

Espace et cinéma

Zoé Graf
(mai 2020)

Lors des premières diffusions du *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, les frères Lumière n'ont pas manqué de susciter de vives réactions dans le public. Une effervescence inédite se manifesta dans la salle, et bien que réalisé avec de modestes moyens, ce premier objet de cinéma exposait déjà une problématique au cœur de la démarche cinématographique : la confrontation et la superposition de plusieurs espaces. L'émotion observée chez les premiers spectateurs montre comment le cinéma cherche à créer un espace fictif, dont les traits s'apparentent à ceux de l'espace réel ou phénoménologique du spectateur dans l'espace de la salle de cinéma.

La première fonction que l'on attribue généralement à l'espace au cinéma est celle de décor. L'espace incarne alors le signifiant, le lien que peut établir le spectateur avec le monde réel connu, pour comprendre les images qui défilent à l'écran, aussi fausses et invraisemblables soient-elles. Mais l'espace ne se résume pas à une fonction de représentation, symbolique, accompagnant le récit. En effet, le cinéma recoupe diverses spatialités qui se croisent, se superposent, pouvant ainsi représenter un « ici » avec ce qui est visible dans le champ, un « là » composé de ce qui appartient au hors-champ contigu et un « ailleurs », le hors-champ flottant et indéterminé. De fait, si l'espace est habituellement peu considéré au cinéma, et si l'attention du spectateur ne se pose pas instinctivement sur lui, sa présence n'est pas moins réelle.

La typologie de Gradiès.

Dans *L'espace au cinéma*, André Gradiès théorise quatre types d'espace au cinéma.

Le plus évident, mais pas moins important, est l'espace cinématographique. Il s'agit du lieu dans lequel le spectateur reçoit le film, la salle de cinéma, l'écran.

Gradiès avance ensuite le concept d'espace diégétique qui accueille le déroulement de l'action. On bascule ici dans la dimension éminemment fictive du cinéma, qui convoque un espace construit par et pour le film. L'espace diégétique n'a d'intérêt que pour le récit, faisant office de cadre organisateur pour rendre crédible l'action.

À l'intérieur même de cet espace diégétique, on retrouve l'espace narratif. Il s'agit de la spatialité des personnages. Là encore, il n'a de sens que par rapport à l'action qui se déroule dans le film, et peut donc lui aussi être invraisemblable ou incohérent. Ce dernier peut très bien s'accommoder d'un espace qui n'est pas vraisemblable tant qu'il répond à une logique : celle du personnage, de ses mouvements et de son évolution.

Enfin Gradiès propose l'espace du spectateur, c'est-à-dire l'espace de réception de la spatialité permise par des choix de communication. Ce quasi-espace est lui-même composé de l'espace textuel (l'intertextualité en littérature et concourt à la bonne réception de l'image chez le spectateur : il équivaut à son bagage culturel, ce qu'il sait du réalisateur, etc. L'espace du spectateur comprend également l'espace de la communication filmique et l'espace du savoir spectral.

Ce premier cadrage nous permet de comprendre comment peuvent s'articuler espace et cinéma. Il part du postulat suivant : le cinéma est une superposition de plusieurs espaces, sans référence à l'espace réel ou phénoménologique. Il s'agit d'un art qui cherche à construire un espace unique, propre à chaque film et à chaque histoire. Mais comment procède-t-on ? Comment voit-on ces espaces au cinéma ?

La présence lacunaire de l'espace au cinéma selon Jacques Lévy.

Le géographe contemporain Jacques Lévy dans son article *De l'espace au cinéma* s'intéresse aux « films de géographie » c'est-à-dire aux films qui cherchent à montrer « l'espace habité et l'habiter de cet espace ». Il commence par souligner la présence lacunaire de l'espace dans les productions cinématographiques, souvent réduit au rôle de cadre environnant de l'action.

L'espace au cinéma, un simple décor ?

Comme Gradiès le suggère dans sa typologie, le rôle de l'espace au cinéma est ambigu. Il est certain qu'il concourt à façonner le film. Mais quel rôle joue-t-il exactement ? On développera plus longuement le lien entre l'espace de la salle de cinéma et son influence sur le spectateur et sa réception du film. Mais il convient de se concentrer d'abord, comme le fait Jacques Lévy, sur l'espace narratif et l'espace diégétique.

Ces deux concepts laissent supposer que l'espace au cinéma n'a pour fonction que servir de décor, d'arrière-plan passif pour l'action. Il n'existerait que pour faciliter le déploiement de la fiction qui n'est pas crédible aux yeux des spectateurs, sans les éléments référentiels qu'il fournit. C'est particulièrement vrai pour les Western, dont la plupart sont tournés sur les mêmes lieux. Le plus important est de créer un cadre qui permette au spectateur de situer et de contextualiser l'action, et surtout dans un genre très codifié comme celui du Western. Le spectateur regarde ce type de film en espérant y retrouver les éléments qui permettent de se classer. Les personnages et les histoires peuvent certes être très variés. Néanmoins le fait de retrouver presque systématiquement les mêmes décors (un désert fait de sable et de roches...) permet de donner au spectateur des clés pour comprendre ce qu'il voit. L'espace est gage de cohérence à l'intérieur de la fiction.

Mais c'est également le cas dans le genre documentaire qui, bien que ne cherchant pas à créer d'illusion chez le spectateur et se voulant plus proche de la réalité, ne peut se résoudre à montrer *tout* l'espace – ce qui de toute façon est impossible. Waad al-Kateab dans son documentaire *Pour Sama* accorde une importance majeure à la ville d'Alep : l'espace y trouve une importance cruciale dans la dénonciation de la situation en Syrie. Néanmoins le but n'est pas de faire une visite guidée de la cité détruite. Le cinéma est comme une métonymie de l'espace. Bien souvent seules quelques images sont utilisées pour représenter un espace réel qui ne se plie pas aux exigences techniques, matérielles du genre cinématographique.

En somme, l'espace fait office de lien, de référent, entre le monde réel du spectateur et le monde fictionnel proposé au regard. De fait, l'espace peut être nié dans sa réalité matérielle et sa cohérence puisqu'il ne sert qu'à mettre en évidence les personnages et leurs trajectoires. À l'écran, il ne peut exister comme un tout se suffisant à lui-même mais devient un outil au service de la cohérence cinématographique, au point de devenir irréaliste ou absurde. La "géographicit" du film est purement artificielle et n'existe que pour répondre aux attentes de la fiction. Jacques Lévy parle de l'espace comme d'une « force organisatrice ». Par exemple, sans penser que les bureaux dans *Play Time* de Jacques Tati existent réellement, ils forment un cadre dans lequel évolue le personnage, offrant ainsi au spectateur la possibilité de voir à l'écran des éléments qu'il connaît, auxquels il peut s'identifier pour accorder du crédit à ce qu'il voit.

Pourquoi l'espace est-il à la fois omniprésent et invisible aux yeux du spectateur ?

Réduit à sa fonction de décor, l'espace passe presque inaperçu : le spectateur n'y prête peu – voire pas du tout – attention, comme il le fait dans l'espace réel, phénoménologique. En effet, le géographe explique que les images offertes par le cinéma nous arrivent sous forme de flux, sans que l'on puisse toujours les identifier individuellement. Aussi, dans l'espace

phénoménologique, les images sont traitées dans le cadre immédiat de notre relation à notre environnement. L'œil organise les images dans la perspective d'un mouvement, d'une action, d'un but. L'image se forme alors par sa spatialité, par les relations de distance entre différents éléments qui se trouvent sur notre trajectoire. De fait, un film « est vu davantage qu'il n'est regardé », car il est un flux d'images, qui attire l'attention du spectateur plus sur l'intrigue que sur sa géographicit  . Il n'offre pas le temps de s'attarder sur ce second aspect puisque le spectateur, physiquement passif (en position assise, sollicitant surtout la vue et moins ses autres facultés cognitives...), ne se projette pas dans le film pour y effectuer une action lui-même : il n'a donc pas besoin de prendre en considération l'espace.

L'Histoire du cinéma et la perte de considération pour l'espace, le récit contre la g  ographicit  .

L   où la littérature laisse à l'imagination le soin de créer elle-même des images à partir des mots de l'auteur, le cinéma nous les donne directement, établissant un lien encore plus direct entre l'espace extérieur et « notre sphère intime ». Il existe dans le septième art, des moyens techniques permettant de pousser très loin le « réalisme sensoriel ». Le cinéma produit un effet de réalité permettant au spectateur de s'immerger dans le film comme dans un rêve, dans la mesure où le spectateur devant un film est moins actif qu'un lecteur face à un livre. Chaque film est un peu comme un nouveau « tour de magie », puisque sans l'avoir demandé, le spectateur obtient la manifestation visible, la concrétisation d'un récit. Ce phénomène d'apparition, comme on pourrait l'appeler, est renforcé par les progrès techniques dont bénéficie l'art du cinéma lui permettant de créer des images toujours plus surprenantes par leur vraisemblance. Paradoxalement, l'espace diégétique en ressemblant à l'espace phénoménologique crée un effet de surprise et de satisfaction chez le spectateur, augmentant ainsi les exigences du public en termes de qualité d'image.

Pour reprendre l'exemple de départ, la diffusion de *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* a produit un effet considérable car on ne pensait pas possible de voir la réalité sur un écran. C'est pour cette même raison qu'au fur et à mesure de l'augmentation de l'offre cinématographique et de ses progrès en termes de qualité d'image, ces quelques secondes de film de la fin du XIX ne peuvent plus aujourd'hui, produire ce type de réactions. Continuer de surprendre le public requiert la mise en place de moyens désormais beaucoup plus importants. Les films sont donc des objets qui coûtent cher, devant être rentabilisés. Or, pour se faire, il faut savoir attirer de nouveaux spectateurs et « affaiblir leur vigilance » — ce qui est permis plus efficacement par une mise en valeur du récit que par l'espace, qui peine à se faire remarquer. « L'espace n'a de chance d'exister au cinéma que si l'immersion subjective dans le récit n'est pas totale. »

Redonner de la valeur et de la visibilité à l'espace au cinéma : le cas du son.

Mais alors, comment faire exister l'espace au cinéma, comment faire en sorte que le spectateur en saisisse la présence ?

Le géographe convoque ici une composante du septième art, au moins aussi importante, si ce n'est plus, que l'image : le son. Selon Jacques Lévy, ce dernier fait office de pivot, pouvant tantôt contribuer à renforcer l'identification du spectateur au récit qu'il voit, tantôt augmenter son « niveau de réflexivité », l'inviter à se détacher du seul caractère romanesque du film. La musique, plus particulièrement, joue un rôle sur le degré de prise en compte de l'espace au cinéma par le spectateur.

Il faut rappeler ici la notion de « distanciation » définie par Brecht comme « l'action de rendre étranger à soi-même », qui montre ainsi que, malgré le caractère prétendument réaliste de certaines œuvres, l'identification du spectateur engendre toujours une forme d'illusion. La

distanciation cherche à contrer cet effet. Pour se faire, Brecht a recours à la musique : les acteurs chantent des chansons rappelant des faits qui se sont déroulés dans les scènes précédentes. Ainsi, le spectateur est invité à réfléchir sur ce qui vient de se passer pour éviter de *subir* la pièce et d'y prendre part activement. La musique s'oppose complètement à l'utilisation traditionnelle des bandes son au cinéma dont l'objectif est souvent d'accroître le sentiment provoqué par l'image. D'ailleurs, l'association entre un certain type de son et d'image est désormais intégrée à des standards très précis, allant même jusqu'à définir des catégories de cinéma. On peut ici penser à l'utilisation de quelques notes comme thème récurrent dans *M le Maudit* de Fritz Lang, pour souligner le caractère terrifiant du criminel. La répétition mélodique renforce le sentiment de peur et l'association du personnage et de sa qualité meurtrière. Ainsi, la musique, à l'instar de l'espace, contribue à rendre cohérente la fiction. Elle vise à renforcer une impression déjà suggérée par la narration ; elle ne se fait pas remarquer pour elle-même mais est un facteur d'intensification.

Ce n'est cependant pas le cas pour les comédies musicales, comme le souligne Jacques Lévy. On a ici un genre particulier qui assume pleinement son écart avec les normes du réel. Il naît d'emblée chez le spectateur, la conscience que les règles qui régissent ce qu'il voit ne sont propres qu'à ce film et donc, limitent le phénomène d'identification. Ce qui s'explique aussi par le fait que l'univers des comédies musicales est si « stylisé que cela laisse peu de place à l'approche d'un espace un tant soit peu complexe. ». Un exemple particulièrement frappant du mariage espace/comédie musicale est donné par les *Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy. En effet, malgré les modifications apportées à la ville de Rochefort pour le tournage, et en dépit de la théâtralisation de l'espace, il demeure dans le film un « réalisme théorique » : l'usage des lieux semi-privés comme les cafés, les micro-événements imprévus, non seulement jouent un rôle dans le scénario, mais prennent une importance directe, comme si on avait modélisé ces espaces pour y réaliser des expériences. Les films bollywood, quant à eux, offrent de nombreuses ruptures dans l'unité de lieu et d'action, engendrant inévitablement une distanciation du spectateur : par exemple, lorsqu'un personnage se retrouve subitement dans un cadre radicalement éloigné de celui qu'il fréquente habituellement (passage d'une maison indienne à une chaîne de montage), l'identification est suspendue et la réflexivité relancée.

Néanmoins bien souvent, plus la musique joue son rôle normatif, moins elle laisse de chance à l'espace de se faire remarquer. Plus elle tend à conforter le spectateur dans ses émotions, en attirant son attention sur la narration dont les effets émotionnels sont renforcés par le son, moins l'importance de l'espace se présente à lui. Jacques Lévy convoque ici l'exemple du mouvement artistique Dogme 95 de Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, dont la bande son est exclusivement diégétique, c'est-à-dire que tout son présent dans le film doit naître de la scène et ne pas être rajouté artificiellement en post-production. Le son doit avoir « un sens dans la situation du film ». Parmi les règles qui régissent le Dogme 95 figure en effet celle-ci :

« Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée) ».

Les réalisateurs danois à l'origine de cette règle cherchent en effet à redonner de la spontanéité au son, à s'éloigner des stéréotypes qui l'encadrent. Ainsi, le spectateur, moins happé par le récit, peut davantage se concentrer sur d'autres aspects du film, et notamment l'espace.

C'est malgré tout la narration, le déroulement du récit qui suscitent le plus d'intérêt chez le spectateur, du moins chez le grand public. D'ailleurs, le label Dogme 95 a été attribué à peu de films et peut davantage être assimilé à un élément théorique sur la façon de réaliser un film. Les personnages concentrent la plus grande part de l'attention de la caméra. De fait, il est rare de filmer l'espace pour lui-même, sans doute pour une question de rythme : filmer l'espace en

tant que tel implique souvent un ralentissement du *tempo*, faisant passer à un cinéma souvent dit « contemplatif » tandis que le spectateur a plutôt tendance à rechercher de l'action, une narration vive et rythmée. On peut évidemment penser au réalisateur soviétique Tarkovski, connu pour son goût prononcé pour les plans-séquences. Mais rares sont ceux qui comme lui se le permettent, et son travail reste souvent hermétique au grand public. Cette tendance semble être confirmée par les chiffres : la durée moyenne d'un plan a en moyenne été divisée par deux ces 50 dernières années.

Doit-on pour autant renoncer à l'espace dans le cinéma grand public ?

Il arrive néanmoins que l'espace acquière au cinéma une importance qui dépasse celle du simple décor au bon déroulement de l'action au premier plan. Dans *Zazie dans le métro* de Louis Malle, la ville de Paris est un personnage en tant que tel. La petite fille avide de découvrir la capitale déambule, et de nombreuses péripéties sont engendrées par ce qu'elle découvre dans cet espace nouveau pour elle. Si les escaliers de la Tour Eiffel n'avaient pas été aussi nombreux, peut-être Zazie n'aurait-elle pas eu l'occasion de discuter si longuement avec l'inconnu avec qui elle descend. La configuration de l'espace a ici pour conséquence d'enfermer les personnages dans cette descente interminable dont ils ne peuvent s'échapper, ce qui amène le dialogue à se poursuivre. L'attention est évidemment portée sur leur discussion, mais l'espace joue un rôle majeur dans le rapprochement des personnages. On voit donc que la visibilité de l'espace ne tient pas seulement au fait de le montrer, à la façon dont le roman pourrait décider de le mettre en évidence par le biais de descriptions. Faire exister l'espace au cinéma c'est faire de lui un personnage, ou du moins lui donner un rôle dans la narration si chère au spectateur. Opposer espace et narrativité est donc être conclusion hâtive. De plus, il s'agit de ne pas réserver l'espace à un cinéma expérimental ou contemplatif, mais bien d'envisager autrement la place qui lui est accordée à l'écran, ce qui peut pleinement correspondre à des films plus « grand public ».

La présence de l'espace au cinéma (non plus seulement comme fond) peut s'expliquer « par des rétroactions entre ce que les cinéastes avaient envie de faire, ce que le public avait envie de voir ». C'est particulièrement vrai à Hong Kong et le cinéma de Wang Kar-wai ou en Corée du Sud. Mais Jacques Lévy avance l'hypothèse que cette place nouvellement faite à l'espace serait peut-être l'effet d'un phénomène de mode. Il s'appuie alors sur l'observation qu'il fait du cinéma italien. Si effectivement, une grande importance est accordée à l'espace dans *Rome ville ouverte* de Rossellini, et plus généralement dans les films d'après-guerre, cette tendance est délaissée à partir des années 1970, au profit de films plus sociaux, politiques voire psychologiques.

Quelle influence des genres sur l'industrie du cinéma ?

L'idée de devoir rentabiliser un film en raison des coûts importants qui sont nécessaires à sa réalisation amène à se poser la question du genre au cinéma (dont la définition rappelée par Lévy est celle classification portant un fort pouvoir sur l'organisation du discours et des langages qui le portent) et celle de son industrialisation. Si un film ne rentre pas dans les « cases » préétablies qui permettent de l'identifier à certaines caractéristiques, il risque de ne pas s'insérer dans les canaux de diffusion habituels qui permettraient d'amortir les investissements. Pour les films d'auteur comme pour les films commerciaux, il semble important de pouvoir être rattaché à un genre, même s'il est vrai que des films d'auteurs peuvent être des succès commerciaux et que des films commerciaux peuvent trouver grâce aux yeux des cinéphiles les plus exigeants. Mais selon Jacques Lévy, les films commerciaux, qui mettent davantage l'accent sur la narrativité, exercent une forte pression sur les films plus « petits », qui éprouvent des difficultés à faire émerger de nouvelles esthétiques, s'éloignant de la norme dictée par les

productions qui dominent le marché. Là encore, il suffit de suivre une ligne directrice pour garder une cohérence à l'intérieur de l'espace diégétique.

La géographicit  et scientificité du cinéma.

Jacques Lévy s'attache ensuite à construire un parallèle entre les sciences sociales de l'espace et le cinéma. Il cherche ici à « desserrer l'emprise du cinéma populaire de fiction et [ ] établir des liens avec des courants esthétiques de l'histoire du cinéma, plus propres à entrer en résonance avec la g ographicit  et avec les sciences ».

Le cinéma comme objet scientifique est surtout celui de la vulgarisation. Et cet aspect a surtout été monopolisé par le genre du documentaire, se situant à mi-chemin entre une production audio-visuelle et le journalisme. L'intérêt que le septième art peut trouver à aborder des thèmes scientifiques, vient de la conviction chez le spectateur que l'image constitue une preuve difficilement réfutable. Elle frappe immédiatement nos sens – dans le cas du cinéma essentiellement la vue mais aussi l'ou  – auxquels on fait confiance, car ils constituent le lien le plus intime que l'on entretient avec le monde extérieur. Mais même plus simplement, l'image peut tout à fait être utilisée « pour confronter des situations différentes, construire une comparabilité, tester une hypothèse, vérifiée systématiquement sur tous les cas possibles ». En offrant la possibilité d'exposer visuellement une thèse ou plusieurs, de représenter autrement que par des mots des idées, l'image dispose de qualités propices à une démonstration scientifique et n'a besoin de rien d'autre que de sa cohésion interne, propre à satisfaire les exigences du spectateur. D'ailleurs, Chris Marker l'a prouvé en réalisant *La jetée* : il est possible de mener un récit avec pour seul support une succession de photographies. De manière plus générale, cela tient à la « séquentialité » du cinéma, la présence d'un début, d'un milieu, d'une fin concourent à construire une logique à laquelle se fier.

Ainsi en résumé, la première fonction de l'espace au cinéma est d'être un décor permettant au spectateur de retrouver des éléments analogues à ceux qu'il connaît dans l'espace phénoménologique qu'il habite, pouvant ainsi situer et accorder du crédit à la fiction qu'il regarde. Mais de fait, l'espace est rarement perçu pour lui-même, ne servant qu'à donner de la cohérence au récit et à organiser la trajectoire des personnages. Filmer l'espace à proprement parler, c'est risquer de délaisser le caractère romanesque d'un long-métrage, ce qui n'est pas un problème en soi, mais qui peut compliquer la diffusion en salle. La catégorisation selon des genres précis permet en effet de faire fonctionner l'industrie du cinéma, et c'est généralement la narration plus que l'espace, qui en est capable. Mais certains réalisateurs, font de l'espace presque un personnage, lui permettant de faire fonctionner le récit sans s'effacer derrière lui. Le cinéma n'est pas seulement un récit projet  sur un écran. Jacques Lévy souligne aussi la scientificité qui peut émaner d'un film par le biais des images.

La salle de cinéma

Pour terminer on peut s'intéresser à l'espace qui accueille le film : la salle de cinéma, premier espace du cinéma. En effet, si le streaming semble aujourd'hui s'imposer comme un acteur majeur de l'industrie du cinéma, c'est bien dans des salles dédiées que s'est d'abord faite la diffusion des films. Il ne s'agit pas ici de décrédibiliser le streaming par rapport à l'expérience en salle : le cinéma, comme toute forme d'art, subit des transformations et l'essor du streaming s'inscrit dans cette logique.

Cet espace qu'est la salle de cinéma fait passer le spectateur d'un espace (réel)   un autre (celui du film).  tre spectateur, cela s'apprend. Le changement d'espace (du dehors au dedans, du réel à la fiction) est également une modification de nos facultés, une mise en condition pour recevoir le film. Cette opération est d'abord rendue possible par le rituel d'*aller au cinéma*. Cette action en apparence anodine recouvre plusieurs étapes visant à faire du spectateur un sujet

récepteur. Il s'agit dans un premier temps de discipliner son corps spectateur, au terme d'un itinéraire précis et codifié. Le hall du cinéma permet la coupure avec la rue, puis le spectateur achète sa place au guichet (en somme il s'engage dans un contrat et confirme son désir de voir le film), puis s'installe dans une certaine salle et un siège dont les numéros sont indiqués sur son billets, avant d'être plongé dans l'obscurité. De plus, dès lors que l'on entre dans la salle le silence est de rigueur – au risque de subir des regards désapprobateurs autour de soi : c'est le dispositif spectaculaire. Le spectateur est ainsi immobilisé, soumis à la diffusion du film, le regard est vectorisé par l'écran dont la taille permet aisément de capter l'attention du public.

Par ailleurs, à mesure que les progrès techniques permettent d'améliorer les effets spéciaux, les salles, elles aussi se modernisent. Ainsi, la volonté de faire vivre au spectateur une véritable expérience sensible — qui dépasse le simple visionnage d'un film — s'accroît, comme on peut le voir avec le développement de la 3D, des salles Dolby.... L'immersion du spectateur dans l'espace diégétique du film passe non plus seulement par une image lisse, mais aussi par des sensations physiques (sièges qui bougent), et du son diffusé à plusieurs endroits dans la salle, de telle sorte qu'il renforce la sensation d'immersion dans un espace autre, hors du temps et hors de l'espace phénoménologiques. Le cinéma ne sollicite donc pas uniquement la vue, mais aussi le toucher et l'ouïe, et être dans une salle de cinéma change réellement nos perceptions. Ce processus implique non seulement de changer d'espace, mais aussi d'expérimenter un tout autre rapport à l'espace dont nous ne sommes pas maîtres et où nos sens sont les premiers capteurs de ce que nous recevons du film. Être dans une salle de cinéma permet, lorsque nous voyons et entendons le film, de créer une interaction entre le film et le public, afin que ce dernier vive la fiction comme le vivent les personnages dans l'espace diégétique. Il n'y a pas au cinéma d'équivalent du quatrième mur au théâtre, mais on note tout de même une volonté de faire de cet espace de fiction un lieu qui a l'air bien réel pour le spectateur.

Bibliographie

Jean-Louis Gradiès, *L'espace au cinéma*, Klincksieck, 1993.

Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, 2013/6 (<https://www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm#>)