

Le Couloir, la strate, le labyrinthe et le tableau

L'espace et l'observateur

dans *Passion* de J.-L. Godard

Jacques Fontanille
Université de Limoges

0. INTRODUCTION

Le « couloir », la « strate », le « labyrinthe » et le « tableau » sont les quatre formes principales de l'espace en profondeur dans *Passion*, de J.-L. Godard. Leur identification commence par une étude de la profondeur de champ et des différentes formes qu'elle prend dans ce film; mais elle débouche très vite sur celle de leur fonction esthétique, et des valeurs qui sous-tendent cette esthétique.

Dans sa définition technique, la profondeur de champ est la portion d'espace qui bénéficie de la « mise au point », c'est-à-dire, en tant qu'effet visuel, l'« épaisseur » de la tranche d'espace photographié qui apparaît nette à l'écran.

D'un point de vue plastique, il est vrai, le « net » et le « flou » participent, en tant que catégories de l'expression, à l'effet de profondeur, mais ils sont loin d'être les seuls : la distance, les obstructions, les proportions, les modalités de l'alignement, entre autres, y concourent aussi. On voit que, dès qu'on aborde la question d'un point de vue sémiotique, la définition technique apparaît singulièrement restrictive. La profondeur, comme effet de sens, est une catégorie relevant du contenu, dont il faut chercher les modes d'expression, mais sans oublier que l'un et l'autre — contenu et expression — sont ici articulés ensemble au sein d'une instance perceptive.

Mais, du même coup, si elle est une catégorie du contenu, la profondeur est soumise à des conditions particulières et prise dans les articulations propres au plan du contenu dans son en-

tier. Même formulée en termes perceptifs, la catégorie de la perception est toujours, entre autres, le résultat d'une interaction entre le sujet percevant et l'espace perçu; la première condition serait donc énonciative : le sujet percevant est un avatar du sujet d'énonciation, inscrit sur un parcours cognitif particulier; il n'est pas le tout du sujet (des sujets ?) d'énonciation, mais il en est une émanation — ou un fondement, selon le point de vue que l'on adopte.

L'effet de profondeur aurait donc pour condition, comme nous le proposons naguère¹, *la mise en commun des espaces d'énoncé et d'énonciation*, c'est-à-dire, de fait, un embrayage généralisé qui rend pensable les conjonctions/disjonctions entre, d'une part, les actants délégués par l'énonciation (en l'occurrence, ici même : le sujet percevant) et, d'autre, part, les actants de l'énoncé. De fait, la profondeur qui nous occupe ici ne peut être elle-même conçue qu'en référence à la position présumée du sujet percevant, position qui détermine le degré zéro de l'évaluation de la profondeur.

Mais par ailleurs, l'effet de profondeur étant installé dans l'énoncé, il n'est pas obligatoirement référé de manière explicite à un sujet d'énonciation. Tout comme en langue le « devant » et le « derrière » peuvent être soit propres à un objet orienté, soit déterminés par la position d'un observateur extérieur à cet objet, la profondeur elle-même, dans la film ou le tableau, peut apparaître soit comme une propriété intrinsèque de l'espace perçu, soit comme le résultat d'une modalisation cognitive de cet espace par l'observateur. Dans le premier cas, en langue comme en discours, un « observateur délégué » est affecté en propre à l'objet ou à l'espace énoncé pour les orienter, indépendamment de l'*hic et nunc* de l'énonciation; dans le deuxième cas, cette propriété n'appartient qu'à l'instance d'énonciation particulière du discours.

Ces prémisses étant posées, il apparaît clair que, d'une manière ou d'une autre, le sujet du discours, celui qui porte les valeurs et se construit en même temps que l'instance de discours, doit, au sens propre comme au sens figuré, prendre position par rapport à l'effet de profondeur : l'assumer ou ne pas l'assumer, le subir ou le

¹ Dans J. Fontanille. (1990). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette, première et deuxième parties.

construire, telle est la question ! Faire croire qu'il appartient en propre à l'objet, faire croire qu'il résulte du travail d'appropriation cognitive du sujet : voilà l'alternative. C'est dire que, dès qu'on cherche à dépasser la notion bien intuitive et trop floue de « positionnement » du sujet discursif, on s'aperçoit que la forme sémiotique de la profondeur n'est étrangère ni aux modalisations qui parcourent l'énoncé, ni aux valeurs véhiculées par le discours : elle est même le nom qui recouvre, en fait, certains dispositifs modaux et axiologiques. C'est ce que nous voudrions montrer ici.

1. QUELQUES PRECURSEURS

Dans *L'image temps*², G. Deleuze note la présence, chez Orson Welles, de deux types de profondeur de champ, c'est-à-dire de deux manières de rendre visible une certaine portion de l'espace située dans l'axe du regard. Il s'agit, selon l'auteur, de deux formes d'espace parfaitement distinctes : l'espace « creusé », en partie grâce au grand angulaire, et l'espace « stratifié », comportant plusieurs « tranches » distinctes et juxtaposées, perpendiculairement à l'axe du regard. Dans ce dernier cas, on remarque, en particulier dans l'inévitable *Citizen Kane*, plusieurs sources lumineuses, disposées le plus souvent à hauteur de chaque strate, de manière à en identifier clairement la position.

Cette distinction n'a, de fait, rien de très original. Souvenons-nous par exemple de ce qu'écrivait H. Wölflin dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*³ :

... il se trouve qu'au XVI^{ème} siècle, à l'époque même où l'art a possédé tous les moyens de représenter l'espace, il a adopté le principe de l'enchaînement des formes sur un même plan; puis, ce principe a été abandonné au siècle suivant en faveur d'une évidente composition en profondeur. D'une part, on voue toute son attention aux plans, qui s'offrent au regard comme des tranches successives, pa-

² Gilles Deleuze. (1985). *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit, pp. 140—151.

³ H. Wölflin. (rééd. 1989). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Brionne : Gérard Monfort éditeur, p. 83. Evoqué en note par G. Deleuze, à titre de simple référence.

rallèles au devant de la scène; d'autre part, on vise à dérober à la vue ces plans, à les dévaloriser, à les rendre inapparents, pendant qu'on accentue tout ce qui relie le premier et l'arrière plan du tableau; il en résulte que le spectateur est attiré par ces liaisons en profondeur.

Si on en croit Wölflin, les deux formes d'espace en profondeur repérées par G. Deleuze chez O. Welles ont l'âge de la peinture moderne, celui même, plus précisément, de l'invention du « classicisme » et du « baroque ».

Poursuivant son analyse, Wölflin commente d'un côté le « principe de la division de l'image en tranches parallèles », caractérisées par l'indépendance spatiale des plans entre eux, y compris quand les personnages ou les objets qui sont représentés appartiennent, thématiquement parlant, à la même scène, et de l'autre côté, le « principe de la ligne en profondeur », qui permet au regard de pénétrer sans obstacle jusqu'à l'arrière-plan, où est disposé en général un centre lumineux destiné à attirer le regard.

Ainsi s'opposent Palma Vecchio et Le Tintoret, Vermeer et Thierry Bouts, Raphaël et Vélasquez, etc. L'auteur insiste plus particulièrement sur le fait qu'il s'agit chez ces différents peintres de deux partis pris décoratifs, de deux manières de concevoir la profondeur en deux styles différents, manifestant en somme deux conceptions différentes de la beauté. Peu importe, s'agissant du cinéma, de savoir que ces deux esthétiques sont, pour Wölflin, respectivement l'esthétique classique et l'esthétique baroque; en revanche, il importe ici beaucoup que, dans l'histoire de la peinture (et des arts plastiques en général), dont *Passion* visite ostensiblement quelques domaines, le choix entre les différentes formes de la profondeur soit déjà un choix axiologique et esthétique.

2. LES QUATRE FORMES DE L'ESPACE DANS PASSION

Chez Godard, la profondeur est perçue grâce à la disposition des objets dans l'espace, grâce à l'ordonnancement des sources et des rayonnements lumineux, grâce, enfin et surtout, au mouvement, à sa vitesse et à sa direction. Sans entrer dans le détail immédiatement, on peut tout de même distinguer dès maintenant, à titre d'inventaire préalable, cinq types d'espaces au moins; la simple

vision du film, pour peu qu'elle soit attentive, les décèle, tant ils sont récurrents pour la plupart, marqués et distincts les uns des autres :

- a) L'espace « *en couloir* » (la « trouée ») est une forme en profondeur qui dessine un chemin unique dans l'espace, coïncidant avec une zone étroite ayant pour axe la direction du regard.
- b) L'espace « *en strates* » dessine des chemins transversaux, perpendiculaires à la direction du regard; une strate n'est jamais seule : pour produire l'effet de profondeur, il en faut au moins deux, et on en compte souvent trois ou plus.
- c) Le « *labyrinthe* » dessine des chemins en tous sens, présentant des intersections, des contournements et des bifurcations apparemment aléatoires.
- d) L'espace « *comblé* » (que nous appellerons aussi le « *tableau* » pour des raisons qui s'éclaireront ultérieurement) dessine, à l'intérieur d'une clôture, des chemins libres, mais ayant la forme d'une boucle, et il n'offre qu'un seul passage, pour l'entrée et la sortie.
- e) L'espace « *vacant* » ne comporte aucune structure repérable, sauf celle, parfois, des fuyantes géométriques de la perspective. Il est en quelque sorte l'envers du précédent : quand toutes les formes de profondeur se rassemblent et se synthétisent dans le « *tableau* », l'espace environnant est désespérément vide de toute forme.

Il n'y aurait donc en fait que quatre grands types de profondeur, la quatrième se présentant en quelque sorte à la fois sous une forme positive et sous une forme négative, comme si l'expression de la totalité, dont il est porteur, comportait une alternative : soit le plein, soit le vide.

Le propre de ces formes d'espace est de n'être pas seulement « décoratives », pour reprendre un mot de Wölflin. Elles caractérisent une recherche esthétique, certes, mais l'esthétique est tout autre chose que la décoration; entre les deux il y a toute l'épaisseur des valeurs. Dans *Passion*, les valeurs sont investies dans les formes spatiales par un moyen très simple : chaque type d'espace entre en relation avec des thématiques, des modalisations, des fonctions narratives et des passions qui lui sont spécifiques. Un long détour est donc ici nécessaire, à la fois pour caractériser plastiquement chacune de ces formes, mais aussi pour établir les différents investissements sémantiques et syntaxiques qu'elle reçoit.

Chaque forme de profondeur sera étudiée systématiquement en quatre rubriques successives, soit :

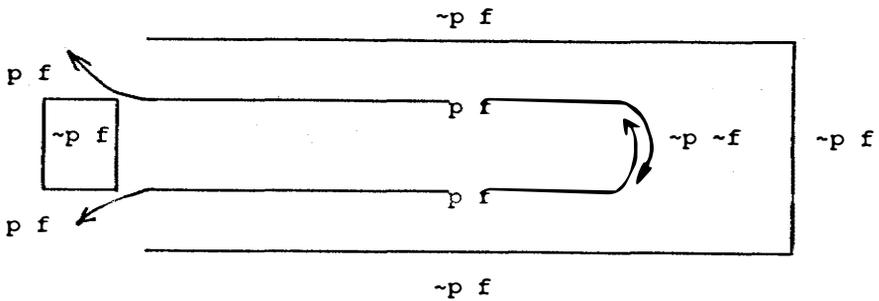
- a) la définition technique du plan et la caractérisation modale des mouvements et de la circulation du savoir;
- b) les exemples représentatifs dans *Passion*;
- c) les variantes formelles des motifs constitutifs du type;
- d) les thématiques, le sémantisme et la fonction narrative investies dans le type.

Il s'agit, en effet, à partir de la caractérisation topologique et modale de chaque type, établie du point de vue de l'observation du plan, d'établir si le type accueille de préférence telle situation, telle valeur, telle épreuve, de sorte que, la forme de l'espace recevant ainsi une axiologie, on puisse examiner ensuite à quelle(s) condition(s) le choix de style peut devenir un choix esthétique à part entière.

3. L'ESPACE « EN COULOIR »

Face à ce type d'espace, la caméra est fixe, les actants se déplacent exclusivement dans l'axe, et ne peuvent sortir du champ que du côté de l'observateur, à gauche et à droite. En revanche, l'observateur saisit la scène dans toute sa profondeur, grâce, en général, à un « puits » de lumière placé au fond du champ, et à quelques autres sources de lumière qui jalonnent la « trouée » dans l'axe.

Cet ensemble de contraintes et de conditions procurent au « couloir » une forme modale remarquablement homogène : partout où les acteurs peuvent se déplacer, l'observateur peut voir; là où les acteurs doivent se tenir ou changer de direction, l'observateur ne peut pas ne pas voir, à cause du « puits » de lumière; enfin, tout ce qui arrête le regard est aussi un obstacle au mouvement. Ce dispositif modal et topologique peut être représenté de la manière suivante :



Les exemples de plans ainsi construits sont nombreux dans *Passion*; en voici quelques uns :

- Plan 6⁴ : Michel et Hannah sont dans leur appartement; visuellement transformé en couloir; la lumière du fond est celle d'une baie vitrée; deux lampes allumées jalonnent la trouée; Hannah se déplace dans l'axe et sort à droite de la caméra.
- Plan 12 : Détail du premier tableau vivant : entre deux personnages placés au premier plan, une jeune femme apparaît dans une trouée de lumière.
- Plan 57 : Un couple fait l'amour (?) debout, dans l'axe, dans un autre appartement « couloir ».
- Plan 68 : Des ouvrières empêchent la voiture d'avancer dans la cour de l'usine. Le mouvement (retenu) de la voiture, comme la poussée exercée par le groupe d'ouvrières adoptent la direction du regard, et les bords du « couloir » sont délimités par les murs de l'usine.

Les variantes les plus intéressantes concernent les diverses manifestations des contraintes modales. Les obstacles latéraux peuvent être des murs, des balustrades, des alignements d'objets. Le parcours dans l'axe peut être éventuellement interrompu par des obstacles secondaires qui le rendent discontinu : une fenêtre qui sépare deux acteurs, un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur; la jambe de Jerzy, étendue en travers, qui empêche Hannah d'arriver jusqu'à la caméra; ou encore une voiture, qui interrompt la course d'Hannah sortant d'une serre. Enfin, la trouée lumineuse du fond peut être remplacée par une vidéo allumée — quand Jerzy et Hannah visionnent des bouts d'essais dans un appartement.

⁴ Le découpage et la numérotation des plans nous sont propres.

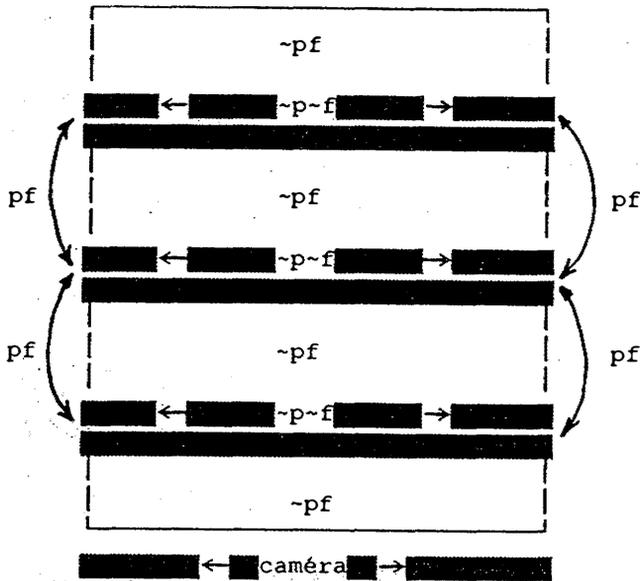
Tous les plans construits sur ce modèle correspondent à des rapports de force et de domination : patron/ouvrières, mari/femme, amant/maîtresse, réalisateur/employée (recoupant presque toujours, par ailleurs, le clivage homme/femme). Dans le cas où le plan lui-même n'explicite pas directement le rapport de forces, la relation entre les acteurs est déjà établie par ailleurs comme une relation de domination, et il en résulte que le « plan-couloir » devient le signifiant plastique, dans tous les cas, de la relation de domination. Cette domination s'exprime concrètement, en outre, sous forme de menaces, d'injonctions, de prescriptions et de manipulations diverses, dans les thématiques amoureuse, économique ou artistique. Enfin, ce type de plan exploite systématiquement l'axe du regard pour y inscrire la direction du mouvement, potentiel ou réel, qui résulte de l'antagonisme des forces en présence (fuites, poursuites, contraintes physiques, etc.).

La modalisation cognitive et perceptive de l'espace jouerait en quelque sorte le rôle du plan de l'expression à l'égard de la modalisation narrative du faire des acteurs. Aussi l'espace « en couloir » ne peut-il donner lieu à aucune esthésie, la fusion entre le sujet percevant et l'espace perçu étant interdite, dans la mesure où le corps de l'acteur percevant est lui aussi pris dans les rapports de force : présumé par les parcours des personnages qui l'évitent en sortant du champ à sa droite ou à sa gauche, ce corps est virtuellement installé dans l'espace, mais toute actualisation lui est interdite, en particulier dans l'axe de son regard, là où l'espace est apparemment accessible. Ce qui confirme que c'est bien l'alignement dans l'axe qui est porteur, aussi bien pour l'énoncé que pour l'énonciation, de la relation modale que nous avons qualifiée de « rapport de forces »; et, tout comme l'harmonie est impossible dans la scène représentée, elle est de même interdite entre le sujet percevant et l'espace perçu.

4. L'ESPACE EN STRATES

La caméra est fixe, ou en travelling latéral ou arrière, et l'ensemble des déplacements dans le plan restent perpendiculaires à l'axe du regard. Des sources de lumière, des alignements transversaux d'objets divers servent de repères aux différents strates, dessinant une sorte de jeu d'intervalles. Pour changer de strates, les person-

nages doivent sortir du champ à gauche ou à droite. En reculant, la caméra peut découvrir d'autres strates, mais elle ne peut pas avancer pour s'installer dans une strate déjà apparue. Cela signifie par conséquent que la caméra ne peut pas entrer dans l'espace stratifié une fois qu'il est mis en place. Cet ensemble de contraintes peut être représenté de la manière suivante :

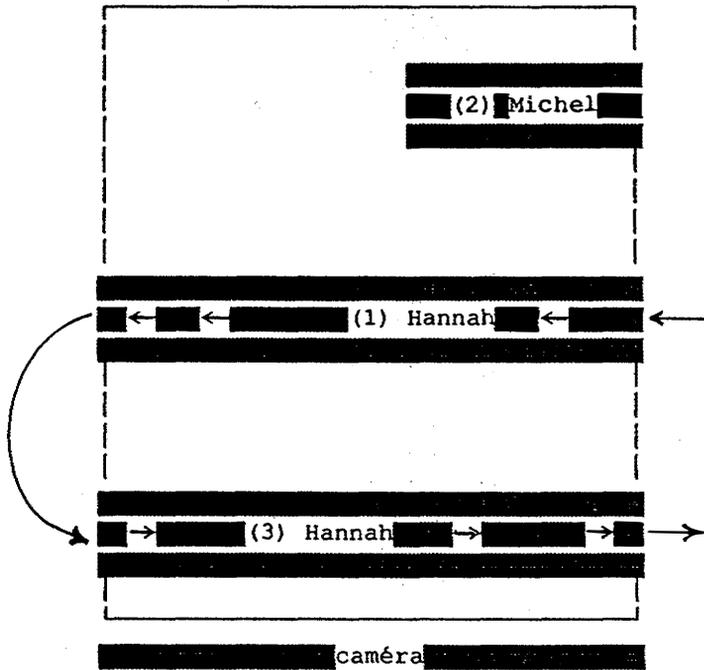


Les exemples de ce type de profondeur sont moins nombreux que pour le type « en couloir », mais fortement caractéristiques. On en retiendra seulement trois.

- Plan 18 : la boule de feu du soleil est vue à travers les arbres, au cours d'un déplacement rapide de la droite vers la gauche (en automobile ? en vélo ?). C'est le déplacement même de l'observateur, mouvement relatif à la fois aux arbres et à la source lumineuse placée, en quelque sorte « à l'infini », qui dispose les arbres en « strates » : les arbres les plus proches de l'observateur sont les plus rapides dans leur mouvement apparent et les plus éloignés, les plus lents; et ce sont bien les différences de vitesse relative qui définissent ici les strates, parallèles au déplacement supposé de la caméra.
- Plans 42 à 49 (sauf plan 45, plan de coupe) : il s'agit d'un tableau vivant, rassemblant lui-même plusieurs « citations picturales », et entièrement constitué de strates. La caméra se déplace latéralement, ou recule pour faire apparaître de nouvelles strates; chaque strate est actualisée par un déplacement

de personnage, par un éclairage spécifique, par un geste transversal, ces trois marqueurs pouvant être cumulés.

- Plan 86 : Hannah se promène dans une serre, guettée par Michel qui se cache au fond. Au départ, la serre se présente comme encombrée par une masse indistincte de verdure : c'est l'apparition et le déplacement des personnages qui y dessine peu à peu des strates étanches les unes aux autres : Hannah découpe une strate médiane, Michel apparaît en arrière-plan, et Hannah, pour finir, étant sortie de sa strate par la gauche, réapparaît dans le champ par la gauche, sur une nouvelle strate, plus proche de la caméra. Le plan et la stratification progressive peuvent être représentés ainsi :



Les variantes tiennent surtout à la manière dont l'espace se stratifie sous les yeux de l'observateur. Le fait le plus remarquable, en l'occurrence, est que l'espace stratifié, globalement stable quant à son organisation modale et topologique, est toujours susceptible d'une expansion vers l'arrière ou vers l'avant : à l'arrière-plan, un mouvement, une apparition dessinent une nouvelle strate; à l'avant, en reculant, la caméra en découvre d'autres encore.

L'espace « en strates » se différencierait donc ici de l'espace « en couloir » par un trait de quantification; celui-ci, unifié et homogène, ne peut être, à la rigueur, que dédoublé par une vidéo allumée au fond de la perspective; celui-là, multiple et réunissant des zones hétérogènes, peut s'étendre, strate après strate, par addition d'une seule à la fois.

On rencontre même — et ce sera une des causes de la déstabilisation des espaces « en couloir » — des effets de «strate additionnelle» dans des perspectives antérieurement homogènes. Par exemple, lors de la réunion des ouvrières chez Isabelle (plan 28), deux sources de lumière jalonnent la perspective : une lampe allumée dans la cuisine, au fond, une autre au-dessus de la table, dans la salle à manger, plus près de la caméra; déjà la division des espaces (deux pièces communiquant par une ouverture disposée perpendiculairement à l'axe) ainsi que le non-alignement des repères lumineux par rapport à ce même axe, combinent potentiellement les deux formes d'espace. Mais une troisième source de lumière (un briquet) s'allume tout près de la caméra, signalant ainsi une troisième zone occupée. C'est alors que se trouvent actualisées, dans un plan qui avait commencé comme un plan « en couloir », avec des déplacements dans l'axe, trois strates distinctes, occupées par des groupes de personnages différents : les personnages restés dans la cuisine, prêts à quitter les lieux; Isabelle et son grand-père, assis à la table; les autres ouvrières, enfin, rassemblées dans le salon, attendant qu'Isabelle les rejoignent.

Pour la plupart d'entre eux, les espaces « en strates » sont ceux consacrés aux « tableaux vivants ». La thématique est donc le plus souvent picturale, et, d'emblée, elle se trouve soumise à une difficulté d'ordre esthétique. En effet, l'« étanchéité » des strates, qui augmentent l'hétérogénéité de l'ensemble, interdit de mettre en communication, ou même seulement en résonance, les différentes parties du tableau; ainsi dans le premier tableau vivant, celui où la voix off de Jerzy nous apprend que « c'est la lumière qui ne va pas » (plan 17), la composition picturale est prise dans une alternative indépassable : ou bien la lumière concentrée sur la jeune fille détermine une trouée qui, constituée en unité intégrale, contredit l'homogénéité d'ensemble de la composition, ou bien, dès que la jeune femme se met à bouger, elle dessine au second plan une nouvelle strate, sans rapport avec le premier plan. L'autonomie des strates est en quelque sorte « expérimentée » en temps réel, par permutation, puisque les apparitions/disparitions

de la jeune femme n'affectent en rien le premier plan, mais compromettent par leur indépendance même l'équilibre du tout.

En outre, dans le mouvement d'expansion « feuilletée » qu'on obtient par addition de strates successives, les citations picturales s'ajoutent les unes aux autres, sur des strates distinctes du même tableau vivant, confortant l'effet d'autonomie et l'absence de communication entre les strates : des assemblages disparates se font et se défont sous nos yeux, en une quête vaine... d'on ne sait trop quoi.

Ces quelques observations inclinent à penser que l'organisation modale et topologique des strates engendre en quelque sorte une valeur modale et quantitative globale caractéristique de ce type d'espace : l'autonomie des parties. Dès lors il n'est pas étonnant qu'elle soit aussi exploitée pour manifester, le cas échéant, et sur un tout autre plan qu'esthétique, l'affirmation d'indépendance des personnages. Lors de la scène qui se déroule dans la serre, entre Michel et Hannah, (plan 86), l'autonomie des strates où se trouvent les deux personnages permet à la jeune femme de s'échapper librement du plan (en dansant!), Michel étant en quelque sorte « bloqué » dans la strate du fond. Ce n'est que dans le plan suivant, enserré par les murs de l'usine, Hannah courant dans l'axe, vers la caméra, et poursuivie par la voiture de Michel, qu'on retrouve en même temps l'espace « en couloir » et un rapport de domination agressif. Tout se passe comme si l'absence de communication et l'hétérogénéité étaient le prix à payer (prix modal et esthétique) pour que les rapports de force soient momentanément suspendus. Il est à noter que, par ailleurs, l'effet est le même pour l'observateur; au moment même où il se met à se déplacer, à décadrer et recadrer pour mieux saisir la scène, il s'en voit interdire l'accès et le contrôle, étant confiné lui aussi sur sa propre strate.

Cette autre forme modale de l'espace interdit par conséquent, comme la précédente, la conjonction du sujet percevant et du monde perçu : l'esthésie est recherchée par décadage et recadrage, par addition de strates, mais cette quête reste vaine, dans la mesure où l'énoncé et l'énonciation énoncée sont cantonnés chacun dans leurs strates respectives.

5. LE LABYRINTHE

Ce type de plan se caractérise par une grande liberté des mouvements de caméra et d'acteurs. En effet, la caméra peut être soit fixe, soit en travelling, soit en panoramique, soit sur la grue; il en résulte que la place de l'observateur n'est plus soumise aux mêmes contraintes que dans les types antérieurs. Par ailleurs, bien que les déplacements des personnages s'effectuent dans des lieux encombrés, soit par d'autres personnages, soit par des objets, ils semblent y découvrir sans cesse de nouveaux passages, invisibles jusqu'au moment où ils les empruntent, et imperceptibles tout de suite après. Ces déplacements découpent l'espace en tous sens, y dessinant des chemins imprévisibles et variables, avec des bifurcations et des intersections apparemment aléatoires.

Le labyrinthe résulterait donc, entre autres, d'une transformation modale : la nécessité et la contrainte suspendues laissent place à la contingence et à la liberté. Tout se passe comme si, à la place d'une distribution topologique précise des « pouvoir faire » et des « ne pas pouvoir faire », on substituait une sorte de dissémination incontrôlable et indifférenciée des « pouvoir faire ». Du point de vue de l'observateur, tout se passe comme si, au lieu que la forme modale de l'espace construise le parcours des personnages, c'était le parcours du personnage qui, au gré des péripéties et des dérobades qui le scandent, « inventait » en quelque sorte cette forme modale.

Le labyrinthe résulterait en quelque sorte d'une transformation modale : la nécessité et la contrainte suspendues laissent place à la contingence et à la liberté apparente du mouvement. Tout se passe comme si, à une disposition topologique précise des « pouvoir faire » et des « ne pas pouvoir faire » on substituait une dissémination incontrôlable et indifférenciée des « pouvoir faire ». Néanmoins, ainsi que nous l'a fait remarquer Paul Bouissac, un labyrinthe n'est pas un espace aléatoire; il offre en effet une topographie organisée, mais énigmatique, et les personnages s'y déplacent apparemment de manière anarchique, mais, en réalité, seulement de manière *problématique*, jusqu'à ce qu'ils en aient découvert la clé et la sortie. Plutôt que d'un espace modalisé par le « pouvoir/non-pouvoir » — puisque sa dissémination uniforme rend cette modalité non pertinente — il s'agirait donc d'un espace modalisé par le « savoir/non-savoir », comportant lui-aussi ses zones de grande tension (la recherche en tous

sens du « passage »), et une zone de détente (la sortie). En somme l'effet de « désordre » qui résulte des plans de ce type n'est tel que parce que le spectateur continue à raisonner en termes de « pouvoir »; à peine raisonne-t-il en termes de « savoir », que l'espace se met à prendre forme, et les parcours des personnages à prendre un sens.

Les labyrinthes de *Passion* respectent eux-aussi cette clause. Le premier exemple, en deux plans (plan 80 et plan 82) est celui de la poursuite d'Isabelle, dans la cour, puis dans l'atelier de l'usine, par le patron et par les gendarmes; les personnages sillonnent l'espace en tous sens, entre les machines et les postes de travail, révélant au dernier moment des passages inaperçus, et ce, jusqu'à ce que tout le monde se retrouve près de la porte de l'atelier, hors de la zone de travail proprement dite. Mais cette « sortie » est plus cognitive que pragmatique, puisqu'Isabelle n'a cessé de fuir qu'à partir du moment où elle a reconnu, parmi les gendarmes venus l'expulser, son amie Marianne, ancienne ouvrière et ancienne figurante (du tournage), qui lui révèle par là même, d'une certaine manière, une des sorties possibles du monde ouvrier qu'elle ne veut pas quitter. Cette découverte l'arrête net, sur le bord du labyrinthe qu'elle a tracé dans l'atelier, et la détente — celle du renoncement, la seule « sortie » qu'Isabelle ait trouvée ici — fait suite à la plus grande tension.

Le second exemple, en plusieurs plans (plans 85, 91-92, 95-99), correspond à la poursuite d'une jeune figurante nue, sur le plateau du tournage, au milieu des décors, des cavaliers et des piétons; tous sillonnent là aussi en tous sens l'espace sinueux des maquettes du décor; la jeune fille y introduit en outre des bifurcations, des changements d'orientation brusques; contrairement à Isabelle qui cherchait à ne pas sortir, la jeune figurante cherche à s'échapper, puis va elle aussi y renoncer.

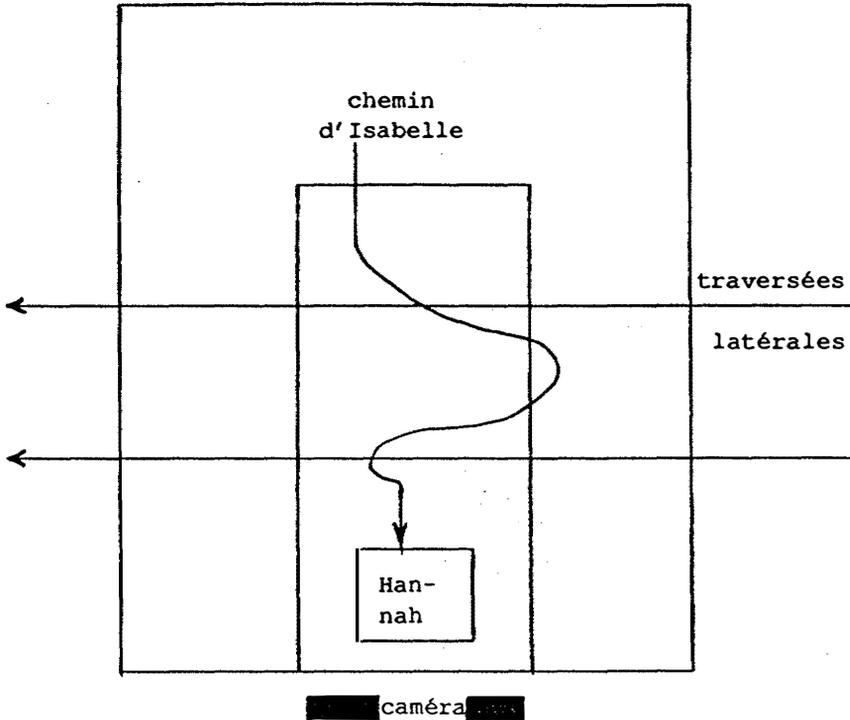
Le troisième exemple est celui de la bataille (non rangée !) entre les représentants de la maison de production et des financiers (les italiens) et ceux de la production intégrée et de la réalisation (les franco-polonais). Ce plan unique (plan 109), où un groupe veut en expulser un autre, qui ne se laisse pas faire, comporte lui aussi une phase d'agitation apparemment désordonnée, sans but explicite, jusqu'à ce qu'un des deux partis s'engouffre dans une automobile, violemment encouragé par l'autre, et parte, procurant ainsi à l'ensemble une « sortie » et une phase de détente. C'est alors seulement que, rétrospectivement, on comprend

quel était l'objet du pugilat; comme tous les labyrinthes, ceux de *Passion* ne peuvent être reconstitués qu'à partir de la sortie, c'est-à-dire, ici, qu'à partir de la fin du plan.

Les variantes de ce type de plan sont peu nombreuses, et témoignent toutes du même phénomène : le labyrinthe s'installe à la suite d'une déstabilisation de l'espace « en couloir » ou de l'espace « en strates ». On peut considérer qu'on a déjà affaire à des ébauches localisées de labyrinthe quand, dans un espace clos et resserré, des membres et des gestes s'entremêlent; c'est le cas, par exemple, du bref pugilat entre deux femmes et un homme, par la vitre latérale d'une R5 (plan 51), ou encore, de la discussion houleuse, au café, entre une figurante qui refuse de continuer et deux collaborateurs du réalisateur qui cherchent à la persuader du contraire (plan 59).

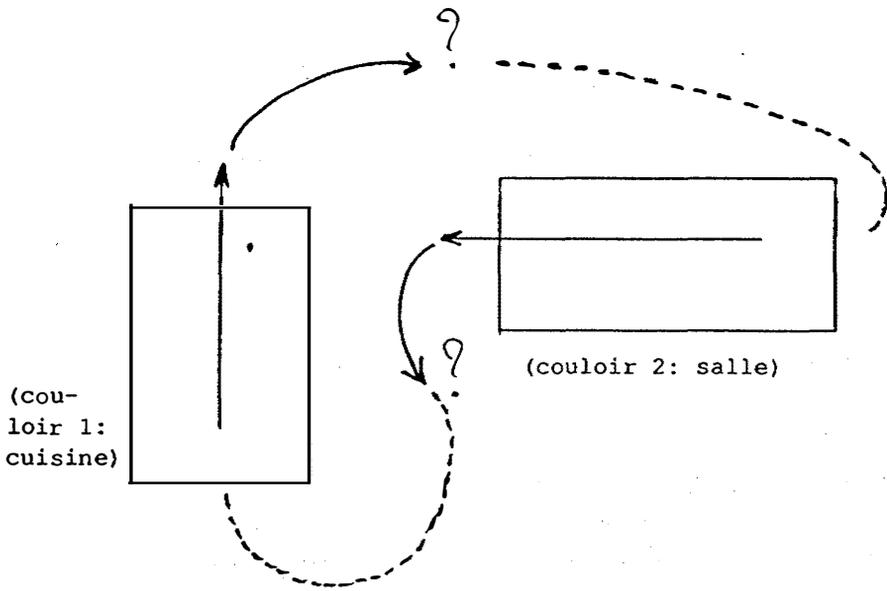
Mais le processus de transformation est encore plus net dans les plans où l'on voit se défaire les constructions « en couloir » ou « en strates ». Il est à noter, par exemple, que la bataille du plan 109 intervient juste après le seul plan où un espace « en couloir » se trouve inversé : juste après une suite de cinq plans (plans 102-106) dans la chambre de Jerzy qui l'ont transformée en « couloir », avec la baie lumineuse de l'arrière-plan, les Italiens y font irruption (plan 107), et un contre-champ les montre à la porte : il s'en suit le pugilat et le labyrinthe du plan 109.

On rencontre aussi des plans, comme ceux qui se déroulent à la station service (plan 21-22), dont la construction hésite entre les deux formes canoniques, et qui présentent de ce fait une grande instabilité. D'une part, les automobiles rejoignent et quittent les pompes de la station sur des strates transversales, perpendiculaires à l'axe du regard; d'autre part, des échanges ont lieu (Michel/Hannah, Jerzy/Laslo, Hannah/Isabelle) dans l'axe, grâce à des « trouées » en perspective, et sur un mode injonctif ou menaçant, tout à fait caractéristique des espaces « en couloir ». Il en résulte que, lorsqu'Isabelle, venant du fond du plan, s'efforce de rejoindre Hannah qui l'appelle, tout près de la caméra, elle tâtonne et cherche son chemin, dessinant un itinéraire à moitié dans l'axe, à moitié sur des strates, entre les pompes et les automobiles; c'est un début de labyrinthe :

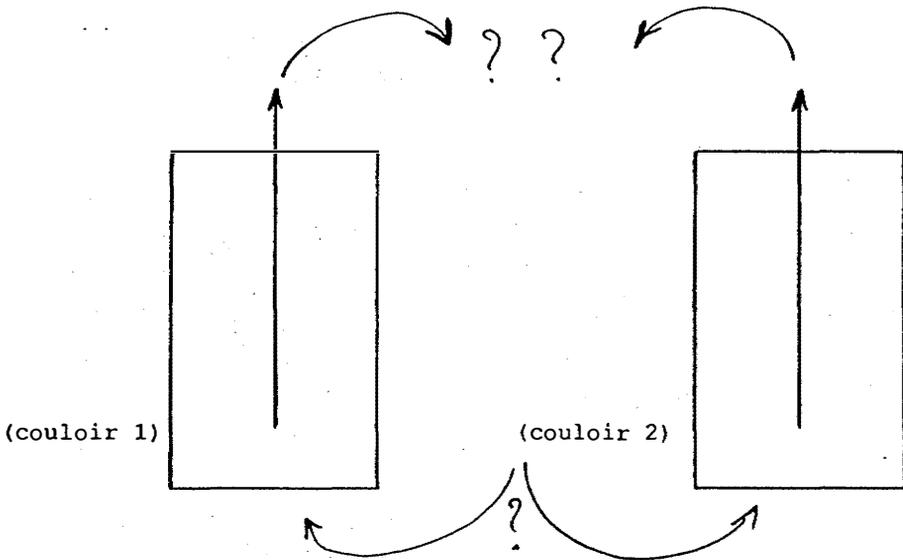


La transformation topologique peut résulter aussi du montage, comme lors de la poursuite dans le café, au cours de laquelle Jerzy va être blessé (plans 112-115). Chaque plan pris séparément se présente en effet comme un « couloir » étroit, délimité par des murs, un comptoir ou des tables du café, et comporte au fond une ouverture lumineuse qui sert aussi de passage à des personnages se déplaçant dans l'axe. Un plan « vidéo », montrant en plein écran la télévision du café, confirme par une métaphore malicieuse ce dispositif, puisqu'on y voit une course sur un stade, chaque athlète se déplaçant parallèlement à l'axe de la prise de vue, de face, et chacun dans son « couloir ».

Mais le montage associant plusieurs plans de ce type, dans des salles différentes, et saisis de plusieurs points de vue différents sur le même lieu, produit en outre un effet de labyrinthe. En effet, les mêmes personnages réapparaissent en courant d'un plan à l'autre, et, le chemin qu'ils parcourent entre deux plans n'étant pas directement déductible, l'ensemble de leur itinéraire paraît aléatoire. On peut tout au plus imaginer des parcours de ce type :



ou encore :



Le montage en labyrinthe a lui aussi, de fait, sa « sortie » et sa phase de détente : Jerzy reçoit un coup de couteau par hasard, et tout s'arrête immédiatement.

Il est aisé de remarquer que, dans tous les cas (poursuite, bagarre, dispute), les espaces labyrinthiques sont par excellence les espaces du conflit, et de la tension polémique maximale : dans chacune des thématiques (amoureuse, ouvrière, cinématographique, commerciale), le labyrinthe est le lieu dédié à l'épreuve décisive. La libération générale des forces et des tensions, qui apparaît comme la suite naturelle d'une affirmation de l'indépendance, aboutit donc à une crise sur toutes les isotopies thématiques, crise narrative prévisible à partir du moment où on a fait observer que le « pouvoir » était disséminé de manière indifférenciée dans l'espace, et que le « savoir » était pour le moins problématique.

Mais la crise est aussi esthétique puisque, au moment même où l'observateur a toute latitude pour observer l'espace qui lui est offert, sous tous les angles possibles, l'organisation même du monde perçu semble s'effondrer, être livrée au hasard et se résumer à un « problème » cognitif. Après être resté sur les bords d'un espace en expansion feuilletée — de l'ordre du pluriel, du « $n + 1$ » —, l'observateur affronte un espace multiple et disparate, qui excède cette fois, non pas son pouvoir-faire, mais bien son savoir-faire, et en particulier sa capacité de prévision.

6. L'ESPACE COMBLE : LE TABLEAU ACCOMPLI

Ce type de plan offre un espace saturé en tous sens, mais en équilibre stable. On y observe quelques déplacements, mais comme régis par une nécessité interne — leur propre objectif — et pas par une contrainte externe : on ne se meut ici que pour prendre une place concourant à l'équilibre de l'ensemble. On y remarque aussi quelques gestes ou mouvements mais qui restent localisés à la sphère de chaque personnage, l'ensemble de ces gestes, mouvements ou déplacements étant plutôt ralentis, rythmés de manière régulière, et coordonnés.

La caméra est mobile en tous sens, y compris dans le sens de la hauteur, et pénètre dans le tableau sans en modifier l'ordonnancement, mais sans en recevoir de contraintes non plus. Elle aussi semble obéir à une sorte de loi interne, puisqu'elle a toute latitude pour se déplacer, ne rencontre apparemment aucun obstacle sur le chemin qu'elle a choisi, et pourtant ne dessine dans l'espace qu'un itinéraire unique, régulier et clos.

On peut alors considérer que si l'énoncé est régi par une sorte de nécessité (chaque objet et chaque acteur prend sa place en raison du « devoir-être » de l'ensemble), l'énonciation ferait preuve d'un « pouvoir-faire » et d'un « savoir-faire » qui ne comporteraient qu'une seule restriction : son libre parcours a un point de départ (l'entrée dans le tableau) et un point final (la sortie) identiques : le parcours est donc une boucle.

Dans le seul échantillon de ce type d'espace (plans 120, 122, 124, 126) la zone de l'entrée et de la sortie (le « passage », comme on dit en voix *off*) est la pointe de l'aile de l'ange, autour de laquelle la caméra tourne, au début et à la fin du parcours.

C'est dire que, dans ce cas, la conjonction esthétique, la fusion du sujet percevant et de l'espace perçu, peut s'accomplir, grâce à une zone de franchissement clairement établie, à un libre parcours de découverte, et à une harmonie et une clôture qui se manifestent jusque dans le déplacement de l'observateur. La « fusion » esthétique est plus particulièrement indiquée par la manière dont le parcours de l'observateur est guidé, une fois que ce dernier a pénétré à l'intérieur du tableau : un signe sur une physionomie, la direction d'un regard ou d'un geste décident du changement ou de la persistance de la direction.

Parallèlement, dans les plans 121, 123 et 125, la relation amoureuse entre Jerzy et Isabelle est consommée, allusivement certes, mais clairement. La thématique est alors parfaitement explicite : dans les plans insérés dans les plans du tableau, comme dans tout le contexte immédiat, l'heure est à l'appropriation et à la dépossession finales, ou, comme ici, plus particulièrement, au don réciproque des corps.

Il en est de même, pourrait-on dire, de l'observateur et de l'espace énoncé : son corps virtuel, celui présupposé par les coordonnées spatio-temporelles de la perception, est autorisé, accueilli, guidé, au sein même du tableau (dans le « corps » même du tableau) au point que le tableau n'est rien d'autre que ce que le parcours en découvre, et que le parcours lui-même n'est rien d'autre que la manière dont le tableau accueille progressivement le corps virtuel de l'observateur. L'actualisation du corps de l'observateur dans le corps du tableau est dûment confortée par l'isotopie sexuelle propre à l'ensemble de la séquence. Dans ce dernier type comme dans les précédents, les changements esthétiques reposent sur les mêmes transformations modales et topologiques que les changements narratifs et thématiques de l'énoncé.

L'envers de l'espace « comblé », c'est un espace « vidé » de tout et de tous, celui des départs, des séparations, un espace qui fuit de toutes parts, déjà en grande partie vacant au moment où la caméra le saisit. Cet espace vidé est, d'une certaine manière, à la fois impliqué par l'accomplissement du tableau — l'un se virtualise pour que l'autre s'accomplisse —, et mis en place à la fin du film pour figurer « l'ensemble vide » de tout le système, l'absence de tous les autres types, où ils se retrouvent tous pour leur anéantissement.

7. LE SCHEMA NARRATIF

Une étude narrative de l'ensemble de *Passion* fait apparaître cinq grandes étapes (ou « macro-séquences ») :

- a) des plans 1 à 49, divers rapprochements ou rencontres entre les personnages permettent d'installer les rapports de force; toutes les associations de personnages sont discordantes : mari et femme, amant et amante, patrons et ouvrières, patrons entre eux, ouvrières entre elles, producteur et réalisateur, responsables du casting et figurantes, etc. On pourrait quasiment parler, en suivant R. Girard, de dissémination de la violence, de multiplication (désagrégative) de conflits duels et locaux. Ce serait en sorte l'isotopie du « pouvoir » qui réglerait cette macro-séquence, caractérisée par la surqualification des uns et la disqualification des autres (licenciement, trahisons, dettes impayées, abandon de postes, échec esthétique).
- b) Des plans 50 à 78, la tension monte et les conflits s'exacerbent : les couples se déchirent ou s'effondrent, les revendications se font entendre, la résistance aux différents pouvoirs s'organise : un « non vouloir » (et son corollaire le « vouloir ») apparaît.
- c) Des plans 79 à 115, le conflit éclate sur tous les fronts : poursuites, disputes et pugilats en témoignent. Les rapports de force se sont équilibrés (apparemment) et se sont résolus en crises ouvertes : on assiste alors au passage à l'acte, la modalité dominante étant alors celle du « faire ».

Des plans 116 à 129, des choix sont opérés, des solutions apparaissent, les choses rentrent dans l'ordre, mais un ordre inversé par rapport à celui de la première macro-séquence : ceux qui étaient dominés l'emportent alors; ceux qui dominaient les autres s'inclinent. Appropriations et dépossessions — d'argent,

de biens, d'amour — ponctuent chacune des scènes de cette macro-séquence, dans une sorte de sérénité et de détente qui montre bien que nous avons affaire ici au dénouement de la crise.

d) des plans 130 jusqu'à la fin, tout le monde se disperse, se quitte, et les lieux de l'action se vident totalement; après le passage du « faire » à l'« avoir » (vs « ne pas avoir ») dans la macro-séquence précédente, on passe ici de l'« avoir » (vs « ne pas avoir ») à l'« être » (vs « ne pas être »). C'est le « non-être » qui l'emporte pour finir.

On aura reconnu à travers cette segmentation empirique et partiellement intuitive, les grandes lignes d'un véritable *schéma narratif canonique*, organisé autour d'une épreuve conflictuelle; il commence avec les épreuves *qualifiantes* (macro-séquences [a] et [b]), continue avec les épreuves *décisives* (macro-séquence [c]), et s'achève avec les épreuves *glorifiantes* (ici, peu gratifiantes, de fait) : macro-séquence [d]).

Un regard plus attentif décèle même les étapes canoniques d'une épreuve-type : /*confrontation*/ ([a] et [b]), /*domination*/ [c], /*appropriation*/ et /*dépossession*/ [d].

Cette rapide mise en place, dont on ne donne ici que les éléments tangibles et utiles, montre pourtant que, malgré l'évident refus de la narration traditionnelle (au niveau discursif), malgré l'entremêlement particulièrement déroutant des fils narratifs, malgré la complexité apparente du montage, *Passion* tient pourtant, en profondeur, un discours narratif qui se révèle d'une grande simplicité. On a souligné à maintes reprises que les relations polémiques, sur toutes les isotopies thématiques (amoureuse, économique, sociale, cinématographique) naissent des rapports de force antérieurs, s'exacerbaient au contact des manifestations d'indépendance, et engendraient des crises, sans lesquelles on ne connaîtrait jamais la détente et le repos.

Il est à noter toutefois, comme un fait d'« originalité » narrative (on pourrait le qualifier de « dispositif idiolectal », non canonique), que *le Don se substitue* in extremis à *l'Épreuve*, dans la mesure où, par exemple, la victoire du plus faible sur le plus fort, malgré l'inversion des rapports de force, se traduit finalement par le fait que le second reconnaît les droits du premier, voire par la restitution de ce qui est dû à celui-ci (cf Michel apportant de son plein gré son chèque à Isabelle, ou Hannah reconnaissant les liens privilégiés qui unissent Isabelle et Jerzy); c'est ainsi que

l'amour, après avoir été une guerre des sexes, devient un pur Don réciproque.

L'Épreuve aboutit donc à sa phase finale (appropriation/dépossession), mais, au dernier moment, la signification de ces opérations est bouleversée, puisqu'elle se présente comme « *renonciation/attribution* ». Cette conversion finale suppose que la crise n'apporte pas simplement une transformation narrative au sein des structures polémiques, mais qu'elle soit aussi le moyen par lequel on passe des relations polémiques « ambiantes » et toujours présupposées, quasiment « données par défaut », aux relations contractuelles, à construire, à conquérir, à venir.

Cette structure narrative articule les principaux investissements narratifs et modaux des quatre types de profondeurs :

- Le couloir et les rapports de force;
- Les strates et l'autonomie;
- Le labyrinthe et la crise;
- L'espace comblé et l'accomplissement.

Les quatre types d'espace, quatre conceptions différentes de la profondeur, seraient en quelque sorte le plan de la manifestation pour les quatre principales étapes du schéma narratif exploitées dans *Passion* :

- Le couloir et les strates manifesterait la /confrontation/ (« dépendance » vs « indépendance »);
- Le labyrinthe manifesterait la /domination/ (la crise, la lutte ouverte)
- L'espace comblé manifesterait l'/appropriation/ et la /dépossession/, reconverties en /renonciation/ et /attribution/.

On pourrait être tenté de voir là un système semi-symbolique qui aurait la forme suivante.

« Le couloir est aux strates ce que la dépendance est à l'indépendance. »

ou encore :

« le couloir et les strates sont au labyrinthe ce que la /confrontation/ est à la /domination/. »

ou enfin :

« le labyrinthe est au tableau ce que la /domination/ est à la /renonciation/attribution/. »

Mais cette présentation est insatisfaisante, et une remarque orale de Felix Thürlemann nous en a rapidement persuadés. Deux raisons militent au moins contre une telle description. La première tient au fait que les étapes du schéma narratif n'ont nullement besoin, dans ce film même, des formes de l'espace pour recevoir une manifestation interprétable; les contenus narratifs des plans sont suffisamment explicites à cet égard. On pourrait même dire à l'inverse, comme il a été fait au tout début, que c'est la valeur distinctive de chacune de ces étapes qui vient investir chaque forme de l'espace de sa charge sémantique.

La deuxième raison découle tout naturellement de ce que nous avons longuement tenté de montrer pour commencer, c'est-à-dire du fait que chaque forme de l'espace est intrinsèquement motivée par son propre dispositif modal. En somme, la manifestation du schéma narratif est loin de passer exclusivement par les quatre types de profondeur, et l'organisation sémantique de ces dernières est en partie indépendante de ces investissements narratifs. C'est dire que, si on les mettait en relation comme « plan de l'expression » et « plan du contenu » (éventuellement par un codage semi-symbolique), il n'y aurait entre ces deux ensembles qu'un lien de présupposition faible (partiel et non réciproque).

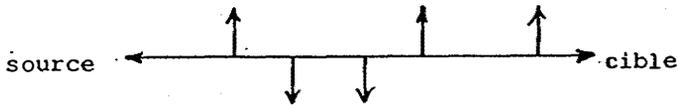
8. LE SENSIBLE ET L'ESTHETIQUE

8.1. LES CATEGORIES DE L'ESPACE PERCU

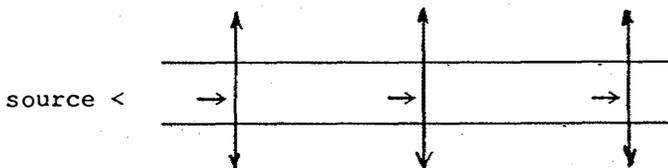
On peut considérer qu'à l'égard de l'espace pictural, la perception (ou plutôt la représentation de ses espaces sémiotiques) joue sur deux catégories de base : le *champ* (*englobant/englobé*) et l'*orientation* ou *direction* (*source/cible*). Ce sont les deux catégories perceptives qui servent de sous-bassement, nous semble-t-il, à la simulation perspective de la profondeur. En effet, la plupart des sous-catégories caractéristiques de la profondeur peuvent être engendrés à partir de ces deux catégories de base. Pour commencer, selon qu'on traite l'opposition à l'intérieur de chaque catégorie comme une différence statique ou comme une interaction dynamique, on obtient soit des *relations spatiales*, soit des *mouvements* :

b) La *diffusion* repose sur l'association d'un mouvement de champ et d'une relation directionnelle (« *dispersé/rassemblé* »).

Lorsque, par exemple, un « couloir » est destructuré par des mouvements latéraux, on peut considérer que la diffusion fait son oeuvre, ce qu'on peut représenter ainsi :



De même, lorsqu'apparaît dans une composition « en strates » un alignement en profondeur qui détermine une trouée, toute l'organisation en est déstabilisée, puisqu'une direction se trouve alors sélectionnée, par rapport à laquelle les différentes strates apparaissent comme une dispersion latérale (mouvement de champ), comme il apparaît ici :



c) Le *franchissement* repose sur l'association d'un mouvement directionnel et d'une relation de champ (« *entrée/sortie* »).

On observe ainsi des franchissements dans l'espace « en couloir » (de part et d'autre de l'observateur) et dans l'espace « en strates » (en passant par le hors-champ latéral). Mais c'est le labyrinthe qui en est l'illustration la plus intéressante : l'impossibilité de trouver la « sortie » désorganise complète-

ment le mouvement interne, et le mouvement directionnel devient un mouvement de champ. Le mouvement de champ désorganise lui-même la perception de la profondeur par rapport à la direction du regard. On pourrait donc définir la perception du « labyrinthe » comme une combinaison paradoxale du *franchissement* (mouvement directionnel et relation de champ) et de la *diffusion* (mouvement de champ et relation directionnelle).

- d) *L'occupation* repose enfin sur un mouvement de champ et d'une relation de champ (« *concentré/étendu* »). L'espace « comblé » du « tableau », ainsi que les espaces vacants des départs et des séparations en sont les illustrations les plus claires : la direction du regard, dès lors que l'observateur sillonne en toute liberté l'intérieur de l'espace énoncé, n'a plus aucune pertinence, et la perception est toute entière une perception de champ.

8.2. LES ALEAS DE L'ESTHESIS

L'observateur peut donc être traité ici comme un sujet de la perception qui *aspectualise* l'espace perçu, en même temps que, à titre de sujet cognitif *stricto sensu*, il le *modalise* en y reconnaissant ou en y projetant des contraintes cognitives et topologiques. En tant que sujet de la perception, il est soumis, de fait, aux aléas de la fusion/séparation esthétiques, et c'est sur le fond de ces aléas et de ces variations tensives que la dimension esthétique des formes de l'espace est pensable.

À l'égard de l'espace « en couloir », le sujet de la perception est conjoint, mais dans un champ restreint et fortement contraint, ce qui, associé à l'interdiction d'avancer dans le champ, suscite une « *conjonction tensive* » (conflictuelle et résistante).

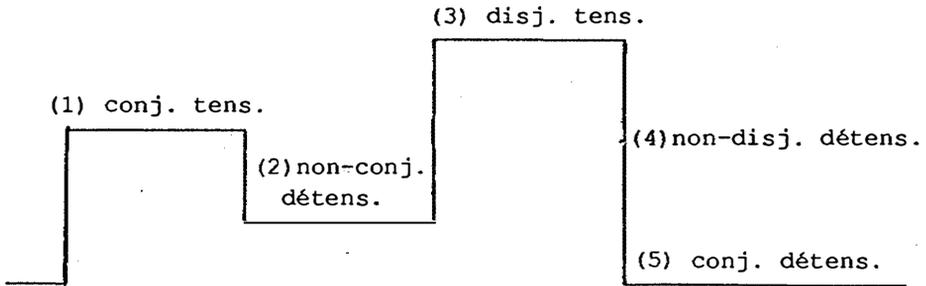
En revanche, dans l'espace « en strates » la contrainte se relâche, le champ s'élargit, le sujet de la perception peut se déplacer latéralement et en arrière; autre paradoxe : la construction « en strates », dans la mesure où le sujet de la perception appartient lui-même à sa propre strate, en fait un sujet non-conjoint, la plus grande part du champ lui étant inaccessible; la meilleure preuve en est que, pour augmenter le champ, il doit reculer et renoncer à la conjonction avec ce qui, antérieurement, était au premier plan. En outre, à tout moment, les personnages peuvent échapper à sa

vue et sortir du champ sur leur propre strate. On a donc affaire à une « *non-conjonction détensive* ».

La tension revient, maximale cette fois, avec le labyrinthe, puisqu'un sujet perceptif disjoint (« *disjonction tensive* ») tente ici de reconquérir son objet en stabilisant le champ, et ne peut y parvenir qu'en sortant du labyrinthe. Cette sortie fait figure alors de « *non-disjonction détensive* ».

Enfin, avec l'espace « comblé », le sujet perceptif s'approprie le champ en s'y fondant, dans une nouvelle conjonction, qui est cette fois une « *conjonction détensive* ».

L'ensemble peut être représenté graphiquement ainsi :



Cette variation de la tension perceptive est par ailleurs accompagnée d'une variation des tensions pathémiques, puisqu'à la phase 1 correspond l'agressivité, le cynisme, opposés à la lassitude et à la résignation; à la phase 2 correspondent la déception, la désillusion, l'aveu de l'imperfection; à la phase 3, on rencontre la jalousie, la révolte; en fin, la phase 4 est celle de l'amour partagé, du renoncement, de la générosité, etc. C'est dire que, d'une certaine manière, les passions de l'énoncé épousent elles aussi le mouvement de la tension perceptive, ainsi que les variations du flux circulant des objets de valeur, qu'on s'approprie, qu'on abandonne, qu'on retient à tout prix, ou qu'on donne de bon cœur.

8.3. LE PARCOURS ESTHÉTIQUE

Pour que la dimension *esthésique* devienne une dimension *esthétique*, il faut qu'une axiologie et un processus cognitif prennent en charge les effets des diverses positions perceptives et pathémiques. Dans un premier temps, on fera remarquer que les quatre types principaux peuvent être caractérisés par un trait quantitatif.

L'espace « en couloir » est celui de l'*unité intégrale* : chaque plan de ce type est unique, isolable, autonome. Mais il est vite habité de dualités, en raison des clivages thématiques qui le traversent (mari/femme, patron/ouvrières, etc.).

Dès lors, l'espace « en strates » accomplit le partage, en transformant cette unité-dualité en pluralité. C'est une *pluralité partitive*, dans la mesure où on peut toujours ajouter une partie (une strate) à l'ensemble, et où chaque strate fait partie, le plus souvent, d'un ensemble plus vaste dont le plan ne garde qu'un fragment.

La pluralité partitive explose en une *multiplicité problématique*, apparemment informe, avec l'apparition du labyrinthe.

Enfin, quand l'espace comblé se met en place, la globalité est reconquise, sous la forme d'une *totalité intégrale* harmonieuse que le sujet possède dans son entier.

La dimension quantitative de l'esthétique n'était pas absente des réflexions de Wölflin sur les deux types de profondeur en peinture; il faisait remarquer par exemple qu' :

on vise à dérober à la vue des plans, [...], pendant qu'on accentue tout ce qui relie le premier et l'arrière plan du tableau; il en résulte que le spectateur est attiré par ces liaisons en profondeur.

(op. cit., p. 83)

Ce principe de cohésion entre les parties est développé par ailleurs comme « liaisons latérales », « cohérence interne des plans », opposées à « liaisons perspectives », « cohérence globale »; l'auteur commente même l'« effet d'une incohérence », ou la « fragilité » de la profondeur chez les Primitifs, comme par exemple :

une composition comme celle du *Printemps* de Botticelli sera jugée trop faible par les peintres qui viendront après lui, et dépourvue de stabilité.

(op. cit., p. 113)

Ce n'est pas l'espace ou la profondeur qui imposent leur forme à l'image, mais, à l'inverse, la manière dont le discours pictural cherche sa cohésion et la trouve (ou pas) qui modèle l'espace et produit l'effet de profondeur. En d'autres termes, la question de la profondeur paraît théoriquement dominée, sur la dimension esthétique, par celle de la cohésion discursive. Il s'agit plus précisément de savoir à quelles conditions (liaisons fragiles ou solides, liaisons transverses ou perspectives) le sujet perceptif peut être en relation avec la globalité du tableau; ou avec chacune de ces parties prises séparément, selon des modalités et une accessibilité différentes, ou encore avec une partie seulement, le reste lui échappant à cause de l'instabilité de la construction.

Wölflin considère plus ou moins explicitement que la construction « en plans parallèles » et « en perspective » (classique vs baroque) sont *deux manières de stabiliser l'espace perçu*; on pourrait transposer l'analyse de *Passion*, en traitant les différentes phases de la tension et de la détente comme des phases de *déstabilisation et de stabilisation de la perception*. C'est poser comme hypothèse de travail, de fait, que la dimension esthétique du discours est en proie aux forces dispersives, tout autant qu'aux forces cohésives, et que les différents effets esthétiques correspondent aux différents équilibres et déséquilibres entre les forces. Il est clair, par exemple, que le parcours caractéristique de *Passion* est un parcours de déstabilisation/stabilisation qui pourrait être établi de la manière suivante :

a) un moment de *figuration* : les espaces « en couloir » et « en strates » correspondent à des représentations « sociolectales » des rapports de force sociaux, et de la profondeur de champ héritée de la tradition. En tant que stéréotypes culturels — ce dont témoignent les réflexions de Wölflin —, ces deux formes de « figuration » sont des représentations stabilisées de la profondeur.

Cette figuration, prise dans les tensions d'un conflit sous-jacent entre la clôture du champ et les contraintes pesant sur le mouvement, contient en elle-même le ressort de sa propre transformation. En outre, l'alternance entre le « couloir » et les « strates » dans la première partie du film crée globalement une instabilité, une indécidabilité modale et esthétique qui s'amplifie dès que les deux formes se rencontrent dans le même plan.

- b) un moment de *défiguration* : les espaces de pouvoir deviennent des lieux d'anarchie, les espaces de présentation picturale sont minés par des chemins imprévisibles; faisant voler en éclat les stéréotypes, le labyrinthe est le lieu de l'instabilité maximale, que la liberté de mouvement toute récente du sujet discursif ne fait qu'accentuer. Il s'agit entre autre d'une instabilité durable, puisqu'il faudra rien moins qu'un changement de système de valeurs (le passage des structures polémiques aux structures contractuelles) pour le stabiliser à nouveau.
- c) Un moment de *refiguration* : un espace idiolectal, spécifique de *Passion*, se reconstitue, espace d'un libre parcours en boucle du sujet discursif, qui maîtrise et fait signifier à sa manière propre l'espace du tableau. Il s'agit d'une forme stable, mais singulière et émergente, et, en outre, n'offrant qu'une seule occurrence dans le film; stabilité provisoire vite remise en question, de fait, par les départs et les séparations qui suivent.
- La séquence :

FIGURATION → DEFIGURATION → REFIGURATION

est en quelque sorte la version cognitive et axiologique (donc « esthétique ») des variations tensives de la perception repérées plus haut.

9. CONCLUSION

Au terme de cette étude, on peut envisager la perception d'un espace modalisé comme un faire discursif interprétatif, visant à faire et à refaire la disposition esthétique de cet espace. En effet, ce faire discursif aspectualise, modélise et pathémise l'espace énoncé. Mais l'enjeu du parcours est bien énonciatif et esthétique, puisque l'aboutissement en est la fusion (par pénétration) du sujet d'énonciation délégué et de son énoncé.

Les trois composantes retenues (l'aspectualisation perceptive, la dialectique quantitative et les aléas de la stabilité figurative) peuvent constituer, à titre d'hypothèse de travail, un sous-bassement provisoire des parcours esthétiques. Dès lors, l'esthétique a partie liée avec l'axiologie de l'énoncé, puisque, comme on a cherché à le montrer, le parcours narratif et le parcours discursif reposent sur la même axiologie, sur les mêmes modalisations sen-

sibilisées et polarisées. Aussi le sujet discursif suit-il le même parcours axiologique que les sujets narratifs, mais en le refondant quant à lui dans les prémisses de la perception.

© Jacques Fontanille 1992