

## L'espace et son traitement dans les productions cinématographiques des « débutants »

Bernard Darras

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2979>

DOI : 10.4000/edc.2979

ISSN : 2101-0366

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 147-158

ISSN : 1270-6841

### Référence électronique

Bernard Darras, « L'espace et son traitement dans les productions cinématographiques des « débutants » », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 23 février 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2979> ; DOI : 10.4000/edc.2979

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# L'espace et son traitement dans les productions cinématographiques des « débutants »

Bernard Darras

---

- 1 Nous aborderons dans les pages suivantes les dispositifs et stratégies de traitement de l'espace scénique et cinématographique tels qu'ils sont pratiqués par une catégorie très particulière de la population : **Les débutants..**

Le débutant est un individu particulièrement intéressant à étudier. Car, contrairement à l'opinion admise, le débutant n'est pas ignorant. Le « nouveau cinéaste » ne doit donc pas être considéré comme un béotien.

Il possède au moins deux champs de référence, d'une part celui issu de sa fréquentation de l'audiovisuel, de l'autre celui qui provient de sa pratique des systèmes de représentations courants dans sa culture. Comment articule-t-il ces champs de « connaissances » à la pratique d'un nouvel outil ?

- 2 C'est ce que nous tenterons d'étudier, en débusquant dans des productions, souvent insignifiantes, des richesses insoupçonnées protégées par leur insignifiance même.
- 3 A bien observer les courts métrages des débutants, et mieux encore en les observant lors de leur préparation et de leur réalisation, on découvre un extraordinaire processus de création : la dissolution d'une ordonnance primitive par l'action.
- 4 Considérons le tournage d'une scène comme la mise en œuvre d'un projet.

Qu'il s'agisse d'un enregistrement familial ou d'un court métrage réalisé par des jeunes, le processus sera sensiblement identique.

Phase 1 :

La première étape du système de filmage est destinée à générer, puis, gérer un ensemble complexe d'ordonnances et de régulations dont l'articulation et la cohésion relèvent d'un étrange bricolage.

Phase 2 :

Le système de relations ainsi formé est ensuite livré au travail du mouvement et de l'action : « on tourne ».

L'hyper-complexification qui s'engendre alors déstabilise les équilibres fragiles de la première phase. En une série de catastrophes, le système est partiellement dégradé ou dissout, l'imprévisibilité domine l'espace et le temps : « Ça tourne ». Seules quelques grandes régulations sont sauvées de la mouvance. L'enregistrement de cette organisation/désorganisation est réalisé ; il participera au montage d'un film comme plan ou séquence.

## Le temps zéro

- 5 Ainsi présentée, notre étude semble considérer comme un acquis le fait que les débutants possèdent un savoir-faire cinématographique.

Ce paradoxe sera vite levé. Si l'on veut bien faire la distinction entre ce qui relève d'un ordre de la représentation (relativement indépendant de la matière à organiser), « une forme » (Hjelmslev, 1971) et d'un ordre produit par les experts d'une technique ou d'un art.

Ainsi, conformément à la convention, les débutants ne sauraient être des experts. Leur production en ce domaine relève d'une « pensée sauvage » (c. Lévi-Strauss, 1962), pensée non savante, mais pensée quand même.

Cette pensée s'est probablement nourrie aux sources de la représentation enfantine, elle-même issue de la lente maturation de la culture hominienne puis humaine dont elle conserve des archaïsmes. Comme le montreront nos études statistiques, les dispositifs de représentation mis en œuvre par les débutants sont relativement constants et généralisés, donc prévisibles.

- 6 Nous considérerons l'ensemble de la phase 1 comme un système d'éléments en relation en un temps zéro, nous étudierons l'état de ce système et nous privilégierons l'étude des relations spatiales qui s'y constituent.

Le système étudié ne sera pas seulement un procès quelconque mais (en raison de la brièveté de cet article) le produit d'une synthèse de procès quelconques.

Les relations isolées par l'observation, en vue d'études expérimentales, seront abordées sous l'angle statistique.

## Description des éléments du système synthétique en temps 0

- 7 Le système est construit à partir des constituants suivants :

Un lieu visible et sonore en seront les limites, les frontières du système seront déterminées par :

- l'intentionnalité et les choix des processeurs. L'environnement du système sera donc *a priori* constitué des hors-frontières ou hors choix, ou hors-champs ;
- la capacité/sensibilité d'enregistrement du matériel utilisé.

## Les composants ou processeurs

- 8 Seront considérés comme processeurs les éléments qui génèrent des écarts pour l'analyste. Nous rencontrerons fréquemment des éléments non distingués par les

processeurs eux-mêmes, mais toutefois importants dans la compréhension des produits de sortie du système : le film.

- 9 Les processeurs seront donc :
  - au moins un sujet humain : l'opérateur ;
  - zéro ou x sujets vivants (humains, animaux) : les acteurs ;
  - des éléments de « mobilier », fixes ou non.
  - des accessoires.
- 10 Les relations entre les éléments, que nous appellerons processus, sont en très grand nombre. Nous ne présenterons ici qu'une approche partielle et nous n'étudierons que les processus relevant de la gestion de l'espace scénique et filmique.

## Les origines du système de synthèse

- 11 Notre recherche s'est nourrie de l'observation et de l'étude de trois terrains :
  - un terrain scolaire d'enfants et d'adolescents engageant une pratique cinématographique autonome.
  - un terrain de formation audiovisuelle d'adultes.
  - des études et observations de pratique cinématographiques relevant du cinéma familial.
- 12 Par contre, les expériences et les approches statistiques citées ont été principalement réalisées en terrain scolaire.  
Celui-ci offrant de multiples avantages, dont l'accessibilité, la disponibilité des élèves en grand nombre, et la multiplicité des projets observables.

## Description d'un système type

- 13 Un groupe de sept à huit enfants ou adolescents, libres de leurs associations en fonction du corpus que constitue une classe :
  - En possession d'une caméra de cinéma super 8 ou d'un matériel vidéo portable, de films ou de bandes magnétiques.
  - Dans un contexte scolaire pour les horaires, mais libres de la durée de réalisation du projet (à concurrence d'une année scolaire) et de la circulation quant aux lieux.
  - Ils adoptent à leur gré un projet de réalisation filmique.
- 14 Ces jeunes réalisateurs n'ont jamais reçu de formation spécifique à l'audiovisuel. Leurs compétences en ce domaine proviennent du mode d'emploi technique des outils ; caméras, micros, éclairages..., de leurs connaissances et pratiques d'autres systèmes de symbolisation et de représentation ; langage, dessin, peinture... et d'éventuels acquis dérivés de la fréquentation des productions audiovisuelles ambiantes.  
Cet ensemble constitue leur répertoire.  
L'étude des systèmes a été conduite à partir de l'observation de plus de cent réalisations et projets.  
Les processus d'organisation de l'espace scénique ou filmique les plus fréquents et remarquables ont été « isolés » par l'analyse et étudiés selon différents protocoles expérimentaux visant à favoriser le traitement statistique.

## Étude des processus

- 15 Ainsi que nous l'avons déjà présentée, notre étude porte essentiellement sur la phase inaugurale de tout tournage, la phase d'arrangement. Tous les éléments prennent leur place et les articulations sont opérationnelles.  
La durée d'organisation de cette phase est très variable : de quelques secondes à plusieurs minutes. Le cinéma y est plus conçu comme le développement d'une pose que comme l'enregistrement d'un mouvement.  
Ici, consciemment ou non, l'espace se construit.  
« On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire » (G. Bachelard, 1934).  
Nous aborderons le traitement des grandes relations organisatrices de l'espace en utilisant le terme d'**attracteur** pour caractériser les tendances individuelles les plus fréquentes.  
Les états locaux d'un système dynamique sont en général définis par des attracteurs, c'est-à-dire des sous-ensembles invariants qui ont la propriété d'attirer toutes les trajectoires qui tendent vers lui.  
(R. Thom, 1987).
- 16 Toutefois, sauf cas rarissimes, nous n'avons jamais pu constater qu'un comportement représentatif (sous-tendu par un attracteur) soit mis en œuvre par la totalité de la population observée ou testée. Des variations témoignent, à la fois : de l'existence d'autres réponses (différence), ou d'autres priorités (choix), comme des limites de l'influence de la norme (déviance) et même, c'est évident, de l'insuffisante résolution des protocoles expérimentaux.  
Toutefois, il apparaît que de nombreuses attitudes organisatrices sont en quelque sorte « aimantées » par une force attractive suffisamment puissante pour orienter une majorité de réponses. Ces « aimants » sont suffisamment stables pour qu'on tente de les classer et pour qu'on étudie la manière dont ils interagissent.  
La dispersion autour de ces « attracteurs » (I. Prigogine, 1986) est variable, cette variance reflète la puissance de l'attracteur et son impact sur les sujets.
- 17 Une multitude d'attracteurs sont en œuvre dans l'organisation de l'espace cinématographique des débutants. Ils se manifestent par les processus organisationnels. Ils entrent en compétition ou en collaboration les uns avec les autres ; les plus puissants d'entre eux ne souffrent que rarement de la compétition avec des plus faibles qui sont ainsi masqués, mais demeurent actifs, en modifiant et en complexifiant les processus et leurs manifestations.
- 18 Étant donné l'ampleur du sujet, nous ne présenterons ici que quelques processus majeurs.

## L'attraction topologique

- 19 A bien observer la construction spatiale des débutants, on remarque que le traitement des différents éléments placés ou déplacés suit une logique de « proximité ».
- 20 Les rapports entre les éléments sont abordés en fonction de leur voisinage, et ceci selon une hiérarchie linéaire à progression binaire.
- 21 De nombreux exemples témoignent de ce fait, courant dans l'organisation de l'espace. Seul l'élément important (héros, objet...) est mis en relation avec les autres objets

importants. Les éléments « non-signifiants » pour l'organisateur ne sont pas pris en considération ; leur déplacement, remplacement et substitution ne comptent pas et n'ont pas d'influence sur les processus de voisinage dominants. Il y a surdétermination, focalisation exclusive sur un élément fort. Ceci se fait au détriment du traitement d'un nombre souvent important de processeurs, trop écartés de la saisie de voisinage pour accéder à la mise en ordre ; toutefois, ces éléments non traités restent présents dans l'espace et dans l'image ; ils y occuperont une fonction « dissipative » et témoigneront de cette imprécision des productions de débutants, en contribuant à leur donner ce caractère « brut » qui fait leur charme et leur handicap.

- 22 On assiste, dans les cas les plus complexes, à la coordination entre petits ensembles, mais sans mise en relation générale. Ainsi, une incapacité synthétique résulte de ce mode de fonctionnement ; il n'y a pas désordre mais focalisation, puis organisation de proche en proche. Les éléments sont traités deux à deux par rapport à ce foyer ; au-delà d'une certaine zone d'influence de ce point central, son « rayonnement » n'est plus susceptible de générer l'organisation des éléments trop excentrés qui conservent et manifesteront leur indépendance.

## Rapport de séparation-juxtaposition

- 23 Une autre tendance syntaxique vient se combiner à la première ; elle se manifeste à travers la recherche d'une séparation entre les éléments mis en scène ; le processus veut que les éléments traités n'aient pas, ou peu, de rapport de superposition. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous devons aborder la notion d'écart.
- 24 Tout élément n'existe que dans la différence et cette différence se manifeste par un écart (la substance de la différence peut donc être considérée comme l'écart). Le programme spatial des débutants semble donc lié à cette obligation de créer la différence. Pour ce faire, la syntaxe spatiale conduit à la séparation des éléments.
- 25 Ce phénomène existe aussi dans la production graphique enfantine :
- Mettre en évidence, en laissant à chacun sa forme caractéristique, on pourrait dire « en soi », le plus grand nombre. sinon la totalité des éléments essentiels de l'objet représenté. Le plus simple de ces procédés consiste, sous des formes diverses, à détacher l'un de l'autre dans le dessin des détails qui, dans la réalité, se confondent et se masquent plus ou moins.  
(G.H. Luquet, 1977).
- 26 Ce qui pourrait paraître une analogie révèle très certainement la nature profonde et générale des attracteurs étudiés ici. Ainsi, cette tendance à la différenciation spatiale des composants conduit-elle à la juxtaposition. Les variations de la juxtaposition sont légion dans les arts « non savants », qu'ils soient primitifs, naïfs, bruts, ou enfantins. En photographie, par exemple, c'est le premier degré d'explication du dispositif « rang d'oignon ».
- 27 Un facteur dérivant du précédent intervient encore dans l'organisation des éléments : il veille à la conservation de l'intégralité des figures. Nous avons pu remarquer maintes fois la répulsion manifestée par les cadreurs débutants lors des prises de vue fragmentant les sujets importants, que ce soit par les limites du cadre ou par des objets internes au champ cadré. Le lecteur, photographe ou cinéaste amateur, se souviendra de ses multiples expériences

de prise de vue, où une force inconsciente aménage au sujet cadré suffisamment d'espace pour qu'il apparaisse entier, non fragmenté.

- 28 De nombreuses raisons contribuent à l'explication de ce phénomène. A nos yeux, les énergies d'écartement issues du traitement de la différenciation sont les sources principales de cet effort.  
L'articulation des trois règles syntaxiques (ou processus), précédemment étudiées, conduira à l'élaboration d'une mise en scène et d'un cadrage très particuliers.  
Nos observations nous ont permis de distinguer trois figures combinatoires cohérentes issues du respect et du jeu des contraintes précédemment décrites :
- la distribution frontale et sa variante curviligne,
  - la vue en plongée,
  - la distribution en créneau.
- 29 Ces figures sont obtenues soit par agencement des différents éléments à filmer, soit par déplacement du preneur de vues, ce dernier cas étant extrêmement rare dans les tournages de fiction mais, par contre, très fréquent dans les situations non fictionnelles (reportage, cinéma familial...).
- 30 Dans le cas de la distribution frontale, l'espace est conçu sans profondeur ; il est organisé sur un seul front linéaire découpé par le cadrage. Cette frontalité sera donc l'ennemie des premiers plans qui risquent de fragmenter les éléments importants. Par contre, les arrières-plans, qui n'entraînent pas ce risque et qui sont trop éloignés de l'influence de voisinage des figures importantes, sont le plus souvent négligés.
- 31 Une hiérarchie linéaire est ainsi composée. Elle sera à son tour soumise à deux attracteurs principaux : la centralité, et les facteurs de latéralisation, placement à gauche du sujet le plus grand ou symboliquement le plus important.  
Généralement le centre est occupé par les sujets-clés.  
L'éloignement du centre, et, par conséquent, la proximité des limites du cadre, signifiant la graduation dans l'échelle des valeurs, donc d'intérêt, les limites sont occupées par les figurants.
- 32 Il faut noter qu'aucun sujet important ne saurait être fragmenté, coupé ou cadré en amorce. Aussi, pour faciliter cette gymnastique, une marge, un *no man's land* iconique, un hors-champ dans le champ est constitué dans le cadre. Cette couronne est interdite aux sujets d'importance. Ce sera le lieu d'apparition de toutes les informations imprévues émanant du hors-champ : (Micros, torches, accessoires, spectateurs etc.). Seul le champ interne est contrôlé et surveillé par le cadreur.
- 33 Dans certains cas, le nombre ou la taille des éléments importants gêne la mise en place de la frontalisation. Par une sorte de pression interne respectueuse de la juxtaposition, la ligne de front s'infléchira pour devenir courbe ou sinueuse.

## La distribution en créneau

- 34 Cette figure est certainement la plus sophistiquée dans sa mise en scène.  
L'impératif de mise en évidence préservant l'intégralité des sujets étant parfois délicat à réaliser, les réalisateurs débutants auront recours à une distribution « savante », occupant cette fois l'espace dans sa profondeur.  
Par un ajustement patient (surtout s'il y a beaucoup d'éléments), le cadreur, de son point de vue (souvent immuable en situation de tournage de fiction, ou par ses déplacements),

va arranger la scène en procédant de proche en proche et en respectant l'intégralité iconique des éléments importants.

- 35 Cette figure, généralement très longue à réaliser, ne prend son sens que par rapport au respect des règles exposées ci-dessus.

Dans le cas de la photographie des débutants, le processus trouve sa quintessence dans la pose et dans la pause. Au cinéma, par contre, le mouvement vient bouleverser cette ordonnance. Ce type de mise en scène, aussi intéressant qu'il soit à analyser, manque généralement son but filmique. L'image dispersée qui en résulte traduit mal les intentions du scénario (s'il existe), longues à mettre en scène, elles sont longuement filmées.

- 36 En souvenir de cette épreuve, elles sont respectées et conservées comme telles au montage (le fait que chacun puisse s'y voir est une motivation supplémentaire - n'oublions pas que le cinéma des débutants est essentiellement destiné à auto-réjouir ses propres réalisateurs. Ici, émetteur et destinataire ne font qu'un).

L'environnement peu mobile implique souvent cette figure.

Il est rarement possible de refondre complètement l'espace pour le réorganiser linéairement. Il faut alors le réajuster de façon à produire une série de créneaux angulaires où chaque élément important trouve sa portion d'angle visible.

## Vue en plongée

- 37 Quand l'organisation de l'espace est considérée comme intransformable, il ne reste plus aux adeptes de la mise en évidence et de la juxtaposition qu'à prendre de la hauteur ; c'est ce qu'ils n'hésitent pas à faire - réinventant s'ils n'en ont pas été informés la vue en plongée.
- 38 Ainsi que nous pouvons déjà le constater, cette « grammaire spontanée » est déjà très complexe. Elle s'enrichit encore des « règles » suivantes :

## L'attraction orthogonale

- 39 Une petite expérience très simple permet de mettre à jour la puissance de l'attracteur d'orthogonalité.

Observons la stratégie de rangement de différents documents sur une table ou un bureau rectangulaire ou carré.

L'immense majorité des éléments à ranger sont eux aussi construits avec des angles droits, conformément aux normes dominantes des objets manufacturés par notre environnement industriel.

Cette homologie de configuration, cette identité de structure, induira la logique d'ordonnance. Les différents éléments du système « bureau » seront coordonnés dans une relation angulaire orthogonale.

Un bureau « rangé » est un bureau soumis à l'attraction orthogonale.

Cette pièce de mobilier sera aussi généralement agencée par rapport aux autres meubles et par rapport aux murs de la pièce de façon à respecter cette ordonnance architecturale dominante dans la maison et dans la cité.

Cette pression orthogonale, dont on connaît la valeur « civilisatrice » depuis qu'elle s'exerçât avec succès dans les diverses entreprises colonisatrices de l'Occident, traverse de part en part la gestion de notre système spatial.

Le processus de production audiovisuel des débutants pourrait-il échapper à cet attracteur dominant ?

Certes non, le rapport orthogonal s'infiltré dans l'ensemble du processus audiovisuel, du cadre au cadré.

Une longue pratique de la production audiovisuelle d'enseignement, dans ces lieux identiques, nous a fait remarquer une conduite quasi-exclusive d'orientation de la caméra dans l'espace. Ainsi avons-nous remarqué que, dans une salle rectangulaire, l'axe central parallèle aux plus longs côtés est l'axe privilégié.

Le fait que cet axe soit aussi celui du processus de communication social n'est probablement qu'une retombée en rétroaction de la corrélation de l'être postural et de son environnement.

40 « Nous donnons des formes à nos constructions, et, à leur tour, elles nous forment ». Judicieuse remarque de Winston Churchill citée par Edward T. Hall, 1971, dans « La dimension cachée ».

41 Dans cette perspective, différentes expériences ont été réalisées. Elles visaient toutes à observer, mesurer et analyser l'influence de l'attracteur d'orthogonalité sur la production audiovisuelle des débutants. Différents protocoles expérimentaux, dont nous ne pourrions présenter ici le détail, ont donné les résultats suivants :

42 *Expérience 1.*  
Positionnement et orientation du corps, bras écartés, dans un environnement extérieur à forte consigne orthogonale (grand ensemble urbain) : 80 % de mimétisme orthogonal.

43 *Expérience 2.*  
Dans les mêmes lieux, d'autres sujets avec une caméra vidéo ont pour consigne : « Allez dans la cour de récréation et réalisez un plan fixe de dix secondes environ ».  
- 56 % d'orientations à mimétisme orthogonal, filmant le petit côté de la cour.  
- 20 % d'orientations à mimétisme orthogonal, filmant le grand côté de la cour.  
soit : 76 %.  
8 % d'orientations en diagonale.  
16 % d'orientations diverses.

44 *Expérience 3.*  
Expérience de filmage dans un cadre extérieur ne proposant aucun repère orthogonal visible, le sol lui-même étant abondamment vallonné. Les seuls indices de verticalité sont donnés par la verticalité des arbres et des sujets, mais aussi par le cadre de la caméra.

45 A partir d'un système de consignes détournées, nous avons obtenu les résultats suivants pour les plans suivants :

- un personnage qui marche : 73 % d'orthogonalité (le personnage se déplace perpendiculairement à l'axe de la caméra ou dans l'axe de la caméra) ;
- un personnage filmé en plan moyen : 93 % de vue de face ou de profil.

46 Dans l'explication des résultats obtenus, nous pensons pouvoir avancer l'hypothèse qu'un large système rétroactif, attracteur d'orthogonalité, est en œuvre et que ce système impose des conduites mimétiques d'orientation, qui s'inscrivent comme pratiques dominantes en devenant des consignes implicites d'orientation. L'attracteur bénéficie à la fois de la sommation des processus orthogonaux rencontrés dans le système et son environnement, et de la complicité des sujets agissants qui viennent ainsi le nourrir de nouvelles productions.

Dans les différentes études réalisées, 20 % des sujets semblaient imperméables à cette influence. Des études complémentaires permettraient de dégager, soit les motifs de cette résistance et de ce non-conformisme, soit les raisons de l'insensibilité à la pression orthogonale.

- 47 De nombreuses autres études nous ont permis d'aborder l'observation d'autres attracteurs, souvent très puissants.

Ainsi l'attraction d'orientation et ses influences sur la latéralisation de la mise en scène, comme de l'espace cadré.

L'influence spatiale de latéralisation des consignes linguistiques issues du scénario ou de la stéréotypie du langage.

L'attraction du bas de cadre sur la composition, de même que l'influence bien connue du centre, etc.

L'ensemble de ces attracteurs ne manquent pas de se combiner lors de toutes les opérations de mise en scène ou de cadrage.

Ainsi se construit une image très particulière, dont les points de comparaison, avec les arts primitifs ou bruts, naïfs ou enfantins, ne sont pas dus au hasard, mais très probablement aux influences d'une généalogie commune.

- 48 Les différents attracteurs observés se manifestent donc par un assez grand degré d'organisation de l'espace scénique et iconique.

L'apparition des déplacements lors de l'action va bouleverser l'équilibre établi par la conjugaison des différents attracteurs. Le mouvement sera par rapport à l'espace un formidable accélérateur d'entropie. La complexification des relations occasionnée par le changement de position des éléments ne saurait être gérée en temps réel par l'opérateur inexpérimenté.

Tout se passe comme dans une partie d'échecs entre débutants. Le coup longuement mûri n'a été étudié que dans ses effets immédiats et ses répercussions sont, pour le joueur, imprévues plus qu'imprévisibles.

Ceci veut dire qu'en temps ralenti, et lors d'une hypothétique simulation, le joueur, comme le cadreur, sont susceptibles de « contrôler-ordonner » le système en faible action. Par contre, la vitesse, et surtout l'irréversibilité, introduites par l'action réelle, débordent les états d'ordres figés, en un torrent d'imprévisions incontrôlées.

De fait, plus que le temps, c'est le changement qui déstabilise. Toutefois, dans le système à dynamique déstabilisante (le tournage), quelques grands vecteurs attractifs persistent.

Le centrage, quoique toujours remis en cause par les changements de tous instants est un attracteur si puissant, voire même un attracteur si nécessaire, incontournable par rapport au système global des relations de la représentation des débutants, qu'au moins lui et lui seul sera maintenu.

Dans les situations d'urgence, comme celles qu'offrent certains reportages, les cameramen ne peuvent sauver de la composition de l'image que ce seul facteur.

Il est vrai qu'en de très nombreuses circonstances, le centre, pour de multiples raisons, reste le lieu privilégié des compositions visuelles (R. Arnheim, 1982).

De fait, plus ou moins inconsciemment lors du tournage, le cameraman débutant est en situation d'urgence, mais son activité ne sombre pas dans le comportement aléatoire comme pourrait le faire une machine emballée. Quelques puissants attracteurs joueront le rôle de régulateurs. Par rapport à l'ordonnance complexe de l'ajustement préliminaire, l'entropie s'est considérablement élevée, mais de l'ordre demeure et la probabilité d'apparition de certains repères est assurée.

49 L'intérêt de telles recherches semble double :

D'une part, l'étude poïétique révèle les grands attracteurs représentatifs et favorise leur compréhension dans le cadre plus général d'une anthropologie et d'une esthétique de la représentation figurale.

D'autre part, le repérage et la compréhension des substrats et des programmes sous-jacents à la représentation cinématographique permet de dévoiler et d'expliciter les motivations des réponses standardisées, ainsi que les résistances manifestées lors de l'apprentissage d'autres systèmes de représentation. Une étude approfondie de ce que nous appellerons « la représentation initiale » doit pouvoir guider le didacticien comme l'enseignant dans la compréhension de son objet, l'enseignement du cinéma.

Une telle connaissance devrait être un *préalable pédagogique*.

## BIBLIOGRAPHIE

**Arnheim, R.**, (1982), *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley, Los Angelès, London.

**Bachelard, G.**, (1934), *Le nouvel esprit scientifique*, P.U.F.

**Hall, E.T.**, (1971), *La dimension cachée*, Seuil, Paris.

**Hjeltmø, L.**, (1971), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris.

**Lévi-Strauss, C.**, (1962), *La pensée sauvage*, Plon, Paris.

**Luquet, G.H.**, (1977), *Le dessin enfantin*, Delachaux et Niestle, Lausanne, Paris.

**Prigogine, I.**, (1986), *La nouvelle alliance*, Folio, Paris.

**Thom, R.**, (1987), « La théorie des catastrophes et ses applications », in *Revue Internationale de Systémique*, vol. 1, N° 2, pp. 225 à 237.

## RÉSUMÉS

Comment les cinéastes amateurs appréhendent-ils l'espace cinématographique? A travers l'étude de trois groupes de cinéastes amateurs (enfants, étudiants et adultes) l'auteur tente de répondre à cette question. Il la traite d'un point de vue à la fois théorique (en invoquant la théorie du cinéma) et pratique (en décrivant les processus de spatialisation mis en place par ces amateurs). Le débutant en cinéma n'est pas un ignorant, il dispose de références issues de ses habitudes et de ses représentations culturelles qui peuvent être riches d'enseignement pour la pratique pédagogique de l'enseignant en cinéma.

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma amateur, techniques cinématographiques, spatialité, théorie du cinéma

**Keywords** : amateur movies, cinematic technics, spatiality, film theory

AUTEUR

**BERNARD DARRAS**

**Bernard Darras**, Universités de Paris 1 et de Paris 8