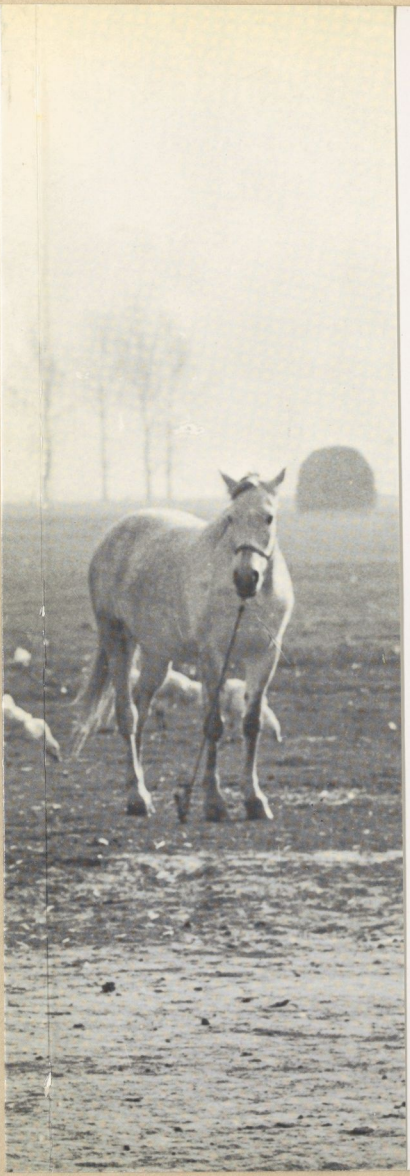
L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE

HENRI AGEL



jean-pierre delarge



délectueux mq P 97-128

juin 90

L'espace cinématographique

Tirage de tête
sur un exemplaire
complet de la b. Ste Geneviève
Sp 31/69

8°R
77525
(55)

31

DU MEME AUTEUR

Le cinéma et le Sacré (Collection 7e Art).
Miroirs de l'insolite (Collection 7e Art).
Romance américaine (Collection 7e Art).
Les grands cinéastes que je propose (Collection 7e Art).

Flaherty (Ed. Seghers).
Grémillon (Ed. Seghers).

Le cinéma (Ed. Casterman).
Voyage dans le cinéma (Ed. Casterman).

Esthétique du cinéma (Collection Que sais-je).

Vittorio de Sica (chez Jean-Pierre Delarge, Editions Universitaires).
Les grands cinéastes (chez Jean-Pierre Delarge, Editions Universitaires).

Poétique du cinéma (Ed. du Signe).

Métaphysique du cinéma (Collection Petite Bibliothèque Payot).

© Jean-Pierre Delarge, éditions universitaires, 1978
I.S.B.N. 2.7113.0083.8

HENRI AGEL

L'espace cinématographique

« encyclopédie universitaire »

jean-pierre delarge, éditeur
10, rue Mayet – 75006 Paris

DL-20-03-1978-07530



Erratum.

Page 216, une ligne entière ayant été omise à l'impression, il convient de rétablir la dernière phrase de cet ouvrage de la façon suivante :

Ici, comme chez Mizoguchi ou Stayajit Ray, se vérifient les dires de Georges Poulet dans ses Études sur le temps humain [21]. « L'espace est surtout ce qui... forme une totalité indivisible dont apparaît aussitôt la cohérence, l'espace tient ensemble ».

Pour Sarah, quand elle aura vingt ans.

CHAPITRE I

INTRODUCTION A L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE

Ce n'est peut-être pas à la littérature que doit se rattacher au départ l'initiation au cinéma, mais à tout ce qui, dans les civilisations primitives ou récentes, concerne l'espace : liturgie, danse, théâtre, peinture, sculpture, architecture, etc. Un film est avant tout définition d'un espace, insertion de personnages dans un décor naturel ou reconstitué en studio. C'est dans la mesure où les coordonnées spatiales de ce décor sont tracées avec force et avec efficacité, qu'une histoire prend une valeur significative : dramatique, poétique, politique ou cosmique. Etudier les grands classiques de l'expressionnisme allemand, du cinéma soviétique, du réalisme lyrique de l'école française, étudier Griffith ou Antonioni, Rossellini ou Jancso, c'est d'abord explorer un terrain avec la ferveur d'un naturaliste ou d'un ethnologue.

C'est sans doute de la liturgie qu'on doit d'abord partir, car c'est elle qui dès les temps les plus reculés, comme l'a montré de façon définitive

Mircéa Eliade, a circonscrit et isolé des zones « pour détacher un territoire du milieu cosmique environnant et le rendre qualitativement différent » [1]. Pour l'homme religieux l'espace n'est pas homogène, il présente des ruptures. Et l'auteur de *l'Histoire des Religions* ajoute ceci qui peut être transposé en termes esthétiques : « Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante » [2]. Un peu plus loin, développant son investigation, Mircéa Eliade écrit : « L'expérience de l'espace sacré rend possible la fondation du monde; là où le sacré se manifeste dans l'espace, *le réel se dévoile,* le Monde vient à l'existence » [3]. Est-il un critique qui récuserait cette formule comme définition de la cinématographie?

Faire venir à l'existence, incanter un lieu, le peupler, donner une consistance, une densité à ce qui a pu paraître informe et sans relief dans notre univers quotidien, telle est la tâche que se sont assignés (naïvement sans doute) un Louis Lumière et (de façon rigoureuse et concertée) un Renoir, un Vigo, un Bresson. Qu'il reste un résidu de sacré même dans la construction strictement esthétique d'un espace, c'est ce qui pourrait alimenter des discussions sans fin : du *Tabou* de Murnau au *Psaume rouge* de Jancso, en passant par les *Contes de la lune vague* de Mizoguchi, l'affleurement du sacré, ou plus exactement d'un élément irréductible aux simples rapports sociaux et humains, peut apparaître comme une constante du cinéma.

Dans l'indouisme comme dans la tradition judaïque ou les cérémonies de la Rome antique, on consacre un lieu déterminé de façon à établir « une communication avec le monde des dieux » [4]. Tant que le territoire demeurait inoccupé, il participait à la « modalité fluide et larvaire du chaos » [4]. Remarquons que cette notation s'applique très exactement à la structuration spatiale dans le domaine cinématographique : en fait, un film médiocre n'atteint pas à la moindre densité d'être et reste au stade « larvaire ». Ce qui est chez Eliade une donnée

1. Mircéa ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Ed. Idées Gallimard, 1965, p. 25.
2. *op. cit.*, p. 22.
3. *op. cit.*, p. 57.
4. ELIADE, *op. cit.*, p. 29.
5. *id.*

théologique et mystique devient à l'écran une réalité esthétique. Un film n'accède à sa plénitude que dans la mesure où le metteur en scène, perpétuant et prolongeant le geste créateur de Iaweh dans la Genèse, tire un monde organisé du chaos. Dans la Bible « la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme ». Chez Virgile comme chez Platon, c'est aussi l'informe et l'inconsistant qui précèdent le geste créateur. A la fois démiurge et personnage sacerdotal, le réalisateur fait d'un ensemble de virtualités encore confuses une réalité consistante et structurée. Mircéa Eliade nous rappelle que les colons scandinaves « répétaient l'acte des dieux qui avaient organisé le chaos en lui donnant une structure des formes et des normes » [6]. Et il ajoute : « La prise de possession rituelle doit de toute façon répéter la cosmogonie [7]. Tout ce qui est dit ici pourrait l'être de l'activité du metteur en scène. Que cette prise de possession soit impérieuse – chez un Eisenstein – amicale et sympathisante chez un Flaherty, un Satyajit Ray – qu'elle soit fébrile, crispée, fantasmatique – c'est le cas pour les expressionnistes allemands – ou, au contraire, voluptueusement accordée au mouvement capricieux et aux métamorphoses incessantes du cosmos – ce qui est le propre du cinéma baroque – c'est elle que nous dévoilent quatre-vingts ans d'histoire du cinéma. Et si toute agressivité semble se résorber en certains cas dans une attitude d'humilité chrétienne (Rossellini définit ainsi le néo-réalisme) c'est encore par une co-naissance au monde dynamique, par une étreinte fervente de toute la Création (celle des mystiques, d'un Claudel, d'un Teilhard) que se manifeste l'élan créateur.

La liturgie-mystique ou magique – « institue le lieu ». On n'est pas surpris que ce soient à peu près les mêmes termes qui reviennent dans les textes des historiens attentifs à la naissance et à la fonction de la danse. Dans le premier chapitre de *l'Histoire du Spectacle,* publiée dans l'Encyclopédie de la Pléiade, et intitulé Rituel et Pré-Théâtre, André Schaeffner déclare « Tout personnage qui danse opère comme l'écrit Mallarmé, un " sortilège " foulant le sol, il le transforme en autel; de l'espace qu'il parcourt il fait un sanctuaire et, telle la Loïe Fuller, par ses " retraits ", sa " jupe " et ses ornements, il institue le lieu » [8], mais il faut aller plus loin : « Outre l'espace qu'elle sacralise, et le décor mouvant

6. *op. cit.*, p. 30, cf. du même auteur : *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Ed. Idées.
7. *Le Sacré et le Profane*, p. 30.
8. *op. cit.*, p. 25.

qu'elle dresse, la danse possède une richesse de significations que ne possède pas la parole »[9]. La signification fondamentale que dégage entre toutes les autres la chorégraphie primitive ou moderne, c'est de « théatraliser le mythe », selon l'expression de Henri Gouhier. Ainsi la danse prolonge et magnifie le rituel archaïque. Comment ne pas signaler dès maintenant que le genre cinématographique encore si méconnu qu'est la comédie musicale américaine – celle d'un Busbey Berkeley, d'un Stanley Donen, d'un Gene Kelly, d'un Vicente Minnelli, d'un Charles Walters – représente une des plus hautes modalités d'expression du septième art? C'est peut-être à l'écran que la danse dresse de la façon la plus envoûtante son « décor mouvant ». C'est peut-être là qu'elle fait jaillir efficacement les réserves mythiques qu'elle contient[10].

Stable ou mouvant, c'est un temple ineffable que fait surgir le rituel ancien où se fondent liturgie et chorégraphie. Mircéa Eliade nous rappelle qu'il s'agit de retrouver un axe fondamental, un centre mystique, où communiquent le ciel, la terre et le monde souterrain (A la fin des *Contes* de Mizoguchi un doux et grave panoramique vertical partant du cénotaphe de la défunte aimée unit la prière de son enfant à la voix qu'elle fait entendre des épaisseurs de l'invisible). Dans l'ancienne Mésopotamie, comme dans la Palestine, c'est souvent une montagne qui a été la table de résonance de ces divers effluves, le point privilégié de ces convergences. Mais qui ne verrait que le cinéma en ses panoramiques et ses travellings, tout comme en ses cadrages, réalise cette unité dynamique et privilégiée, ce qui apparaîtrait aussi bien dans telle séquence finale de Mizoguchi (*Intendant Sansho*) que dans tel western d'Anthony Mann ou de Sydney Pollack?

Il n'est pas nécessaire de rappeler longuement, si nous passons de la danse au spectacle théâtral, l'importance de l'espace sacrificiel, que tant d'études ont mis en relief. Dans le chapitre de l'*Histoire des Spectacles* consacrée à l'Antiquité classique, Jacques Lacarrière revient sur ce point fondamental : l'auteur mentionne que « toute cérémonie, tout acte religieux, s'inscrit d'abord dans un cadre élémentaire qui est l'espace... espace sacré qui n'existe qu'en fonction des forces ou des êtres naturels

---

9. *id.*

10. On rapprochera des vues exprimées dans l'Encyclopédie de la Pléiade, les réflexions pénétrantes de Roger GARAUDY dans son essai *Danser sa vie* (Ed. du Seuil) et naturellement tout l'essai de Paul Valéry, *L'âme et la danse*, Ed. de la Pléiade, t. II.

censés s'y manifester »[11]. Notons tout de suite qu'il n'est possible de contempler *Rashomon* dont le centre spirituel est la porte des Démons, clef de voûte d'une méditation tragique sur les forces démoniaques, qu'en fonction de cette sacralisation d'un espace.

Tout comme la prière, un espace nettement défini, « possède le singulier pouvoir de concentrer l'énergie éparse dans l'univers »[12]. Le geste rituel, puis théâtral – puisque le théâtre est issu de cette liturgie – ne prend sa signification la plus profonde qu'en fonction de cette donnée. Le sacrifice originel ne peut atteindre sa pleine efficacité que si sont conjugués les pouvoirs de la Parole et ceux d'un espace qui doit être choisi avec soin. C'est en remontant à cette source du sacrifice rituel et propitiatoire que l'on pourra expliquer la dimension cosmique de tout spectacle, perceptible même dans le théâtre d'Euripide « Création du monde, lutte d'un démiurge contre les forces du néant, création du premier homme, invention du feu ou de l'agriculture. Accouplement primordial du ciel et de la terre, etc. » Même en tenant compte du fait que la tragédie antique a été un « constant effort pour se libérer de son monde religieux, pour acquérir ses propres techniques et ses propres thèmes »[13], on doit reconnaître que pas plus pour elle que pour le Nô et le Kabuki, en Extrême-Orient, le cordon ombilical n'a été rompu. De toute façon, l'espace de *L'Orestie* comme celui d'*Œdipe-Roi* ou des *Bacchantes* est un lieu fascinant et terrible où, pour un temps, se concentre quelque chose de plus qu'humain.

Nous éloignons-nous de la métaphysique en abordant le problème en fonction de la représentation du monde que donne la peinture? Nous ne le pensons point. Après tant de livres consacrés à l'espace pictural – en fait la quasi totalité des livres concernant l'Histoire de l'Art – après les études de Wolfflin, Elie Faure, Malraux, Francastel, le livre récent de Michel Serres : *Esthétiques sur Carpaccio,* reprend, en termes souvent hermétiques mais incontestablement décisifs, le thème d'un monde circonscrit : la définition de l'espace, dit-il, « fait tracer des bords, des limites, des lisières, des plages, des fins »[14]. Commentant cet ouvrage dans Le Monde du 8 novembre 1975, Christian Delacampagne précise : « Un

11. *op. cit.*, p. 136.
12. *op. cit.*, p. 137.
13. *op. cit.*, p. 61.
14. *op. cit.*, p. 36.

tableau n'est pas une suite de symboles, c'est un espace qualifié. Il ne faut pas en chercher le sens, mais la structure – qui se déploie sur le tableau lui-même et non dans on ne sait quel arrière-fond sociologique ou psychanalytique. L'esthétique la plus rigoureuse serait donc une théorie générale des formes spatiales, un discours sur le lieu. Cette esthétique existe, c'est la topologie. Elle fournit seule le moyen d'avoir accès à des significations objectives. » Pourtant, c'est à Francastel que nous reviendrons pour découvrir l'opposition féconde entre chacun des deux espaces fondamentaux (resserré ou dilaté), opposition qui peut servir d'initiation à toute esthétique et à l'« ontologie » du 7e art. L'auteur de *Peinture et société* oppose constamment la figure géométrique du monde façonné par les plasticiens du XVe et XVIe siècles qui voyaient en la Nature « une réalité permanente offerte à l'homme comme un spectacle ou un champ clos pour l'action » [15], et le « monde des artistes contemporains, rempli de secrets redoutables et qui échappe aux anciennes mesures de dimensions et de valeurs » [16]. Avec Van Gogh, Gauguin et leurs successeurs, la nature est apparue comme un immense kaléidoscope : « Ils ont tenté de représenter cette sensation d'un espace imaginaire, fuyant, protéique, soumis à des règles d'organisation irrationnelles » [17]. C'est dans cette perspective qu'on pourra opposer, dans le domaine du cinéma, le monde de Jancso à celui d'Eisenstein, ou encore l'univers baroque à l'univers expressionniste.

Deux textes ont pertinemment illustré cette préhistoire du cinéma : l'article de Jean-Georges Auriol intitulé : Les origines de la mise en scène dans le numéro I de la *Revue du Cinéma* dont il était le directeur, et le livre de Henri Lemaître *Beaux-Arts et Cinéma*. Le premier étudie dans les toiles comme *La Tour de Babel* et *Le Mauvais berger* de Bruegel, une structuration spatiale déjà cinématographique; le second déclare que certaines techniques de la sculpture et de la peinture annoncent celles du septième art : « Qu'il suffise, dit-il, d'évoquer l'importance du montage dans les bas-reliefs antiques ou médiévaux; l'importance du cadrage dans la peinture ». Et il prend comme exemple *La légende de Sainte Ursule* de Carpaccio. Dans le même ordre d'idées *La découverte du corps de Saint Marc* du Tintoret lui semble une anticipation privilégiée parmi cent autres

15. *op. cit.*, p. 131.

16. *id.*, p. 231, cf. en ce qui concerne le courant « symboliste » le livre (non encore traduit) de Edward Lucie-Smith : *Symbolist art* (Thames and Hudson London).

17. *op. cit.*, p. 202.

de ce que les historiens du cinéma appellent la « profondeur de champ ». Quant à l'affinité entre cinéma et architecture elle éclate selon lui dans l'art baroque. « La superposition de rythmes du *Saint-Yves* de Borromini, avec son achèvement en spirale, correspond dans la verticalité spatiale à une séquence construite selon un montage à la fois contrasté et continu » [18].

Toutefois le texte le plus inspiré, le plus génialement intuitif, reste sans doute celui qu'écrivait en 1922 Elie Faure dans *L'Arbre d'Eden :* De la Cinéplastique. Il a été réédité sous le titre *Fonction du Cinéma* [19]. Dépassant les vues de Riciotto Canudo, Elie Faure estime que le septième art va plus loin que les six autres. Il y voit une grande construction mouvante qui renaît sans cesse d'elle-même » et dans le chapitre intitulé *Mystique du Cinéma* s'exprime en ces termes : « Le cinéma, architecture en mouvement parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. » Faure est intarissable sur la beauté de cette symphonie qui brasse tous les volumes et toutes les métamorphoses dans un devenir ininterrompu. Il conçoit même un mariage vertigineux de l'espace et de la durée », rejoignant ainsi les vues exprimées par Jean Epstein dans l'ensemble de son œuvre théorique [20]. Il voit en un rêve lucide et délirant s'accomplir un enchaînement de mues et de genèses qui donnent à l'espace une dilatation infinie, pressentie par la danse et par la peinture, mais que seule la magie cinématographique pouvait porter à ce degré d'expansion.

Si on peut envisager une pédagogie qui relie explicitement les images des grands classiques de l'écran à Vélasquez, Bruegel, Philippe de Champaigne et Vermeer, notre propos sera ici à la fois plus modeste et plus circonscrit : il s'attachera à explorer l'espace filmique dans son infinie diversité, en essayant de montrer comment les modalités qu'il a prises tout au long de l'histoire du cinéma ont pu faire de cet espace le « signifiant » par excellence d'un mode de communication et d'expression qui est loin d'avoir livré tous ses secrets.

---

18. Ed. du Cerf, 1956, p. 14 sqq.
19. Plon, 1953.
20. Publiée in extenso aux Editions Seghers dans la Collection *Cinéma-Club*.

CHAPITRE II

CINÉMA ET BEAUX-ARTS

Non seulement le livre-somme de Jean Mitry *Esthétique et psychologie du cinéma* est un des plus riches et des plus stimulants qu'ait inspiré le septième art, mais il a le grand mérite de poser avec une netteté remarquable le problème capital des rapports entre l'espace pictural et l'espace cinématographique. Le chapitre intitulé : Esthétique de l'image, donne une vue cursive mais d'une pénétrante justesse de l'histoire de la peinture, en soulignant au passage la naissance de « l'espace homogène » avec Jean Fouquet et Van Eyck, la vision précinématographique du Pérugin, de Raphaël et surtout de Vermeer. Mais surtout, il pose au début et à la fin une distinction à la fois précise et nuancée entre le cadrage d'un tableau et le cadrage d'un film. Dans le domaine de la peinture, l'image est attachée au cadre. Dans le domaine du cinéma, « elle s'en détache en tant que réel constamment mobile » [1]. Il y a même là une sorte d'antagonisme

1. Ed. Universitaires, t. I, p. 190.

entre « la spatialisation formelle de l'image et son mouvement ». Mitry approfondit le problème de la complexité de l'image filmique qui, selon lui, tient à ce qu'elle ne peut être détachée (sinon par une extrapolation abusive) du donné extérieur et à ce que, toutefois, elle s'abstrait de ce donné pour composer un tout organique : « Les limites de l'écran ne sont rien de plus qu'un cache par rapport au réel représenté [2] mais deviennent un *cadre* pour la représentation, puisque l'image « compose » avec le réel par le seul fait des limites qu'elle lui impose » [3].

Nous soulignons l'opportunité du mot « compose » – pris ici dans une double acception : composition plastique utilisant les éléments du donné; conciliation entre la fidélité au réel et la soumission à un impératif spatial imposé par le cadre. C'est précisément ici qu'on pourrait épiloguer sans fin. Et justement, que cet approfondissement soit infini prouve bien que le cinéma ne peut relever que d'une herméneutique toujours en expansion.

Limitons-nous aux propositions avancées par Mitry, l'image « compose » avec le réel. Cela a été entendu, aujourd'hui comme hier, par certains non plus dans toute l'acception du terme : composer, mais seulement dans la perspective d'une création autonome qui occulte de plus en plus catégoriquement le donné – le « référent » – pour imposer cet « en soi » filmique qui correspondrait à cette peinture pure, étudiée aussi par Mitry et dont il semble se méfier. Pourtant l'exégète d'Eisenstein parle avec une admiration profonde de la structuration très stylisatrice de l'espace dans *Alexandre Nevsky* et dans certaines séquences d'*Ivan le Terrible*. Du premier de ces films il écrit : « Les décors dépouillés, épurés, situent les personnages et l'action selon un jeu de lignes et de formes qui s'organisent, se répondent et se correspondent. Acteurs et figurants sont comme des formes mobiles qui évoluent parmi des formes immobiles, créant de ce fait les rapports plastiques variables et constamment différenciés » [4]. Et un peu plus loin : « Lorsque plusieurs personnages sont réunis dans un plan rapproché, ils s'inscrivent toujours de par leur situation respective dans un graphisme linéaire qui dessine sur la surface de l'écran une courbe, un triangle, une ligne brisée ou quelque figuration géométrique ». Ajoutons que la musique de Prokofiev contribue à déréaliser l'action et à en faire un jeu plastique et intellectuel.

2. Idée qu'André BAZIN a développé magistralement à propos de Renoir, cf. *Qu'est-ce que le cinéma?* t. I.

3. *Op. cit.*, p. 263.

4. *Op. cit.*, t. 1, p. 241.

A ce moment l'enchaînement rigoureux, quasi mathématique, des cadrages et de la variation d'échelle des plans (il suffit de feuilleter *Film sense* pour voir avec quel soin la suite des plans a été conçue sur le papier) cet enchaînement, aussi savamment calculé que la structure d'une fugue ou celle d'un ballet, compose un tout en soi, un tout signifiant sans nul doute et rigoureusement codifié. Eisenstein lui-même a parlé du rapport de signification que chaque plan devait entretenir avec l'ensemble, mais néanmoins chacun est un tout autonome, doué d'une sorte d'existence intrinsèque. De ce fait, il ne suffit plus de dire que le cadre de l'écran impose des limites : il ne faut pas craindre d'avancer que ces limites mêmes sont comme « les gênes exquises » dont parlait Valéry, et qu'elles définissent une réalité filmique autonome, à la fois composition esthétique et discours, mais qui ne se sert plus des éléments concrets que comme un matériau.

Tout au contraire, *Psaume rouge* qui intègre dans sa construction des éléments géométriques, plastiques et sonores, harmonisés et fondus avec une extrême subtilité, nous apparaît d'un bout à l'autre comme la célébration d'un office révolutionnaire dont l'efficacité tient à la puissance d'incantation et d'enracinement des images. Et à son tour, cette puissance fonctionne dans la mesure où tout en définissant un lieu, un milieu et un espace historico-social, la mise en scène dilate la « représentation » de cet affrontement bien au-delà d'éventuelles limites cinématographiques. Au fond, l'espace de *Psaume rouge* nous atteint comme peuvent le faire un oratorio, une messe, un opéra moderne : *Alexandre Newsky* se soumet non sans académisme à une structuration formelle qui est poussée à un tel point de méticulosité qu'elle désincarne l'action. C'est le contraire de *Boris Godounov,* opéra dilaté, c'est aussi le contraire d'un cinéma respectueux de la mouvante plénitude du vivant.

Toutefois il nous faut pour quelques instants reprendre les questions de plus haut, quitte à rappeler des vérités élémentaires. Maurice Denis dans une phrase qu'on ne peut se lasser de répéter disait d'un tableau qu'« avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote », c'était essentiellement « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Cette organisation des éléments d'un tableau a été liée à l'application de ce nombre d'or, que Matyla Ghyka a longuement étudié [5]. Le rapport entre la partie la plus grande du

5. *Le nombre d'or,* Gallimard, 1931. Cf. in collection Que sais-je? *Le nombre d'or.*

tableau et la plus petite est égal au rapport entre la totalité de la toile et la plus grande partie de celle-ci. On sait que le nombre d'or a été depuis le Quattrocento jusqu'aux temps modernes suivi avec vigilance par les artistes. Mais on ne peut séparer de sa mise en œuvre la composition du tableau en fonction des arabesques ou des lignes de force qui relient les personnages entre eux ou avec le monde environnant [6].

Le lieu est structuré plastiquement, mais cette organisation plastique, comme le montrent les travaux d'Erwin Panofsky [7] implique tout un réseau. Francastel en a montré les incidences sociales [8]. Sans lâcher un seul des deux maillons qui composent toute la chaîne, il faudrait remonter de Francastel à Mircéa Eliade. Sommairement, on peut dire que l'espace ne relève, de façon privilégiée, ni du structuralisme génétique ni de l'histoire des religions, ni de la vie intrinsèque des formes, mais que toute peinture, et aussi tout grand film, est un réseau d'interférences scientifiques, plastico-didactiques (le nombre d'or, la géométrie), historiques, géographiques, cosmiques (surtout en Extrême-Orient), magico-mystiques, etc. Définir un espace cinématographique, travail qui se propose aux futurs chercheurs, consisterait à voir se dessiner ce réseau dans les grandes œuvres de Murnau, de Dreyer, d'Eisenstein, de Mizoguchi, de Renoir, de Jancso.

Si le donné spatial d'un peintre et d'un cinéaste est tout cela, « ce million de choses (ou plutôt de valeurs) qui existent ensemble », il est difficile d'admettre une approche strictement sémiologique. Les nombreux signifiants par leur nombre et leur entrecroisement même déborderont toujours le discours, comme le déborde la simple perception. C'est précisément cette référence au perçu en tant que tel qui semble souvent occultée de nos jours et que rappelle de façon opportune le travail d'Edouard Pontremoli. *Essai sur la portée du réalisme au cinéma :* « Le réalisme de la présence écranique revendique directement l'indubitabilité du monde perçu » [9]. Et encore : « L'enracinement de l'image au sein du réel vécu suggère une exceptionnelle dépendance dont aucun autre mode d'expression ne fournit l'équivalent » [10]. D'où cette affirmation : « Le respect des choses n'est pas

6. Cf. *Le feu des signes* de Georges Duthuit, Ed. Skira 1962.
7. *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard 1964.
8. *Peinture et société*, Idées-Arts, Gallimard 1968.
9. Doctorat du 3e cycle. Paris Nanterre, 1970, p. 102.
10. *Id.*, p. 104.