

Perraton, Charles (direction). *Le Corps différé ou la force du regard au cinéma*. Cahiers du GERSE, Université du Québec à Montréal, n° 2, été 1998, 155 p.

Mylène Nantel

Volume 11, numéro 1, automne 2000

Écritures dans les cinémas d'Afrique noire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024840ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024840ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Nantel, M. (2000). Compte rendu de [Perraton, Charles (direction). *Le Corps différé ou la force du regard au cinéma*. Cahiers du GERSE, Université du Québec à Montréal, n° 2, été 1998, 155 p.] *Cinémas*, 11(1), 171–176.
<https://doi.org/10.7202/024840ar>

PERRATON, Charles (direction). *Le Corps différé ou la force du regard au cinéma*. Cahiers du GERSE, Université du Québec à Montréal, n° 2, été 1998, 155 p.

Ce deuxième numéro des Cahiers du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces, rattaché au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal, met l'accent sur une activité spectatorielle volontaire et agissante en intense relation avec les dispositifs filmiques affichés. La première partie, intitulée « La force du regard au cinéma », rassemble deux textes de Charles Perraton, directeur de l'ouvrage, tandis que la seconde, chapeautée du titre « Le corps différé », réunit les articles d'Annick Girard, Pierre Barrette et Mario Beaulac. Les quatre chercheurs, gagnés sans réserve par l'actualité de la spectature en tant qu'objet d'étude, soulèvent des questions pertinentes quant à l'éventualité de transformations qu'offre l'investigation de certaines stratégies utilisées au cinéma.

Spectature orientée, spectature repérable

Dans « Cor(ps) à l'œil. Excroissance pathogène en formation à l'exercice du regard », Perraton postule que « [c]'est le propre du cinéma que de mettre le regard en scène » (p. 11). Ainsi en arrive-t-il à distinguer trois types de regard : celui de la caméra, du personnage et du spectateur. Culturellement déterminée, l'image cinématographique constitue donc, par divers procédés qui favorisent la distanciation du spectateur (p. 15), un découpage du réel (p. 14). Cette thèse sera davantage développée dans « Voir, savoir et pouvoir au cinéma ».

Au moyen de multiples exemples tirés de *Rear Window* (1954) d'Alfred Hitchcock et de *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, « dont l'intérêt réside dans leur capacité à réfléchir sur

les conditions et les conséquences de l'exercice du cinéma comme dispositif de vision et d'action » (p. 24), Perraton s'emploie à démontrer que le cinéma est « un art qui intègre les conditions de production dans l'œuvre » (p. 25). Art assurément, mais aussi moyen de communication dans la mesure où, « sans le concours du spectateur, le film n'arrive pas à fixer l'attention et à organiser les pratiques de réception » (p. 18). C'est évidemment, insiste l'auteur, dans la « nature du cinéma de travailler le regard du spectateur [...] en rendant perceptible la perception elle-même » (p. 28). Le substrat de ces propos introductifs trouve son prolongement dans les trois articles suivants.

« Le reflet d'une différence dans l'œuvre de Stanley Kubrick », signé Annick Girard, répertorie les nombreuses occurrences de l'effet de couloir, élément déterminant du style Kubrick. En fait, le travail de ce réalisateur s'articulerait presque toujours autour d'une rhétorique de l'opposition (créée en l'occurrence par l'effet de couloir en question), que ce soit à l'intérieur d'un même plan ou d'un même film, rhétorique traversant donc tout l'œuvre à divers degrés (voir p. 90). Son « style visuel à caractère réflexif [est donc basé] sur des dispositifs établissant forcément des parcours labyrinthiques [...] propres à provoquer la force du regard chez le spectateur, propres à mobiliser fortement l'imagination de ce dernier » (p. 90). Ainsi, souligne encore Girard, l'allongement et l'étirement de l'image rendus par les effets de couloir et les gros plans suscitent le regard en le déformant au moment de le mettre en scène ; il s'agit donc d'un regard critique dont le caractère réflexif se perçoit d'emblée (p. 90).

S'attardant notamment à des éléments significatifs qui assimilent la fenêtre à l'écran en une sorte de « trace du cinéma cachée dans la mise en scène » (S. Bernardi cité par Girard, p. 99-100) ainsi qu'à un passage au cours duquel deux personnages s'observent tour à tour en cumulant les rôles d'acteur et de spectateur (p. 100), l'essayiste met en relief à quel point l'image opère en renvoyant « au spectateur une image active de lui-même » (p. 100). Enfin, son analyse démontre globalement comment ce spectateur, « une fois [...] cerné le potentiel de progression [...] proposé » (p. 103), est à même non seulement de comprendre la puissance du dispositif détecté dans un film donné, mais d'éten-

dre cette connaissance à l'ensemble d'une filmographie. C'est alors que « le regard doublé de l'imagination [peut] opérer librement une reconstruction du sens » (p. 105).

Image numérique, spectateur mystifié?

Pierre Barrette, analysant *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis et *Zelig* (1982) de Woody Allen dans son article intitulé « Transparence, réflexivité et corps différé », tente de rendre compte des façons par lesquelles le traitement informatique de l'image « bouscule notre manière de penser les problèmes traditionnels de la théorie du cinéma » (p. 107). Au-delà de son sensationnalisme, l'image de synthèse permet « à des personnages du film d'apparaître dans des documents d'archives, ce qui rend l'origine des images toujours incertaine » (p. 117), explique-t-il. Un peu comme s'il s'agissait d'un montage sans coupure qui aurait lieu à l'intérieur de l'image (p. 114), rendant de ce fait obsolète l'idée « selon laquelle la manipulation de la réalité [...] passe nécessairement par le changement de plan » (p. 114).

Il est vrai que « l'intégration au film d'images d'origine documentaire et leur disparition dans le corps de la fiction » (p. 112) soulève « des problèmes nouveaux » (p. 110), voire même que les ressources informatiques vont parfois jusqu'à constituer « l'ultime avatar de la transparence [en offrant la possibilité] d'achever en le surpassant le processus de reproduction de la réalité » (p. 108). Passé ce constat, Barrette reste néanmoins à la surface du phénomène en n'étayant pas suffisamment les résultats de son hypothèse de départ et, surtout, en proposant des conclusions qui laissent pour le moins songeur. En effet, s'il affirme à juste titre que dans *Forrest Gump* « la ligne du temps [...] désignait automatiquement comme truquage certaines cooccurrences impossibles pour distinguer les divers types d'images [et] les divers registres de lecture » (p. 113), selon lui cependant, aucun humour ne viendrait désigner la part proprement « documentaire » de ce film (p. 121). Bien qu'il soit instructif aussi de savoir, à propos de l'extrait au cours duquel Forrest serre, « dans le même cadre, dans le même espace, [...] la main de John F. Kennedy » (p. 112), que « l'invisibilité du montage effectue là un saut "quantique" vers la transparence parfaite d'une manipulation idéologique »

(M. Arsenault cité par Barrette, p. 112), selon nous, cette observation ne permet en rien d'inférer que le « spectateur [...] se trouve réduit à n'être plus qu'un regard dont on exige qu'il atteste de la réalité d'une illusion » (p. 120). Cela précisément à cause de ce rire qui fuse dans la salle au moment de ladite scène numérisée (et de bien d'autres encore). Mais peut-être l'assistance à laquelle nous pensons est-elle différente de celle alléguée par Barrette, soit celle qui a déjà « de la difficulté à faire la part entre les acteurs et les personnages, refusant d'une certaine façon la ligne de démarcation entre la fiction et la vie » (p. 113).

En ce qui a trait à *Zelig*, l'auteur a encore une fois raison de mentionner la primauté de la forme documentaire : « le commentaire en voix *off*, les entrevues avec des témoins de l'époque, le type de montage, tout concourt [semble-t-il] à produire de "l'histoire" sur un mode documentaire » (p. 123). Mais, si d'autre part l'extrême complexité du matériau parvient à donner « aux images tournées spécifiquement pour le film une illusion presque parfaite de continuité avec les documents originaux auxquels elles se mêlent » (p. 117), comment le chercheur peut-il alléguer qu'il ressort de ce film une insistance « sur le caractère mensonger de sa posture énonciative affichée et établissant très clairement de cette façon son statut de fiction » (p. 123), position qui rendrait l'observateur, tel un caméléon à la *Zelig* (p. 123), susceptible « de transformer son regard au gré des modulations de l'œuvre, capable également de se voir se renvoyer son regard sous la forme de multiples interrogations » (p. 123) ?

Autrement dit, en quoi *Forrest Gump*, qui présenterait préférentiellement « une sorte d'équivalence entre fiction et documentaire » (p. 121), serait-il plus hermétique et viserait-il plutôt « un spectateur qui, à l'image de Forrest lui-même, s'émerveillera de la réalité à l'écran » (p. 123) ? « [S]i cette question de la réflexivité ou, au contraire, de la naïveté relative des images de synthèse a un sens » (p. 123), on constate à l'évidence que d'une description pertinente d'un nouveau phénomène technique résulte malencontreusement une analyse conceptuelle superficielle.

Un regard documentaire réinventé

Avec «La fiction de la *vérité* documentaire», dense étude qui clôt l'ouvrage, Mario Beaulac propose, avec *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris (ce revendicateur d'un cinéma «d'auteur»), un «questionnement [...] sur les paramètres du documentaire et de la fiction» (p. 126). Dans ce cadre, la notion «d'*authorship* ne semble pas tant destinée à affirmer une autorité discursive [mais plutôt] à assumer pleinement sa position à l'un des carrefours d'une constellation interprétative décentrée» (p. 127), explique-t-il. Morris, privilégiant le témoignage filmé dans un cadre minimal favorisant un réflexe de confession (simple chaise, caméra fixe sur trépied, réalisateur-allocutaire hors champ) — la technique est récurrente dans toute sa démarche (p. 129-130) —, greffe dans un deuxième temps une «re-création» des moments clefs de l'affaire criminelle, des phrases cadrées à l'écran, des citations cinématographiques appropriées, des extraits des deux *soft-core porns* vus par les protagonistes lors des événements, voire même des passages d'un *serial* des années quarante ainsi que divers objets et preuves testimoniales photographiés en gros plan (p. 132-140).

Ainsi la subjectivité des souvenirs des protagonistes (qui font office de «réalité») est-elle soumise à l'épreuve des re-créations et aux traces complexes témoignant à leur manière des événements (p. 136). De l'ensemble de ces moyens déployés qui sollicitent «un surinvestissement spectatorial» découle «une stratégie valable d'interrogation de ce rapport au réel, crucial au documentaire» (p. 144), qui confirme à quel point le cinéma peut être témoin sans pouvoir toutefois affirmer un primat absolu sur un tel «réel» pétri de discours (p. 144). «[E]n relayant au spectateur certains éléments de l'affaire» (p. 140), Morris, démontre Beaulac en substance, «nous convie à la co-invention d'un "regard documentaire" renouvelé» (p. 145).

Conclusion

Nonobstant la diversité des films et des phénomènes étudiés, cet ouvrage présente une grande cohésion. Le cinéma tel que le perçoivent les quatre essayistes peut certes continuer à étonner le spectateur, mais il doit compter sur l'inscription de ce dernier

« dans le processus amorcé par la vision de l'œuvre » (Girard, p. 103). À tout le moins le critique, pour sa part, ne se privera désormais plus de lui faire tenir un rôle actif en ce sens.

Mylène Nantel

Université de Montréal