

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

Hors-série | 2024

L'œil mouvementé. Esthétique des images et oculométrie

L'homme et la machine

The man and the machine

Raymond BELLOUR

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/1718>

DOI : 10.54563/demeter.1718

Référence électronique

Raymond BELLOUR, « L'homme et la machine », *Déméter* [En ligne], Hors-série | 2024, mis en ligne le 28 janvier 2025, consulté le 03 février 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1718>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

L'homme et la machine

The man and the machine

Raymond BELLOUR

PLAN

Introduction
Mizoguchi 1
Mizoguchi 2
Leighton Pierce
Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Un rêve futuriste veut que la machine permette à l'homme de voir ce que son œil n'a pu même entrevoir. Son revers est que confiée à l'objectivité d'œils anonymes la machine s'avère en retrait de ce qu'un œil simplement amoureux de son propre exercice a cru voir.
- 2 J'ai choisi pour cette confrontation deux courts extraits de films et un film court sur lesquels j'avais déjà travaillé auparavant (dans mon livre *Le Corps du cinéma*, dont je reprends pour une part les termes), espérant pouvoir ainsi d'autant mieux apprécier les identités et les écarts introduits par le traitement oculométrique. Pensant que d'autres auteurs adopteraient sans doute des positions plus savantes, j'ai fait le choix de rester aussi littéral qu'il est possible, afin de faire surgir au plus près le contraste entre ce que l'œil savant de l'oculomètre (me) désigne dans l'image et ce que je sens phénoménalement y percevoir. La difficulté tenant alors au fait que je ne sais comment peut s'articuler à un niveau autre que modestement descriptif un savoir expérimental avec la seule intuition d'observation dont je dispose à un niveau à la fois pragmatique et intellectuel.

Mizoguchi 1

- 3 Le premier extrait est un fragment anodin de *Miss Oyu* de Kenji Mizoguchi. Ce plan d'une minute sert de lien entre deux séquences pour conter une action minimale : Shinosuke et sa tante se rendent chez Miss Oyu, l'héroïne involontaire de la passion fatalement contrariée que Shinosuke éprouve pour elle, afin d'assister à son interprétation d'un morceau de chant traditionnel. Ce plan fixe, à l'angle de deux rues, est assez large pour qu'on aperçoive à la fois les rues mêmes et, dans sa partie gauche, surtout de longs agencements de toits. La tante et le neveu s'avancent, arrivant par la droite ; la caméra commence à les suivre, d'un mouvement droite-gauche, quand ils tournent à l'angle des rues et s'éloignent de dos, le long du mur formant avec les toits des lignes obliques variées, pour parvenir bientôt devant la maison de Miss Oyu, à l'intérieur de laquelle ils pénètrent. Tout l'intérêt de ce plan, apparemment rudimentaire, tient aux quatre événements qui le ponctuent, surnuméraires en quelque sorte à sa simple valeur narrative. D'abord, alors que les deux personnages s'avancent, surgit par la gauche avant du cadre un cycliste qui, un instant, les cache à demi, avant de disparaître sur la droite dans l'angle formé par la rue et un motif mural de la maison. Ensuite, second événement, au moment même où ce cycliste s'éclipse, apparaît dans la profondeur de la rue un passant, de dos, précédant de loin le couple et induisant une ligne perspective dont il devient le point de fuite. C'est alors que surgit par la gauche, selon une direction qui redouble en la modifiant celle du cycliste, une femme dont le corps emplit le cadre au point d'effacer un instant les personnages principaux. Elle s'efface rapidement sur la droite quand la tante et le neveu amorcent un tournant vers la porte de la maison de Miss Oyu. Par une disposition fine, l'homme qui les précède disparaît dans la perspective de la rue au moment où les deux personnages entrent dans la maison. C'est alors, quatrième et dernier événement, que surgit sur la gauche, comme avant lui la femme, un second cycliste saisi en plan rapproché, frappé d'un léger flou, qui disparaît par la droite aussi vite qu'il est arrivé.
- 4 Ce flou nous met sur la voie de ce qui se produit d'instant en instant au fil de cette minute de film : l'œil qui suit le déroulement d'une action simple est frappé par la conjugaison des actions minimales et

intermittentes qui produisent une sorte de pli variable dans l'image. Nous devenons ainsi les héros de cette « perception dans les plis¹ », dont Gilles Deleuze a tracé la logique quand il conjoint et oppose, dans *Le Pli*, les deux niveaux, microscopique et macroscopique, de la perception, les plis minuscules des petites perceptions et le grand pli de la conscience perceptive. La force singulière de l'effet, dans cet exemple, est qu'il n'y a pas véritablement de co-détermination entre l'action principale et les micro-actions qui l'accompagnent. Et pourtant celles-ci n'ont de sens, même si ce mot ici n'en a pas vraiment, qu'à faire vibrer d'une force aléatoire le désir qui porte Shinnosuke vers la femme qui lui est interdite. Or, quelle ne fut pas ma surprise, devant les résultats de l'oculométrie, de constater que ces éléments d'apparence mineure, mais décisifs quant à l'impression produite, n'ont pas été relevés par les deux sujets-témoins. Aucun des événements prégnants formés par les passages des trois motifs dans le cadre n'est souligné par le rond orangé qui se concentre pour l'essentiel, alternativement, sur les deux personnages qui s'avancent.

- 5 Quant au quatrième élément, le passant qui s'éloigne selon la ligne perspective du plan, il n'est pas plus vraiment repéré, le rond se fixant, après l'avoir très brièvement touché, sur une partie, à droite, du décor de la maison. On est frappé surtout qu'au moment où passe de gauche à droite le second cycliste, dont la masse cache un instant les deux personnages, le rond se maintienne obstinément sur eux et grandisse pour se fixer au centre de l'image sur leur disparition.
- 6 Il en va sensiblement de même avec le second expérimentateur, à deux écarts minimes près. Le rond bleu vise un instant le feuillage de l'arbre qui se tient à l'angle des deux rues et devant lequel passent les deux personnages. Un instant plus tôt, le rond orangé avait lui caressé le tronc de cet arbre. Cette variation soulignant ainsi un élément du décor auquel je n'avais pas prêté attention, alors qu'il participe aux étagements du plan. Et, second écart, le rond bleu vise avec un peu plus d'insistance que le corps orangé le passant qui s'éloigne ; mais il le délaisse vite, tout comme l'orangé, au profit de l'action principale, les personnages disparaissant dans l'entrée de la maison.

Figure 1 à 4





Miss Oyu (1951) de Kenji Mizoguchi.

Mizoguchi 2

- 7 J'ai ensuite choisi, dans *Miss Oyu* également, par désir de continuité comme de contraste, un moment dramatique, point culminant de l'intrigue. Il s'agit également d'un plan unique, mais parcouru de mouvements divers, et beaucoup plus développé. Amoureux de Oyu,

la sœur aînée de la femme qu'on lui a destiné pour épouse, Oshizu, Shinnosuke vit avec celle-ci un mariage blanc. Également amoureuse du héros, Oyu vient d'apprendre par sa cadette cette situation ; elle vient leur demander de devenir de vrais époux, les menaçant sinon de rompre tout rapport avec eux.

- 8 Tout tient ici, sur cette terrasse d'une riche maison, à l'inscription des corps dans les éléments du décor, aux variations plus ou moins continues des positions physiques par rapport à la fixité de ces éléments : formes rectilignes, verticales et horizontales, des stores, et du pilier en bois qui paraît soutenir les stores (un store vertical devant aussi figuré, tel un pilier au gré des déplacements tournants de la caméra) – formes contrastant avec les lignes obliques et tourmentées des deux arbres distribués aux deux extrémités de la terrasse. Tout cela jusqu'à la fin du plan où, Oyu ayant quitté la scène et Shinnosuke se retirant peu à peu jusqu'à sortir du champ à gauche, le corps d'Oshizu prostrée au sol semble comme traversé par l'arbre auprès duquel elle se tient dans la droite du cadre.
- 9 Les résultats des tests oculométriques s'avèrent ici beaucoup plus difficiles à suivre, tellement les mouvements des corps varient et, avec eux, les ronds censés exprimer l'attention que nous leur portons. Car c'est sur les corps que les ronds avant tout se fixent, sur les corps parlants de façon plus insistante, et ainsi sur les corps des deux sœurs plus que sur Shinnosuke, muet et beaucoup moins actif pendant toute la scène. De façon générale, les éléments du décor (arbres, pilier, stores) sont très majoritairement pris en compte lorsque les corps se confondent avec eux ; si bien qu'ils sont apparemment peu saisis pour eux-mêmes dans la gamme des mini-chocs perceptifs dont ils contribuent largement à enrichir la scène. Mais ce n'est qu'à demi vrai : sporadiquement, un rond vient parfois se poser brièvement çà et là sur un élément inanimé de l'image, par exemple les petits arbres décoratifs massés à gauche du tronc tordu en oblique sur la droite. À tous points de vue, les réactions des deux expérimentateurs s'avérant en général assez proches, il semble que le second ait été plus sensible aux éléments du décor que limité aux purs mouvements des corps.
- 10 Mais à ce niveau même un problème se pose. La grande force de la scène est d'exaspérer les enjeux d'un grave conflit psychique et de

tout prêter donc en apparence aux identifications narratives impliquées, intensifiées par les déplacements de la caméra, épousant plus ou moins ceux des personnages en crise. Or, maintes fois ces mouvements des corps se mêlent aux éléments du décor ; de sorte que, sans invoquer l'agencement extrême et quasi symbolique du corps plastiquement transpercé d'Oshizu à la fin du plan, il se produit des heurts, des recouvrements entre corps et décor qui dessinent pour l'œil autant d'intermittences et de plis dans l'image. Ainsi, par exemple, le pilier soutenant les stores, le store se massifiant en pilier, quand la caméra tourne, se composent de façon régulière avec tout ou partie du corps de tel des trois personnages, participant par leur valeur formelle propre à l'affect à la fois général et stratifié qui sature la scène. C'est l'occasion de vérifier, une fois de plus, l'extension donnée par Edgar Morin, dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*², quand pour fonder le polymorphisme de l'identification il l'étendait au tout des événements perceptifs, dont le spectateur immobile est la proie, si bien qu'on peut aller jusqu'à dire avec lui qu'on s'identifie à tout ce qu'on identifie. L'instant où, par exemple, Shinnosuke entraîné par sa douleur vers le fond du cadre se trouve masqué par le store vertical opacifié témoigne bien de ce double niveau de l'affect, massif et délicatement intensif, dont l'œil semble faire l'épreuve au gré de ces deux dimensions qui se renforcent sans cependant se confondre. D'autre façon, il semble que le suivi oculométrique ne rende pas compte de la façon dont l'espace, ici ou là, se vide et se remplit. Ainsi, lors du monologue pressant qu'Oyu adresse à Shinnosuke prostré, le rectangle vide un court moment formé par les stores, le pilier et le muret qui clôt dans le fond la terrasse. Cet espace opérant comme un cadre intérieur au cadre va se trouver de là plus ou moins empli au gré des divers mouvements des personnages et ainsi moduler spatialement, en quelque sorte, les affects mis en jeu. C'est que le spectateur attentif, ou pensif comme j'ai aimé l'appeler, possède un œil à la fois pointu et global, simultanément sensible à l'ensemble des variations pneumatiques déployées dans l'ensemble du cadre, dont les sauts ponctuels de l'œil oculométrique semblent peu aptes à traduire la réalité d'expérience.

Figure 5 à 8





Miss Oyu (1951) de Kenji Mizoguchi.

Leighton Pierce

- 11 Wood (2000, 8'), du cinéaste expérimental américain Leighton Pierce, compte six plans. Aucun récit ni aucune causalité ne les agencent. Composés essentiellement de formes et de couleurs, de diverses qualités de matières, ils alternent entre des formes nettement décou-

pées et des formes indécises, fluctuantes. C'est cette différence qu'il a paru captivante de soumettre au regard de l'oculométrie. Il n'y a cette fois pratiquement aucune divergence significative entre les deux témoins.

- 12 (1) Le premier plan est sans histoire. Un cadre en haut à droite, entre fenêtre et miroir, dans le grand cadre de l'écran presque nu. Un visage d'enfant paraît dans ce cadre resserré, écartant un rideau, puis disparaît, fragment d'image sur lequel le regard se concentre simplement, dans une image fluide, tremblante, épaisse, comme perpétuellement décollée d'elle-même – qualité propre à la plupart des films de Leighton Pierce, dont les regards de l'oculométrie sont ici impuissants à témoigner.
- (2) Dès le second plan se fait jour un autre clivage, intérieur au cadre. Les ronds orange et bleu se concentrent par sauts continus sur l'action en boucle qui s'y joue : deux mains se saisissant d'une branche qu'elles brisent sur une barre métallique, la soulevant et la posant. Les regards associés de l'expérience se concentrent sur cette action, sans se soucier des mains qui se retirent par le haut du cadre ni surtout des motifs insistants de fleurs blanches qui se développent en frémissant dans sa partie supérieure droite (on note l'exception d'une intrusion cursive du rond bleu, là où un regard simplement attentif ne cesse de voir ce plan comme en double, partagé entre son action minimale et ce frémissement de blanc).
- (3) Ce plan est difficile à décrire : sur un fond vert une plaque de métal est posée ; la lumière court, virant du blanc au rose, dans un mince filet d'eau qui la creuse. L'oculomètre qui se concentre sur cette variation intense la parcourt par sauts, là où je crois la voir en continu, si rapide soit-elle. Mais c'est lui qui cerne alors une vérité, physiologique et qui m'échappe, qui décompose en analyse ma vue que je ressens comme continuité d'une synthèse.
- (4) Il en va de même du filet d'eau qui s'écoule d'un robinet posé sur un support de pierres (?) bleues. Mais ce dont l'oculomètre dit bien peu, c'est du contraste entre ce support qui divise en biais l'image contre un fond vert (dans lequel le rond bleu clique deux fois). Et surtout, le regard oculométrique n'opère pas de plan à plan : une bonne part de l'effet du plan 4 tenant à ce que son espace vert, dans la partie basse du cadre, inverse celui du plan 3 où un vert sensiblement égal saturait le haut du cadre.

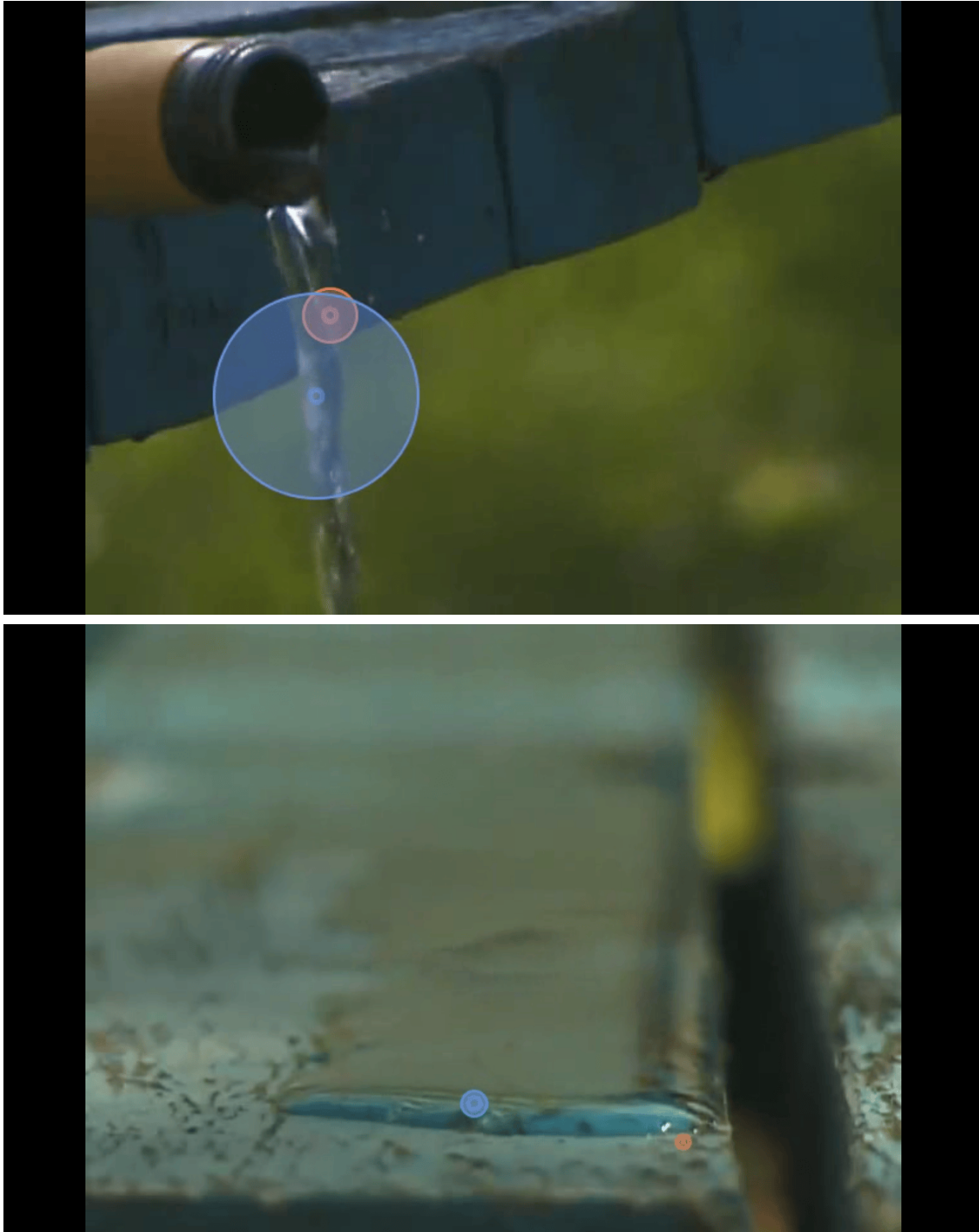
(5) Il y a peu à dire du plan 5, dont les deux ronds associés parcourent tour à tour les motifs (le gros plat rouge, l'eau qui l'entoure).

(6) En revanche, si le dernier plan montre une même concentration des deux témoins sur le motif, une forme bleuâtre horizontale qui semble posée sur le fond d'un aquarium et au long de laquelle les deux ronds vont et viennent, ils ignorent le motif vertical, plus massif, et surtout sa partie supérieure, d'un jaune fluorescent qui frappe d'emblée l'œil du simple spectateur. Un jaune qui pourrait être, si jamais Roland Barthes avait pu s'intéresser à une telle image, son *punctum*, ce qui saisit, arrête le regard, fascine, aussi évanescent en soit l'effet à travers un plan fugitif de cinéma.

- 13 Cet exemple minime paraît fondamental, résumant à lui seul toute la discordance que j'ai l'impression de vivre entre mon œil banal – serait-il l'œil exercé d'un amoureux des images – et l'œil savant supposé me dire ce que je vois réellement ou plutôt selon quels processus inaccessibles à la simple conscience je le vois. À travers cet exemple comme à travers ceux qui précèdent, il me semble que je vois plus et plus profondément que lui. Ou que surtout nous ne voyons pas de la même façon, au point qu'il y a peu d'enseignement à espérer de ces regards trop divergents. Car par-delà les écarts manifestes qui s'avèrent entre le micro-film d'un cinéaste expérimental américain et la somptuosité d'une production des grands studios japonais, c'est bien la même discordance qui opère du petit motif jaune de Leighton Pierce aux passages qui plissent plus ou moins continuellement l'image dans le film de Mizoguchi.

Figure 9 à 12





Wood (2000) de Leighton Pierce.

Conclusion

- 14 L'expérience a été amputée de la fin qu'on lui avait rêvé. À l'issue de notre étude, je me suis soumis moi-même à l'oculométrie sur le premier des deux segments de *Miss Oyu*. Mais malheureusement, l'essai s'est avéré techniquement raté et n'a pu ensuite être réitéré. Je

ne sais évidemment si mon oeil sur-attentif sur ces images que je connais bien aurait induit des marques, au moins pour une part, divergentes de celles des deux précédents témoins. Mais je suppose qu'elles n'auraient pas non plus pu souligner les nuances que sans doute seule l'alliance d'une observation minutieuse et du relais propre au commentaire écrit sont aptes à produire. Mais une chose est sûre : si l'oculométrie appliquée aux images fixes est propre à révéler des trajets aussi multipliés qu'insoupçonnés à l'oeil d'un simple regardeur qui persiste comme à temps perdu dans sa quête d'image, face aux images qui bougent, aux mouvements des acteurs ou simplement ceux de la réalité filmée, selon son infinie mobilité, comme aux mouvements de la caméra qui s'en empare, elle tend à parer au plus pressé en réduisant la chair du film à son épaisseur la plus simple. On retrouve ici l'opposition de Barthes entre la photo qui donne tout son temps à la libre pensée, là où le cinéma ne laisse, disait-il, pas le temps de penser. Si ce n'est qu'un inconscient du regard, apparemment irréductible aux limites imparties, l'oculométrie se nourrit de ce temps limité dont le feuilletage s'avère à l'observation redoublée qui, arrêtant le film pour l'observer tout en restant fidèle à la prescription de son mouvement, retrouve son volume, irréductible à un traçage schématique.

BIBLIOGRAPHIE

Deleuze Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.

Mizoguchi Kenji, *Miss Oyu*, Japon, 1951, 95 min.

Morin Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956.

Peirce Leighton, Wood, États-Unis, 2000, 8 min.

NOTES

1 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.

2 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956.

RÉSUMÉS

Français

J'ai choisi comme matériau d'expérience deux plans, dans le film *Miss Oyu* de Kenji Misoguchi, et un film très court, composé de six plans, du cinéaste expérimental américain Leighton Pierce.

Dans les trois cas, j'ai remarqué des discordances flagrantes entre le relevé détaillé que j'ai pu faire des traits expressifs, qui m'ont semblé constitutifs de la matière comme des événements intérieurs aux plans considérés, et l'ensemble des remarques qui ont été formulées par les deux témoins, jaune et bleu.

J'ai essayé de faire le relevé le plus soigneux possible de ces écarts, sans pouvoir comprendre ce qui avait motivé les choix, et surtout les non-choix de la machine, dans ses partis-pris et ses discriminations.

English

As experimental material, I chose two shots from Kenji Misoguchi's *Miss Oyu*

, and a very short film consisting of six shots by the American experimental filmmaker Leighton Pierce.

In all three cases, I noticed glaring discrepancies between the detailed record I was able to make of the expressive features that seemed to me to constitute the material as well as the events inside the shots under consideration, and the set of remarks made by the two witnesses, yellow and blue.

I tried to record these discrepancies as carefully as possible, without being able to understand what had motivated the machine's choices, and above all its non-choices, in its biases and discriminations.

INDEX

Mots-clés

Misoguchi, Pierce, plan, mouvement, corps, expression

Keywords

Misoguchi, Pierce, shot, movement, body, expression

AUTEUR

Raymond BELLOUR

Raymond Bellour, critique, écrivain, est directeur de recherche honoraire au C.N.R.S. Il écrit sur la littérature, romantique (les Brontë, Alexandre Dumas) et

contemporaine (Henri Michaux, dont il a dirigé l'édition dans la Pléiade), sur le cinéma (*L'Analyse du film*, 1979, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, 2009, *Pensées du cinéma*, 2016), ainsi que sur les relations entre toutes sortes d'images, de la peinture aux images numériques (tout ce qu'il nomme « l'entre-images » – deux recueils sous ce titre, 1990 et 1999, et *La Querelle des dispositifs. Cinéma – Installations, expositions*, 2012). Parfois aussi commissaire d'expositions, de *Passages de l'image* (1990) à *Chris Marker* (2018). Il est membre fondateur de *Trafic*, « revue de cinéma », et de *Trafic*, « Almanach de cinéma ».