HAL
open science

À l'écoute de la lumière. Sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif. Rhétorique et changement de lumière

Mariore Manneville

To cite this version:

Mariore Manneville. À l'écoute de la lumière. Sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif. Rhétorique et changement de lumière . Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01438493

HAL Id: dumas-01438493

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438493v1

Submitted on 1 Feb 2017

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.

UNIVERSITE PARIS I - PANTHEON – SORBONNE

MASTER 2 : Cinéma et Audiovisuel
SPECIALITE : Esthétique, analyse, création

A l'écoute de la lumière

Sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif
Rhétorique et changement de lumière

Mariore MANNEVILLE

Sous la direction de M. José MOURE
Juin 2016

Résumé

La lumière au cinéma, qu'a-t-elle à nous dire ? Tendons l'oreille au-delà de sa portée narrative et dramatisante. La lumière se dévoile comme vecteur d'un sens qui lui est propre, parfois dissocié de l'histoire. Quels sens peut-elle porter et, plus particulièrement, quelles significations le changement de lumière est-il capable d'engendrer ? Lors de l'élaboration de la Sémiotique, Charles Sanders Peirce étudie justement les systèmes de représentation et de signification. Une étude sémiotique adaptée à la lumière et placée dans un contexte cinématographique semble pouvoir percer à jour la façon dont la lumière devient source de significations. Quels rôles sémiotiques peut alors endosser le changement de lumière ? A travers l'exploration de l'ensemble de ces questionnements, ces différents rôles apparaissent comme conséquents d'une spécificité du cinéma qu'ils soulignent : à la fois art de la représentation visuelle et art du temps, c'est un système de représentation complexe et composite qui se présente au spectateur.

Mots clés

Cinéma – Image – Lumière – Sémiotique – Rhétorique – Changement – Représentation – Figuration

INTRODUCTION

Mélo, Alain Resnais

La lumière et l'image, éternellement consubstantielles, sont indispensables à l'existence même de l'événement cinématographique. Et pourtant, il arrive que l'histoire du film narratif rejette la lumière au second plan. Par son appartenance à la nature même de l'image projetée, la lumière, comme contrainte et support, n'attire pas l'attention. Utiliser, dépasser, détourner les contraintes est toujours une opération fructueuse et créatrice. Rebelle, la lumière ne se contente pas de la simple matérialisation de l'image.

Un soir d'été, Marcel, violoniste de renom, délivre à un couple d'amis le récit d'un événement passé. Il est filmé en plan taille et un travelling de gauche à droite fait passer la caméra derrière le couple avant de retrouver le conteur au centre du cadre, de l'autre côté des deux amis. A mesure du mouvement de la caméra, la lumière bascule : le fond du décor s'assombrit et la lumière de droite s'éteint pour laisser place à un éclairage provenant de la gauche du cadre. Dans ce plan de *Mélo*[1], une sensation temporelle particulière est délivrée par la combinaison du mouvement et du changement de lumière, comme une pause dans la narration dont la relève serait prise par le récit de Marcel.

Comment une telle interprétation peut-elle venir à l'esprit du spectateur ? Comment la lumière et le changement de lumière peuvent-ils porter une signification dans une dimension temporelle ou, plus généralement, une signification qui renvoie au monde dont la lumière provient, au-delà de la simple interprétation physique de la sensation visuelle que les rayons procurent ?

Une première réponse très générale consiste à comprendre ce que signifie le fait de "faire sens" et de "porter une signification", quelle qu'elle soit. Dans le cas de la lumière tel qu'il est présenté ici, il s'agirait du fait de renvoyer à autre chose qu'à sa perception immédiate. Par exemple dans *Suspicion*[2] de Alfred Hitchcock, le verre de lait qui, par sa brillance, suggère justement l'idée du soupçon. Lors de l'élaboration de la théorie de la Sémiotique[3], Charles Sanders Peirce généralise ce phénomène de référence dont la description devient la définition de la représentation[4]. Celle-ci met en jeu trois acteurs : **une chose** comprise par un sujet via **un**

1 *Mélo*, Alain RESNAIS, 1986
2 *Suspicion*, Alfred HITCHCOCK 1941
3 *Sémiotique* : « théorie générale des signes dans toutes leurs formes et dans toutes leurs manifestations ; théorie générale des représentations et des systèmes signifiants ». In *Trésor de la Langue Française* In Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. CNRS – Nancy Université, 2005 – 2012. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/Sémiotique
4 Selon Peirce, la représentation est « le caractère d'une chose en vertu duquel, pour la production d'un certain effet mental, elle tient lieu d'une autre chose. J'appelle la chose dotée de ce caractère le

Suspicion, Alfred HITCHCOCK

effet mental comme étant la référence à une autre chose, **l'objet de la représentation**. En termes cinématographiques, la représentation est la capacité de l'image cinématographique à donner à voir un certain objet (le verre de lait) qui sera lu, interprété, comme référence à un autre objet, qu'il soit de l'ordre du visuel ou non (le soupçon). La représentation permet au spectateur de faire le lien mental entre l'objet vu et l'objet de la représentation. Faire sens, signifier, c'est renvoyer à un élément à travers une certaine représentation, présenter un objet pour renvoyer mentalement à un autre.

Comment ne pas confondre l'objet présenté de celui auquel il fait référence ? Un terme, trop souvent confondu avec celui de "représentation", permet la distinction : la figuration. L'objet présenté et qui déclenche le phénomène d'interprétation est l'objet figuré (le verre de lait). Il donne une forme, une figure à l'objet de la représentation, l'objet représenté (le soupçon), atteint après interprétation. Ainsi, le cinéma figuratif qui, comme tout art figuratif, est toujours susceptible de laisser confondus ce qu'il figure et ce qu'il représente, peut être décrit et étudié de façon distincte dans l'une ou l'autre de ces possibilités. L'intérêt étant justement de comprendre comment s'effectue le passage du figuré au représenté, cette distinction est importante. La lumière et le changement de lumière sont ici traités comme figures ou comme outils permettant la figuration. Par son inscription dans la durée, le changement de lumière présente d'ailleurs l'intérêt d'être une figure typiquement cinématographique. Dans son ouvrage *Sémiotique du visible, des mondes de lumières*[5], Jacques Fontanille donne certains critères de description de la lumière en tant qu'objet de représentation (visuelle ou littéraire). Mais les caractéristiques de la lumière et du changement de lumière sont différentes lorsqu'elle intervient dans le cinéma narratif et figuratif en tant qu'outil de représentation et lorsque sa propre représentation est en jeu.

Les limites d'une présentation générale de toute forme de représentation apparaissent avec le pluralisme des représentations possibles pour un même objet figuré. Un seul objet figuré ne renvoie pas forcément à un unique objet représenté. Tout dépend du type d'interprétation qui en est fait et la lumière est également soumise à cette polysémie. Un premier exemple de type d'interprétation pourrait se loger dans le domaine de la narration : l'allumage des lumières d'une maison peut être interprété comme l'arrivée d'un personnage ou le réveil d'un personnage de

---

representamen, l'effet mental ou la pensée son *interprétant* et la chose dont elle tient lieu son *objet* ». PEIRCE Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p38 1.564

5 FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995

cette maison. D'autres exemples de types d'interprétations sont donnés par Fabrice Revault D'Allonnes dans son ouvrage, *La lumière au cinéma*[6], dans lequel il délimite trois utilisations de la lumière. Une *lumière dramatisante* est associée au cinéma classique et son utilisation a pour objectif de révéler, souligner ou simplement participer au sens global du film ou de la séquence, telle la lumière mystérieuse émanant du verre de lait (empoisonné ?) de *Suspicion*. Quant au cinéma moderne, Revault d'Allonnes y distingue deux utilisations différentes de la lumière : la première consiste à participer à la révélation de l'absence de sens du monde[7] et la seconde consiste à ne pas faire sens, au point, parfois, d'atténuer des effets naturels qui pourraient être perçus comme signifiants.

Peirce explique ce pluralisme par la notion de "signe" qui se définit en partie par le type d'effet mental mis en jeu lors de la représentation. Selon Peirce, le signe se décline sous trois formes de relations possibles entre la représentation et son objet. Le signe peut être une Icône : la relation entre la représentation et l'objet est une qualité commune (référence commune à un fondement). Un bon exemple est incarné par *La Trahison des images* de René Magritte[8]. Ce tableau représente une pipe via le fondement commun de la forme de l'objet. De même, l'image du verre de lait est, de façon médiate mais instantanée, une icône d'un verre de lait. Le signe peut également être un Indice : la relation n'est pas un fondement commun, mais la représentation et l'objet ne correspondent que dans les faits. Peirce prend l'exemple du trou produit par une balle : le trou représente la balle mais les deux éléments n'ont pas de fondement commun. D'autre part, un interprétant n'est pas nécessaire pour que la relation ait lieu. La correspondance dans les faits est ici une relation de causalité. L'image du déplacement du verre de lait peut être comprise comme l'indice du déplacement du personnage qui le transporte. Enfin, le signe peut être un Symbole : la représentation est un caractère imputé (« référence à un fondement telle qu'on ne puisse la prescinder de la référence à un interprétant »[9]). Le verre de lait comme représentation du soupçon entre dans cette catégorie. Pour arriver à la notion de danger potentiel (référence au fondement), l'action mentale du spectateur est indispensable : c'est en comparant la brillance du verre de lait présent à l'écran avec la brillance de l'image mentale d'un verre de lait habituel que le spectateur discerne cette notion de danger potentiel, fondement commun avec l'objet représenté, le soupçon.

---

6 REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1991

7 Ce qui revient en quelque sorte à faire sens, de la même façon que la lumière dramatisante mais dans un autre registre que la narration, une sorte de *lumière dédramatisante*.

8 MAGRITTE René, *La Trahison des images,* 1928, huile sur toile, 59 × 65 cm (Los Angeles County Museum of Art)

9 PEIRCE Charles Sanders, *Op. Cit.* p29 1.558

Pour résumer, la diversité des représentations réside au niveau de l'effet mental qui permet la traduction de l'objet figuré en objet représenté. L'objet figuré se retrouve toujours sous ce terme de “signe” (ce qui correspond d'ailleurs à son usage dans la langue courante). Lorsque la nature de ce signe est précisée, alors l'amalgame de l'objet figuré et de l'effet mental sous ce même terme s'effectue[10]. C'est ainsi qu'une lumière et qu'un changement de lumière au cinéma peuvent servir à plusieurs types d'interprétations.

Lors de sa catégorisation, Fabrice Revault D'Allonnes explique qu'une utilisation de la lumière qui en fait une lumière dramatisante consiste à « subjectiviser ou “psychologiser” la lumière en lui faisant partager les drames humains »[11]. Tout d'abord, la lumière ne semble pouvoir faire sens que d'une façon narrative ou, du moins, toujours en lien avec le récit. La musique au cinéma semble dotée d'une plus grande autonomie. Certes, elle peut également jouer un rôle narratif ou dramatisant. Mais il est parfois possible de trouver à la vente des bandes originales de films qui permettent d'écouter la musique sans forcément voir le film dont elle est extraite. Bien que le sens d'une musique intégrée à une séquence soit influencé par les éléments cinématographiques, la musique porte en elle-même une signification qui peut être dissociée de l'histoire du film. Si la lumière ne peut porter de signification en dehors de la représentation cinématographique (car elle n'existe pas en-dehors d'elle), l'exemple de *Mélo* révèle sa capacité à porter un sens dont elle serait à l'origine, dissocié du domaine d'interprétation de l'histoire.

D'autre part, “psychologiser” est le maître mot de la définition de la lumière dramatisante. Une interprétation dépendrait d'un individu, de sa culture, de ses origines, de toute sa psychologie. Ce type d'interprétation implique une grande part de subjectivité dans l'effet mental permettant la traduction de la représentation, ce qui rend très complexe une tentative de description de cet effet mental. C'est encore un autre type d'interprétation qui est en jeu dans la séquence de *Mélo*, une interprétation qui s'atteint de façon plus immédiate[12].

Selon Arthur Schopenhauer, l'opération la plus immédiate (après l'expérience de notre propre corps) est la transformation des sensations que notre corps reçoit en la représentation que nous nous faisons du monde qui nous entoure[13]. Rapporté à la lumière de cinéma, cette

10 “Le signe” défini par Peirce est plus complexe que cette présentation : il englobe aussi l'objet représenté puisque, à partir du moment où l'objet figuré et le type d'interprétation sont connus, l'objet représenté s'en déduit simplement. L'ensemble de la représentation et le type même de représentation sont donc inclus dans le terme de signe. Mais la présente étude ne requiert pas une telle complexité pour l'usage qu'elle fait du terme “signe”.

11 REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *op. Cit.*, p99

12 En cherchant à catégoriser les utilisations de la lumière et non ses différentes façons de faire sens, Revault d'Allonnes restreint sa catégorisation à des représentations qui requièrent une plus grande médiateté.

13 SCHOPENHAUER Arthur, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante,* Broché, 1993, Première édition 1882

interprétation plus immédiate s'effectue particulièrement dans le domaine du cinéma expérimental. Il arrive que l'objet de figuration ne prenne plus de forme reconnaissable et le film devient une pure expérience sensitive, comme dans certains films de Walter Ruttmann (les *Lichtspiel*[14]), de Stan Brakhage[15], ou de Norman McLaren[16] par exemple. Ces représentations ne renvoient à aucune histoire et à aucun monde. Mais le cinéma narratif (et donc figuratif) effectue quant à lui cette mise en place d'un monde dans lequel se déroule son histoire. La connaissance que nous avons de notre propre monde est nommée par Schopenhauer la connaissance intuitive car elle ne nécessite aucune autre connaissance qui serait acquise pour y accéder. La connaissance intuitive du spectateur serait une connaissance intuitive du monde que le film lui présente. Cette connaissance intuitive du monde du film est plus immédiate que ce qui touche à la narration et à la dramaturgie mais plus médiate que celle que nous avons de notre propre monde. En effet, le cinéma ne donne pas accès aux mêmes sensations que celles que nous éprouvons dans le monde réel. De ce fait, sa façon de représenter une même chose passe par des formes de sensations différentes. Inversement, certaines figures prennent un sens particulier du fait de leur utilisation cinématographique. Ainsi, des éléments tels que la lumière et le changement de lumière au cinéma endossent des formes de représentations qui ne leur sont pas attribuées en-dehors du cinéma. L'objectif est de comprendre quelles sont ces nouvelles représentations (avec tout ce que ce terme implique) figurées par le changement de lumière et qui participent à la connaissance intuitive du monde du film.

Une spécificité du changement de lumière consiste à orienter le spectateur vers une réflexion sur la représentation dont il fait partie. Le changement de lumière est une figure particulièrement réflexive. Il laisse entrevoir la possibilité de la pluralité des représentations auxquelles appartiennent les différentes lumières mises en jeu dans le changement.

A nouveau, la représentation se place au centre du questionnement, ce qui conforte l'adéquation d'une étude sémiotique du changement de lumière au cinéma. Diverses études ayant la sémiotique pour méthode ont été menées sur le cinéma et la lumière. Ces variantes de la sémiotique, si elles diffèrent sur la nature exacte des outils qui entrent en jeu dans le processus de représentation (notamment sur la notion de *signe*), conservent cependant le principe général de représentation de Peirce qui les unit et permet aux unes d'emprunter certains outils des autres.

Il s'avère que la réflexion menée ici, et qui vaudra pour l'ensemble de cette étude,

14 *Lichtspiel Opus 1,2,3 und 4,* Walter RUTTMANN, 1921, 1923, 1924, 1925
15 *Anticipation of the night* et *Crack Glass Eulogy*, Stan BRAKHAGE, respectivement 1958 et 1991
16 *Synchromy*, Norman MCLAREN, 1971

s'appuie sur deux principes définis par Schopenhauer comme permettant l'accès à la connaissance[17] : le principe d'homogénéité et le principe de spécificité. L'homogénéité s'applique à plusieurs phénomènes regroupés sous un principe général dont la description s'apparente à un phénomène type qui regroupe les points communs des phénomènes étudiés. La spécificité permet de montrer en quoi chaque phénomène est différent des autres et d'identifier la forme prise par le principe général lorsqu'il est appliqué à ce phénomène particulier. Ainsi, d'une sémiotique particulière, certains outils et exemples peuvent permettre d'exemplifier le principe général de représentation. Les comparer à ceux du changement de lumière au cinéma permet à la fois de révéler qu'il répond bien à ce principe général, tout en développant une façon spécifique de le mettre en forme. Ainsi, les réflexions de Christian Metz sur la sémiologie du cinéma, la linguistique pour les catégorisations des signes, le Groupe Mu pour son travail sur la sémiotique du visuel et le rhétorique, et Jacques Fontanille pour la sémiotique de la lumière seront d'une aide précieuse dans cette étude.

Etant donné l'aspect réflexif du changement de lumière au cinéma et la façon dont son existence s'appuie sur le contexte instauré à priori, le principe de spécificité peut d'ores et déjà s'appliquer en le comparant à une figure propre à la linguistique et qui s'en rapproche dans sa construction : l'opération rhétorique. Cette forme particulière de la représentation est d'ailleurs au cœur des préoccupations du Groupe Mu qui travaille pourtant sur le processus de représentation visuelle[18]. Une description simplifiée[19] de ce processus se résume par la création d'un écart entre l'attente du spectateur et ce qui est figuré. L'écart se produit *via* une transformation au cours de l'acte de représentation. L'opération rhétorique est une forme de représentation qui part d'une représentation supposée comme comprise et acquise par le spectateur et la détourne en partie pour permettre à la fois une réflexion sur cette première représentation, et la création d'une nouvelle représentation. Mais la description de cette représentation malmenée ne convient que pour des images fixes et rarement de nature photographique. Le cinéma permet et induit justement une représentation figurée par une image photographique qui s'étend dans le temps.

---

17 Schopenhauer présente ces principes qu'il reprend de Platon puis de Kant dans *De la quadruple racine du principe de raison suffisante. Op. Cit. , §1 La méthode,* p7

18 EDELINE Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, T*raité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Ed : Groupe Mu (Liège) - Seuil, Paris, 1992

19 Cette opération sera particuliérement étudiée dans la suite de cet écrit.

En quoi le changement de lumière peut-il être une concrétisation cinématographique de l'opération rhétorique au sein du processus de représentation par la lumière ?

Comment la sémiotique peut-elle s'appliquer à la lumière au cinéma et quel rôle le changement de lumière peut-il porter dans la figuration d'une opération rhétorique ? Déterminer quels sont les éléments mis en jeu au cours de la transformation devrait permettre de mieux comprendre le fonctionnement de cette transformation et, par conséquent, celui du processus de représentation. Ces éléments sont ceux de la lumière auxquels le cinéma donne accès. Utiliser ces éléments comme outils d'une sémiotique devrait permettre d'éprouver les capacités du changement de lumière à mettre en place un système de représentation qui s'apparenterait à une opération rhétorique.

Quelle forme spécifique l'opération rhétorique prendrait-elle lorsque différents types de changements de lumière de cinéma participeraient à la figurer ? Dans ce processus de représentation, la place de la lumière est variable, et elle peut donc induire plusieurs types de significations. L'opération rhétorique engendrée par le changement de lumière et, par conséquent, l'objet représenté diffèrent selon le rôle de la lumière qui agit en tant qu'objet de figuration (au sens de forme reconnaissable) ou en tant que milieu figuratif (qui permet la création de formes reconnaissables) : dans les deux cas, en tant qu'outil particulier de figuration dans une représentation cinématographique.

PARTIE I

LE CHANGEMENT DE LUMIERE

-

UNE OPÉRATION RHÉTORIQUE EN PUISSANCE

I. Outils sémiotiques pour une interprétation de la lumière au cinéma

I.1 Nature des éléments signifiants[20] : paradigme / syntagme

Pour permettre la compréhension de la signification d'une lumière, il s'agit d'abord de déterminer les signes à partir desquels l'interprétation s'établit. Les signes en question sont avant tout liés à la description visuelle de la lumière puisque c'est ainsi qu'elle s'offre à la perception des spectateurs. Plusieurs classifications des caractéristiques de la lumière ont été établies, il en sera question dans les pages à venir. Un autre élément déterminant est de savoir comment discriminer ces signes les uns par rapport aux autres pour pouvoir les comparer entre eux, mais aussi pour comparer différentes associations de signes.

Ces deux étapes de la construction d'une étude sémiotique (détermination et classification des signes, mise en évidence de certaines associations de signes) se retrouvent dans deux concepts, ceux de *paradigme* et de *syntagme*. Dans une utilisation linguistique de ces catégorisations, Roger Odin explique que « le fonctionnement d'une langue s'organise autour de deux grands axes : l'axe des *relations syntagmatiques*, ou axe des relations de combinaison entre les éléments qui constituent le message (cette relation est de la forme *et...et*), et l'axe des *relations paradigmatiques*, ou axe des relations de substitution entre éléments susceptibles d'apparaître en un même point du message (cette relation est de la forme *ou...ou*) »[21]. Ces définitions peuvent être appliquées à d'autres formes de messages dont le message visuel. Parmi les paradigmes de la lumière se trouvent la couleur ou l'intensité par exemple. Le syntagme d'une lumière au cinéma sera l'organisation d'éléments de paradigmes différents (une lumière blanche et très intense) ou d'un même paradigme (une lumière très intense sur une certaine zone de l'image, un peu moins sur une autre zone).

Toutefois, « la lumière s'impose comme un phénomène physique et une prégnance biologique, dont la diffusion dans l'environnement semble interdire une interprétation directe en termes sémiotiques »[22]. Jacques Fontanille fait ici état de la difficulté à percevoir la construction syntagmatique d'une lumière, à savoir, quels sont les différents paradigmes qui la construisent. Cependant, l'auteur relativise un peu plus loin en expliquant l'enjeu de son étude qui est justement de comprendre « de quelle manière les effets de sens peuvent émerger des états de

20 Dans sa sémiologie du cinéma, Christian Metz distingue deux domaines : celui des éléments signifiants, associés ici aux signes ; et celui des éléments signifiés, associés aux éléments interprétés à partir des signes.

21 ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin Editeur, Paris, 1990, p91

22 FONTANILLE Jacques, *Op. Cit.* p2

The Third Man, Carol REED

choses, tels que les saisit la perception »[23]. « Les états de choses » relèvent du paradigme. Ce sont eux qui permettront la description de la lumière. Les éléments qui les constituent sont eux aussi difficiles à définir. Le propre des caractéristiques de la lumière est de ne pas être morcelables en plusieurs unités distinctes et donc identifiées comme substituables les unes aux autres. Quelle couleur et quelle intensité correspondent à telle lumière ? Pour décrire une lumière, il s'agit de déterminer la valeur actualisée de ses différentes caractéristiques. Et effectivement, pour une lumière donnée, il est difficile de lui attribuer une intensité ou une couleur précises. Les différentes valeurs ne sont pas parfaitement distinctes mais graduelles (la difficulté de l'établissement du cercle chromatique en est une autre conséquence).

Mettre la lumière à l'épreuve de la comparaison pour en dégager une signification est une nécessité. Tout d'abord du fait de la difficulté de description évoquée ci-dessus. Ensuite du fait qu'une signification ne peut pas être attribuée à la lumière par le seul fait qu'elle possède l'une de ces caractéristiques actualisée : il ne suffit pas de dire qu'une lumière est rouge pour lui trouver une signification dans une interprétation autre que culturelle ou psychologique. La comparaison est donnée par le *contexte* que Christian Metz explique : « il peut s'agir d'un contexte syntagmatique ou d'un contexte paradigmatique […]. Les propositions usuelles que nous avons mentionnées se ramènent toutes, en définitive, à l'idée que certaines figures cinématographiques ont besoin, pour acquérir un sens précis que " *quelque chose d'autre, à côté* " vienne le leur donner . Mais ce quelque chose d'autre peut être de deux sortes et c'est de deux façons qu'il peut être à côté »[24].

Le contexte paradigmatique met en jeu une comparaison entre une caractéristique et une autre actualisation possible. Cette comparaison n'est possible que lors de la co-présence des différents éléments du paradigme lors d'une même représentation. La co-présence peut s'établir directement dans l'image. Ainsi, dans la séquence de poursuite dans les égouts de *The Third Man*[25] de Carol Reed, chaque image travaille cette tension paradigmatique. A plusieurs reprises, les larges tunnels sont filmés dans leur profondeur. Les taches de lumière intense scandent les murs à intervalles réguliers, laissant se succéder les zones d'ombre et les zones de lumière. Cette opposition entre le visible et l'obscurité renforce la tension générale de la scène de poursuite. Un peu plus tard, les policiers utiliseront une lampe torche qui tracera un cercle de lumière sur les murs et bouleversera l'opposition paradigmatique mise en place. Dans une représentation

23 *Ibid*. p3
24 METZ Christian, *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, Paris, 1971, p100
25 *The Third Man*, Carol REED, 1949, 1h35mn14s

Le corbeau, Henri-Georges CLOUZOT

cinématographique, la co-présence d'éléments d'un même paradigme peut également s'établir dans le temps, au cours d'une même séquence, avec le changement de lumière. Henri-Georges Clouzot en joue parfaitement dans une scène célèbre du *Corbeau*[26]. Rémy Germain, le personnage principal, et le docteur Vorzet, doyen de médecine, se trouvent de nuit dans une salle de classe, après avoir passé la journée à chercher l'identité du corbeau du village. Le doyen rappelle à son jeune confrère le double visage des hommes, leur face visible et leur face cachée. Pour illustrer son propos, Vorzet fait basculer un lustre d'avant en arrière. Le mouvement de balancier permet successivement de dévoiler puis de cacher les traits du visage de Germain. Deux éléments d'un même paradigme sont co-présents, non pas dans l'image, mais dans la séquence.

En ce qui concerne le contexte syntagmatique, il fait intervenir, non pas une comparaison mais une explicitation par la co-présence de la caractéristique qui fait sens avec des caractéristiques de natures différentes. A nouveau, plusieurs échelles de comparaisons différentes apparaissent. La construction interne de la lumière peut en être l'objet. Ainsi, la couleur bleutée d'une lumière descendante, peu intense et très diffuse, permettra d'interpréter cette lumière comme celle d'une nuit au ciel couvert alors qu'une couleur plus blanche pour une même lumière fera comprendre celle-ci comme une lumière du jour au ciel voilé. A un autre niveau, la comparaison syntagmatique peut s'effectuer d'un point de vue plus globalement cinématographique. Ainsi, la signification d'une lumière pourra dépendre par exemple du montage, des mouvements de caméra ou des sons auxquels elle sera associée. Dans *Vampyr*[27] de Carl Theodor Dreyer, un événement lumineux survient alors que le personnage principal s'est endormi. La lumière sur son visage diminue en intensité et des flashs intenses de lumière se produisent sur le fond. A priori, leur apparition n'est pas motivée mais un son de tambours les accompagne. Conjointement, le son et la lumière s'apparentent à ceux d'un bombardement. Ces variations lumineuses peuvent donc être lues comme une représentation du tourment du personnage dans son sommeil agité, une hypothèse validée par la suite de la scène. Dans cette séquence, la lumière est associée à un élément cinématographique mais la comparaison syntagmatique peut aussi faire intervenir des éléments de l'intrigue. L'apparition d'une lumière n'aura pas la même signification si elle est provoquée par un personnage lors d'un allumage ou bien si elle n'a aucun impact sur la narration.

En résumé, il est possible de distinguer les comparaisons paradigmatiques des comparaisons syntagmatiques mais celles-ci ne sont déterminées et dissociables que d'après une

26 *Le Corbeau*, Henri-Georges CLOUZOT, 1943, 73:40 à 75:20
27 *Vampyr*, Carl Theodor DREYER, 1932, 49:09

certaine échelle syntagmatique. L'application des notions de paradigme et de syntagme à la lumière de cinéma montre bien qu'un même élément peut faire sens de différentes façons selon la nature des éléments avec lesquels il est mis en relation. En plus de sa construction interne, la façon dont la lumière **de cinéma** signifie est complexifiée par les éléments cinématographiques (montage, le cadre, le son, etc... ainsi que la narration) qui se joignent à elle. Si le domaine de signification de la lumière étudié n'est pas narratif, il n'exclut pas la prise en compte d'éléments narratifs susceptibles de révéler un certain sens d'une lumière. Pour reprendre l'exemple de la musique : une musique, placée dans un certain contexte narratif, peut révéler un sens particulier qu'elle n'aurait pas porté d'elle-même, en-dehors du contexte du film, sans pour autant que ce sens soit narratif. Il en va de même pour la lumière.

Le changement de lumière donne la possibilité de comparer une lumière par rapport à une autre dans le contexte cinématographique ou bien de comparer les deux lumières directement dans leur construction, d'après leurs différentes caractéristiques. Dans les deux cas, ce qui relève du paradigme ou du syntagme n'est pas établi. Il s'agit ici d'un « problème de l'image, et plus spécialement, celui du cinéma. Où est le paradigme ? Où est le syntagme ? Au niveau le plus élevé, le syntagme c'est le film […]. A un étage intermédiaire, ce sera une séquence […]. A la limite, un seul plan pourra être considéré comme syntagmatique »[28]. La lumière au cinéma est elle aussi sujette à cet écueil. En plus de la différenciation entre contexte paradigmatique et contexte syntagmatique, il existe différentes échelles au sein de ces deux groupes. Ainsi, certains éléments qui appartiennent à un même paradigme lors d'une interprétation peuvent se retrouver dans une relation syntagmatique au cours d'une autre interprétation. Il est possible de comprendre comment d'un côté la lumière, par sa construction interne, peut faire sens, et de l'autre, comment la lumière, placée dans un contexte cinématographique, peut faire sens. La différence ici ne tient pas du paradigmatique et du syntagmatique mais bien de l'échelle syntagmatique et de la nature des éléments qui constituent les paradigmes. La lumière peut être vue comme une construction de différentes caractéristiques ou bien comme une caractéristique d'une séquence du film. En tant qu'élément syntagmatique (dans le premier cas) ou paradigmatique (dans le second cas), la lumière sera porteuse de sens différents.

Selon l'échelle, le signe, en tant qu'élément qui fait sens, sera plus ou moins complexe. D'après cette acception, les caractéristiques de la lumière ne sont pas des signes. Ce sont des

28 BESSALEL Jean, *25 ans de sémiologie, Lexique*, sous la direction de André Gardies, CinémAction, n°58 Janvier 1991, Ed CinémAction-Corlet Télérama, p167

éléments d'un ou plusieurs paradigmes qui, organisés d'après un certain syntagme, donnent un signe plus ou moins complexe qui fait sens. D'où la difficulté de désigner le signe comme une unité, encore moins de déterminer une unité minimale. Le terme de signe devient ambigu car ce qu'il désigne varie selon l'échelle syntagmatique. Appréhender le signe de façon globale et complète reviendrait à révéler la signification qu'il porte sans pour autant comprendre le fonctionnement de la représentation dont il est à l'origine. Une lumière analysée de façon globale donnera des informations sur le monde du film sans permettre d'acquérir une autre connaissance que celle déjà apportée par la sensation quasi immédiate de chaque spectateur. La façon dont le signe est interprété est un phénomène connu sans nécessité d'une étude plus approfondie. Il s'agirait davantage de comprendre pourquoi il est interprété de la sorte. La construction du signe morcelé doit être étudiée suivant plusieurs étapes : l'identification des éléments qui constituent le signe, de la façon dont ils sont agencés et de leurs liens avec les autres éléments cinématographiques. Par la suite il s'agira donc de questionner les caractéristiques de la lumière et leur agencement.

I.2 Domaines de signification : dénoté / connoté

Les différents éléments pris en compte pour constituer le signe peuvent être regroupés sous l'expression de *structures signifiantes* introduite par Christian Metz[29]. Celui-ci distingue deux catégories en fonction des domaines de signification auxquels elles renvoient : celles qui relèvent de la dénotation et celles qui relèvent de la connotation. D'après le *Dictionnaire de Sémiotique Générale*, « *les traits dénotatifs*, qui seuls interviennent directement dans le mécanisme référentiel, reflètent les propriétés objectives de l'objet dénoté, et sont seuls en principe impliqués dans la valeur de vérité de l'énoncé ; *les traits connotatifs* jouent certes un rôle non négligeable dans le choix du signifiant, mais dont la pertinence se détermine par rapport à d'autres considérations que celle de la stricte adéquation au référent »[30]. Une précision est apportée au terme de *connoté* ou *trait connotatif* dans le *Trésor de la Langue Française* : « le remplacement [des connotés] peut s'opérer sans modification de la dénotation et se traduit par un changement de « style » [au sens de Hjelmslev] »[31]. La dénotation renvoie à la signification par un processus de reconnaissance, dans un sens référentiel et iconique d'une représentation.

29 METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma Tome I et II,* Klincksieck, Paris, 2013 (premières éditions 1968 et 1972), p95

30 HEBERT Louis, *Dictionnaire de Sémiotique Générale* [En ligne]. Université du Québec à Rimouski, 28 janvier 2015. Disponible sur : http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf , p91

31 *Connotaté* In CNRTL [En ligne].*Op.Cit*. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/connoté

Par exemple, s'agissant d'une lumière en plongée, en contre-jour, irisée, blanche, de forte intensité et dont aucune source ne justifie la présence, ces éléments de reconnaissance et de compréhension du phénomène lumineux sont de l'ordre du signifié du dénoté. Comprendre cette lumière comme une émanation divine, d'après l'impression visuelle et d'après la description faite auparavant, est une interprétation dans le domaine du signifié du connoté.

Dans le cinéma narratif figuratif, deux sens dénotés distincts apparaissent. A commencer par la reconnaissance de **la figure** : le signifiant regroupe certains fondements qui permettent la référence et la reconnaissance du signifié qui est l'objet figuré. Dans ce cas, les signifiants du sens dénoté de la lumière seraient les stimuli visuels exercés par l'image sur le spectateur et les signifiés seraient l'objet figuré, en l'occurrence la lumière. Les signifiés seront donc les différentes caractéristiques qui permettent la description de la lumière et par conséquent la reconnaissance d'une lumière en particulier. Comme expliqué précédemment, il s'agit d'un processus d'interprétation qui s'effectue de façon immédiate, de la même façon que le spectateur reconnaîtrait la figuration d'une chaise dans l'image d'une chaise. De par son image photographique, le cinéma donne généralement accès au signifié du dénoté en même temps qu'à son signifiant. Ce dénoté ne pourra être pris en compte puisqu'il est confondu avec la perception même de l'image et donc de la lumière. C'est pourquoi Christian Metz met en garde : « la littérature et le cinéma sont par nature condamnés à la *connotation*, puisque la dénotation vient toujours *avant* leur entreprise artistique »[32]. Mais avant de passer à la connotation, il faut étudier la seconde dénotation possible du cinéma narratif et dont le signifié serait de l'ordre de la compréhension de **l'action**. Justement, d'après Christian Metz, au sujet du cinéma narratif : « les esthéticiens du film ont souvent remarqué que les effets filmiques ne doivent être “gratuits”, mais demeurer “au service de l'intrigue” : c'est une autre façon de dire que le signifié de la connotation n'arrive à s'établir que si le signifiant correspondant met en jeu *à la fois* le signifiant et le signifié de la dénotation »[33]. Dans cette citation, les “effets filmiques” relèveraient de la connotation et la dénotation concernerait la compréhension de l'intrigue. Ainsi, le sens dénoté d'un montage alterné serait la simultanéité des deux séquences dans la chronologie de l'intrigue.

Sur le mur d'une chambre d'enfant se dessine un cadre de lumière cerclé d'ombres de feuillages mouvants et divisé par celle des battants d'une fenêtre. Les ombres sont nettes et le contraste entre la tache de lumière sur le mur et le reste de la pièce, plongée dans l'obscurité, est très élevé. Un enfant, placé devant le mur, porte son ombre sur cette plage de lumière. Bientôt,

32 METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma Tome I , Op. Cit.* p80
33 *Ibid.* p100

The Night of the Hunter, Charles LAUGHTON

une masse sombre fait disparaître autant l'ombre du personnage que l'enfant lui-même. Dans cette scène de *The Night of the Hunter*[34], le contraste, la dureté de la lumière et sa direction anti-solaire indiquent que la scène se déroule de nuit. Les battants de la fenêtre et la direction permettent d'interpréter la lumière comme provenant d'un éclairage extérieur. L'ombre qui vient recouvrir l'enfant est donc celle d'un personnage positionné à l'extérieur de la maison. Ces interprétations sont de l'ordre du dénoté en tant qu'élément de compréhension de l'intrigue. Les caractéristiques de la lumière prennent cette fois le rôle d'éléments signifiants. Les signifiés renseignent sur deux éléments différents. Les premiers sont les sources des éclairages et des ombres comme le lampadaire et le personnage extérieur. Les seconds sont des renseignements sur la temporalité. Fait-il jour ou nuit ? Est-ce une lumière d'aube ou de milieu de journée ? L'intrigue se déroule-t-elle en été ou en hiver ? Ces signifiés, s'ils n'ont pas directement un impact sur l'intrigue, donnent au moins des informations sur le milieu dans lequel elle se déroule, la diégèse.

Le dénoté permet ici une sorte de description de la diégèse. Cette description est comprise de façon immédiate via le même phénomène que celui qui permet la compréhension du dénoté des autres éléments de l'image. Les informations temporelles forment un contexte dans lequel l'histoire se déroule mais ce contexte est réduit à un instant précis. Ses caractéristiques sont des valeurs actualisées de certains paradigmes (degré de jour ou de nuit, degré dans l'avancé des saisons, etc). La connaissance intuitive du monde du film ne réside pas uniquement dans cette reconnaissance instantanée de l'image d'un certain monde filmé. Pour reprendre l'exemple du temps, il s'agit davantage de le reconnaître en tant que dimension du monde du film, en entrevoir son écoulement et son étendue possible. Il est vu comme contexte au sens d'un temps au cours duquel l'action et l'histoire du film s'étendent et non d'un instant (certes précis et caractérisé) au cours duquel elles s'effectuent.

Jacques Fontanille relève d'ailleurs que « si la lumière est visible, c'est parce qu'elle serait configurée sémiotiquement, dotée d'un minimum d'articulations du contenu [*aussi appelé signifié*], et que la perception que nous en avons serait sous le contrôle de cette configuration : de ce point de vue, la lumière, c'est de l'espace, de la matière, des contrastes chromatiques, des effets de surface, etc. […] La question qui se pose à une sémiotique de la lumière serait donc, en somme, de déterminer dans quelle mesure la configuration est dotée d'un plan du contenu minimal, indépendamment des investissements sémantiques, figuratifs ou narratifs qu'elle peut recevoir dans les discours concrets, verbaux et non verbaux, et de quelle nature pourraient être

34 *The Night of the Hunter*, Charles LAUGHTON, 1955, 14:05 à 14:30

ce plan du contenu et ses articulations»[35]. En somme, la lumière renseigne forcément sur le milieu dans lequel elle se déploie. Le tout est de déterminer les types de renseignement qu'elle est susceptible de donner sur ce milieu. Le signifié du dénoté se borne à n'en donner qu'une vue figée.

Qu'en est-il du signifié du connoté ? Dans les définitions données par Louis Hjelmslev, le signifiant et le signifié du dénoté est vu comme un tout global qui constitue le signifiant du connoté[36]. D'où une facilité de confusion entre signifiant du dénoté et signifiant du connoté. Dans *The Night of the Hunter*, le fort contraste et la lumière dure donnent des ombres aux contours nets et la distinction entre le noir et le blanc de l'image et entre le visible et le caché est très marquée. Comme expliqué auparavant, ces observations font partie du signifiant du dénoté. Elles font également partie du signifiant du connoté. Mais d'autres informations sont encore à prendre en compte pour que ce dernier soit complet. Il fait nuit, la figure éclairée représente un enfant, et l'ombre qui le recouvre et le fait disparaître provient d'un homme extérieur à la maison (ces éléments sont le signifié du dénoté au sens de l'action). A partir de tous ces éléments, les significations (signifié du connoté) sont multiples et se recoupent : la distinction entre l'ombre et la lumière correspond à celle entre le mal et le bien. L'ombre correspond à une menace extérieure, qui plane sur la maison et les enfants, et incarnée par le personnage qui en est la "source". La prise en compte du signifié du dénoté dans les signifiants du connoté induit la présence de l'histoire (ici, positions et types de personnages) et du contexte de l'intrigue (nuit) parmi les signifiants. La subjectivité du spectateur intervient à ce niveau. Le connoté de la lumière au cinéma se rapproche des interprétations de Fabrice Revault d'Allones citées auparavant quant au rôle dramatisant et atmosphèrisant de la lumière.

Déterminer le signifiant de la connotation comme dépendant du processus de dénotation dans sa globalité, c'est entraver toute possibilité de connotation, si ce n'est en dehors de l'intrigue ou de la diégèse, en tout cas, en dehors de toute reproduction reconnaissable. Ce positionnement souligne la difficulté de se détacher du lien entre signification et narration ou entre signification et dramaturgie lorsque le signifiant provient d'un élément profilmique. Le lien entre la dénotation et la connotation n'est pas remis en cause. Toutefois, si Roger Odin considère que, « indépendamment de son importance, *la connotation présuppose toujours la dénotation* »[37], il parle ici du premier sens de la dénotation, celui de la reconnaissance. Il

35 FONTANILLE Jacques, *Op. Cit.* p26
36 METZ Christian, *Langage et cinéma, Op. Cit.* p22
37 ODIN Roger, *Op. Cit.* p127

relativise en distinguant plusieurs origines possibles du signifiant de la connotation. Odin reprend l'idée d'un signifiant de la connotation construit par le signifiant et le signifié du dénoté mais il envisage également un signifiant de la connotation indépendant du signifié de la dénotation. D'après la définition de Hjelmslev, il ne s'agit plus de connotation mais ce défaut de dénomination n'entrave en rien l'existence de ce domaine d'interprétation. Odin donne l'exemple de « la connotation de "virtuosité dans la prise de vue" que l'on s'accorde à reconnaître aux films de Lelouch […] [qui] n'est pas dépendante du sujet filmé mais du seul travail de la caméra »[38]. Cette remarque reste pertinente dans le cas de la lumière. Déterminer le connoté d'une lumière indépendamment du signifié de son dénoté, c'est comprendre les informations qu'elle livre sur son milieu (le monde du film) sans la nécessité de savoir qu'il s'agit d'une lumière de jour ou de nuit, artificielle ou naturelle, réaliste ou non, etc. L'exemple choisi ici en accord avec l'extrait de *The Night of the Hunter* concerne la dimension temporelle mais ce domaine d'interprétation s'étend à tous les éléments sensibles (développés dans les parties suivantes) qui permettent l'accès au monde du film.

II. Matériaux du changement de lumière
les caractéristiques de la lumière au cinéma

II.1 Introduction à l'iconique et au plastique

Une exploration plus approfondie de ce domaine d'interprétation s'impose. Dans le *Traité du signe visuel*, les auteurs remarquent qu'il « y a, sous tout tableau figuratif un tableau abstrait dont le premier n'est que le prétexte »[39]. A l'exception du sens d'implication mis en évidence dans cette affirmation, Roger Odin partage l'analyse d'images figuratives qui « articulent toujours deux niveaux de sens : le niveau figuratif et le niveau plastique (sans préjuger de l'existence d'autres niveaux) »[40]. Qu'il s'agisse du *Traité du signe visuel*[41] ou bien de *La Sémiotique du visible*[42] qui traite directement de la lumière, ces deux niveaux de sens sont

38 *Ibid*. p129
39 GROUPE MU :EDELINE Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, T*raité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Ed : Groupe µ (Liège) - Seuil, Paris, 1992, p23
40 ODIN Roger, *Op. Cit*. p67
41 GROUPE MU, *Op. Cit*.
42 FONTANILLE Jacques, *Op. Cit*.

The Lady from Shanghai, Orson WELLES

désignés sous les termes de *niveau iconique* et de *niveau plastique*.

Dans *The Lady from Shanghai*[43], la séquence finale offre la possibilité d'une distinction claire entre ces deux catégories. Trois personnages se retrouvent dans un palais des glaces, un labyrinthe de miroirs. A l'image ne sont vus que les reflets des personnages qui se dédoublent et se multiplient selon les axes. Une fusillade éclate et les reflets disparaissent à mesure que les miroirs se brisent. Un personnage finit par allumer les lumières de service de l'attraction foraine. Les personnages eux-mêmes sont désormais représentés et les miroirs se transforment en de simples vitres brisées. Ces éléments sont ceux qui vont permettre une interprétation iconique de la scène. Le terme d'iconique renvoie au fait de prendre en compte dans l'interprétation globale une première interprétation iconique (au sens de Peirce) de la figure présente à l'écran. L'interprétation iconique au sens du Groupe Mu revient à comprendre d'abord ce qui est figuré en tant que forme reconnue pour comprendre ensuite quel objet représenté est incarné dans cet objet figuré (au sens d'incarnation de la représentation). Ici, le « niveau iconique » ne correspond pas au sens qui lui est attribué dans la terminologie peircienne ; il est compatible avec une interprétation indicielle ou symbolique. En effet, après avoir reconnu le reflet en tant que tel, il est possible de lui attribuer diverses significations dont celle, simplement indicielle, du renvoi à la présence du personnage dans la scène. Quant à l'allumage, il peut symboliquement représenter la révélation de la vérité sur l'intrigue qui s'est déroulée durant le film ou bien la révélation du vrai visage de la coupable qui, jusqu'ici, n'avait donné qu'une image fausse et fuyante d'elle-même.

De même le niveau plastique ne sera pas incompatible avec une interprétation iconique (au sens de Peirce). Toujours dans cette scène de *The Lady from Shanghai*, l'image est globalement très sombre. Seules quelques rares zones éclairées permettent de ponctuer cette grande plage d'ombre. Lors de l'allumage, la lumière reprend le dessus et révèle la profondeur possible de l'image, jusqu'ici obstruée par l'obscurité ambiante. Une interprétation de ces éléments peut amener à une réflexion sur l'abstraction par exemple, ce qui sera le cas dans les analyses à venir. En effet, d'après Jacques Aumont, « un art plastique est celui qui **donne forme à une matière initialement informe**. Le mot "forme" est défini par le dictionnaire comme "apparence sensible". […] Il faut y ajouter l'idée d'une certaine organisation, d'un certain ordre abstrait de l'objet visuel, d'un **principe interne d'unité** qui singularise un objet parmi les autres »[44]. C'est l'interprétation de ce principe interne, à travers l'analyse de cet ordre, qui donnera la signification plastique des différents stimulis visuels. Ainsi, le niveaux plastique est

43 *The Lady from Shanghai*, Orson WELLES, 1947, 1h19mn00 à 1h21mn28
44 AUMONT Jacques, *L'image,* Armand Collin, Paris, 2007, p52

susceptible de renvoyer à des domaines de significations autres que le visuel. D'après *Le Traité du signe visuel*, ils renvoient directement à des concepts, d'où la notion d'abstraction à laquelle il est associé par Aumont. Mais la signification des éléments plastiques relevés dans *The Lady from Shanghai* peut aussi être d'ordre visuel et porter, par exemple, sur la représentation de l'espace. Si les éléments plastiques constituent un ensemble aux limites bien définies, ce n'est pas le cas de leurs différents domaines d'interprétations.

Le plastique et l'iconique se résument à deux échelles syntagmatiques différentes. Les termes iconique et plastique ne renvoient pas à ce qui est signifié mais à la nature des éléments signifiants pris en compte pour l'interprétation. Dans le niveau iconique, le signifié du dénoté (dans sa première définition, au sens de reconnaissance, ici : reflet, miroir, personnage, etc) fait partie des signifiants, il prend en compte à la fois la forme et ce qu'elle figure. C'est donc sur cela, ce qui est figuré, qu'il pourra renseigner et apporter une signification. Dans le niveau plastique, le signifié du dénoté est exclu des signifiants. Pour ce qui est de la nature de la relation entre le signifiant et le signifié (icône, indice, symbole), tout reste possible.

Etant donné une partie commune dans leur origine, « signe iconique et signe plastique peuvent être solidaires dans leur manifestation matérielle – et la chose n'est pas sans intéressantes répercussions sur la communication visuelle -, mais il s'agit de signes parfaitement autonomes au plan de la théorie : autonomes et “complets”, mettant en relation de manière chaque fois originale des portions d'un plan du contenu et d'un plan de l'expression »[45]. Une séparation nette entre le plastique et l'iconique est à envisager lors du répertoire des éléments signifiants et de leur première interprétation mais cette « manifestation matérielle » parfois commune ne peut qu'encourager un aboutissement des analyses qui tende vers une signification qui met en jeu les deux niveaux de sens.

II.2 Caractéristiques de la lumière dans une interprétation plastique

Comme expliqué précédemment, les signes plastiques prennent pour éléments signifiants les stimuli visuels, c'est-à-dire les caractéristiques de la lumière. Celle-ci peut être décrite de plusieurs façons mais se divise généralement en trois catégories de qualificatifs. Dans une vision statique de la lumière, l'analyse porte sur les « états de choses » selon Jacques Fontanille, soit les propriétés associées à la lumière d'après « la tradition » : « l'*éclat*, une

45 GROUPE MU, *Op. Cit.* p119

Once Upon a Time in America, Sergio LEONE

intensité liée à la source, pouvant être interprétée comme une modalisation graduelle, reposant sur le conflit central entre *obscurité* et *clarté* sur lequel repose l'émergence du visible. Le *ton* résulte d'une réaction qualitative de la cible éclairée, elle est aussi interprétable comme valeur modale, convertie qualitativement, de la *résistance* et de la *réaction* de la cible à l'action de la source. La *saturation* est une variation graduelle du ton, interprétable comme valeur modale reposant sur le conflit secondaire entre *couleur* et *absence de couleur* »[46]. Dans *L'image,* Jacques Aumont adopte une partition différente en s'appuyant sur les trois moyens de perception de la lumière : l'intensité, la couleur et la distribution spatiale qui implique la notion de bords visuels qui désignent la frontière entre deux surfaces de luminance ou de couleur différentes. Quant à Henri Alekan, son ouvrage, *Des Lumières et des Ombres*, consiste en la description et l'analyse de lumières de multiples façons. Toutefois, le directeur de la photographie entrevoit trois oppositions principales lors de sa recherche de « signifiance de la lumière »[47] : l'opposition entre la lumière et l'ombre, entre le diffus et le directionnel et entre le solaire et l'artificiel.

Si les terminologies sont différentes, les notions proposées dans le paragraphe précédent semblent pouvoir se regrouper en trois catégories. L'éclat correspondrait à l'intensité, le ton et la saturation seraient regroupés dans la catégorie de la couleur. Les caractéristiques dégagées par Fontanille seraient incluses dans celles définies par Aumont. De même, l'opposition entre lumière et ombre d'après Alekan renvoie à la fois à l'intensité et à la distribution spatiale. Quant à la distinction entre diffus et directionnel, ce sont deux considérations différentes.

Il s'agit de distinguer la lumière lorsqu'elle se révèle au niveau d'une surface sur laquelle elle s'inscrit, de la lumière qui est révélée dans sa propagation dans l'espace. Il est tout à fait possible de trouver une lumière à la fois diffuse et directionnelle. Cette lumière est souvent utilisée dans *Once Upon a Time in America*[48], notamment dans une scène durant laquelle le personnage de Deborah répète ses cours de danse. Elle se trouve sur une estrade, dans une pièce ronde. Une grande verrière au plafond est à l'origine de la lumière de la pièce. Le centre de la pièce est plus éclairé que les bords et la répartition concentrique de l'ombre se fait progressivement. Les gros plans révèlent un visage peu marqué par les ombres et éclairé de façon très douce et diffuse. Ici, ce sont les **surfaces** qui sont prises en compte. Dans ce cas, la notion qui fait état d'une plus ou moins grande diffusion est celle de **dureté**. Elle se traduit par la netteté des ombres, c'est-à-dire par la plus ou moins grande netteté de la distribution spatiale. Dans cette scène, la présence de la source de la lumière dans l'image permet d'en identifier la

46 FONTANILLE Jacques, *Op. Cit.* p27
47 ALEKAN Henri, *Des Lumières et des ombres,* Editions du Collectionneur, 1984, p87
48 *Once upon a time in America*, Sergio LEONE, 1984, 35mn46 à 37mn31

direction. Même si cela n'avait pas été le cas, d'autres indices auraient facilement permis cette observation. Dans les plans d'ensemble, la lumière zénithale se traduit justement par la répartition de l'intensité de la lumière entre le centre de la pièce et ses bords. Ce passage de la lumière à l'ombre a beau être progressif donc diffus, la transition reste marquée et parfaitement visible, le faisceau est découpé par les bords de la verrière qui se posent en obstacle. La lumière est bien directionnelle. Quant aux gros plans, ils permettent d'observer une deuxième direction, venant du sol en réflexion (il est possible de l'observer via l'ombre des mains sur le cou de la danseuse). Cette direction de lumière n'est révélée que par l'ombre qu'elle produit mais aucunement par son inscription dans l'espace : contrairement à la lumière provenant de la verrière, la lumière en réflexion est diffuse. Dans sa propagation dans l'**espace**, la lumière peut être plus ou moins directionnelle et c'est également la notion de diffusion qui s'y oppose (d'où l'ambiguïté possible). Cette opposition se traduit par l'identification plus ou moins aisée d'un **faisceau lumineux**, ce qui relève également de la distribution spatiale.

Enfin, la distinction entre artificiel et solaire met en jeu un processus de reconnaissance du phénomène lumineux qui sera traité dans la sous-partie sur l'iconique, domaine auquel elle appartient.

D'autres éléments sont parfois pris en compte. Ainsi, Jacques Aumont relève l'importance du contraste en tant qu'interaction entre la luminosité et les bords. Cependant, cette définition semble davantage renvoyer à la dureté qu'au contraste de lumière. En effet, la notion de « bords » renvoie à celle de distribution spatiale et de netteté des frontières qui dépend de la dureté de la lumière. Le contraste relève du domaine de l'intensité par comparaison entre différentes surfaces. D'où la possibilité d'une lumière à la fois diffuse et contrastée. Ces deux notions (contraste et dureté) sont déjà des relations syntagmatiques d'éléments d'un même paradigme (respectivement l'intensité et la distribution spatiale).

Les caractéristiques proposées par Jacques Aumont semblent pouvoir regrouper les différentes approches et descriptions possibles de la lumière. Elles seront donc conservées pour les analyses à venir et se résument ainsi : l'*intensité,* qui regroupe l'opposition entre lumière et ombre, en particulier l'éclat et le contraste (netteté de cette opposition entre deux surfaces) ; la *couleur*, qui regroupe le ton et la saturation ; et la *distribution spatiale*, qui regroupe la notion de bords (et donc de forme, créée par l'opposition entre lumière et ombre ou entre couleurs), la dureté (netteté des bords de la tache lumineuse), et de degré de diffusion (netteté des bords du faisceau lumineux).

II.3 Caractéristiques de la lumière dans une interprétation iconique

Ces caractéristiques de la lumière font aussi partie des éléments signifiants des signes iconiques. Toutefois, ceux-ci sont en relation avec la figuration et les phénomènes de ressemblance et de reconnaissance. Par exemple, la distinction entre lumière artificielle et lumière solaire proposée par Henri Alekan est à prendre en compte dans une analyse iconique de la lumière. D'après *Le Traité du signe visuel* et de manière générale, la constitution de la figure (confondue ici avec la forme) dans un message visuel dépendrait du spectateur. « Les psychologues de la forme ont eux-mêmes affirmé que “ les formes n'existent pas en elles-mêmes, elles ne sont que perçues ”. Nous défendrons le principe apollinien selon lequel l'ordre – ici synonyme de forme -, étant une propriété de l'esprit humain, est en dernière analyse un *modèle*. On appelle ordre la coïncidence, partielle ou totale, du perçu avec un modèle. D'où il découle qu'une image peut être ordonnée pour un spectateur (qui possède un modèle) et non pour un autre (qui ne le possède pas). C'est le lecteur qui fait la lecture »[49] . Dans le cinéma figuratif, l'image perçue est supposée correspondre au minimum à un modèle commun à tous les spectateurs, notamment concernant les propriétés physiques du monde diégétique. Ainsi, reconnaître une lumière reviendrait à reconnaître un phénomène lumineux déjà vécu. Henri Alekan développe l'idée que « le spectateur, devant une œuvre peinte ou filmique, est mis en *condition de réceptivité grâce à sa faculté de mémorisation, l'information plastique* [transmise par la lumière] devant laquelle il est placé *réveillant en lui sensations et sentiments préenregistrés par ses contacts avec la nature* »[50]. Le changement de lumière est particulièrement intéressant dans cette configuration de reconnaissance de phénomène lumineux dans une séquence délimitée par une apparente unité temporelle et spatiale. Le passage d'un phénomène à l'autre permet de souligner les différentes caractéristiques qui subissent le changement et renvoie ainsi la lumière à la façon dont ses formes permettent la création d'une figure particulière.

II.4 Interprétation icono-plastique : lumière figurée / lumière figurative

Les différentes caractéristiques, iconiques et plastiques, évoquées ci-dessus permettent la description de la lumière et une analyse conjointe de ces deux niveaux de sens pourrait en révéler la signification dans les différents moyens dont elle dispose pour se rendre perceptible.

49 GROUPE MU, *Op. Cit.* p41
50 ALEKAN Henri, *Op. Cit.* p32

The Tree of Life, Terrence MALICK

Mais comment, où trouver l'objet de la description et de l'analyse, la lumière ? Dans le cadre du cinéma, la réponse est triviale : là où la lumière est visible, c'est-à-dire dans l'ensemble du visible de l'image. Mais dans sa façon de se rendre visible, il est possible d'aborder la lumière sous deux angles différents.

Dans un film comme *The Tree of Life*[51], des flares, des halos ou des points lumineux se dessinent parfois à la surface de l'image. La lumière est ici prise dans sa façon d'être figurée en tant qu'énergie lumineuse via ses sources et ses rayonnements. Mais, comme expliqué précédemment, la lumière, tout comme l'espace, est une prégnance dans l'ensemble du monde, et donc dans le monde diégétique. Généralement, la lumière ne peut pas être perçue via son unique existence. Elle est rendue visible à travers le faisceau qu'elle trace dans certaines situations comme celle, coutumière, de la projection cinématographique. Ainsi, le cône lumineux se retrouve dans certaines scènes de *Taxi Driver*[52], *The Purple Rose of Cairo*[53], The *Departed*[54], et tant d'autres. Pour être perçue, la lumière doit rencontrer un obstacle qui dévoile sa présence. Dans cet exemple, l'obstacle est une matière présente dans l'ensemble de l'espace. La lumière, en révélant cette matière, révèle par le même fait sa propre présence. Elle peut ainsi être rendue visible dans la façon dont elle parcourt l'espace, via une délimitation des contours de son faisceau. Dans les deux cas (en tant que source ou en tant que faisceau), il s'agit d'une lumière qui se donne directement à voir, d'une lumière figurée.

De nombreux autres obstacles à la propagation de la lumière existent : les éléments sur lesquels elle s'arrête, ceux qu'elle rend visibles. Un exemple n'est pas nécessaire, tout élément visible de l'image peut amener à la description d'une certaine lumière. Ceci est dû à l'éternel couplage de la lumière et de l'image, indissociables l'une de l'autre. L'impact qu'elle laisse sur les objets et surfaces qu'elle rend visibles est un indice de sa présence. Une lumière identique posée sur deux objets différents ne peut pas être reconnue dans son unicité, un référent est toujours nécessaire pour reconnaître une lumière ou en voir le changement. Il est donc possible d'en apprendre tout autant sur la lumière via la façon dont elle rend le monde visible, c'est-à-dire sa façon de permettre la figuration.

La lumière est donc susceptible d'être porteuse de sens dans ses deux formes de perception : celle de la lumière en tant qu'énergie matérialisée et rendue visible, **une lumière figurée** ; et celle de la lumière éclairante, dans sa façon de rendre les choses visibles, d'en

51 *The Tree of Life*, Terrence MALICK, 2011
52 *Taxi Driver*, Martin SCORCESE, 1976
53 *The Purple Rose of Cairo*, Woody ALLEN, 1985
54 *The Departed*, Martin SCORCESE, 2006

The Purple Rose of Cairo, Woody ALLEN

délimiter les contours et donc de les figurer, **une lumière figurative**.

Cette distinction renvoie à une partition déjà présentée dans l'introduction concernant le rôle de la lumière dans le cinéma. D'une part la lumière qui figure rappelle la contrainte à l'origine de la réalisation d'un film : la création d'une image. Le rôle premier de la lumière est bien celui de rendre visible. L'intérêt réside dans la façon dont cette contrainte peut être manipulée et transformée en outil signifiant. L'autre fonction de la lumière est celle de matière du film, à la manière du grain de la pellicule. Dans *L'attrait de la lumière*, Jacques Aumont soulève « des cas où ce n'est ni une matière déposée matériellement sur la pellicule, ni la matière de l'objet filmé qui est offerte à notre attention, mais véritablement la matière de la pellicule – et c'est alors toujours la lumière qui s'en charge, une lumière qui n'est plus représentative, qui ne garde de l'acte figuratif que ses pouvoirs les plus dangereux pour la représentation, et qui finalement semble s'en prendre au support de l'image lui-même »[55]. Ce cas de figure ne concerne pas le domaine d'étude du cinéma narratif et figuratif. Toutefois, cette considération souligne un aspect particulier de la lumière comme matière. Une lumière, bien que figurée, aura tendance à porter davantage de sens plastique qu'iconique et, à l'inverse, une lumière qui figure sera davantage significative d'un point de vue iconique que plastique. Les raisons de cette répartition concernent la reconnaissance des objets figurés (au sens de formes reconnues). Dans le cas d'une lumière qui figure, bien que l'objet de l'analyse soit la lumière, ce qui est figuré, et donc ce qui fait l'objet de la reconnaissance, c'est le monde visible. Tandis que, dans le cas de la lumière figurée, même si le processus de reconnaissance est présent, cette reconnaissance d'une lumière particulière est rarement portée à l'attention du spectateur. Toutefois, des sens plastiques d'une lumière qui figure et iconiques d'une lumière figurée ne sont pas exclus. Au contraire, ils permettent de préciser des significations principalement iconiques ou plastiques.

Dans le cas de l'image fixe, la figuration n'évolue pas. Ainsi, le Groupe Mu considère qu'en « première analyse, le signifié se révèle relationnel et topologique […] Les analyses plastiques auxquelles on peut se livrer ne sont possibles que moyennant une batterie d'oppositions structurales rendant compte des formes, des couleurs et des textures […] Il faut noter que ces données [formes, couleurs, textures] sont coprésentes, de sorte que l'image est d'emblée potentiellement tabulaire. On comparera ceci avec les arts du temps (poésie, musique),

55 AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris, 2010, p71

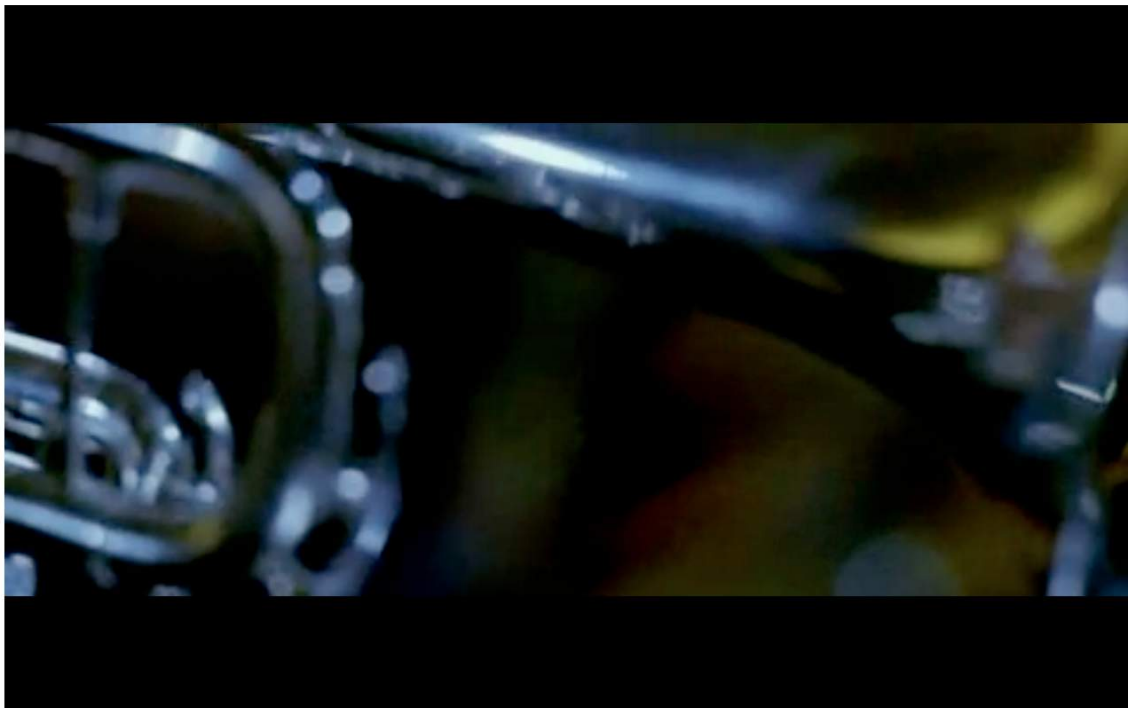
où la tabulation n'est acquise que par construction »[56]. Justement, le cinéma se présente à la fois comme un art de l'image et comme un art du temps. Les figurations sont donc susceptibles d'évoluer et la co-présence de données plastiques peut tout aussi bien s'effectuer dans l'image que dans plusieurs images d'une même séquence. Roger Odin y fait référence en parlant des « relations de succession du niveau plastique »[57]. « Les films abstraits travaillent de façon privilégiée sur ces relations syntagmatiques du niveau plastique, mais elles jouent un rôle tout aussi important dans le cinéma figuratif (: passage d'un éclairage contrasté à un éclairage doux, d'une image à grain fin à une image à gros grain, d'une dominante colorée orangée à une dominante verte, d'une composition circulaire à une composition triangulaire, etc) »[58]. Cette juxtaposition des éléments signifiants dans l'image et dans le temps se retrouve également dans le domaine iconique. L'évolution de la lumière au cours d'une séquence est donc une donnée importante, quel que soit le niveau de sens étudié.

III. Rôle sémiotique du changement de lumière

III.1 Nature et matérialisation cinématographique du changement de lumière

Le changement de lumière permet une sémiotique qui se construit dans le temps. A noter que le changement, « fait de mettre à la place quelque chose de *différent* mais de *même nature* ou *fonction* »[59], peut s'implanter de différentes façons dans cette dimension. D'une part, il peut se présenter comme un passage instantané de valeurs de certaines caractéristiques à d'autres. Le changement brusque peut intervenir, par exemple, lors d'une scène de nuit, avec une pièce éclairée qui s'éteint ou inversement. D'autre part, il peut se trouver sous forme de variation avec une évolution graduelle sur les échelles de valeur de certaines caractéristiques. Les changements atmosphériques provoquant les fameuses fausses teintes en sont un exemple. Ces deux formes sont à prendre en compte et à dissocier car les interprétations qu'elles engendrent diffèrent. Le passage instantané d'une lumière à une autre mettra l'accent sur la comparaison entre les deux alors qu'une variation au cours du temps soulignera l'instabilité de la première lumière et la variation en elle-même. Toutefois, entre variation et changement, la distinction n'est pas si aisée. En effet, comment déterminer ce qui relève de l'instant et ce qui relève du

56 GROUPE MU, *Op. Cit.* p189
57 ODIN Roger, *Op. Cit.* p106
58 *Ibid.* p106
59 *Changement* In CNRTL [En ligne].*Op.Cit.* Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/changement



Collateral, Michael MANN

temps dans son écoulement ? Selon les extraits, l'ambiguïté quant à la forme de changement mise en place pourra être prise en compte.

Quelle que soit sa nature, le changement de lumière est un révélateur de la dimension temporelle de l'image cinématographique et de la lumière. « On dit parfois que la conscience du temps est devenue chez nos contemporains une seconde nature, qu'on l'a si parfaitement intériorisée qu'elle tend à nous faire oublier, qu'en soi, le temps n'existe pas. Or, le type de synthèse intellectuelle à laquelle le temps nous renvoie représente, comme le démontre Norbert Elias, " une performance qui est loin d'être élémentaire " (*Du temps* Fayard 1996 p.81) ; cette performance, l'oeuvre filmique n'a de cesse de nous la rappeler. La manière dont on détermine couramment le temps repose en effet sur notre capacité à mettre en relation entre eux divers aspects du flux continu des événements au milieu desquels l'on vit et dont on fait nous-même partie. Cette topographie établie, intervient ensuite un problème, tout aussi sérieux, que le temps nous pose : quelle échelle doit-on utiliser pour prendre une mesure, et nous repérer dans l'ensemble de ces événements ? »[60]. Le changement de lumière ne propose pas une échelle mais il constitue un référent qui peut supporter la comparaison avec d'autres marqueurs temporels.

Un autre élément à prendre en compte est la relation qu'entretient le changement de lumière avec les autres procédés cinématographiques. A savoir, un changement de la perception de la lumière entraîné par un changement de plan ou un mouvement de caméra et non pas par une variation au niveau de la source de lumière doit-il être considéré comme un changement de lumière ? La scène au club de jazz dans *Collateral*[61] illustre parfaitement ce questionnement. La caméra parcourt la scène en longue focale et détaille les divers instruments et musiciens. Au cours de ce mouvement, les changements de mise au point font tanguer l'image du flou au net et inversement. D'un point de vue spectatoriel et iconique, l'information sur le profilmique et sur la diégèse diffère de celle que lui en procure l'image. La lumière qui éclaire les musiciens est inchangée. Toutefois, le passage par le flou défigure les formes pour les fondre en différentes taches de lumière. Ce changement visuel est tout de même vécu au niveau plastique. Il en va de même pour les mouvements de caméra ou les changements d'axe. D'un point de vue plastique, ces deux procédés peuvent être traités sans considérer l'origine du changement. Pour la perception de l'événement visuel, la distinction entre les deux modalités de changement

60 ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, Ed L'harmattan, Paris, 2006, p11

61 *Collateral*, Michael MANN, 2004, 38mn30 à 38mn54

Goodbye South, Goodbye, Hsiao-Hsien HOU

(profilmique ou filmique) est inexistante. Si le lieu du changement est un élément à prendre en compte dans une analyse iconique, ce n'est pas le cas dans le relevé des signifiants plastiques. Evidemment, tout changement d'axe ou mouvement de caméra change la perception que l'on peut avoir d'une même lumière. Toutefois, l'ensemble des changements ne sont pas pertinents d'un point de vue sémiotique (un nouvel exemple de la complémentarité icono-plastique).

III.2 Double rôle du changement de lumière

Le double rôle du changement de lumière a été abordé dans la partie précédente par la distinction entre changement et variation. La première implication d'un changement de lumière est celle de la juxtaposition temporelle de deux états lumineux distincts. La comparaison qu'il implique se produit au cours du temps, par juxtaposition au sein d'une séquence et non d'une image qui pourrait être photographique. Selon le contexte, syntagmatique ou paradigmatique, la nature du changement diffère mais dans les deux cas, le changement permet de mettre en évidence qu'un certain choix parmi un paradigme et qu'un certain syntagme ne sont pas les seules figurations possibles. Le changement de lumière révèle la nature construite de la lumière. Et par ce choix de construction, la lumière est susceptible d'être porteuse d'une signification.

Les écarts paradigmatiques au sein d'une image comme le contraste ou des différences de couleurs ou de diffusion peuvent être des éléments porteurs de sens. Dans le cadre d'une étude du changement de lumière, ils ne feront partie de l'analyse que si ces écarts varient. Le rôle premier du changement de lumière est donc celui de révélateur via la juxtaposition pour permettre la comparaison.

La sémiotique étudiée est d'abord celle de la lumière à travers ce que le changement nous en révèle. Mais cette révélation peut s'effectuer de plusieurs façons. Le phénomène étudié n'est pas statique mais dynamique. Il s'agit de le considérer dans ses diverses parties. La scène d'ouverture de *Goodbye South, Goodbye*[62] est le lieu d'un changement de lumière. Le personnage principal se trouve dans un train, au milieu de l'allée centrale filmée dans sa profondeur. De part et d'autre des rangées, les fenêtres permettent à la lumière chaude et intense de ce jour d'été d'envahir le wagon. En l'espace de quelques secondes, cette lumière disparaît et le noir de l'ombre s'insinue dans les moindres recoins du wagon. Seuls de rares scintillements de l'éclairage artificiel, ponctuel et irrégulier du train se reflètent dans les verres des lunettes de

62 *Goodbye South, Goodbye*, Hsiao-Hsien HOU, 1996, 1mn45 à 2mn20

soleil du personnage principal tels un substitut au regard inaccessible. A la sortie du tunnel, la lumière du jour reprendra ses droits. Une analyse de cet extrait pourrait débuter par l'étude sémiotique de la lumière du jour (naturelle, aux variations atmosphériques non signifiantes) et de la lumière du tunnel (une lumière de nuit, qui laisse planer le mystère sur le lieu de l'action) de façon **indépendante**. Chacun des états lumineux sont soumis en eux-mêmes à une étude sémiotique. Mais le changement de lumière permet justement d'aller au-delà de ces premières interprétations et invite à la comparaison de ces états **l'un par rapport à l'autre**. Ainsi, la lumière du jour, au vue de la lumière du tunnel, n'apparait plus si naturelle. Elle est aussi construite et paraît même un peu trop intense. Quant à la lumière du tunnel, elle conserve sa connotation mystérieuse, d'autant plus qu'elle se place dans un contexte qui se veut naturel. Enfin **le passage** en lui-même d'un état à l'autre, qu'il s'agisse d'une transformation instantanée ou d'une variation, est un dernier élément potentiellement signifiant. Dans l'exemple de *Goodbye South, Goodbye*, le changement d'un état lumineux à l'autre ne se positionne pas de façon franche du côté du changement brusque ou de la variation. Malgré sa rapidité, il prend juste assez de temps pour laisser sentir au spectateur le poids de l'ombre s'abattre sur l'image et dans l'ensemble du wagon. Le système de signification du changement de lumière est plus complexe que celui de la lumière seule puisque chacune de ses parties est susceptible d'apporter des éléments signifiants à un sens global qui n'existerait pas sans le processus du changement.

Dans le *Traité du signe visuel*, l'objet d'étude est souvent une image non photographique et pour laquelle le processus de mimesis est important. Ainsi, l'accent est mis sur la transformation entre l'objet qui doit être représenté et sa représentation (un paysage et le croquis qui en est fait, par exemple). Dans l'ouvrage du Groupe Mu, ces transformations sont dites « sémiotisantes »[63]. Dans le cadre du cinéma, la transformation n'est pas présente à ce niveau de la représentation, ou, du moins, elle ne semble pas l'être. D'un point de vue iconique au sens de Peirce, il n'y a pas de différence entre ce qui doit être représenté et sa figuration en image cinématographique. Le changement de lumière met en jeu une transformation. A priori, cette transformation s'effectue dans le plan de la figuration et non entre l'objet représenté et sa figure. Cette transformation interne peut-elle être sémiotisante ? Le changement de lumière, en plus de son rôle de juxtaposition, peut-il porter cette fonction ?

63 GROUPE MU, *Op. Cit.*

III.3 Le changement de lumière ou une possible opération rhétorique

Dans le *Traité du signe visuel*, le Groupe Mu fournit un « modèle global du décodage visuel »[64] qui permet de dégager certaines significations du signe visuel. Jusqu'ici, une attention particulière a été portée sur les caractéristiques de la lumière et sur les éléments signifiants qui relèvent du domaine des percepts. Mais le codage visuel requiert également le domaine des concepts. Une lumière descendante sera plus facilement associée à un effet naturel qu'une lumière ascendante. Cette relation est due à l'expérience du spectateur qui associe la lumière solaire et donc descendante à la notion de *naturel*. La direction descendante de la lumière est de l'ordre du percept, le renvoi au *naturel* est de l'ordre du concept. Les percepts sont les éléments effectivement présents à l'image, et qui, à différents niveaux sur l'échelle syntagmatique, renvoient à des concepts sélectionnés dans le « répertoire »[65] de la mémoire du spectateur. Cette relation permet la distinction entre deux degrés de lecture du signe visuel : un degré perçu qui correspondrait à ce qui est effectivement vu à l'image, et un degré conçu dont les éléments ne sont pas toujours présents dans le signe visuel. A partir de ces deux degrés, le Groupe Mu définit la rhétorique comme « la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doive *dialectiquement*[66] superposer un degré conçu. L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart, identification et réévaluation de l'écart »[67].

De quel écart s'agit-il ? A quel niveau se produit-il ? Les auteurs introduisent la notion de *degré zéro local* qui serait « l'élément attendu en tel endroit d'un énoncé, en vertu d'une structure particulière de cet énoncé-là »[68]. Prenons l'exemple d'une scène qui se déroule de nuit dans une pièce. Aucune lumière ne provient de l'extérieur et des lampes de jeu en tungstène éclairent la scène. Ces éléments indiquent une certaine temporalité, celle de la nuit. La continuité temporelle de la scène de cinéma conduit le spectateur à attendre des plans à venir de respecter la temporalité mise en place par la lumière nocturne. Si, après une coupe de montage, le plan suivant présente cette même pièce mais cette fois avec une lumière intense provenant des fenêtres et les lampes de jeu éteintes, les attentes du spectateur ne sont pas comblées. La lumière du jour (degré perçu) ne correspond pas à la lumière nocturne attendue (degré zéro local). L'écart produit intervient ici entre le degré perçu et le degré zéro local. Le fait de

64 *Ibid*. p91
65 *Ibid*. p91
66 Souligné par l'auteur
67 *Ibid*. p256
68 *Ibid*. p263

« considérer tel énoncé particulier comme inacceptable »[69] par rapport aux règles d'un énoncé plastique ou iconique permettra de l'identifier. Le spectateur comprendra cet écart comme un changement de temporalité et donc de scène. La réévaluation (ou compréhension) de l'écart s'effectue à travers le fait d'associer aux percepts (lumière diurne) un degré conçu (changement de scène) différent du concept (unicité de la scène) relié au degré zéro local (lumière nocturne) et en accord avec le degré perçu (lumière diurne)[70].

Toujours d'après le *Traité du signe visuel*, pour la représentation d'une image fixe, un énoncé rhétorique se matérialise par la conservation d'un « invariant »[71] qui continue de renvoyer au degré zéro local et auquel est associé un élément qui subit l'opération rhétorique décrite ci-dessus.

Dans le *Traité du signe visuel*, la représentation est encore prise au sens de mimésis. D'après cet ouvrage, une relation rhétorique met en lien la représentation et son objet. Dans le cadre de l'étude du changement de lumière, l'opération rhétorique met en jeu au moins les deux états lumineux et l'attente que le spectateur peut avoir de l'un d'eux. Où l'écart peut-il se produire dans cette configuration ? Pour qu'il puisse avoir lieu, il est nécessaire qu'un degré zéro local soit mis en place. Ce dernier est le produit d'une construction icono-plastique qui met d'abord en jeu la constitution du monde diégétique. En effet, ce dernier « est construit. Doublement. Par le film lui-même bien sûr, mais par le spectateur aussi »[72]. Ce qui est montré du monde diégétique présente une organisation du monde dans lequel l'action est censée se passer. L'idée de cette organisation n'est pas un fait filmique, elle est construite par le spectateur. Cette organisation permet la conception d'une unité spatiale et temporelle dans une séquence. Cette unité spatio-temporelle implique une continuité particulière quant aux états de la lumière et leurs variations. L'aspect chronologique au sein d'une séquence est important : le fait que telle lumière vienne avant telle autre est à prendre en compte car c'est cette première lumière qui met en place le degré zéro local.

Le cinéma permet une représentation figurée au cours du temps et l'objet figuré s'étend ici de l'apparition de la première lumière à la fin du changement. Contrairement à la représentation par une image fixe, la séquence de cinéma induit la dissociation entre ce qui crée

69 *Ibid*. p256

70 Cet exemple est choisi pour permettre une interprétation dans le domaine narratif car il est plus simple de comprendre l'articulation des différents éléments mis en jeu au cours d'une opération rhétorique lorsqu'il s'agit de la compréhension de l'intrigue (cela renvoi à l'expérience commune de tout spectateur de cinéma). Mais les significations qui font l'objet de cette étude seront d'un autre ordre.

71 GROUPE MU, *Op. Cit*. p98

72 GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p60

le degré zéro local et l'endroit de ce degré zéro local (et donc de l'écart). Le changement de lumière permet de rétablir le lien entre ces différents éléments rhétoriques. Il permet l'unité de l'objet figuré d'une potentielle opération rhétorique. De la nature du changement dépendra la nature de ce lien c'est-à-dire de l'écart et donc de l'objet conçu (l'objet de la représentation) qui en découle. « C'est la relation susceptible de s'établir entre degré perçu et degré conçu […] qui donne sa spécificité à telle ou telle figure rhétorique et qui, en définitive, lui confère son effet ou son efficacité dans un énoncé donné »[73]. Selon la nature du changement de lumière et des objets figurés (formes reconnaissables) au sein de l'objet figuré (incarnation de la représentation), plusieurs opérations rhétoriques seraient envisageables. L'étude de ces opérations devrait mener à déterminer dans quelles conditions l'écart se réalise et de quelles significations il peut être porteur.

73 GROUPE MU, *Op. Cit.* p 256

PARTIE II

CHANGEMENT DE LUMIERE FIGUREE

-

REPRESENTATION D'UNE ENERGIE

I. La figuration de la lumière

I.1 L'énergie lumineuse comme objet de la représentation

Dans le cinéma narratif figuratif, la lumière figurative s'absente rarement de l'image. Une lumière figurée ne peut pas être dissociée d'une lumière qui figure et éclaire. Le cas inverse produit des films uniquement plastiques qui appartiennent au domaine du cinéma expérimental. La cohabitation de ces deux lumières est un enjeu important dans le cadre d'une sémiotique de la lumière. Dans ce fleuve d'images composées de lumière figurative, comment une partie de la lumière peut-elle se détacher de son rôle principal pour devenir l'objet de la figuration et, par là-même, de la représentation ? Ces deux modes d'existence de la lumière sont-ils imperméables l'un à l'autre ou, au contraire, le changement peut-il entraîner le passage de l'une à l'autre ? L'autonomie de la lumière vis à vis de la narration semble plus facilement envisageable une fois que la lumière figurée se détache du rôle figuratif. Sa présence n'est plus une contrainte, elle ne permet plus la représentation d'une action ou d'une situation. Elle est elle-même et volontairement l'objet de la représentation.

Fabrice Revault d'Allonnes nomme cette lumière aux nouvelles fonctions la « lumière cinématographiée »[74]. Il lui attribue « cette capacité de subjugation par miroitement ou scintillement, cette puissance à l'aveuglement par éblouissement lumineux ou engloutissement ténébreux »[75]. La description de la lumière ne passe plus par les caractéristiques statiques, les « états de choses »[76] que sont l'intensité, la couleur et la distribution spatiale. Bien que ces trois échelles de qualificatifs soient prises en compte, elles nécessitent des précisions pour mieux aborder les particularités de la lumière figurée. Miroitement, scintillement, éblouissement, les zones du décor ou d'un visage ne sont plus sombres ou claires, c'est directement la lumière qui est portée au regard via sa façon d'exister et de se répandre. Dans *La sémiotique du visible*[77], Jacques Fontanille traduit l'existence de la lumière par un phénomène en trois phases, qui requiert trois protagonistes. A l'origine, une *source* qui expulse une énergie, un *actant,* reçue par une *cible*. Dans l'entre-deux qui sépare la source de la cible, cette énergie existe de façon autonome, par son rayonnement. Elle est nommée *actant-rayonnement,* la dénomination de cette phase étant confondue avec le nom de l'élément mis en jeu. La cible, conjointement à la réception de l'actant, réagit à cette énergie et renvoie un *ré-actant*. Elle est susceptible de

74 REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *Op.Cit*.p97
75 *Ibid*. p97
76 FONTANILLE Jacques, *Op. Cit*.
77 *Ibid*. p30

devenir alors une source à son tour. La particularité du phénomène est de n'exister qu'à travers un mouvement. S'il n'y a pas la phase d'expulsion, et donc s'il n'y a pas de mouvement, la source, par définition, n'existe plus et les autres éléments qui en résultent ne sont même pas envisageables. La description de la lumière figurée doit inclure le mouvement et le dynamisme que son existence engendre. D'après Jacques Fontanille, la configuration de la lumière « articule un espace traversé par des énergies»[78]. En tant qu'énergie, la lumière est envisagée comme une force en action, d'après l'étymologie du terme[79]. Malgré son influence limitée à la lumière et à aucun autre élément du monde du film, cette force fait partie de celles qui régissent ce monde tout comme la pesanteur fait partie des forces qui régissent le nôtre. Via la figuration de la lumière, objet de la description, ce sont ces énergies et la façon dont elles vont s'inclure, traverser et se dévoiler dans l'espace qui feront l'objet de la représentation et par conséquent de l'analyse.

I.2 Interprétations dynamiques de la lumière

Dans sa conception dynamique de la lumière, Jacques Fontanille discerne quatre façons d'occuper l'espace[80]. La première est la *concentration* ou le fait de réduire à un point. Elle se traduit visuellement par l'éclat. Ce dernier est donc une concentration d'énergie d'extension plus ou moins grande, qui occupe plus ou moins le champ de vision. L'effet-éclat se suffit à lui-même pour exister et se rendre visible. Il se retrouve à l'image lorsqu'une source très intense est directement présente dans le champ et qu'elle est dirigée vers la caméra par exemple. Cette source forme un point où toute information de l'image disparaît derrière la tache plus ou moins blanche et irradiante ainsi formée. La deuxième occupation de l'espace réside dans le fait de *s'étendre* ou d'occuper l'étendue. La lumière et la matière de l'espace parcouru se révèlent alors l'une l'autre. « Tant que l'actant expulsé n'a pas été capturé par une cible, toute l'étendue traversée est traitée comme matière, et ces effets de matière ne sont à ce niveau d'analyse rien d'autre que la manifestation autonome de l'actant-rayonnement, au cours de la phase transitoire pendant laquelle il n'est sous la domination (en terme de potentiel) ni de la source ni de la cible. »[81]. « Une image attachée primitivement, indiciellement, à la notion de lumière est celle du cône lumineux. Cette image même du faisceau n'est rendue possible que par l'introduction

78 *Ibid*. p29
79 D'après le latin *energia*. *Energie* In CNRTL [En ligne]. *Op*. *Cit*. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/etymologie/énergie
80 *Ibid*. fig. 6, p43
81 *Ibid*. p36

d'un support venant le *matérialiser* et qui implique le phénomène de diffusion »[82]. C'est le cas des cônes lumineux des scènes de projection cinématographique déjà citées dans la partie précédente. La troisième occupation de l'espace se fait par le *déplacement* ou la définition d'un chemin. L'éclairage est ici mis en jeu et se traduit sous la forme d'un rapport entre une source et une cible. Un rapport qui repose sur les propriétés vectorielles de l'espace. Enfin, la quatrième occupation de l'espace se matérialise dans le fait de *situer* ou de fixer une plage. Ce phénomène est traduit par la couleur qui n'implique ni source, ni cible mais seulement un site qui « convertit l'énergie qu'il reçoit en l'une de ses propriétés (ton et valeurs au sens pictural du terme) »[83].

Ces quatre occupations de l'espace sont à l'origine de premières interprétations plastiques que Jacques Fontanille regroupe dans un schéma rectangulaire dont chacune des interprétations et implications forment un coin[84]. Il associe l'éclat au concept de concentration, la matière au concept de diffusion, l'éclairage à celui de circulation et le chromatisme à celui d'immobilisation.

Ces quatre concepts renseignent sur quatre canalisations différentes de la lumière renvoyée à son état d'énergie (ce qui correspond à son nouveau rôle dans le processus de représentation, à savoir, d'objet de représentation). Elle décrit une capacité d'agir mais une capacité actualisée et non pas en puissance. L'actualisation de la capacité de l'énergie lumineuse mène cette dernière à se répandre plus ou moins dans l'espace. Comme vu ci-dessus, l'action de la lumière se traduit par un certain parcours de l'espace et par conséquent une certaine conception du temps. Les quatre possibilités d'action de la lumière permettent d'appréhender ce parcours de deux manières différentes.

I.3 Incarnation spatio-temporelle de l'énergie lumineuse

Dans un premier temps, le parcours peut être pris dans un mouvement d'émanation. La concentration et la diffusion sont alors mises jeu. Le cône lumineux révèle la lumière dans son mouvement, tout au long de son parcours. L'éclat, lorsqu'il est associé au cône lumineux, renvoie à l'origine de son émanation, au déclenchement du mouvement de l'énergie lumineuse. Paradoxalement, pour que ce mouvement soit visible et complètement appréhendé, il faut qu'il dure, qu'il soit constant dans le temps. Ainsi il sera possible de percevoir l'ensemble de l'espace

82 MARS Benoît, « Lumière et matière, information de la lumière par la diffusion dans deux films éclairés par Vittorio Storaro », Mémoire ENS Louis Lumière, 2009
83 FONTANILLE Jacques, *Op.Cit*. p36
84 *Ibid*. fig. 7, p 44

qu'il parcourt. Le temps est mis à disposition pour une exploration de cet espace. De plus, « le système visuel est équipé d'instruments capables de reconnaître un bord visuel et son orientation, une fente, une ligne, un angle, un segment ; ces percepts sont des unités élémentaires de notre perception des objets et de l'espace »[85]. Le parcours de l'espace sera révélé par ces « bords visuels », les frontières, les contours. Visuellement, cette notion se traduit par une lumière en faisceau qui s'implante et qui révèle un espace dans ses trois dimensions.

Dans un second temps, le parcours peut être vu comme une circulation entre le point de départ et le point d'arrivée. Ce sont alors l'éclairage, le chromatisme et parfois l'éclat qui entrent en jeu. La définition de l'éclairage comme chemin engendre l'existence d'un but dans le déplacement d'énergie. Tant que ce but n'est pas atteint, l'énergie reste présente sous sa forme d'occupation de l'étendue. Or, dans le déplacement, cette occupation n'est pas visible. Seules la source et la cible résultent du parcours. Tel est le cas pour une source ponctuelle de lumière qui n'est pas associée à la diffusion à travers un faisceau lumineux et pour un rectangle de lumière dessiné sur un mur sombre par exemple. Ces événements lumineux ne nécessitent pas un temps particulier pour être appréhendés dans leur globalité. Ils peuvent être entièrement perçus au cours d'un instant (suffisamment long tout de même pour permettre la perception visuelle). Il en va de même pour la couleur (qui renvoie d'ailleurs à l'immobilité). C'est pourquoi la circulation et le chromatisme seront d'autant plus mis en valeur par des variations et des changements. Ceux-ci rendent possible la création d'un rythme dans les occurrences de la lumière. La temporalité et l'espace ne sont plus abordés comme des étendues à explorer mais comme des surfaces susceptibles d'être découpées et organisées. « Notre système visuel est, en fait, équipé pour détecter non pas tant des luminances que des changements de luminance ; la luminosité (psychologique) d'une surface est presque entièrement déterminée par sa relation à l'environnement lumineux ; elle est fonction, notamment, de son arrière-fond »[86]. Les surfaces apparaissent lors de la comparaison des plages lumineuses les unes par rapport aux autres. Une lumière en tracé permet cette comparaison et pourra donc s'implanter et révéler non plus un espace mais une surface en deux dimensions.

Selon la forme que prend l'énergie lumineuse et ce qu'elle nous révèle de son parcours, l'espace et par conséquent l'image sont représentés en deux ou trois dimensions, sous forme d'aplat ou dans leur profondeur. Les enjeux quant à la frontière entre lumière figurée et lumière

85 AUMONT Jacques, *L'image, Op. Cit.* p13
86 *Ibid.* p14

Ordet, Carl Theodor DREYER

figurative diffèrent selon cette prise en compte de deux ou de trois dimensions de l'espace. A travers ces deux façons différentes d'aborder l'espace et l'image, à travers les différentes formes dans lesquelles la lumière figurée peut s'incarner, que révèle-t-elle de l'énergie qu'elle véhicule ?

II. Changement profilmique de lumière en tracée – L'énergie perdue dans l'image

II.1 Surgissement de la lumière figurée – transfert ou déperdition d'énergie ?

Qu'elle soit en tracé ou en faisceau, pour se détacher de la lumière figurative et apparaître comme autonome, la lumière figurée peut compter sur l'effet de surprise. Son surgissement au cours d'une scène produit cet effet. Ainsi, dans une scène en intérieur, une lumière venant de l'extérieur et parfaitement délimitée par les contours d'une fenêtre produira un rectangle lumineux sur les murs. Sa présence sera notable sans pour autant conférer une réelle autonomie à la lumière. Lorsque ce rectangle surgit (justifié par un allumage par exemple), la lumière qui le crée semble pouvoir être dissociée de la lumière figurative de l'ensemble de la scène. Tel est le cas dans *Ordet*[87] de Carl Theodor Dreyer. Dans une famille danoise des années 1930, Inger, la femme de l'aîné, est enceinte. Après un accouchement difficile qui laissera l'enfant pour mort, l'état de la mère semble se stabiliser. A la fin de son intervention, le médecin s'en va au volant de sa voiture. Depuis le salon, le père et le fils cadet sont soulagés. Les phares de la voiture s'allument et éclairent à l'intérieur de la pièce. A droite de l'image, les rideaux de la fenêtre, à travers lesquels la lumière est filtrée, irradient. A gauche, sur le mur du fond, un rectangle de lumière se dessine, barré des ombres du battant de la fenêtre. Le son de la voiture indique qu'elle manœuvre. Au fur et à mesure de son mouvement, le rectangle de lumière se déforme et glisse le long du mur jusqu'à s'évanouir finalement sur la droite de l'image. Johannes, le troisième fils, croit voir en cette tache de lumière l'incarnation de la mort, « L'homme au sablier. Il est venu pour Inger », capable d'enlever des âmes immatérielles et de les faire disparaître. « Regarde, il passe à travers la cloison ».

L'événement lumineux donne lieu à deux interprétations iconiques différentes. Un même changement plastique permet la compréhension de ces deux significations. Celles-ci s'actualisent selon le contexte pris en compte. Le fils cadet rappelle l'origine matérielle de la

87 *Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955, 1h 25mn 51s à 1h 26mn 42s

Ordet, Carl Theodor DREYER

lumière (les phares de la voiture) et en déduit une signification indicielle. Johannes préfère y voir une signification symbolique. Le spectateur possède les mêmes informations concernant le départ de la voiture. Le changement iconique, bien que présent, ne constitue pas ici une opération rhétorique car il dépend du choix de la nature du signe et ce choix varie selon les interprétants. Le changement uniquement pris dans son occurrence plastique sera susceptible de donner lieu à une opération rhétorique.

Pour que cette dernière puisse avoir lieu, la création d'un degré zéro local est nécessaire. Il n'y a pas de doutes sur son existence. Dans le cinéma narratif figuratif, le spectateur possède en permanence une certaine attente en terme de lumière, régie par l'idée de continuité spatio-temporelle. Le degré zéro local se déduit de l'éclairage de la scène, avant l'intervention du changement. Dans l'extrait de *Ordet*, deux sources fonctionnent de façon similaire : la lampe de jeu sur la table dans la partie droite de la pièce et une lumière qui semble provenir de la cuisine dans le hors-champ gauche de l'image. L'intensité de la lampe la fait paraître comme une source ponctuelle, un point de lumière qui se répand dans toutes les directions. Au sol, les ombres des chaises révèlent un éclairage en direct de l'ampoule dont la lumière s'échappe par-dessous l'abat jour. Cette lumière dure s'évanouit subitement, laissant des zones d'ombres parfaitement délimitées. Sur les murs, la lumière, cette fois filtrée par l'abat jour, semble plus diffuse et moins intense. Toutefois, certains éléments sont ponctuellement mis en valeur (le balancier de la pendule par exemple). Le haut des murs s'évanouit dans l'obscurité et le plafond sombre referme l'ensemble de la scène sur elle-même. « Nos ancêtres, contraints à demeurer bon gré mal gré dans des chambres obscures, découvrirent un jour le beau au sein de l'ombre, et bientôt ils en vinrent à se servir de l'ombre en vue des effets esthétiques ». [88]« Nous nous complaisons dans cette clarté ténue […] cramponnée à la surface des murs de couleur crépusculaire et qui conserve à grand'peine un dernier reste de vie »[89]. Cette expérience japonaise de l'ombre décrite par Junichiro Tanizaki s'apparente au film de Dreyer. L'ombre est majoritaire et s'impose comme le milieu dont la scène s'échappe. Que ce soit au sol ou sur les murs, les petites zones de forte intensité alternent avec la pénombre. L'espace est divisé par cette distribution spatiale précise, géométrique et ponctuelle. La lumière intervient pour révéler des espaces proches mais qui ne se touchent pas.

L'éclairage de la fenêtre et l'apparition de la tâche de lumière sur le mur du fond sont justifiés narrativement. Cet événement plastique était susceptible d'advenir. De plus, cette

88 TANIZAKI Jun'ichiro, *L'éloge de l'ombre,* Edition Verdier, Paris, 2011, première édition 1933, p51
89 *Ibid*. p53

Ordet, Carl Theodor DREYER

intervention lumineuse supplémentaire s'insère bien dans l'ensemble plastique déjà formé. Il n'y a pas d'écart entre degré perçu et degré zéro local au moment de l'allumage. Ce changement n'est pas une opération rhétorique. Cependant, l'allumage réactualise la notion de degré zéro local. Visuellement, le changement se traduit par l'éclairage de la fenêtre dans un premier temps. La blancheur éclatante des rideaux devient brûlée par la forte intensité de la lumière qui l'éclaire. Après un court instant, presque imperceptible mais juste assez long pour que le spectateur puisse, si ce n'est le percevoir, du moins le ressentir, la répercussion de la lumière qui passe à travers la fenêtre se retrouve en une tache de lumière sur le mur, de l'autre côté de l'image (la fenêtre est à droite, la tache est à gauche). Le laps de temps qui sépare l'éclairage de la fenêtre de l'apparition du rectangle lumineux sur le mur renforce le lien de causalité et la chronologie qui organisent ces deux points de l'espace. La diffusion et l'intensité induites par les rideaux de la fenêtre renforcent l'idée d'une lumière qui en émane directement. Plastiquement, la fenêtre apparaît comme une nouvelle source de lumière et non plus comme un lieu de passage, un médiateur entre la source et la cible. D'ailleurs, son aspect ponctuel rappelle celui des deux sources originellement présentes dans la scène. A l'image sont donc présents à la fois la source (la fenêtre) et la cible (une portion du mur délimitée par la tache de lumière). Ces nouveaux éléments créent un nouveau degré zéro local.

Dans un premier temps, la fixité des sources et des cibles est une première attente déjouée. Les sources restent fixes mais la cible de la fenêtre, le rectangle de lumière sur le mur se met en mouvement dans un glissement de gauche à droite. Jusqu'ici, le lien entre source et cible assurait la notion de circulation précise de l'énergie. Cette idée de circulation induit une réciprocité dans les variations de la source et de la cible. Dans cet extrait, la cible se dissocie de la source par son autonomie dans la variation. La circulation n'est plus établie et l'énergie de la cible prend son autonomie dans sa déambulation de cible en cible. L'énergie semble incontrôlée et volatile, à la recherche d'une cible en laquelle se déverser.

Dans un second temps, l'allumage de la fenêtre renforce l'impression d'espaces ponctuellement éclairés et non reliés les uns aux autres, séparés par des zones d'ombres qui sont respectées dans ce nouveau degré zéro local. Mais dans son mouvement latéral, la tache de lumière est susceptible de dévoiler ce que recouvrent les zones d'ombres. La lumière risque de révéler un endroit qui sortirait de l'ombre et sur lequel elle pourrait se fixer. Quelle différence avec les torches des policiers dans la poursuite à la fin de *The Third Man* ? Les cercles des torches fouillent la pénombre, espérant en faire surgir le personnage d'Orson Welles. Dans

Once Upon a Time in America, Sergio LEONE

Ordet, la lumière est d'une telle intensité, son mouvement la déforme d'une façon telle, que c'est encore cette forme qui est rendue visible et non pas ce qu'elle est supposée révéler du mur qu'elle balaie. La tentative de révéler et de se fixer n'aboutit pas. La lumière renvoie le mur à sa fonction bidimensionnelle de support ou d'obstacle à sa course. L'énergie glisse en surface. Elle s'épuise et disparaît, absorbée par ce mur gris et terne. Ce changement de lumière peut être compris comme la disparition d'une énergie insufflée à un espace cloisonné par des surfaces qui fonctionnent en système bidimensionnel équilibré. Le transfert d'énergie amorcé donne finalement lieu à sa déperdition.

Le surgissement de la lumière figurée en tracé se retrouve dans une scène de *Once Upon a Time in America*[90]. Contrairement à l'extrait de *Ordet*, ce passage met en scène une arrivée de lumière qui n'est pas justifiée d'un point de vue iconique. Un soir, le personnage de Noodles, joué par Robert de Niro, retrouve un ami de longue date dans un bar dont ce dernier est le tenancier. Noodles arpente la salle et se dirige finalement vers les toilettes. La pièce est sombre, légèrement éclairée par les lumières extérieures. Noodles monte sur la cuvette des toilettes et décroche une brique du mur. L'ouverture rectangulaire, telle un pochoir, laisse s'introduire une lumière parfaitement taillée qui dépose une barre lumineuse sur les yeux de Noodles.

Dans un contexte figuratif, l'arrivée d'une lumière figurée iconiquement non justifiée brise la conception d'unité scénique. Mécaniquement, un écart se produit entre l'attente de la continuité dans la lumière figurative et la survenue de la figure lumineuse. Plastiquement, le changement est d'emblée considéré comme opération rhétorique. Le degré conçu qui lui est associé dépendra de l'implication et de l'éventuelle rhétorique iconique que le changement engendre. Dans l'extrait de *Once Upon a Time in America*, la pièce est globalement sombre mais elle ne constitue plus un domaine de l'ombre comme celle de *Ordet*. Une lumière extérieure intervient à travers un tressage situé en haut de la pièce. Cette lumière est directionnelle et diffuse. Il est aisé d'en déterminer l'origine mais les formes qu'elle dessine sont floues et d'une intensité si faible qu'elles se fondent dans le niveau lumineux (bas mais suffisant) global de la pièce.

Concernant le degré zéro local, une arrivée de lumière suite au retrait de la brique du mur est envisageable. Cependant, elle doit être nuancée par le contexte plastique mis en place précédemment. Si la lumière est présente dans l'ensemble de la pièce, celle-ci reste sombre et

90 *Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984, 34mn44s à 35mn35s

Once Upon a Time in America, Sergio LEONE

même la lumière extérieure participe à cette impression. L'arrivée de lumière attendue est elle aussi envisagée comme diffuse et d'un faible écart d'intensité avec celle de la pièce. Et pourtant, le degré perçu de cet événement lumineux révèle une lumière dure (la marque du rectangle est parfaitement délimitée) et très intense, qui contraste fortement avec le niveau global. D'un point de vue iconique, une lumière si intense et aux contours si précis est le signe d'une source forte dirigée à travers l'ouverture laissée par la brique, vers l'intérieur de la pièce. D'ailleurs, cette pièce semblait jusqu'ici comme imperméable aux arrivées d'énergie lumineuse. L'aspect diffus et trouble des dessins tracés par la lumière à travers le tressage réfrénait la possibilité d'une circulation précise de l'énergie. Avec l'ouverture, la source ne devient pas visible mais la cible offre une lecture claire de l'origine de l'émanation.

L'ouverture semble donner sur un réservoir d'énergie prête à s'échapper. Une tentative de circulation est entamée. Mais, du fait de son intensité et de la précision de sa définition, c'est encore la forme, la figure de l'énergie même qui est retenue et non la cible à laquelle elle tente de se transmettre. D'ailleurs, De Niro se penche vers la lucarne, comme attiré par cette énergie, lui offrant son visage[91]. Cet effet visuel et cet effet de sens se retrouvent dans d'autres films comme *Belle de jour*[92] de Luis Bunuel par exemple. Placée dans une pièce avoisinant la chambre de sa collègue prostituée, Catherine Deneuve observe prudemment la scène. La pièce d'observation est globalement sombre et un cercle de lumière s'échappe du judas pour se déposer sur la chevelure blonde de la novice.

A nouveau, l'énergie venue de l'extérieur s'introduit par une percée et forme un tracé sur la surface qui l'accueille. Mais qu'il s'agisse de *Ordet*, de *Once Upon a Time in America* ou de *Belle de jour*, les surfaces semblent imperméables aux énergies, comme provenant de deux espaces ou univers hétérogènes. Le transfert d'énergie ne semble pas pouvoir se produire tant que la lumière qui l'apporte demeure figurée en tracé.

II.2 De la lumière en tracé à la lumière figurative – l'absorption d'énergie

Qu'en est-il si le changement de lumière se produit dans le sens inverse, si la lumière figurée est prise comme point de départ pour laisser ensuite la place à la lumière figurative ? Dans la suite de cette scène transitoire de *Once Upon a Time in America*, le contre-champ

91 Ce degré conçu sera validé par la suite de l'extrait : cette scène transitoire amorce un flashback dans le passé de Noodles et la lucarne de lumière peut alors être comparée à l'ouverture à travers laquelle les films sont projetés dans les salles de cinéma.

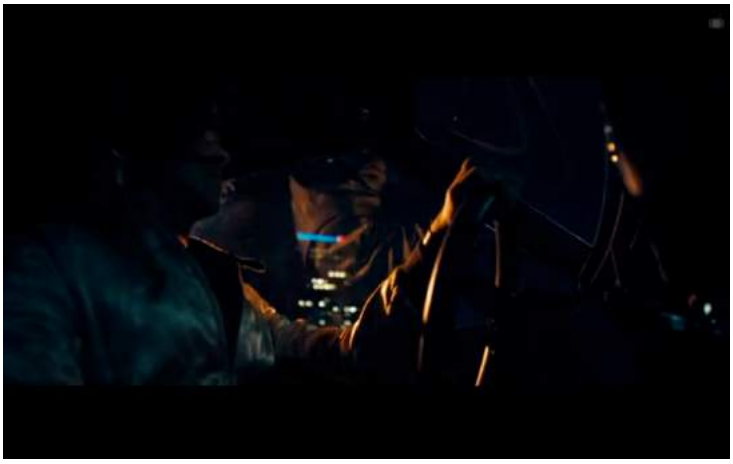
92 *Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967, 43mn08s à 43mn25s

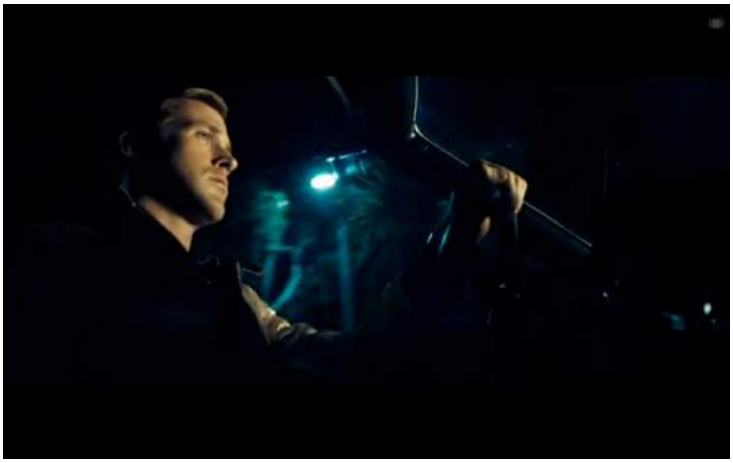
Drive, Nicolas REFN

présente les yeux de Noodles filmés à travers la fente du mur, depuis la pièce dont émanait la lumière en tracé. L'apparition de celle-ci crée un nouveau degré zéro local. En effet, le lent mouvement de caméra qui se rapprochait du visage de Robert de Niro dans le plan précédent laissait le temps d'intégrer le degré perçu et d'en dégager un degré conçu. Lors du contre-champ, le spectateur peut s'attendre à ce que le visage du personnage soit encore découpé par cette bande lumineuse. Mais le degré perçu de ce plan dévoile une autre lumière. De Niro est éclairé de profil par une lumière douce et l'ombre recouvre progressivement son visage de droite à gauche. Les points lumineux qui marquent le centre de ses pupilles sont des indices de la conservation si ce n'est d'un éclairage, au moins d'une source placée de face. Mais la figuration a délaissé la lumière pour repasser du côté du personnage. Celui-ci n'apparaît plus comme une surface sur laquelle la figuration peut s'effectuer, il en redevient l'objet. Ainsi, la lumière passe de figurée à figurative. L'énergie volatile de la lumière en tracé a bien été captée par la cible. Celle-ci devient la source d'une figure, et non plus d'une énergie lumineuse. Toutefois la subtile brillance dans l'oeil de De Niro souligne le passage de la circulation à la concentration en un éclat ponctuel qui se fait source. Lumière figurée et lumière figurative cohabitent dans cette image mais le degré conçu reste principalement celui de l'absorption de l'énergie par la figure.

Le film *Drive*[93] possède de nombreuses scènes de voiture de nuit durant lesquelles les lumières des lampadaires s'infiltrent dans l'habitacle du véhicule. Les changements de lumière sont alors justifiés. De la même façon que la fin de l'extrait de *Once Upon a Time in America* étudié ci-dessus, le contexte plastique est celui de la lumière figurée. Le premier plan de la scène est filmé depuis l'arrière de la voiture et dévoile le bras du conducteur, le volant, une portion du tableau de bord, le rétroviseur intérieur et le pare-brise, une grande portion de noir au sein de laquelle des points lumineux (les lumières de la ville) surviennent et disparaissent. L'avancée de la voiture la porte à passer régulièrement sous des lampadaires aux couleurs différentes. Ainsi, le bras de Ryan Gosling passe alternativement d'une lumière jaune à l'ombre, à une lumière turquoise à l'ombre à nouveau, avant de finir éclairé par une lumière mixte, le tout dans un mouvement de scanner. Le concept de révélation n'est plus présent comme il pouvait l'être dans *Ordet*, lorsque la lumière arborait un mouvement similaire. La fixité relative de la caméra (par rapport à la voiture) permet au mouvement des lumières qui glissent sur les surfaces de l'habitacle de se révéler dans une sorte de ballet. La variation entraîne la création d'un rythme. Si le chromatisme correspond à l'immobilité d'après Jacques Fontanille, les

93 *Drive*, Nicolas Refn, 2011, 2mn00 à 2mn20s





Drive, Nicolas REFN

changements de couleurs apparaissent ici comme des renouvellements réguliers de ces énergies fixes. Cette rythmique crée l'attente d'une régularité dans la suite des variations lumineuses. Le plan suivant est filmé depuis l'avant de la voiture, en contre-plongée, vers le haut du corps du conducteur. L'attente est respectée au début du plan mais l'écart se produit furtivement lorsque le cycle de variations s'arrête pour laisser place à une lumière qui dévoile davantage de l'intérieur de l'habitacle, non plus dans un effet de surface mais sous forme de figuration. Le visage de Ryan Gosling est offert au spectateur dans une lumière de couleur neutre. L'image repasse au noir et le cycle reprend ensuite sa course. Contrairement à *Ordet*, la révélation passe ici par la figuration. Les énergies figurées disparaissent, comme absorbées puis incarnées dans l'intensité et la prégnance de cette figuration.

Au cours des différents changements de lumière envisagés, l'énergie lumineuse semble disparaître du monde filmé pour s'évaporer de l'image ou s'y confondre, que ce soit par déperdition ou par absorption. Une lumière figurée en tracé ne semble pas s'intégrer à l'espace filmique mais s'homogénéise plus volontiers avec l'image même dont les dimensions correspondent à celles des supports et surfaces sur lesquelles la lumière en tracé s'inscrit.

III. Changement profilmique de lumière en faisceau – L'espace de l'énergie lumineuse

III.1 De la concentration à la diffusion – matérialisation de l'espace

Si le domaine de signification d'un changement de lumière en tracé est contraint par la nature bidimensionnelle de l'image, celui d'un changement de lumière en faisceau dépend de la façon dont cette lumière s'inscrit dans l'espace. Cette autre forme de lumière figurée est soumise aux mêmes conditions de mise en évidence que la lumière en tracé : un surgissement ou une disparition.

La séquence de poursuite au début de *Drive*[94] en fournit de nombreux exemples. Le personnage de Ryan Gosling et deux cambrioleurs sont en voiture, recherchés par la police qui a perdu leur trace. A un croisement, les trois fugitifs se retrouvent en face d'une voiture de police. Lorsque Ryan Gosling fait rugir le moteur de sa voiture pour s'enfuir, le gyrophare de la voiture

94 *Drive*, Nicolas Refn, 2011, 8mn50s à 9mn15s

1

4

2

5

3

6

Drive, Nicolas REFN

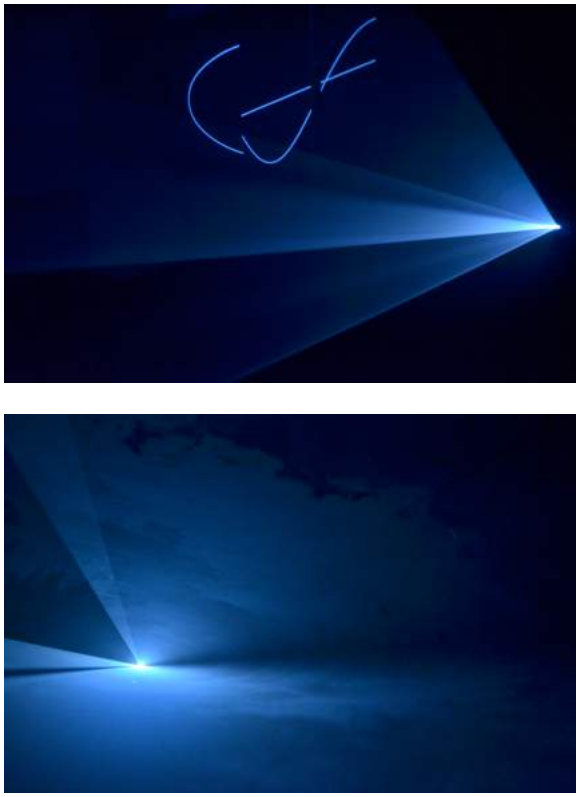
de police fait survenir une forte lumière alternativement bleue et blanche. Comme dans l'extrait de *Drive* déjà étudié auparavant, la lumière du début de la scène présente l'extérieur de la voiture comme le domaine de l'ombre et de la lumière figurée. La faible profondeur de champ rend l'image globalement floue et les sources extérieures de lumière apparaissent comme des points lumineux qui surviennent et disparaissent. Le degré zéro local est induit par ce contexte plastique de répartition ponctuelle et alternée d'éclats dans un espace désincarné, qui s'évanouit dans l'obscurité. Le surgissement de la lumière du gyrophare produit un écart à deux niveaux. Le premier est de nature temporelle. L'alternance de couleur introduit une régularité qui renforce la persistance de l'événement lumineux. Cette fixation ne correspond pas aux attentes qu'entraînait la fluidité des variations du début de la scène. Le second écart concerne la place de la lumière dans l'espace. Le gyrophare ne produit pas un point lumineux qui occupe une place précise. Il engendre au contraire une grande plage de lumière qui s'étend verticalement et prend plus ou moins d'envergure selon son orientation par rapport à la caméra et selon sa netteté. L'énergie lumineuse s'intègre à l'espace qu'elle envahit. La lumière se révèle au cours de son émanation, à travers l'espace qu'elle parcourt et non pas au contact d'une surface ou bien via l'éclat de sa source. L'énergie n'est plus concentrée, à l'état de potentiel qui s'évanouit avant d'émaner, mais elle se diffuse dans l'espace. En effet, le flou permet à cette lumière très diffusée d'imprégner totalement l'image qui se retrouve avec des reflets bleus ou blancs à des endroits qui, en réalité, ne sont pas éclairés par le gyrophare. Les mouvements de caméra amplifient d'autant plus cet effet.

L'écart entre degré zéro local et degré perçu réside principalement dans le passage d'une énergie épisodiquement concentrée à une énergie constante et diffuse. Dans ses premières interprétations plastiques, Jacques Fontanille renvoie le concept de diffus à celui de la matière. Dans cet exemple, la lumière n'a aucun support autre que l'espace pour se rendre visible, au point de produire un brouillard bleu même dans le flou des images agitées de la poursuite. C'est bien la diffusion engendrée par l'image qui dévoile l'espace. L'énergie lumineuse se transforme en matière d'image, permettant ainsi la révélation de l'espace qui la supporte.

III.2 Changement de dimension de la lumière en faisceau – partition de l'espace

Cette transformation de la lumière en matière d'image n'est possible que par la figuration plane d'une lumière représentée comme une énergie qui s'étend sur trois dimensions. Mais la lumière en faisceau est parfois figurée comme objet bidimensionnel, permettant une

Drive, Nicolas REFN



Face to face IV, Anthony MCCALL

transition de figuration moins abrupte que le surgissement. La course poursuite de *Drive* décrite ci-dessus est précédée d'un tel événement lumineux. Un faisceau de lumière décrit l'espace depuis un hélicoptère[95]. Lorsque le projecteur se braque finalement sur la voiture recherchée, la lumière envahit l'habitacle. Avant ce changement, l'espace semble encore désincarné, empli d'obscurité, ponctué d'éclats lumineux. Le cône du projecteur apparaît comme un triangle en deux dimensions matérialisé par la brume. La source et l'actant-rayonnant sont bien séparés et les limites du cônes sont nettes. Ce dernier décrit l'espace mais semble davantage glisser dessus que le révéler effectivement. Le degré zéro local consiste donc en l'attente de la conservation de l'unité de cette masse d'ombre restée intacte malgré le faisceau de lumière. Le changement de lumière est entraîné par un changement diégétique d'orientation de la source. Le cône lumineux intègre désormais la voiture et par conséquent la caméra au sein de son parcours. Précédemment figurée sous forme de point lumineux, la source devient un éclat avec un halo qui se transforme en lumière diffuse et qui remplit l'image. L'énergie est à la fois concentrée et diffuse, les bords du cône lumineux ne sont plus encadrés par l'obscurité, l'espace n'est plus cette grande zone sombre.

Cette combinaison de formes de l'énergie lumineuse permet une appréhension différente de l'espace. D'après Jacques Aumont, « le système visuel n'a pas, à proprement parler, d'organe spécialisé dans la perception des distances »[96]. L'éclat, placé au centre du cône de diffusion, donne une impression de profondeur par son rôle de source et permet cette perception. L'espace qui sépare la caméra de la source est mis en valeur. La lumière se perçoit en trois dimensions et l'espace ainsi décrit est un nouvel espace. L'unité créée par l'obscurité avant le changement de lumière se trouve ici détruite par une partition de l'espace. Ce n'est plus la lumière qui parcourt un espace, c'est la caméra qui rentre dans son espace, créé par la lumière et la matière. Lors d'une installation présentée fin 2013[97], l'artiste Anthony McCall joue sur l'expérience réelle de la perception de ce nouvel espace. Dans une pièce noire, un faisceau de lumière est projeté. La forme de ce faisceau est changeante et il est possible de voir les figures qui se dessinent sur le mur opposé. De la fumée est diffusée à intervalles non réguliers. Ainsi, à la fois la forme et la surface du faisceau sont en changement constant. La fumée remplit l'espace de la pièce mais elle n'est mise en évidence que par les faisceaux lumineux. Dans une vision externe au phénomène, le faisceau apparaît comme une forme plane qui tranche l'espace. Mais lorsque le spectateur pénètre dans le cône lumineux, il en oublie l'aspect figuratif pour se concentrer sur cet espace en

95 *Drive*, Nicolas Refn, 2011, 6mn35s à 7mn30s
96 AUMONT Jacques, *L'image, Op.Cit.* p19
97 MCCALL Anthony, *Face to face IV*, Gallerie Martine Aboucaya, octobre à décembre 2013

Bird, Clint EASTWOOD

évolution permanente délimité par la matière-lumière. Car cette lumière ne donne à voir qu'une partie de l'espace. « Dans le monde physique, la lumière, et spécialement la lumière solaire, première de toutes, ne se voit pas comme le reste : elle est perçue comme un milieu qui nous baigne [...]. La lumière est une donnée du monde, mais plus énigmatique que les autres : un milieu, mais plus immatériel que l'eau ou l'air. [...] En plus de ce statut intrinsèque, la lumière possède également une forme matérielle propre, elle est ce volume donnant l'impression d'une semi-transparence plutôt que la transparence vraie »[98]. Ainsi la lumière permet d'appréhender non pas l'espace dans sa totalité mais un espace qui lui est propre, précisément dans la mesure où elle est indispensable à la mise en évidence de la spatialité.

Dans *L'image*, Jacques Aumont ajoute que « le concept d'espace est autant d'origine tactile et kinésique que visuelle »[99]. La lumière combinée à la matière renforce cette impression tactile. Dans le cas de cet extrait de *Drive*, ce n'est plus la caméra qui capte l'énergie lumineuse, c'est directement la matière de la lumière qui vient toucher celui qui la regarde. Contrairement à l'exemple précédent, l'énergie ne se transforme pas en matière d'un espace pré-existant, elle forge son propre espace, le cône lumineux en trois dimensions et non pas deux, en se transformant en sa propre matière.

III.3 De la lumière en faisceau à la lumière figurative – cohabitation de l'espace

La lumière figurée en faisceau est souvent représentée lors de scènes de spectacle, qu'il s'agisse de représentations de théâtre ou de concerts. Placée sur scène aux côtés ou à la place des protagonistes, la caméra capte les faisceaux des projecteurs censés l'éclairer. Le biopic de Clint Eastwood sur Charlie Parker, *Bird*, présente ce genre de scène[100]. Au cours d'un spectacle, la caméra est placée sur scène, derrière le chanteur. Qu'elle soit en mouvement ou que ce soit via le montage, elle décrit un arc de cercle dont le saxophoniste est le centre. La lumière, matérialisée par une légère fumée blanche, lui arrive de face et dessine un cône lumineux qui l'englobe parfois. La lumière n'est pas mobile mais la durée de la scène permet de la capter sous différents angles et au travers de différents mouvements. D'après Jacques Aumont, « il existe des événements dans l'espace même si leur appréhension nécessite le temps. […] L'exploration d'une grotte, la déambulation dans une architecture nécessitent du temps, mais l'événement qui en résulte est de nature spatiale »[101]. Ainsi, le mouvement autour et dans ce cône lumineux

98 AUMONT Jacques, *Matière d'images*, La Différence, coll. Essais, 2009
99 AUMONT Jacques, *L'image, Op.Cit.* p19
100 *Bird*, Clint Eastwood, 1987, 1h12mn15s à 1h13mn35s
101 AUMONT Jacques, *L'image, Op.Cit.* p245

Bird, Clint EASTWOOD

engendre autant une certaine appréhension du temps conjointe avec l'exposition de la musique qu'une appréhension de l'espace que le cône de lumière constitue. De la même manière que dans l'extrait de *Drive* analysé précédemment, les changements d'orientation de la lumière en faisceau par rapport à la caméra engendrent la création d'un espace qui lui est propre. Mais contrairement à l'extrait de *Drive*, l'effet de sens ne réside pas dans cette analyse. Il s'agit ici du degré zéro local : un espace matérialisé qui évolue au sein et autour de l'ombre, dissocié de l'espace figuratif.

Mais progressivement, les mouvements de la caméra la mènent de plus en plus à filmer le personnage de profil. Cohabitent alors l'espace de la lumière figurée avec celui de la figure, jusqu'à ce que la lumière en faisceau disparaisse totalement. Au cours de cette variation, le fractionnement de l'espace se résorbe dans la figure qui semble appartenir autant à cette lumière figurée qui l'intègre qu'à l'espace figuratif usuel. Une fois le changement effectué, l'énergie est passée de l'état de matière à celui d'éclairage. Une distinction s'impose entre deux formes d'éclairage. D'une part l'éclairage figuré, comme dans l'extrait de *Once Upon a Time in America*, confère à la cible éclairée une seconde fonction, celle de source, suite au phénomène d'énergie ré-actante. D'autre part, l'éclairage figuratif comme c'est le cas ici et dans la fin de l'extrait de *Once Upon a Time in America*, induit une réception totale de l'énergie intégrée et conservée par la cible. Cette intégration qui entraîne la disparition complète de la figure de la lumière, est la traduction d'une fusion de deux espaces : celui de la lumière figurée et celui de la figuration. La différence d'interprétation avec l'extrait du film de Sergio Leone provient de la nature de la lumière figurée au début des deux extraits. Dans *Once Upon a Time in America*, la lumière d'origine est une lumière en deux dimensions. C'est directement l'énergie qui est transmise et intégrée. Dans le cas de *Bird*, la lumière d'origine est une lumière en faisceau, une « lumière-matière » comme dirait Jacques Fontanille. « La lumière-matière permet l'intervention d'autres modes sensoriels dans le monde visible, en particulier le mode tactile. Dans ce cas, la lumière donne des mains au regard, pour évaluer la rugosité des surfaces, la taille des volumes etc. Cette combinaison de l'optique et du tactile, que G. Deleuze appelle l'haptique (note 4 : dans *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981), appartient toujours en propre au visible, c'est-à-dire au monde de la lumière ; aussi n'est-ce pas la sensation tactile qui induit des effets de matière, mais les effets de matière de la lumière qui invitent à un parcours tactile de l'espace »[102]. Cette réflexion confirme l'idée énoncée précédemment concernant l'aspect tactile et matériel de l'espace créé par la lumière figurée en faisceau. En-dehors du film, dans le monde du spectateur,

102 FONTANILLE Jacques, *Op.Cit*. p36

ce qui tient de la figure dans le film (ici, le personnage de Charlie Parker) est d'emblée susceptible d'être soumis à l'expérience tactile par sa matérialité effective. Mais dans la représentation, son image est aussi immatérielle que celle de l'espace. Le changement de lumière dans *Bird* permet de reporter le processus de parcours tactile de l'espace sur la figure. Ainsi, ce n'est plus l'énergie lumineuse qui est transmise et intégrée, c'est directement la matérialité de l'espace qui se retrouve dans la figure nouvelle.

Au-delà des variations sur l'espace, son habitation, sa création ou sa fusion, la lumière en faisceau et figurée comme un élément en trois dimensions entraîne des changements de lumière de natures différentes de celles des changements de lumière en tracé. La lumière elle-même n'a plus besoin de changer pour que sa représentation varie. C'est bien un événement en volume qui est abordé de façon spatiale et temporelle par la caméra. C'est pourquoi les aspects matériel et tactile de cette lumière interviennent de façon récurrente dans les effets de sens décrits ci-dessus.

IV. Changement écranique non profilmique – La construction de l'image

IV.1 Dissociation entre lumière figurée et figure – une image à plusieurs épaisseurs

Dans la même lignée que les changements de lumière en faisceau qui ne nécessitent pas forcément un changement au niveau de la source, le changement de lumière écranique se détache encore davantage de la relation entre la lumière et le monde filmé. Bien que mettant en jeu un outil cinématographique (la caméra) pour que le changement survienne, la lumière en faisceau persiste à avoir recours à un mouvement directement dans le profilmique. A l'inverse, d'après la terminologie de Etienne Souriau[103], le changement écranique est totalement dissocié des événements du profilmique. Toutefois, sa relation à l'objet figuré reste flexible. En effet, le changement peut induire une absence de lien entre la lumière figurée de façon écranique et la

103 « Ecranique : *Tout ce qui apparaît positivement à l'écran. Ex. a) L'image écranique est plane et doit cependant permettre l'interprétation en profondeur.*[...] *c) Les proportions, les dispositions et oppositions de lumière et d'ombre, les axes dynamiques de mouvement et autres données écraniques immédiates et directes peuvent avoir une valeur expressive distincte de leur signification représentative* ». SOURIAU Etienne, *L'univers filmique,* Ernest Flammarion, Paris, 1953, p8

Millenium Mambo, Hsiao-Hsien HOU

figure ou bien un passage de l'une à l'autre. Un extrait de *Millenium Mambo*[104] illustre le cas de la dissociation. La scène présente un rapport sexuel entre Vicky, la personnage principale, et l'un de ses amants. Les images du début de la scène présentent un milieu figuratif (le visage de Vicky est reconnaissable) mais brouillé par un voile bleu. Un mouvement vers le haut fait disparaître la figuration pour passer de rectangles de lumière bleue à l'obscurité puis à des clignotements de gros points de lumière jaune. La fin du mouvement ramène la caméra sur sa gauche et dévoile les visages des deux amants. Plastiquement, le degré zéro local est, dès le début de la scène, un mélange entre le domaine de la figure et celui de la lumière figurée.

Les attentes sont mises à mal durant toute la durée du mouvement, lors de ce détour par des images abstraites, jusqu'à la stabilisation, toute aussi inattendue, dans ce mélange entre figure et clignotement permis par la surimpression. Simultanément, cette technique permet aux milieux figuratif et de lumière figurée de rester dissociés. D'un point de vue iconique, les points lumineux ne sont pas justifiés et leur source reste un mystère. Ils forment une image superposée, comme un calque supplémentaire, pioché dans un vivier d'images figurant la lumière. Une analyse iconique prend nécessairement en compte l'objet figuré et par conséquent l'action ou la narration sur lesquels la lumière est superposée. Ni iconiques au sens peircien, ni indiciels, les points lumineux sont une représentation de l'ordre du symbole. D'un point de vue plastique, bien qu'irréguliers, les clignotements rythment l'action figurée, comme s'ils battaient la mesure pour appuyer les événements qui adviennent dans le monde imagé de la figuration.

Plastiquement et de façon plus générale, la survenue d'une lumière figurée en surimpression d'un milieu figuratif apparaît comme un commentaire du film, de l'image du domaine de la figure, qu'il s'agisse de la compléter, de l'accompagner ou d'agir en contre-point.

IV.2 Variation écranique entre lumière figurée et lumière figurative – une image vivante

Dans le cas d'une lumière figurée qui ne serait pas totalement dissociée de la figure, cet effet de commentaire ne peut pas advenir. Comme expliqué en première partie, dans le film *Collateral*[105] de Michael Mann, le changement survient à ce niveau sous forme de variation. Au cours de sa virée nocturne, le personnage de Tom Cruise décide de s'arrêter dans un club de jazz. La scène est représentée via une image figurative. Des variations du flou au net se mettent en place au moment de filmer le groupe de jazz. A l'image se succèdent la figuration des

104 *Millenium Mambo*, Hsiao-Hsien Hou, 2001, 19mn02s à 20mn19s
105 *Collateral*, Michael Mann, 2004, 39mn24s à 41mn26s

Collateral, Michael MANN

musiciens et l'éclat diffus des réflexions lumineuses de leurs instruments. Ces variations font et défont le contexte plastique usuel de la figuration. Lorsque le flou prédomine, les objets figurés disparaissent derrière l'émanation de lumière qu'ils induisent. Ils en sont les sources. Quand la mise au point est faite, les objets nets redeviennent les cibles qui reçoivent l'énergie. L'énergie passe de l'éclat à l'éclairage (à prendre ici dans le sens de figuratif), de la concentration à la circulation, de l'émission à l'absorption et inversement. L'image apparaît en mutation sous les yeux du spectateur. D'une part, une image consumée par l'énergie qu'elle expire et, d'autre part, une image qui se forme en ré-absorbant cette énergie.

L'idée d'une image qui se consume se retrouve dans un plan de *Bird*[106]. Une rue est filmée de nuit. Une source principale de lumière est éloignée dans le champ, en haut à gauche de l'image et permet la figuration de la rue. Deux points lumineux surviennent, aussi éloignés que la première source et sous la même forme que celle-ci. Ils se rapprochent de la caméra. Ce premier changement est justifié lorsque la voiture, à l'origine de ces éclats de lumière, pénètre dans la lumière et se révèle aux spectateurs. Les phares sont des sources de lumière et le demeurent tout au long de l'avancée. Les points de lumière grossissent et demeurent flous. Cette conservation du flou et de l'énergie lumineuse sous les traits d'une concentration forment le degré zéro local. L'agrandissement des taches lumineuses semble consumer de plus en plus l'image figurative. Mais lorsque la voiture est si proche qu'elle ne laisse plus entrevoir que l'un de ses deux phares, le point bascule sur ce dernier. Les contours de sa forme arrondie sont nets et l'intensité lumineuse se concentre en son centre. Bien que source, le phare ne semble pas permettre l'émanation de l'énergie mais, au contraire, il l'absorbe et la conserve. La source figurée devient la figure d'une source. A nouveau, c'est une image en formation qui est présentée dans ce plan. La matière de l'image est manipulée et le film se forme sous les yeux des spectateurs.

L'écranique, bien que permettant la représentation en profondeur, est de même dimension que la figuration. C'est pourquoi il n'existe pas de changement de lumière en faisceau écranique non profilmique. Le changement écranique concerne la lumière en tracé, en deux dimensions et met en jeu les relations entre source et cible de l'énergie lumineuse. Par conséquent, ses effets de sens portent sur la physiologie de l'image qui, malgré ses deux dimensions, apparaît comme matérialisée de façon plus complexe.

106 *Bird*, Clint Eastwood, 1987, 1h49mn33s à 1h49mn53s

Bird, Clint EASTWOOD

V. Conclusion

Les changements de lumière figurée sont bien des variations sur la représentation de l'énergie lumineuse. Les significations qui en découlent ne font pas référence à des concepts très éloignés dans l'abstraction ou dans le symbolisme. Comme expliqué dans la première partie, les variations portent sur la représentation. Par conséquent les significations, quel qu'en soit leur domaine (iconique ou plastique) renseignent sur l'objet représenté, ici la nature et la forme de l'énergie lumineuse.

Deux changements peuvent être constatés : un changement de l'énergie même, qui a lieu dans le profilmique et un changement au niveau des outils de représentations (changement écranique non profilmique). Le changement profilmique se décline sous deux formes. La première est celle de la lumière figurée en deux dimensions. Cette restriction à la surface permet la mise en évidence de la présence, de l'absence ou de la déperdition d'énergie. La seconde forme est celle de la lumière figurée, représentée comme un phénomène en trois dimensions. Les variations sur l'incarnation de l'espace du film sont dès lors permises, contrairement à la lumière en deux dimensions qui donnait prise au temps mais pas à la spatialité.

Le changement non profilmique engendre des significations davantage liées à l'outil de représentation de l'énergie qu'à l'énergie en elle-même. C'est pourquoi l'image cinématographique et sa façon de présenter deux mondes visuels différents (lumière figurée et figuration) sont au cœur des effets de sens.

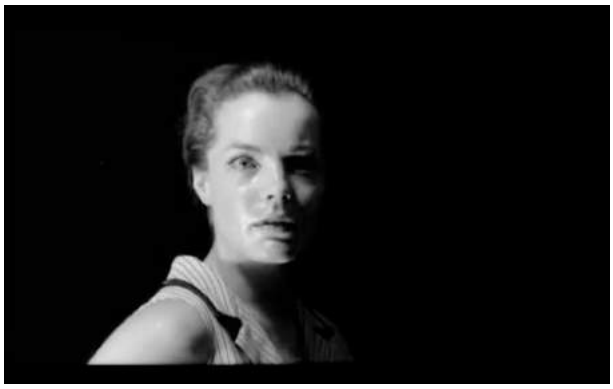
A priori, la lumière figurée semblait être la forme la plus autonome de la lumière. Toutefois, ses significations se révèlent être au service ou associées à celles de la figure. La lumière figurative, plus délicate dans la manipulation des modalités de sa présence et de sa visibilité, fera peut-être, quant à elle, preuve d'une autre forme d'autonomie qui se retrouvera dans ses diverses significations.

PARTIE III

CHANGEMENT DE LUMIERE FIGURATIVE

-

REPRESENTATION D'UN MONDE



L'enfer, Henri-Georges CLOUZOT

I. La figuration par la lumière

I.1 La figuration immédiate – L'éclairage

Dans le cadre du cinéma narratif, et par conséquent, essentiellement figuratif, si la lumière n'est pas l'objet de la figuration, elle reste omniprésente par sa tâche principale : rendre la figure visible. Via ce rôle, elle possède une nouvelle influence sur le processus de représentation. Elle est susceptible de porter des significations différentes à travers ses diverses façons de rendre visible une même figure. D'un point de vue dramaturgique, Henri-Georges Clouzot en fait l'expérience lorsqu'il tourne les essais de son film non achevé *L'enfer* en 1964[107]. Romy Schneider est filmée de face, en plan épaule. Elle regarde la caméra sans bouger. La lumière autour d'elle est changeante, suivant un principe de rotation autour du visage de l'actrice. Selon les axes de la lumière, ce visage inchangé semble exprimer successivement la joie, la colère, l'agressivité et tout un panel de caractères qu'il est possible de lire sur les traits d'une personne. Contrairement à l'étude menée dans la partie précédente, les effets de sens de la lumière ne sont plus les significations de la figure de la représentation (la lumière en elle-même), incarnation de l'objet de la représentation, mais ceux d'un outil de représentation qui permet la transformation de l'objet représenté (ici, la joie, la colère, etc.) en une figure (le visage de Romy Schneider). La figure ne devient qu'un support recevant les changements de lumière et, par là même, les rendant lisibles. Ce n'est donc pas l'objet figuré (bien qu'il puisse être nécessaire de le prendre en compte en tant que contexte pour préciser un effet de sens), mais bien la façon dont il est rendu visible par la lumière qui est à prendre en compte.

Certes, la figuration n'est possible que lorsqu'une figure est reconnaissable, son interprétation ne peut se trouver que dans un domaine iconique. Mais la reconnaissance de la figure n'est pas indispensable à l'étude de la lumière figurative qui n'est donc pas soumise à cette même contrainte d'interprétation iconique. Selon la prise en compte de la lumière d'après sa forme ou d'après son origine, les interprétations peuvent autant relever du domaine du plastique que de l'iconique. Les caractéristiques de la lumière sont les mêmes que celles relevées dans la partie précédente[108]. Toutefois, la compréhension des effets de sens en terme de variation d'une énergie (première interprétation plastique proposée par Fontanille) ne sont plus envisageables.

La lumière permet la figuration de différentes façons. La plus usuelle réside dans le fait

107 *L'enfer*, Henri-Georges Clouzot, 1964 – Extrait du documentaire *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Serge Bromberg et Ruxandra Medrea, 2009, 35mn57s à 36mn25s

108 Intensité, couleur et distribution spatiale d'un point de vue statique ; concentration, éclairage, diffusion et immobilisation d'un point de vue dynamique.

Citizen Kane, Orson WELLES

de rendre visible au sens d'éclairer. Donner de la clarté à l'objet figuré pour révéler directement ses détails externes (contours) et internes (volumes) au spectateur.

I.2 La figuration secondaire – L'ombre et le reflet

La figuration par la lumière peut passer par d'autres moyens que par cette révélation immédiate de l'objet figuré, à commencer par le *reflet*. Sur une fenêtre, un miroir, une vitre, une boule de cristal ou de pétanque, ou sur toute autre surface réfléchissante, la figure menace de son apparition, ce qui fait la joie et l'angoisse de toute équipe technique de cinéma. Il semblerait que l'image offerte par un reflet et l'image offerte directement via l'éclairage ne puissent être distinguées l'une de l'autre. Mais cette exactitude de correspondance entre la figuration par l'éclairage et la figuration par le reflet ne se concrétise que dans certains cas (qui permettent d'ailleurs de nombreux trucages). En effet, des différences plastiques sont à envisager, que ce soit, par exemple, dans la représentation des perspectives, des profondeurs ou des volumes puisque l'objet figuré à l'écran est lui-même l'image d'un objet figuré. Ce n'est plus la lumière qui rend visible par sa seule interaction avec l'objet figuré. La lumière subit désormais les aléas que présente la surface réfléchissante. Il s'agit d'une figuration dans un second temps : la lumière interagit avec l'objet figuré qui renvoie la lumière sur la surface réfléchissante et c'est seulement après cette seconde interaction que la figure se dévoile à la caméra. Se présente à l'écran l'image d'une image et cette dernière n'est pas toujours plane, et encore moins coplanaire au plan-film. Lors d'un rapprochement entre l'ombre et le reflet, Jacques Aumont les compare à « un double des apparences, lesquels ne sont pas le vrai. Mais d'un point de vue d'un art figuratif comme le cinéma, cette perspective métaphysique est peut-être moins importante que la remarque que, comme le reflet, l'ombre est une *figure légère*. L'ombre et le reflet figurent les corps, mais en les délestant de leur poids, en les faisant échapper à la malédiction de la gravité »[109]. La figuration en reflet laisse davantage de liberté que la figuration directe. Certes, la figure reste reconnaissable pour continuer à s'inscrire dans un contexte figuratif, mais elle peut être en partie déformée ou placée dans un espace qui tient parfois du fantastique voire de l'illusion.

L'ombre constitue elle aussi un mode de figuration secondaire. Si, dans un premier temps, Jacques Aumont a pu douter de la capacité de la figuration de l'ombre[110], Dominique

109 AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombres*, Librairie Philosophique, Paris, 2012, p29
110 « Le paradoxe de la lumière c'est qu'elle soit à la fois dans le représenté et dans les moyens de

Païni lui oppose que « c'est depuis la rencontre de ce phénomène visuel [l'ombre et sa projection] que les hommes, selon les deux philosophes antiques [Platon et Pline l'Ancien], enclenchent leur projet cognitif et mettent en oeuvre des représentations (fictions et métaphores diverses...)[111] ». Plus tard, Aumont concède que « du point de vue de la figuration, l'une et l'autre [l'ombre et la lumière] agit graduellement, et leur conjonction dans l'image est souvent vue comma la lutte (ou la coopération) d'une lumière blanche et d'une "lumière" noire, dont les extrêmes sont également aveuglants. L'une comme l'autre affecte le contour des objets : la lumière les rend diffus, l'ombre peut les souligner avec netteté, ou au contraire les effacer. […] Du point de vue figuratif, lumière et ombre sont bel et bien équivalents, quelque abstraite que soit cette symétrie »[112]. Comme dans certains cas du reflet, l'ombre demande au spectateur un peu plus d'efforts dans le processus d'interprétation iconique (au sens peircien) de la forme en figure que lors d'une figuration par l'éclairage. Les détails des objets figurés ne sont plus à portée de regard, seuls les contours des objets figurés invitent à deviner ce que recèlent les zones sombres qu'ils renferment. A nouveau, le dessin de cette ombre est soumis aux différentes caractéristiques de la lumière qui la permet. La figuration nécessite ce mélange d'ombre et de lumière (une image sans ombre est une image blanche ou d'une certaine couleur et une image sans lumière est une image noire). L'ombre est créée par l'absence de lumière dans un milieu lumineux et cette absence est engendrée par un obstacle qui obstrue ponctuellement la course de la lumière.

Dès lors que la lumière possède une direction et qu'elle ne semble pas provenir des trois cent soixante degrés qui entourent l'objet éclairé, cet objet constitue déjà un obstacle à cette lumière et l'ombre qui en résulte se retrouve directement sur son versant non éclairé. Il s'agit de l'*ombre propre*, à l'image de la nuit sur terre. Ainsi, lorsque cette part non éclairée est placée devant un fond clair, elle permet la figuration de l'objet en en délimitant les contours. Cette construction de la figure est souvent nommée le *silhouettage*. Une seconde ombre est créée lors de l'éclairage d'un objet. Il s'agit de l'*ombre portée*. Cette ombre advient lorsqu'une lumière éclaire une surface et qu'un objet se place entre la source et sa cible. Se dessine alors la forme de l'objet figuré sur la surface éclairée. D'un point de vue plastique, les caractéristiques de la lumière qui semblent interférer sont identiques : seuls les contours permettent la reconnaissance de la figure, elle nécessite un fond clair sur lequel se dessiner, les variations sont de l'ordre de

représentation. L'ombre elle aussi se scinde en figure et en qualité de médium – mais avec une différence essentielle : on ne peut pas la voir comme un moyen de la figuration. Quoi que nous fassions, pensions, et en dépit de certaines évidences de l'histoire de la peinture, ce n'est pas l'ombre qui modèle l'image, c'est la lumière. » AUMONT Jacques, *Matière d'image, Op.Cit.* p361-362

111 PAINI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Yellow Now, Paris, 2007, p12

112 AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombres, Op.Cit.* p121

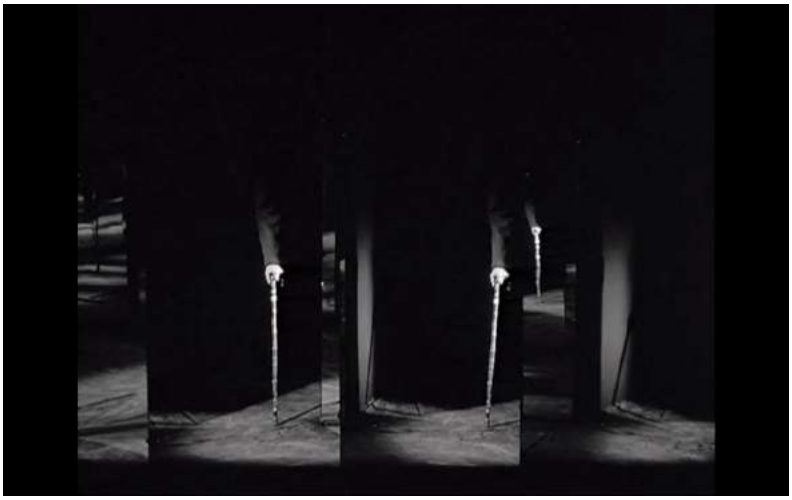
The Third Man, Carol REED

l'intensité (le contraste entre l'ombre et le fond, qu'il s'agisse d'une surface ou non) et de la distribution spatiale (avec la diffusion et la netteté des contours). La couleur n'a ici pas de prise sur la figuration. La différence plastique entre l'ombre propre et l'ombre portée se trouve dans leur façon de se mouvoir dans l'espace profilmique. L'ombre portée est une figuration qui ne peut advenir que sur une surface et qui ne permet pas à l'objet figuré d'explorer de façon autonome les profondeurs de l'image. L'ombre d'Orson Welles se trouve ainsi prisonnière de l'image dont elle n'arrive pas à s'échapper dans un célèbre plan de *The Third Man*[113]. Lors d'une poursuite du personnage de Harry Lime (Orson Welles) par celui de Holly Martins (Joseph Cotten), le premier s'enfuit sous un porche et disparaît hors champ mais son ombre est projetée sur un mur qui reste présent à l'image. Les bruits de course s'estompent et le personnage semble s'éloigner mais l'ombre persiste sur cette surface, comme prise au piège car incapable de s'enfuir dans la profondeur. Elle finit par disparaître, soulignant ainsi son aspect immatériel et le manque de prise de Martins sur Lime. A l'inverse, lorsque, à la fin du film, le personnage de Welles se retrouve pris au piège dans les égouts de la ville, son ombre propre, attachée au corps du personnage, ne lui permet pas cette fuite immatérielle à la surface des murs du tunnel et se retrouve contrainte à ce déplacement en profondeur[114]. Ces deux moyens de figuration, par l'ombre propre ou par l'ombre portée, se distinguent bien autant sur le plan iconique (quelle interaction entre l'objet et la lumière permet sa figuration, quelle part de l'objet est figurée ?) que dans le domaine plastique (quels sont les stimuli visuels qui en découlent ?).

I.3 Interprétations iconiques et plastiques des modes de figuration

Décrire une figure par le fait qu'elle se dessine via un reflet ou à l'aide de l'ombre peut être une information aussi bien plastique qu'iconique (au sens du Groupe Mu). De ce point de vue, le cas du reflet est le plus ambigu. Dans le domaine plastique, le reflet peut avoir les mêmes caractéristiques plastiques que la figure éclairée puisqu'il arrive de confondre l'un avec l'autre. Toutefois, la représentation cinématographique du reflet est parfois influencée par les conditions d'apparition de ce dernier. La scène finale de *The Lady from Shanghai*[115], déjà évoquée dans la première partie lors de la distinction entre l'iconique et le plastique, présente trois personnages dans un labyrinthe de miroirs. De nombreux reflets envahissent l'image et présentent les personnages de façon multiple. Un échange de coups de feu brise les miroirs,

113 *The Third Man*, Carol Reed, 1949, 1h06mn00s à 1h06mn06s
114 *The Third Man*, Carol Reed, 1949, 1h37mn16s
115 Du début de la scène : arrivée dans le palais jusqu'avant le changement de lumière.

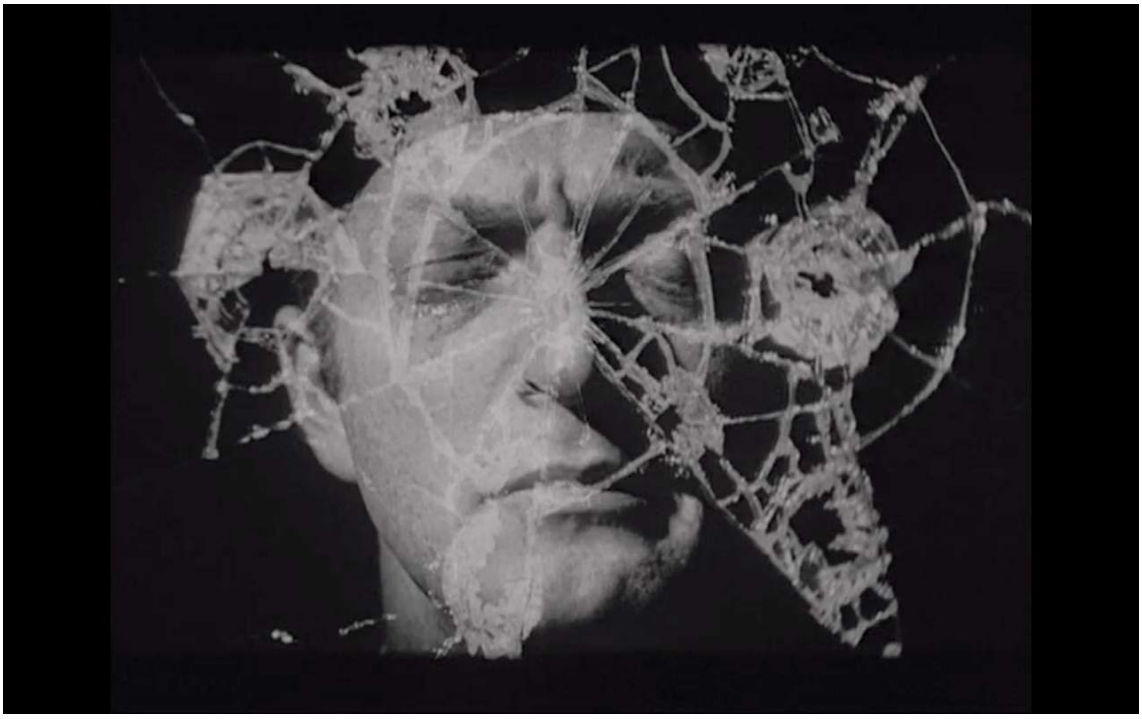


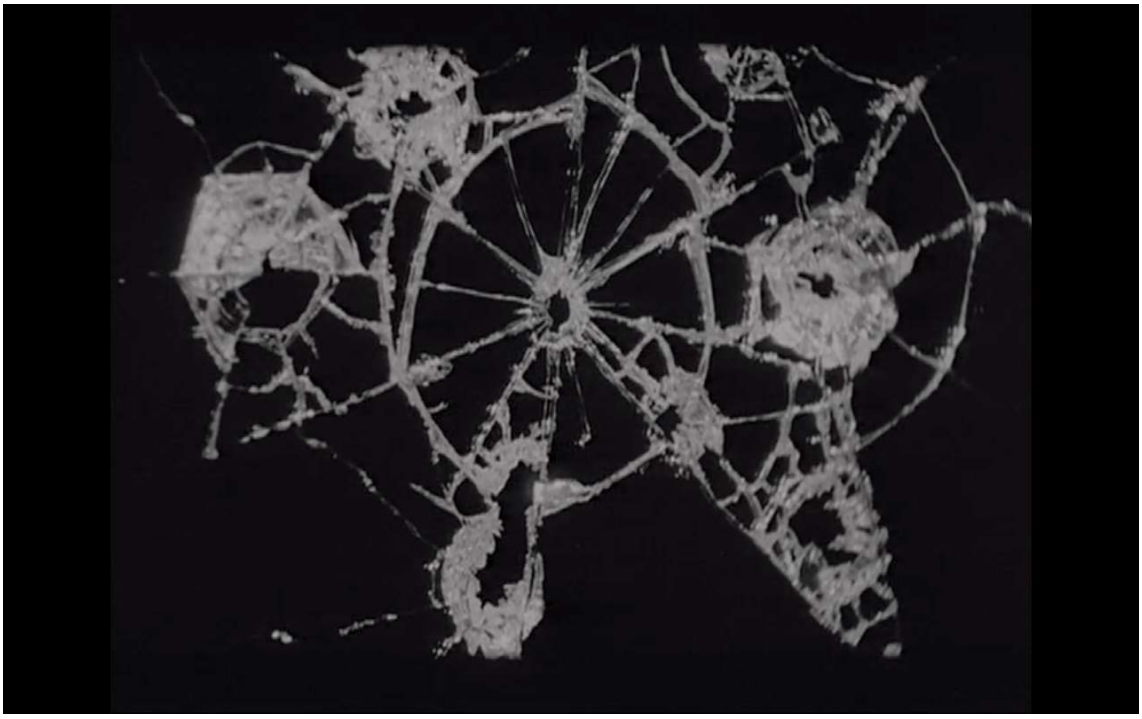
The Lady from Shanghai, Orson WELLES

faisant disparaître les reflets. L'image présente une grande zone sombre. Une lumière ponctuelle vient y révéler quelques éléments. La dualité entre l'ombre et les quelques taches lumineuses qui la tailladent est renforcée par le noir et blanc contrasté de l'image. Les personnages sont éclairés par une lumière dure et intense, zénithale ou de face, de sorte que seule une certaine surface des corps apparaît en reflet. La directivité de la lumière plonge l'espace filmique dans le mystère de l'ombre. La lumière dure induit un fort contraste et un passage abrupte d'une zone du visage figuré à une zone du visage resté dans l'ombre, sans progressivité dans la disparition de la figure. Les corps ne semblent plus occuper l'espace mais apparaissent comme des surfaces de lumière, comme si cette dernière venait sculpter la figure dans cette masse noire, ce qui est renforcé par l'aspect plan des miroirs sur lesquels elle se dessine. La figure semble ainsi surgir d'un monde abstrait.

En quoi ces observations permettent-elles de distinguer plastiquement une figuration en reflet d'une figuration par l'éclairage ? Plusieurs des éléments détaillés ci-dessus sont encore communs avec une figuration par l'éclairage mais le milieu lumineux ainsi créé permet une figuration en surface, propre à la figuration en reflet. Au début de l'extrait, les reflets se juxtaposent et créent des lignes qui alternent ombre et lumière. Par la suite, les miroirs réfléchissent les uns dans les autres, créant un foisonnement dans l'image. Mais les éléments figurés demeurent des images planes d'images planes etc. Dans les deux cas, la figuration finit par décrire un même mouvement linéaire coplanaire au plan film. La multiplicité des reflets renforce cet effet d'aplat, de mur sur lequel la figure ne peut que glisser et non d'un espace dans lequel elle évolue.

Une interprétation iconique au sens du Groupe Mu repose sur la reconnaissance du lien entre le moyen de figuration et l'objet représenté. La figuration par l'éclairage est vouée au statut de figuration immédiate. L'image cinématographique de cette figuration ne peut qu'endosser le rôle d'icône au sens peircien. Mais le reflet et l'ombre ne se cantonnent pas au rôle d'indice. Un reflet est l'image d'un corps, la figuration du reflet est interprétée comme la représentation de ce corps via un indice. Mais il arrive que la fonction représentative de l'image cinématographique du reflet soit celle d'icône. L'objet figuré n'est plus le corps à travers une figuration en reflet mais l'*image reflétée* en tant qu'image et non en tant que double. Dans l'extrait de *The Lady from Shanghai*, lorsque le troisième personnage survient, l'abstraction réduit la figuration aux seuls corps des personnages, à la seule surface figurable. L'espace et le corps dans son volume ne peuvent être figurés puisque la zone d'ombre ne permet pas de révéler leur existence. Dans le





The Lady from Shanghai, Orson WELLES

cas inverse, le reflet aurait joué le rôle d'indice de cet espace et de ce corps. L'aspect plan du reflet n'aurait pas permis d'appréhender entièrement ces éléments tridimensionnels. Mais pour la séquence de *The Lady from Shanghai*, il n'y a pas d'espace ou de volume de corps à figurer. La représentation cinématographique du reflet ne peut pas en être un indice. L'image est représentée pour ce qu'elle est, de façon autonome.

Si le reflet semble pouvoir exister sans le corps auquel il renvoie, son immatérialité demeure par l'absence de profondeur et le défilé des reflets de droite à gauche du cadre. Mais l'immatérialité est attribuée à la figure et non à l'image dans sa globalité. Au cours de la fusillade de *The Lady from Shanghai*, un homme est représenté en gros plan via son reflet. Des impacts de balle viennent briser le miroir sur lequel la figure s'inscrit. Les impacts et les fissures sont bien visibles. Le visage de l'homme glisse vers le bas du cadre et sa figuration s'évanouit avec lui. Seule la représentation du support de l'image en tant que surface tangible demeure. Le reflet en tant qu'icône induit une figure qui ne serait qu'image immatérielle, et dont la disparition ne laisse plus entrevoir que la matérialité de son support. Comme si le paysage d'une carte postale s'effaçait pour ne laisser entre les mains de son possesseur qu'un simple rectangle de carton.

Le changement de lumière peut intervenir à différentes échelles. Il pourra induire le passage d'un mode de figuration à un autre. Dans ce cas, l'acte de figuration fait lui-même partie du changement dans la représentation et donc dans l'effet de sens engendré. Une distinction entre mode de figuration en tant que renseignement plastique ou iconique est alors indispensable. Le changement peut également survenir au sein d'un même mode de figuration. C'est directement la lumière qui est le lieu du changement et non plus la nature de son interaction avec l'objet figuré.

II. Changement de mode de figuration – variations sur la nature de l'image cinématographique

II.1 Le reflet et l'ombre figurés comme icônes, une première opération rhétorique

Un changement de mode de figuration peut se comprendre de plusieurs façons selon le caractère de la figure pris en compte. Un changement plastique se comprend aisément par un changement de la forme de la figure (de l'éclairage au reflet en passant par l'ombre). Quant au

1

4

2

5

3

6

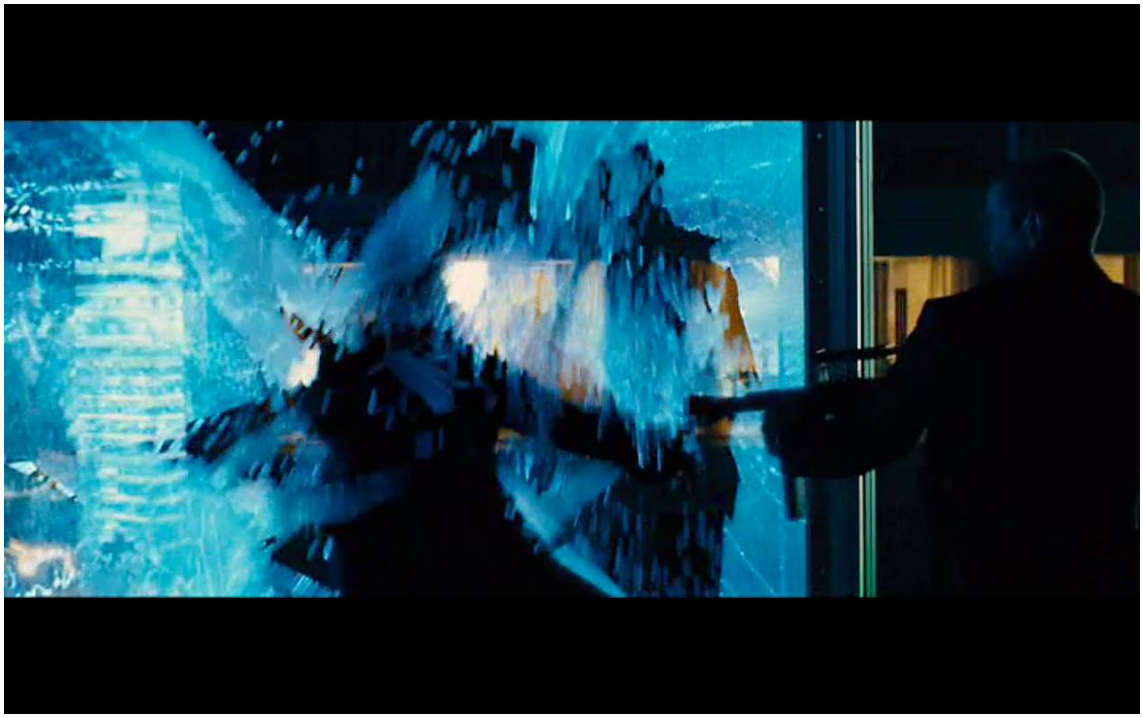
Skyfall, Sam MENDES

mode de figuration iconique, il désigne le lien qui relie l'objet représenté par une forme à cette forme. C'est pourquoi reflet et ombre peuvent adopter un rôle d'icône. Les variations peuvent alors apparaître dans le mode de figuration plastique ou dans le mode de figuration iconique. Toutefois, un changement iconique de mode de figuration est moins évident à concevoir.

Les fondements communs entre un objet figuré et son reflet sont différents de ceux qui prévalent entre ce même objet figuré et ses ombres (propre ou portée). Toutefois, les mêmes enjeux de représentation se retrouvent dans cet autre mode de figuration. Une séquence de *Skyfall*[116] met en scène une ombre portée dont la représentation cinématographique est interprétée comme une icône (au sens peircien). De nuit, l'espion britannique explore l'un des étages supérieurs d'un gratte-ciel de Shanghai. James Bond a suivi un sniper dans ces grands bureaux dont les murs, y compris ceux du bâtiment, sont des vitres transparentes. Le montage alterne les plans sur le tireur, ceux sur James Bond et les points de vue subjectifs du tireur sur un appartement éclairé dans un autre immeuble et où se trouve sa cible. Se succèdent plusieurs modes de figuration entre le reflet, l'éclairage et l'ombre propre. Des écrans géants sur les façades des gratte-ciels qui entourent l'immeuble font défiler des images qui renvoient une lumière intense, diffuse et particulièrement directive et qui permet les variations de figuration. Lorsque le tireur atteint sa cible, le reflet de James Bond lui apparaît et une bagarre entre les deux hommes éclate. A cet instant, la figuration cesse de varier pour s'arrêter sur le silhouettage.

Les corps, jusqu'ici pris dans le tourbillon des reflets et lumières des images des écrans géants, se dessinent désormais de façon précise. Les vitres brisées et les écrans géants constituent des fonds clairs sur lesquels la forme de l'ombre permet la figuration. La délimitation de la figure s'obtient par la ligne de séparation de ces deux surfaces. A nouveau, malgré les écrans qui font surgir l'ombre dans l'ombre, le milieu dominant est celui de l'ombre, créant la possibilité d'une abstraction. Certes, la distance entre les écrans et la caméra est soulignée par les lignes de fuite que constituent les vitres orthogonales à l'écran. Mais ce semblant de profondeur est obstrué par l'écran sur lequel elle débouche. L'espace entre la figure de l'ombre et le fond lumineux est effacé par cette abstraction et cette absence de profondeur. Aucun élément visuel ne permet d'appréhender cet espace. Ainsi, une caractéristique plastique de l'ombre propre qui permet habituellement de la distinguer de l'ombre portée est supprimée. L'ombre peut encore s'agrandir et se rétrécir mais elle ne semble plus pouvoir se déplacer dans l'espace et en profondeur. Elle est dépendante de l'écran et son attache au corps de l'objet qu'elle

116 *Skyfall*, Sam Mendes, 2012, 47mn13s à 50mn48s



Skyfall, Sam MENDES

figure se dissipe. Elle perd la matérialité d'indice d'un corps et gagne l'immatérialité usuellement conférée à l'ombre. La bande sonore est d'ailleurs dominée par une musique et les bruits des coups que l'un et l'autre se dispensent semblent lointains et étouffés, diminuant leur impact matériel. Le travelling avant semble également faire pénétrer le spectateur plus au cœur de l'image et non le rapprocher de l'action physique pourtant prégnante. La représentation cinématographique n'est plus celle d'un corps mais bien celle de cette surface noire en tant que surface. Au cours de cette bagarre, l'image de l'ombre propre est une icône au sens peircien.

Durant la séquence, il arrive que le fond lumineux disparaisse, que ce soit par un changement d'image de l'écran géant, passant d'une immense méduse blanche à un bleu nuit profond, ou que ce soit par le bris de la vitre qui réfléchissait cette lumière et constituait ainsi le fond lumineux. Les ombres disparaissent avec la lumière et resurgissent en même temps qu'elle. La figure, volatile et évanescente, est inévitablement liée à ces surfaces lumineuses. Ces surfaces effacent l'implication du corps dans le phénomène de figuration, pourtant support de cette ombre, mais support invisible et impalpable.

Toutefois, au cours de la séquence, la matérialité de ce support reprend de son importance. La bagarre filmée frontalement sur fond d'écran géant est furtivement entrecoupée d'un plan qui présente les deux ombres propres sous un angle différent, à la surface d'une vitre brisée dont les nervures réfléchissent la lumière, créant ainsi un fond comparable à celui que constituait l'écran lumineux. Lorsque l'ombre propre se rapproche décidément trop de cette vitre, surface lumineuse, cette dernière s'effondre sous l'impact. Le choc des deux surfaces révèle le corps qui se cache derrière l'ombre propre. Le support du fond lumineux et le support de la forme sombre ne peuvent se confondre. Ils occupent tout deux une place différente dans l'espace qui les entoure et les sépare. Le degré zéro local d'une image plane et sans profondeur éclate avec cette révélation du franchissement d'un espace inattendu séparant la figure du fond et soulignant ainsi la matérialité de son vrai support, le corps de l'objet qu'elle figure. Une opération rhétorique est déjà en cours, avant même l'intervention du changement de mode de figuration lumineuse.

La distinction entre le processus de représentation (ce que donne à voir l'image cinématographique) et celui de figuration (la façon de créer la figure et le lien qu'elle entretient avec l'objet représenté) est soulignée. Dans ces deux cas de changement de lumière, l'objet figuré reste le même (le corps du personnage) mais la forme de l'objet figuré change (plastiquement, l'un passe du reflet à l'éclairage, l'autre de l'ombre à l'éclairage). Cette

combinaison entraîne un changement d'objet représenté : la représentation est d'abord celle d'une image ou d'une surface puis celle des corps eux-mêmes. Cette distinction mène à une redéfinition de la figuration immédiate et de la figuration secondaire. Dans un premier temps, la figuration immédiate a été associée à l'éclairage et la figuration secondaire au reflet et à l'ombre. Il semble plus pertinent de définir ces deux figurations en fonction des représentations iconiques (au sens du Groupe Mu : le type de forme incarnée par la figure) qu'elles permettent. Une figuration immédiate serait une représentation en tant qu'icône au sens peircien et une figuration secondaire renverrait au statut d'indice. De ce point de vue, l'éclairage demeure une figuration immédiate (l'image cinématographique de la figure éclairée peut difficilement être indice de quoi que ce soit). Quant au reflet et à l'ombre, ce sont généralement des figurations secondaires (comprises comme renvoyant à un corps hors champ par exemple et non pour elles-mêmes). Dans le cas inverse, les spectateurs sont confrontés à une forme inhabituelle de représentation et de figuration. L'opération rhétorique réside d'ores et déjà dans la mise en place de cette représentation. Le fait de considérer un reflet ou une ombre comme une figuration immédiate demande déjà la construction d'un degré conçu. Cela signifie qu'ils sont la représentation d'eux-mêmes à travers la figure qu'ils donnent à voir, ce qui renvoie forcément à la nature de l'image et à son immatérialité. Ces nouvelles définitions peuvent s'illustrer dans un tableau qui utilise pour exemples les deux extraits étudiés dans cette sous-partie (voir fig.1).

Film	Objet figuré	Mode de figuration plastique	Mode de figuration iconique	Objet représenté
The Lady from Shanghai	Corps et visages des trois personnages	Reflet	Icône (figuration immédiate)	L'image-reflet
The Lady from Shanghai	Corps et visages des trois personnages	Eclairage	Icône (figuration immédiate)	Le corps
Skyfall	Corps des personnages	Ombre propre	Icône (figuration immédiate)	La surface-ombre
Skyfall	Corps des personnages	Eclairage	Icône (figuration immédiate)	Les corps

Fig.1 : Distinction entre les figurations et la représentation

Scarface, Howard HAWKS

II.2 Variation plastique et conservation iconique, l'opération rhétorique renforcée

> « Plutôt que la sourde menace que souvent dans les fictions ils [l'ombre et le reflet] incarnent, retenons l'émerveillement qu'ils ne manquent jamais de susciter, devant le miracle d'une matière immatérielle »[117].

Le milieu lumineux, plastiquement basé sur le concept de l'abstraction, est d'une grande importance dans ce processus de représentation. Il participe au contexte plastique qui permet aux ombres et reflets de figurer en tant qu'icônes. La séquence initiale de *Scarface*[118] fait également intervenir une ombre d'une façon particulière. Mais, dès le début de la séquence, le milieu lumineux global est celui de l'éclairage. Un panoramique relie ainsi un personnage éclairé à l'apparition de l'ombre d'un homme sur un mur. Elle se rapproche dangereusement du premier personnage en glissant sur les différentes surfaces qui l'y mènent par un chemin tortueux. La figuration passe ainsi d'une ombre portée à une autre sur une surface en rétro-éclairage en passant par l'ombre propre du personnage qui apparaît fugacement mais de façon perceptible dans le bord droit du cadre, au cours du retour du panoramique. Si dans une interprétation symbolique et narrative, l'ombre peut être prise comme une menace, c'est justement parce que, à travers son aspect fuyant, impalpable et immatériel, elle renvoie à une présence réelle et matérielle. La concrétisation par le coup de feu du pistolet que l'ombre soulève en est la preuve. Visuellement, un décalage est produit dans la présentation d'un personnage éclairé qui subirait des lésions physiques à la suite d'un tir provenant d'une ombre. Mais ce décalage est d'un autre ordre que celui étudié ici puisque la différence de mode de figuration s'applique à deux objets figurés différents. Par son apparition dans un milieu éclairé, soumis aux règles physiques d'un monde diégétique semblable à celui du spectateur, l'ombre reste présentée en tant qu'indice d'un corps matériel, ce qui est conforté par la fin de la scène. Aucun écart entre les attentes du spectateur et le degré perçu n'est envisageable tant que l'ombre conserve son statut iconique d'indice ou que ce dernier n'est pas vérifiable ou démenti.

Lorsque le changement s'effectue au niveau plastique, le statut d'icône est attribué à la figure qui conserve ce statut malgré le changement. La suite de l'extrait de *The Lady from Shanghai* conduit à un tel changement. Parmi les trois personnages se trouvent deux amants,

117 AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombres, Op.Cit*. p29
118 *Scarface*, Howard Hawks, 1932, 4mn16s à 5mn12s

The Lady from Shanghai, Orson WELLES

Michael et Rosalie, et le mari de cette dernière, Arthur Bannister. Michael finit par allumer les lumières de service de l'attraction foraine. Les personnages eux-mêmes sont désormais représentés par une figuration par l'éclairage et les miroirs se transforment en de simples vitres brisées.

Le changement de lumière n'est pas seulement un changement de mode de figuration mais plus globalement un changement de milieu lumineux. L'image présente d'abord une grande zone sombre avec des percées de lumières, parfois ponctuelles, parfois qui dessinent de longues lignes de fuite. Puis Michael trouve l'interrupteur du palais et les valeurs entre l'ombre et la lumière s'inversent. La lumière domine l'image d'une clarté saisissante, révélant une profondeur de champ inespérée dans les images précédentes. La lumière est douce et diffuse, dévoilant l'ensemble du décor auquel les personnages sont enfin intégrés. Les ombres sont peu marquées et l'intensité est homogène. Aucune figure ne semble être particulièrement révélée par la lumière. Les différents points éclairés sont reliés et non plus exhibés séparément. Les glaces apparaissent désormais comme des murs qui construisent l'espace et non plus comme les supports d'une image. Les distances, l'espace et la profondeur naturelle de l'image cinématographique sont retrouvés.

La plupart des miroirs sont brisés et l'éclairage de la pièce ne permet plus de reflets à leur surface. En effet, les conditions de l'apparition d'une figure sous forme d'ombre ou de reflet ne sont pas les mêmes que celles de l'apparition de la figure par l'éclairage. Un changement plastique de mode de figuration (passer du reflet à l'éclairage immédiat) est engendré par le changement lumineux global (en schématisant, passer du milieu de l'ombre à celui de la lumière). D'un point de vue iconique au sens du Groupe Mu, la figure représentée conserve la même valeur d'icône au sens peircien (la représentation via le recours à des fondements communs). Le degré zéro local avant le changement de lumière est donc celui d'une représentation **plastique** sous forme de **reflet** et d'une représentation **iconique** sous forme d'**icône** (le reflet est compris comme étant une image, celle d'un corps, mais il est considéré pour lui-même en tant qu'image et non en tant que l'indice du corps qu'il figure. L'écart entre le degré perçu et le degré zéro local après le changement de lumière est dû à une **combinaison icono-plastique** particulière. La conservation iconique est maintenue dans le degré perçu et la réactualisation de la valeur iconique (au sens du Groupe Mu) des images précédentes se fait a posteriori, dans le degré conçu. Etant donné cette conservation iconique, la variation plastique semble paradoxale. L'écart réside dans le fait de représenter iconiquement une même figure sous des formes plastiques différentes.

Skyfall, Sam MENDES

La réévaluation de l'écart pour produire le degré conçu amène le spectateur à revenir sur la perception des images qui lui ont été offertes avant le changement de lumière. La représentation de ces figures qui avait pour statut celui d'icône (l'image d'une image) prend a postériori le statut d'indice, (l'image d'une image qui s'avère être le reflet d'un corps). Après le changement de lumière, lorsque la figuration devient immédiate par l'éclairage, la figure se confond avec le corps et ne peut plus se dérober (elle est plus que jamais corps et non pas image d'un corps). Ceci renforce l'aspect immatériel du reflet en tant qu'image d'un corps qui, lui, est bien matériel et qui existe de façon autonome. La matérialité auparavant conférée au support d'image se transmet au corps, c'est-à-dire à la figure. Une dimension tactile est donnée à la figure de l'image (incarnée par le reflet) puis à la figure même (le corps), l'image étant pourtant renvoyée à sa nature de représentation visuelle, conférant au cinéma un rôle intimement synesthésique.

Dans l'extrait de *Skyfall*, le milieu lumineux sombre entraine l'abstraction et la possibilité d'une ombre figurée en tant qu'icône. Par la suite, à la fin de la bagarre, dans un ultime mouvement, James Bond fait passer le tireur au travers de la vitre désormais inexistante. Le tireur se retrouve dans le vide, tenu à bout de bras par l'espion britannique. Au cours de ce mouvement, à la suite du travelling avant qui captait la bagarre, la caméra passe par-dessus la tête de James Bond dans un mouvement combiné à un panoramique vers le bas. Le tireur suspendu à bout de bras est ainsi dévoilé dans une figuration par éclairage. Le champ/contre-champ qui s'ensuit conserve ce mode de figuration. A présent, le fond est sombre et les personnages apparaissent en volume, au travers de leur surface éclairée. Le plan zénithal qui présente le tireur dans le vide permet une nouvelle contextualisation spatiale à l'aide des lumières et lignes de fuites des immeubles avoisinants et de la rue. Le vide qui se trouve entre les deux immeubles et qui attire irrésistiblement le corps du tueur vers le sol révèle l'espace qui séparait son ombre du fond éclairé. Le plan sur James Bond dévoile également l'intérieur de l'immeuble jusqu'ici resté dans l'obscurité. Le plafond et la structure sont bien discernables. L'espace est à nouveau figuré dans ses trois dimensions.

La situation lumineuse initiale, basée sur l'abstraction et la figuration plane, permettait l'opération rhétorique de l'image cinématographique de l'ombre propre prise comme icône. Le changement de lumière réinstaure un milieu lumineux qui permet la figuration de l'espace dans ses trois dimensions et permet un changement plastique à un même objet figuré pris comme icône. Par la déconstruction de l'opération rhétorique initiale, le changement de lumière vient

Vampyr, Carl Theodor DREYER

ainsi en souligner la construction. Par la conservation iconique, il la renforce et la sensation de matérialité du support de l'ombre est transférée au corps éclairé.

II.3 Variation iconique et conservation plastique, l'opération rhétorique inversée

Les changements de mode de figuration évoqués jusqu'ici étaient de l'ordre du plastique. Mais la possibilité de plusieurs modes de figuration iconique permet d'envisager le passage de l'un à l'autre. C'est le cas dans un extrait de *Vampyr*[119]. Lors d'une de ses déambulations, le personnage principal rencontre diverses apparitions et incohérences basées sur des utilisations particulières des ombres parmi lesquelles l'une se déroule dans une grange. La fenêtre laisse une lumière intense pénétrer la pièce. Une ombre de soldat apparaît et semble escalader la fenêtre, comme pour rentrer à l'intérieur de la pièce. L'ombre de l'homme escalade l'ombre d'une échelle et se déplace jusqu'à retrouver son propriétaire, un soldat assis sur un banc et d'abord présenté comme dépourvu d'ombre portée. Le soldat se lève et son ombre accompagne désormais ses moindres faits et gestes. L'ombre de *Scarface*, dès son apparition, ne pouvait que renvoyer à une entité matérielle et était contrainte par le support sur lequel elle se déposait. Dans cet extrait de *Vampyr*, bien que l'ombre conserve toutes les caractéristiques plastiques d'une ombre portée, par le mouvement de l'objet qu'elle figure, elle semble dissociée de la surface sur laquelle elle s'inscrit. Dans sa façon de “s'introduire” par la fenêtre, elle possède d'ores et déjà les propriétés du corps auquel elle serait censée renvoyer en tant qu'indice. De plus, l'absence de ce corps à l'image est notable. En effet, lorsque l'ombre grimpe vers le premier étage de la grange, l'ombre de l'échelle qu'elle escalade est représentée comme un indice de l'échelle, elle-même présente dans le plan. Pourtant, aucun corps n'escalade l'échelle en figuration immédiate. L'ombre portée ne peut être l'indice d'un corps inexistant. Toutefois, en tant qu'ombre portée, elle reste réduite à un déplacement sur des surfaces planes mais les ombres des objets du décor construisent une illusion de profondeur à la surface des murs. L'image cinématographique de l'ombre du soldat est une icône : l'ombre est présentée pour ce qu'elle est, une image plane, de surface, mais à laquelle une matérialité particulière serait conférée.

Contrairement à celui de *Skyfall* et de *The Lady from Shangaï,* le milieu lumineux ne crée pas d'abstraction dans *Vampyr*. L'ensemble de l'espace est parfaitement défini par l'éclairage et les lois physiques du monde diégétique semblent identiques à celles du monde du spectateur. Le milieu lumineux n'est plus celui qui permet à l'ombre de déroger aux règles

119 *Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1932, 11mn17 à 12mn30

Vampyr, Carl Theodor DREYER

physiques qui lui sont habituellement attribuées. Au contraire, le milieu lumineux engendre un degré zéro local qui désigne l'ombre portée comme une image, contrainte à une existence en surface. L'apparition effective de l'ombre portée diffère avec l'attente créée et cet écart renforce son aspect autonome et étrangement matériel. Une première opération rhétorique se déroule suite à la nature iconique de cette ombre. La présence de l'ombre renvoie à l'absence du corps et confère à l'ombre portée un rôle représentatif et une matérialité inhabituels. La durée de l'extrait laisse le temps au spectateur d'accepter cette nouvelle règle du monde diégétique présenté, d'accepter la nature de cette ombre comme un nouveau degré zéro local.

Le changement de lumière s'effectue dans un plan d'ensemble du soldat assis sur un banc, au moment où l'ombre portée rejoint son propriétaire. Ce plan est suivi de celui du personnage principal, spectateur de la scène. Puis le montage revient sur le plan du soldat qui semble identique au premier. Pourtant, la lumière a changé, et, cette fois, lorsque le soldat se lève, son ombre l'accompagne. Globalement, le milieu lumineux reste analogue à celui qui précède le changement. Visuellement, l'ombre demeure inchangée. Ces conservations plastiques confirment l'unicité du monde diégétique présenté. Le changement intervient sur ses nouvelles règles et constitue un second écart. Ce changement provient d'une modification de la source de lumière et donc de la source de figuration. Une juxtaposition des deux plans du soldat révèle une différence plastique dans l'éclairage. Le premier présente une intensité globalement homogène qui semble bien plus faible que dans le second. En ce qui concerne les modes de figuration iconique, l'ombre passe du statut d'apparition autonome, comme dessinée par une “lumière noire” dont parlait Jacques Aumont, à celui d'une ombre permise par une lumière éclairante obstruée par un corps. Ce dernier mode de figuration renvoie l'ombre à l'une de ses particularités : sa co-présence possible avec l'objet figuré de façon immédiate. La représentation de l'ombre devient ainsi un indice du corps du soldat.

Dans cet extrait, le changement de lumière induit un écart qui provient d'une certaine combinaison icono-plastique, comme dans ceux de *The Lady from Shanghai* et de *Skyfall*. Mais cette combinaison est inversée. Cette fois, c'est une même figure plastique, dans un même contexte lumineux qui permet une représentation multiple. Le rôle rhétorique du changement iconique lui est justement conféré par la conservation plastique du mode de figuration et du milieu lumineux. L'écart entre le degré zéro local (créé par l'opération rhétorique initiale de représentation de l'ombre portée) et le degré perçu (une ombre portée reliée à un corps éclairé) rétablit la situation diégétique d'avant la première opération rhétorique. Contrairement aux cas

précédents, l'opération rhétorique engendrée par le changement de lumière dans cet extrait ne renforce pas celle pré-existante, engendrée par le milieu lumineux, mais consiste en son inversion. Ainsi, l'ombre d'abord présentée comme étrangement matérielle et d'une présence autonome est renvoyée à sa nature immatérielle d'image de surface, contrainte à une autre présence en volume et bien matérielle. Ce changement de lumière, cette fois effectivement identifiable à une opération rhétorique, peut compléter le tableau de la figure 1 à travers d'autres formes de lien entre figuration et représentation que celles présentées auparavant (cf fig.2).

Film	Objet figuré	Mode de figuration plastique	Mode de figuration iconique	Objet représenté (image cinématographique)	Opération rhétorique initiale	Opération rhétorique du changement de lumière
The Lady from Shanghai	Corps et visages des trois personnages	Reflet	Icône (figuration immédiate)	L'image-reflet	Immatérialité de la figure et matérialité du support de l'image	Renforcement : vers la matérialité du corps et du support d'image
The Lady from Shanghai	Corps et visages des trois personnages	Eclairage	Icône (figuration immédiate)	Le corps		
Skyfall	Corps des personnages	Ombre propre	Icône (figuration immédiate)	La surface-ombre	Immatérialité de la figure et matérialité du support de l'image	Renforcement : vers la matérialité du corps et du support d'image
Skyfall	Corps des personnages	Eclairage	Icône (figuration immédiate)	Les corps		
Vampyr	Corps du soldat	Ombre portée	Icône (figuration immédiate)	L'ombre-image	Matérialité d'une ombre sans corps	Inversion : retour vers l'immatérialité de l'ombre
Vampyr	Corps du soldat	Ombre portée	Indice (figuration secondaire)	Le corps via son ombre		

Fig.2 : Distinction entre les figurations et la représentation
Nature des opérations rhétoriques

II.4 Changement de mode de figuration et concordance icono-plastique, une opération rhétorique est-elle encore possible ?

Lors du changement de lumière, l'ordre d'occurrence des différents modes de figuration a son importance. Le film *Schatten, einen nätliche Halluzination*[120] met en scène des personnages spectateurs d'un spectacle d'ombres. Au cours de la représentation, les mains d'une femme et de son amant se rapprochent sans se toucher. L'éclairagiste dirige son projecteur vers elles. Sur un mur de la pièce se dessine l'ombre de deux mains que le mari interprète comme entrelacées. Dans ce cas, la figure est d'abord présentée par l'éclairage. Tout autre mode de figuration de ce même objet figuré renvoie alors à cette première figure. Dans cette chronologie, la figuration immédiate est attribuée à l'éclairage et à lui seul. Un objet figuré par éclairage puis par son ombre renvoie directement cette deuxième forme de figuration à son statut d'indice de la première. Ici, la figuration secondaire porte bien son nom. Les ombres ne peuvent être présentées qu'en tant qu'indice. Le changement plastique (de l'éclairage à l'ombre portée) est donc accompagné par un changement iconique (d'icône à indice).

Cette concordance icono-plastique correspond aux attentes du spectateur quant au statut de figuration secondaire de l'ombre. Cette conformité entre les attentes du spectateur et le degré perçu endigue une éventuelle opération rhétorique engendrée par le changement de lumière. A plusieurs reprises dans *L'attrait de l'ombre*[121], Dominique Païni compare cette scène de *Schatten, einen nätliche Halluzination* à un film dans le film. Le changement icono-plastique entraîne bien la mise en abyme du processus de représentation. Cette mise en abyme du processus de représentation participe à la compréhension de l'ombre des mains comme des indices de la première figure. Le second processus de représentation est considéré comme étant la source de la seconde figuration. Dans un autre contexte, cette seconde figuration aurait pu être attribuée au premier processus de représentation, l'image cinématographique.

Chronologiquement, lorsque l'éclairage est le premier mode de figuration, il s'accapare le statut de figuration immédiate qui ne pourra être partagé avec les autres modes de figuration que sont l'ombre et le reflet. Par conséquent, les modifications du mode de figuration ne pourront entraîner une opération rhétorique. Mais un changement de lumière n'entraîne pas toujours un changement de mode de figuration. Beaucoup d'entre eux interviennent directement au sein d'un milieu éclairé. L'opération rhétorique est-elle alors envisageable ?

120 *Schatten, eine nätliche Halluzination*, Arthur Robison, 1923, 33mn09s à 33mn50s
121 PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre, Op.Cit.*

III. Changement de milieu figuratif
–
variations du monde représenté

Dans sa capacité à faire poindre une figure, la lumière endosse parfois un rôle moins apparent que celui de dessiner une figure par contraste avec le contexte lumineux plus global. Son lien ontologique avec l'image permet l'apparition de la figure par la simple présence contextuelle de la lumière. Par sa façon d'investir et de révéler un certain espace, la lumière révèle également les volumes et objets qui occupent cet espace. Elle constitue ainsi un milieu à la fois figuré et réceptacle, apte à accueillir la figure : un milieu figuratif.

Dans ses *Principes mathématiques de la Philosophie naturelle*, Isaac Newton définit le « *temps absolu*, vrai et mathématique, sans relation à rien d'extérieur, [qui] coule uniformément, et s'appelle *durée*. Le temps relatif, apparent et vulgaire, est cette mesure sensible et externe d'une partie de durée quelconque (égale ou inégale) prise du mouvement : telles sont les mesures d'*heures*, de *jours*, de *mois*, et c'est ce dont on se sert ordinairement à la place du temps vrai »[122]. L'objectif de Newton était de définir un temps dont les notions d'écoulement et d'irréversibilité ne peuvent être altérées. Newton donne une définition similaire de l'*espace absolu*, « sans relation aux choses externes, [et qui] demeure toujours similaire et immobile »[123]. Dans leur dimension scientifique, le temps et l'espace sont conçus comme des réceptacles. Qu'un événement advienne dans un temps relatif qui s'appuie sur le temps absolu ou non, qu'un espace relatif, « mesure ou dimension mobile de l'espace absolu »[124], soit mis en évidence ou non, le temps absolu continue de s'écouler et l'espace absolu continue d'exister. Le milieu figuratif semble fonctionner de la même manière, comme un monde absolu, réceptacle, sur lequel le monde de la diégèse s'appuierait pour être représenté ; mais un monde absolu dont l'existence serait assurée, quels que soient les traitements accordés au monde représenté. La distinction établie dans la sous-partie précédente entre la figuration et la représentation se retrouve ici.

Le milieu figuratif pris comme objet de la figuration est soumis au mode de figuration de l'éclairage. Les caractéristiques de la lumière qui interviennent dans la construction de ce milieu sont, plastiquement, identiques à celles utilisées tout au long de cette étude (intensité,

---

122 NEWTON Isaac, *Principes mathématiques de la Philosophie naturelle - Définitions*, Edition numérique Jean-Marc Simonet, Chicoutimi, Québec, 2010, première édition 1686. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/newton_isaac/principes_math_philo_naturelle/principes_tome_I/newton_t1L1_01.pdf , p52

123 *Ibid*.

124 *Ibid*.

Goodbye South, Goodbye, Hsiao-Hsien HOU

couleur, distribution spatiale). Quant aux caractéristiques iconiques, elles ne reposent plus sur le lien entre la lumière et l'apparition d'une figure en particulier. La lumière permet le milieu figuratif mais elle fait également partie de la figuration, en tant qu'élément de ce milieu figuratif. Par conséquent, les caractéristiques iconiques de cette lumière reposent sur la compréhension de son origine, de sa source et de ses liens avec les autres éléments de ce milieu figuratif.

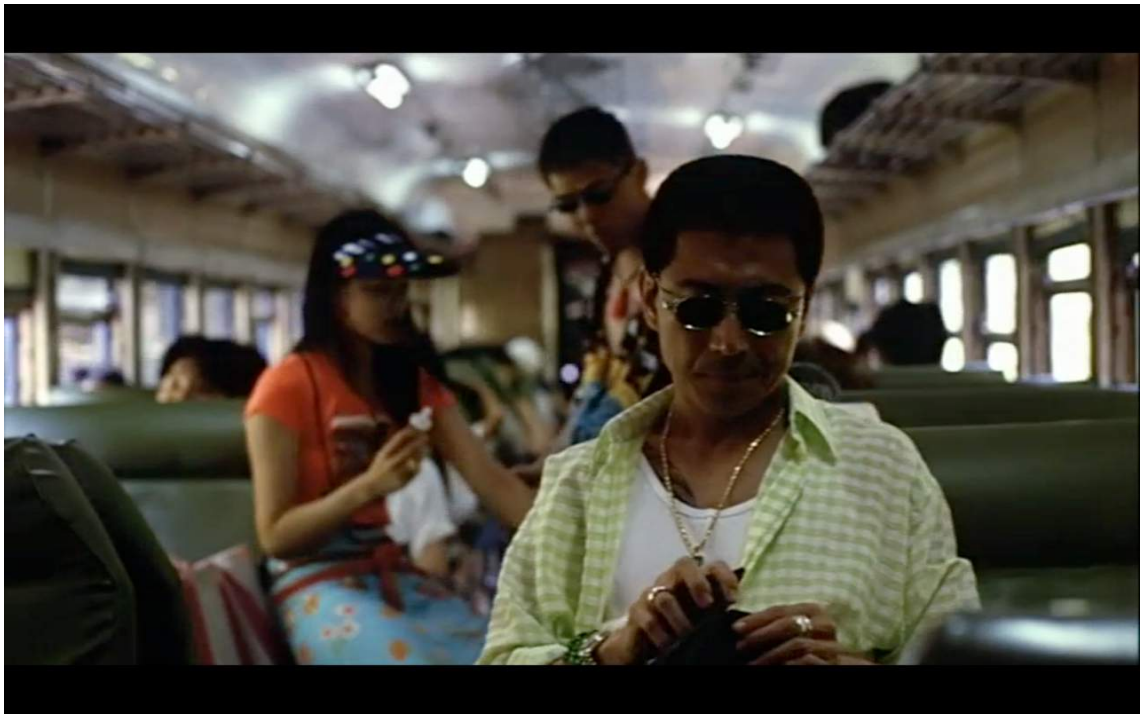
III.1 Changement justifié, un espace-temps conservé

De manière générale, dans le cinéma narratif, le milieu figuratif est l'objet figuré qui permet la représentation du monde diégétique du film dans lequel se déroule l'action figurée. Un écart plus ou moins important peut se manifester entre le milieu figuratif et son objet de représentation. Mais par défaut, l'un et l'autre ne son pas dissociés, le milieu figuratif et le monde représenté sont confondus, à la manière du dénoté et du connoté dans toute image photographique. Le changement de lumière est susceptible de déclencher une distinction entre ce que le milieu figuratif représente et le monde diégétique. Ce dernier ne satisfait plus à l'interprétation icono-plastique du milieu figuratif dessiné par la lumière.

Mais lorsque le changement est diégétiquement motivé, aucun écart iconique ne peut se produire entre les attentes du spectateur et le degré perçu. La séquence d'ouverture de *Goodbye South, Goodbye*[125] décrite dans la première partie présente un tel changement. Le personnage principal est dans un train éclairé par la lumière du jour. Le passage sous un tunnel entraîne une forte baisse d'intensité, au point de plonger le wagon dans une complète obscurité, à l'exception de quelques éclats lumineux. L'axe de prise de vue, le décor et le son permettent la compréhension de la nature du lieu dans lequel se déroule la scène. Le spectateur est conscient de la variabilité de la lumière dont les directions et intensités sont soumises au mouvement du train. Le changement est anticipé, annoncé par le monde diégétique. L'arrivée de l'obscurité est directement interprétée comme étant due au déplacement du train et au passage d'un tunnel. Le changement dans le milieu figuratif est entièrement interprété comme un changement dans le monde diégétique qu'il représente. Le milieu et le monde restent confondus.

Un changement dans l'objet représenté, le monde diégétique, constitue un changement iconique. Dans le cas présent, il est attendu par le spectateur et son interprétation s'arrête à la simple compréhension de la reproduction d'un phénomène naturel. Un écart n'est pas

125 *Goodbye South, Goodbye*, Hou Hsiao-Hsien, 1996, 1mn45s à 2mn20s



Goodbye South, Goodbye, Hsiao-Hsien HOU

envisageable entre l'attente et le degré perçu et, par conséquent, une opération rhétorique dans le domaine iconique est impossible. Ce type de changement lumineux se retrouve dans beaucoup de films, ne serait-ce qu'à travers les fausses teintes et changements atmosphériques des extérieurs ou à travers les extinctions et allumages provoqués par des personnages. Quelle différence réside alors entre ces exemples et cet extrait de *Goodbye South, Goodbye* ?

Le changement plastique est justifié par l'interprétation iconique du phénomène lumineux. A priori, un écart à ce niveau ne semble pas envisageable. Toutefois, dans cette scène d'ouverture, l'acceptation du passage du milieu lumineux au milieu sombre n'est pas si évidente. La transition vers l'obscurité entraîne une disparition du milieu figuratif. Les lampes du wagon sont placées dans la profondeur, mais elles ne permettent pas l'appréhension d'un espace rendu impalpable et non figuré par l'omniprésence de l'ombre. Les lumières éparses et ponctuelles apparaissent davantage comme des points lumineux autonomes et dissociés les uns des autres que comme des éclairages permettant la figuration. Le changement plastique, bien qu'attendu par le spectateur, crée un écart avec cette attente par l'*ampleur de sa variation*. Une forte variation fera disparaître le milieu figuratif derrière le contexte plastique de figuration de la lumière construit par le changement. L'oscillation de l'un à l'autre souligne la dépendance plastique de la figure et la fragilité du processus de reconnaissance de cette dernière.

Un tel changement dans le milieu figuratif n'est pas toujours nécessaire pour qu'une opération rhétorique advienne. Le milieu de l'éclairage est souvent conservé au cours des changements de lumière. Pour qu'un écart se produise alors au niveau plastique, il doit être accompagné d'un écart iconique. Comme expliqué auparavant, les changements de lumière qui induisent une telle situation ne sont pas motivés par la diégèse.

III.2 Changement diégétique complet, succession d'espaces-temps

L'absence de justification diégétique du changement de lumière n'empêche pas le milieu figuratif et le monde représenté de rester confondus. Dans *La belle et la bête*[126], une séquence présente la découverte par un marchand d'un château enfoui dans la forêt. Prudemment, le marchand gravit le majestueux escalier extérieur qui le mène à l'imposante porte d'entrée. Arrivé au sommet des dernières marches, le personnage s'arrête un instant pour considérer une dernière fois le bâtiment. La lumière, particulièrement construite, est ponctuelle et directionnelle, digne

126 *La belle et la bête*, Jean Cocteau, 1946, 16mn08s à 16mn22s

La belle et la bête, Jean COCTEAU

d'un Henri Alekan des années 1940. Etrangement anti-solaire, elle dessine une ombre imposante au personnage du marchand. Cette ombre se dresse sur la porte qui lui fait face. Elle s'agrandit au fur et à mesure que le personnage s'en approche. Mais lors du temps d'arrêt, au lieu de sagement s'immobiliser, l'ombre s'obstine dans son expansion. Ce changement de lumière n'est pas justifié par la diégèse mais la réaction de recul du personnage, spectateur de cette anomalie, atteste de la nature diégétique du changement. Le changement plastique du milieu figuratif se retrouve entièrement intégré au monde représenté, cette fois accompagné d'un changement iconique.

La représentation qui précède le changement de lumière est celle d'un monde confondu avec le milieu figuratif construit par la lumière. Lors de cette construction, la lumière permet la figuration des deux dimensions qui constituent ce milieu et donc ce monde : l'espace et le temps. Une séquence se définit entre autre par la notion de continuité spatio-temporelle. L'attente du spectateur réside dans la conservation de l'espace-temps qui introduit la séquence. De nombreux outils cinématographiques permettent la création d'un écart entre le degré perçu et ce degré zéro local. La lumière, par son rôle dans la figuration d'un certain espace-temps, est susceptible d'intervenir dans sa représentation. Au cours d'une séquence, le spectateur s'attend à une continuité spatio-temporelle. Or, lorsqu'aucun changement de lumière n'est justifié par la diégèse, la continuité spatio-temporelle implique une continuité plastique de la lumière. Par contraposée, l'absence de continuité plastique de la lumière entraîne une discontinuité spatio-temporelle. Le changement de lumière fonctionne automatiquement comme opération rhétorique dans le domaine iconique. Il s'agit alors, en fonction de la nature de la discontinuité lumineuse, de déterminer quelles sont les représentations de l'espace-temps engendrées par ces changements de lumière.

Dans *La belle et la bête*, l'ombre semble prendre son autonomie par rapport au corps du personnage, comme si les lois physiques du monde représenté jusqu'ici changeaient pour permettre à l'ombre de continuer de grandir ou comme si plusieurs mondes aux lois physiques différentes pouvaient être représentés dans ce même espace. Ce dernier serait une sorte de réservoir de plusieurs temporalités dans lesquelles différentes actions peuvent se dérouler. Le montage fait défaut à présenter successivement ces deux espaces-temps. Le changement de lumière permet de passer de l'un à l'autre sans changer de séquence, de scène ou même de plan et par conséquent dans un même milieu figuratif. Le temps absolu semble pouvoir accueillir des temporalités relatives successivement différentes.

1

5

2

6

3

7

4

8

Les contes de la lune vague après la pluie, Kenji MIZOGUCHI

Dans *Les contes de la lune vague après la pluie*[127], le retour du personnage de Genjuro chez lui après une longue absence est également le lieu d'un changement diégétique non justifié. L'arrivée de Genjuro est filmée depuis l'intérieur de la maison. Il entre dans une pénombre qui laisse à peine entrevoir les murs de la bâtisse. Le personnage passe devant l'un d'entre eux, à la recherche de sa femme. La caméra le suit lors d'un panoramique de droite à gauche. Genjuro contourne le mur et revient à l'entrée de la maison. Pour tenter de le suivre dans son mouvement, la caméra longe à nouveau le mur dans un panoramique symétriquement opposé au premier. Le mur qui, lors du premier panoramique, disparaissait dans l'obscurité, est désormais le support d'une lumière faible et vacillante. La fin du panoramique dévoile la femme de Genjuro devant un feu de bois à un endroit où, quelques instants auparavant et dans un même plan, la froideur de l'obscurité et de l'absence régnait.

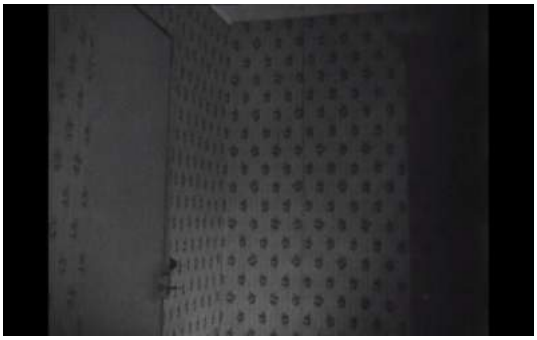
Le degré zéro local du début de cette séquence, comme pour l'extrait de *La belle et la bête*, repose sur l'idée d'une continuité de l'espace-temps figuré par la lumière. Cette fois, le personnage ne fait plus référence à ce degré zéro local. Il s'intègre parfaitement au changement temporel qu'induit le changement de lumière. En effet, il ne s'étonne pas de la subite présence du feu et se réjouit de celle de sa femme, comme s'il vivait un second retour au foyer et que, par là-même, il annulait le premier. Il prend part à la transformation diégétique et à ce monde qui est le fruit de ses hallucinations. Toutefois, une référence au degré zéro local est bien présente : l'unicité du plan. Les deux mouvements de panoramique et le changement de lumière surviennent dans un seul et même plan. La continuité temporelle de l'acte de représentation souligne encore davantage la discontinuité du monde représenté qui dévoile un même espace dans deux temporalités différentes. Ce passage d'une temporalité à une autre se confirme et se concrétise dans le plan suivant qui présente l'enfant du couple endormi, lui aussi dans un endroit auparavant montré comme inoccupé. L'unicité du premier plan dévoile également la continuité du milieu figuratif et conforte sa nature de réceptacle sur lequel la narration n'a pas de prise mais qui permet à tout moment la représentation de diégèses différentes.

Un changement de lumière non justifié dans un milieu figuratif confondu avec le monde représenté entraîne un changement directement sur cet objet représenté, en l'occurrence, le passage d'un espace-temps à un autre, d'un monde à un autre. Le milieu figuratif apparaît alors comme réceptacle successif de ces deux mondes représentés. Cette interprétation se confirme a posteriori d'un point de vue narratif. Dans *Les contes de la lune vague après la pluie*, les actions

127 *Les contes de la lune vague après la pluie*, Kenji Mizoguchi, 1953, 1h19mn27s à 1h20mn30s

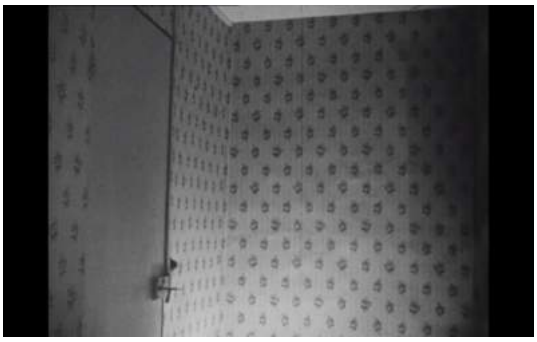
1

5

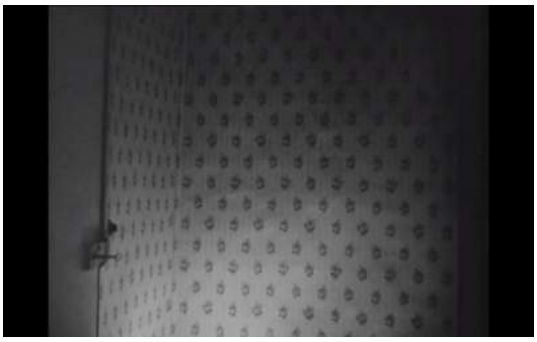


2

6

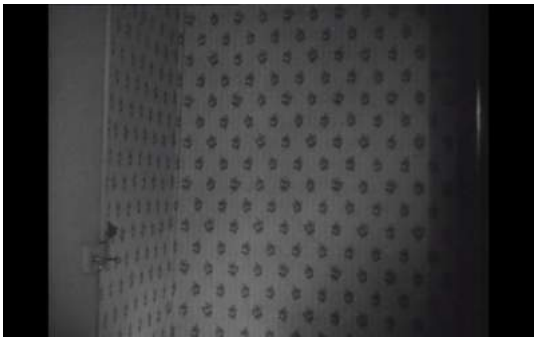


3



7

4



8

Vampyr, Carl Theodor DREYER

qui ont lieu dans le monde halluciné n'ont pas d'impact sur le premier monde représenté. Lorsque, après cette séquence, la diégèse revient à la première temporalité présentée, les villageois informent Genjuro de la mort de sa femme.

III.3 Changement diégétique partiel, un espace-temps fractionné

Un cliquetis répété tire Allan Gray de son sommeil paisible. Il se retourne sur son lit pour se retrouver face caméra. Un plan sur le verrou de la porte de sa chambre d'hôtel désigne ce dernier comme source de la perturbation sonore. La clé tourne toute seule. La stupeur de Gray est captée à travers un gros plan de son visage. Le cliquetis s'arrête dans un plan plus large de la porte. La lumière descendante, peu contrastée, diffuse et peu intense laisse progressivement la place au cours du plan à une lumière anti-solaire venant du sol, plus intense et contrastée, laissant clairement apparaître un point chaud qui s'étire et s'estompe vers le plafond dans l'angle de la pièce. Ce plan du début de *Vampyr*[128] est à nouveau le lieu d'un changement de lumière dans une continuité de l'acte de représentation. Mais le changement ne s'en tient pas au passage d'un éclairage à un autre, d'une temporalité à une autre. Une fois le changement achevé, toujours au cours du même plan, la porte de la chambre s'ouvre et laisse pénétrer un homme âgé. Alternent alors les plans de Gray avec ceux de l'intrus. Les deux personnages ne subissent pas le même traitement lumineux. Gray continue à être éclairé par la première lumière, relativement douce et homogène. Le nouvel arrivant est soit éclairé à contre-jour, soit révélé par une lumière anti-solaire lui creusant ainsi les joues et les orbites oculaires. Le changement de lumière n'accompagne que le second personnage, conservant le premier traitement lumineux pour Gray. Le changement n'est que partiellement diégétique.

L'ensemble du film est traversé par une lumière peu réaliste participant à un voile de l'image, trouvaille de Rudolph Mate suite à une erreur technique lors du tournage des premiers rushs du film. Mais une certaine cohérence est généralement conservée au cours des scènes. A nouveau, l'attente du spectateur réside dans cette cohérence. Avant même l'écart iconique dû à l'absence de justification du changement, un écart plastique se fait ressentir. La lumière anti-solaire est utilisée à d'autres occasions au cours du film, sans pour autant paraître en décalage avec l'esthétique attendue. Mais dans cet extrait, l'étrangeté plastique du visage présenté sous cette lumière est soulignée par la juxtaposition par le montage avec les plans du visage de Gray qui continuent de faire référence au degré zéro local.

128 *Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1932, 6mn45s à 9mn37s

1

5

2

6

3

7

4

8

Stalker, Andreï TARKOVSKI

La lumière anti-solaire apparaît ici comme la marque d'un passage de temporalité, de la même manière que pour *La belle et la bête* et *Les contes de la lune vague après la pluie*. Mais, cette fois, le passage n'est pas complet. Une partie de l'espace représenté conserve sa temporalité d'origine. Le changement de lumière n'induit plus le passage d'une temporalité à une autre mais la cohabitation spatiale dans un même temps absolu de deux temporalités relatives différentes. La scène se termine par le changement de lumière inverse dans le même coin de la pièce, comme pour résorber cette diffraction temporelle.

Stalker[129] présente une scène au cours de laquelle un changement de même nature survient. Les trois personnages sont au bout de leur périple dans la zone et s'accordent une pause immobile. Un plan les présente de face. Une intense lumière blanche en douche et en contre marque fortement leurs contours et le haut de leurs crânes. La caméra s'éloigne lentement et le trio est désormais filmé en plan d'ensemble, une grande étendue d'eau les séparant désormais du premier plan. La lumière blanche resplendit dans l'ensemble du lieu. Au cours du travelling arrière, la lumière qui s'abat sur l'étendue d'eau se transforme en un éclairage bruni, beaucoup moins éclatant. La lumière brune, réfléchie par l'eau, se retrouve sur les visages des personnages. L'intensité de la lumière blanche en douche sur eux diminue légèrement pour laisser la prégnance à la lumière du décor qui leur fait face. Mais la lumière blanche reste présente. Elle reprend progressivement le dessus au niveau des personnages puis envahit à nouveau l'espace de l'étendue d'eau, chassant la lumière brune. Une fine pluie s'abat alors sur l'étendue d'eau, transformant sa surface en une grande plage de clapotis blancs éclatants.

Au cours du changement, l'image se dissocie plastiquement entre l'avant et l'arrière-plan. La distinction du traitement lumineux, bien que moins évidente, est tout de même présente entre la partie avant du décor et le lieu de repos des trois personnages. Contrairement à *Vampyr*, cette distinction ne nécessite pas de montage mais s'effectue dans un seul et même plan, renforçant l'idée d'un espace fractionné. Si le recul de la caméra a permis de dévoiler un espace vide séparant les personnages de l'objectif, le changement de lumière peut être plastiquement conçu[130] comme une tentative de matérialiser cet espace. La nouvelle lumière, par la saturation de sa couleur et par sa faible intensité, semble plus dense et pesante que la lumière blanche et fuyante qui la précédait. Par la suite, la pluie vient combler le vide et rendre cet espace plus concret. Elle participe ainsi à la distinction plastique entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Les trois personnages apparaissent comme des spectateurs filmés au travers du spectacle qu'ils

129 *Stalker*, Andreï Tarkovski, 1979, 2h47mn09s à 2h53mn09s
130 Au sens du degré conçu du spectateur après ré-évaluation de l'écart

Monika, Ingmar BERGMAN

contemplent.

Dans un seul et même plan, la temporalité des personnages cohabite avec celle de l'étendue d'eau au sein d'un même milieu figuratif absolu. Ce dernier permet une représentation simultanée de deux temporalités dans un même espace, soulignant le fractionnement possible de cet espace.

III.4 Changement profilmique non diégétique, un temps suspendu

« Ô temps ! suspend ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cour :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours ! »[131]

Alphonse de Lamartine

« Combien de temps le Temps va-t-il suspendre
son vol ? »[132]

Alain

Les changements étudiés jusqu'ici ont le point commun de survenir dans le monde diégétique. Mais la lumière peut varier sans que le monde diégétique n'en soit influencé. Une scène de *Monika*[133] en est un bon exemple. Le personnage de Monika est filmé en plan épaule, de profil, dans un petit salon. Une main d'homme entre dans le cadre pour lui proposer une cigarette qu'il allume. La jeune femme se penche, la cigarette du jeune homme rencontre la sienne et s'embrase. Monika se redresse puis s'enfonce dans son fauteuil. Simultanément, la caméra amorce un travelling avant jusqu'à présenter le visage de Monika en plan très serré. Celle-ci tourne la tête et se retrouve de trois-quart face, les yeux rivés vers l'objectif. La lumière sur son visage reste inchangée : une lumière douce mais directive, descendante en trois-quart contre, traçant parfaitement le contour droit du visage, une brillance dans les yeux. Mais l'arrière-plan s'assombrit jusqu'à disparaître. La musique diégétique (le juke-box a été déclenché par le jeune homme au début du plan) est présente tout au long du plan. Pourtant, le changement de lumière, non justifié, n'entraîne aucune réaction des personnages. C'est pourquoi ce

131 DE LAMARTINE Alphonse, *Méditations poétiques*, *« Le Lac »*, Editeur Le Livre de Poche, 2006, première édition 1820
132 ALAIN, *Eléments de philosophie*, *Livre I De la connaissance par les sens*, Editions Gallimard, 1941, première édition 1916
133 *Monika*, Ingmar Bergman, 1953, 1h18mn35s à 1h19mn25s

changement peut être défini comme pro-filmique et non comme diégétique.

Le travelling avant et le cadre qui se resserre, combinés à l'assombrissement du fond, participent à un effet d'abstraction de la figure du visage de Monika de tout contexte spatio-temporel. La fin du plan semble présenter un échappatoire à l'espace-temps mis en place et représenté au début du plan. Le regard caméra de Monika marque également une pause dans la narration. Le temps de cette dernière, un temps relatif, semble suspendu. Pourtant, la caméra continue de tourner et le milieu figuratif continue d'exister. Le temps absolu de la figuration est dissocié de celui du monde représenté.

Si elle permet la suspension du temps relatif, l'absence de continuité plastique de la lumière n'en est pas une condition nécessaire. A l'inverse, une utilisation particulière de la notion de continuité spatio-temporelle peut amener à un même résultat. Si, en théorie, la continuité spatio-temporelle induit une continuité de l'esthétique lumineuse, en pratique, c'est généralement le faux-raccord lumière qui permet l'impression de continuité. Dans son livre *Un homme à la caméra*[134], Nestor Almendros fait référence à une scène tournée en extérieur. Il s'agit d'un champ contre-champ. Un personnage est placé en contre-jour. Une lumière douce éclaire son visage et le ciel en arrière-plan est extrêmement lumineux. D'après la logique de l'espace profilmique, le second personnage devrait se trouver face au soleil. Dans ce cas, son visage serait éclairé par une lumière intense et dure et le ciel serait beaucoup moins clair que sur le plan précédent. La juxtaposition de ces deux plans serait ressentie comme un choc plastique par le spectateur. Pour que la transition d'un plan à l'autre puisse paraître plus fluide, Nestor Almendros imagine un second soleil. Ainsi, les deux personnages sont filmés en contre-jour. Dans son mémoire de fin d'études, Nicolas Roche évoque la logique bidimensionnelle de la réception de l'image des films qui prévaudrait sur une logique tridimensionnelle de continuité dans l'espace profilmique. « La continuité s'établit non plus par rapport à un espace auquel le spectateur n'a pas directement accès, mais par rapport à la surface de l'écran »[135]. L'impression de continuité serait conservée si certains éléments plastiques de l'image (zones de contraste, de colorimétrie et de densité) le sont. Dans cet objectif de conservation plastique lorsqu'un personnage est filmé sous plusieurs angles, l'installation lumineuse change et suit la rotation effectuée par la caméra. Malgré le changement profilmique des directions lumineuses, l'effet de continuité est préservé.

134 ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra,* Hatier : 5 Continents, Lausanne, 1980

135 ROCHE Nicolas, « Les raccords lumière dans la séquence du film narratif : la continuité d'une impression », Mémoire de fin d'étude, codirigé par Alain Aubert et Jean-François Robin, ENS Louis Lumière 2005, p8

Mélo, Alain RESNAIS

Dans une scène de *Mélo*[136], Alain Resnais joue de cette construction de continuité. Marcel, un violoniste joué par André Dussolier, s'adresse à un couple d'amis, Pierre et Romaine. Marcel est assis face au couple et délivre un monologue relatant un événement survenu avec son ancienne fiancée au cours de l'un de ses concerts. La caméra le film en plan taille, avec le couple en amorce dans le bord droit du cadre. Lentement, elle glisse vers la droite, passe derrière le couple, conservant Marcel au centre du cadre, et arrive au bout de son travelling dans un cadre symétrique au premier, le couple en amorce gauche. La caméra termine son mouvement par un travelling avant, jusqu'à présenter Marcel en plan épaule. La lumière change presque imperceptiblement au cours de ce déplacement. Le premier changement est un assombrissement de l'arrière-plan, avant le début du travelling latéral. Comme pour *Monika*, un effet d'abstraction se met en place. Marcel est éclairé par une lumière douce, descendante, de trois-quart face, venant de la droite comme l'indique l'ombre portée de son visage sur son épaule. Une source en contre vient compléter le tableau d'une brillance dans ses cheveux. Au cours du travelling, la source de droite s'estompe à mesure qu'une source symétrique progresse en intensité. A la fin du mouvement latéral, l'image obtenue est identique à la première en termes de portions d'ombres, de densité et de contraste mais la lumière vient désormais de la gauche du cadre.

La lenteur du changement le rend presque imperceptible et participe à l'effet de conservation de la continuité plastique. Contrairement aux extraits étudiés jusqu'ici, c'est justement cette conservation qui s'écarte du degré zéro local. Si la scène se déroule dans un seul et même lieu, la caméra permet de s'y déplacer pour entrevoir le personnage de Marcel sous des angles différents. Le mouvement entraîne une variation spatiale qui donne la possibilité au spectateur de scruter dans les détails les différentes faces de Marcel. Mais le changement de lumière, combiné au travelling latéral, donne à voir une image identique à celle du début du plan, comme si la caméra ne tournait pas autour d'un personnage en trois dimensions mais autour d'une image inaltérable de ce personnage et sur laquelle le temps n'a pas de prise. Le mouvement ne permet pas de parcourir l'espace diégétique censé donner accès aux différentes facettes du personnage. Pourtant, le travelling a bien lieu : l'espace parcouru n'est pas l'espace relatif mais l'espace absolu de l'image, du milieu figuratif. L'accès à l'espace relatif étant altéré, le temps relatif semble alors figé, suspendu. Le temps représenté n'est plus celui de l'action. D'ailleurs, l'action présente est elle-même suspendue puisqu'il s'agit du récit d'un événement passé auquel la scène ne peut donner accès. A la fin du plan, Pierre intervient pour poser une

136 *Mélo*, Alain Resnais, 1986, 15mn15s à 21mn37s

Mélo, Alain RESNAIS

question à Marcel et l'extrait de son récit. Un retour au présent s'opère et le temps relatif reprend son cours. Un changement de lumière encore très discret fait revenir l'arrière-plan à l'image et diminue le contraste du visage de Marcel, effaçant les ombres sur son côté droit. Ce changement de lumière actualise la figure que le milieu figuratif aurait permise si son rôle de représentation du monde diégétique n'avait pas été momentanément suspendu.

L'espace-temps relatif figé permet le parcours dans un temps et un espace absolus, qui, eux, sont continus et inaltérables (ils permettent à Monika de tourner son regard vers la caméra et à Marcel de s'échapper dans l'événement passé dont il délivre le récit). L'objet de la représentation n'est plus l'espace-temps de la diégèse mais directement le milieu figuratif dans son absoluité, soulignant sa neutralité et son rôle usuel de réceptacle. L'espace-temps absolu est un concept dont l'expérience ne peut être vécue. Mais par la suspension du temps de l'histoire, ces séquences donnent à voir le temps du récit cinématographique[137]. Le changement de lumière profilmique et non diégétique participe à matérialiser, ou, du moins, à représenter ce concept.

137 D'après une adaptation cinématographique de la distinction opérée par Gérard Genette au sujet du récit littéraire dans GENETTE Gérard, *Figure III,* Paris, Le Seuil, 1972

CONCLUSION

Une ombre autonome qui traverse une fenêtre et se rattache à un corps, comme par magie ; des points lumineux qui défilent et disparaissent derrière la lumière envahissante d'un gyrophare ; un arrière-plan qui s'assombrit ou un spectacle qui se déroule sur une avant-scène. Ces changements, d'une figure lumineuse à une autre, d'un milieu figuratif lumineux à un autre, engendrent l'apparition de l'inattendu. Accompagnant ces surprenantes figurations, la représentation et son objet se transforment. Energie, matière et espace-temps construisent et articulent le monde du film et son image.

Dans ces figures, le sens porté par la lumière est parfois soumis à une compréhension instantanée mais non immédiate. Lors de l'analyse des extraits, les significations de la lumière et des changements de lumières ne sont pas étrangères à l'expérience que le spectateur peut avoir des films. Loin de prétendre dégager un sens nouveau des représentations cinématographiques, la sémiotique, par le décryptage de la nature et de l'organisation des éléments mis en jeux dans cette représentation, permet la compréhension de la production de certaines sensations, certaines intuitions, certaines significations interprétées par le spectateur.

La représentation cinématographique se distingue de la figuration et l'opération rhétorique apparaît comme une forme de représentation qui souligne cette dissociation. En présentant à la fois un objet figuré qui crée un degré zéro local et une partie de ce même objet qui s'écarte de l'attente créée, l'opération rhétorique révèle l'importance de la nature du lien entre l'objet représenté et l'objet figuré dans la compréhension du sens d'une représentation.

Le changement de lumière dans le cinéma narratif se dessine comme élément singulier dans un processus de représentation cinématographique qui se construit sur une certaine durée. L'objet représenté peut s'incarner en un objet figuré en évolution et soumis aux outils cinématographiques. Le changement de lumière permet la construction d'un objet figuré composite qui s'implante dans le temps et dont les différentes parties se dévoilent les unes après les autres ; une première partie présente une première lumière, une seconde correspond à la phase de changement et une troisième à une seconde lumière, le changement et cette seconde lumière pouvant être confondus. Qu'il s'agisse d'une constance dans une variation ou de la stabilité d'un événement lumineux au cours d'une scène, la création de l'attente et le constat de sa non réalisation ne sont pas simultanés. Dans une image fixe cohabitent le contexte qui met en place le degré zéro local, le degré zéro local lui-même et l'écart de ce degré zéro local. Dans une séquence de cinéma, l'opération rhétorique est éclatée au cours du temps. Le changement de lumière permet à des éléments lumineux passés de créer le degré zéro local futur sur lequel

portera l'écart. Il fait le lien entre la figure passée et la figure future et permet ainsi une unité de la figure composite qui endosse le rôle de figure rhétorique, objet figuré dans le processus de représentation de l'opération rhétorique. Le changement de lumière permet de complexifier l'opération rhétorique par rapport à la définition qu'en donne le Groupe Mu vis-à-vis des images fixes. Le lien, auparavant perçu de façon immédiate, s'intègre à la figure globale et se lit désormais de façon médiate, exerçant une influence sur l'objet représenté.

Selon sa place dans le processus, la lumière permet la représentation d'objets différents. Quel que soit le rôle de la lumière, le changement conserve sa fonction de lien entre plusieurs figurations, permettant une figuration et une représentation plus globales mais qui continuent de porter sur les objets que la lumière est susceptible de représenter. Une tache de lumière dure dessinant une forme aux contours particulièrement nets ? La lumière est elle-même l'objet figuré et l'énergie qu'elle véhicule devient l'objet de la représentation. Une figure qui se dévoile par des jeux d'ombres et de reflets ? La lumière décide de la nature du lien entre l'objet figuré (l'image), et l'objet iconique représenté. Elle permet un échange de qualités entre l'image et son objet. Cet échange fait partie de l'objet de la représentation globale. L'éclairage d'une scène narrative figurative ? La lumière rend la figuration possible. Elle permet la représentation de deux espaces-temps : un espace-temps figuratif, dans lequel se meuvent les figures et un espace-temps de la représentation.

Par sa nature, l'opération rhétorique est une représentation qui, dans sa signification, entraîne une réflexion sur le processus de représentation même. D'où la place importante de la construction de l'image dans son rôle représentatif parmi les significations dégagées des opérations rhétoriques en jeu dans les extraits étudiés. Une place d'autant plus grande étant donné l'importance temporelle accordée à la représentation par le rôle du changement de lumière dans cette représentation particulière.

Les extraits de *Skyfall*, de *The Lady from Shanghai*, et de *Vampyr* imposent le constat qu'une opération rhétorique peut se réaliser sans passer nécessairement par le changement de lumière. La figure rhétorique apparaît d'un bloc, à travers une certaine configuration de la lumière, et elle peut être conservée tout au long de la séquence. L'aspect temporel du processus de représentation n'est pas rendu visible. L'objet figuré perd cette dimension mais la mise en place de l'opération rhétorique reste possible, ce qui renforce la pertinence d'une étude sémiotique de la lumière. Si elle est capable de créer une opération rhétorique par sa seule

présence à l'image, la lumière est peut-être capable d'un rôle sémiotique plus global, qui s'insère dans des formes de représentations moins particulières.

Ce rôle sémiotique pourrait directement s'apparenter à celui d'un système de représentation, ce que Jacques Fontanille étudie dans son ouvrage. Mais dans un cinéma narratif et figuratif, les contraintes dimensionnelles de la représentation cinématographique prennent l'avantage sur les contraintes que la lumière impose à la création de l'image. La sémiotique de la lumière dans le cinéma narratif revient à étudier les différentes sortes de représentations cinématographiques permises par le travail de la lumière à l'écran, par le travail particulier de cet élément signifiant. Etant donné la constitution du corpus, le travail de la lumière à l'écran est traduit ici par le lien qu'elle entretient avec la figuration. Que l'objet figuré soit la lumière elle-même ou qu'il soit permis par elle, la représentation reste ici dépendante de l'interprétation d'une forme plastique ou iconique reconnue.

Une lumière indépendante de ce phénomène de reconnaissance serait une lumière prise avant toute sorte d'interprétation. Avant de se rendre lisible, la lumière se rend visible. Même dans le cinéma figuratif une approche exclusive du visible est possible. Certes, l'image est constituée de formes reconnaissables. Mais avant cette reconnaissance, le spectateur est soumis à un autre stade de réception : la réception du *figural*, de l'être visible, « quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer »[138]. Comment distinguer ce qui est de l'ordre du figural quand il s'agit d'une image figurative ? La lumière, par son rôle contractuel de rendre l'image visible et d'être rendue visible par l'image, apparaît comme un élément approprié à la transmission du figural. Non abordable par le biais de la sémiotique parce que sa compréhension ne passe pas par une interprétation, le figural n'est toutefois pas forcément dénué de sens. Dans l'introduction à son ouvrage sur le figural[139], Jean-François Lyotard protestait à l'assertion de Paul Claudel comme quoi « l'oeil écoute ». Aller à l'écoute de la lumière n'est pas tout, le cinéma permettrait aussi de se satisfaire de sa vue.

138 SCHEFFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », article paru dans *Critique*, n° 630, novembre 1999, p 916

139 LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1978, p9

FILMOGRAPHIE

Ordre chronologique d'apparition dans le mémoire

Introduction

RESNAIS Alain, *Mélo*, 1986

HITCHCOCK Alfred, *Suspicion*, 1941

RUTTMANN Walter, - *Lichtspiel Opus 1,* 1921
- *Lichtspiel Opus 2,* 1923
- *Lichtspiel Opus 3,* 1924
- *Lichtspiel Opus 4,* 1925

BRAKHAGE Stan, - *Anticipation of the night,* 1958
- *Crack Glass Eulogy*, 1991

MCLAREN Norman, *Synchromy*, 1971

Partie I : Le changement de lumière – une opération rhétorique en puissance

REED Carol, *The Third Man*, 1949

CLOUZOT Henri-Georges, *Le Corbeau*, 1943

LAUGHTON Charles, *The Night of the Hunter*, 1955

MALICK Terrence, *The Tree of Life*, 2011

SCORCESE Martin, - *Taxi Driver*, 1976
- *The Departed*, 2006

ALLEN Woody, *The Purple Rose of Cairo*, 1985

Partie II : Changement de lumière figurée – Représentation d'une énergie

DREYER Carl Theodor, *Ordet*, 1955

LEONE Sergio, *Once Upon a Time in America*, 1984

BUÑUEL Luis, *Belle de jour*, 1967

REFN Nicolas, *Drive*, 2011

EASTWOOD Clint, *Bird*, 1987

HOU Hsiao-Hsien, *Millenium Mambo*, 2001

MANN Michael, *Collateral*, 2004

Partie III : Changement de lumière figurative – Représentation d'un monde

CLOUZOT Henri-Georges, *L'enfer*, 1964 – Extrait du documentaire *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Serge Bromberg et Ruxandra Medrea, 2009

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai*, 1947

MENDES Sam, *Skyfall*, 2012

HAWKS Howard, *Scarface*, 1932

DREYER Carl Theodor, *Vampyr*, 1932

ROBISON Arthur, *Schatten, eine nätliche Halluzination*, 1923

HOU Hsiao-Hsien, *Goodbye South, Goodbye*, 1996

COCTEAU Jean, *La belle et la bête*, 1946

MIZOGUCHI Kenji, *Les contes de la lune vague après la pluie*, 953

TARKOVSKI Andreï, *Stalker*, 979

BERGMAN Ingmar, *Monika*, 1953

RESNAIS Alain, Mélo, 1986

Conclusion (déjà cités)

DREYER Carl Theodor, Vampyr, 1932

WELLES Orson, *The Lady from Shanghai*, 1947

MENDES Sam, Skyfall, 2012

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages généraux

BARTHES Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*. Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1990

DELEUZE Gilles, - *Cinéma 1 :l'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983
- *Cinéma 2 : l'image-temps,* Les Editions de Minuit, 1985

ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, Ed L'harmattan, Paris, 2006

GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1993

GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Ed Armand Colin, 2005 (première édition Editions Nathan, 1990)

GENETTE Gérard, *Figure III,* Paris, Le Seuil, 1972

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Bourgeois Editeur, 1984

SOURIEAU Etienne, *L'univers filmique*, Ernest Flammarion, Paris, 1953

II. L'image

II.1 L'image cinématographique

ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra,* Hatier : 5 Continents, Lausanne, 1980

AUMONT Jacques, - *Matière d'images,* La Différence, coll. Essais, 2009
- *L'image,* Armand Collin, Paris, 2007

II.2 La lumière et l'ombre

ALEKAN Henri, *Des Lumières et des ombres,* Editions du Collectionneur, 1984

ALTON John, *Painting with light*, Macmillan, New-York 1949, réed. University of California Press,

Berkeley, Los Angeles, London, 1995

AUMONT Jacques, - *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris, 2010
- *Le montreur d'ombre*, Librairie Philosophique, Paris, 2012

LACOMME Daniel, *La lumière dans le dessin et la peinture*, Dessain et Tolra/VUEF, 2003, Première édition Bordas, 1993

PAINI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Yellow Now, Paris, 2007

REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *La lumière au cinéma*, Editions Cahiers du cinéma, Paris 1991

TANIZAKI Jun'ichiro, *L'éloge de l'ombre,* Edition Verdier, Paris, 2011, première édition 1933

SCHAEFER Dennis, SALVATO Larry, *Masters of light, conversations with contemporary cinematographers,* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1984

II.3 Publications universitaires

MARS Benoit, « Lumière et matière, information de la lumière par la diffusion dans deux films éclairés par Vittorio Storaro », Mémoire de fin d'étude, dirigé par Yves Angelo, ENS Louis-Lumière 2009

ROCHE Nicolas, « Les raccords lumière dans la séquence du film narratif : la continuité d'une impression », Mémoire de fin d'étude, codirigé par Alain Aubert et Jean-François Robin, ENS Louis Lumière 2005

II.4 Exposition

MCCALL Anthony, *Face to face IV*, Gallerie Martine Aboucaya, octobre à décembre 2013

III. Sémiotique et sémiologie

III.1 Sémiotique générale

PEIRCE Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987

TIERCELIN Claudine, *La pensée-signe : études sur C. S. Peirce*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993

III.2 Linguistique

DE SAUSSURE Ferdinand, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002

III.3 Sémiotique du cinéma

CHATEAU Dominique, *Le cinéma comme langage*, Publications de la Sorbonne, 1986

GARDIES André (sous la direction de), *25 ans de sémiologie au cinéma*, CinémAction, n°58 Janvier 1991, Ed CinémAction-Corlet Télérama.

METZ Christian, - *Essai sur la signification au cinéma Tome I et II,* Klincksieck, Paris, 2013 (premières éditions 1968 et 1972)

- *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, Paris, 1971

MITRY Jean, *La sémiologie en question, langage et cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris 1987

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin Editeur, Paris, 1990

III.4 Sémiotique visuelle

EDELINE Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, T*raité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Ed : Groupe µ (Liège) - Seuil, Paris, 1992

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995

IV. Représentation, figuration et figural

AUBRAL François et CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1999

AUMONT Jacques, *A quoi pensent les films*, Nouvelles Editions Séguier, Paris, 1996

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1978

MELCHIORRE Virgilio, *Metafisica e storia della metafisica, Volume 2 : Essere e parola : idee per una antropologia metafisica, Annesso 1 : Sul Concetto di rappresentazione*, Vita e Pensiero, Milano, 1982

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Editions Gallimard, Paris, 2000

SCHEFFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », article paru dans *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925

SCHOPENHAUER Arthur, - *Le monde comme Volonté et comme Représentation, Livre Premier : Le monde comme Représentation, premier point de vue : la représentation soumise au principe de raison suffisante, L'objet de l'expérience et de la Science*, Librairie Felix Alcan, Paris 1912

- *Le monde comme Volonté et comme Représentation, L'objet de l'expérience et de la Science, Livre Deuxième : Le monde considéré comme Volonté, premier point de vue : L'objectivation de la volonté*, Librairie Felix Alcan, Paris 1912

- *Le monde comme Volonté et comme Représentation, Livre Troisième : Le monde comme Représentation, second point de vue : la représentation considérée indépendamment du principe de raison. L'Idée platonicienne. L'objet de l'art.,* Librairie Felix Alcan, Paris 1912

V. Ouvrages utilisés pour leur réflexion sur le temps

ALAIN, *Eléments de philosophie*, *Livre I De la connaissance par les sens*, Editions Gallimard, 1941, première édition 1916

DE LAMARTINE Alphonse, *Méditations poétiques*, *« Le Lac »*, Editeur Le Livre de Poche, 2006, première édition 1820

NEWTON Isaac*, Principes mathématiques de la Philosophie naturelle - Définitions*, Edition numérique Jean-Marc Simonet, Chicoutimi, Québec, 2010, première édition 1686. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/newton_isaac/principes_math_philo_naturelle/principes_tome_I/newton_t1L1_01.pdf

VI. Dictionnaires

HEBERT Louis*, Dictionnaire de Sémiotique Générale* [En ligne]. Université du Québec à Rimouski, 28 janvier 2015. Disponible sur : http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

Trésor de la Langue Française In Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. CNRS – Nancy Université, 2005 – 2012. Disponible sur : *http://www.cnrtl.fr/definition/*

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1

PARTIE I : Le changement de lumière
Une opération rhétorique en puissance 9

I. Outils sémiotiques pour une interprétation de la lumière au cinéma 10
I.1 Nature des éléments signifiants : paradigme / syntagme 10
I.2 Domaines de signification : dénoté / connoté 14

II. Matériaux du changement de lumière les caractéristiques de la lumière au cinéma 18
II.1 Introduction à l'iconique et au plastique 18
II.2 Caractéristiques de la lumière dans une interprétation plastique 20
II.3 Caractéristiques de la lumière dans une interprétation iconique 23
II.4 Interprétation icono-plastique : lumière figurée / lumière figurative 23

III. Rôle sémiotique du changement de lumière 26
III.1 Nature et matérialisation cinématographique du changement de lumière 26
III.2 Double rôle du changement de lumière 28
III.3 Le changement de lumière ou une possible opération rhétorique 30

PARTIE II : Changement de lumière figurée
Représentation d'une énergie 33

I. La figuration de la lumière 34
I.1 L'énergie lumineuse comme objet de la représentation 34
I.2 Interprétations dynamiques de la lumière 35
I.3 Incarnation spatio-temporelle de l'énergie lumineuse 36

II. Changement profilmique de lumière en tracée – L'énergie perdue dans l'image 38
II.1 Surgissement de la lumière figurée – transfert ou déperdition d'énergie ? 38
II.2 De la lumière en tracé à la lumière figurative – l'absorption d'énergie 42

III. Changement profilmique de lumière en faisceau – L'espace de l'énergie lumineuse 44
III.1 De la concentration à la diffusion – matérialisation de l'espace 44
III.2 Changement de dimension de la lumière en faisceau – partition de l'espace 45
III.3 De la lumière en faisceau à la lumière figurative – cohabitation de l'espace 47

IV. Changement écranique non profilmique – La construction de l'image 49
IV.1 Dissociation entre lumière figurée et figure – une image à plusieurs épaisseurs 49
IV.2 Variation écranique entre lumière figurée et lumière figurative – une image vivante 50

V. Conclusion 52

PARTIE III : Changement de lumière figurative
Représentation d'un monde 53

I. La figuration par la lumière 54
I.1 La figuration immédiate – L'éclairage 54
I.2 La figuration secondaire – L'ombre et le reflet 55
I.3 Interprétations iconiques et plastiques des modes de figuration 57

II. Changement de mode de figuration – variations sur la nature de l'image cinématographique 59
II.1 Le reflet et l'ombre figurés comme icônes, une première opération rhétorique 59
II.2 Variation plastique et conservation iconique, l'opération rhétorique renforcée 64
II.3 Variation iconique et conservation plastique, l'opération rhétorique inversée 67
II.4 Changement de mode de figuration et concordance icono-plastique, une opération rhétorique est-elle encore possible ? 71

III. Changement de milieu figuratif – variations du monde représenté 72
III.1 Changement justifié, un espace-temps conservé 73
III.2 Changement diégétique complet, succession d'espaces-temps 74
III.3 Changement diégétique partiel, un espace-temps fractionné 77
III.4 Changement profilmique non diégétique, un temps suspendu 79

CONCLUSION 83

FILMOGRAPHIE 87

BIBLIOGRAPHIE 90

TABLE DES MATIERES 95