

Espaces du cinéma et labyrinthes de l'histoire

Régine-Michal Friedman

Volume 21, Number 3, Winter 1989

La culture et ses signes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500876ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500876ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Friedman, R.-M. (1989). Espaces du cinéma et labyrinthes de l'histoire. *Études littéraires*, 21(3), 129–140. <https://doi.org/10.7202/500876ar>

Article abstract

Mobile and static space in Joseph Losey's *M. Klein*: the juxtaposition of horizontal and vertical mazes and the constant cross reference from allegorical tapestry to city plan leads Klein to an inevitable « dead end ». Impressions of reality created by space and history. Through the eyes of Murnau and Rohmer, space becomes a medium for the expression of anguish. From the hidden space to the maze: the hidden off-screen space reveals its overwhelming presence. Vertical and horizontal mazes merge into an all encompassing allegory.

ESPACES DU CINÉMA ET LABYRINTHES DE L'HISTOIRE

régine-michal friedman

**On n'en finit jamais avec l'espace.
On ne parle jamais que de lui et en lui.**

Michel Serres¹

I. Espace mobiles et immobiles : *M. Klein*

On accède par trois entrées successives aux labyrinthes de *M. Klein* (Joseph Losey, 1976). D'abord, la toile de fond du générique : une tapisserie stylisée où un vautour percé d'une flèche est fiché au centre d'une cible. Ce tableau allégorique suscitera tout un bestiaire, et la métaphore animale va parcourir le film, réapparaissant par motifs analogiques, antinomiques. Robert Klein I y sera identifié à l'oiseau de proie et son double, Klein II, au serpent qui lui sert de pendant dans l'iconographie symbolique². La dominante bleue, dont on nous dira plus tard qu'elle symbolise l'indifférence, « devient progressivement plus dure, plus transparente³ » tandis qu'une musique non instrumentale soutient ses dissonances.

Générique et musique s'interrompent avec le choc du premier gros plan : un visage de femme dont la bouche et les dents, les narines, les oreilles, les cheveux, sont brutalement examinés,

manipulés. L'auscultation tarifée du Professeur Montandon, le spécialiste français d'anthropologie raciale, inaugure la dimension documentaire du film. Elle a pour référent historique la persécution de la minorité juive en France pendant la deuxième guerre mondiale et plus particulièrement les préparatifs de l'opération « Vent Printanier » : la Grande Rafle du Vel' d'Hiv du 16 juillet 1942. C'est la première des courtes séquences autonomes qui vont tracer l'odyssée individuelle de M. Klein, lui fournissant le contre-point et l'arrière plan collectifs. Elles paraissent illustrer les quatre stades de la persécution antisémite, tels que les a répertoriés Raoul Hilberg : définition, isolement, concentration, extermination⁴.

Après la définition, donc, l'isolement. Aux archives de la préfecture de police, des escaliers de fer colimaçonnent jusqu'aux plus inaccessibles fichiers. Des employés zélés et silencieux s'affairent avec compétence, gravissent des échelles, consultent des dossiers. La musique du début souligne leurs efforts. Elle accompagne aussi les exercices des policiers, marchant en formation serrée, puis se déployant, se dispersant soudain. Elle suit le ballet des tractions-avant noires, des autobus à gazogène, qui, dans le petit matin bleuâtre répètent leurs tours et détours, avant de parcourir la compartimentation, les nouveaux cloisonnements de Vel'd'Hiv que l'on prépare à ses futures fonctions concentrationnaires. Extermination : pour l'ultime étape, le sort de la communauté, à laquelle Klein se défend jusqu'au bout d'appartenir, et le destin personnel ne pouvaient que se rejoindre.

Non moins anonymes que les gendarmes et les employés, les hauts fonctionnaires de la préfecture suivent le « timing » des différents transports sur un gigantesque plan de Paris. Par sa configuration concentrique, le plan redouble la tapisserie du générique « aux très anciens signes cabalistiques ». Celle-ci est mise aux enchères plus tard dans le film lorsque la fiction peu à peu englobe, absorbe, générique et documentaire reconstitué.

De prime abord, l'histoire de « M. Klein » semble souscrire à la formule classique du « thriller ». Robert Klein part en effet à la recherche de celui qui, à la faveur d'une homonymie, se dissimule sous son identité, agit sous le couvert de son nom. Mais nous sommes en 1942, dans Paris occupée. La poursuite qui, en raison de son patronyme ambigu, lance la police

derrière Klein « Français et catholique depuis Louis XIV⁵ » se double de celle de Klein en quête de son alter-ego juif et résistant, tandis que vacillent peu à peu toutes les certitudes de l'identité.

L'itinéraire tragique de Klein est balisé par les objets mêmes qui le confrontent à son éventuelle altérité. Marchand d'objets d'art que la persécution antisémite enrichit, Klein acquiert un jour le portrait qui pose l'énigme et qui le suivra dans son voyage vers la nuit, là où s'anéantissent espaces et labyrinthes.

La juxtaposition des labyrinthes horizontaux et verticaux et le dialogisme du plan et du tableau tracent ainsi le parcours de Klein jusqu'au « dead end » inéluctable.

II. Espace et Histoire

La fascination exercée par ce film exceptionnel, unanimement qualifié de « kafkaïen » par la critique, universitaire et moins savante⁶, est à l'origine de cette réflexion sur l'espace qui se crée autour d'un protagoniste aliéné par l'histoire, à la fois poursuivant et poursuivi.

Une rencontre surprenante nous a aussi incitée à préciser cette configuration particulière de l'espace, surgissant dans certains films narratifs, dont nous montrerons que la référence à l'histoire est essentielle⁷.

Y. Lotman et V. Ivanov, sémioticiens de l'école de Tartu, constatent, de même que les philosophes G. Deleuze et F. Guattari, une structure spatiale similaire, littéraire chez Kafka, cinématographique chez Welles, et concluent presque dans les mêmes termes que leur rencontre était inévitable :

Il est d'un grand intérêt de relever l'analogie entre la catégorie de l'espace chez Kafka — qui décrit les uns à la suite des autres les bâtiments urbains clos, en particulier les couloirs de leurs étages supérieurs qui servent de fond à ses récits — et par ailleurs cette même catégorie chez Welles, qui n'a pas entrepris sans raison de porter à l'écran un roman de Kafka⁸.

Or, selon G. Genette, le texte littéraire s'inscrit prioritairement dans le temps, toute indication de lieu pouvant être omise ; au contraire, dans le cinéma narratif-représentatif — qui exclut l'expérimental, l'animation —, c'est à partir de la détermination spatiale, donnée immédiate de la perception, que peut s'instaurer une temporalité, donc un récit⁹.

Les différentes théories du cinéma vont s'affronter autour des spécificités multiples et contradictoires d'un espace à la fois artefact et reflet transparent du réel. Pourtant, la réflexion sémiotique et l'analyse structurale du récit vont longtemps le négliger parce qu'elles se préoccupent d'abord des catégories temporelles : « L'espace » remarque A. Gardies « apparaît comme le parent pauvre du sens. Ceci explique peut-être la minoration dont il est victime au sein de la théorie ¹⁰ ».

Cet espace qui s'inscrit à la surface de l'écran — « le lieu du signifiant » écrivait alors C. Metz — se définit d'abord par le cadre, « référentiel absolu de toute représentation cinématographique » selon Jean Mitry, qui inaugure une série d'oppositions aux harmonieux balancements binaires :

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. Il s'ensuit que si les limites de l'écran ne sont qu'un cache pour le réel représenté, elles deviennent un cadre pour la représentation ¹¹.

Ce sont les termes qu'A. Bazin fera jouer les uns contre les autres et qu'une brillante formule de Metz condense avec élégance : « Le cinéma, c'est le monde devenu tableau et pourtant resté monde ¹² ».

Le cinéma suscite en effet ce qu'en ces années non encore sémioticiennes l'Institut de Filmologie avait défini comme « l'impression de réalité ». L'espace y prenait une ampleur primordiale puisque, remarquait alors E. Morin, « la conjonction de la *réalité* du mouvement et de *l'apparence* des formes entraîne le sentiment de la vie concrète et la perception de la réalité objective ¹³ ». Et Metz ajoute à l'indice de réalité supplémentaire et à la corporalité des objets qu'apporte le mouvement, une troisième caractéristique : parce qu'il est immatériel, intangible, le mouvement est perçu comme phénoménologiquement identique au mouvement réel ¹⁴.

M. Marie qui passe en revue ces différentes théories de la psychologie de la perception y joint la reproduction du son qui s'effectue, elle aussi, avec la même fidélité « phénoménale ».

Face à la thèse de « l'impression de réalité », on a fait valoir « le rapport empoisonné » du cinéma à ce même réel où c'est le discours filmique agencé par « le dispositif » (l'ensemble des appareils caméra-projecteur) qui détermine le point de vue

privilegié du spectateur et les processus l'amenant à un type d'identification où les éléments de la représentation peuvent être perçus comme les choses elles-mêmes, et l'espace confondu avec le réel¹⁵.

Les théories de la déconstruction vont mettre en évidence le caractère essentiellement truqué, manipulé, de l'espace édifié par le dispositif. Par delà les effets spéciaux, la mise en scène triche sur la perspective, réajuste certains éléments de l'environnement, en dissimule d'autres, souligne P. Bonitzer qui conclut pourtant :

Rien ne peut faire que [...] aussi artificielle et artificieuse que soit l'image photographique et cinématographique, aussi conforme soit-elle à un modèle figuratif, aussi « plastique » qu'on la veuille, rien ne peut faire que du réel n'adhère à cette image [...]. Il y a toujours un « grain de réel », comme on dit un grain de folie, dans la photo et le cinéma, qui excède toute figuration¹⁶.

III. L'espace de l'angoisse : un détour par Murnau et Rohmer

C'est vraisemblablement en raison de l'harmonieuse fusion d'un « goût documentaire du réel » et d'une composition raffinée de l'image, dans le cinéma de Murnau comme dans le sien propre, qu'Éric Rohmer lui a consacré sa thèse : « Plus encore qu'en peinture, le cinéma nous aide à découvrir le lien profond qui existe entre une forme visible et le sentiment que sa vue nous communique. Et jamais aucun cinéaste, avant ou après Murnau, n'a réussi à peindre de façon aussi directe et intense, l'émotion, par le jeu pur des formes dans l'espace¹⁷. »

Son éclairante étude nous a permis de réorienter plus précisément la nôtre sous plusieurs aspects : sa tripartition de l'espace cinématographique d'abord. Rohmer discerne entre l'espace pictural qui relève de la photographie et l'espace architectural ressortissant à ce qu'on dénomme « décoration » (ou en anglais « art-direction »). C'est la mise en scène, puis le montage¹⁸ qui transmutent l'un et l'autre en espace filmique. Encore Rohmer s'empresse-t-il de rappeler que « ce n'est pas de *l'espace filmé* que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit¹⁹ ».

Murnau anime chacun de ses plans — « fragment d'espace vide et que l'événement s'apprête à meubler » — d'un ou

plusieurs schémas dynamiques donnés. Deux grandes organisations apparaissent : l'une centripète, l'autre centrifuge, qui recouvrent sans s'y confondre des mouvements antagonistes appelés à se corroborer ou à s'annuler : convergence/divergence, attraction/répulsion ; expansion/contraction : « ... cette "naissance", cette destruction qui ont lieu dans chaque plan se présentent sous la forme d'une expansion ou d'une contraction qui détruisent l'équilibre initial et en proposent un autre tout aussi instable...²⁰ ».

Rohmer rencontre ainsi les fécondes intuitions d'H. Agel qui, dans « l'Espace cinématographique », distingue entre les cinéastes de l'espace dilaté, et ceux de l'espace contracté dont Murnau²¹. L'analyse plan par plan de Rohmer étaye également les conclusions d'un article resté justement célèbre.

En effet, « le Feu et la glace » d'A. Astruc soulignait combien cet espace toujours « annonciateur de sa propre fin » est avant tout un espace menacé, l'espace de l'inquiétude et de l'angoisse : « Tout ici est marqué du sceau du pressentiment... cette présence diffuse d'un irrémédiable [...] va ronger et corrompre chaque image comme elle va sourdre derrière chacune des phrases de Kafka...²² ».

IV. Du champ aveugle au labyrinthe

Impliqué par cette inquiétude, sous-entendu peut-être dans l'allusion au caractère virtuel de l'espace filmique, l'espace caché du cinéma, le hors-champ impose son obsédante évidence. Dans les films de Murnau, il s'est souvent visuellement annoncé par le déploiement de l'ombre. Si Noël Burch dans son article novateur sur les deux espaces du cinéma a préféré analyser l'espace « off » de Renoir et d'Ozu²³, Murnau semble être la référence privilégiée pour l'analyse théorique actuelle²⁴. C'est dans l'existence fluctuante de cet espace-off heureusement dénommé « champ aveugle » par P. Bonitzer qu'A. Bazin voyait la spécificité de l'espace cinématographique. Le confrontant à la scène d'abord, au tableau ensuite, il écrivait : « L'écran n'est pas un cadre, mais un cache [...] le cadre polarise l'espace vers le dedans ; tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers [...] le cadre est centripète, l'écran centrifuge...²⁵ ». Et Bonitzer qui ajoute à la distinction bazinienne l'image photographique et télévisuelle

complète : « Faire du cadre, un cache, donc l'opérateur d'une énigme, est nécessairement embrayer un récit²⁶. »

Pour les besoins de sa démonstration, Rohmer avait délibérément choisi de faire abstraction d'une histoire universellement connue pour mieux isoler « la dramaturgie des formes pures » et pour pouvoir conclure : « Ainsi par des moyens propres à son art, Murnau ne fait-il qu'affirmer, après Goethe, la parfaite insolubilité du conflit qui sert de thème profond à l'histoire du Docteur Faust²⁷. »

Or, pour Astruc, le frémissement à l'intérieur du plan, sa lenteur hiératique qui vont indéfiniment fournir matière aux analystes du « long take »²⁸, sont étroitement liés à la logique des récits qui les soutendent. Récits qui s'achèvent par le châtement et la mort, pour Bonitzer, le champ aveugle recèle à la fois le suspense et le labyrinthe : « Tout suspense implique un labyrinthe. Inversement, le labyrinthe du point de vue de la narration implique nécessairement ou l'énigme ou le suspense ». En ouvrant sur la forme canonique de l'espace contraint, le labyrinthe, qu'on a aussi défini comme une prison qui emprisonne par excès d'espace²⁹, le champ aveugle devient le lieu par excellence du film policier, du « thriller », mais aussi du voyage initiatique, du récit métaphysique. Ce qui nous ramène au *Procès de Kafka* et de Welles, et aux « remarques » lumineuses de Deleuze et Guattari :

Welles a toujours fait coexister deux modèles architecturaux dont il se servait très consciemment. Le modèle 1 est celui des splendeurs et décadences, en archaïsmes mais à fonction parfaitement actuelle, montées et descentes suivant des escaliers infinis, plongées et contreplongées. Le modèle 2 est celui des grands angles et profondeurs de champ, couloirs illimités, transversales contiguës. *Citizen Kane* ou *la Splendeur des Amberson* privilégient le premier modèle, *la Dame de Shanghai* le second. *Le Troisième Homme*, qui n'est pourtant pas signé Welles, réunit les deux dans ce mélange étonnant dont nous parlions : les escaliers archaïques, la grande roue verticale dans le ciel ; les égouts-rhizome à peine sous terre, avec la contiguïté des boyaux. Toujours la spirale paranoïaque infinie, et la ligne schizoïde illimitée. Le film sur *le Procès* combine les deux mouvements ; et une scène comme celle de Titorelli, des petites filles, du long couloir en bois, des lointains et des contiguïtés soudaines, des lignes de fuite, montrent l'affinité du génie de Welles avec Kafka³⁰.

Labyrinthes superposés du thriller et du film d'histoire, tel est donc l'espace élaboré autour de Joseph K. Il acquiert chez Welles une conscience historique, une mémoire lourde de

souvenirs concentrationnaires, hantée par les cataclysmes atomiques³¹.

C'est aussi l'espace du *Troisième Homme* où se traquent mutuellement Harry Lime et Holly Martins dans une Vienne détruite et divisée, à l'orée de la guerre froide³².

C'est l'espace où poursuite et quête, chasse et recherche sont menées par des protagonistes clivés, à la fois persécuteurs et persécutés, tourmenteurs-tourmentés.

Ainsi Marcello Clerici³³ qui poursuit père biologique, pères spirituels et figures initiatrices, dans des espaces et des édifices indéfinissables, amphithéâtre/asile d'aliénés, lupanar/quartier général fasciste, et, à la fin, à l'instar d'autres monumentales constructions totalitaires, un Colisée déchu où s'abritent « Sciuscia » chapeauteurs et prostitués des deux sexes. Déployant sa « stratégie de l'araignée », Clerici le conformiste scelle le meurtre du père au moment où une farandole de danseurs l'emprisonne au centre d'une ronde et où il couvre de ses mains le visage de la délation.

Contemporain cinématographique de Robert Klein, Abel Rosenberg³⁴ est, comme celui-ci, harcelé par la police et doit lui aussi trouver « l'autre » qui peut l'innocenter. Arrivé à Munich en novembre 1923, alors que se prépare un putsch — manqué, mais aux conséquences incalculables — Abel va être amené à inspecter des caves aux combles une clinique inquiétante où se tentent les premières expériences sur des êtres humains. Après avoir démasqué le savant fou au cœur du labyrinthe, il disparaît et, conclut le texte bergmanien, « on ne l'a plus jamais revu ».

Est-il indifférent que la plupart de ces films aient pour référent historique la dernière guerre mondiale ? Deux zooms brutaux soulignent les effets de surprise mais, plus surprenants dans un thriller, des plans étirés, distendus permettent ces mouvements de caméra très souvent circulaires où le protagoniste découvre son isolement, son enfermement³⁵. Joseph K., Clerici, Rosenberg, Klein s'engagent dans des couloirs à l'issue incertaine ; d'innombrables reflets leur renvoient une image où ils ont peine à se reconnaître. Entrepris dans la méconnaissance de leur condition, le geste et la poursuite ne rencontrent pas leur achèvement dans l'accomplissement d'un destin, mais s'enlisent, se paralysent dans la dérision comme Joseph K.,

dans la démission comme Clerici, dans l'autodestruction comme Robert Klein³⁶.

V. Labyrinthe et circularité allégorique

Les exégètes de l'œuvre loseyenne ont généralement noté la localisation spécifique qu'y subit l'espace : les films gravitent autour de l'image-clé de la maison, de la demeure investie. Le thème mythique du visiteur qui fait irruption et précipite les conflits latents, se retrouve aussi bien dans ses premiers « films noirs », dans ses trois collaborations avec H. Pinter que dans *Boom*, *Cérémonie secrète*, *l'Assassinat de Trotski*, et même dans des réalisations mineures comme *l'Anglaise romantique*³⁷.

On pourrait en induire que la narrativisation de l'espace y passe, comme dans les procédures les plus classiques du cinéma hollywoodien, par son assujettissement à la causalité fictionnelle, où, remarquent D. Bordwell et K. Thompson, « l'espace en tant qu'*espace* est subordonné à l'espace en tant que *lieu de l'action*³⁸ ». Cette narrativisation de l'espace et les stratégies qui y amènent ont été résumées par S. Heath en une formule lapidaire : « Space becomes place³⁹ ». Or nous avons voulu montrer que la conjonction de l'histoire et du « thriller » produisait une scénographie originale, appelait la nécessaire juxtaposition du champ et du hors-champ, superposait des topographies labyrinthiques différentes.

Concluons en rappelant que celles-ci s'abolissent dans l'immobilité bi-dimensionnelle et la circularité allégorique.

L'histoire de M. Klein s'ouvre et se clôt sur l'évocation du portrait hollandais. Il renvoie à la tapisserie allégorique ainsi commentée :

Azur... l'indifférence : une ligne droite suspendue dans le ciel... Blanc... la cruauté : un angle aigu dont le sommet est enfoncé en terre... Noir... l'Arrogance : une pyramide dont la base s'enfonce dans la mer. Et Violet... l'Avidité : une série à l'infini de cercles concentriques. Dans le rond central est représenté le remords : un vautour, le cœur transpercé d'une flèche. On voit que la flèche devrait abattre le vautour prédateur mais le remords est fugace et le vautour, symbole du mal, continue à voler.

À l'encontre du texte de Kafka, où elle apparaîtra à l'avant-dernier chapitre, la parabole de la Loi encadre *le Procès* de

Welles. Une série d'images fixes l'illustre. Vers la fin du film, Joseph K. ne se contente pas de proférer la conclusion du texte original. En s'interposant entre le projecteur des vues et l'écran, il prend sur l'image la place de « L'homme devant la porte »⁴⁰.

Quant à Bertolucci, il a placé au centre du *Conformiste* le mythe platonicien de la Caverne que Clerici rappelle à son professeur de philosophie tandis que leurs ombres sur la surface plane du mur se fondent et se confondent.

Et le meurtre rituel du professeur Quadri que contemple un Clerici-Brutus pétrifié renvoie aussi à « l'œuf du serpent », métaphore du péril hitlérien. C'est dans la bouche de Brutus que Shakespeare place la condamnation de Jules César : « Voyons en lui l'œuf du serpent qui, couvé, grandit pour nuire, comme son espèce. Et tuons-le dans sa coquille⁴¹. »

Cette organisation spécifique de l'espace traduit ainsi l'impasse tragique du présent dans ces films, pour la plupart dits « Retro » parce qu'ils ressuscitent un passé proche, mais pour lesquels l'avenir semble à jamais fermé.

Notes

- 1 Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1975, p. 85.
- 2 Rudolf Wittkower, « Eagle and Serpent » dans *Allegory and the Migration of Symbols*, London, Thames and Hudson, 1977, pp. 15-44.
- 3 Joseph Losey, « Notes de travail (sur M. Klein) », *Positif*, n° 185, p. 3.
- 4 Raoul Hilbert, *The Destruction of the European Jews*, Chicago, 1961, p. 39.
- 5 Les citations sont extraites du découpage après montage publié par l'*Avant-Scène du cinéma*, n° 175, novembre 1976.
- 6 J.-L. Rivière, « la Race qua », *Cahiers du cinéma*, n° 274, mars 1977, pp. 25-32.
- 7 Michel Sineux, « l'Envers des miroirs », *Positif*, n° 186, pp. 11-17. Georg Schmid, *Die Figuren des Kaleidoskops*, Salzburg, W. Neugebauer, 1983, pp. 98-101.
- 8 V.-V. Ivanov, « la Structure des signes au cinéma », dans Y.-M. Lotman et B.-A. Oupenski, *Travaux sur les systèmes de signes*, Paris, PUF, 1976, pp. 175-180.
- 9 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.
- 10 André Gardies, *l'Espace du récit filmique*, dans *Cinémas de la modernité* sous la direction de D. Chateau, A. Gardies, F. Jost, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 75-92. Jean-Paul Simon, « Énonciation et narration », *Communications*, n° 38, 1983, pp. 155-191.

- ¹¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Universitaires, 1963, vol. 1, *les Structures de l'image*, pp. 165-180.
- ¹² Christian Metz, « Une étape dans la réflexion sur le cinéma », dans *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1972, tome II, pp. 13-34.
- ¹³ Edgar Morin, *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier, 1958, p. 99 (les mots soulignés sont dans le texte).
- ¹⁴ Christian Metz, *l'Impression de réalité*, *op. cit.*, tome I, pp. 13-24.
- ¹⁵ Michel Marie, « Impression de réalité » dans *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976, pp. 125-136.
- ¹⁶ Pascal Bonitzer, « le Grain de réel », dans *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éd. de l'Étoile, 1985, pp. 11-28.
- ¹⁷ Éric Rohmer, *l'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, 10/18 — UGE, 1977, p. 119. Thèse soutenue devant l'Université de Paris I en 1972.
- ¹⁸ A. Astruc et A. Bazin ont souligné et analysé la primauté du découpage sur le montage dans l'œuvre de Murnau. « Moins qu'au temps, Murnau s'intéresse à la réalité de l'espace dramatique [...] le montage ne joue [pas] de rôle décisif [...] sinon celui, purement négatif, d'élimination inévitable dans une réalité trop abondante. »
- ¹⁹ *Ibid.*, pp. 11-12, voir aussi p. 34.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 117.
- ²¹ Henri Agel, *l'Espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978.
- ²² Alexandre Astruc, « le Feu et la glace », *Cahiers du cinéma*, n° 18, décembre 1952, pp. 10-14.
- ²³ Noël Burch, « Nana ou les deux espaces », dans *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 30-51.
- ²⁴ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 119-125.
- ²⁵ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1959, vol. II, *le Cinéma et les autres arts*. La distinction de Bazin quant à l'écran cadre ou cache revient deux fois, approximativement dans les mêmes termes. D'abord dans « Théâtre et cinéma », p. 100 ; puis dans « Peinture et cinéma », p. 128.
- ²⁶ Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 82.
- ²⁷ É. Rohmer, *op. cit.*, pp. 122-123.
- ²⁸ Intraduisible en français, il s'agit du plan saisi dans sa durée temporelle et non défini uniquement par son échelle spatiale. Dans un article du même nom (« The long Take », *Film Comment*, 7/2, été 1971, pp. 6-11), Brian Henderson le définit comme le temps nécessaire pour l'espace de la mise en scène et l'analyse chez Murnau, Ophuls et Welles.
- ²⁹ Pour ces définitions du labyrinthe, voir A. Moles, *Labyrinthes du vécu*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, et aussi G. Poulet, « Piranèse ou les poètes romantiques français », dans *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966.
- ³⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 137.
- ³¹ Welles a lui-même avancé son explication quant à l'actualisation qu'il a donnée à la fin du *Procès* : « Pour moi, c'est un "ballet" écrit par un intellectuel juif avant l'avènement de Hitler. Kafka n'aurait pu mettre cela [la fin proposée par Kafka, R.M.F.] après la mort de six millions de juifs. Cela me semble très pré-Auschwitz. » *Cahiers du cinéma*, 1962.

- ³² C'est Marc Ferro qui a réinséré *le Troisième Homme* dans sa véritable perspective historique dans *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, pp. 61-69.
- ³³ Dans *le Conformiste* de B. Bertolucci, 1970.
- ³⁴ Dans *l'Œuf du serpent* d'I. Bergman, 1977.
- ³⁵ Dans son article « la Vision partielle » paru dans les *Cahiers du cinéma*, n° 301 (juin 1979), P. Bonitzer affirmait que cette organisation de l'espace « implique un montage des plans courts discontinu ». Dans la nouvelle version de son article, l'auteur a abandonné cette affirmation. Pascal Bonitzer, « Bobines ou le labyrinthe et la question du visage », dans *le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, pp. 73-89.
- ³⁶ Et ces catégories peuvent bien sûr se pervertir mutuellement.
- ³⁷ Ainsi Michel Ciment, *le Livre de Losey*, Paris, Stock, 1979, et aussi Foster Hirsch, *Joseph Losey*, Boston, Twayne, 1980.
- ³⁸ Kristin Thompson et David Bordwell, « Space and Narrative in the films of Ozu », *Screen*, vol. 17/2 (été 1976), pp. 41-73 (les mots soulignés sont dans le texte).
- ³⁹ Stephen Heath, *op. cit.*, p. 36.
- ⁴⁰ Voir James Naremore, *The magic world of Orson Welles*, Oxford University Press, 1978, pour son analyse du *Procès* (pp. 233-256) qu'il ouvre par cette image réalisée, comme tout le prologue, sur écran d'épingles par A. Alexeieff et Claire Parker.
- ⁴¹ William Shakespeare, *Jules César*, acte II, scène I (traduit par E. Fleg) dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, vol. 1, p. 1282.