

Le CinémaScope et, plus généralement, les procédés d'écran large ont inauguré une nouvelle relation spatiale entre le spectateur et l'espace filmique. Prenant pour exemple Blue Velvet (David Lynch) et Le Jour de l'éclipse (Alexandre Sokourov), Diane Arnaud montre comment l'enveloppement du spectateur par l'écran large marque une extension de l'espace diégétique dans lequel le corps du spectateur est invité à se projeter.

Diane Arnaud

Nouvelle occupation d'espace? Le CinémaScope, support d'une esthétique de l'enfermement

New Ways of Occupying Space?

CinemaScope, a Support for an Aesthetics of Enclosure

Résumé

Roland Barthes célébrait l'avènement du CinémaScope en 1954: « L'espace plus large, il faudra évidemment l'occuper de nouvelle manière. » Cinquante ans après, l'esthétique invoquée prend forme dans les cinématographies contemporaines de David Lynch et d'Alexandre Sokourov. Leur cinéma en scope développe un mode de réception visant l'enveloppement fantasmatique par la matière filmique et le déplacement du corps du spectateur dans l'écran large. La déformation des figures et l'étirement des étendues mis en scène dans *Blue Velvet* et *Le Jour de l'éclipse* créent la sensation d'une extension du monde fictionnel (hors-champ) et de la fabrique de l'image (hors-cadre) jusque dans la salle.

Abstract

Roland Barthes celebrated the advent of CinemaScope in 1954: "Space being wider, it should be occupied in a new way." Fifty years later, David Lynch and Alexander Sokourov's contemporary films embody such aesthetics. Their use of CinemaScope creates a particular mode of film reception: the fantasmatic impression of being wrapped up in the film image, and the sensation of moving one's body in(to) the wide-screen. "Mise en scène" choices in *Blue Velvet* and *Days of the Eclipse*, such as the distortion of figures and the elongation of landscapes, create the sensation of an off-screen extension of the fictional world ("hors-champ") and of the fabrication of the image ("hors-cadre") into the theater itself.

Cette communication a pour visée d'esquisser les traits caractéristiques d'une esthétique de l'enfermement aux dimensions du CinémaScope à propos de deux œuvres contemporaines, *Blue Velvet* de David Lynch (1986) et *Le Jour de l'éclipse* d'Alexandre Sokourov (*Dni zatmeniya*, 1988), respectivement leur première et leur seconde expérience en scope. À partir de ces deux films, nous essaierons de définir la façon dont le corps du spectateur et le format audiovisuel se mettent en rapport. Dans cette optique s'impose à première vue la référence au dispositif que Christian Metz a théorisé à partir de la place du sujet transcendantal face à l'« écran-miroir »¹. Pour Jean-Louis Baudry, les spectateurs de cinéma sont construits par l'« appareil de base » et invités à régresser dans un état hallucinatoire caractéristique du rêve, tels les prisonniers de la caverne². Cependant, la comparaison opérée par Baudry entre la salle obscure du cinéma et le mythe platonicien de la caverne, proposition lumineuse pour une esthétique de l'enfermement, ne sera pas reconduite en ces termes. Sans pour autant nier les effets métapsychologiques et les soubassements idéologiques de l'impression de réalité³, nous nous intéresserons davantage à « l'effet-film » qu'à « l'effet cinéma », en éclairant l'utilisation du CinémaScope dans la construction de l'espace diégétique de nos deux œuvres cinématographiques.

Le mode de relation aux images-sons, supporté par le format scope et déterminé par les choix de mise en scène de Lynch et de Sokourov, se définit, pour le spectateur, par une sensation conjuguée d'enveloppement et d'incorporation de la matière filmique. Celui-ci connaît une forte implication corporelle par sa mobilisation émotionnelle dans la constitution d'un espace commun où le fantasme de cocréation se confond avec celui de coprésence. Les déplacements virtuels initiés par l'expérience esthétique de ces films de la fin des années quatre-vingt désignent-ils une occupation d'espace « nouvelle » au sein du dispositif, en écho au potentiel de renouvellement prêté au CinémaScope dès ses débuts ? Comme l'a souligné John Belton dans *Widescreen Cinema*, à travers son analyse « Spectator and Screen », la réception du film en salles ne peut s'extraire d'un contexte historique intégrant les changements de projection inhérents à l'évolution du format⁴. Avant de montrer comment l'utilisation du CinémaScope actualise la participation esthétique dans les films de Lynch et de Sokourov, il convient d'inscrire notre propos dans une double perspective : la théorie esthétique du format large développée dès son apparition, d'une part, et les problématiques de réception liées à « l'écran postmoderne »⁵, d'autre part.

¹ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1984, pp. 61-70. L'auteur définit l'insituation d'un sujet « tout-percevant » qui s'identifie à lui-même comme acte de perception lors de la projection cinématographique. « L'identification primaire cinématographique à la caméra » implique un « écran-miroir » en relation avec la pensée psychanalytique de Lacan (« stade du miroir »).

² Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » et « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *L'effet-cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1978. Baudry a analysé l'effet-cinéma comme un centrement idéologique du sujet par « l'appareil de base » (« ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production et à la projection d'un film »). À la toute-puissance cognitive du « sujet transcendantal » correspond aussi un état perceptif proche de l'hallucination caractéristique de l'impression de réalité telle qu'elle se forme dans les rêves d'après les théories freudiennes. L'auteur rapproche le « dispositif » de la salle obscure (immobilité du spectateur, obscurité ambiante, projection lumineuse) de la caverne allégorique dans la philosophie de Platon et éclaire, par ce biais, la face cachée du mythe : le désir de régression au sein des images.

³ Michel Marie, « Impression de réalité », in : *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, 1977, pp. 125-136.

⁴ John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1992, pp. 185-187.

⁵ Laurent Jullier, *L'écran post-moderne*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1997.

Figures ci-contre : *Blue Velvet* (David Lynch, 1986). Dans son appartement, la chanteuse Dorothy Vallens est épiée par le jeune Jeffrey entre les lames de la porte du placard où il s'est caché. On remarque, dans le troisième photogramme, l'étonnante mise en scène en profondeur qui concentre l'action dans l'étroit rectangle formé par la porte entrebâillée de la salle de bains, tandis que la pièce principale est devenue vide.



1

Discours esthétiques engendrés par le CinémaScope et la Post-Modernité: pistes éclairées pour une « nouvelle » occupation d'espace

En France, le CinémaScope a tout d'abord interpellé les esprits avant de frapper les yeux. La fonction esthétique du format scope a été interrogée en fonction d'un renouvellement souhaité, fantasmé, rejeté dans la relation entre le spectateur et l'écran large lors de la projection cinématographique. Avant même la présentation du premier film en CinémaScope, les diverses réactions dans le numéro de juillet 1953 des *Cahiers du cinéma*⁶ après les démonstrations du Rex, questionnent ainsi les possibilités stylistiques offertes par cette innovation technique, soit en défendant le CinémaScope comme nouveau moyen d'expression de la mise en scène et comme potentiel de gain visuel – avec les mots de François Truffaut, pour « en avoir plein la vue » –, soit en listant les « inconvénients de cette énorme bande en largeur » – dispersion d'attention, ralentissement du rythme du montage selon les termes de Lo Duca. Parmi les discours polémiques, deux textes théoriques placent très clairement l'invention sur un horizon d'attente et d'évolution esthétique. Les déclarations d'André Bazin avant la présentation de *La Tunique*⁷, et le texte de Roland Barthes, après-coup, retiendront notre analyse avant d'être confrontées au discours d'outre-atlantique.

Perspectives esthétiques ouvertes par le CinémaScope dans les années 1950

André Bazin dans « Le Cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? », écrit en octobre-novembre 1953 pour la revue *Esprit*, définit le cinéma comme un art industriel susceptible de mourir du fait de sa détermination économique⁸. L'invention du CinémaScope pourrait le sauver. Elle constitue un « progrès », non pas en tant qu'avancée technique mais en tant que moteur esthétique propre à accélérer l'évolution essentielle du langage cinématographique vers le réalisme de la représentation⁹. L'élargissement du champ de vision proposé aux yeux du spectateur, allant vers plus de conformité avec la perception naturelle, est qualifié de moins pertinent, selon son optique théorique de révélation du réel par l'empreinte cinématographique, que l'agrandissement de la fenêtre ouverte sur le monde. Dans la conception bazinienne de l'autonomie de l'art, le format allongé de « l'écran-cinémascope » aurait dû permettre de développer les moyens stylistiques propres à assurer la continuité spatio-temporelle pour se conformer aux lois internes de l'expression cinématographique.

Bazin lui-même exprimera par la suite sa déception théorique face aux films, soulignant l'illusion de sa croyance prophétique. Le CinémaScope, dans sa vision téléologique, est apparu, comme dans un rêve éveillé, tel un fantasme esthétique. L'attente d'une élimination des coupures artificielles invoquait aussi chez Bazin un rapport nouveau entre le spectateur et le film, lié à sa conception générale de la mise en scène et de la transparence en vue

⁶ François Truffaut, « En avoir plein la vue », pp. 22-23 et Lo Duca, « Quelques notes », pp. 20-21, *Cahiers du Cinéma*, n° 25, juillet 1953.

⁷ Voir à ce propos les réactions dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 31, janvier 1954. André Bazin dans « La fin du montage » exprime sa déception théorique face aux images du film (p. 43) tandis que Maurice Schérer/Éric Rohmer dans « Vertus cardinales du Cinémascope » défend le Cinémascope comme une avant-garde en nous confiant : « J'aime que le spectacle m'enveloppe » (p. 36).

⁸ L'auteur développe justement une analyse sur les raisons socio-économiques d'émergence du CinémaScope dans la politique de défense commerciale d'Hollywood qui, suite aux réactions d'enthousiasme du public pour le Cinéma, cherche à exalter l'aspect spectaculaire du cinéma par rapport à la télévision.

⁹ André Bazin, « Le cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? », *Esprit*, n° 207-208, octobre-novembre 1953, p. 683 : « l'écran large ne pourra que précipiter ce que nous aimons dans les tendances les plus modernes du cinéma. »

d'une moindre manipulation. Loin de l'opposition bazinienne entre imposition du montage et « liberté psychologique », nous tenterons de nous approcher des mouvements, au sens large, à la fois de la figuration et de la réception qui tracent une esthétique de l'enfermement, imbriquant liberté associative et sensations dans une expérience émotionnelle au cœur de l'espace filmique.

Un autre texte est convoqué en ce début de parcours, c'est celui de Roland Barthes, dont les liens au cinéma furent aussi rares que fulgurants. « Au cinémascope », publié aux *Lettres Nouvelles* en février 1954, évoque l'effet de ce nouveau format propre à transformer « la sensibilité interne de l'amateur de cinéma ». « Dans quel sens ? » interpelle le penseur, profitant de la polysémie du terme qui associe régime signifiant et sollicitation sensorielle. La nouvelle occupation d'espace liée à l'élargissement du champ visuel est celle d'un gain de participation du spectateur qui s'apparente à une motricité corporelle. Sous sa plume, le scope consacre l'évolution fantasmagorique de l'espèce regardante dans les salles obscures :

Jusqu'ici le regard du spectateur était celui d'un gisant souterrain, muré dans l'ombre [...]. Ici la position est tout autre : je suis à un immense balcon, je bouge à l'aise entre les bornes du champ, j'y cueille librement ce qui m'intéresse, en un mot, je commence à substituer à ma sensibilité larvaire, l'euphorie d'une circulation égale entre le spectacle et mon corps¹⁰.

La relation met en lumière la position inédite du corps du spectateur, qui n'est plus sous l'image dans un rapport de fascination écrasante, mais « devant elle », à portée de bras, favorisant la pensée du toucher visuel.

Certes, le texte n'embrasse pas les termes de vision haptique¹¹ ou d'enveloppement par la matière filmique, et la réflexion esthétique passe sous silence la dimension sonore de la stéréophonie. Mais elle envisage une conduite spectatorielle élargie et amplifiée par l'écran du CinémaScope qui donne une dimension tactile au regard et une mobilité engagée au corps du spectateur. Nous tenterons de montrer dans quelle mesure les œuvres cinématographiques de Lynch et de Sokourov dirigent notre corps regardant dans le sens d'une participation avec le spectacle, et d'une nouvelle occupation d'espace, appelées de ses vœux par Roland Barthes.

Selon John Belton, l'écran large a bel et bien suscité un changement de place du spectateur libérant sa « participation active » dans les années 1950. L'historien contemporain revient sur cette période en convoquant entre autres le discours promotionnel des publicités américaines. « *Cinemascope puts you in the picture* » (Le Cinémascope vous met dans l'image). Son analyse identifie la relation nouvelle, telle qu'elle est vécue et promue (extension de l'image qui déborde des limites du cadre vers l'espace des fauteuils, entrée du corps du spectateur dans l'action qui créent la sensation d'une coprésence entre le spectacle à l'écran et les occupants de la salle), comme une illusion de participation accrue¹². Ce mode de croyance provient d'un rapprochement entre la projection scope et la représentation théâtrale. Ainsi, le théâtre est convoqué dans le visuel des publicités pour traduire l'illusion de la présence réelle des acteurs de l'écran, allant même jusqu'à comparer le format panoramique et la *skênê* de l'architecture grecque.

¹⁰ Roland Barthes, « Au cinémascope », *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, t. II, 1993, p. 580.

¹¹ Popularisé par Gilles Deleuze, le mot « haptique » vient du verbe grec « haptomai » qui veut dire toucher et désigne les sensations venues de la peau. Pour les cybernéticiens et les chercheurs concernés par la réalité virtuelle, il désigne des interfaces qui procurent des sensations par le toucher (NdE).

¹² Belton, *op. cit.*, p. 192 : « L'écran large a créé une nouvelle forme de participation, tout au moins une illusion de participation accrue » (traduction de l'auteur).

Ce dessein d'imbrication des espaces de l'écran et de la salle, comme si le cinéma était un art vivant, rattache l'effet de participation à la notion de présence physique. Elle se matérialise davantage dans des sensations d'enveloppement dues au son stéréophonique et à l'écran incurvé de certains dispositifs que dans la sollicitation de l'attention visuelle éclatée en des directions contradictoires par la stratégie de la « double composition, latérale/axiale »¹³, donnée en exemple par Belton pour les premiers films en scope.

13 *Ibid.*, p. 199.

« Figures de l'immersion » de la Post-modernité cinématographique et esthétique de l'enfermement aux dimensions du CinémaScope

La « nouvelle » occupation d'espace a été définie à partir des possibilités du CinémaScope, à travers des discours polémique, théorique, historique soulignant une puissance de reconfiguration esthétique, riche en promesses de glissement et d'extension, qui ne demande qu'à se redéployer à l'écran. Cinquante ans après son invention, le format large produit-il les mêmes fantasmes de réalisation spectateur-écran prêtée à la projection scope ? Dans quel type de pensée de l'art cinématographique, puisque nous ne prolongerons pas la perspective progressiste et moderniste¹⁴, s'inscrit le regard « cinémascopique » porté sur nos deux œuvres contemporaines ? Le contexte de la Post-modernité apparaît comme essentiel pour détourner les traits différentiels et les emprunts théoriques d'une esthétique de l'enfermement au format du scope.

Le passage de « l'image-trace » à « l'image sensation » analysé par Laurent Jullier dans *L'écran post-moderne* permet de mesurer la pleine étendue du paysage des films contemporains dits commerciaux. Les avancées technologiques auraient perdu de vue dans leur effet la visée d'une esthétique réaliste, au sens de l'empreinte d'une réalité coulée dans le temps, et au sein d'un système de croyance complexe entre reproduction et illusion. L'auteur trace l'évolution depuis ces trente dernières années « qui marque un passage de l'image de cinéma classique, représentant un espace et dont l'œil du spectateur balaie la surface, à un espace qui n'est plus une image mais se présente comme un territoire à explorer pour le corps entier¹⁵. » L'auteur détermine ainsi « des figures d'immersion » engendrées par le cinéma post-moderne qui créent chez son spectateur « de pures sensations, jusqu'à une sorte d'ivresse douce, de léger vertige qui le transporte virtuellement de son fauteuil au cœur de l'image »¹⁶.

Le type de réception enclenché par « le cinéma de l'allusion et du feu d'artifice » associe l'entrée du corps dans l'image à une sensation vertigineuse plus ou moins libérée de motivation diégétique. Les figures de style et les conditions de projection relevées par Jullier, propres à « baigner » et à « immerger » le spectateur, permettent de déterminer, par contraste et concordance, les paramètres de l'esthétique de l'enfermement que nous avons en vue. La comparaison ne pourra pas être approfondie car il serait vain de vouloir discuter, dans ce cadre d'exposition, l'affiliation stylistique des œuvres de Lynch et de Sokourov à la Post-Modernité, qui ont, et ce n'est qu'un clin d'œil synchronique, tous les

14 Le discours post-moderniste développé depuis plus de vingt ans, se comprend selon Jacques Rancière, comme la prise de conscience de ce qu'avait été le modernisme, « une tentative désespérée pour fonder un *propre de l'art* en l'accrochant à une téléologie simple de l'évolution et de la rupture historiques » in *Le partage du sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 42. L'auteur poursuit ultérieurement son analyse du post-modernisme, pointant le passage d'une « joyeuse licence » au désenchantement de la pensée. Sous l'impulsion lyotardienne, le discours esthétique s'est transformé en pensée du deuil célébrant l'irreprésentable.

15 Jullier, *op. cit.*, p. 71.

16 *Ibid.*

deux commencé à tourner leur premier long-métrage autour de 1977, année de sortie de *Star Wars*.

L'expérience esthétique suscitée par *Le Jour de l'éclipse* et par *Blue Velvet* sollicite les sens du spectateur, donnant à la vision une dimension tactile et au corps un pouvoir de déplacement imaginaire au sein de l'image. Le régime « sensationnel » de la Post-Modernité se retrouve dans ce mode de réception à travers l'appel du spectateur à l'intérieur de l'étendue audiovisuelle des deux films. Mais à ce « système immersif » se rajoute la dimension participative que les œuvres actualisent conformément aux souhaits précédemment analysés. Sur un plan fantasmatique, l'esthétique supportée par le CinémaScope conduit le corps du spectateur à se mouvoir à travers les différents espaces de la projection pour se faire capturer et émouvoir, mais aussi pour rentrer en contact avec l'intime fabrique filmique.

Nous allons voir avec les deux génériques comment l'impression d'être enveloppé par l'écran correspond à une extension de la présentation, suscitée soit par des effets de surface, soit par des directions antagonistes explorées dans la composition de l'image (étirement ou rabattement latéral, dégagement de la profondeur). Ainsi, la création sensationnelle d'un *corps à corps* se découvrira dans le prolongement du champ visuel selon un double sens : enrobement du spectateur par le glissement de l'image hors-champ dans la salle, accueil du corps regardant en son sein. Cet aspect duel des interactions corps-matière se rattache à des problématiques d'occupation du film en scope. L'œuvre se donne à voir chez Lynch et Sokourov à la fois comme surface « imageante » en devenir, et comme espace diégétique à profondeur variable. Les limites du champ visuel sont bougées par des déplacements fantasmatiques et émotifs.

2

Entrées en la matière filmique de Blue Velvet et Le Jour de l'éclipse : le CinémaScope, support d'une esthétique de l'enfermement

Les génériques de *Le Jour de l'éclipse* (1988) d'Alexandre Sokourov et de *Blue Velvet* (1986) de David Lynch sensibilisent d'emblée le spectateur à un mode de reconnaissance diégétique « étendue », où les associations libres président à la construction de matières insensées. Les mentions stylistiques des acteurs de la représentation s'inscrivent sur des fonds traités comme des surfaces plissées plein cadre, brouillant les frontières au format du scope entre le fragment et le tout, entre la marge et le corps de l'œuvre. Pour le film de Lynch, une texture bleue et étincelante ondule à l'écran, animée par les mouvements lancinants de la musique originale composée par Angelo Badalamenti suscitant un pouvoir de fascination au plus près de cette matière mystérieuse, dont les dimensions nous échappent et parviennent cependant jusqu'à nous. À travers l'impression ouverte de se blottir tout contre la peau vivante d'une œuvre pré-constituée et de naître à cet écran large, scintillant et mouvant, le générique donne la voie d'accès à *Blue Velvet*. La force hypnotique et l'excitation sensorielle du générique, qui

viennent à contrarier le déchiffrement des signes linguistiques, créent un fantasme d'engendrement par l'écran large.

Le Jour de l'éclipse, adaptation élastique d'une nouvelle fantastique des frères Strougatski transposée en plein régime soviétique éclaté, met également en place, sous couvert d'ensoleillement peint et de frémissement sonore *crescendo*, un rapport sensationnel du spectateur dans l'image-son redimensionnée par la largeur visuelle et la profondeur sonore du scope. Les lettres cyrilliques évidées ornent un fond peint de ciel ensoleillé. Les traînées de jaune d'or que viennent estomper quelques ombres déposées parcourent l'horizontalité de l'écran. L'accompagnement musical étire encore davantage l'attention du spectateur. Le champ sonore dans l'œuvre de Sokourov donne accès à une profondeur d'autant plus prégnante que le champ visuel s'appréhende dans des sensations de surface, qu'il s'agisse du fond de couleurs, sorte de matrice emblématique de la figuration, ou de la dimension perspectiviste rabattue au premier plan par la composition linéaire et optique. Au commencement du générique, des éclats de rire enfantins, des pleurs sur le point de devenir hurlants se mêlent imperceptiblement aux sons instrumentaux. Par le biais d'une surimpression, nous traversons le fond doré pictural. La vue aérienne de baraques éparées et déglinguées sur un sol rocailleux apparaît comme première donnée visuelle de l'espace diégétique. La coloration de l'image filmique, dans des nuances de teintes terreuses, prolonge cet effet pictural du générique qui tend, telle une toile peinte dans les décors théâtraux illusionnistes, une voûte céleste aux effets contrastés baroques. Dans *Blue Velvet*, le ciel d'un azur uniforme, sorte de monochrome bleu inquiétant en prise de vue réelle, apparaît aussi en surimpression, nous faisant participer à un « dépli » de la texture ondulée, à une traversée imaginaire de la membrane externe du film, afin d'atterrir dans la fiction.

Mouvement d'atterrissage dans le monde diégétique « étendu »

Cette sensation d'entrée dans la matière filmique se déplace dans l'émotion des lieux représentés, explorés et supportés aux dimensions du CinémaScope. L'implication diégétique du spectateur prend la forme d'un mouvement d'atterrissage au cœur de la fabrique fictionnelle, orchestré différemment par les deux films mais en vue du même effet. Chez Lynch, le passage de l'infiniment grand à l'infiniment petit se joue dans une succession de clichés de la « *neighborhood* » américaine, davantage au sens de la pause photographique que de la pose parodique. Le premier pan esquisse, à la faveur d'un travelling descendant, un passage entre ciel et terre et plante le décor de *Lumberton* dans un temps nostalgique avec la chanson *Blue Velvet* par Bobby Vinton. L'impression de fixité liée à l'hyper-réalité de la vue se trouve contrariée par le souffle qui agite le parterre de roses rouges tout le long des piquets blancs de la palissade. Cette double extension verticale et horizontale, indexée sur le mouvement d'appareil et sur la composition formelle dans le sens de la largeur, définit le montage des plans suivants, aperçus figés d'une ville-image en format de carte postale panoramique comme autant de plans-tableaux d'Edward Hopper suspendant la

narration. Après la découverte du lieu de vie des protagonistes, nous assistons à l'accident du père du héros en train d'arroser la pelouse – scène où le problème de l'animation, le don de vie aux personnages fictionnels, connaît ici un contre-pied, une contre-figure. L'attaque vasculaire cérébrale est associée figurativement au déchaînement serpentin du tuyau d'arrosage, noué et donc devenu fou à bout de pression, exprimant en sursauts intempestifs et en volutes animistes toute la largeur mortifère de l'écran scope. Clin d'œil aux « serpents et aux enterrements »¹⁷ puisque l'homme est à terre. Ce cataclysme narratif est intégré par un traitement des images-sons qui marque leur intensité différentielle de façon à engager une attention limite du spectateur : sur le plan sonore, enfouissement de la musique extra-diégétique au profit d'un envahissement des bruits inquiétants du « microcosmos » ; à l'image, ralenti, zoom avant dans l'herbe jusqu'au gros plan des insectes grouillants à fleur de terre. L'image pratiquement floue devient cette matière vivante et bruyante dans laquelle nous sommes captés pour que naisse la fiction.

Le choc audiovisuel qui définit notre participation inaugurale au film connaît une trajectoire plus linéaire dans *Le Jour de l'éclipse*. Ce ne sont pas les insectes, vermine rampante d'une vision de proximité intense forçant le corps du spectateur à se pencher, à se mettre à terre, mais les cailloux qui viennent nous frapper les yeux, activant une vision haptique au seuil du vol en piqué inaugural. Le plan en plongée vu du ciel survole le territoire et accélère le rapprochement pierreux dans un mouvement tournoyant et vertigineux de chute libre. Le regard du spectateur suit dans ces instants introductifs des directions antagonistes : d'une part, il balaie, guidé par une curiosité centrifuge, l'étendue de cette terre inconnue et poussiéreuse élargie par le scope ; d'autre part, il parcourt, concentré par une recherche centripète, une trajectoire ciblée au gros plan du sol. Cette coexistence des effets marque ainsi les limites d'une distinction tranchante entre la nature « cadre » et la nature « cache » de l'écran, comme Jacques Aumont l'a pointé dans *L'œil interminable* en proposant des fonctions « cadre-limite » ou « cadre-fenêtre » indépendantes de la nature picturale ou cinématographique de l'image¹⁸. L'idée d'écran-fenêtre¹⁹ reste rattachée à la perspective de la Renaissance italienne et à la déclaration de principe de Leon Battista Alberti (la surface peinte définie comme « fenêtre ouverte » sur *l'istoria*), trahissant le caractère fictif d'une représentation du monde à la faveur d'une entrée dans le cadre et d'une sortie hors-cadre du champ.

L'écran large de *Le Jour de l'éclipse*, tout en étirant les dimensions de l'univers diégétique construit dans l'intelligibilité et dans la sensibilité du spectateur, donne à la pulsion scopique un double travail. Cette inscription duelle de l'attention qui bat des ailes tantôt dépliées, tantôt repliées, définit l'horizon esthétique du format scope dans les essais de Sokourov : étendre le champ visuel pour mieux recentrer l'implication imaginaire du corps spectatorial engendré par l'animation de l'œuvre. Ainsi, la nouvelle occupation de l'espace, théorisée et préconisée dans les années 1950, prend toute la mesure d'un « format-vitesse », selon les mots du cinéaste, mobilisant la destinée corporelle dans la conduite du regard. La musique folklorique à la fois entraînante et déchirante, insufflant un tumulte dévastateur parmi les bruits de l'espace, prend des proportions sonores envahissantes, dramatisant l'atterrissage. Le premier pas de la construction diégétique nous fait « bouffer de la poussière »

¹⁷ Voir pp. 240, 260, 264, 268.

¹⁸ Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Éditions Séguier, 1995, p. 115.

¹⁹ Laurent Jullier se réfère justement à la conception bazinienne en employant le terme de « cache mobile » qui suppose « que le monde fictif est complet et qu'il existe quel que soit l'angle sous lequel on le regarde. Une fenêtre, en revanche, ne se déplace pas, et peut laisser croire qu'une représentation a été organisée tout exprès devant elle, d'un monde qui ne continuera pas au-delà des limites du cadre. » (p. 43)

le nez dans l'image. La tension créée par les directions spatiales rend critique la relation entre d'une part, l'image, le support de présentation, « l'espace de représentation » selon Louis Marin, fantasmé ici comme une « pellicule », une matière organique qui se déploie, se maquille et se drape dans les craquelures de *Blue Velvet*, qui s'étire, se détériore en poussière colorée et se consumerait presque dans *Le Jour de l'éclipse* et, d'autre part, l'espace représenté.

Enfermement au sein de l'espace filmique et enveloppement par l'écran large

L'utilisation du CinémaScope permet à la fois de célébrer une composition mobile horizontale/verticale qui étire l'univers diégétique, et d'utiliser une optique qui recourbe le champ visuel. Ceci est perceptible dans les scènes d'intérieur de *Blue Velvet*, tout particulièrement l'appartement de Dorothy Vallens, la *Blue Lady*, lieu d'exhibition de rituels sous l'œil du héros dans le placard, créant l'impression d'un enveloppement matriciel du corps regardant, supprimant la distance entre l'objet désiré et l'instance voyeuriste. La sensation de rabatement objectif de la profondeur perspectiviste donne à l'écran un pouvoir englobant. Le spectateur se sent alors happé par le monde fictionnel et participe de ce fait à une émotion spatiale, conduite par la puissance déstabilisatrice et par la démarche initiatique de ces œuvres cinématographiques.

Ainsi dans *Le Jour de l'éclipse*, une fois posée, la fiction prend le temps d'un espace dimensionné pour le spectateur : une vingtaine de plans « périphériques » s'attardent auprès des habitants de cette terre reculée d'Asie centrale. L'utilisation optique de l'objectif crée une rotondité de l'espace représenté, perceptible aux courbures architecturales comme s'il allait se prolonger jusque dans la salle, lovant le regard ailé du spectateur en son sein. Et là, à hauteur d'homme se déploie le spectacle de la désolation associant aridité des lieux et délabrement des corps. La correspondance entre visages édentés, figures malades et parapets en déconstruction, donne un aspect très formel à ces plans documentaires interrogeant l'étendue du champ visuel selon une découverte photographique. Les explorations spatiales en zoom arrière, dépliant l'architecture à partir du suivi d'un personnage, creusant une problématique figure-fond à même les murs ruinés, participent aussi à rabattre la profondeur au-devant de nous. Le mouvement de l'appareil nous rapproche de la troisième dimension de l'espace représenté et les distorsions perspectivistes du grand angle nous donnent l'impression d'être enveloppés par l'écran large.

Dans les œuvres de Sokourov et de Lynch, l'écran large et le son englobant deviennent le support d'une façon de faire, une poétique, indissociable d'un mode de réception envisageant la copénétration au sein de l'espace et de la matière filmiques. Ce jeu fantasmatique consiste à redimensionner les éléments en présence et à les déplacer : le « voyeur immobile » devient trajet vers l'image incorporée par le toucher visuel lors de l'atterrissage, la représentation déborde les limites de l'écran allongé à travers l'étirement et l'enveloppement audiovisuels. Ce corps à corps d'un genre étrange sollicite une reconnaissance spectatorielle accrue par la participation d'un « corps imaginaire ». Les pouvoirs ubiquitaires prêtés au sujet dans la pensée du dispositif

(« fantasme de toute-puissance cognitive » énoncée par Baudry et qualité du « tout-percevant » assignée par Metz²⁰), connaissent ici, face aux possibilités d'extension et d'ébranlement de la mise en scène, une autre incarnation. Ce n'est pas seulement la vision, cet œil clairvoyant-tout voyant qui s'identifie à la caméra, mais tous nos sens qui sont mobilisés dans la projection. Dans la perspective de Jean-Louis Schefer, « l'homme ordinaire du cinéma » destitue son corps pour devenir le lieu d'inscription d'effets et d'affects matérialisés par les trajets imaginaires du nouveau corps produit par les mouvements du film²¹. L'esthétique de l'enfermement qui brouille les limites du monde fictionnel et de l'espace de réception aux dimensions du CinémaScope prend la mesure des passages à l'image, dans l'image, et entre les images de *Le Jour de l'éclipse* et de *Blue Velvet*. Les impressions communiquées par le traitement audiovisuel tendent à rattacher l'engendrement sensationnel du spectateur par l'œuvre (enveloppement, atterrissage, corps à corps) à une problématique de constitution de la surface visible comme fond imageant qui déborderait hors-cadre.

Retour de l'anamorphose à l'image

L'écran cinématographique élargi qui prend en charge la mise en images du récit s'envisage ainsi comme une surface en devenir, sujette à des risques de détérioration. Ces fantasmes de destruction de « l'image-matière », parfois actualisés dans nos deux films, révèlent la *partie invisible* de la technique, « reléguée généralement dans l'impensé, l'inconscient du cinéma »²² selon Jean-Louis Comolli. La part invisible du CinémaScope, l'anamorphose et la désanamorphose, ressurgirait-elle à la surface de l'écran sous la forme d'un procédé artistique de distorsion perspectiviste où les formes sont projetées hors d'elles-mêmes²³ ?

Dans *Le Jour de l'éclipse*, nous nous surprenons à halluciner la déchirure de cet écran allongé surexposé au risque de brûlure lors des vues, à la fois lumineuses et poussiéreuses, de paysages panoramiques qui ne tiennent qu'à un fil. Les promenades du héros à travers l'érosion des sols initient un voyage à travers la fragile épaisseur de l'image, travaillée en couche de vent et en dépôt de couleurs terreuses. L'actualisation de cette menace de déflagration est donnée à voir à un moment du film où, suite à une explosion hors-champ, le mur quasi « cinémascopique » de l'appartement « expose » une matière noire et résiduelle de cendres volatiles, forme élégiaque de la mise en scène « étirée ».

Dans *Blue Velvet*, les teintes saturées du vernis chromatique qui semblent maquiller l'image peuvent aussi apparaître comme des germes de déformation. Le CinémaScope donne lieu à l'habillage coloré des façades, et à la maltraitance des corps figurés. Notamment celui de Dorothy Vallens, la femme fatale, abusée, décentrée par les gifles du cadrage, découpée par les très gros plans. La matière filmique faite d'éclats colorés parfois estompés par la mise au flou d'un trop grand rapproché semble provenir d'une toile de Bacon. C'est justement la production d'une image onirique anamorphosée, lors du souvenir de Jeffrey, le héros de l'histoire, qui nous fait visualiser cet inconscient technique et esthétique. Le gros plan distordu de son père hospitalisé dessine des traînées obliques de chair frémissante tout le long du cadre. Nous entendons

²⁰ Baudry, *op. cit.*, p. 10 et Metz, *op. cit.*, pp. 65-70.

²¹ Jean-Louis @er, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1980.

²² Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie : Caméra, Perspective, Profondeur du champ », *Cahiers du Cinéma*, n° 229, mai 1971, p. 7.

²³ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, Les perspectives dépravées*, Paris, Champ Flammarion, 1996. Le penseur relève la part dérangeante et fantastique du procédé artistique.

imperceptiblement un « *Help me* » archaïque, qui nous invite à tendre la main à l'écran.

L'esthétique de l'enfermement produit des effets sur le spectateur en prolongeant le « mode d'adresse » du film dans l'émotion qui vient de la salle, traçant les mouvements du « corps imaginaire ». Il ne s'agit pas seulement de sensations intensifiées mais d'une participation à la construction diégétique. L'extension spatiale supportée par le CinémaScope, la « nouvelle » occupation d'espace invoquée par Roland Barthes il y a cinquante ans, correspond pour *Le Jour de l'éclipse* et *Blue Velvet* à l'impression de basculer dans l'univers du film en train de se faire et de se défaire. En effet, l'image scope se rattache à un déplacement fantasmatique du corps du spectateur qui vient le lover au cœur du monde fictionnel et à une extension du champ visuel dans la salle qui donne au hors-champ, envisagé ici aussi comme un hors-cadre, le statut d'un « espace potentiel » (Winnicott), espace transitionnel empli d'émotions et de matières changeantes entre la pénombre et l'écran.

À la notion de coprésence instituée par le discours esthétique dès les débuts du CinémaScope, nous voudrions apposer finalement celle d'une cocréation. L'image-son « cinémascopique » chez Lynch et Sokourov déplie jusqu'à nous le fantasme d'un régime plastique, des visages aux paysages, tendant vers leur anamorphose. La participation à la face cachée de l'écran scope et la correspondance initiée entre cinéma et peinture vont à l'encontre de certaines réactions suscitées par l'invention. « Ne parlons pas, de grâce, d'art cinématographique et d'horizons nouveaux » proférait Lo Duca en 1953²⁴. C'est pourtant la proposition que nous avons tentée et tendue aux dimensions du CinémaScope.

²⁴ Lo Duca, *op. cit.*, p. 21.

*

Diane Arnaud, doctorante en esthétique de film, chargée de cours à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris III) et à l'Université François Rabelais (Tours), travaille sur les figures de l'enfermement dans les œuvres de David Lynch, Alexandre Sokourov et Lars von Trier. Elle a publié des articles dans les revues *Simulacres* (n° 6 « Ruines », n° 7 « Filmer le meurtre », n° 8 « Ivresses »), *Vertigo* (hors-série « Changements d'identité »), *La Revue d'Esthétique* (n° 41 « Images Trafiquées »), *Études cinématographiques* (« Sokourov ») ; dans les ouvrages collectifs, *Cinéma et Inconscient* (Champ Vallon, 2001), *L'ombre de l'image* (Champ Vallon, 2002), *Grand dictionnaire de la philosophie* (CNRS/Larousse, 2003) et *Les séries télévisées* (Actes du colloque de Cerisy à paraître fin 2003).

E-mail : dianarno@yahoo.fr