

Jonathan Freundlich

**La constitution du hors-champ
d'après « *Nana* ou les deux espaces » de Noël Burch**

17 novembre 2009

Introduction

« *Nana* ou les deux espaces » est un texte de Noël Burch initialement publié dans les *Cahiers du cinéma* puis inséré dans son ouvrage théorique, *Une Praxis du Cinéma*, publié en 1969. Noël Burch est né aux États-Unis en 1932 mais s'expatrie en France dans les années 1960. Il fut rédacteur aux Cahiers du Cinéma entre 1968 et 1972 et a dirigé la collection *Cinéastes de notre temps* de 1966 à 1971. Dans *Une Praxis du Cinéma*, Noël Burch s'efforce de traiter différents aspects de la pratique cinématographique avec une grande attention pour les structures formelles du film. Le texte « *Nana* ou les deux espaces » porte sur l'espace filmique et plus particulièrement sur la constitution du hors-champ. Pour ce faire, Noël Burch s'appuie sur un exemple particulier : le film *Nana* de Jean Renoir, qui date de 1926.

Nana est l'adaptation par Jean Renoir et Pierre Lestringuez du roman d'Émile Zola du même nom. Sous le Second Empire, Nana est une jeune actrice médiocre et vulgaire qui devient une courtisane grâce à ses succès auprès des hommes. Elle se fait entretenir par le comte Muffat, qui renie son amour propre et sa respectabilité pour elle. D'autres hommes subissent l'influence de cette « mouche d'or qui empoisonne tout ce qu'elle approche »¹ : le comte de Vandeuves se suicide ruiné et déshonoré pour elle, alors que son neveu Georges Hugon, qui suivait Nana d'un amour naïf, fait de même. A la fin du film, Nana est poursuivie par les spectres de ces hommes dont elle a causé la perte. Pour Renoir, *Nana* est le premier de ses films « *qui vaille la peine qu'on en parle* »². Il voyait son film comme un hommage aux grands réalisateurs américains comme Chaplin, Griffith mais surtout Von Stroheim. C'est Renoir lui-même qui a produit le film et c'est sa femme, Catherine Hessling, qui joue le premier rôle. Le film ne connut pas le succès au moment de sa sortie et fut un désastre financier.

Noël Burch commence son texte par un découpage du hors-champ en six segments, correspondant aux six cotés de l'espace défini par le champ. Il énumère ensuite différents moyens de définir l'espace hors-champ : d'abord les entrées et sorties du champ, puis le regard *off*, et enfin la possibilité de personnages partiellement hors-champ. Il divise ensuite l'espace hors-champ en un espace *concret* et un espace *imaginaire*, suivant la connaissance qu'en a le spectateur, avant de noter la possible interpénétration du champ et du hors-champ. Pour lui, le film *Nana* constitue la première utilisation systématique de l'espace hors-champ pour structurer le film. Noël Burch s'arrête sur la tension créée entre le champ et le hors-champ lorsque le champ est vide, en s'appuyant aussi sur des films de Yasujira Ozu et de Robert Bresson. La durée des champs vides, mais aussi les regards ou le son sont en mesure de régler l'étendue de l'espace hors-champ, tandis que les mouvements de caméra peuvent dévoiler le hors-champ. La perception du hors-champ peut néanmoins s'avérer erronée, comme dans certains films de Michaelangelo Antonioni, ce qui pousse Noël Burch à finir son texte sur un parallèle entre le retardement de l'appréhension du hors-champ et la nature du raccord entre plans.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition du hors-champ, en général et telle qu'elle est présentée par Noël Burch dans « *Nana* ou les deux espaces ». Nous suivrons ensuite l'auteur dans sa description des moyens possibles pour constituer le hors-champ, puis de le dévoiler ou d'en faire appréhender l'étendue. Nous finirons par présenter la distinction que fait Noël Burch entre espace concret et espace imaginaire pour rendre compte de la nature fluctuante du hors-champ, à l'origine de la dimension « dialectique » de l'espace hors-champ.

1. Tiré d'un intertitre du film - dans le roman de Zola, « La mouche d'or » est le titre d'un article du journaliste mondain Fauchery sur Nana.

2. Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Ed. Belfond, 1974, p. 52

Table des matières

1 Les deux espaces	4
1.1 L'espace filmique	4
1.2 Les six segments du hors-champ	4
1.3 Pourquoi <i>Nana</i> ?	5
2 La constitution du hors-champ	6
2.1 Par les entrée et sorties du champ	6
2.2 Par les regards hors-champ	7
2.3 Par les personnages partiellement hors du champ	7
3 L'étendue du hors-champ et son dévoilement	8
3.1 Régler l'étendue du hors-champ	8
3.2 Dévoiler le hors-champ	8
3.3 L'interpénétration du champ et du hors-champ	9
4 La nature fluctuante du hors-champ	9
4.1 Espace concret et espace imaginaire	9
4.2 Quand notre perception du hors-champ s'avère erronée	10
4.3 La dimension « dialectique » du hors-champ	10

1 Les deux espaces

1.1 L'espace filmique

Le texte de Noël Burch commence par une brève définition de l'espace filmique :

« Il peut être utile, pour comprendre la nature de l'espace au cinéma, de considérer qu'il se compose en fait de deux espaces : celui qui est compris dans le champ et celui qui est hors du champ. Pour les besoins de cette discussion, la définition de l'espace du champ est extrêmement simple : il est constitué par tout ce que l'œil perçoit sur l'écran. »³

L'existence d'un espace hors-champ touche à l'une des particularités essentielles du cinéma, l'impression de réalité. Un certain nombre de théoriciens du cinéma ont vu dans le cinéma un art de l'espace⁴. À partir d'une image projetée sur un écran à deux dimensions, nous percevons un espace en trois dimensions : « Nous réagissons devant l'image filmique comme devant la représentation très réaliste d'un espace imaginaire qu'il nous semble percevoir. »⁵. Le champ constitue la portion de cet espace qui est contenue à l'intérieur du cadre de l'image. Mais cet espace se prolonge au-delà du cadre et le champ n'en est qu'une partie, la partie visible : « Le hors-champ, c'est justement cet espace invisible mais prolongeant le visible. »⁶ Mais le hors-champ est plus que l'espace complémentaire du champ, dans la mesure où il représente un important et complexe potentiel discursif et esthétique⁷.

Dans la mesure où le hors-champ se définit comme le prolongement imaginé du champ, il n'existe qu'en fonction du celui-ci. Il est constitué de l'ensemble des éléments qui ne sont pas inclus dans le champ mais qui lui sont rattachés d'une manière ou d'une autre pour le spectateur. La constitution du hors-champ s'effectue donc nécessairement à partir du champ.

1.2 Les six segments du hors-champ

Noël Burch divise l'espace hors-champ en six segments : dans la mesure où l'espace filmique est un espace analogue à l'espace réel, il est possible de s'y mouvoir selon les trois directions qu'il comporte. Le champ n'est qu'une portion de l'espace filmique ; celui-ci se prolonge donc tout autour du champ : à sa droite, à sa gauche, devant lui, derrière lui, en dessous et au-dessus de lui. Le champ serait donc comme un cube plongé dans un espace infini. À chacune des six faces de ce cube correspondrait une partie (un segment) de l'espace ; sur chacune des faces s'appuie une portion d'espace. Bien sûr, le volume que constitue le champ n'est pas un cube, dans la mesure où il est allongé et déformé par la perspective (voir la figure ci-dessous), mais il est toujours possible de définir les six segments d'espace entourant ce volume. Six segments car l'espace est à trois dimensions : il y a deux sens possibles par direction et à chaque dimension correspond une direction de l'espace, qui peut être empruntée dans un sens comme dans le sens opposé.

Ainsi, les quatre bords du cadre en déterminent les confins immédiats : ce qui se trouve à droite, à gauche, en bas et en haut du cadre. Ce sont les quatre premiers segments. Le cinquième segment correspond à l'espace hors-champ qui se trouve « derrière la caméra » : les personnages y accèdent généralement en passant juste à gauche ou juste à droite de la caméra (les personnages peuvent aussi sembler « rentrer » dans la caméra pour y accéder). Le sixième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor, ou derrière un élément du décor : les personnages y accèdent en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier ou un autre personnage. Dans le cas d'un horizon lointain, ce segment se trouve au-delà même de la ligne d'horizon.

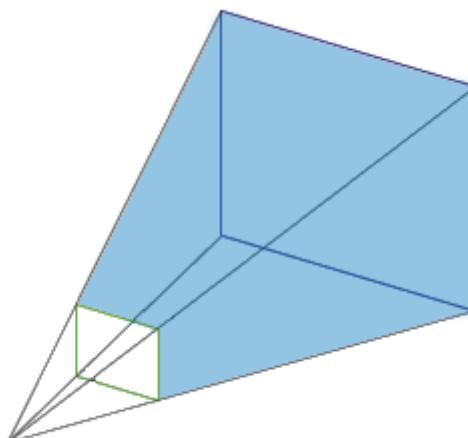
3. Noël Burch, « *Nana* » ou les deux espaces (1969), in *Une Praxis du Cinéma*, Gallimard, 1986, p. 39

4. Maurice Schérer a titré « Le cinéma, art de l'espace » un article où il écrit : « l'espace semble bien être la forme générale de sensibilité qui lui est la plus essentielle, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue ». Cité par Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Les éditeurs Français Réunis, 1977, p. 225

5. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, Ed. Armand Colin, 1983, p.12

6. Ibid., p.15

7. Igor Ramet, « Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film », in *Der Raum im film, L'espace dans le film*, dir. Susanne Dürr, Almut Steinlein, Éditions Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002, p. 33



Pyramide de vision : l'image filmique est la projection à deux dimensions d'une portion d'espace à trois dimensions, délimitée par le cadre, le champ. La zone grise correspond au champ, le sommet de la pyramide à la position de la caméra, qui est aussi l'un des points de fuite de la perspective. Chaque segment de l'espace hors-champ correspond à l'une des six faces de la pyramide tronquée.

1.3 Pourquoi *Nana* ?

Noël Burch choisit *Nana* de Jean Renoir pour illustrer et appuyer son propos sur la constitution de l'espace hors-champ. Il lui a semblé préférable de se référer à un film en particulier plutôt que de discuter du hors-champ de manière abstraite. D'après lui, *Nana* est un « modèle de l'utilisation exhaustive de l'espace hors-champ et de son opposition systématique à l'espace du champ lui-même »⁸. Si ce film apparaît si important à Noël Burch, c'est que l'utilisation de l'espace *off* n'y est pas qu'une façon de suggérer une scène que l'on ne montre pas ou que l'on ne montre que partiellement, mais bien un aspect important de la narration, que Renoir met pleinement à profit. En effet, le film muet qui fut longtemps considéré comme la référence pour le traitement de l'espace *off* est *Variétés* d'Ewald André Dupont (1925). Dans une scène de bagarre de ce film, Emil Jannings et son ennemi roulent par terre en laissant le champ momentanément vide, puis une main tenant un couteau entre dans le champ pour ensuite replonger hors du cadre et porter un coup mortel. Emil Jannings se relève et se dresse seul dans le champ. L'utilisation du hors-champ dans *Nana* est bien plus complexe que cette simple « pudeur », qui consiste à éluder certaines choses sans pour autant faire interagir directement le champ et le hors-champ.

L'utilisation structurale et narrative du hors-champ dans *Nana* apparaît clairement dans la première grande scène dramatique du film, c'est-à-dire la rencontre de Muffat et de Nana. Dans cette scène où Muffat s'immisce dans la loge de Nana, se succèdent essentiellement des gros plans sur les visages des deux personnages. Chacun regarde l'autre, le dévisage silencieusement, et ça n'est que lorsque Muffat vient donner à Nana son peigne qu'ils apparaissent ensemble sur le même plan. Cette rencontre déterminante est donc mise en valeur par une opposition champ - contrechamp où le hors-champ revêt une importance capitale. Il est par ailleurs intéressant de noter que dans cette séquence, les personnages sont chacun vu de face et que les caméras qui les filment alternativement semblent en opposition face à face (180°) : elles semblent dans le champ l'une de l'autre et ne respectent pas la « règle des 180° », qui veut que les caméras ne soient pas précisément entre les deux protagonistes mais du même côté de la ligne qui les sépare, afin de garantir une certaine continuité de l'espace pour le spectateur.

Noël Burch laisse entendre que *Nana* est le premier film à utiliser systématiquement et de manière structurale l'espace hors-champ. Si c'est indéniable que *Nana* fait appel aux possibilités de l'espace hors-champ, le rôle de précurseur que Burch donne à ce film est peut être un peu exagéré. Alexander Sesonske, dans *Jean Renoir - the*

8. Noël Burch, *op. cit.*, p. 40

french films 1924-1939, va jusqu'à soutenir que cet usage du hors-champ n'y est pas si déterminant. D'après lui, ce serait plutôt à David Wark Griffith que reviendrait le mérite d'avoir le premier joué avec l'espace hors-champ, notamment dans *La télégraphiste de Lonedale* (*The Lonedale Operator*, 1911)⁹.

Mais il n'est sans doute pas nécessaire et peut être même impossible de tracer une frontière nette entre une utilisation du hors-champ qui ne serait que « pudeur » et une utilisation plus constructive et systématique dans l'organisation du film et de la narration. En effet, certaines caractéristiques du hors-champ sont déjà bien présentes dans la scène de *Variétés* décrite plus haut, ne serait-ce que par le fait que le spectateur prolonge le bras d'Emil Jannings pour imaginer ce qui se passe dans la partie de l'espace qu'il ne voit pas. Même l'ambiguïté et le caractère fluctuant du hors-champ s'y retrouvent, dans la mesure où ça n'est que lorsqu'on voit Emil Jannings se relever que l'on comprend à qui appartenait le bras meurtrier.

2 La constitution du hors-champ

2.1 Par les entrées et sorties du champ

Les segments de l'espace hors-champ sont tout d'abord définis par les entrées et sorties du plan. « *Dans Nana, plus de la moitié des plans commencent par une entrée dans le champ et (ou) se terminent par une sortie du champ, laissant plusieurs images du champ vide avant et (ou) après.* »¹⁰ L'importance dynamique de ces plans est renforcée par le fait que la plus grande partie des plans du film sont des plans fixes. Chaque fois qu'un personnage entre ou sort du plan, la partie de l'espace d'où vient ou vers lequel se dirige le personnage prend corps dans l'imagination du spectateur.

Ce sont surtout les quatre segments « horizontaux » qui sont définis de cette manière : celui qui se trouve derrière la caméra, celui qui se trouve derrière le décor et, surtout, ceux qui sont contigus aux bords droits et gauche du cadre. Il y a une scène dans *Nana* où l'action définit à la fois les segments droit et gauche de l'espace hors-champ : Muffat et Georges se croisent sans se regarder dans le champ, l'un sortant de la loge de Nana et l'autre s'y rendant, pour ensuite ressortir du champ chacun de leur côté. Leur mouvement fait exister l'espace vers lequel ils se dirigent : la loge de Nana et la sortie du théâtre font tous deux partie de l'espace filmique, bien qu'on ne les voit pas à l'écran.

Dans *Nana*, Renoir fait aussi entrer et sortir les personnages de l'espace situé « derrière la caméra » et « derrière le décor ». Renoir utilise en effet plus que ses contemporains la sortie « en rasant la caméra », sortie qui définit ce qui se trouve « derrière » la caméra. Néanmoins, pour accéder à l'espace qui se trouve derrière la caméra, le personnage emprunte en général un chemin qui l'amène à disparaître du champ par l'un des bords latéraux du cadre (sauf dans les rares cas de passage « à travers la caméra »). On peut en général définir une direction prédominante pour chaque mouvement des personnages, et associer à toute entrée ou sortie un segment ou une combinaison de segments qui seraient ainsi définis. Car la définition de deux segments limitrophes en même temps est bien sûr tout à fait possible.

Les entrées et sorties par les bords inférieur et supérieur du cadre sont plus rares et interviennent surtout dans les cas de plongée ou de contre-plongée. Elles peuvent aussi être associées à des mouvements verticaux comme c'est le cas dans l'une des toutes premières scènes du film, celle où Nana apparaît pour la première fois. Elle est en train de monter une échelle et l'on voit déjà son caractère impétueux, séducteur et violent.

Les entrées et sorties du champ peuvent être précédées ou suivies par des champs vides. Le champ vide attire l'attention sur ce qui se passe hors-champ dans la mesure où rien ne retient encore l'œil dans le champ. Si une sortie attire notre attention sur la portion d'espace vers laquelle s'est dirigée le personnage, nous pouvons être dans une certaine indétermination lorsqu'un plan commence par un plan vide : il n'est pas toujours possible de

9. Alexander Sesonske, *Jean Renoir, the French Films 1924-1939*, Harvard University Press, 1980, p. 34

10. Noël Burch, *op. cit.*, p. 40

savoir de quel côté va surgir le personnage, voire même s'il va en surgir un. L'entrée dans le plan du personnage impose rétrospectivement à notre esprit l'existence de la portion de l'espace d'où il a surgit : « *alors que, pendant que le champ était vide, tout l'espace ambiant possédait un potentiel sensiblement égal, le segment d'où surgit le personnage prend, au moment de son entrée, une existence spécifique et primordiale.* »¹¹ Dans *Nana*, les champs vides sont extrêmement brefs et limités aux instants qui précèdent immédiatement l'entrée dans le champ d'un personnage ou suivent sa sortie. Ils ne restent sur l'écran quelques images à peine, « *juste le temps de laisser « bien sortir » ou « bien rentrer » le personnage.* »¹² Mais le réalisateur Yasujiro Ozu est sans doute l'un des premiers réalisateurs à avoir joué sur la durée des champs vides pour exploiter la tension qui en résulte entre l'espace du champ et l'espace du hors-champ. Le spectateur porte en effet de plus en plus son attention sur le hors-champ, qu'il peut imaginer ou qui lui est suggéré; une certaine frustration est engendrée par les interrogations du spectateur sur le hors-champ, qui est par nature invisible. Plus le champ vide se prolonge, plus la tension est grande - un effet dont Ozu se sert pour structurer ses films.

2.2 Par les regards hors-champ

« *La deuxième façon dont le réalisateur peut définir l'espace hors-champ est par le regard off.* »¹³

Les exemples de regards hors-champs de manquent pas dans *Nana*. Les exemples de gros plans ou de plans rapprochés d'un personnage qui s'adresse à un autre personnage hors-champ abondent, par exemple lors de la première rencontre de Muffat et de Nana. Le regard est alors « *si appuyé, si essentiel, que ce personnage hors champ (et donc l'espace imaginaire il se trouve) prend autant sinon même plus d'importance que le personnage dans le cadre et l'espace du champ.* »¹⁴ Cet effet est peut être particulièrement présent lors de la scène d'ouverture du film, où alternent des plans du public vers la scène ou les loges et les plans de la scène ou d'autres loges. Les gens regardent et sont regardés : le spectacle est autant sur scène que dans la salle. Les regards sont extrêmement intenses, fixés vers un point du hors-champ, et l'usage de petites jumelles renforce encore l'intensité des regards, qui portent avec insistance l'imagination du spectateur vers le hors-champ. Le montage et la succession des plans est très importante pour orienter le spectateur et créer l'espace filmique, d'autant plus qu'il n'y a pas de plan d'ensemble où l'on verrait champ et hors-champ sur la même image. Les regards vers l'arrière du décor sont aussi fréquents dans *Nana*, notamment lorsque la curiosité des domestiques les pousse à passer la tête par une porte pour voir ce qu'il y a derrière.

En utilisant souvent des gros plans lors des jeux de regards, Jean Renoir ne facilite pas toujours l'impression de continuité de l'espace filmique que le spectateur devrait avoir. Ainsi, lors des courses hippiques, des plans de visages alternent avec des gros plans sur les jambes des chevaux en mouvement. L'absence d'éléments communs aux deux plans crée un certain choc où deux espaces semblent s'opposer sans fusionner au sein d'un unique espace. Il y a comme une rupture de la continuité de l'espace filmique : le champ-contrechamp et le montage ne suffisent pas forcément à créer la continuité de l'espace filmique.

2.3 Par les personnages partiellement hors du champ

La troisième façon dont se détermine l'espace hors-champ analysée par Noël Burch est la possibilité de personnages dont une partie du corps se trouve hors du cadre. Pour lui, c'est vraiment le personnage tronqué qui importe et non l'élément du décor qui serait tronqué, dans la mesure où il estime que c'est l'objet d'attention principal qui joue le rôle déterminant dans la constitution du hors-champ.

Les plans où une main entre dans le champ sont fréquents dans *Nana*, à l'instar de la main qui présente un verre d'alcool à Nana dans la scène du Bal Mabille. L'entrée de la main dans le plan peut s'apparenter à un cas particulier des entrées dans le plan, mais le fait que la plus grande partie du personnage demeure hors-champ

11. Noël Burch, *op. cit.*, p. 42

12. *Ibid.*, p. 49

13. *Ibid.*, p. 43

14. *Ibid.*, p. 43

rend l'espace hors-champ encore plus présent que lorsqu'un personnage vient d'en surgir tout à fait. Peu après, lorsque Nana s'explique au Bal Mabille avec Muffat qui vient de la surprendre en train de danser, la tête et le torse de Nana sont coupés verticalement par le bord gauche du cadre.

Noël Burch donne une plus grande importance aux êtres animés pour définir l'espace hors-champ, et ce de manière assez générale, que ce soit pour les entrées et sorties du plan, les regards hors-champ ou les personnages tronqués. Cette importance paraît tout à fait naturelle, notamment dans la mesure où lorsque le plan est fixe, l'espace hors-champ ne peut pas exister complètement sans mouvements ou regards des personnages. Si les objets du décor permettent souvent de se faire une idée du hors-champ directement contigu au champ, ils ne peuvent en général pas par eux-seuls en donner l'étendue.

3 L'étendue du hors-champ et son dévoilement

3.1 Régler l'étendue du hors-champ

Il est possible de régler l'étendue du hors-champ par la durée d'un champ vide, par le son ou par un regard. Il est ainsi possible « *non seulement de mettre au jour tel ou tel segment de l'espace hors-champ, mais aussi d'en régler l'étendue imaginaire d'une façon indirecte mais fort précise.* »¹⁵

La durée d'un champ vide avant l'entrée d'un personnage donne une indication relative sur la distance au cadre de l'endroit d'où provient le personnage. Dans ce cas, l'étendue de l'espace hors-champ est définie indépendamment du son ou des regards.

Pour ce qui est du son, il faut remarquer que l'oreille ne fait pas la différence entre un son émis dans le champ et un son émis hors du champ : l'espace sonore est parfaitement homogène, ce qui est un facteur d'unification de l'espace filmique dans son ensemble. S'il existe un champ visuel délimité par le cadre, il n'existe pas un champ sonore qui correspondrait au champ visuel. « Le son n'a pas de cadre, donc pas de champ nettement délimité »¹⁶. La notion de champ et de hors-champ est donc spécifiquement visuelle. Il nous semble que l'interprétation est incontournable pour ce qui est de rattacher un son au hors-champ : c'est le fait de ne pas voir la source du son à l'écran, le niveau sonore relatif par rapport aux sons censés venir du champ et les propriétés acoustiques du son (écho, timbre,...) qui rattachent le son au champ ou au hors-champ. Le son (non stéréophonique) met donc *a priori* en jeu l'ensemble des segments de l'espace filmique, mais il est possible de passer du non-directionnel au directionnel : ce qui nous semble une musique d'ambiance peut s'avérer être celle d'une radio située spatialement. Mais par son intensité, le son comporte toujours une indication de distance, ce qui participe consciemment ou inconsciemment à la construction de l'espace hors-champ.

3.2 Dévoiler le hors-champ

Les mouvements d'appareil se situent entre le champ et le hors-champ ; il est plus difficile de définir rigoureusement le champ et le hors-champ d'un plan mobile que d'un plan fixe. Il est évident que n'importe quel mouvement d'appareil suscite des transformations d'espace hors-champ en espace du champ et inversement. Au cours du mouvement, il peut aussi s'effectuer une réorganisation de l'espace filmique dans la mesure où l'espace hors-champ peut s'avérer différent de celui que le spectateur imaginait. L'espace du film est d'une certaine manière en constante évolution. Il y a relativement peu de mouvements d'appareils dans *Nana*, ce qui leur confère une certaine importance. D'après Noël Burch, seulement deux d'entre eux sont pensés en fonction du rapport entre l'espace du champ et l'espace hors-champ : le travelling arrière qui dévoile le boudoir de Nana à partir des oreillers du lit vus dans une vignette, et le plan où un panoramique bas-haut montre les jambes puis le torse de

15. Noël Burch, *op. cit.*, p. 53

16. Anne Goliot-Lété, « A travers le film et ses espaces », in *Der Raum im film, L'espace dans le film*, dir. Susanne Dürr, Almut Steinlein, Éditions Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002, p. 16

Muffat lorsqu'il découvre le cadavre de Georges. La vignette et l'iris, qui ne sont plus guère utilisées de nos jours, permettent de rendre *off* une partie de l'espace du champ. Dans ces deux exemples tirés de *Nana*, le mouvement d'appareil a pour fonction de dévoiler progressivement l'espace hors-champ, au point que le spectateur est assez surpris de constater l'immensité du lit et du boudoir lorsque la caméra s'en est suffisamment éloignée.

Il arrive souvent que le mouvement de caméra ait pour but de créer comme un plan fixe autour d'un ou de plusieurs personnages, le paysage défilant derrière ou étant dans le flou. L'espace hors-champ est alors plus complexe comme il faut en considérer les différents niveaux, qui n'ont pas exactement le même statut : le décor qui est révélé au fur et à mesure du mouvement de la caméra d'un côté, et l'espace juste au-delà du cadre se déplaçant avec la caméra. Le premier est un espace statique qui est révélé peu à peu tandis que l'autre est en mouvement. Ainsi, dans *Othello* d'Orson Welles, lors des travellings arrière qui précèdent Iago et Othello, l'espace hors-champ derrière la caméra se reféinit tout au long du mouvement tandis que l'arrière-plan reste statique et se dévoile progressivement.

Noël Burch évoque aussi *L'Argent* de Marcel L'Herbier, où les mouvements d'appareils sont utilisés de façon systématique et où des travellings fréquents dévoilent des espaces *off* d'une étendue et d'une variété toujours renouvelée : l'espace du film est en évolution constante.

3.3 L'interpénétration du champ et du hors-champ

Noël Burch note en passant que les deux espaces, celui du champ et celui du hors-champ, peuvent s'entrecroiser. En effet, il est possible de voir une partie du hors-champ à travers une glace, voire de voir le hors-champ sans le savoir, lorsque la caméra est braquée sur une glace dont on ne voit pas le cadre, et de s'en rendre compte *a posteriori*, après un panoramique ou le déplacement d'un personnage. Il est aussi possible de supposer qu'un objet ou un personnage qu'on a vu précédemment est hors-champ alors qu'il se trouve en réalité caché dans le champ. En effet, tout objet dans le champ est un cache : « si le cadre est une fenêtre ouverte, chaque objet à l'intérieur de ce cadre joue à l'inverse comme un volet fermé obstruant l'horizon. Le champ est donc bien plus espace filmique qu'espace diégétique. Il n'est que l'espace situé entre la caméra et la partie la plus superficielle de cet espace diégétique. »¹⁷

Que ce soit grâce aux mouvements d'appareil ou par les autres procédés de constitution du hors-champ, l'espace hors-champ peut s'avérer différent de ce que le spectateur imaginait : il est de nature fluctuante.

4 La nature fluctuante du hors-champ

4.1 Espace concret et espace imaginaire

Noël Burch introduit une distinction essentielle concernant l'espace hors-champ : il le divise en un *espace concret* et un *espace imaginaire*. L'espace hors-champ qui a déjà été vu est qualifié de *concret* tandis que le terme *imaginaire* se réfère à l'espace hors-champ qui n'a jamais encore été vu.

Ainsi, dans *Nana*, lorsque la main de Bordenave, le directeur du théâtre des Variétés, entre dans le champ pour prendre le coquetier des mains de Muffat, l'espace où Bordenave se trouve et qu'il définit est *imaginaire*. On n'a pas encore vu cet espace et l'on ne sait pas, par exemple, à qui appartient la main qui surgit depuis le hors-champ. Le raccord dans l'axe qui suit nous révèle la scène dans son ensemble : Muffat et Bordenave sont côte à côte. L'espace qui était auparavant imaginaire devient rétrospectivement concret.

Mais l'espace hors-champ peut aussi demeurer imaginaire si on ne le voit jamais, si aucun plan plus vaste ni aucun mouvement de caméra ou changement de point de vue ne vient nous montrer ce qu'il y a dans l'espace

17. Anne Goliot-Lété, *op. cit.*, p. 17

hors-champ. On ne voit par exemple jamais à qui appartient le bras qui tend un verre d'alcool à Nana lorsqu'elle est au Bal Mabille.

Lorsque l'espace hors-champ a déjà été vu, son existence est tout à fait concrète pour le spectateur. C'est le cas lorsque le comte de Vandevres vient rencontrer Nana pour lui parler de son neveu, Georges Hugon, qui s'attache trop à elle. On passe d'un plan américain montrant les deux personnages assis côte à côte à un plan où seul le comte apparaît, à l'extrême droite du cadre, toujours assis à la même place. On sait que Nana doit être assise à 50 cm de lui, juste au-delà du cadre. Le comte continue d'ailleurs à s'adresser à Nana, en la regardant : le segment hors-champ où se situe Nana est par là même particulièrement présent. Lorsqu'ensuite Vandevres se lève, le fauteuil sur lequel il était auparavant assis demeure dans le champ et nous rattache au hors-champ qui se trouve à son côté, dans la mesure où il est censé être à côté de celui de Nana. *« Mais ici, la nature de cet espace se modifiera à notre insu : nous croyions bien le connaître ; nous croyions savoir où se trouvait Nana, et donc quel fragment exact du « segment de droite » jouait pendant que Vandevres arpentait le tapis. Et pourtant, lorsque enfin il sort à droite pour la rejoindre à nouveau, le plan suivant, où il rentre venant de la gauche, nous montre que Nana s'était vautrée vautrée, entre-temps, sur un canapé que nous ne connaissions pas. »*¹⁸

4.2 Quand notre perception du hors-champ s'avère erronée

La distinction que fait Noël Burch entre l'espace hors-champ concret et l'espace hors-champ imaginaire l'amène à distinguer l'espace imaginaire qui devient rétrospectivement concret, l'espace demeurant imaginaire et l'espace concret. Mais comme dans la scène entre Vandevres et Nana, un espace hors-champ que nous appréhendions comme concret s'avère en fait imaginaire, dans la mesure où nous nous en faisons une fausse idée. *« Nous constatons rétrospectivement que notre idée de cet espace hors-champ était fausse, que l'espace hors-champ qui jouait n'était pas celui celui que nous pensions. »*¹⁹

4.3 La dimension « dialectique » du hors-champ

La possibilité d'une prise de conscience *a posteriori* de la nature du hors-champ conduit Noël Burch à établir un parallèle entre *« ce type d'appréhension à retardement du véritable visage de l'espace hors-champ et les décalages dans l'appréhension de la nature spatio-temporelle du "raccord". »*²⁰ Le dévoilement du hors-champ répond à une logique narrative similaire à celle du raccord, permettant d'organiser entre eux les différents éléments du film et de faire en sorte que l'histoire soit mieux perçue. Le hors-champ possède donc une dimension que Noël Burch appelle « dialectique » : son dévoilement permet de résoudre une tension en explicitant un aspect de l'action. Il faut prendre le terme « dialectique » dans son sens premier et non dans comme l'entendent les théoriciens marxistes (issus du matérialisme dialectique), et en particulier Eisenstein pour ce qui est des théoriciens marxistes du cinéma. Il faut retourner à l'étymologie grecque du terme : le mot vient du grec *διαλεγω* (*διαλεγω*), qui signifie converser et discourir. Ce terme renvoie au dialogue, une forme de pensée particulièrement mise en valeur par les grecs (notamment chez Platon), où les idées s'opposent et se confrontent pour finir par se rejoindre en une synthèse. Noël Burch utilise le terme « dialectique » pour rendre compte de l'échange et de l'opposition entre le champ et le hors-champ, du dialogue qui s'établit entre ces deux espaces et qui aboutit à la constitution de l'espace filmique dans sa totalité. *« Et c'est une dialectique qui recèle des possibilités extrêmement complexes, notamment dans la mesure où l'appréhension de l'espace hors-champ, outre qu'elle peut se faire par un des trois moyens décrits plus haut (ou par deux ou trois à la fois), peut également être prémonitoire-et-imaginaire ou rétrospective-et-concrète »*²¹ : tout un jeu est envisageable avec la possibilité d'une appréhension décalée de la nature du hors-champ par le spectateur et avec la manière de révéler *a posteriori* le hors-champ.

18. Noël Burch, *op. cit.*, p. 46

19. *Ibid.*, p. 46

20. *Ibid.*, p. 47

21. *Ibid.*, p. 47

Conclusion

Le texte de Noël Burch est donc l'occasion d'une réflexion sur la nature de l'espace filmique et plus particulièrement du hors-champ. En plus de lister différents moyens de faire vivre le hors champ à partir du champ, Noël Burch s'attache à caractériser l'impression qu'en a le spectateur avec la distinction entre espace hors-champ *imaginaire* et espace hors-champ *concret*. Cette distinction lui permet d'entrevoir le grand nombre de possibilités qu'offre le dialogue entre le champ et le hors-champ pour l'élaboration de l'espace du film et de sa narration, un dialogue qui peut donner du sens au même titre que le montage.

Il nous semble par contre dommage que l'auteur ne s'interroge pas plus sur le rôle du son dans la constitution de l'espace filmique. Celui-ci ne se limite pas à un espace visuel, c'est un espace à la fois visuel et sonore. Noël Burch envisage surtout le son comme moyen de donner de l'étendue au hors-champ, alors qu'il nous semble qu'il participe pleinement à la création de l'espace hors champ, dans la mesure où il peut faire exister une chose qu'on ne voit pas mais qui se définit par le son caractéristique auquel elle est rattachée. L'exemple de *Nana* serait sans doute inadéquat pour une discussion sur le rôle du son dans la mesure où il s'agit précisément d'un film muet où le son ne peut jouer qu'un rôle limité - limité et non pas inexistant car l'accompagnement musical du film peut très bien inclure des éléments narratifs rattachés au hors-champ.

L'auteur ne parle pas non plus de la profondeur de champ et de son utilisation. Dans *Nana*, tout le champ est net. Mais que dire de l'espace dans les films où une partie du champ est flou ? Cette partie du champ doit-elle être rattachée au hors-champ ? Sa nature semble intermédiaire entre ce qui nous est montré et ce qui nous est caché, et tout un jeu analogue au dialogue entre le champ et le hors-champ est possible. C'est ainsi d'ailleurs que la profondeur de champ tend parfois à remplacer le montage.

Le texte de Noël Burch fait date dans l'histoire de l'analyse du champ et du hors-champ, c'est le premier texte où ces termes sont utilisés de manière systématique²² et les moyens de constitution du hors-champ qu'il énumère seront souvent repris.

22. Igor Ramet, *op. cit.*, p.35

Bibliographie

- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, Ed. Armand Colin, 1983
- Noël Burch, « *Nana* » ou les deux espaces (1969), in *Une Praxis du Cinéma*, Gallimard, 1986
- Anne Goliot-Lété, *A travers le film et ses espaces*, in *Der Raum im film, L'espace dans le film*, dir. Susanne Dürr, Almut Steinlein, Éditions Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002
- Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Les éditeurs Français Réunis, 1977
- Igor Ramet, *Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film*, in *Der Raum im film, L'espace dans le film*, dir. Susanne Dürr, Almut Steinlein, Éditions Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002
- Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Ed. Belfond, 1974
- Alexander Sesonske, *Jean Renoir, the French Films 1924-1939*, Harvard University Press, 1980