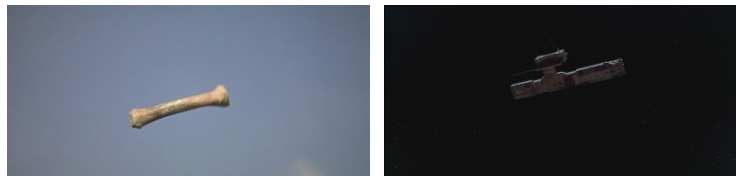
Intersection entre la constitution de sens par le plan et la constitution de sens par le montage

- Annexe 33



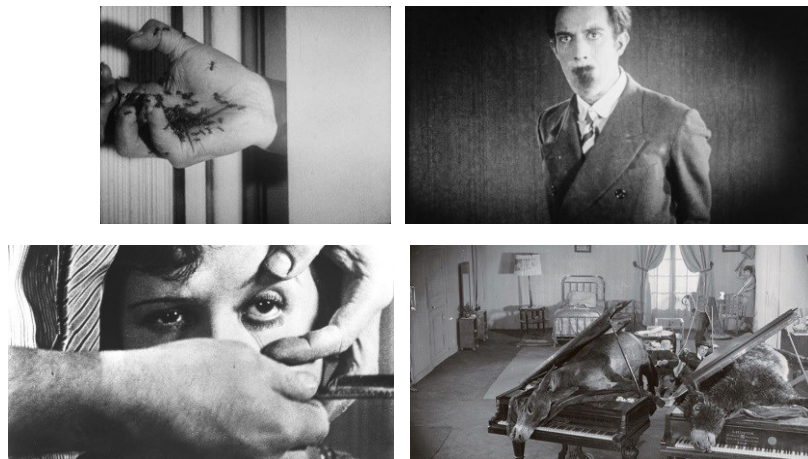
*Le Parrain 2 (The Godfather: Part II, 1974)* réalisé par Francis Ford Coppola

- Annexe 34



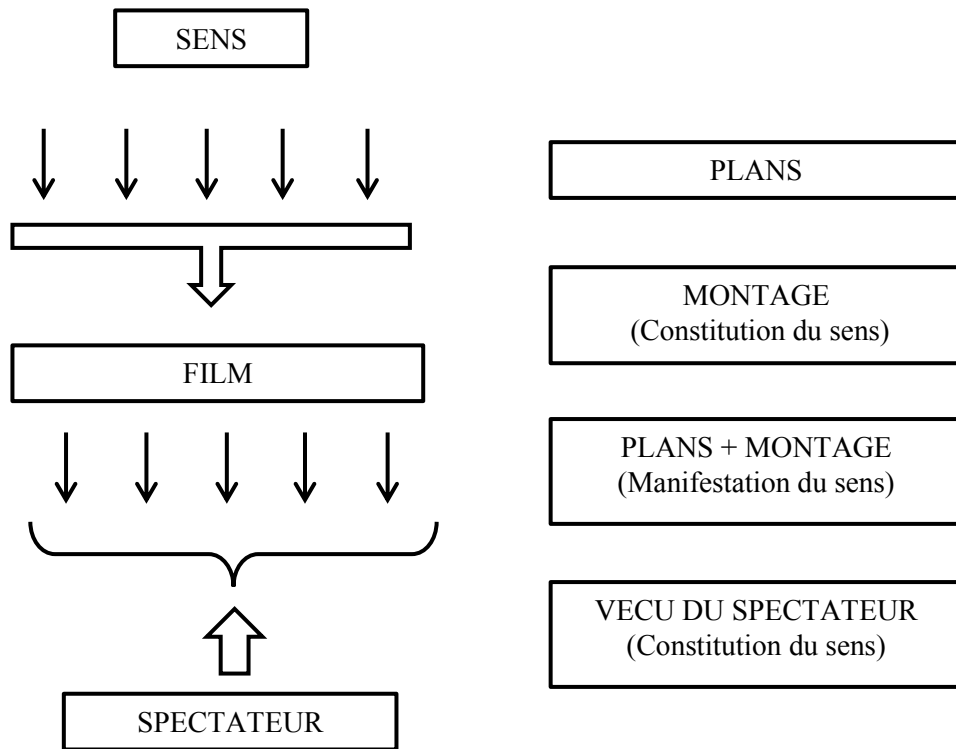
*2001, L'odyssée de l'espace (2001: A Space Odyssey, 1968)* réalisé par Stanley Kubrick

- Annexe 35



*Un chien andalou (1929)* réalisé par Luis Buñuel

- Annexe 36



Rencontre entre la mise en place d'une constitution par le montage et le vécu constitutif du spectateur

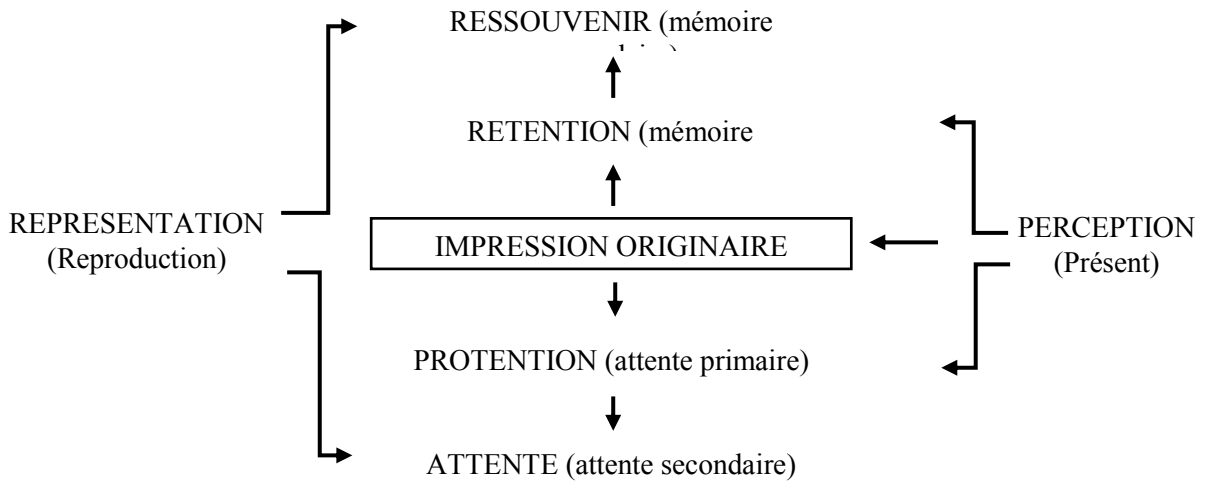
- Annexe 37

Type de montage	Articulation des plans	Relation entre les plans	Principe d'assemblage	Principe de transmission	Représentation du monde	Procédé esthétique dominant	Constitution du vécu du spectateur
<b>Montage narratif</b>	Continu	Articulation	Raccords nécessaires	Transparence (mimétique)	Un monde évident	Découpage	Continuité sémiotique/ Continuité perceptive
<b>Montage discursif</b>	Discontinu	Confrontation	Choix intelligibles	Démonstrations	Un monde à construire	Greffe	Continuité sémiotique/ Discontinuité perceptive
<b>Montages de correspondances</b>	Discontinu	Echos	Connexions aléatoires	Suggestion	Un monde à percevoir	Collage	Discontinuité sémiotique/ Continuité perceptive

Tableau descriptif des types de montage retiré de « Vincent Amiel, *Esthétique Du Montage* (Hauts-de-Seine : Armand Colin, 2017), 21. La dernière colonne correspond aux résultats de notre analyse des *vécus* de chaque type de montage.

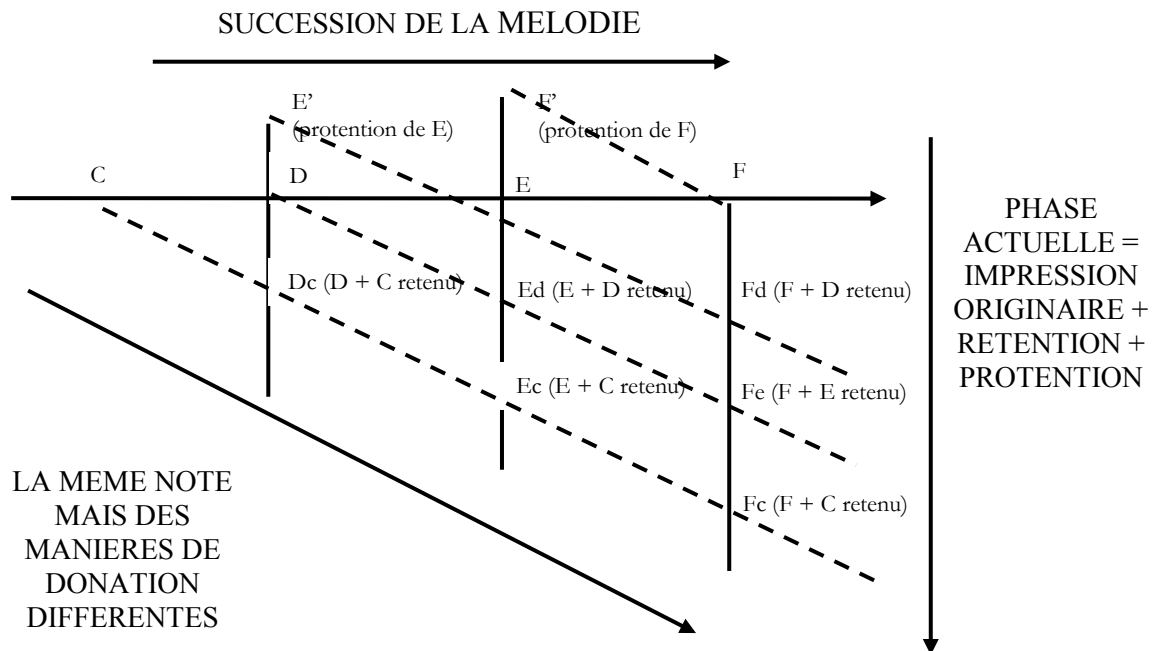
## Chapitre 4 : Le temps

- Annexe 38



Représentation de la distinction entre la rétention/ souvenir et la protention/ attente

- Annexe 39



Représentation du processus d'appréhension temporelle d'une mélodie



- Annexe 40

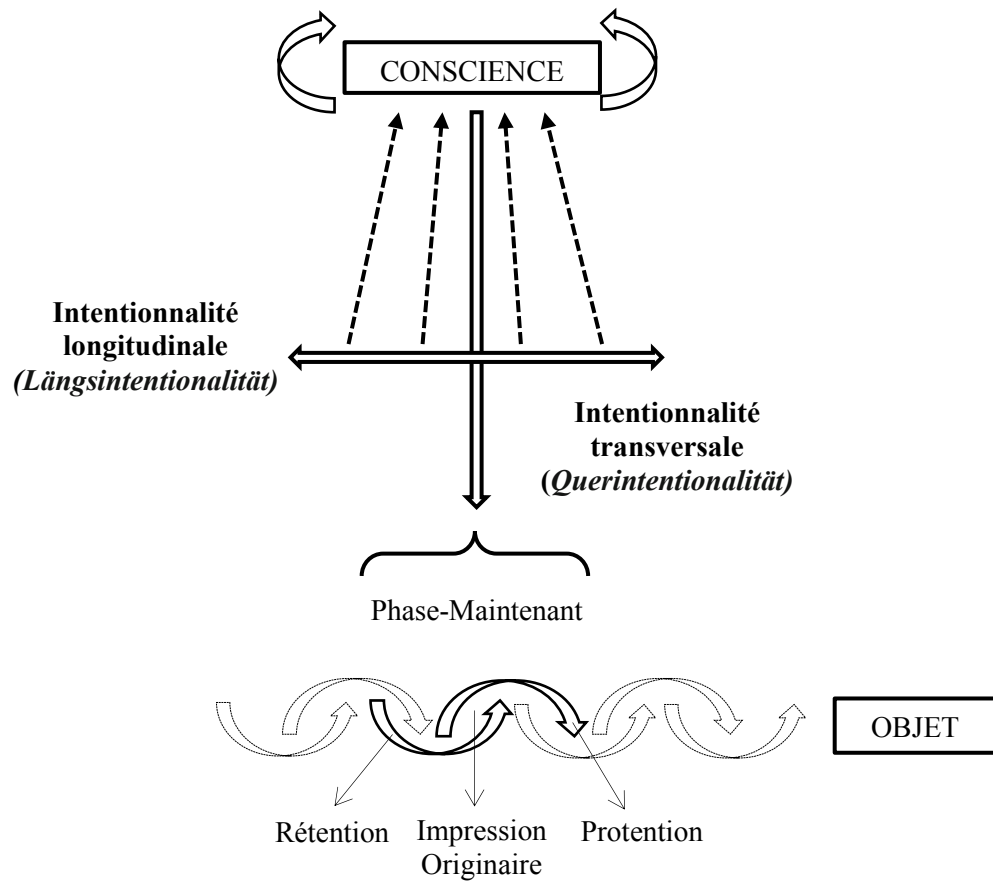


Schéma reproduisant la structure de la double intentionnalité de la conscience

- Annexe 41



*Jules et Jim* (1986) de François Truffaut

- Annexe 42

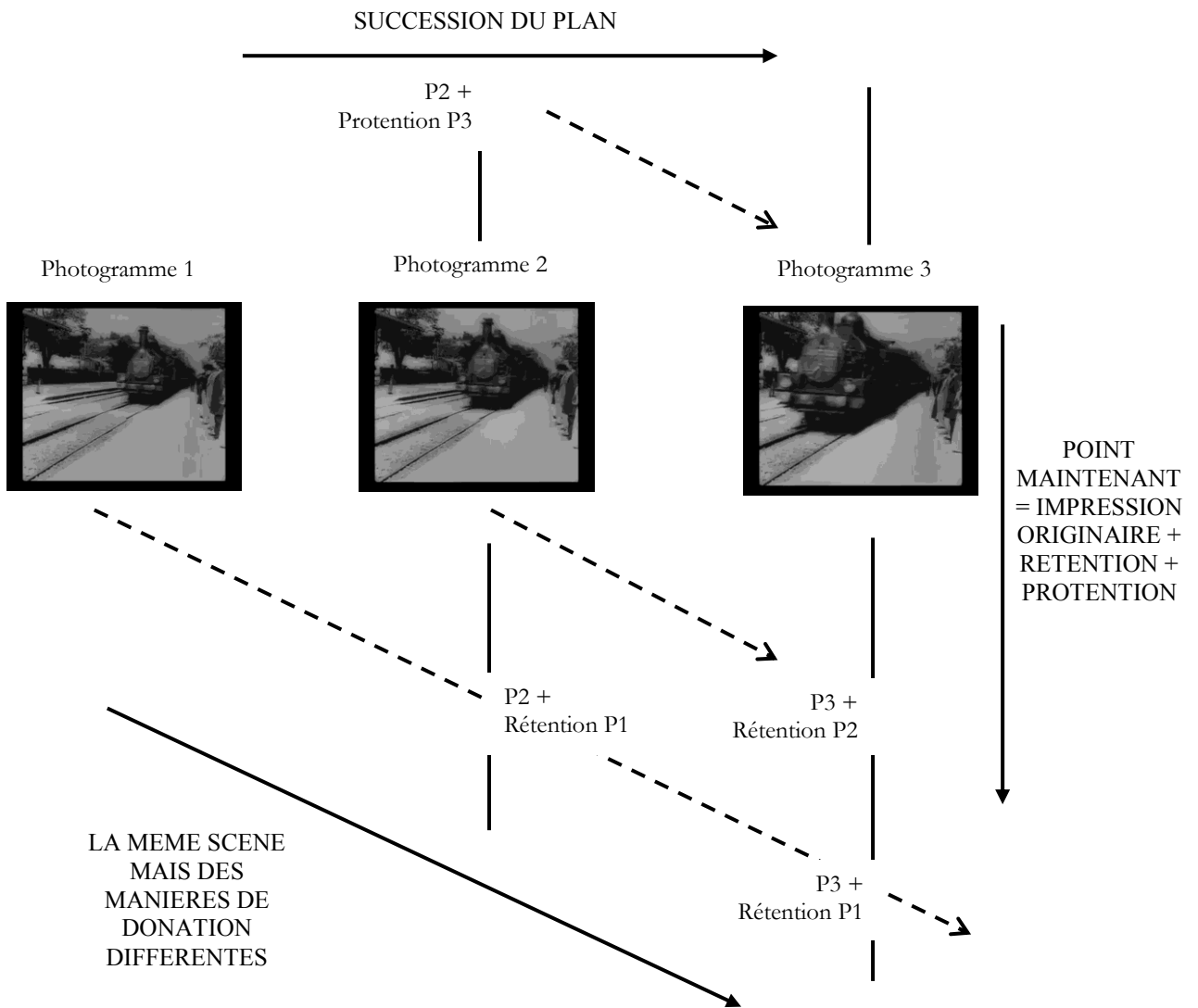


*Oldboy* (2003) réalisé par Park Chan-Wook



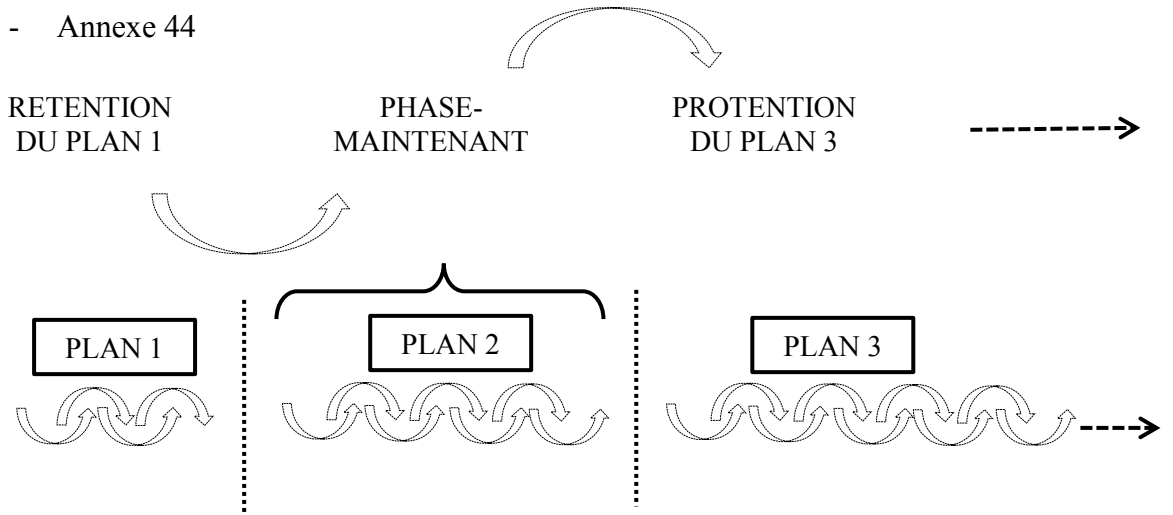
*Orange Mécanique* (*Clockwork Orange*, 1973) réalisé par Stanley Kubrick

- Annexe 43



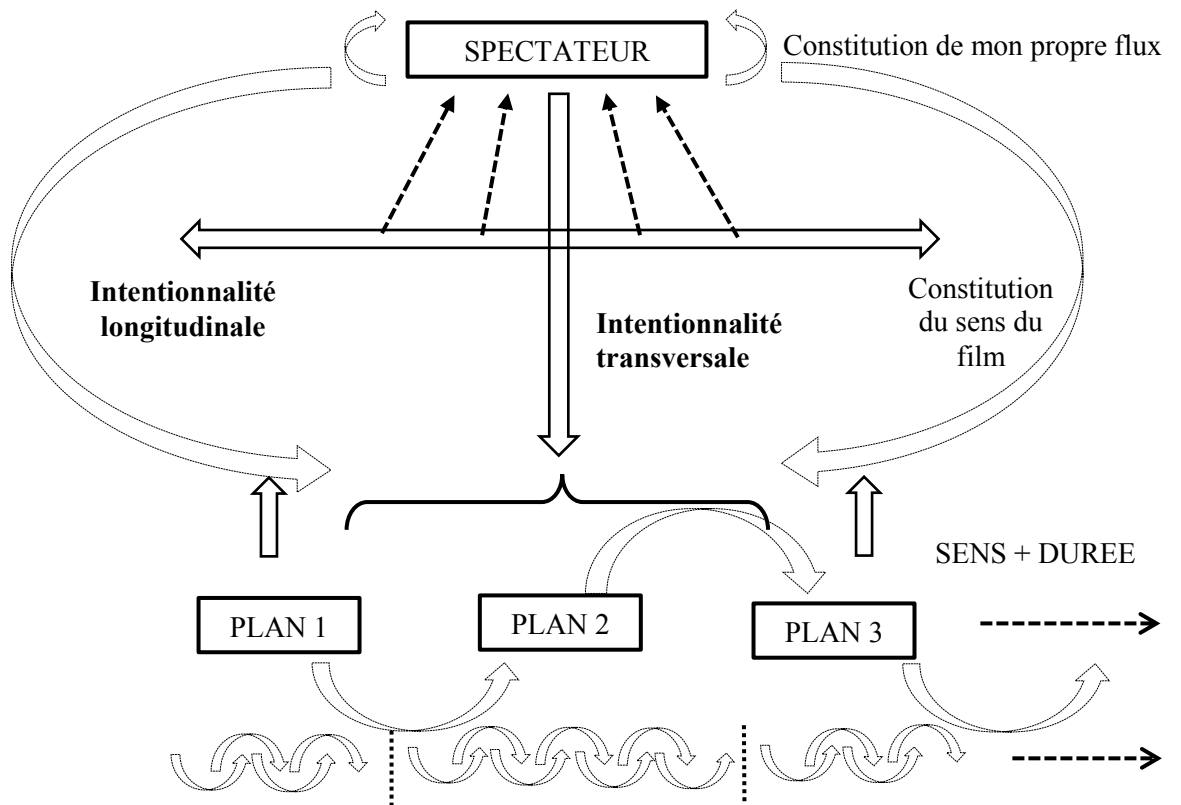
Représentation de la dimension temporelle de la donation du plan

- Annexe 44



Représentation du fonctionnement de la structure temporelle, à la fois dans le plan et dans le montage

- Annexe 45



Représentation de la structure de la double intentionnalité de la conscience du spectateur dans le cas des films

- Annexe 46



*Cris et Chuchotements* (*Viskningarochrop*, 1972) réalisé par Ingmar Bergman

- Annexe 47



*Tree of Life* (2011) réalisé par Terrence Malick

- Annexe 48



*Whiplash* (2014) réalisé par Damien Chazelle

- Annexe 49



*L'avventura* (1960) réalisé par Michelangelo Antonioni



## Conclusion

- Annexe 50

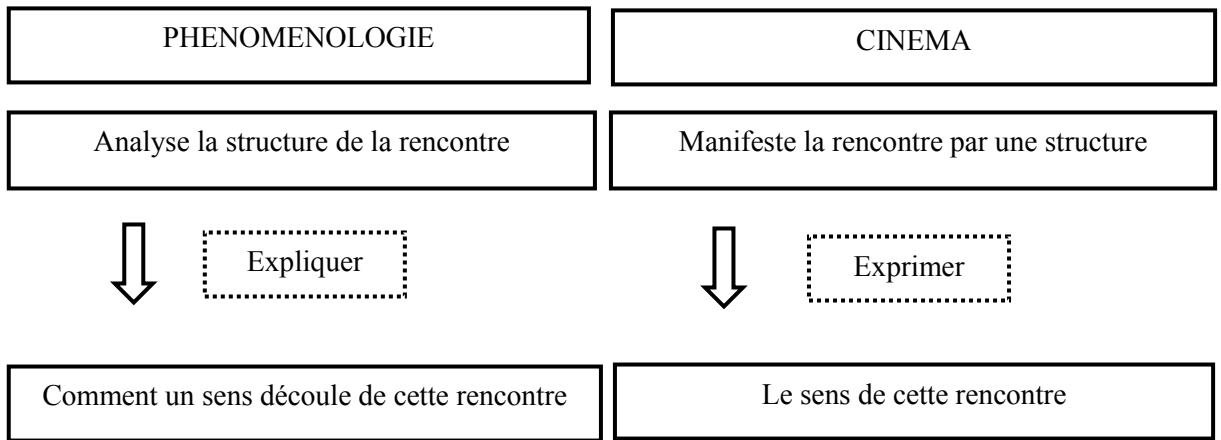


Schéma qui compare le processus d'analyse de la phénoménologie et processus d'expression du cinéma