



HAL
open science

Le cadrage et le regard face à l'abondance des visibilitées

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. Le cadrage et le regard face à l'abondance des visibilitées. Jouhaina Gherib. L'ordre et le désordre. 4ème Symposium transdisciplinaire de la recherche scientifique de l'Université de la Manouba, Presses Universitaires de la Manouba, pp.257-273, 2018, Colloque. hal-03570900

HAL Id: hal-03570900

<https://hal.science/hal-03570900v1>

Submitted on 13 Feb 2022

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.

Le cadrage et le regard face à l'abondance des visibilitées

Marie Kondrat

Université de Genève / Sorbonne Nouvelle - Paris 3

8, rue Giovanni Gambini apt. 303

1206 Genève

Suisse

marie.kondrat@gmail.com

Dans un contexte culturel contemporain marqué par la domination des industries visuelles, la dialectique de l'ordre et du désordre se manifeste exemplairement à travers le comportement du regard. Face au flux désordonné du visible, le regard construisant l'image se trouve déstabilisé. Dans cette perspective, l'opération cinématographique du cadrage offre des éléments révélateurs pour penser le rapport entre l'ambition ordonnatrice du regard et le réel saturé de visibilitées. Pensé comme opération de sélection dès le début du cinéma, le cadrage pose une limite entre le montré et le non-montré. Il dégage une donnée visible dans le désordre des autres. La forme rectangulaire, qui incarne cette même ambition ordonnatrice à la base du cadrage, permet ainsi de stabiliser la perception du regard et d'aiguiser l'attention du spectateur. Or avec la démocratisation de l'accès aux appareils optiques (e.g. caméras) et la surproduction visuelle, le regard du spectateur se trouve déstabilisé, ne parvenant plus à contrôler le flux des visibilitées. Bien qu'équipé d'objectifs et habitué aux écrans, le regard manifeste sa fragilité, qui contrevient à son apothéose attendue. Ces tensions inhérentes au regard contemporain sont exemplairement condensées par le cinéma, qui combine le pouvoir de sélection des images avec le potentiel de saturation du visible. Dans cette perspective, le cadrage apparaît à la fois comme un double du regard et comme son opérateur, invitant le spectateur à prendre conscience de sa propre condition, des limites et des puissances de ses propres facultés visuelles.

Mots-clés : cadrage ; regard ; saturation ; sélection ; visibilitées.

Sélective, mobile, localisée, l'opération du cadrage est révélatrice du rapport qu'entretient l'œil avec le réel. Cette correspondance est représentative de l'ensemble des procédés filmiques, dans la mesure où ces derniers cherchent à recréer un univers auquel l'œil est habitué, en élaborant un espace-temps cohérent et en maintenant l'illusion d'une cohésion audio-visuelle. Le modèle anthropocentrique serait donc au fondement de l'image filmique. Or cette dernière contribue tout autant à la formation du regard en lui faisant redécouvrir ses propres capacités : un zoom n'est rien d'autre qu'une incitation d'attention au détail, tandis qu'un plan d'ensemble réveille nos pulsions synoptiques. Dans cette perspective, le cadrage apparaît à la fois comme un double du regard et comme son opérateur, mettant le spectateur face à ses propres facultés visuelles.

1. LE CADRAGE COMME CRIBLE

Dérivé du « cadre », l'opération du cadrage, fondamentale à tout projet photo- ou cinématographique, renvoie à une *pratique* précise assurée par le cadreur. Le cadrage produit un nouveau tournant dans la pensée du cadre : celui-ci est conçu désormais comme un outil matériel de composition de l'image, en plus de ses fonctions de support ou de délimitation propres au cadre pictural. Le cadrage incarne précisément le geste de la coupe, qui « fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue »¹ dans le temps et dans l'espace. Les théoriciens du cinéma mettent l'accent sur la distinction entre le « cadrage », mobile et actif, qui implique immédiatement l'idée de l'opération, et le « cadre », fixe, établi².

Le cadrage permet d'attirer la concentration de l'œil sur ce qui est délimité par les contours de l'image et de fixer le regard, celui-ci ayant des limites plus indéterminées. La forme rectangulaire esquissée par les bords du cadre est la plus récurrente pour structurer toute sorte de données perceptibles à l'œil³. Certes, il existe des cadres ronds – l'iris, par

¹ Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Editions LABOR, 1988. p. 153.

² Dans la présente étude du regard, je privilégierai donc un usage systématique du terme « cadrage » plutôt que « cadre », terme beaucoup plus équivoque, qui renvoie tantôt à l'objet matériel qui encadre tantôt à un élément de la pellicule. Certains auteurs, comme Comolli, jouent précisément sur ce sens double du terme.

³ De nouvelles techniques de diffusion des images, comme le cinéma en 3D, interrogent la nécessité du cadre comme condition de la représentation visuelle. Voir à ce sujet Babou, Igor. 1999. « L'absence de cadre comme utopie des "réalités virtuelles" ». http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000065.

exemple, était largement utilisé dans le cinéma muet – ou d’autres types de quadrangulaire, comme le carré, qualifié comme la structure la plus « dynamique » par Eisenstein⁴. Néanmoins, ces variations remettent peu en cause l’hégémonie rectangulaire⁵, dont les règles reprennent le souci de la mathématisation de l’espace réclamée par la pensée rationnelle⁶. La forme rectangulaire, mathématique et rationnelle, semble donc propice pour consolider le contenu choisi lors du cadrage et, par conséquent, stabiliser la perception. Les premiers théoriciens ont même érigé la fonction ordonnatrice du cinéma comme une dimension capitale de leur médium. Poudovkine, dont les écrits de la fin des années 1920 ont été très influents en Europe et aux US, définit le cinéma comme une machine construite pour cadrer le regard, et donc à le discipliner. En sélectionnant l’essentiel à retenir du réel, le film élimine, selon lui, les éléments superflus. Il dirige ainsi le spectateur exclusivement vers ce qui est significatif, en l’épargnant de la distraction et en promouvant l’économie de l’attention comme primordiale au cinéma⁷.

De même, dans sa théorie du ciné-œil, Dziga Vertov propose une « méthode scientifique et expérimentale de l’enquête du monde visible », l’inscrivant ainsi dans son projet esthétique et politique de montrer la vie telle quelle, en quête de la vérité nue. Vertov emploie le terme de « ciné-sensation » du monde, où le ciné-œil explore le « chaos des phénomènes visuels qui emplissent l’espace ». Les capacités perceptives perfectionnées de la caméra, contrairement à l’œil humain imparfait et « myope », lui permettent d’imposer son

⁴ Etymologiquement, le cadre signifie en effet « carré », du latin *quadrum*. Notons qu’Eisenstein se concentre sur le cadre (et non sur l’opération du cadrage) en tant qu’une unité, une cellule de montage, ce dernier étant au cœur de sa théorie du cinéma. « За кадром » (1929) in С. Эйзенштейн, *Избранные произведения: В 6 т. Том 2*. Édité par Сергей Юткевич. Vol. 2, Искусство, Москва, 1964, pp. 283-297. Traduction disponible en français : S. Eisenstein. 1969. « Hors cadre ». *Cahiers du cinéma*, N. 215, pp. 21-26. Une autre traduction sous le titre « Le principe du cinéma et la culture japonaise » a été publiée en 1976 dans *Le film : sa forme/son sens*, Ch. Bourgeois, pp. 33-45.

⁵ Formule proposée par J. Jusselle dans sa réflexion autour du cadre comme support, dans G. Soulez, éd. 1999. *Penser, cadrer: le projet du cadre*. Champs visuels, 12-13, Paris, L’Harmattan. pp. 81-82.

⁶ Dans son célèbre essai « La perspective comme forme symbolique », Erwin Panofsky démontre comment la production de l’image figurative à la Renaissance se soumet aux lois de la géométrie, au nom de la promotion de l’art au statut de la science : « [par l’invention de la perspective], on avait réussi à opérer la transposition de l’espace psychophysiologique en espace mathématique. En d’autres termes, *l’objectivation du subjectif* ». E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Le Sens commun, Paris: Éditions de minuit, 1975, p. 159.

⁷ V. Poudovkine, cité par F. Casetti, *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*, Film and Culture, New York, Columbia University Press, 2008, p. 177. Parmi les écrits de Poudovkine pertinents pour le sujet, voir notamment *Le régisseur de cinéma et le matériel de cinéma / В. Пудовкин, Кинорежиссер и киноматериал*, Собрание сочинений в трех томах, Искусство, Москва, 1974 (1926).

propre « je vois » afin de déchiffrer les événements visuels dans le réel désordonné⁸. Voir, compris dans ce sens-là, implique un point de vue et un positionnement, proposant ainsi un angle d'approche de l'ensemble du visible. Cette possibilité de structuration du réel par la caméra, lors des prises de vue, est favorisée par le principe représentatif qui est en jeu au cinéma, celui d'empreinte, ou d'enregistrement.

En posant une limite entre le montré et le non-montré, le cadrage fonctionne comme un crible : seuls les éléments du réel retenus à l'intérieur du cadre méritent d'être appréhendés, ils constituent précisément l'image présentée à la vue. Cela dit, le cadrage ne constitue qu'une étape dans la construction de l'image cinématographique, et la sélection qu'il opère peut se trouver atténuée par d'autres techniques. Par exemple, en superposant plusieurs couches d'images, la surimpression peut combler le champ de vue, bien que ce dernier reste parfaitement délimité par les bords du cadre. Si le cinéma répond à l'absolutisme de la vision cultivée par toute la modernité scopique⁹, il entretient tout autant le désir de voir jusqu'à l'excès. Des effets spéciaux à l'enchaînement quasi instantané des plans, la saturation dans le cadre ne fait que refléter en miroir la prolifération des visibilitées contemporaines, marquée par la vitesse, le désordre et la fluctuation. Dans ces conditions, la corrélation entre le cadrage et le regard prend un autre sens : l'attention au détail cède la place à une dispersion dans le tout, et la surproduction visuelle interroge les limites aperceptives de l'œil. L'examen qui suit des discours récents sur la profusion des visibilitées me permettra de reconsidérer l'opération du cadrage dans sa relation avec le regard, et le rapport que les deux entretiennent avec le réel, notamment un réel saturé de visibilitées.

2. LE PARADOXE CONTEMPORAIN DU REGARD ALTERE

Le développement croissant des techniques de production et de diffusion des images a donné lieu à l'essor d'industries visuelles qui englobent l'univers de l'art comme celui de la

⁸ Д. Вертов, *Статьи, дневники, замыслы*, Искусство, Москва, 1966, p. 10, pp. 53-58 et p. 112 (ma traduction). Traduction disponible en français : D. Vertov, *Articles, journaux, projets*, traduit par Andrée Robel et Sylviane Mossé, 10-18, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

⁹ La période qualifiée de « scopique » renvoie une époque très vaste, commençant à la Renaissance européenne, où le primat de la vision sur les autres sens décide des inventions scientifiques et des programmes esthétiques. Pour l'analyse très nuancée de cette question voir l'article de M. Jay « Scopic regimes of modernity », *Vision and visibility / Discussions in contemporary culture*, N. 2, 1988, pp. 2-23. Traduction française : « Les régimes scopiques de la modernité », *Réseaux*, volume 11, N. 61, 1993, pp. 99-112.

consommation. La prolifération des images imprimées sur les affiches et diffusées sur les écrans appartient intégralement à notre quotidien et médiatise notre rapport au réel : celui-ci fait partie de l'image et l'image en fait partie. Dans ce contexte de saturation des visibilitées, que les gestes les plus banals contribuent à accroître hors de tout contrôle, et dont l'importance dépasse considérablement les visites de musées et les visionnages des séries télévisées, comment peut-on assimiler ces productions visuelles – culturelles, publicitaires ou informatives ?

Pour mesurer l'impact de cette surabondance visuelle sur le comportement du regard, il faut d'abord situer ce dernier dans sa propre histoire et mettre en avant sa spécificité contemporaine. La question de la dépossession du regard remonte aux discours eschatologique sur l'image des années 1960-1970 (Debord, Baudrillard). Historiquement, le visible (l'idole) représentait un danger pour la constitution du sujet, d'où les débats sur le pouvoir menaçant des objets visuels, alors que l'invisible, renvoyant à une ouverture spirituelle, aurait un pouvoir salvateur. Ces dernières années, les penseurs de l'image invitent au contraire à concevoir une dimension émancipatrice du visible et, par là, à reconsidérer la condition du spectateur : l'envisager non plus comme victime d'idolâtrie ou d'aliénation mais comme sujet actif.

La prise de conscience du pouvoir et des limites du regard s'opère sur plusieurs échelles. Avec la démocratisation de l'accès aux caméras, chaque spectateur peut devenir aussi acteur et réalisateur, tandis que son regard se fait de plus en plus appareillé, équipé d'objectifs et habitué aux écrans – toujours rectangulaires d'ailleurs. Notons que les instruments optiques, qui modèlent nos pratiques de vue quotidiennes, étaient destinés à l'origine à rendre les yeux plus puissants, à nous faire voir mieux. Toutefois, comme le rappelle Jean-Louis Comolli, ces instruments, manifestations matérielles de la pulsion scopique, imposent également une borne matérielle à notre champ de vision¹⁰ ; ainsi, la perception se limite à mesure qu'elle s'aiguise. D'autre part, la multifonctionnalité de plusieurs de ces appareils (e.g. smartphones) permet de voir en même temps que d'enregistrer, de sauvegarder et de transmettre. Ils participent ainsi à la surproduction des images en intensifiant leur circulation à travers les supports. Dans son essai sur le phénomène contemporain de l'*hypervisibilité*, qui participe d'un devenir-image du monde, Gérard Wajcman cherche à mesurer l'impact de telles pratiques sur la relation du sujet regardant à son objet :

¹⁰ J.-L. Comolli, *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, op. cit. p. 10.

Appareil photo, téléphone portable, caméscope, etc., notre regard est entre nos mains, hors de nous. Au lieu de multiplier sa puissance, cela signifie en vérité que notre regard est désormais hors de nous, loin des yeux. Que nous devenons progressivement aveugles. Plus la technologie permet de voir, plus le réel se déploie en images de l'infiniment petit à l'infiniment grand, plus nous pouvons emmagasiner d'images dans les mémoires informatiques, moins nous voyons. [...] La puissance de la science nous a dépossédés de notre puissance de regard [...] A l'âge hypermoderne, nous sommes regardés, on est vu, on voit pour nous. Autant dire que l'art du regard se perd. On ne sait plus voir.¹¹

A force de se multiplier, les créations visuelles qui résultent de la manipulation intensive des caméras déstabilisent en retour la réceptivité du regard. Bien que ce dernier soit équipé d'appareils, confronté à un tel flux des visibilitées, ses capacités de concentrations se trouvent fragilisées. Cette impuissance du regard, qui contrevient à sa toute-puissance attendue, se mesure moins selon la faculté de voir ou de ne pas voir, que selon le pouvoir de dégager une donnée visible dans le désordre des autres données disponibles. Cette opération de dégagement n'est rien d'autre que la construction même de l'image, celle-ci étant définie non pas selon sa fonction ou ses caractéristiques inhérentes, mais selon le critère du sujet qui la perçoit.

Le problème de la « disparition » de l'image, soulevé par Marie-José Mondzain, permet de clarifier ce paradoxe du regard altéré. Dans le même cadre de réflexion sur le flux des visibilitées, quoique dans une perspective très différente de la critique du regard de G. Wajcman, l'auteure distingue *visibilité* et *image*, cette dernière ne pouvant montrer « que ce que produit le regard que l'on porte sur elle »¹². L'image n'est donc pas un fait visible matériel et sensible qui existe en soi ; elle est le résultat d'une opération effectuée par le regard entre cette *visibilité* et une représentation abstraite. Quant au regard du spectateur, il devient, plus que jamais, la condition *sine qua non* de la constitution de l'image : il ne peut y avoir d'image sans regard.

En s'appuyant sur ces définitions, il semble nécessaire de distinguer deux grands régimes de l'image : celui de la *visibilité*, où une donnée visible est potentiellement perceptible mais pas nécessairement appréhendée par le regard, et celui de l'*opération*, qui

¹¹ G. Wajcman, *L'œil absolu*, Médiations, Denoël, Paris, 2010, pp. 291-292.

Je voudrais rappeler à cette occasion la position méfiante de Gérard Wajcman à l'égard de l'image telle qu'il l'a manifestée lors d'une polémique dans les articles publiés par *Les temps modernes* de mars-mai 2001, ce dont parle Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, 2003. p. 41, 69 et suivantes.

¹² M.-J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002, p. 42.

consiste en un dégagement conscient par le regard d'une donnée visible parmi d'autres. Cette précision terminologique explique pourquoi Mondzain se positionne contre ceux qui associent la domination de l'image à l'invention et à l'essor de l'image technique, de la photographie et du cinéma, ainsi qu'au développement des médias. L'auteur rappelle que l'*iconocratie* comme légitimation des pouvoirs de l'image s'étend sur des millénaires ; en revanche, la particularité de sa phase contemporaine réside dans la menace que représentent les flux des visibilitées pour la constitution de l'image : « il n'y a jamais eu aussi peu d'images »¹³. La menace de disparaître subie par l'image serait résultat d'une perte de ce regard constructif.

Cet éclairage sur la profusion contemporaine des visibilitées invite à reconsidérer l'opération du cadrage dans sa relation avec le regard, et le rapport que les deux entretiennent avec le réel, notamment un réel saturé de visibilitées. Chacun des trois auteurs ici cités, en réfléchissant selon sa perspective propre – pensée du cinéma pour Comolli, philosophie de l'image pour Mondzain, critique du regard pour Wajcman –, arrive à des conclusions similaires quant à une crise de la vue, à l'opposée de son apothéose attendue. Cette contradiction est déjà en germe dans l'étymologie même du mot grec « voir », *opsis*. D'un côté, d'après la tradition aristotélicienne, ce terme renvoie à l'émotion qu'on éprouve devant les effets visuels du spectacle – contrairement au *muthos* qui renvoie à la rationalité de l'intrigue. De l'autre, l'*opsis* a donné nom à la science de la vision, l'optique, et à l'ensemble des instruments qu'elle promeut en vue d'augmenter la puissance de la vue, sens qui, dans la théorie cartésienne, donne l'accès le plus direct à la raison. Cette même ambivalence prend une nouvelle tournure au sein de l'industrie cinématographique, capable de se décliner aussi bien en un *spectacle*¹⁴ de visibilitées qu'en une leçon d'aiguïsement critique du regard.

3. LA LEÇON DU CINEMA

Combinant le pouvoir de sélection des images et le potentiel de saturation du visible, le cinéma condense les tensions inhérentes au regard contemporain, entre sa superpuissance et son égarement. A travers une série de dualités attribuées au regard – telles que totalité et partialité, unité et fragmentation, immersion et distance – Francesco Casetti postule que le cinéma construit son propre bénéfice sur le point de leur tension, sans privilégier un mode sur un autre :

¹³ M.-J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Editions du Seuil, 2003, p. 17.

¹⁴ Au sens que Comolli donne à ce terme, et qu'il oppose à l'opération cinématographique.

Le cinéma saisit efficacement la dualité émergente de la vision moderne, tout en assurant le dialogue entre les deux. Avec le plan, le film offre à la vue un périmètre limité à l'écran, mais chaque prise de vue cherche à restaurer cette vision attirante, « épiphanique » du monde.¹⁵

L'auteur inscrit l'équivalence entre le cadrage et le regard dans ce système de dualités réconciliées. Ainsi la partialité de la vision, imposée par les limites techniques du cadre, est contrebalancée par l'ambition filmique d'une représentation totale du monde :

Puisqu'il [le plan] cadre, il nous rappelle toujours que le regard ne peut rassembler que les fragments du monde ; mais comme il dure dans le temps et peut se déplacer dans l'espace, il donne une sensation d'ouverture de la réalité.¹⁶

Par définition, le cadrage cinématographique met en relation une partie et un tout. Il circonscrit une entité close autonome, et toutefois inséparable d'un ensemble, au sein duquel il la délimite, en même temps qu'il l'y inscrit, spatialement, temporellement ou narrativement. Lecteur d'André Bazin, Gilles Deleuze définit ainsi cette opération :

On appelle *cadrage* la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.

et plus loin :

Si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement.¹⁷

En sélectionnant un fragment dans le visible profilmique, le cadrage, on l'a dit, pose une limite entre le montré et le non-montré. Lors du visionnage du film, l'opération du cadrage se développe en parallèle avec le processus de perception du spectateur. Il est donc révélateur que les théoriciens du cinéma mettent l'accent sur la distinction entre le cadrage, mobile et actif, et le cadre, fixe et établi. Guillaume Soulez synthétise ainsi ces deux modes majeurs de poser un contour à l'image :

[...] le cadre matériel, qu'il soit tangible ou seulement visible [...] et le cadrage comme opération de l'esprit, et organisation du contenu, des éléments de l'image. Il y a toujours eu ces deux pensées du cadre : le cadre comme acte d'attention-perception-

¹⁵ F. Casetti, *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*, op. cit. p. 32 (ma traduction)

¹⁶ *Ibidem*, pp. 173-174.

¹⁷ G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Ed. de Minuit, Paris, 1996, p. 23, 28. Bazin, par ailleurs, différencie le cadre de l'écran, et le rapport que les deux entretiennent avec la réalité : « Le cadre est centripète, l'écran centrifuge », écrit-il dans « Peinture et cinéma », A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Collection "Septième art", Éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 188.

conscience(-pensée), et le cadre comme machine-dispositif-site-institution. L'acte de cadrage se déroule « dans le cadre » d'une machinerie qui comprend le cadre matériel.¹⁸

Cette définition du cadrage élargit son ancrage filmique immédiat : le point de vue présumé de l'opérateur-cinéaste devient tout autant le projet perceptif du spectateur. La temporalité commune du cadrage et du regard est précisément ce qui ouvre la possibilité de leur interaction, où l'un génère l'autre et inversement.

D'une part, le cadrage s'inscrit dans l'ensemble de changements induits par le cinéma à l'échelle collective, que Walter Benjamin résume avec l'expression d'« inconscient optique »¹⁹. Le cinéma a en effet enrichi l'attention, a élargi le monde dans l'ordre visuel et auditif, il a approfondi l'aperception du regard, en lui faisant apparaître des structures totalement nouvelles de la matière et des formes inconnues. Casetti démontre comment certaines techniques filmiques, témoins des tensions inhérentes au regard, attirent l'attention du spectateur :

Le film offre au regard ce qui nous aurait autrement échappé. Il ouvre (ou réouvre) nos yeux et nous permet de saisir la réalité dans laquelle nous sommes immergés. Cela est vrai avant tout pour le visage humain. En le cadrant, le film restitue pour nous tout un éventail de ses traits [...]²⁰

D'autre part, un certain cinéma, marqué par la discontinuité et l'autoréflexion, celui qui dédouble le cadre, qui montre les machines ou qui met en scène son propre processus de production, dévoile au spectateur le mécanisme même du regard. Quant à la contrainte quasiment physique des bords de cadre, elle oblige le spectateur à prendre conscience des limites de son propre regard :

[...] le cadre cinématographique s'impose au regard du spectateur. Filmé, le monde est cadré. Il ne l'est pas dans l'exercice courant du regard. Nous pouvons ne pas remarquer le cadre au cinéma, mais cette limite de l'image peut tout aussi nous rappeler les limites de notre propre regard.²¹

De plus, le potentiel du dispositif cinématographique à indiquer l'invisible, qui va de pair avec son programme de représentation totale, invite le spectateur même à dépasser les limites du visible, selon Casetti :

¹⁸ G. Soulez, *Penser, cadrer: le projet du cadre*, op. cit. p. 16.

¹⁹ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009, p. 58 et suivantes.

²⁰ F. Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, op. cit. p. 27 (ma traduction). Voir tout le chapitre « Framing the world » dans cet ouvrage.

²¹ J.-L. Comolli, *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, op. cit. pp. 404-405.

Malgré la partialité inévitable du regard, le film cherche à donner une vision totale. Il n'est plus question d'ajouter un fragment à un autre afin de construire de leur somme un tout, ni de faire croire ce fragment pour saisir en lui ce qui tient le tout ensemble. Il s'agit, en revanche, de reconnaître ce qui manque au fragment et d'y placer le noyau de l'action [...] Chaque chose visible est accompagnée d'invisible, et ce dernier peut constituer l'essentiel.²²

La reconnaissance du fragment manquant, de l'invisible, est certainement facilitée par les éléments présents et visibles sur l'écran, avant d'être opérée par le sujet qui regarde. De ce point de vue, la part occultée de l'image devient un garant de l'investissement du spectateur : seul ce qui n'est pas montré dans le cadre laisse de la place pour la liberté critique du spectateur. Encore faudrait-il que ce dernier soit en mesure de penser à un ailleurs du cadre, sans être prisonnier de ce dernier. Jean-Louis Comolli inscrit cette tension entre la logique soustractive du cadrage et la tentation de saturation du cadre dans son système d'opposition entre le cinéma et l'industrie du spectacle :

La contradiction principale entre cinéma et spectacle se pose, on le sait, sur l'arête de la visibilité. Le spectacle aspire à tout montrer, sans limite, sans fin : *sans hors-champ*, et donc dans une sorte de délire du « tout visible ». Le cinéma, lui, ne peut fonctionner que dans le « pas tout ».²³

Ainsi, la formule bazinienne du cadre comme cache prend une valeur éthique et politique dans ce discours quasi salvateur du cinéma chez Comolli. Le « cinéma », contrairement au « spectacle », prolonge la conception brechtienne du spectateur critique, en promouvant son émancipation intellectuelle²⁴.

Si la pensée du cadrage chez les auteurs étudiés engendre un questionnement sur la condition du spectateur contemporain, c'est en raison du partage entre le montré et le non-montré qu'effectue cette opération cinématographique. L'articulation de ces deux catégories, telle qu'elle est mise en place notamment par le cadrage, peut à elle seule résumer le projet de

²² F. Casetti, *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*, *op. cit.* pp. 45-46 (ma traduction).

²³ J.-L. Comolli, *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Sciences humaines, Lagrasse (Aude): Verdier, 2012, p. 489. L'auteur a consacré un autre ouvrage à cette question : J.-L. Comolli, *Cinéma contre spectacle* suivi de *Technique et idéologie, 1971-1972*, 1 vol, Lagrasse: Verdier, 2009.

Certes, la terminologie utilisée par Comolli rappelle fortement la critique marxiste du « spectacle » par Guy Debord : dans la société du spectacle, où toute production est une accumulation, où toute relation sociale est médiatisée par des images, l'aliénation du spectateur s'effectue au profit de l'objet contemplé et au détriment de sa propre existence. cf. G. Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992 (1967), p. 30.

²⁴ Au sujet de l'avènement du spectateur « critique », notamment à travers le cinéma, voir également J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éd, 2008. L'auteur aborde la question du renversement des oppositions entre regarder et connaître, entre passivité et activité, telles qu'elles étaient héritées de la pensée platonicienne et traditionnellement attribuées à la condition du spectateur.

tout cinéma²⁵. En mettant en relation l'intérieur visible et l'extérieur invisible, le cadrage rappelle que le montré peut aussi bien occulter que révéler le non-montré. En exposant ses limites et son ouverture, sa partialité et sa mobilité, le cadrage offre un système de repères visuels qui modèlent le regard du spectateur. Face à l'inflation des visibilitées, le cadrage reprend à sa façon le discours sur l'invalidité de l'image sans regard : il distribue des outils critiques pour penser la profusion contemporaine des visibilitées et notre rapport à elles, à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle obscure.

²⁵ L'opération de sélection étant fondamentale dans tout projet filmique, notamment dans le cadrage, le cinéma se construit autant sur l'invisible que sur le visible, comme le résume Pascal Bonitzer : « [...] le cinéma joue autant de ce qu'il ne montre pas que de ce qu'il montre, que l'espace cinématographique s'articule d'une espace-champ et d'un espace-hors-champ, d'un vu et d'un non-vu (par le spectateur), et que la « tension » résultant de cette division implique le spectateur dans son jeu » dans P. Bonitzer, *Le regard et la voix: essais sur le cinéma*, 10/18, Paris: Union générale d'éditions, 1976, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin W. (2009), "*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*", Allia, Paris.
- Casetti F. (2008), "*Eye of the century: film, experience, modernity, Film and culture*", Columbia University Press, New York.
- Comolli J.-L. (2012), "*Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*", Sciences humaines, Verdier, Lagrasse (Aude).
- Deleuze G. (1996), "*L'image-mouvement. Cinéma I*", Ed. de Minuit, Paris.
- Dubois Ph. (1988), "*L'acte photographique et autres essais*", Editions LABOR, Bruxelles.
- Eisenstein S. / Эйзенштейн С. (1964), « За кадром », *Избранные произведения: В 6 т. Том 2*, éd. Сергей Юткевич, Искусство, Москва.
- Jay M. (1988), « Scopic regimes of modernity », *Vision and visibility / Discussions in contemporary culture*, N. 2, pp. 2-23.
- Mondzain M.-J. (2003), "*Le commerce des regards*", L'ordre philosophique, Seuil, Paris.
- Mondzain M.-J. (2002), "*L'image peut-elle tuer ?*", Le temps d'une question, Bayard, Paris.
- Panofsky E. (1975), "*La perspective comme forme symbolique et autres essais*", Le Sens commun, Éditions de minuit, Paris.
- Soulez G. éd. (1999), "*Penser, cadrer: le projet du cadre*", Champs visuels, 12-13, L'Harmattan, Paris.
- Vertov D. / Вертов Д. (1966), "*Статьи, дневники, замыслы*", Искусство, Москва.
- Wajcman G. (2010), "*L'œil absolu*", Médiations, Denoël, Paris.

ANNEXES

A)



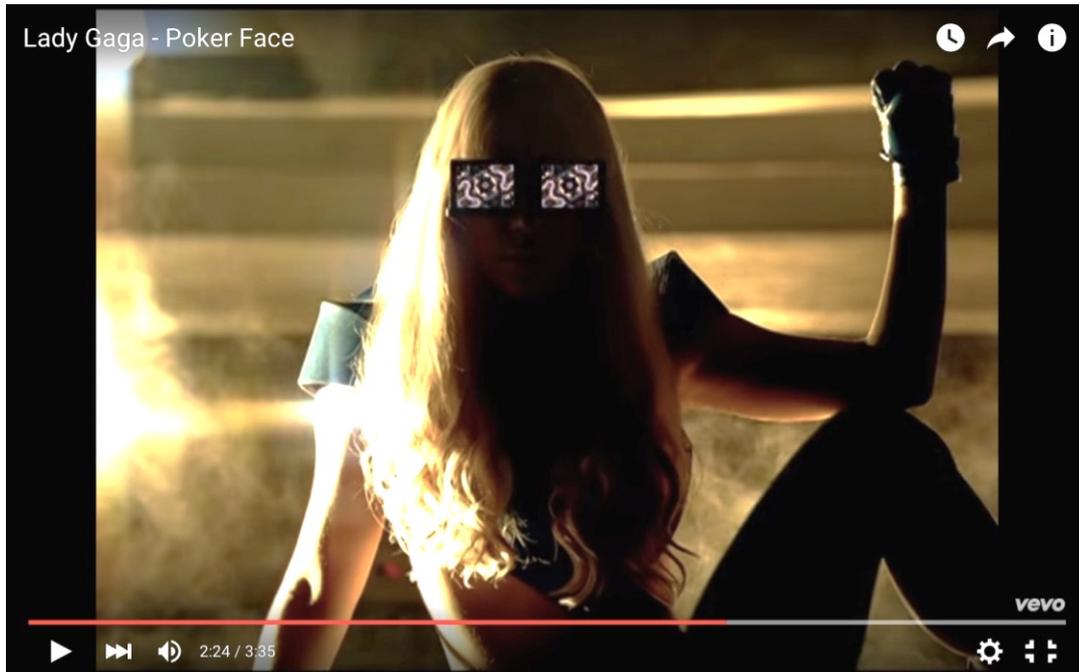
Exemple de cadre non-rectangulaire, dans *Tirez sur le pianiste* de Truffaut (1960, France). Le flash-back décliné en un triple iris (cadre interne) rend hommage au cinéma des premiers temps. La forme de l'écran (cadre externe) reste rectangulaire, alors que le noir se fond avec l'obscurité environnante de la salle.

B)



Le générique du film *Kino-Glaz* (1924, URSS), dans lequel Vertov se présente comme ciné-« explorateur »

C)



L'union du regard et de l'écran dans les lunettes vidéo de Lady Gaga dans *Poker Face* de Ray Kay (2008, US)

D)



Quand le cinéma met en scène les limites et la force du regard : un plan subjectif correspondant au regard d'Anne Baxter à travers son canon de fusil, dans *Yellow Sky* de William A. Wellman (1948, US)

E)



Le cadrage fait redécouvrir les possibles et les limites du regard. La prise de vue en contre-plongée révèle un point de vue inhabituel, tandis que la coupure du corps occulte les intentions du personnage. *Soif du mal* d'Orson Welles (1958, US)