



HAL
open science

L'espace du "plan long" : étude des liens entre l'écoulement du temps et la plasticité spatiale du cinéma

Antoine Gaudin

► To cite this version:

Antoine Gaudin. L'espace du "plan long" : étude des liens entre l'écoulement du temps et la plasticité spatiale du cinéma. José Moure (dir.), Le plan long au cinéma, L'Harmattan, A paraître. hal-03432593

HAL Id: hal-03432593

<https://hal.science/hal-03432593v1>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ESPACE DU « PLAN LONG »
ETUDE DES LIENS ENTRE L'ÉCOULEMENT DU TEMPS ET LA PLASTICITE SPATIALE DU
CINEMA

Antoine Gaudin

« L'espace du plan long : étude des liens entre l'écoulement du temps et la plasticité spatiale du cinéma », in José Moure (dir.), *Le plan long au cinéma*, L'Harmattan, à paraître.

« L'œil, ici, est complètement pris dans la pâte du monde. Peut-être va-t-il se passer quelque chose (...).

Cet abandon à ce qui vient, ou à ce qui pourrait venir, ouvre considérablement l'espace.

Pas de cadre préconçu, pas d'image anticipée. Mais une réceptivité maximale. »¹

L'enjeu de cet article sera d'étudier les implications *spatiales* de l'étirement de la durée d'un plan. Il s'agira donc de mettre en rapport les questions du temps et de l'espace filmiques. Bien sûr, l'idée que le cinéma pose de façon spécifique la question de la relation entre le temps et l'espace n'est pas neuve. On la retrouve, sous des formes différentes, dans les écrits de Jean Epstein, Serguei M. Eisenstein, Erwin Panofsky, André Bazin, Pierre Francastel, Edgar Morin et Pier-Paolo Pasolini, pour ne citer que quelques exemples. De façon plus ou moins explicite, ces auteurs situent leurs réflexions dans la lignée de la contestation moderniste de la traditionnelle distinction entre arts du temps et arts de l'espace, et répercutent dans la théorie du cinéma certains des bouleversements entraînés par les découvertes de la physique cosmologique au tournant du XXe siècle (en particulier la notion einsteinienne d'un continuum espace-temps) : même ramenés à l'échelle de l'homme et de l'œuvre d'art, espace et temps ne sont plus considérés comme des absolus, hermétiquement différents l'un de l'autre, mais comme des dimensions interdépendantes de l'expérience.

Dans le champ des études cinématographiques, cette question de la relativité entre temps et espace a pu se déployer dans des directions très diverses, en impliquant notamment des questions liées au montage (pris ici au sens de « succession de plans »), aux mouvements de caméra, aux surimpressions, aux variations des vitesses de l'image, etc. Mais à l'intérieur de cet ouvrage consacré au plan long, je propose d'isoler au maximum la variable soumise à l'étude, et donc de prendre comme objets d'analyse des fragments de film qui n'engagent pas directement (ou exclusivement) ces dernières questions. Car s'il est évident que des procédés comme le mouvement de la caméra ou la surimpression modifient notre perception spatiale *au cours du temps*, il reste que cette modification, le plus souvent, n'est pas le fait de l'action *du temps lui-même*, mais de formes filmiques se déployant dans le temps.

Nous prendrons donc en considération des plans longs définis par : la continuité organique de la prise de vue (pas de mélange d'images) ; la continuité de l'écoulement du temps (pas de variations de vitesses de l'image) ; un cadre fixe, ou éventuellement légèrement mouvant, mais qui en tout cas ne reconfigure pas complètement l'intégralité du champ visuel (pas de

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009 (1946), p.33.

déplacement spectaculaire de la caméra, à travers des décors changeants, etc.) ; et une durée ressentie qui, vis-à-vis de l'action filmée, excède les usages du cinéma courant (peu d'évolution dramatique notable, ni de dialogue). Des plans de ce type, on en trouve en grande proportion dans un certain courant du cinéma d'auteur contemporain (que l'on désigne actuellement sous des appellations telles que « *slow cinema* », « *contemporary contemplative cinema* » ou « cinéma soustractif »), dont font partie les films qui constitueront nos cas d'analyse principaux.

Mais avant d'entrer dans ce corpus, et afin d'introduire certains éléments de la réflexion à venir, je propose de commencer par considérer des fragments filmiques plus anciens, choisis pour leur portée théorique et leurs vertus démonstratives, relativement à la thèse suivante : le temps pendant lequel un plan de cinéma expose le spectateur à l'espace qu'il représente a d'importantes répercussions sur la perception de cet espace.

Cela s'explique tout d'abord par la nécessité évidente de percevoir le contenu du plan pour en « sentir » l'espace. Les plans les plus courts du cinéma (un plan = un photogramme, comme dans la séquence de la mort du frère sur le glacier de *La Roue* d'Abel Gance), en dessous du percept, annulent l'espace propre au plan lui-même, au profit d'un espace attaché au fragment de film dont ils participent. Cet espace est alors généralement ressenti comme saturé et contracté, en raison de l'effet d'accumulation iconique (n'ayant pas le temps de distinguer entre les différentes images successives, notre œil les « mélange ») qui contribue à « remplir » l'écran. Dans *La Roue* (1922), cet effet s'accorde avec l'ambition de restituer de façon *mimétique* un espace mental pris sous l'égide d'une représentation panique : le personnage d'Elie voit sa vie défiler devant ses yeux une seconde avant de glisser dans le ravin. Plutôt que de livrer au spectateur une version « assimilable » de cette activité cérébrale, le film choisit de s'accorder au maximum avec le monde d'images d'Elie ; il s'agit donc d'un bloc d'espace-durée conçu comme « inhabitable » pour une perception humaine moyenne.

Sans aller jusqu'à ce cas extrême, il peut également être difficile de percevoir l'espace représenté par un plan lorsque ce dernier est bref, et plus encore lorsqu'une succession de plans brefs opère à l'intérieur d'une séquence très découpée. Au moment culminant de la séquence de la bataille de boules de neige de *Napoléon* (1927, Abel Gance toujours), le montage travaille sur la désorientation et l'immersion sensorielle du spectateur : la courte durée des plans, associée à l'instabilité permanente de la caméra, finissent par quasiment annuler l'espace référent, produisant plutôt des effets de formes abstraites en mouvement sur la surface de l'écran. C'est l'énergie cinétique et la confusion de la bataille qui sont ainsi exprimées, aux dépens de l'exigence classique d'éclaircissement de son organisation spatiale – pourtant décisive pour le destin du futur général Napoléon, encore adolescent, et censé faire dans cette scène la preuve de ses aptitudes précoces à la stratégie militaire. (On retrouve ici le mélange d'emphase et d'ironie avec lequel le film traite son protagoniste, en suggérant que son triomphe doit finalement autant à l'inextricable enchevêtrement de circonstances sur lesquelles personne n'a aucune maîtrise qu'à l'énergique commandement dont il a usé avec ses « troupes ».)

Venons-en maintenant à des plans plus longs, dont la durée permet au spectateur de prendre la mesure de l'espace représenté à l'image, de l'éprouver dans sa structure et son volume. C'est le cas d'un long travelling que l'on trouve dans la troisième époque du film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). Ce plan révèle au spectateur, justement *par le temps qu'il faut pour le parcourir*, l'immense étendue du camp d'Auschwitz-Birkenau. (Il s'agit certes d'un travelling assez marqué, mais l'absence d'action dans le champ et la régularité du décor filmé y laissent bien, selon nous, émerger la dimension-temps pour elle-même.) Plutôt qu'un

plan aérien extrêmement reculé qui aurait permis d’embrasser en quelques secondes l’ensemble du camp, mais aurait limité le problème de sa grandeur à une information d’ordre avant tout intellectuel, la solution adoptée par Lanzmann – l’entraînement du corps spectatorial dans un travelling motorisé « à échelle humaine » le long de la clôture barbelée – fait du temps que dure le plan le révélateur d’une donnée spatiale immédiatement incarnée. On comprend qu’un des enjeux de ce plan est de reconfigurer, dans l’espace-temps cinématographique, un problème majeur de l’Histoire des hommes : la taille du camp. Comment a-t-on pu construire un espace de mort aussi vaste ? Et – côté alliés – comment a-t-on pu, jusqu’à la fin de la guerre, ne pas le « voir » ? Du fait de l’imperturbable régularité de la prise de vues, c’est le temps de projection qui devient ici la mesure de ce scandale de nature spatiale.

Cela vaut pour l’espace représenté *dans* l’image, mais il faut par ailleurs noter que la longue durée d’un plan permet aussi de voir se transformer substantiellement notre rapport à l’espace plastique *de* l’image. Au début de *La Foule* (King Vidor, 1928), le jeune héros confie à ses camarades ses rêves de *grandeur* pour son avenir ; immédiatement après, le montage du film lui envoie une épreuve, sous la forme de la mort de son père, et d’un escalier à gravir, sorte de Golgotha symbolique, pour rejoindre la chambre mortuaire. Cela mène le film vers un plan en légère plongée, très composé, où l’enfant gravit les escaliers pour se rapprocher de la caméra placée au sommet [ill. 1]. Dans le cadre d’un cinéma hollywoodien classique de la continuité narrative, ce plan dure « trop longtemps », en épuisant largement son contenu informatif immédiat. Il excède de loin ce que Roger Leenhardt désignait comme la « durée convenable »² qu’un plan devrait avoir en rapport avec l’action manifeste qu’il donne à voir. C’est qu’il faut passer un peu de temps devant cette image pour commencer à s’apercevoir que le garçon ne fait pas que se rapprocher dans la profondeur : en termes de grandeur projective sur la surface de l’écran, il est aussi en train de *grandir*, littéralement, sous nos yeux. À l’époque où est tourné le film de Vidor, plusieurs théoriciens (Münsterberg, Koulechov, Arnheim) insistaient, justement, sur le caractère à la fois tridimensionnel et bidimensionnel de l’image de cinéma. La bi-dimensionnalité est le plus souvent recouverte par l’illusion perspectiviste, mais elle fait toujours l’objet d’une « conscience subsidiaire »³ dans l’esprit du spectateur, et peut donc être ponctuellement réactivée par certains procédés de mise en scène. On observe que dans cet exemple de *La Foule*, le temps accordé au regard est essentiel, dans cette invitation à la prise en compte de la nature bidimensionnelle de l’image ; il est nécessaire à la compréhension du fait que ce que le film nous livre, c’est aussi la représentation d’un enfant propulsé dans l’âge adulte par une épreuve tragique de la vie, et qui donc *grandit* sous nos yeux (il devient vraiment « *somebody big* », mais pas comme il l’imaginait en usant de cette expression au début de la séquence). Pour le comprendre, il a fallu que s’estompe sensiblement l’espace tridimensionnel *dans* l’image (que nous voyons par réflexe), et que le film travaille notre perception pour susciter en nous cette lecture bidimensionnelle de l’espace plastique *de* l’image elle-même (c’est-à-dire de l’image en tant qu’image). Voilà un autre exemple à portée théorique permettant de montrer que le temps accordé au regard charrie avec lui des enjeux spatiaux, et, en l’occurrence, peut modifier substantiellement la perception spatiale d’une image.

² « Voyant un film, essayez-vous à deviner l’instant où une image ayant donné son plein, elle va, elle doit finir, être remplacée (...). Vous apprendrez à connaître le malaise à la poitrine que produit une vue trop longue qui "freine" le mouvement ou ce délicieux acquiescement intime lorsqu’un plan "passe" exactement... » Roger Leenhardt, « École du spectateur : le rythme » (1936), in *Chroniques de cinéma*, Paris, Étoile, 1986.

³ Pour reprendre l’expression de Maurice Pirenne (*Optics, Painting and Photography*, Cambridge University Press, 1970), cité et commenté par Jacques Aumont dans *L’œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, La Différence, 2007 (1989).



ill. 1

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les implications spatiales de la durée d'un plan peuvent paraître évidentes dans le cas de plans de longue durée, conçus comme des travellings d'exploration ou d'accompagnement à travers un décor complexe dont la structure est ainsi progressivement révélée au spectateur (comme par exemple le premier plan de *La Soif du mal*, le plan-séquence à travers les cuisines des *Affranchis*, le plan-séquence en décors changeants de *Birdman*, etc.) ; mais c'est alors le travelling qui fait varier l'espace, le temps n'est que le cadre de son action, il n'est pas impliqué *lui-même*. En effet, s'il est indéniable que ce type de plans dure plus longtemps que beaucoup d'autres, on peut se demander, étant donnée l'abondance d'événements dramaturgiques et de dialogues, s'ils relèvent réellement d'une poétique du « plan long ». Car la *longueur* d'un plan n'est pas affaire de chronomètre : il n'existe pas une limite « officielle » en dessous ou en dessus de laquelle un plan serait long ou non ; il ne paraît long qu'en fonction de son contenu narratif et visuel, et de l'évolution de ce dernier. On retrouve ici une observation menée par Jacques Aumont dans *L'image*, lorsqu'il écrit que toutes les vues Lumière durent à peu près le même temps chronométrique (50 secondes), mais que certaines, grouillantes d'actions et d'événements, nous paraissent courtes, alors que d'autres, plus dépouillées en rebondissements, nous paraissent longues. Le temps spectatorial, écrit-il, n'est pas « un réceptacle où viendraient s'inscrire des actions : au contraire, il est déterminé par ces actions mêmes »⁴. Ainsi, s'il constitue grâce à son mouvement de caméra une frappante exploration continue de l'espace de l'action, le plan de trois minutes très denses en actions qui inaugure *La Soif du mal* ne met pas en jeu le sentiment de la durée comme le font d'autres plans (véritablement) *longs*.

C'est le cas, notamment, de ces plans que l'on retrouve fréquemment au sein d'un certain cinéma d'auteur contemporain : des plans très épurés au niveau dramaturgique (action minimale, pas de dialogue ni de musique), dans lesquels la caméra reste fixe ou suit des personnages évoluant à un rythme normal dans une étendue trop vaste pour que les éléments du champ visuel varient significativement autour d'eux. Ces plans de plusieurs minutes constituent des objets de choix pour la poursuite et l'approfondissement de la réflexion sur les relations entre temps du regard et expérience spatiale éprouvée dans les films. Or, dans la plupart des études sur la longueur des plans au cinéma, l'espace ne semble pas être un enjeu

⁴ Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p.187.

immédiat ; dans la lignée des propositions de Deleuze autour de l'image-temps⁵, il est beaucoup plus courant que soit convoquée la spécificité cinématographique d'une expérience essentiellement temporelle, où nous nous trouvons en situation de « vivre les affects qu'implique le présent continué de notre perception immédiate »⁶, d'éprouver *pour lui-même* un flux continu de coexistence entre le film et nous. Bref, le plus souvent, les données spatiales de l'image sont peu évoquées, ou sont en tout cas subordonnées au problème du temps. A contrario, je voudrais proposer ici que ce type de plans engage des enjeux spatiaux quasiment à même hauteur que ses enjeux temporels : lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son *temps* qui se modifie, mais bien son *espace-temps*.

Pour saisir cela, il faut cesser de considérer l'espace et le temps comme des absolus, isolés l'un de l'autre, et prendre en compte leur dimension relative. Cela implique de s'extraire de la conception dominante (héritée de la physique newtonienne) d'un espace statique, prenant la forme d'un pur « contenant » structuré par la géométrie euclidienne, que de nombreux discours analytiques transposent tel quel sur le spectacle cinématographique, et d'adopter une conception dynamique de l'espace du film, entendu comme « image-espace », c'est-à-dire comme un matériau perpétuellement mouvant auquel nous lie un rapport incarné de coprésence, débouchant sur l'expression de significations sensibles propres au médium cinéma⁷.

Cela nous conduit à un premier point : plus un plan « dure » (en dehors de toute justification narrative « productive »), plus il creuse un « vide » dans le corps du film ; or, ce vide temporellement ressenti a des conséquences sur l'espace éprouvé.

Afin de développer ce point, nous allons dialoguer avec les thèses développées par José Moure dans *Vers une esthétique du vide au cinéma*⁸, et d'abord revenir sur cette idée : à partir du moment où l'on ne s'intéresse pas au temps objectivement mesurable, un plan ne saurait être *long* en soi (il n'existe pas un seuil objectif à partir duquel un plan serait dit « long »). Il ne paraîtra long qu'en relation avec l'action qu'il accueille, et en fonction de l'horizon d'attente du spectateur, qui évalue souvent cette longueur en fonction de deux repères : d'une part, les critères usuels forgés par le cinéma narratif dominant (un cinéma qui a horreur du *vide*, justement) ; d'autre part, l'expérience rythmique que le film lui-même propose au spectateur, et à laquelle ce dernier s'adapte en cours de projection.

La poétique du plan long relèverait donc d'un *excès* ressenti vis-à-vis d'une temporalité moyenne fondée sur ces deux critères : le rythme du cinéma narratif courant fondé sur la « durée convenable » des plans, et le rythme que le film visionné a jusqu'alors construit pour nous. Le plan long est par conséquent une notion *relative*, à remettre sur l'établi pour chaque film : un plan d'une minute sur un personnage montant un escalier excède la durée nécessaire à l'action dans un film hollywoodien comme *La Foule*, mais paraîtrait un bloc de durée courant (voire assez bref) s'il était placé dans un film de Béla Tarr, par exemple.

En même temps, il faut bien rendre compte du fait que le cinéma courant a construit pour nous des « habitus rythmiques » avec lesquels tels ou tels films peuvent trancher de façons plus ou moins radicales, et donc reconnaître qu'il y a davantage de « plans longs » (même au sens fort du terme) chez Tarr que chez Vidor. C'est pourquoi, si l'on prend le parti de « durcir » significativement la notion de « plan long » en en réservant l'appellation à des plans dont la durée ressentie creuse un *vide* dans le rythme dominant du flux temporel d'un

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

⁶ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, texte de la 4^{ème} de couverture.

⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

⁸ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

film, il convient de garder à l'esprit que tous les films ne construisent pas le même terrain d'accueil à ce type de plans, et qu'en se fondant tout du long sur une lenteur devenue éthique de représentation⁹ à laquelle ils familiarisent leurs spectateurs, les films tenant du *contemporary contemplative cinema* exacerbent les puissances poétiques de leurs propres « plans longs » (davantage qu'ils ne les atténuent par leur inscription dans un rythme ralenti par rapport à la norme dominante du cinéma de fiction).

En nous fondant sur une approche organique de la relation qui lie le film au spectateur, nous pourrions dire que ce vide creusé dans le corps rythmique du film en perturbe la « respiration » naturelle : il y a dans le plan long « excessif » un vertige temporel lié à l'idée qu'il devient impossible d'en anticiper la fin – puisque ledit plan a déjà excédé sa « durée convenable ». Ce vertige constitue un moment de redéfinition de nos attentes spectatorielles, dont nous voudrions montrer qu'il modifie substantiellement notre rapport à l'espace représenté – au-delà du rapport informatif-utilitaire que nous entretenons avec lui dans le régime courant de narration (où l'espace est souvent relégué au statut de lieu de l'action, de décor ou de fond). Selon cette hypothèse, le vide temporel du plan long agirait donc comme une « interface » permettant une rencontre perceptive renouvelée avec l'espace représenté par ce plan.

Le plan-emblème de cette conception du cinéma pourrait être le plan large qui enregistre le déplacement des protagonistes dans une vaste étendue, révélant, *par l'épreuve du temps qu'il faut pour le parcourir*, les dimensions réelles d'un lieu que la perception visuelle instantanée ne permet pas d'évaluer. L'espace à parcourir détermine donc la longueur du plan, tandis que le temps qui s'écoule influe sur la perception de l'espace représenté. C'est notamment le cas dans un plan long assez radical survenant au milieu du *Chant des oiseaux* (Albert Serra, 2009), qui filme la marche des Rois Mages dans une étendue déserte dont il est nous est difficile, au premier abord (avant que les personnages ne l'aient parcourue en entier), de mesurer la grandeur ; l'image ne comporte en effet pas assez d'indices de profondeur (gradients de texture et/ou référents scalaires¹⁰) [ill. 2]. Après les avoir accompagnés brièvement en travelling latéral, la caméra s'immobilise et regarde s'éloigner les Rois Mages vers la ligne d'horizon. Lorsque le spectateur constate que le plan dure sans qu'aucun « événement narratif » (au sens courant du terme) ne vienne perturber la marche régulière des personnages, il pourra ouvrir son attention à d'autres phénomènes qui concernent l'espace : par exemple, éprouver la virtualité bidimensionnelle de l'image (particulièrement prégnante au moment où les personnages ont disparu) ; ou encore, considérer à la hauteur d'un événement véritable la variation atmosphérique qui se produit au milieu du plan (du fait du passage d'un nuage dans le ciel, c'est l'ensemble du champ visuel qui semble changer de teinte) : plus un plan dure, en effet, plus il s'ouvre à ce que Siegfried Kracauer appelait *l'aléatoire* des phénomènes issus de l'espace du monde naturel¹¹. Mais l'expérience spatiale permise par la longueur du plan ne s'arrête pas à ces aspects.

⁹ Voir François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque : politique du sensible*, Paris, Téraèdre, 2007.

¹⁰ James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, MGF, 2008 (1977).

¹¹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, Paris, Flammarion, 2010 (1960).



ill. 2

À un moment donné, en effet, les personnages disparaissent – ou semblent « happés » par le sol (si l'on privilégie la lecture bidimensionnelle de l'image : la Terre semble alors les avaler). C'est qu'au cours de leur trajet, ils ont fini par atteindre le sommet d'une dune, et qu'ils en descendent à présent l'autre versant, soustraits à notre regard. Le plan dure encore un certain temps, totalement vide de ses figures humaines. Puis, ces dernières ressurgissent à notre vue, au fur et à mesure qu'elles dépassent l'arête occlusive de la première dune et en gravissent une seconde, plus lointaine¹². On comprend qu'il s'agit de respecter une certaine « réalité » du parcours, de révéler la topographie du lieu (les dunes ne sont pas clairement discernables pour nous avant que les personnages ne les gravissent), et de ne pas masquer la difficulté et la lenteur de la marche par une ellipse. Mais cela va plus loin : en vertu de la topographie du lieu et de la position (fixe) de la caméra, ce qui s'ouvre, c'est bien une structure d'expérience où *c'est au temps de nous dire la réalité de l'espace*. Une fois que les Rois Mages ont disparu à notre vue, en effet, nous sommes totalement incapables de prendre la mesure de la portion de champ occluse dans laquelle ils se trouvent ; cette zone, nous allons donc en évaluer la grandeur en fonction de l'écoulement du temps avant la « remontée » des personnages (nous sommes aidés en cela par le fait que leur déplacement s'effectue à vitesse régulière). La durée ressentie agit donc sur notre *compréhension* de la structure de l'espace représenté dans l'image. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, elle souligne fidèlement la matérialité d'un parcours qui n'est pas l'objet d'une ellipse, mais est au contraire tout l'enjeu du film : on voit surgir en fait sous nos yeux une réappropriation cinématographique de l'iconographie picturale des Rois Mages dont les représentations au Moyen Âge et à la Renaissance insistaient elles aussi sur les matérialités et les sinuosités du parcours, et sur les occultations partielles des figures principales derrière les reliefs du paysage. Mais nous sommes dans un film, et ce n'est désormais plus dans l'instantanéité de la vision d'une image (ou d'une série d'images) fixe, mais bien dans le Vide ressenti d'un plan long mouvant, que se reconfigure cette expérience spatiale perpétuellement changeante, dont le principal facteur d'évolution est le temps.

¹² L'insistance sur les modalités parcourables de la progression des Rois Mages marque le lien entre le film d'Albert Serra et les représentations médiévales et renaissantes du voyage de ces personnages mythiques : sinuosités du parcours, occultations partielles des figures, etc. Voir Maurice Brock, « L'invention du paysage : le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999. Pour Serra, il ne s'agit pas, cependant, de « reproduire les toiles » renaissantes, mais bien plutôt de retranscrire, dans la matière expressive propre au cinéma, leur « esprit », leur hiératisme, la rigueur de leurs principes de composition. Il s'agit bien de retrouver l'effet de dévotion que ces images pouvaient produire, la façon dont elles engageaient la perception et l'intellection ; mais cela, par les moyens propres de l'image en mouvement, « en temps » et « en espace ».

Cela nous conduit à notre deuxième point : plus un plan « dure », plus il entraîne des effets relationnels d'imprégnation/habitation, qui a des conséquences directes sur la projection du schéma corporel du spectateur à l'intérieur de l'espace représenté.

Il s'agit d'un aspect plus classiquement étudié (notamment par Emmanuel Siety¹³ ou Corinne Maury¹⁴), notamment à travers l'observation selon laquelle le plan long « modifie notre appréhension du sujet de l'image », reconfigure pour nous la notion même d'événement, et donc ne vaut pas seulement pour lui-même en tant que stase temporelle, mais bien pour tout ce qu'il permet de recueillir de l'espace montré à l'écran. Lorsque le spectateur comprend que le plan va durer, qu'il n'est pas ici seulement en attente du plan suivant, son régime relationnel vis-à-vis des composantes spatiales de l'image change, comme peut changer, sous certaines conditions de réduction phénoménologique, le régime de son attention aux choses dans le contexte de la perception naturelle. La durée d'exposition au plan définit une qualité d'imprégnation vis-à-vis de ce qui est filmé et qui accède ainsi à une plus grande *présence* : en termes d'impact sensoriel, tout d'abord ; mais également en fonction de son mode d'être-*au-présent*, au sein d'un vécu spectatorial qui ne serait plus défini par sa façon d'appréhender des *étants*-foncteurs de la narration (lesquels renvoient toujours, en régime d'action courant, à un passé dont ils proviennent ou un futur auquel ils sont destinés), mais par sa qualité propre d'*être* aux choses représentées. Plutôt que de se demander ce qu'il verra et éprouvera au prochain plan, le spectateur est conduit à se demander, de façon plus approfondie que d'ordinaire, ce qu'il y a à voir et éprouver dans ce plan-ci. L'ennui relatif qui peut éventuellement découler de cette opération, est ainsi à considérer comme un « moteur cognitif », un « état de conscience à la fois dérangent et favorable à l'émergence de quelque chose »¹⁵. Cette attention, non à ce qui va venir, mais bien à ce qui est déjà là, ouvre de nouvelles dimensions de l'espace du plan long, qui n'est plus un simple décor pour l'action, mais devient un univers sensoriel complexe dont on peut s'imprégner, que l'on a le temps d'habiter.

Cela nous incite à reprendre une métaphore proposée par Corinne Maury, comparant l'effet d'un plan long à celui d'un phare, comme une « technique sensible éclairante »¹⁶ qui agirait sur les éléments constitutifs de l'espace. Plus le plan est long (toujours par rapport à l'action dramatique qu'il contient), plus il y aura de portions « éclairées » par notre attention sensible. Il ne s'agit pas ici de se contenter de réaffirmer la valeur esthétique de la contemplation des moindres choses perçues, que le contexte courant dissimule et que le cinéma permettrait de retrouver. Ce que le plan long permet potentiellement, c'est un *passage*, dans l'image, de la simple reconnaissance des choses (telle qu'elle est induite par le régime utilitaire de la narration courante) à l'établissement avec elles d'un lien substantiel¹⁷ de coexistence, vecteur d'une interrogation vive sur ce que Merleau-Ponty définissait comme notre être-à-l'espace – c'est-à-dire le rapport d'inter-appartenance qui, dans la perception naturelle, nous lie à l'espace, et qui s'oppose à la conception cartésienne d'un espace-objet séparé de nous (nous ne sommes pas *devant* l'espace, nous dit Merleau-Ponty, mais *à* l'espace¹⁸).

A travers l'espace ainsi constitué comme structure d'être-au-monde et de partage du sensible entre le film et nous, nous avons accès à une dimension de l'existence des personnages qui se révèle de façon beaucoup plus insistante que lorsque l'espace est relégué à

¹³ Emmanuel Siety, *Le plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

¹⁴ Corinne Maury, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

¹⁵ Dominique Païni, *L'attrait des nuages*, Yellow Now, 2010, p. 17.

¹⁶ Corinne Maury, *op.cit.*, p. 25.

¹⁷ La connaissance substantielle, selon Coleridge, c'est « cette intuition des choses qui surgit quand nous nous trouvons unis au tout », tandis que la connaissance abstraite est, à l'inverse, l'image que se fait du monde une conscience qui voit la nature et l'esprit, le sujet et l'objet, la chose et la pensée en opposition. Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, LGF, 2008, p.102.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1975 (1945), p.

un fond ou un simple décor pour l'action. Considérons le plan inaugural de *Los Bastardos* (Amat Escalante, 2009). Ce plan long sur le parcours de deux sans-papiers mexicains en bordure de rocade communique sans doute des informations liées à l'ordre narratif courant : « voici les êtres qui parcourent ce type d'espaces », ce qui nous en dit immédiatement beaucoup sur eux en termes de statut social. Mais dans le même temps, et même prioritairement, le cadre et son évolution produisent un effet sensoriel et cinétique lié au volume de vide sculpté par ce grand conduit à ciel ouvert. Cela tient à la longue durée du plan avant que les personnages (qui apparaissent au loin et avancent en direction de la caméra) soient discernables, ainsi qu'à la fixité massive du cadre. Ces deux aspects renforcent l'effet sensoriel de contraste provoqué par le mouvement pano-travelling qui, bientôt, emboîte le pas des deux hommes, dès lors que ceux-ci sont arrivés à hauteur de l'appareil de prise de vues. A la faveur de cette modification du volume d'air contenu dans l'image, il y a alors un *souffle* (la résonance continue du bruit du trafic dans la bande-son, mixée très haut, y participe aussi) qui circule de façon dynamique, et dont on s'apercevra plus tard qu'il définit une véritable trajectoire énergétique (courbe et violente) pour les protagonistes. C'est surtout cet aspect dynamique de l'espace parcouru que le plan long, ici, nous donne le temps d'éprouver – avant que le scénario du film ne prenne en charge plus explicitement l'énergie noire et puissante qui propulse ces deux hommes dans le monde.

Mais le plan long nous donne également le temps d'éprouver, pour eux-mêmes (et non pour leurs éventuelles implications dramaturgiques), certains éléments de l'environnement qui ne sont pas toujours remarqués dans le régime narratif classique du cinéma. Par exemple, le plan long sur le jour qui se lève à la fin de *Gerry*, où la variation de lumière naturelle opère sans le recours à l'accélééré, ni au montage, à vitesse normale de défilement [ill. 3]. Ici, la variation de lumière n'est donc pas donnée comme un effet de style ou un procédé de mise en scène destiné à « sculpter » l'espace (comme dans le cinéma expressionniste ou le Film noir, par exemple), mais comme une donnée évolutive d'un environnement naturel vis-à-vis duquel le film propose une relation perceptive inhabituelle, fondée sur la longue durée de la prise de vues. Nous sommes à l'aube du quatrième jour, la caméra suit les deux protagonistes épuisés lors d'une dernière marche traînante, et prend en même temps l'empreinte du jour qui se lève. Le plan est inhabituellement long (sept minutes), à tel point que nous avons le temps d'assister à l'accroissement sensible de la lumière naturelle, intensifié par sa réverbération sur la blancheur uniforme du sol. En l'absence de toute autre évolution de l'action, cet accroissement lumineux devient le sujet principal du plan. Il a bien sûr une importance dramaturgique non négligeable au regard de la situation narrative des héros (le jour qui se lève, c'est la chaleur et la soif qui reviennent), mais cette information dramatique est largement épuisée tandis que le plan se poursuit ; il favorise également l'activité connotative du spectateur (ces silhouettes hagardes et vacillantes au milieu de ce paysage invariable ressemblent à des âmes en peine, déjà en train d'errer dans une sorte de « royaume des morts »). Mais ce plan comporte aussi et surtout une spectaculaire valeur spatialisante : la lumière qui s'accroît dévoile peu à peu l'étendue, elle dilate progressivement un espace qui était initialement contracté par l'obscurité, et elle le révèle sous son *jour* le plus mortifère : la distance, l'étendue, la solitude, le « toujours rien à l'horizon ». C'est donc un lever de soleil qui nous dit, au niveau temporel : « c'est le dernier que les personnages verront... », et au niveau spatial : « ...car voici l'espace qui déploie progressivement sa vastitude autour d'eux ». Au-delà de ses enjeux dramaturgiques immédiats, la dilatation de l'espace lumineux rencontre donc un enjeu existentiel évident : en même temps que l'espace éprouvé à l'image, ce qui s'accroît, avec l'espace visible, c'est la conscience de la mort. Le temps passé devant l'image est ici indissociable de l'émergence de cette signification.



ill. 3

Notons au passage que ce plan long sur le lever du jour (plan A) raccorde avec un plan pris dans un axe différent et parachevant la dynamique d'isolation des personnages dans un environnement dramatiquement trop vaste pour eux (plan B). Ce second plan s'impose de façon particulièrement événementielle, entraînant une dilatation spatiale spectaculairement ressentie, bien plus que ce laisserait envisager une simple comparaison visuelle entre les échelles respectives des deux photogrammes. Cela nous permet d'effectuer un petit aparté : par l'habitude qu'il nous donne de contempler le même plan, et par le report, à un moment impossible à anticiper, de l'arrivée du prochain plan, le plan long amplifie l'aspect *tranchant* du cut, et donc la variation spatiale qu'il entraîne (en tant que modification brusque, instantanée, de la totalité du champ optique ambiant) ; en retrouvant l'observation effectuée au sujet de *Los Bastardos* (où il s'agissait, à l'intérieur d'une prise de vues unique, d'évaluer l'effet cinétique d'un pano-travelling en fonction de la longueur du plan fixe qui le précédait), on peut ainsi dire que l'ampleur de la variation spatiale entraînée par un cut entre plan A et plan B n'est pas uniquement dépendante des compositions visuelles respectives des deux plans, mais est aussi directement liée à la temporalité du premier d'entre eux (le plan A).

Cela nous amène à un troisième point, déjà initié par notre analyse du plan long de *La Foule* : plus un plan dure, plus il attire l'attention sur l'image en tant que phénomène et ouvre des possibles perceptifs, non seulement au niveau de l'espace représenté *dans* l'image, mais également au niveau de l'espace plastique *de* l'image.

Analysons un des plans de trajet en barque de *Los Muertos* [ill. 4] Ce film peut être compris comme une insistante expérience temporelle de l'espace : il accompagne un homme nommé Vargas lors de la descente d'un fleuve, et tout du long, en l'absence d'enjeux dramaturgiques immédiats, semble adopter le rythme de cet homme et de ce fleuve. Le plan qui nous intéresse est un travelling latéral sur le trajet en barque. Dans ce plan, qui n'est pas un plan d'ensemble spectaculairement reculé, l'enjeu est d'abord de nous permettre d'évaluer temporellement la grandeur de l'espace représenté. Ce travelling, si long qu'on a l'impression qu'il pourrait durer indéfiniment, produit un affect spatial en conséquence, en convoquant la vastitude hors-champ du territoire parcouru : comme dans le travelling de *Shoah*, la sensation de l'« interminable » temporel suscite celle de l'« infini » spatial) ; ou encore, comme le notait Raymond Bellour à propos d'un plan de *Mademoiselle Oyu* de Mizoguchi, le mouvement régulier de l'appareil associé à la longue durée du plan convoque l'espace hors-champ comme ensemble, comme Tout potentiel de l'espace du monde¹⁹. Par ailleurs, l'immobilité du « référentiel » Vargas à l'image (la caméra se déplaçant à son rythme, il

¹⁹ Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009, p.135.

occupe toujours la même portion du cadre) finit par nous donner l'étonnante impression que c'est la Terre (au sens de : la planète) sous lui qui se déplace, et non lui-même (comme s'il évoluait en fait sur un gigantesque « tapis roulant ») ; le temps accordé au regard permet d'ouvrir l'espace *de* l'image à cette perception cosmologique (au niveau de l'espace *dans* l'image, en revanche, le constat husserlien demeure : « la Terre ne se meut pas »²⁰). Cela a pour conséquence de conférer à l'ouverture spatiale de la fin du plan – lorsque la caméra abandonne le personnage et vient recadrer, successivement, l'étendue du fleuve, puis la végétation dense et agitée par le vent sur l'autre rive – des qualités spatiales directement issues de l'épreuve du long travelling qui la précède : nous *sentons* alors, lorsque la caméra panote vers l'horizon, un espace encore plus vaste que celui qui est effectivement livré à notre vue ; ce n'est plus seulement le bout du fleuve qui est figuré, c'est aussi « l'espace du monde ».



ill. 4

Enfin, restons avec le film *Los Muertos* pour examiner brièvement un quatrième point, sur lequel je m'étendrai peu car il a déjà été frontalement traité par Noël Burch dans *Praxis du cinéma*²¹ : plus un plan est long, nous dit Burch, plus il contribue à l'extension du champ perceptif en augmentant la sensation de présence du hors-champ.

Tous paramètres égaux par ailleurs, et en l'absence de déplacement spectaculaire de la caméra ou de mentions directes d'événements narratifs situés au-delà des bords du cadre, la portion d'espace hors-champ contigüe serait davantage présente dans un plan long que dans un plan « à la durée convenable » du cinéma courant. Plus un plan se prolonge, en effet, plus il crée une tension entre l'espace représenté à l'écran et l'espace hors-champ ; plus cet espace hors-champ prend le pas sur l'espace contenu par le cadre, et plus s'agrandit l'espace vécu par le spectateur. Examinons un nouveau fragment du parcours en barque de Vargas dans *Los Muertos*, en regardant et en *écoutant*, car le moment est venu, dans la lignée des observations de Burch, de rappeler la nature à la fois visuelle et sonore d'un plan de cinéma, et la nature à la fois visuelle et sonore de notre expérience de l'espace : lorsque le plan dure, le « phare » de notre attention éclaire aussi les sources sonores localisées hors-champ. Initialement implantées dans le film comme de simples sons ambiants, elles deviennent, dès que le plan dure (suffisamment pour épuiser son action dramatique et reconfigurer notre relation à l'espace représenté), des éléments qui *tirent* de plus en plus notre *sensorium* au-delà des limites du cadre, accroissant notre espace vécu au fur et à mesure de la projection. C'est le cas

²⁰ Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, Paris, P.O.L., 1989 (1934).

²¹ Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

dans ce plan de *Los Muertos* où Vargas dérive plusieurs minutes sans effectuer aucun geste, la barque s'avançant lentement en direction de la caméra. La « sonorité tonique »²² de la forêt en été, placée au premier plan de l'attention par la raréfaction radicale de l'action et la longue durée du plan, confère à l'espace végétal dans son ensemble (et non seulement à la portion de champ cadrée) une spectaculaire qualité de *présence* (d'être-au-présent) et de matérialité. Une dimension inquiétante surgit alors de la situation d'écoute intensive dans laquelle nous place le film, dans la mesure où l'action du plan long écarte notre espace vécu bien au-delà des limites du cadre, le projette dans l'immensité touffue d'un espace-climat qui englobe le protagoniste, et dont on comprend progressivement qu'il contribue à le définir, soulignant sa part de « sauvagerie ». Là encore, avant d'être prise en charge de façon plus explicite sur le plan narratif, la question de l'être-au-monde du protagoniste, prise dans sa dimension spatiale (son lien avec l'environnement, et la façon dont ce dernier agit sur lui), se déploie en fonction du temps incarné d'un plan long de cinéma.

Les quelques exemples que nous avons pu analyser dans cet article nous aident à comprendre que l'enjeu du plan long ne se situe pas uniquement dans le geste conceptuel de la stase temporelle, mais bien également dans la constitution d'un espace filmique dont l'empreinte serait aussi celle de sa durée – étant entendu que cette durée est la condition pour faire surgir certaines choses de cet espace. On ne peut donc pas dire qu'un plan est caractérisé, d'une part par son « espace », d'autre part par son « temps », dans la mesure où l'un dépend de l'autre : tandis que le temps s'écoule à l'intérieur du plan, l'espace se dilate et renforce sa densité sensible et matérielle. Cela n'est pas dû seulement à la nécessité pour le spectateur de percevoir le contenu du plan, mais bien à la possibilité pour lui de s'imprégner de l'environnement qu'il dépeint (l'espace *dans* l'image), de renforcer sa relation perceptive à l'espace plastique *de* l'image elle-même, tout en éprouvant la béance inscrite par le plan long dans le corps du film lui-même, et dont les qualités rejaillissent sur l'espace éprouvé. Dans le plan de cinéma, *le temps est comme une ouverture, à travers laquelle l'espace s'engouffre*. Il ne faut donc pas voir le temps de l'image comme une matière mouvante, et l'espace comme une matière statique, ou stable. Lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui se modifie ; c'est son *espace-temps*.

²² Selon l'expression de R. Murray Schafer, *Paysages sonores*, Paris, Lattès, 1979.