

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Amar Telidji
Faculté des langues et des lettres
Département de français



Mémoire pour l'obtention d'un master en sciences du langage

Titre :

Le voyeurisme analyse sémio- psychanalytique.
Cas d'étude : deux séquences du film
« Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock

Présenté par :

- MESTOUR Lilia Nesrine
- KHETTAB Amira

Sous la direction de :

Mme. SELT

Devant le jury :

- **Président M. KHENIFER Abdelouahid (M.C.B)**
- **Examineur M. MORSLI Mahieddine (M.A.A)**
- **Directeur Mme. SELT Amel (M.C.B)**

Année universitaire : 2016/2017

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Amar Telidji
Faculté des langues et des lettres
Département de français



Mémoire pour l'obtention d'un master en sciences du langage

Titre :

Le voyeurisme analyse sémio- psychanalytique.
Cas d'étude : deux séquences du film
« Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock

Présenté par :

- MESTOUR Lilia Nesrine
- KHETTAB Amira

Sous la direction de :

Mme. SELT

Devant le jury :

- **Président M. KHENIFER Abdelouahid (M.C.B)**
- **Examineur M. MORSLI Mahieddine (M.A.A)**
- **Directeur Mme. SELT Amel (M.C.B)**

Année universitaire : 2016/2017

Remerciement

Nous tenons à rendre grâce à Dieu de nous avoir donné le courage et la patience pour mener à bien ce travail pendant toute cette année.

Nous voudrions exprimer notre profonde reconnaissance à notre promotrice, Mme SELT, pour son profond soutien, son encouragement et les efforts qu'elle a prodigué pour nous guider dans notre recherche.

Nous tenons à dire toute notre gratitude à l'ensemble des enseignants du département de français, qui ont contribué à notre formation, ainsi qu'aux membres du jury, qui nous feront l'honneur d'exprimer ce modeste travail.

Que tous ceux qui nous ont aidés d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration de ce travail, trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail :

À mes chers parents qui n'ont épargné aucun effort pour mon éducation et mon bien-être, mon père qui n'a cessé de m'encourager durant mon parcours, ma mère qui a toujours veillé au bon déroulement de mes études et qui était aux petits soins avec moi.

À mon très cher et tendre époux Aïssa, qui m'a toujours soutenue et encouragée tout au long de mon parcours ainsi que ma chère belle famille.

À mon très cher frère, Ghilas qui m'a toujours éclairée et accompagnée de ses précieux conseils.

À mon adorable sœur, Katia ainsi que son mari Massi.

À mon cher petit frère, Hacène à qui je souhaite un parcours universitaire brillant.

À tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.

À toutes les personnes que j'aime, j'adore et j'estime, qui m'ont encouragée et épaulée puissent-ils trouver ici l'expression de ma sincère gratitude.

À mon adorable binôme, amie et sœur Lilia, ainsi que toute sa chère famille.

Amira

Dédicace

Je dédie ce modeste travail :

À mes chers parents, pour leur patience, leur amour, leur soutien et leur encouragement durant mon parcours.

À mon époux adoré Kader, qui m'a toujours soutenue et encouragée tout au long de mon parcours ainsi que ma chère belle-mère.

À mon très cher frère Mohamed et sa femme Nour, qui m'ont toujours encouragée.

À mes adorables sœurs, Hanane et Manel qui m'ont soutenue tout au long de mon parcours.

À tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.

À toutes les personnes que j'aime, j'adore et estime, qui m'ont encouragée et épaulée, puissent t'elles trouver ici l'expression de ma sincère gratitude.

À mon adorable binôme, amie et sœur Amira, qui a été là pour moi.

Lilia

Table des matières

Introduction générale.....	10
----------------------------	----

Partie I

«Théorique »

Chapitre I

« Outils conceptuels »

Introduction.....	16
1. Définition de quelques outils cinématographiques.....	17
2. Définition de quelques outils de la sémiologie.....	36
3. Concepts de Christian Metz.....	40
4. L'approche psychanalytique.....	40
4.1. La sémio-psychanalyse.....	41
4.2. Le voyeurisme comme concept psychanalytique.....	42
Conclusion.....	44

Chapitre II

« Présentation de l'adaptation de l'œuvre *Fenêtre sur cour* »

Introduction.....	46
1. Fiche technique du film.....	46
1.2. Interprétation (acteurs-rôles).....	46
1.3. Présentation du réalisateur Alfred Hitchcock.....	47
2. Résumé du récit filmique <i>Fenêtre sur cour</i>	50
2.1. Le genre du film.....	51
2.2. Interprétation du titre.....	51
2.3. Les personnages.....	52
2.4. Temps et l'espace.....	53

Conclusion.....	54
-----------------	----

Partie II

Partie II

« Pratique »

Chapitre I

« Étude thématique »

Introduction.....	57
1. Thème principal dans ce récit filmique « le voyeurisme ».....	57
2. Sous thèmes	60
2.1. L'identification, la projection.....	60
2.2. Le narcissisme.....	62
2.3. La notion du spectateur zappeur.....	63
2.4. Le phénomène de télé réalité dans le film.....	64
Conclusion.....	64

Chapitre II

« Réinvestissement théorique dans *Fenêtre sur cour* »

Introduction.....	66
1. les caractéristiques du cinéma.....	66
1.1 Le montage.....	66
1.2 La narrativité cinématographique.....	67
2. Le cinéma en tant que langage.....	68
3. La conception de la sémiotique du cinéma.....	70
3.1 Sémiotique de la dénotation.....	70
3.2 Sémiotique de connotation.....	70
Conclusion.....	71

Chapitre III

« Analyse sémio-psychanalytique des deux séquences »

Introduction.....	73
1. L'intrigue.....	73
1.1 Intrigue policière.....	73
1.2 Sous intrigues.....	74
1.3 Dénouement.....	74
2. Le message iconique.....	74
2.1. Analyse de la première séquence.....	75
2.2. Tableau descriptif de la première séquence.....	75
2.3. Analyse de la première séquence.....	80
2.4. Tableau descriptif de la dernière séquence (séquence 21).....	95
2.5. Analyse de la dernière séquence.....	97
2.6. Comparaison entre la 1ere séquence et la dernière séquence.....	108
2.6.1. Tableau : mise en parallèle.....	108
2.6.2 Commentaire du tableau.....	108
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	112

Introduction

Dans le cadre de notre travail de fin d'études de master, nous avons opté pour le langage cinématographique qui est l'un des objets d'étude de la sémiotique (discipline qui étudie tous les systèmes de signes).

Notre étude porte sur le long- métrage *Fenêtre sur cour* qui est un film d'Alfred Hitchcock, d'après la nouvelle de Corneille Woolrich intitulée *I had to be murder*, sur lequel on va tenter de faire une analyse sémio-psychanalytique du voyeurisme.

Plus précisément, nous allons essayer d'analyser deux séquences du film : la première et la dernière séquence. Si nous retenons uniquement ces deux séquences c'est qu'elles permettent de donner un aperçu du récit (le début de la fin). Pour approcher cette analyse on a fait appel à deux approches, la première est l'approche sémiotique pour ce faire, interpréter les travaux de Pierce et de Roland Barthes. la deuxième approche est l'approche psychanalytique de Sigmund Freud ainsi que les principaux procédés de la sémiologie du cinéma de Christian Metz dans son célèbre livre *Le signifiant imaginaire*, sans oublier l'analyse du critique de cinéma, Jean Douchet sur notre corpus *Fenêtre sur cour*.

Le film *Fenêtre sur cour* est la définition typique du terme « voyeurisme ». Le Petit Robert en donne une définition brève et concise du voyeur (personne pratiquante du voyeurisme).

« Le voyeur est une personne qui cherche à assister, pour sa satisfaction et sans être
¹
vue, à une scène intime ou érotique » .

Cela voudrait dire que le voyeurisme peut être un comportement malsain et des fois un trouble de la sexualité

¹

Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue française [en ligne].adresse URL : http://section15.gc.ca/fra/cons/voy/part1_context.html (consulté le 08/2017).

Le film représente à lui seul la vie de multiples façons, et introduit de manière indirecte une introspection sur chacun d'entre nous. Comme si le film lui-même joue un rôle du voyeurisme sur notre vie, l'environnement dans lequel on évolue. Et ce en donnant un échantillon de chaque vie, qu'on voit défiler dans ce film à travers ces multiples fenêtres et s'y identifier inconsciemment.

« *De l'autre côté de la cour, vous avez chaque genre de conduite humaine, un petit catalogue des comportements. Il fallait absolument le faire, sinon le film eût été sans intérêt. Ce que l'on voit sur le mur de la cour, c'est une quantité de petites histoires, c'est le miroir, comme vous dite, d'un petit monde.* »²

On partant du fait que les films hitchcockiens se construisent autour d'un certain suspens et d'une certaine tension, nous avons soulevé la problématique suivante :

Dans *Fenêtre sur cour*, Hitchcock crée-t-il du suspens en rendant le spectateur complice du voyeurisme ?

Autrement dit, comment crée-t-il du suspens dans le film ?

Supposément, il créerait du suspens en rendant le spectateur complice du voyeurisme. Le spectateur prit au piège du voyeurisme, regarderait le film avec cette tension, ce suspens qui caractérise tout comportement voyeuriste.

Notre objectif dans notre recherche, est de montrer que le voyeurisme choisi par le réalisateur, n'est pas uniquement une réalité jouée par les personnages, mais une réalité vécue par le spectateur, autrement dit le spectateur partage le même sentiment et les mêmes actes.

Deux parties composent la rédaction de ce mémoire. Une partie théorique et une partie pratique. La première partie intitulée *outils conceptuels* est composée de deux chapitres. Le premier regroupe des présentations de quelques outils cinématographiques, sémiologiques et des caractéristiques nécessaires dans

²

TRUFFAUT François, Hitchcock Truffaut, « *Manche court* » (France), Edition Gallimard, 1993 (édition définitive), 311 Pages

l'analyse filmique. Ainsi que des aperçus sur l'approche psychanalytique, la sémiopsychanalyse et le voyeurisme comme concept psychanalytique.

Le deuxième sera consacré à la présentation de l'adaptation de l'œuvre *Fenêtre sur cour*. On va s'étaler tout au long du chapitre sur la fiche technique du film, l'interprétation des rôles, la présentation du réalisateur et ses spécificités. On va présenter le résumé du récit filmique ainsi que l'interprétation du titre.

La deuxième partie de ce travail, est la partie pratique. Elle est subdivisée en trois chapitres :

Le premier chapitre reviendra sur l'étude thématique. Il représente, le noyau de notre analyse et comporte les mots clés de notre travail, l'ennui, le suspens qui engendrent l'implication du spectateur du coup son voyeurisme.

Le voyeur est quelqu'un qui viole de par son regard l'intimité de l'autre, son entourage, ses sentiments, sa nudité et ses secrets. Il est stimulé par un désir ardent d'épier, d'observer dans les moindres détails son sujet et de s'en délecter tout en étant caché, dissimulé. Pour ce faire, la présence du voyeur ne doit pas influencer la scène qu'il observe.

Autours de ce thème principal, le voyeurisme, gravitent les sous thèmes suivants : l'identification, la projection, le narcissisme, la notion du spectateur zappeur et le phénomène de télé réalité dans le film.

Le deuxième chapitre intitulé, application de certaines notions théoriques au film *Fenêtre sur cour* va présenter trois idées principales : les caractéristiques du cinéma, le cinéma en tant que langage et la conception de la sémiotique du cinéma.

Le troisième chapitre intitulé, la structure du film, aborde deux points principaux : l'intrigue et le message iconique. Ce dernier comporte : deux tableaux descriptifs des deux séquences, la première et la dernière, ainsi que leur analyse détaillée. Suivie d'une comparaison de ces deux dernières.

Nous avons choisi ce film car il est riche en signification, ainsi pour la maîtrise technique du réalisateur.

Notre principale motivation tient au fait que, dans notre monde, nous sommes envahis, voire par moments, agressés par l'image.

Il importe, si nous ne voulons pas être des victimes, d'apprendre à décoder toutes ces images. Une autre motivation est liée à notre intérêt pour le cinéma en tant que moyen de culture et de divertissement. En d'autres termes, nous trouvons l'apport du film bénéfique pour la société parce qu'il opère des choix et construit des relations complexes entre le monde réel et le monde de la fiction, mais il délivre toujours une signification et un message.

Partie I

« Partie théorique »

Chapitre I

« Outils conceptuels »

Introduction

Ce chapitre sera consacré à la définition des concepts fondamentaux de la présente recherche, d'abord nous passerons en revue certains concepts cinématographiques. Nous présenterons ensuite des définitions de quelques outils de base de la sémiologie et les concepts clés de la sémiologie du cinéma de Christian Metz.

Partant du fait que notre problématique s'articule autour du voyeurisme, la sémiopsychanalyse et la psychanalyse, nous essayerons également de proposer un aperçu sur chacune de ces notions.

Toutes ces définitions nous seront d'une grande utilité, afin de mener à bien notre travail de recherche.

1. Définition de quelques concepts de cinématographiques

Afin de bien mener ce travail, il est nécessaire de définir et de caractériser quelques concepts qui nous semblent être utiles pour cette étude filmique.

1.1. Angle de prise de vue

A l'aide de caméra, lors de la prise de vue, on distingue plusieurs angles dont :

1.1.1. Angle frontal

*« L'angle de prise de vue est l'angle formé par la caméra par rapport à l'horizontale. L'angle le plus courant est la vue dans l'axe de l'objectif, sur un plan horizontal : la caméra est à hauteur d'œil, c'est le cas non marqué, ordinaire, par opposition à la plongée et à la contre-plongée ».*³

Lors de cette prise de vue, la caméra est horizontale, à hauteur des yeux. On peut alors filmer des éléments qui se trouvent en face de nous, à des distances proches ou lointaines.



3

Emile Simmonnet L'analyse de film : Le langage cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf (consulté le 08/2017)

1.1.2. En plongée (vue d'en haut)

« L'appareil de prise de vue est placé en hauteur par rapport au sujet filmé, et orienté
4
vers le bas ».

Dans cette prise de vue, la caméra est située au-dessus du sujet (vue de haut en bas), nous avons l'impression que le sujet est petit. C'est un angle qui permet de faire découvrir un décor, une ville ou le lieu où se déroule l'action du film. Ainsi donner une sensation de domination au spectateur.



4

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

1.1.3. Contre-plongée (vue d'en bas)

« L'appareil de prise de vue (caméra ou appareil photographique) est placé en dessous du sujet et orienté vers le haut ».⁵

De par cette définition on peut dire que dans ce cas, la caméra se trouve au-dessous du sujet, c'est une vue de bas en haut. Elle donne l'impression que le sujet est immense. C'est un angle qu'on utilise pour magnifier quelqu'un, lui accorder de l'importance.



1.2. Les mouvements de la caméra

La caméra adopte plusieurs mouvements et nous remarquons cela par rapport à son positionnement et à la trajectoire qu'elle peut effectuer.

⁵

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

1.2.1. Le plan fixe

« La caméra ne bouge pas durant toute la durée du plan ».⁶

C'est-à-dire qu'on trouve la caméra fixe avec absence de mouvement elle ne bouge pas. On filme des choses statiques. Généralement dans un le film policier, on dirige la caméra sur un lieu précis (une fenêtre, un appartement...) qu'on surveille.

1.2.2. Le panoramique

« Rotation de la caméra autour de son axe (le plus souvent horizontalement, mais toutes les directions sont possibles), sans déplacement de l'appareil ».⁷

Ici, la caméra pivote autour de son pied qui, lui reste fixe. Cette manœuvre est fortement sollicitée dans *Fenêtre sur cour*. On peut distinguer plusieurs types de panoramique :

1.2.2.1. Le panoramique horizontal

« Un paysage est présenté d'un point de vue élevé »⁸

Lors d'un panoramique, la caméra pivote de gauche à droite ou de droite à gauche par l'utilisation d'une grue. On peut voir beaucoup de choses de personnages qui défilent. Ce mouvement permet de balayer tout un paysage urbain

⁶

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

⁷

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

⁸

Petit lexique d'analyse cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf (consulté le 08/2017)

ou rural (compagne), un champ de bataille. Ce pictogramme ci-dessous l'explique si bien.



La caméra à l'aide d'une grue va balayer toute la cour dans son intégralité, laissant défiler les personnages un a un.

1.2.2.2. Le panoramique vertical

« On regarde un monument élevé, un personnage est montré des pieds à la tête »⁹

La caméra pivote de bas en haut ou de haut en bas. Dans le cas de ce film, on use de cette manœuvre cinématographique pour passer d'un appartement à un autre à l'étage au-dessus. De plus on peut faire sentir, (pour aiguïser le suspens) le caractère vertigineux d'une falaise, la hauteur d'un gratte-ciel, la chute d'un corps, (humain ou un objet). Tel est le cas de la chute de Jeff de son appartement, après avoir été attaqué par Thorwald.

1.2.3. Le travelling

Dans un travelling la caméra est mobile, placée sur un chariot circulant sur les rails, des pneus, portée à l'épaule. Les images suivantes nous démontrent quel genre de vue on obtient dans un travelling :

⁹

Op.cit. adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf (consulté le 08/2017)



On peut distinguer plusieurs types de travelling :

- Travelling avant : approche progressive vers un objet c'est-à-dire, il restreint le champ (très large d'un plan d'ensemble) à une partie de ce plan
- Travelling arrière : éloignement graduel d'un objet.
- Travelling latéral : poursuite de droite à gauche ou de gauche à droite (permet de balayer un champ, en montrant les composants d'un paysage urbain, humain...)
- Travelling vertical : déplacement de bas en haut ou de haut en bas le long d'un

10
axe vertical.

1.2.4. Mouvement de grue

C'est le mouvement de la caméra quand elle se déplace au-dessus du sol dans tous les sens en étant accroché à une grue, comme le montre si bien cette photo.



1.2.5. Le zoom (travelling optique)

« Effet de rétrécissement (zoom avant) ou d'élargissement (zoom arrière) du champ de vision obtenu par l'utilisation d'un objectif à focale variable (la caméra reste fixe) ».¹¹

On l'appelle zoom, ou travelling optique, il donne l'illusion qu'on se rapproche (zoom avant) ou qu'on s'éloigne (zoom arrière) en utilisant des focales variables.

1.3 Le champ de la caméra

C'est ce que la caméra filme, la surface de l'image enregistrée réellement en deux dimensions. :

¹¹

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

1.3.1 L'image

« Dans la sémiotique de Peirce, l'image est l'un des trois types d'icônes (c'est-à-dire des signes qui ressemblent à leur objet) : les images sont des qualités pures, et ne représentent par conséquent que des qualités pures ». (Deledalle [Peirce, 1978], p. 233).

L'image est un reflet de la réalité, elle le représente en rendant compte de plusieurs éléments : le décor, la lumière, les personnages et les actions.

1.3.2 Le son

C'est l'ensemble des bruits d'ambiance qui sont le son direct et le bruitage, la musique, les dialogues ou la voix off. Il joue un rôle fondamentale lorsqu'il s'agit de rendre une atmosphère (inquiétante, agréable) qui laisse entrevoir la suite.

On peut toucher cela dans le film, *Fenêtre sur cour*, plus précisément dans la première séquence où on entend une voix off qui est la voix d'un homme sur une émission radio, ainsi qu'une musique rythmée qui sème une certaine tension et un suspens. Puis on a une voix in, celle des enfants qui jouaient dans la cour.

1.3.3 Champ/ hors- champ

1.3.3.1 Le champ

« Le champ est la portion d'espace imaginaire contenue à l'intérieur du cadre de l'image ».¹²

C'est ce que capte ou voit la caméra (son champ de vision) correspondant aux personnages- acteurs ou figurants- un décor planté de face.

¹²

Op.cit. adresse URL : adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)



1.3.3.2 Contre- champ

« C'est un espace imaginaire correspondant à ce qui se situe (rait) derrière la caméra. Disposition de la caméra dont l'orientation est opposée à celle du plan précédent. Désigne

13

aussi le plan filmé de cette manière ».

Prise de vue opposée à la première, la camera se place à l'opposé. C'est là une façon de garder le suspense en empêchant le spectateur d'identifier la personne. C'est un processus de voilement et dévoilement utilisé par le réalisateur afin d'accrocher le spectateur, le retenir et créant chez lui une montée d'adrénaline et suspens sans égale. Excitant son désir ardent de voyeurisme.

13

Op.cit. adresse URL : adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)



1.3.3.3 Hors champ

*« Le hors-champ est lié au champ, il n'existe qu'en fonction de lui : c'est l'ensemble des éléments (personnages, décor...) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque. Avec le hors-champ, on laisse des éléments de l'action hors du cadre, mais pour obtenir un effet : par exemple, on suit sur le visage de spectateurs masculins les étapes d'un strip-tease. On observera que le regard comme le son de la voix sont des éléments essentiels pour constituer ce qui est hors-champ ».*¹⁴

Autrement dit, c'est ce qu'on ne voit pas, nous spectateurs, mais c'est ce que le film nous laisse imaginer ou entendre. C'est par le biais de ce procédé ainsi que d'autres concepts que le réalisateur garde toujours le spectateur à sa faim en accentuant le suspense.

¹⁴

Op.cit. adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)



Le spectateur à travers le regard de Jeff (grâce à son téléobjectif et ses jumelles) pénètre dans un espace privé et interdit. Il exerce son voyeurisme et assouvit son désir de savoir ce que fait, et ce qui se passe chez l'autre, tout en restant dans l'ombre ; le hors champ

1.3.4 Voix in/ voix hors-champ/ voix off

1.3.4.1 Voix in

Le personnage est visible et on entend sa voix. La voix « in » n'est pas nécessairement un son « direct ». Il peut être reconstitué en studio pour des raisons techniques ou des choix esthétiques.¹⁵

1.3.4.2 Voix hors- champ

Dans ce cas, un des personnages est hors du champ de la caméra, mais nous entendons sa voix. Autrement dit c'est tous les effets sonores, paroles, musique, bruits dont la source n'est pas identifiée dans le champ de l'image.¹⁶

15

Emile Simmonnet L'analyse de film : Le langage cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf (consulté le 08/2017)

16

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

1.3.4.3 Voix off

La voix qu'on entend mais dont le sujet n'est pas visible mais semble appartenir à un autre temps ou un autre lieu, réel ou imaginaire, tel que la voix du narrateur. ¹⁷

1.4 Echelle des plans

C'est l'emplacement de la caméra par rapport à l'objet filmé :

1.4.1 Echelle par rapport au décor

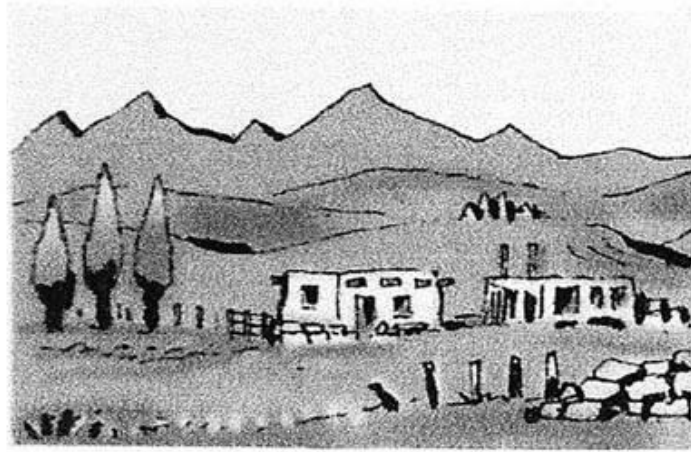
- Le plan général situe la totalité des décors et, de la façon la plus large possible : il est strictement d'ordre descriptif. Il est particulièrement intéressant pour montrer un paysage pour bien le montrer, par exemple une ville, une place, une montagne, etc. ¹⁸

¹⁷

Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf

¹⁸

Petit lexique d'analyse cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf (consulté le 08/2017)



- Le plan d'ensemble établit de façon plus précise le décor, le lieu de l'action ; il constitue déjà un choix. Il englobe tous les personnages et/ou le décor d'une scène.¹⁹

- Dans le plan de demi-ensemble, le décor est réduit par rapport au plan d'ensemble ; souvent, les personnages sont groupés ; ils sont plus importants que le décor : ce plan situe ainsi les personnages dans leur décor.²⁰



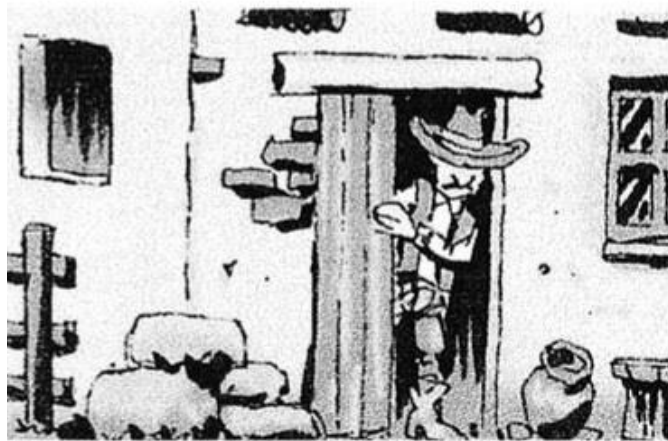
19

Op.cit. adresse URL : adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)

20

Op.cit. adresse URL : adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)

- Dans le plan de demi-ensemble, le décor est réduit par rapport au plan d'ensemble ; souvent, les personnages sont groupés ; ils sont plus importants que le décor : ce plan situe ainsi les personnages dans leur décor.²¹



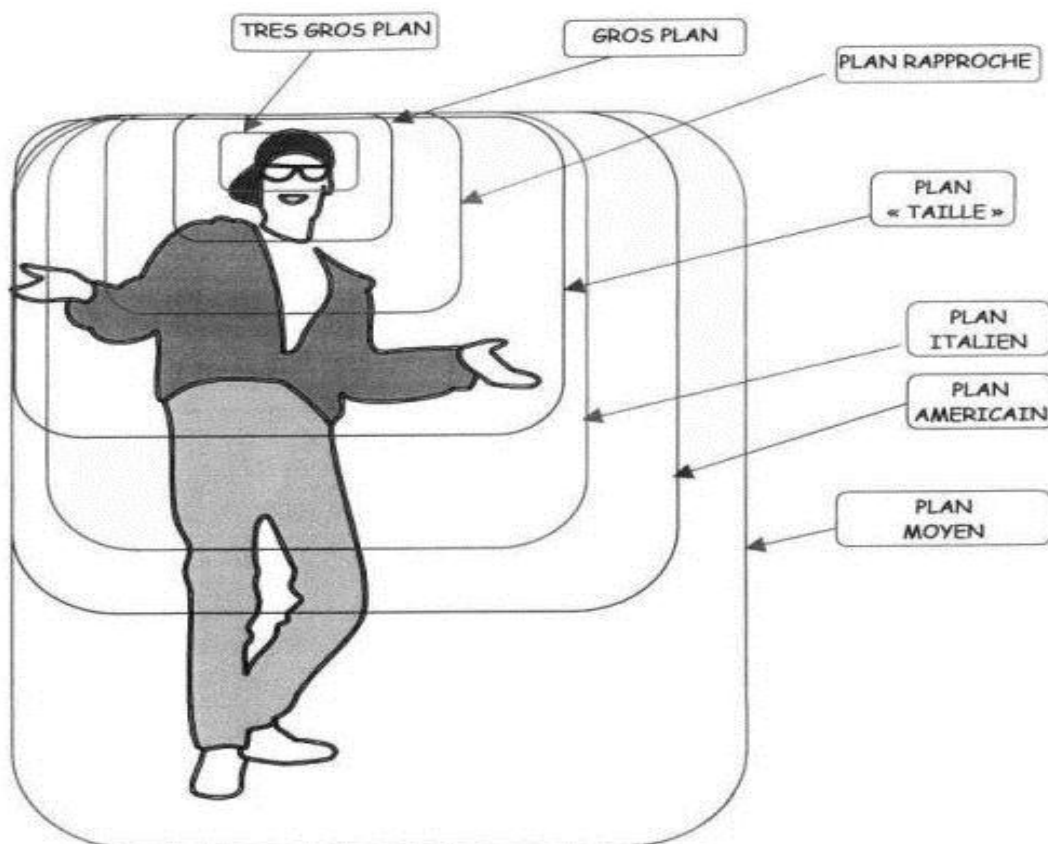
1.4.2 Echelle par rapport aux personnages

- Le plan moyen permet de montrer des groupes de personnages, en coupant le décor autour d'eux ; on montre leurs occupations... Ce plan cadre un ou des personnages en entier, des pieds à la tête, ce plan est plutôt d'ordre narratif.
- Le plan américain, Ce plan tirerait son appellation des westerns. on coupe les personnages plus bas que la ceinture : il les isole à mi-cuisse ; on voit donc ainsi souvent leurs mains. tel que l'exemple de cowboys, qu'on cadre de la tête aux revolvers colts.

²¹

Op.cit. adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf
(consulté le 08/2017)

- Le plan rapproché montre un acteur en buste ; en se focalisant à son jeu, ses mimiques, ses réactions. On fixe alors l'attention sur un personnage ; l'action est donc moins importante que la psychologie du personnage.
- Le gros plan c'est un plan très puissant parce qu'il est très concentré en détail. C'est-à-dire il nous montre en détail un visage, ou un objet.
- Le très gros plan ou plan serré cadre le visage de très près ou une partie du visage (les lèvres, les yeux d'un personnage ou sur un bouton de commande, un objet etc.). Il peut provoquer un effet de suspense ; si l'on ne montre que la bouche d'une personne au téléphone : on fait ainsi son identité provisoirement...



1.5. La durée d'un plan

1.5.1. Définition du plan

*« Le plan est le morceau de film entre deux raccords. Avant d'être cela, il est surtout un choix du réalisateur lors du tournage, pour déterminer quelles informations visuelles et/ou psychologiques il souhaite donner aux spectateurs ».*²³

C'est une partie filmée par la caméra entre le début et la fin d'une prise. Et le film est un assemblage de plans qui se suivent les uns les autres.

1.5.2. Durée d'un plan

La durée d'un plan caractérise le déroulement du film et sa manière de communiquer un sens par rapport à sa construction afin de donner le rythme du film, il y a :

1.5.2.1. Le plan très court

*« Un insert subliminal est un plan très court intercalé entre deux plans. Ce plan très court produisant un effet de flash, étant illisible sur le moment, ce plan sert à envoyer un message subliminal au spectateur, à son inconscient. Après le décès de la mère du Père Karras, dans L'Exorciste, on peut voir un insert subliminal faisant apparaître le visage de la mort ».*²⁴

C'est un plan qui dure généralement une seconde ou une demi-seconde en donnant un effet de flash.

1.5.2.2. Le plan très long

« C'est un plan qui couvre toute la séquence de A à Z et qui sera « monté » dans son intégralité. C'est à dire que le monteur ne le coupera pas en intercalant d'autres plans que l'on appelle plans

²³

Echelle des plans cinéma. Devenir réalisateur.com[en ligne].adresse URL : <http://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/>(consulté le 08/2017)

²⁴

Les plans au cinéma. Odyssée du cinéma.fr. [En ligne]. Adresse URL : <http://www.odyseeducinema.fr/Plans.php> (consulté le 08/2017).

*de coupes, ne fera pas d'effet de volet etc... Le plan qui est tourné sur le plateau sera le même une fois le film terminé ».*²⁵

Qui équivaut à un « plan – séquence » c'est une scène filmée en un seul plan, c'est-à-dire en continuité.

1.5.3. Séquence

*« Est une Suite de plans situés dans un même décor et formant une unité temporelle ».*²⁶

C'est un ensemble de plans qui constituent une unité narrative définie selon l'unité de lieu ou l'action.

1.6. La construction du film

1.6.1 Le montage

*« Le montage est l'Organisation de l'ensemble des plans dans le film, que l'on enchaîne selon un certain ordre, en fixant la durée ».*²⁷

Le montage est un procédé qui consiste à organiser, découper et choisir les plans tournés pour construire un film doté de sens. Il permet de faire un choix, de retenir un ou plusieurs plans, et les organiser selon une combinaison bien déterminée.

On distingue différents types de montage :

1.6.1.1 montage alterné

« Le montage alterné (exemple de Griffith) : il instaure une relation de simultanéité entre les séries. A / B / A / B Dans ce type de montage, on fait alterner au moins deux situations qui ont un

²⁵ Comment faire un film « ensemble, un scénario a la réalisation ». Le plan séquence, comment ? Pourquoi ? [En ligne]. Adresse URL : <https://www.commentfaireunfilm.com/plan-sequence/>.

²⁶ Emile Simmonnet L'analyse de film : Le langage cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf (consulté le 08/2017).

²⁷ Op.cit. adresse URL : http://phototheoria.ch/up/analyse_film_codes.pdf.

*rapport direct à la même histoire. Ce montage accentue la convergence et amplifie le suspense : l'exemple canonique est celui du sauveur qui vient au secours de la victime ; on passe alternativement du héros qui s'en vient à la victime ».*²⁸

Lors de ce montage, il faut alterner des plans montrant deux actions ou plus, qui sont souvent simultanées et qui se déroulent dans des lieux différents.

1.6.1.2. Montage elliptique

*« Une ellipse est un moment de l'action qui n'est pas montrée au spectateur »*²⁹

Ce procédé consiste à supprimer une partie d'une action quand on passe d'un plan à un autre, et cela produit une ellipse dans le temps du récit et de l'histoire. C'est un procédé fréquent dans la littérature aussi.

1.6.1.3. Montage intellectuel

*« Le montage intellectuel, enfin, est le développement ultime du montage harmonique, dans lequel on prend en compte à la fois la logique formelle (rythme, « tonalité » du morceau de film), la logique émotionnelle (« harmoniques »), et les connotations « idéelles » diverses du fragment. »*³⁰

Lors de ce montage on crée une idée abstraite absente des images considérées séparément, et cela juxtaposant une série d'images. C'est la traduction d'une idée abstraite (par exemple « la solidarité », « la liberté » par des images concrètes.

28

Petit lexique d'analyse cinématographique. [En ligne], adresse URL : http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf (consulté le 08/2017)

29

Le film au service de l'analyse littéraire. *Lexique d'analyse d'un film*. [En ligne]. Adresse URL : <https://www.unil.ch/cec/files/live/sites/cec/files/Evénements%20CEC/Séquences/Fiches%20pédagogiques/Lexique-1.pdf> (consulté le 08/2017).

30

Jean-Pierre Berthomé. « *Montage cinéma* » module licence pro cian, 2004. [En ligne]. Adresse URL : <https://cursus.univ-rennes2.fr/mod/resource/view.php?id=54752>(consulté le 03/08/2017).

1.6.1.4. Montage par continuité

« Dans le système du montage par continuité, la caméra doit rester d'un même côté de l'axe de jeu pour que la représentation des relations spatiales entre les objets reste cohérente d'un plan à l'autre ».³¹

C'est la succession des événements c'est-à-dire la transformation progressive du récit. Il est la corrélation des directions de mouvements, du positionnement de la caméra dans l'espace, ainsi que des relations temporelles entre les plans. Le montage assure un déroulement net et continu des actions et cela dans un contexte narratif.

1.6.1.5. Montage par discontinuité

Ce procédé s'oppose au montage par continuité, il constitue un système alternatif d'assemblage de plans. Parmi les procédés qu'il utilise : la transgression de la règle des 180 et le changement des rapports spéciaux et temporeux.³²

1.7. Photogramme

« Le photogramme est une image isolée d'une série photographique enregistrée sur la pellicule. On utilise également ce terme quand on reproduit sur papier une image du film, souvent remplacé par «capture d'écran» depuis l'apparition du numérique »³³

C'est-à-dire que la projection sur écran d'images est successive sur la pellicule, ces images défilent rapidement pour créer l'illusion.

31

Le film au service de l'analyse littéraire. *Lexique d'analyse d'un film*. [En ligne]. Adresse URL : <https://www.unil.ch/cec/files/live/sites/cec/files/Evénements%20CEC/Séquences/Fiches%20pédagogiques/Lexique-1.pdf> (consulté le 08/2017).

32

Op.cit. Adresse URL : <https://www.unil.ch/cec/files/live/sites/cec/files/Evénements%20CEC/Séquences/Fiches%20pédagogiques/Lexique-1.pdf> (consulté le 08/2017).

33

Loescher en français. Le lexique du cinéma (pour l'analyse d'une scène), [en ligne]. Adresse URL : <https://enfrancais.loescher.it/files/1088> (consulté le 25/08/2017).

1.8. Genre

« Le genre cinématographique est un moyen parmi d'autres de classer les films en fonction de leurs caractéristiques principales »³⁴

Il y a différents genres de films reconnaissables par leurs conventions narratives comme : la comédie, le film de gangster, le film d'horreur, le thriller psychologique et tant d'autres.

2. définition de quelques outils de base de la sémiologie

Pour que transposition des principes linguistiques dans l'analyse cinématographique donne un résultat, il faut que ces principes soient complètement réinterprétés et adaptés au système spécifique du film. Il ne s'agit donc pas d'utiliser les méthodes linguistiques, mais les notions linguistiques qui sont les plus importants dans l'analyse sémiotique des autres des autres systèmes signifiants et de révéler des lois d'organisation qui n'ont pas pu être remarquées dans le système verbal. Ainsi, on pourra trouver des zones de significances.

2.1 Articulation

La double articulation est fondamentale, elle se constitue de la première articulation du langage qui est l'articulation des énoncés en signes. la deuxième articulation crée la combinatoire de la langue en linguistique³⁵.

2.2 Icône

« Un Icône est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. (...) »

³⁴

Retour vers le cinéma. « Les genres cinématographiques, comment les reconnaître ? », [en ligne]. Adresse URL : <https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/>. (consulté le 25/08/2017).

³⁵

A. J. Greimas, « *sémantique structurale* », PUF, Paris, 1986.

N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le

signe »³⁶. D'après Peirce, les icônes sont les signes primaires, c'est-à-dire que le signe iconique renvoie à ses référents un signe iconique à quelques similitudes avec l'objet qu'il dénote. Par exemple dans *Fenêtre sur cour* Lisa Fremont est une icône de la mode, elle représente l'image de la femme moderne, libre.

2.3 Indice

*« Les signes indiciels sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée. L'indice est lié (prélevé) sur la chose elle-même (la fumée pour le feu) ».*³⁷

L'indice est lié avec l'objet qu'il désigne, c'est un fait, qui date de l'expérience commune et annonce naturellement un autre fait. Comme lorsque le réveil sonne dans *Fenêtre sur cour* qui indique que nous sommes dans la matinée.

2.4 Symbole

*« Les signes symboliques rompent toute ressemblance et toute contiguïté avec la chose exprimée. Ils concernent tous les signes arbitraires (la langue, le calcul...) ».*³⁸

C'est la symbolique de quelque chose dans une culture donnée et un espace et temps précis, c'est une convention.

2.5 Segmentation

³⁶

Charles Peirce (1903), "*Elements of Logic*", in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960 [En ligne]. Adresse URL: <https://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/peirce1m.htm> (consulté le 08/2017).

³⁷

Op.cit. Adresse URL : <https://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/peirce1m.htm> (consulté le 08/2017).

³⁸

Op.cit. Adresse URL : <https://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/peirce1m.htm> (consulté le 08/2017).

*« Il y a une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Néanmoins, nous appellerons ici « segment autonome » tout segment filmique qui est une subdivision de premier rang, c'est-à-dire une subdivision directe du film (et non pas une subdivision d'une partie du film) ».*³⁹

C'est le fait de découper le film en plusieurs segments ; précisément c'est une division du film en plusieurs parties pour une analyse minutieuse.

2.6 Sens

*« Le sens est donné en premier, qu'il est le véritable objet de la sémiotique, celui qui peut s'apprendre, se comprendre et se transmettre, et donner à la signification un rôle second, explicatif et analytique, celui de description et d'inventaire de ce qui est commun aux différents sens que peut prendre un mot donné dans différents contextes »*⁴⁰

C'est la signification qu'on donne aux choses lors d'une analyse. Ce sont des représentations qu'on attribue à quelque chose d'après l'interprétation

2.7 Système

«Ensemble dynamique d'éléments distincts, inter reliés, possédant une structure et formant un tout cohérent, ordonné et orienté vers un but.» (Legendre, 1993)

Un système est un ensemble d'éléments qui entretiennent des relations entre eux en respectant quelques principes pour une bonne organisation et déroulement.

2.8 Énoncé

³⁹ Metz Christian. La grande syntagmatique du film narratif. (Communications). [En ligne], adresse URL : http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119.pdf (consulté le 08/2017).

⁴⁰ Pascal Vaillant. Glossaire de sémiotique. Sémiotique de langage d'icônes. [En ligne], adresse URL : <http://www.vaillant.nom.fr/pascal/glossaire.html> (consulté le 08/2017).

*« Un énoncé peut être défini comme une séquence orale ou écrite résultant d'un acte d'énonciation, c'est-à-dire produite par un sujet énonciateur dans une situation donnée ».*⁴¹

Un énoncé est tout ce qui est dit par un locuteur en syntaxe (mot, une phrase). On a tendance à opposer l'énoncé à l'énonciation, qui est le fait de produire un énoncé pour a communication.

2.9 Signe

*« Un signe est la réunion de quelque chose que je perçois et de l'image mentale associée à cette perception. Le signe est par essence double. On appelle signifiant, la face matérielle, physique, sensoriellement saisissable, et signifié la face immatérielle, conceptuelle, qu'on ne peut appréhender que intellectuellement. Le signifiant et le signifié sont indissociables, ils sont comparables aux deux faces d'une même pièce qui serait le signe. La signification est l'acte qui unit le signifié et le signifiant et qui produit le signe ».*⁴²

Le signe a plusieurs significations dans les dictionnaires, il est utilisé pour transmettre une information, pour indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent.

2.10 Code

*« Un code est un système de symboles permettant de représenter une information ou un objet. Le signe renferme à la fois le symbole utilisé (le signifiant) et l'information ou l'objet auquel ce symbole renvoie (le signifié) ».*⁴³

Le code peut avoir plusieurs formes, il peut être une langue, une expression du visage et autres. On le trouve dans un schéma de communication de Jakobson, il fait

⁴¹ Catherine Fuchs. Enoncé linguistique.UNIVERSALIS.fr. [En ligne], adresse URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/enonce-linguistique/>(consulté le 08/2017).

⁴² Op.cit. adresse URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/enonce-linguistique/>(consulté le 08/2017).

⁴³ Gilles Aldon, IFÉ-ENS de Lyon Lyon (EducTice-S2HEP, Centre Alain Savary)–DSDEN de Côte d'Or–Ville de Dijon . [En ligne]. Adresse URL : <http://ife.ens-lyon.fr/sciences21>

référence à des conversions qui donne lors d'un acte communicatif, la compréhension du message du destinataire par le destinataire. Le code est nécessaire à la communication, il y a autant de code linguistique que de codes non linguistique.

3. Concepts de Christian Metz

La sémiologie du cinéma est une discipline récente, qui est née avec les travaux de C. Metz en 1960. Depuis l'article « le cinéma, langue ou langage ? » publié en 1964 dans un numéro célèbre de communications, le nom de C. Metz est associé à la Sémiologie du Cinéma. En 25 ans, avec ses Essais sur la signification au cinéma (1968 et 1973), Langage et Cinéma (1971), les Essais sémiotique (1977) et Le Signifiant imaginaire (1977), Christian Metz a développé le projet sémiotique en s'appuyant d'abord sur la linguistique structurale puis sur la psychanalyse lacanienne. La notoriété internationale de ces travaux est aujourd'hui considérable : ils sont sans aucun doute à l'origine de la richesse et de la diversité de la théorie française du cinéma.

L'avis de C. Metz vient appuyer notre hypothèse de départ, car dans son célèbre livre. « *Le signifiant imaginaire- psychanalyse et cinéma Christian Metz, 1977* », il certifie que le spectateur est au cœur de toute vision « *quand le spectateur de cinéma s'identifie à la caméra, il se situe à la place du foyer de toute vision* »⁴⁴.

C. Metz avance dans son livre, la même source que le sujet spectateur est dans la position toute puissante qui est celle du dieu même. « *Autrui est sur l'écran, je suis là pour le regarder. Un cadeau que me fait le film est mon ubiquité : je perçois tout, tout entier du côté de l'instance percevant (le regard, la caméra), absent de l'écran mais bien présent dans la salle (du côté du projecteur)* »⁴⁵.

En lisant les écrits de Christian Metz, on se rend compte immédiatement de la place primordiale qu'il accorde au regard, il le met au centre de sa recherche. Parmi ses principes qu'on vient de citer supra, mais aussi celui de l'identification qu'on abordera ultérieurement dans un autre chapitre.

⁴⁴ Christian Metz - "Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma", Ed : Union Générale d'Éditions, Coll 10/18, 1977, pp69-70.

⁴⁵ Christian Metz - "Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma", Ed : Union Générale d'Éditions, Coll 10/18, 1977, p68.

4. L'approche psychanalytique

« La psychanalyse correspond à une méthode de psychothérapie dont la paternité est historiquement attribuée au célèbre Sigmund Freud à la fin du XIXe siècle et au début du 20eme. Fondée sur la parole et l'introspection .cette technique vise avant tout à expliquer l'inconscient d'un individu de manière à traiter les troubles dont il souffre en brisant la barrière du refoulement ⁴⁶ ».

Autrement dit, la psychanalyse nous permet de traiter les trouble du comportement en faisant une rétrospective spirituelle dans les souvenirs, le vécu du sujet et ce par le biais de la parole. Ce qui nous permettra d'accéder à son inconscient et de débiller certains sentiments qui étaient refoulé jusque-là.

De plus la psychanalyse est considérée comme étant une méthode de recherche mais aussi une intervention thérapeutique .d'autant plus qu'elle a réussi à se faire une place dans notre monde social et culturel. Elle est entrée dans les mœurs.il est devenu courant, habituel et tout à fait normal de se faire psychanalyser.

D'où notre choix de nous appuyer sur cette approche afin de mieux expliciter le noyau central de notre analyse, le voyeurisme, qui est qualifier comme étant un trouble du comportement.

4.1 La sémio- psychanalyse

« La psychanalyse et La sémiotique ont parfois réussi à se rencontrer, voir même à se féconder mutuellement » ⁴⁷ .

Et ce pour une interprétation et une signification plus précise et authentique. La psychanalyse explique et déchiffre certains actes et états d'âme que la sémiotique perçoit comme des zones d'ombre.

⁴⁶

Psychanalyse-définition. « *Le journal des femme* ». [En ligne].adresse URL : <http://sante-medecine.journaldesfemmes.com/faq/22363-psychanalyse-definition> (consulté le 08/2017).

⁴⁷

Sémiotique. Wikipédia. [En ligne].adresse URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9miotique>. Modifier le 22 juin 2017 (consulté le 08/2017).

autrement dit, la rencontre de ces deux disciplines a été fructueuse, du moment que la psychanalyse, grâce à son aspect thérapeutique .elle éclaire les zones d'ombre et puise du sens, de la signification et des interprétations là où la sémiotique fait défaut.

Après son accident Jeff a senti une lourde solitude, un pesant ennui. Il était accablé par l'ennui, l'immobilité et la solitude. Lui, de par la nature active de son travail et son côté aventurier.il se retrouve soudain immobile, seul et enfermer. Pris au piège de l'oisiveté l'attente devient souffrance.il cherchait une certaine échappatoire, une distraction qui va apaiser sa souffrance.

Jeff a cédé à la tentation, il est pris au piège du voyeurisme. Dès lors les valeurs qu'il portait paraissent dérisoires. Ce qui compte pour lui, c'est de tromper l'ennui, il se mettait la en face de sa fenêtre afin d'épier, observer ses voisins à leur insu. Cette pratique lui procurer du plaisir, de la satisfaction, une domination et une certain e liberté.

4.2 Le voyeurisme comme concept de la psychanalyse

*« En conversation avec Alfred Hitchcock, François Truffaut évoquait le personnage du photographe dans le film Fenêtre sur cour comme représentant le sujet de la pure curiosité. Hitchcock, de son côté, hasardait comme réponse : « disons-le, c'est un miròn, un voyeur... mais ne sommes-nous pas tous voyeurs ? » »*⁴⁸

*« Le voyeur est quelqu'un qui a fait le choix libidinal électif de cet objet regard et si l'objet est la condition du désir, pour le voyeur le regard en est la condition absolue »*⁴⁹

⁴⁸

Gabriela Rodriguez. Tous voyeurs. « L'objet regard ». [En ligne]. Adresse URL : <https://www.lobjectregard.com/2016/10/11/test-2/> (consulté le 08/2017).

⁴⁹

Jean-Luc Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », Journal français de psychiatrie 2002/2 (no16), p. 33.

« *Le voyeurisme est un concept plus ou moins à résonnance morale et pulsionnelle. Le voyeur transgresse ses valeurs morales en violant l'intimité des gens, leurs nudités en les épiaut dans leurs moindre faits et gestes et d'y ai prouvé une certaine jouissance et une excitation. Selon Freud, le voyeur prend du plaisir à observer les gens à leur insu, cela relève d'un trouble du comportement* 50
et / ou de la sexualité plus exactement de la pulsion scopique ».

« *Le concept de pulsion scopique a permis à la psychanalyse de rétablir une fonction d'activité de l'œil, non plus comme source de la vision mais comme source de libido*» 51.

« *Le concept de pulsion est indéniablement l'un des plus difficiles à saisir de toute la littérature psychanalytique, dans la mesure où c'est également, sans aucun doute, le concept que Freud a le plus souvent remanié au cours de ses travaux* ».

52

Le voyeur n'est pas souvent en contacte directe avec sa proie, il se tient souvent éloigner, et il reste cacher, en ayant honte de cette pratique malsaine. Il fait recours à des outils qui vont lui faciliter cet acte tel que les ouvertures, les trous de serrures, ainsi que d'autre outils plus performants, tel que les miroirs, une caméra, des jumelles (c'est ce que Jeff a utilisé dans le film *Fenêtre sur cour*).

Le voyeurisme est une pratique malsaine qui est stimulée par une tension ainsi qu'un suspens intense et insoutenable qui ne cesse de s'accroître tout au long de ce processus où notre regard se faufile dans des espaces interdits assouvissant ainsi un désir incessant d'observer l'autre et de s'identifier à lui, en projetant ses propres fantasmes sur lui. Il s'adonne à cette pratique obsessionnelle afin de briser une certaine routine, lassitude et ennui, ou tout simplement pour combler un manque.

⁵⁰ Voyeurisme. Wikipédia. [En ligne]. Adresse URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme>. modifier le 28 avril 2017 (consulté le 08/2017).

⁵¹ Christophe BORMANS . « *Pulsion, Les Signifiants de la Psychanalyse* ». psychanalyse-paris.com. [En ligne]. Adresse URL : <http://psychanalyse-paris.com/Pulsion.html>. Mise en ligne 22 février 2003. (Consulté le 08/2017.)

⁵² Antonio Quinet .le trou du regard. Lacanien memory. [En ligne]. Adresse URL : http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm. (Consulté le 08/2017).

« L'œil voit, mais c'est l'âme qui regarde. Et c'est l'âme qu'il faut combler, non l'œil. »

Selon *Lucien Israël*, dans ce large pâturage du voyeurisme, on distingue trois temps : le premier temps est de voir sans être vue ; c'est quand le voyeur regarde sans être vue et jouit d'une certaine dominance sur son sujet, le deuxième temps c'est surprendre ; c'est quand le voyeur est démasqué, autrement dit quand le sujet se rend compte qu'il est observé. Le troisième c'est le souhait d'être surpris, autrement dit, le voyeur émet le souhait d'être dévoilé et démasqué afin de sentir la

54
vulnérabilité de son sujet.

Conclusion :

Dans les définitions développées supra nous avons essayé de rendre compte de certains outils cinématographiques et certains concepts sémiologiques, sans oublier que nous avons définies les deux approches qu'on utilisera dans l'analyse. La psychanalyse est la sémio-psychanalyse. De plus nous avons donné un aperçu sur le voyeurisme d'un point de vue purement psychanalytique.

Cette partie permet de décrire sémiotiquement les images et leurs articulations. De plus elles mettent en évidence et rendent opératoires des concepts fondamentaux à l'analyse dont nous expliciterons l'usage plus loin dans le chapitre consacré à celle-ci.

53

Jean Collet, *John Ford : la violence et la loi*. . [En ligne]. Adresse URL : https://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=CJUNG_111_0087 (consulté le 08/2017).

54

Jean-Luc Cacciali. La perversion du regard : le voyeurisme. . [En ligne]. Adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2002-2-page-33.htm>. (Consulté le 08/2017)

Chapitre II

« Présentation de
l'adaptation de l'œuvre
Fenêtre sur cour »

Introduction

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à l'adaptation de l'œuvre Fenêtre sur cour. Nous allons passer en revue tout au long de ce chapitre la fiche technique du film, l'interprétation des rôles, la présentation du réalisateur et de ses spécificités ainsi que la présentation du résumé et l'interprétation du titre du film.

1. fiche technique

Production : Alfred Hitchcock,

Sociétés de production & distribution : Paramount Pictures

Mise en scène : John Michael Hayes d'après une nouvelle de Cornell Woolwich

Image : robert Burks, A.S.C ; Couleurs : technicolor ; Conseiller : richard muller

Effets speciaux : john.p.futon ; Decors : hall Pereira, joseph mc Millan Johnson, Sam Comer et ray Mayer ; Musique : Franz waxman ; Montage : George Tomasini ;

Son : Harry Lindgren et John Cope ; Durée : 1h52mn⁵⁵.

1.1 Interprétation

James stewart (L.B. jeffries dit «jeff »)

Grace kelly, (lisa fremont).

Wendell corey (thomas Doyle , le détective).

Thelma ritter (stella , l'infirmiere)

Raymond burr (lars thorwald)

Judith Evelyn (Melle cœur solitaire_lonely heart)

Ross Bagdasarian (le compositeur)

⁵⁵

J. Lourcelles, « dictionnaire du cinéma », Edition Laffont, paris, 1997, pp.563-564.

Georgine darey (Melle torse la danseuse)

Jesslyn Fax (la femme sculpteur),

Rand Harper (Honey-mooner), Irène Winston (Mrs. Thorwald), et Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grand staff, Havis Davenport, Mile Mahomey, Iphigénie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady.⁵⁶

1.2. Le réalisateur lui-même

Alfred Josef Hitchcock est née en Angleterre en 1899, c'est un réalisateur, scénariste, producteur, il est considéré comme le « maître du suspense »

A. Hitchcock est un fils d'épicier son père s'appelle « William » et sa mère s'appelle « Emma », et il a un frère aîné « William » et une sœur qui se prénomme « Eileen » durant son enfance, il était solitaire aimait la nourriture ; d'ailleurs grâce à Monaco a qui confiait en 1979 : « Hitchcock est français par son côté gourmet, il aime beaucoup la cuisine et les vins français. Quand nous avons tourné (la main au collet) et étions déjà sur le tournage de (*Fenêtre sur cour*), Hitchcock faisait le régime, car il voulait disposer de cinq kilos « to Play with », c'est-à-dire pour pouvoir grossir en mangeant bien en France. Quand il est arrivé pour tourner, il a mis trois jours pour descendre de Paris à Cannes en s'arrêtant dans les grands restaurants.... »⁵⁷

Parmi les événements qui ont marqué son enfance, il y a un événement où sa mère prend des jouets qui étaient destinés à Hitchcock, et elle donne à son frère. et il y a en lui la peur de la police qui remonte au jour où son père l'a envoyé au

⁵⁶

Op.cit. 1997, p.564.

⁵⁷

Alfred Hitchcock. « *Fenêtre sur cour* », Wikipédia. [En ligne]. Adresse URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fen%C3%AAtre_sur_cour. Modifier le 13 septembre 2017 (consulté le 05/2017).

commissariat muni d'une lettre qu'il devait donner au commissaire pour qu'il l'enferme dans une cellule.

Hitchcock débute en tant que stagiaire assistant technicien, et en 1920 il travaille à Londres en créant des conceptions, des intertitres dans les films muets. Ensuite, il devient metteur en scène en 1925, et grâce à son talent, il va s'affirmer dans le milieu cinématographique.

Son premier film important est « the lodger », paru en 1926, ce film est caractérisé par une séduisante blonde qui est assassinée, ainsi que par les soupçons sur le locataire voisin qui est en réalité innocent.

Dans ce film, il y a la recette hitchcockienne, un mélange d'imagination, d'humour, la fille blonde, le locataire soupçonné, un dénouement.⁵⁸

1.2.1. Les spécificité d'Alfred Hitchcock

1.2.1.1 Le suspense

Le suspense dans les films hitchcockiens est le parallèle entre ce que le spectateur voit et ce que le personnage voit, comme c'est le cas dans *Fenêtre sur cour*, vu que Jeff observe ses voisins et nous spectateurs on voit à travers Jeff, et que le suspense est accompagné d'une musique qui fait monter l'adrénaline. et dans ce film, il y a une musique entraînante qui nous emmène dans l'univers des sensations fortes.

Les particularités d'Hitchcock sont le suspens maintenu, l'envie de connaître la vérité, ainsi que l'inconscience du personnage ; hitchcockien face au danger, on remarque que « Lisa » prend un risque en s'introduisant dans l'appartement de (Lars Thorwald).

58

R. Harris, M.S. Lasky, *Alfred Hitchcock*, Edition H. Gveryier, Paris, 1991, pp.1-40.

1.2.1.2. Le Mac Guffin

Dans les films d'Hitchcock, il y a un élément déclencheur, « le Mac Guffin », et ceci lui a souvent reproché parce qu'il fait toujours le même film.⁵⁹ Et c'est aussi le cas dans *Fenêtre sur cour*, qui est un mélange de suspense, dans lequel la disparition de la femme de L. Thorwald constitue l'élément déclencheur.

1.2.1.3. Les apparitions

Une particularité hitchcockienne est l'apparition du réalisateur dans ses films et cela à partir du film « Rebecca » et cette apparition amuse le spectateur et le pousse à le rechercher. Dans *Fenêtre sur cour* il apparaît en train de réparer une pendule dans l'appartement du compositeur et cela a la 30^{eme} minute du film.⁶⁰

1.2.4. Hitchcock et les blondes froides

Hitchcock avait un goût pour les blondes froides, elles avaient toutes des points communs et parmi ses acteurs fétiches : Grace Kelly dans *Fenêtre sur cour*.

On pouvait expliquer cela comme étant un fantasme du réalisateur, peut-être avait-il eu des difficultés avec ce genre de femme, ou parce qu'elles incarnent une certaine autorité, beauté et mystère.

3.2.5. La filmographie d'Alfred Hitchcock :

La carrière d'Hitchcock se divise en deux parties : la période anglaise et la période américaine. Et comme on peut le constater, la production cinématographique de ce réalisateur est particulièrement riche : 60 films en 58 années de travail, il réalise en moyenne presque un film par année, ce qui est une véritable prouesse.

⁵⁹

R, Bellour, *l'analyse du film*, « Albatros », collection le cinéma, Paris, 1980, p.74.

⁶⁰

Op.cit. 1980, déjà cité, p.280.

2. résumé du récit filmique *Fenêtre sur cour*

Fenêtre sur cour a pour principe de mettre la caméra comme œil du spectateur, et le désir de mieux connaître la vie des voisins, d'être seul observateur des actions qui se déroulent en un lieu unique.

Ceci nous invite à observer un drame théâtral tout en demeurant parfaitement cinématographique.

Le héros du récit filmique est James Stewart (Jeffries) le photographe qui, suite à un accident lors de sa prise de photos dans une course automobile, s'est cassé la jambe gauche.

A cause de son handicap, il se trouve prisonnier dans son appartement, et pour tromper l'ennui, il s'adonne au voyeurisme, et observe ses voisins, dans l'immeuble d'en face du quartier de GREENWICH village.

Au début il observe tranquillement les différentes vies que mènent ces inconnus et fait le parallèle avec lui-même, puis il utilise des jumelles, et lorsqu'il se doute d'un meurtre dans l'appartement de Lars Thorwald (Raymond Burn) qui est soupçonné d'avoir tué sa femme. Jeff avait remarqué plusieurs disputes. Peu de temps après, il a constaté que la femme avait disparu et déduit que son mari l'a tué, ainsi que le chien parce que ce dernier aurait peut-être essayé de déterrer le corps de la femme. Avec l'aide de Lisa et Stella (son infirmière), il va essayer de trouver des preuves concrètes contre lui, afin de l'arrêter. Il a fait appel à son ami Thomas Doyle le détective, qui avait du mal à croire aux suppositions de Jeff. Il pensait que cela paraît être de la paranoïa de la part de ce dernier, vu qu'il est immobile et seul, envahi par l'ennui. Mais Lisa s'introduit chez Thorwald, elle trouve l'alliance, qui était la preuve de sa culpabilité, car si sa femme était belle et bien en vacance comme il le prétendait elle l'aurait porté à son doigt. Thorwald surprend Lisa, elle lutte, puis la police arrive lorsque Jeff les appelle, mais ils arrêtent Lisa pour effraction. Thorwald téléphone à Jeff, va le voir ; les deux hommes se battent ; Jeff éblouit Thorwald par son flash ; les policiers arrivent et ils arrêtent Thorwald, mais Jeff tombe par la fenêtre. On découvre que la femme a bel et bien été tuée découpée

en morceaux par son mari et déterrée du jardin pour finir dans le réfrigérateur de Thorwald.

Hitchcock utilise un humour sadique que le public partage avec le metteur en scène, nous sourions de tout accident dû à la malchance qui fait souffrir autrui.

2.1. Le genre du film

Nous savons que les films sont classés selon différents critères (acteur principal, pays d'origine, la période, le genre...).

Et les réalisateurs, ainsi que les spectateurs classent les films afin de les situer dans un cadre bien précis qui le défi.

Nous pouvons dire de *Fenêtre sur cour* que c'est un film policier et un thriller psychologique.

Il est un film policier parce qu'il est défini par un schéma narratif : une enquête va permettre de résoudre le mystère qui dans ce cas, réside autour de la disparition de la femme de Lars Thorwald.

Ainsi qu'un thriller psychologique vu la tension qu'il provoque, les thèmes psychologiques qu'il aborde, et le meurtre qui est *l'intrigue*.

2.2. Interprétation du titre

L'étude du titre est aussi importante et révélatrice que l'étude du film lui-même. Le titre doit être à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du spectateur.

En effet, le titre par son caractère suggestif, est une invitation à voir le film, un avant-gout du contenu éventuel du film avant son visionnement.

Le titre joue un rôle dans le succès du film, il est un message publicitaire. *Fenêtre sur cour* est l'un de ces titres attirant qui captive le spectateur.

Lorsque nous voyons le titre, nous supposons qu'il s'agit d'un film qui aborde le thème de l'ouverture sur le monde, une vision générale sur une cour dans laquelle se déroule un évènement.

Le titre *Fenêtre sur cour* est un syntagme nominal qui se compose de trois éléments :

- Fenêtre : nom commun, féminin, qui a pour signification une lucarne, une ouverture, et dans le film elle est l'écran par lequel se déroule le récit filmique.
- Sur : préposition, introduit un complément circonstanciel de lieu, qui indique une localisation (la cour).
- Cour : nom commun, féminin, espace fermé à ciel ouvert, dépendant d'une maison, ou d'un bâtiment public.

Cela peut laisser supposer, au lecteur du titre, qu'un des habitants du quartier va observer les allées et venues des gens du quartier (de ses voisins), qu'il va petit à petit découvrir les affinités, les habitudes, la fréquentation, etc.

Cette cour peut être perçue comme une scène de théâtre qui livre les caractères, les agissements, etc.

2.3. Les personnages

2.3.1. Jeff (James Stewart)

Un reporter photographe, qui est immobile chez lui à cause de sa jambe plâtrée suite à un accident. Il se trouve chez lui à observer les appartements qui donnent sur la cour.

2.3.2. Lisa Fremont (Grace Kelly)

Une jeune femme riche et « classe », symbole de la perfection, veut épouser Jeff qui pense qu'elle ne fait pas preuve du sens de l'aventure. Elle le soutiendra dans son enquête, et prendra le risque de s'introduire chez le présumé assassin.

2.3.3. Stella (Thelma Ritter)

L'infirmière de Jeff, qui vient le masser régulièrement. Elle a un sens de l'humour développé, et fini par suivre Jeff dans son activité de voyeurisme, sous prétexte de découvrir la culpabilité de Lars Thorwald.

2.3.4 Lars Thorwald (Raymond Burn)

Un représentant de commerce en bijoux .se dispute souvent avec sa femme malade. Jeff a aperçu Lars nettoyer des couteaux et laver les murs de son appartement ainsi que la disparition de l'épouse. Jeff le soupçonne de l'avoir tuée.

Doyle (Wendell Carrey), Un compagnon de guerre devenu détective, ami de Jeff et a qui Jeff a fait appel pour élucider l'affaire Thorwald, mais ce dernier croit que Jeff délire, vu qu'il souffre de solitude et il pense qu'il est paranoïaque. Ainsi que le manque de preuves.

2.4 Le temps et l'espace

L'histoire se déroule dans les années cinquante, dans un décor unique constitué d'une cour avec trente et un appartement reconstitué dont douze entièrement meublés, réalisé par les studios Paramount. On est à « GREENWICH village » à New York, en pleine canicule (34 ° à l'ombre).

Le lieu où se déroule la mise en scène, c'est la chambre de Jeff, un lieu clos, une cour qui renforce l'intimité des habitants et le sentiment de danger. Cette cour, sur

laquelle donne la fenêtre est un bain sonore, saturé, urbain, plein de rumeurs d'aire chaude et de secrets.⁶¹

Cet espace, décoré nous rappelle « la grande maison »⁶² de Mohamed Dib, un patio plein de rumeur, sur lequel donne des appartements situés les uns à côté des autres.

Conclusion

Nous avons essayé tout au long de ce chapitre de rendre compte du film Fenêtre sur cour .Ce dernier, reste un grand moment de cinéma qui n'a pas volé ses quatre étoiles.

⁶¹ Making of du film : A. Hitchcock, « Rear Windows », *Fenêtre sur cour*, USA, couleur, 1h50mn.

⁶² M. Dib, « *La grande maison* », seuil, coll. Points, 1996, 178p.

Partie II
« Pratique »

Chapitre I

« Etude thématique »

Introduction

Dans ce chapitre nous allons nous concentrer sur l'étude thématique en nous focalisant d'abord sur le voyeurisme, le noyau central de notre travail de recherche, autour duquel gravitent d'autres sous thèmes : l'identification, la projection, le narcissisme, la notion du spectateur zappeur ainsi que le phénomène de télé réalité. Et ce en nous appuyant sur les travaux de recherches de Metz, plus exactement dans son célèbre livre *Le Signifiant Imaginaire* afin de démontrer au mieux l'implication, la complicité du spectateur dans cette pratique malsaine qui est le voyeurisme.

1. Thématique

a. Thème principal du récit filmique (le voyeurisme)

« Le voyeurisme consiste à regarder en se tenant caché, certaines scènes, parfois érotique. Ce terme est également utilisé pour évoquer une curiosité malsaine. » ⁶³

Le voyeurisme est un comportement qui consiste à observer, regarder l'intimité des autres, dans différentes situations, et cela apporte un certain plaisir, c'est une manière de dominer, d'avoir le pouvoir et cela sans que le sujet observé ne s'en aperçoive.

Le thème dominant dans ce film est « le voyeurisme ». Cependant il faut en distinguer deux sortes, le voyeurisme du protagoniste de l'histoire ainsi que celui du spectateur de par son implication intense et involontaire dans le film. Et ce, d'abord (au début du film plus exactement dans la première séquence) via les vertigineuses manœuvres cinématographiques du réalisateur puis à travers les yeux de notre acteur principal.

« En réalité, ce sont les yeux d'un photographe temporairement immobilisé (Jeff alias James Stewart) et les visions subjectives d'un appareil dit « créateur » (celui

⁶³

Voyeurisme. L'internaute. (Dictionnaire français). [En ligne]. Adresse URL : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/voyeurisme/>.(consulté le 3/10/2017).

symboliquement rattaché à Hitchcock lui-même) que l'on nous prête à nous, spectateur »

Le héros Jeff à la jambe dans le plâtre, il ne peut pas bouger, et à travers sa fenêtre il peut tout voir. Cette immobilité forcée permet d'aborder le thème du voyeurisme. Jeff pour tromper l'ennui, la lassitude et la solitude dont il se sent prisonnier, commence à prendre du plaisir à regarder ses voisins. Il le dit clairement à son directeur dans la deuxième séquence ; il est prêt à tout pour apaiser, pour tromper cet ennui et combler ce vide dans lequel il est plongé malgré lui. Cette pratique malsaine, totalement immorale est sanctionnée par l'état de New-York. C'est ce que Stella, son infirmière lui rappelle en le voyant s'adonnant à cette pratique sans le moindre scrupule. Cette dernière va vite être contaminée par ce vice ainsi que Lisa sa compagne et nous spectateurs ; nous allons tous devenir voyeuristes, sous prétexte que nous allons découvrir le probable meurtre.

C'est un plaisir qu'on éprouve à vivre à travers les autres, ce plaisir de transgresser les règles, car comme on l'a souligné supra, le voyeurisme est, considéré comme un interdit et malsain. Le voyeurisme a toujours été puni. Dans notre corpus, le voyeurisme même immoral se trouve pardonné grâce à la découverte du meurtre (tant souhaité), car tout au long du film Jeff en pratiquant sa pratique malsaine qui est le voyeurisme s'est focalisé sur le couple Thorwald. « [...] Jefferies, un beau jour et au fil de ses promenades oculaires sur les différents cadres, à se focaliser plus en détail sur le couple Thorwald dont la dispute originelle a mystérieusement conduit la femme à disparaître et le mari à adopter un comportement des plus suspects. James Stewart qui observait avec plus ou moins de désinvolture ce carnaval des ombres et des faiblesses humaines va se transformer dès lors en enquêteur, se glisser dans la peau d'un maniaque obsédé par ce qu'il voit et cherchant à révéler un sens au-delà de cette riche matière (trouée par un furtif instant de

64

Romain Genissel. *Fenêtre sur cour*. Actualité ciné. [En ligne]. Adresse URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/fenetre-sur-cour/>. mise en ligne le 21 octobre 2008 (consulté le 03/10/2017).

veille)⁶⁵ ». Jeff par un moment de fatigue, s'est assoupi en observant ses voisins, il s'est réveillé par un le bruit violant et des cris de dispute dans l'appartement de Thorwald, cela a attiré sa curiosité, il a voulu savoir ce qui s'est passé dans cet appartement, d'autant plus que depuis cet incident la compagne de celui-ci a disparue, sous prétexte qu'elle était en vacances. Jeff, poussé par une obsession malade, ne croit pas en ce prétexte, il est persuadé qu'il y a eu meurtre dans cet appartement. Il s'acharne à élucider ce meurtre, à le prouver, il en fait une obsession ainsi que nous spectateurs par le même biais. L'intrigue se resserre à partir de cette séquence. Le réalisateur nous tiens en haleine. Il nous accroche par un suspense insoutenable qui s'installe et qui ne cesse de s'accentuer et de s'accroître tout au long du film. On se retrouve là en train de regarder, d'observer sous tension ce qui va se passer en ayant en tête tout au long du film la question suivante : y avait-il vraiment un meurtre dans cet appartement cette nuit-là ?

« [...] Hitchcock nous place dans la peau de son personnage, dans son exacte référent, même point de vue : depuis l'appartement, même quantité d'information, et même préoccupation : regarder. Pour ajouter à l'identification, Hitchcock multiplie les plans de réactions sur Stewart : il regarde, il voit, il réagit. Hitchcock dans ce film fait de son personnage une métaphore de nous-même assis devant l'encan⁶⁶ ».

Par ailleurs, on remarque que cette coupure soulignée supra, a déstabilisé Jeff, lui qui était dans une situation de domination, du fait que ses voisins ignoraient qu'il les observait. Cela lui avait procuré une certaine satisfaction, (lui qui est dans un état d'infériorité par rapport à eux, à cause de sa jambe dans le plâtre. Il est là, immobile, coincé dans sa chambre, mais pourtant il a trouvé une occupation à plein temps) se retrouve à nouveau dans une situation de faiblesse (il y a quelque chose qui lui échappe, de ce fait, il s'acharne à prouver ce meurtre, à l'élucider pour

65

Op.cit. adresse URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/fenetre-sur-cour/>. mise en ligne le 21 octobre 2008 (consulté le 03/10/2017).

66

Gilles Bindi. Regarder à l'intérieur- voyeurisme et cinéma. Dédicace digital. [En ligne]. Adresse URL : <Http://dedicatedigital.com/regarder-a-l-interieur/>. mise en ligne en 2004. (Consulté le 02/9/2017).

trouver une certaine posture de dominance et une satisfaction. Le réalisateur a fait preuve de génie dans la confection de ce film de par les diverses manœuvres cinématographiques qui s'adaptent au mouvement du regard. De par le cadrage il dévoile l'espace et le voile à sa guise afin de cultiver le mystère et d'installer une certaine tension, une angoisse et un suspens permanent qui a pour mission d'accrocher le spectateur et de le laisser toujours à sa faim.

« [L'inactivité forcée de Stewart] le cloue à son fauteuil comme le spectateur de cinéma, et le met carrément dans la position fantasmatique occupée par le public »⁶⁷.

Selon Jean Douchet, à travers la camera qui s'introduit dans les appartements un à un, et qui saisit des moments de leurs vie quotidienne en violant leur intimité. Hitchcock nous invite à être témoin de son voyeurisme et finir par l'adopter mais plus encore à s'en délecter, y éprouver une certaine satisfaction et un certain soulagement en voulant à tout prix confirmer l'obsession du protagoniste (le meurtre).

Les cadres que compose chacun des appartements font penser à des écrans de télévision qui offrent chacun un spectacle à part entière. La camera nous fait balancer dans deux sphères, intérieure et extérieure. La camera fait un aller-retour insistant a intérieure et a l'extérieure de l'appartement de Jeff et il faut lire dans ce mouvement un regard qui entre et sort. Le spectateur est alors intrigué et se demande pourquoi ce regard se fait aussi insistant.⁶⁸

1.2. Ces sous thèmes

⁶⁷ Alfred Hitchcock. Fenêtre sur cour. Analyse de séquence d'ouverture. [En ligne]. Adresse URL : [http : //www.ia29.acrennes.fr/jahia/webdav/site/ia29/users/obozec/public/2010/Fenêtre%20sur%20cour/Analyse%20sequence%20ouverture%20Fenetre%20sur%20cour%20fiche%20prof.pdf](http://www.ia29.acrennes.fr/jahia/webdav/site/ia29/users/obozec/public/2010/Fenêtre%20sur%20cour/Analyse%20sequence%20ouverture%20Fenetre%20sur%20cour%20fiche%20prof.pdf). (Consulté le 02/9/2017).

⁶⁸ Op.cit. Adresse URL : [http : //www.ia29.acrennes.fr/jahia/webdav/site/ia29/users/obozec/public/2010/Fenêtre%20sur%20cour/Analyse%20sequence%20ouverture%20Fenetre%20sur%20cour%20fiche%20prof.pdf](http://www.ia29.acrennes.fr/jahia/webdav/site/ia29/users/obozec/public/2010/Fenêtre%20sur%20cour/Analyse%20sequence%20ouverture%20Fenetre%20sur%20cour%20fiche%20prof.pdf). (Consulté le 02/9/2017).

1.2.1. L'identification, la projection

« Le spectateur s'identifie au personnage du film ; Cela ne vaut, bien sûr, que s'il y a des personnages. Alors, l'écran du cinéma devient un miroir où le spectateur peut trouver d'autres identifications. Dans cette position, il risque une relation de fusion duelle avec ... le film (et non pas le personnage). C'est parce qu'il trouve dans le film un point d'identification qu'il peut entrer en quelque sorte lui-même dans le film (quoiqu'inversé), et fusionner avec lui. »⁶⁹

Le phénomène d'identification naît lorsqu'on entre dans le monde fictif, et on le considère comme réel, ce qui va nous pousser à nous projeter. On va vivre le film, on va pénétrer à l'intérieur, et là, un processus d'identification commence. Dès qu'il y a élément, on peut comparer notre vie, à une certaine action du récit filmique.

Autrement dit, ayant une bonne construction, un film attire, capte l'attention du spectateur et aiguise sa curiosité. Le spectateur s'identifie alors aux personnages, à leurs visées, et à l'issue du film pour s'y investir.

« Metz qualifie l'identification aux personnages d'identification secondaire (ou tertiaire) par opposition à l'identification primaire cinématographique qu'est l'identification fondatrice du spectateur à son pur regard (le dispositif central du cinéma). »⁷⁰

Selon Metz l'approche psychanalytique propose deux niveaux d'identification :

Identification primaire : c'est l'identification du sujet à lui-même.

Identification secondaire : c'est l'identification du sujet aux autres et à son entourage.

Dans *Fenêtre sur cours*, Jeff s'identifie à plusieurs personnages, il est pris par le film. Il joue sur l'écran qu'est sa fenêtre, il est tellement obsédé par son voisinage.

⁶⁹

Christian Metz . "Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma", Ed : Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1977, p23

⁷⁰

Op.cit. Coll. 10/18, 1977, p23.

Il observe Miss Torso (une danseuse), Miss Lonely heart (célibataire solitaire) et une épouse malade, acariâtre.

Jeff, durant son observation, s'identifie à Thorwald, lorsqu'il tue sa femme, parce que Jeff avait le désir, même s'il était minime de tuer Lisa, car elle représente l'enfermement, la fin de liberté, donc, il a peur du mariage. Il s'identifie à Miss Lonely heart et cela provoque en lui une peur de solitude, ce qui déclenche deux peurs, celle de se marier et celle de finir seul.

L'identification, la projection dans le film dépend du propre vécu de chaque individu et de sa personnalité. Lors de ce processus, nous créons du sens, nous cherchons en quelques sorte quelque chose et nous le mettons en relation avec notre vie, nos désirs, nos peurs.

Le spectateur fusionne avec le film. Il est pris par des hallucinations, il bloque toute issue motrice, ce que Metz interprète comme étant une confusion totale ; le spectateur a du mal à distinguer la fiction de la réalité :

« ...Le sujet tend à percevoir comme vrais les événements de la fiction, à s'y identifier dans une relation d'objet, en renonçant à l'épreuve de réalité ⁷¹ »

Ce qui est démontré, explicitement dans le livre de C. Metz « le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma :

« Je m'installe dans une salle de cinéma. Les lumières s'éteignent. J'arrête toute conversation et toute relation avec mon voisin. Je ne bouge plus. Ma situation peut être comparée à celle d'une personne endormie. Bien sûr je reste conscient. Je ne perds pas la perception de l'espace comme dans le rêve. Mais j'oublie mes soucis habituels. Je renonce à ce qu'on pourrait appeler ma personnalité diurne [...] je me laisse happer par la fiction. Je suis prêt à m'identifier à n'importe

71

Christian Metz - "Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma", Ed : Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1977, p141.

qu'elle personnage qui apparaîtra sur l'écran, même s'il n'a pas le même sexe que moi, même s'il n'a pas la même condition sociale ni ma même couleur de peau ⁷² ».

1.2.2. Le narcissisme

Dans ce long métrage, Jeff souffre à cause de sa jambe qui le rend immobile. Ce handicap physique représente la peur ; nous pourrions la comparer avec la peur que nous pouvons avoir du monde extérieur, c'est-à-dire la peur de Jeff de mener sa propre vie. Dans le film, il observe les différentes relations amoureuses et les compare à sa relation avec Lisa Frémont, nous pouvons parler dans ce cas de narcissisme parce que Jeff inconsciemment fait la comparaison, c'est une projection.

Jeff, pour se rassurer vérifie les choix fait par ses voisins. Pour satisfaire ses désirs, il est même rassuré lors de l'échec et des faux-pas des autres, nous remarquons là à quel point l'être humain peut faire preuve de narcissisme et être presque soulagé, à éprouver une satisfaction personnelle, malsaine à être témoin des malheurs des autres.

La genèse du narcissisme est liée à l'objet qui est à chaque fois la source de l'identification.⁷³

1.2.3. La notion du spectateur zappeur

Dans ce film, on voit le phénomène du zapping qui est devenu actuellement à notre époque un phénomène très courant et de mode. Dans *Fenêtre sur cour*, nous pouvons comparer les appartements de l'immeuble à des chaînes télévisées où chaque appartement présente un divertissement d'un genre particulier.

⁷²

Op.cit. Coll. 10/18, 1977, p7.

⁷³

S. Salonen (2004), « Le noyau vulnérable : le désir inconscient reconsidéré », in *Psychanalyse en Europe*, Bulletin 58 de la Fédération Européenne de Psychanalyse, 2004, pp. 37-46.

Nous pouvons regarder la chaîne musicale qui est l'appartement du pianiste, ou opter pour l'émotion dramatique dans l'appartement de la voisine désespérée, tout comme on peut voir la danse chez la jeune demoiselle, ou encore l'amour chez le jeune couple amoureux qui passent leur temps à deux.

Et enfin, l'appartement de Thorwald qui est le film policier sur lequel Jeff effectuera son choix, après tout ce zapping et Jeff n'arrêtera plus de se poser dès lors la fameuse question : Thorwald a-t-il tué sa pauvre femme malade ?

1.2.4. Le phénomène de télé réalité dans ce film

Dans ce film, *Fenêtre sur cour*, nous remarquons que le réalisateur a fait preuve de génie, vu qu'il a décelé, le phénomène de télé réalité un demi- siècle en avance parce que le film date de 1954.

Le film est construit sur le fait de regarder, d'observer les autres, et cela dans les actes de la vie de tous les jours, c'est le phénomène qui règne sur la télévision car les spectateurs prennent du plaisir à observer les autres évoluer dans un univers particulier. Et Jeff, sous le prétexte d'être cloîtré à cause de son handicap profite en faisant preuve de voyeurisme. Mais, à l'inverse du voyeurisme, le phénomène de Télé réalité est un voyeurisme voulu parce que les gens observés choisissent cela et dans un but de médiatisation ou de sur médiatisation.

Conclusion

Nous avons essayé tout au long de ce chapitre de nous étaler sur l'étude thématique du film. Nous avons présenté et expliciter minutieusement le noyau central de notre travail de recherche qui est le voyeurisme ainsi que les sous thèmes qui gravitent autour de lui. Et ce, grâce aux travaux de Metz. Nous avons réussi à expliciter les concepts cités supra, qui nous ont été d'une grande utilité pour faire le lien avec le spectateur et de prouver son inculpation et sa complicité dans le film, ce qui nous sera d'une grande utilité dans la phase de l'analyse ultérieurement.

Chapitre II

« Réinvestissement théorique
dans *Fenêtre sur cour* »

Introduction

Dans ce chapitre nous allons faire un réinvestissement théorique dans le film *Fenêtre sur cour*. Nous allons présenter trois idées principales : la narrativité cinématographique, le cinéma autant que langage et la conception de la sémiotique du cinéma. On se focalisera sur la notion de montage qui est centrale et nécessaire à toutes les approches de l'œuvre filmique car le cinéma est par excellence l'art de jumeler, combiner et agencer différents éléments : visuel et sonore.

Certains concepts théoriques ont été cités dans la partie théorique, mais ici nous allons essayer d'approfondir ces notions. En nous basant sur la sémiologie du cinéma.

1. Les caractéristiques du cinéma

Ce sont les metteurs en scènes qui se sont penchés sur les caractéristiques du cinéma et ainsi dégager des lois qui sont :

1.1. Le montage

*« Eisenstein et Lev Koulechov sont des théoriciens de la théorie du montage, ils se sont intéressés à la forme et la signification dans le cinéma. Ils ont montré l'importance du montage dans la production cinématographique. Le cinéma a une façon spécifique de représenter la réalité ».*⁷⁴

Le cinéma ne se contente pas donc de reproduire des choses, mais il les organise et les structure, et ce en découpant des séquences, en isolant des plans et en les recombinaison, par un nouveau montage. La manière dont le réalisateur va effectuer le montage en donnera une signification, c'est la façon de combiner, de classer les plans qui donnent un sens particulier.

⁷⁴

Kristeva, « le langage visible » : « la photographie et le cinéma » dans *le langage et l'inconnu*, Seuil, Paris ; 1981, pp.311.315.

D'ailleurs, Eisenstein qualifie le film comme l'écriture hiéroglyphique dont chaque élément n'a de sens que dans la combinaison contextuelle et en fonction de sa place dans la structure.

« Ainsi, le cinéma, dès ses débuts, se considère comme un langage et cherche sa syntaxe. Cette recherche des lois s'est faite surtout quand le cinéma a été muet, il cherchait donc une langue à structure différente de celle de la parole ».75

Dans ce film *Fenêtre sur cour*, la technique du montage par continuité est généralement utilisée pour montrer les relations entre les personnages, mais elle est aussi utilisée dans le film bien qu'on a un seul personnage.

Hitchcock, raccorde un plan de Jeff regardant quelque chose, ensuit un plan décrit sur son visage une expression. Cela, est l'effet Koulechov, on appelle ça (champ – contrechamp).

Hitchcock, dans ce film a utilisé le cinéma subjectif. Par exemple : on prend un plan de Jeff qui regarde par sa fenêtre, et un autre plan de ce qu'il voit (subjectif).

Nous remarquons que tout au long du film, Hitchcock use de la caméra subjective, vu la curiosité de Jeff à espionner ses voisins, et d'ailleurs il va jusqu'à utiliser des jumelles et un téléobjectif pour bien regarder.

« Le réalisateur emploie un montage qui rend le film captivant, et ainsi, il va attirer les spectateurs car la structure du film est linéaire ».76

1.2. Le narrativité cinématographique

Cette tendance s'oppose à celle du montage. Les plans ne sont plus découpés puis agencés. Ici, le plan est une séquence, un mouvement libre de la caméra. Dans ce cas, le film nous donne une syntaxe pour atteindre une signification, mais il parle un langage. Si on prend la séquence N° 21 du film *Fenêtre sur cour*, on remarque que c'est le plan séquence, panoramique qui décrit la fin heureuse du film ; vu que Jeff

75

Op.cit. Paris ; 1981, pp.311.315.

76

D. Bordwell, k. Thornpson, « *l'art du film : une introduction* », de Boeck, université, 2000, p.360.

s'en sort pas mal (deux jambe dans le plâtre), le bonheur du jeune couple, la température qui baisse et l'union de Jeff et Lisa en un seul mouvement de caméra.

2. Le cinéma en tant que langage

Le cinéma est un système qui véhicule un message, donc on peut l'appeler langage, et cette conception linguistique du langage cinématographique est nécessaire à l'analyse du film. Souvent, l'image est considérée comme un mot et la séquence comme une phrase, mais Metz est contre cette conception. Selon lui, l'image représente une ou plusieurs phrases et la séquence est une partie complexe du discours car une seule photo peut être traduite par plusieurs phrases.

Donc l'image est « toujours parole, jamais unité de langage » c'est-à-dire qu'une image peut véhiculer un message mais ne peut pas considérer comme une unité de la langue, utilisé pour traduire ce message.⁷⁷

Selon la sémiologie du cinéma, dans *Fenêtre sur cour*, les photogrammes véhiculent un message, mais ne sont pas considérés comme des unités de langage car chaque photogramme contient du sens et l'agencement de plusieurs photogrammes véhicule un message précis.

Prenant les photogrammes suivant :



⁷⁷

Op.cit.1981, pp.311.315.

Le photogramme N°1 montre Jeff avec des jumelles, c'est un plan américain, qui au niveau de la signification correspond à une ou plusieurs phrases, donc le langage cinématographique ne peut être comparé au niveau paralogique du langage, c'est-à-dire que le cinéma n'a pas d'unités de l'ordre du phonème.



Le photogramme N°2 est un plan d'ensemble de Lars Thorwald, le photogramme N° 3 est l'ensemble de Jeff avec jumelles. A ses coté Lisa et Stella.



Et en dernier, un plan d'ensemble de Lars Thorwald de dos dans son appartement.

Ainsi, la combinaison de ses photogrammes véhicule un message, mais on ne peut pas considérer chaque photogramme, seul comme une unité de langue.⁷⁸

3. la conception de la sémiotique du cinéma

3.1. La sémiotique de dénotation

Dans cette sémiotique, l'étude est basée sur le cadrage, les mouvements d'appareils, les effets de lumière du cinéma. Tous les éléments externes qui participent à la signification du film cinématographique.⁷⁹

3.2. La sémiotique de la connotation

Il s'agit de déceler des différentes significations qui peuvent provoquer un segment dénote.⁸⁰ Par exemple : dans *Fenêtre sur cour*, le photogramme suivant.

78

D. Bordwell, K. Thompson, 2000, *l'art du film : une introduction de Boeck, université, 2000*, p.361.

79

Op.cit. 2000, p.361.

80

Op.cit.2000, p.361.



Ce photogramme montre Lisa Frémont par la fenêtre de Lars Thorwald, elle a une bague dans le doigt. Cela signifie en premier lieu, qu'elle a trouvé la preuve de la culpabilité de Thorwald, mais ce segment a un autre sens connoté, qui est le symbole que Lisa a vue Jeff.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous nous sommes étalés sur quelques notions en nous basant sur la sémiologie du cinéma telles que le montage, la narrativité cinématographique, la sémiotique du cinéma.

Chapitre III

« Analyse sémiopsychanalytique des deux séquences »

Introduction

Dans ce chapitre nous allons d'abord aborder deux points principaux, l'intrigue et le message iconique. Ce dernier va comporter deux tableaux descriptifs et récapitulatifs des deux séquences soumises à l'analyse. Nous allons ensuite entamer une analyse sémio psychanalytique de la première et de la dernière séquence de film *Fenêtre sur cour*.

Ce film est comme tout objet de communication et de signification, un système de signes. Il est toujours composé d'un ensemble de formes et de structures qui le définissent. C'est aussi un objet de plaisir esthétique, comme lieu de beauté. Pour tromper l'ennui, Jeff devient voyeur, il en exerce une pratique malsaine et devient voyeur. Mais pour se déculpabiliser il soupçonne un homme, Lars Thorwald d'avoir tué sa femme et en fait de ses soupçons une obsession qui nous fait partager tout au long du film.

1. l'intrigue

1.1. L'intrigue policière

Le meurtre qui constitue l'élément perturbateur, le suspense du meurtre qui nous fait tous frissonner grâce à la mise en scène parfaite du réalisateur. Il déroule son intrigue dans un lieu presque clos, en utilisant le modèle « champ/ contre champ »⁸¹. Il se base sur le fait que Jeff immobile, regarde par la fenêtre (dehors) et une autre image, montre ce qu'il voit, un autre plan nous montre sa réaction, c'est sur ce principe que le film se déroule.

Ajouter à cela, la caméra « subjectif », c'est-à-dire que les spectateurs voient ce que voit Jeff. Dès lors Jeff aussi est une sorte de metteur en scène, c'est à travers lui qu'on découvre les événements et les actions. Hitchcock, pour garder le suspense et surprendre les spectateurs, n'utilisera la caméra « objective » que vers la

⁸¹

Op.cit. 2000, P.360.

fin, lorsqu'il s'installe dans la cour. Le long métrage d'un point de vue narratif est impressionnant, vu que le récit est linéaire, car le réalisateur préfère nous présenter l'histoire avec des successions d'images, de mouvements. Cette technique accroît le suspense, et marque la maîtrise d'Hitchcock, les indices et les secrets nous sont livrés petit à petit, ce qui rend le film captivant. Le climat de nervosité et de crispations est à son plus haut niveau.

1.2. Les sous intrigues :

Tous les personnages du film jouent un rôle essentiel comme les relations hommes femmes.

Le couple marié, la danseuse qui incarne la liberté, Mis Lonely Heart qui souffre de solitude, le compositeur avec ses hauts et ses bas, l'hypocrisie des gens, l'inquiétude, le doute, tout cela est mis en scène dans ce film.

1.3. Le dénouement

Le représentant commercial Thorwald fut arrêté et l'affaire du meurtre est résolue, cela satisfait Jeff et le déculpabilise de sa pratique du voyeurisme qui est justifiée pour une bonne cause.

2. message iconique

Nous allons à ce niveau, nous livrer à l'analyse de deux séquences du film : la première séquence et la dernière séquence. Si nous retenons uniquement de ces 2 séquences, c'est que d'abord elles nous permettent de donner un aperçu du récit (le début et la fin). Nous espérons qu'à travers la description et l'analyse de ces deux séquences, nous aurons caractérisé, ne serait-ce que partiellement le récit filmique.

2.1. Analyse de la 1ere séquence du film

Notre choix, s'effectue sur la première séquence du film. L'analyse de cette séquence a pour objectif de déterminer à partir d cet exemple, comment le sens nait dans la succession du récit en image par la double contrainte de la répétition et de la variation. Les éléments porteurs de sens sont représentés dans un fragment qui obéira à l'ordre du récit filmique. Le découpage nous permet de découper les éléments par numération des successions du plan.

Le texte qui suit, est le découpage intégral de la première séquence du film. La première séquence d'ouverture comporte quatre plans pour une durée de 3.51 minutes. Elle contient de la musique avec absence de la parole ainsi qu'un passage du cadre diégétique a l'extra- diégétique.

2.2. Tableau descriptif de la première séquence

Echelle de plan	Description sommaire	voix	Musique	Bruit	durée
Plan fixe + Travelling avant	Au début du film, on remarquera les 3 rideaux de la fenêtre de Jeff qui lèvent l'un après l'autre de gauche à droite. Pui on pénètre dans la course à travers une fenêtre ouverte par un plan		Musique rythmée jazz		1mn38s

	travelling.				
Panoramique avec une grue	<p>On a un panoramique qui débute avec un chat noir qui monte sur les escaliers, avec une vue en « plongée ». la grue, balaye avec mouvement de 360 ° en donnant un aperçu général du quartier et ces habitants. Le quartier semble tranquille.</p> <p>Avec une retenté remarquable, on nous montre grâce a un gros plan le visage de Jeff en détail, il est endormi en sueur</p>		Musique rythmé e jazz		1mn38 s à 3mn10 s

Panoramique avec la grue	Un panoramique qui débute directement	Radio : « <i>avez-vous dépassé la</i>	Musique jazz		2mn16
+	d'un thermomètre qui va effectuer un	<i>quarantaine quand</i>	rythmé		s a
Plan d'ensemble	mouvement de 360°	<i>vous vous réveillez</i>	e		3mn10
+	On a une vue	<i>le matin, vous</i>		+	s
Plan d'ensemble	d'ensemble de la	<i>vous sentez</i>			
+	fenêtre de Jeff sur le	<i>fatigué, éprouvez-</i>			
Plan d'ensemble	salon du musicien en	<i>vous un sentiment</i>		Bruit de voiture	
+	pyjama en train de se	<i>de</i>		+	
Panoramique	rase la barbe. On le	<i>découragement ?</i>			
+	voit se rapprocher de	»(voix-off)			
Plan d'ensemble	sa radio et changer			Le réveille qui sonne	
+	de station.			Bruit de voix une	
Panoramique	On passe				
+	directement a une				
plan très serré	autre vue d'ensemble			+	
+	sur la façade de			Des enfants	
Panoramique	l'immeuble, un				
+	couple qui dort au				
plan très serré	balcon. Le réveil				
+	sonne, l'homme se				
Panoramique	réveille, puis sa				
+	femme. Ils sont l'un				
plan très serré	en face de l'autre.				
+	on passe à				
Panoramique	l'appartement de la				
+	jolie femme.la porte				
plan très serré	de sa fenêtre est				
+	grande ouverte, on				
Panoramique	l'aperçoit en train de				
+	s'habiller. Elle fait sa				
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					
plan très serré					
+					
Panoramique					
+					

	<p>gym tout en préparant son petit déjeuner (toujours avec une vue d'ensemble)</p> <p>Le panoramique continue, elle nous offre une vue sur ce qui se déroule dans les ruelles. Un camion qui passe, un chien immobile près d'une poubelle, ainsi qu'une brève apparition d'enfants.</p>			<p>qui parlent mais on entend que des bruits</p>	
--	---	--	--	--	--

<p>Plan d'ensemble + Panoramique + Plan serré +</p>	<p>Ce panoramique continue en revenant à la fenêtre de Jeff. un gros plans qui nous montre encore l'état de sueur de Jeff .puis on continue pour</p>			<p>Musique rythmée jazz</p>	<p>3mn10s A 3mn51s</p>
---	--	--	--	-----------------------------	--------------------------------

Zoom arrière	arriver à un plan serré sur la jambe de Jeff, ou il est écrit en plongée : « here lie the broken bones of L.B.Jefferie ».			
+	On s'éloigne de sa jambe plâtrée avec un zoom arrière.			
Zoom avant	Puis grâce au magnifique mouvement de la camera (panoramique), le scénariste fait un zoom avant sur un appareil photo cassé de Jeff , puis on remonte par un panoramique vertical, sur les photos d'accidents de courses automobile , sur l'une d'elle il y a de la fumé, une autre du feu, pour arriver à une photo d'une jolie femme « Lisa Fremont » sur un cadre puis sur une couverture de magazine au-dessus			

	d'une pile de magazines. Enfin le panoramique finit par un fondu au noir.				
--	---	--	--	--	--

2.3. Analyse de la première séquence :

Le tableau que nous avons présenté précédemment récapitule et explique d'une manière détaillée la première séquence du film. Cette séquence, d'une durée de 3 mn et 51 secondes, nous propose une vue sur cette cour si paisible et tranquille. Cette séquence est une séquence d'ouverture qu'on peut considérer comme un prologue du film. Nous remarquons tout d'abord, après le plan fixe du génériques, un chat qui se déplace par une vue en plongée suivie d'un panoramique qui fait un balayage des façades aiguisant notre curiosité, car chaque fenêtre abrite une situation particulière. Les scènes du film se limitent uniquement à la cour d'immeubles de Greenwich Village, cette dernière se dévoile tout doucement par les levés des trois stores un a un (ce qui suscite en nous une certaine curiosité dès le départ ce qui nous rappelle aussi le levé des rideaux d'une pièce théâtrale du coup on s'attend à assister à un spectacle). Puis la façade de l'immeuble s'offre à nous à travers une fenêtre ouverte d'un appartement. On y découvre l'espace extérieur qui se résume en des appartements à fenêtres grandes ouvertes qui supposent chacune d'elles une histoire a part à découvrir. la forme rectangulaire de ces fenêtres nous rappelle l'écran de la télévision ou le cadrage du cinéma ce qui capte inconsciemment notre regard et qui fait surgir en nous le désir de découvrir cet autre espace. La camera et notre regard ainsi que celui du spectateur, retourne à la fenêtre de départ, point d'origine du regard. On y découvre un gros plan sur la tête en sueur d'un acteur (Jeff), un espace intérieur, privé qu'on n'est pas sensé y pénétrer, y découvrir certain indices qui vont nous renseigner d'avantage sur ce personnage. On est là, figé, collé, aux mouvements de la caméra, qui fusionne avec notre regard .on

est la toujours dans cette séquence à repérer les indices, à les analyser. Chaque image compte rien n'est gratuit, chaque image aiguise de plus en plus notre curiosité. On a un mélange de sensation ; angoisse, stress et suspens si délicieux (digne du génie hitchcockien).

Le dévoilement progressif de la cour et des appartements qui y figurent, n'est pas gratuit. Le panoramique des appartements, le ralentie, la forme rectangulaire des fenêtres rappellent les limites d'un cadre ; c'est une sorte de censure perverse qu'exerce le réalisateur pour exciter nos sens et d'accrocher notre regard. En ralentissant notre champs de vision et en imposant des limites à notre regard, il ne fait qu'accroître notre désir et de multiplier ce suspens. Ce mécanisme qu'utilise le réalisateur, grâce à des procédés cinématographiques : les plongées, contre plongées, les plans serrés, le travelling avant / arrière, les fondus,... il crée un suspense insoutenable qui stimule la mécanique du désir. Il nous montre d'abord la cour et le voisinage dans leurs intimités, il les soustrait à notre regard en une série de voilement et dévoilement.

Tout au long de la première séquence nous cherchons quelques indices sur lesquels arrêter notre attention, les interpréter à la manière d'un défective. On est interpellé par un gros plan sur le thermomètre qui nous renseigne sur la montée de chaleur. La canicule qui amorce un nouveau panoramique sur les appartements des voisins d'en face, plus exactement leurs fenêtres grandes ouvertes à cause de la canicule ainsi laissant le champ libre aux regards indiscrets pour s'y est poser, ce qui est notre cas ainsi tout spectateur pris au piège de ce dispositif d'observation qui est le voyeurisme (thématique principale de notre travail de recherche). On observe en premier l'appartement du pianiste en train de se raser le matin. Ainsi que cette musique rythmée, du jazz dans l'appartement de Jeff qui sera remplacée par un rythme exotique provenant de la radio du voisin pianiste par la suite. Signe de montée d'adrénaline et le degré élevé du suspens, car une fois de plus notre regard pénètre dans un espace privé, pour violer une certaine intimité en voulant en savoir un peu plus sur l'histoire de ce film et satisfaire ce désir .puis On passe directement à une autre vue d'ensemble sur la façade de l'immeuble où l'en saisi un couple dont

leur intimité. On les voit endormie sur le balcon recherchant un peu de fraîcheur dans cette canicule .Le réveil sonne (on remarque une touche d'humour en voyant le couple qui se réveille en brèche). On passe ensuite par une vue d'ensemble à un autre appartement où on prend du plaisir à voir une jolie femme à peine vêtue (comportement purement voyeuriste), on l'aperçoit en train de s'habiller, ne se souciant pas du fait que sa fenêtre soit grande ouverte, elle s'exhibe naturellement sans aucune gêne et aucune crainte d'être saisi par des regards indiscrets. Elle fait sa gym tout en préparant son petit déjeuner. Le panoramique continu sur l'espace extérieur, la façade de l'immeuble. Notre regard revient une fois de plus à l'intérieur de l'appartement de Jeff par un travelling arrière, où l'en voit un gros plan de la tête du personnage une seconde fois (ce qui n'est pas gratuit, car cela nous pousse à émettre l'hypothèse que ce personnage est le protagoniste de l'histoire). La séquence s'enchaîne avec un plan serré sur le pied en plâtre de Jeff où il est écrit « here lie the broken bones of L.B.Jefferie ». Un travelling arrière qui nous donne encore plus d'information sur ce personnage, qui ayant une jambe cassé est immobile sur une chaise roulante. On enchaîne par une série de plans serrés d'abord un appareil complètement réduit en miette, des photos de différents accidents : voiture de course, une explosion d'automobile,...

Les images s'enchaînent par un autre plan serré sur un appareil photo en bonne état, un négatif d'une belle femme, qu'on retrouve par la suite sur la couverture d'une pile de magazines. Ce procédé de plan serré n'est pas anodin, il nous donne des détails sur la vie de ce protagoniste. Elles sont d'une grande valeur informative. Ces indices nous poussent, nous spectateurs à émettre l'hypothèse suivante : que ce protagoniste est un reporter photographe sportif adepte des sensations fortes. Vue les photos d'accidents de voiture de course, on déduira qu'il a eu son accident en voulant être au cœur d'un évènement sportif et certainement que son immobilisme le frustré. Par ailleurs, la photo encadrée nous montre que le protagoniste a un lien affectif avec cette femme vue qu'il a son cadre chez lui et les couvertures de magazines où y figure la même femme, nous indique que c'est une diva de la mode.

La scène se termine par un fondu en noir qui marque ainsi la transition avec la séquence suivante.

On remarque tout au long de cette séquence un allé retour entre deux espaces ; un espace public, extérieur et un espace privé, intérieur.

Tout au long de cette séquence, le spectateur éprouve toujours le désir de comprendre ce qui est en train de s'offrir en spectacle à ses yeux, il se pose la question suivante : qui regarde ? D'autant plus que le protagoniste de l'histoire était jusque-là endormi dos tourné à la fenêtre. Cette technique cinématographique adaptée par le réalisateur accroche le spectateur dès le début de la séquence, tel qu'on la vue supra.

Les premières images stimulent notre intérêt, elles aiguissent notre curiosité .on est là en train de se demander, que regarder ? Qu'es ce qu'il faut saisir ?la chasse aux indices est grandement ouverte. Vu que c'est une séquence ou rien n'est dit, Hitchcock déclenche en nous un mécanisme d'anticipation, on enchaîne l'émission d'hypothèses afin d'éclairer certaines zones d'ombres.

Quel peut être le sujet du film ? Sur quoi va démarrer l'intrigue ?

Au début de cette analyse, on a comparé cette séquence d'ouverture à un prologue du film, à vrai dire, c'est une partie très importante pour l'interprétation de ce dernier, car non seulement elle donne des mots clés aux spectateurs mais aussi elle l'implique dans le film. Par les procédés cinématographiques et la manœuvre subtile de la caméra, du regard. Le spectateur de par sa curiosité et ce suspens permanent qu'il ressent se retrouve complice, pris au piège du voyeurisme.





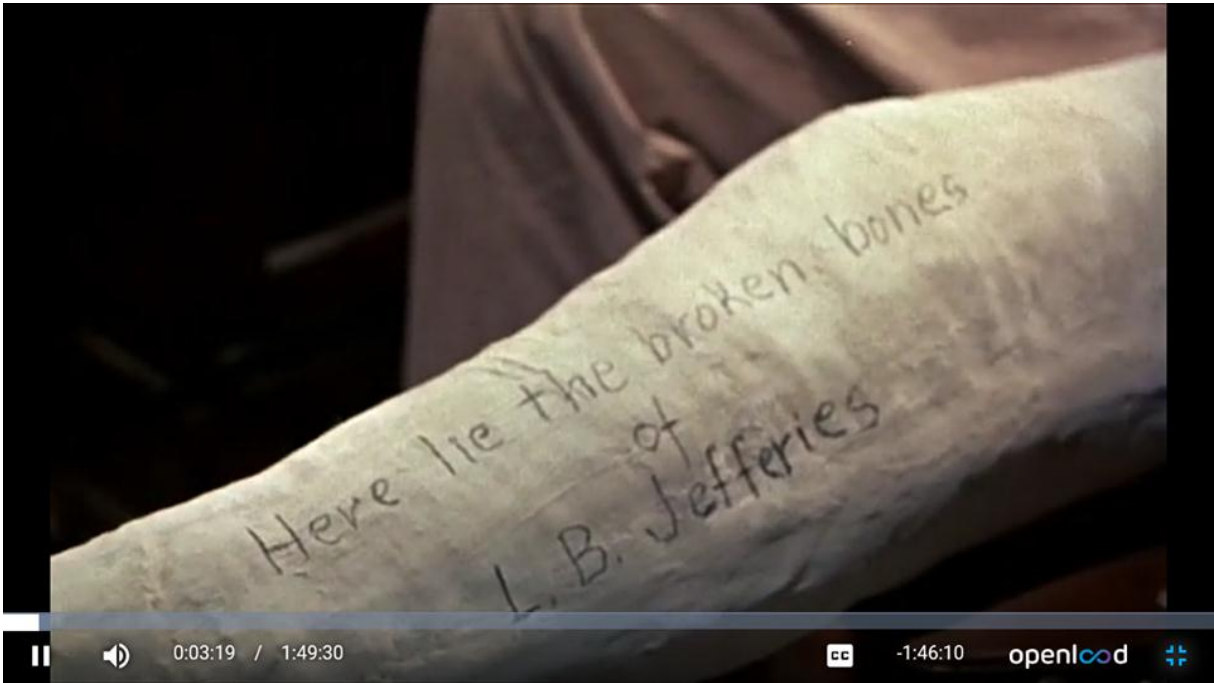
















0:03:39 / 1:49:30 -1:45:50 openload



0:03:41 / 1:49:30 -1:45:48 openload





2.4. Tableau descriptif de la dernière séquence « N°21 »

Echelle du plan	Description sommaire	voix	musique	bruit	durée
Gros plan + Panoramique + Plan d'ensemble + Plan d'ensemble	On commence avec un gros plan sur le thermomètre qui nous indique qu'il y a une baisse de température. Puis un panoramique débute et la camera bascule dans l'appartement du compositeur. Il est accompagné d'une femme, en train de lui faire écouter un disque de musique. A l'aide de la grue, la caméra va effectuer une trajectoire	Le compositeur dit à la dame : « <i>j'espère qu'elle sera un succès, c'est la première édition</i> ». La dame : « <i>j'aimerais bien l'entendre, je ne peux pas te</i>	Musique rythmée (opéra) qui commence dès que le compositeur met le disque, et continue tout au long de la séquence		2mm4 0s

	<p>sa compagne des pieds jusqu'à la tête, pour s'arrêter dans un plan rapproché. On voit Lisa qui lit un livre, mais dès qu'elle s'assure que Jeff est endormi, elle ressort son magazine de mode.</p> <p>Le panoramique se termine par un fondu en noir, puis un plan général de la cour, tout de suite après on voit que le rideau de la fenêtre de Jeff redescendre.</p>				
--	---	--	--	--	--

2.5. L'analyse de la séquence 21

Cette séquence d'une durée de 2 mn 40s vient après le dénouement de l'intrigue et marque un certain apaisement et un retour à la normale. Cela est mis en avant dès le début de la séquence par un plan fixe du thermomètre de l'appartement de Jeff. Signe de la température qui baisse. Puis notre regard sort de l'appartement de Jeff (point d'origine du regard) par un panoramique qui commence comme tout au début du film par l'appartement du pianiste bien habillé, mais cette fois il est accompagné d'une jeune femme (miss Lonely Heart). La musique de ce pianiste l'ayant dissuadé de se suicider à la dernière minute, celle-ci la rejoint dans son appartement pour lui demander de la lui faire écouter « *vous n'imaginez pas ce que cette musique signifie pour moi* ». Miss Lonely Heart reprend goût à la vie après avoir fait une tentative de suicide, elle retrouve une certaine stabilité psychique en même temps le pianiste a trouvé compagnie. Notre regard voyeur fait un zapping du voisinage. Il passe directement à l'appartement de Thorwald, où l'en voit des

peintres qui repeignent les murs. De ce fait, nous, spectateurs pouvons émettre certaines hypothèses : les soupçons de Jeff ont été bien réelles et qu'il y a eu belle et bien un crime dans cet appartement et qu'il était derrière les barreaux et vu les peintres qui repeignaient on déduirait que des nouveaux locataires vont s'y installer. En suite le panoramique monte chez le vieux couple ; la femme fait descendre son nouveau chien dans un panier pour qu'il fasse sa promenade. Ce vieux couple a adopté un nouveau chien pour remplacer le premier qui a été tué par Thorwald ayant compromis ses plans en voulant dénicher le cadavre de sa femme. Par ce remplacement rapide de ce chien on déduira un désir incessant de vouloir combler un vide affectif. Ils focalisent leurs attentions et leur amour sur ce chien, car ils n'ont pas d'enfants. Le panoramique zappe sur l'appartement de la jeune danseuse qui est en train de faire sa séance de danse habituelle et quotidienne chez elle, jusqu'à ce que on sonne à sa porte et qu'elle y trouve son bien aimé vêtu d'un uniforme militaire qui nous renseigne sur le fait qu'il était tenu éloigné l'un de l'autre depuis une bonne durée. Ce qui explique le désir de miss Torso tout au long du film à combler son vide affectif et fuir sa solitude en passant des soirées avec des amis, des hommes qui prenaient du plaisir à la regarder et la convoiter quand elle exhibait ses talons de danseuse. On remarque que la jeune danseuse retrouve son amoureux, un militaire en permission qu'elle a longtemps languie, mais qui semble pour le moment plus intéressé par le contenu de son réfrigérateur que par elle. Le panoramique nous fait descendre pour balayer la cour, où on aperçoit une vieille allongée paisiblement sur une chaise longue profitant de la douceur du climat qui règne sur le quartier après avoir été le théâtre d'une scène de crime. Celui-ci a retrouvé une certaine passibilité. On remonte ensuite chez le jeune couple marié, le mari est attablé et sa femme entrain de lui servir à manger ; tous deux en train de se disputer signe qui se sont heurtés à la vie réelle , là où on est souvent confronté à des haut et à des

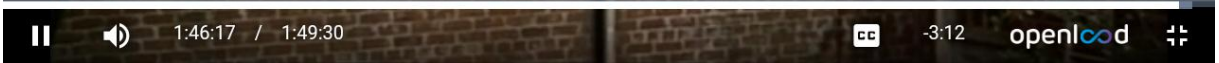
bas après avoir mené tout au long du film une vie idéale et idyllique (chose qui n'est pas possible dans la vie réelle) ; la jeune mariée : « *si tu m'avais dit que tu allais quitter ta place, je me serai jamais marié* ». Le panoramique continu pour revenir à l'appartement de Jeff (pénétrer un espace privé), qui est comme au début du film endormi mais serein (absence de transpiration) sur sa chaise roulante, dos tourné à la fenêtre mais cette fois-ci il dort avec un sourire au coin des lèvres malgré ses deux jambes cassées. On remarque une certaine paisibilité et sérénité qu'on pourrait expliquer par l'assouvissement de son incessant désir d'épier son voisinage, qui était stimulé par son immobilité, sa solitude et son ennui. Il était tellement obsédé par l'idée qu'il y aura un crime dans son voisinage, qu'il a fini par oublier ses valeurs et exercer cette pratique malsaine et punie par la loi qui est le voyeurisme. Cependant il est soulagé car grâce à son voyeurisme il a résolu l'énigme et découvert un meurtre, autrement dit, son voyeurisme était justifié et pardonné. Le panoramique balaye le corps de Lisa en remontant des pieds jusqu'à la tête. Cette dernière était allongée sur un divan pas loin de Jeff. Cette manœuvre n'est pas gratuite, car le réalisateur, par ce balayage nous renseigne sur la tenue dont est vêtue Lisa, un jean et une chemisette rouge, qui peut s'interpréter par le fait, que la diva de la mode, l'adepte des robes de haute couture, s'est résolue à changer de style vestimentaire afin de se rapprocher au mieux de son bien aimé et de lui plaire à tous prix. Chose qu'on a remarqué tout au long du film car en voulant se rapprocher de Jeff, et de son esprit d'aventurier, elle a risqué sa vie en pénétrant dans l'appartement de Thorwald et a fait preuve de bravoure en découvrant la preuve de sa culpabilité (la fameuse alliance) pour prouver à Jeff qu'elle n'était pas aussi artificielle et superficielle qu'il le croyait. Le balayage de Lisa continu, elle est en train de lire un livre sur l'Himalaya ; elle semble d'une façon toute extérieur s'être reliait aux idées de Jeff, et de s'être identifier à la femme

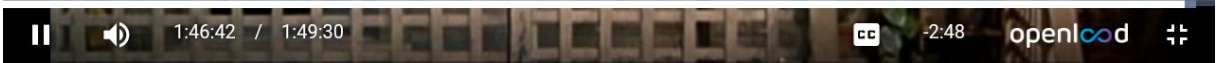
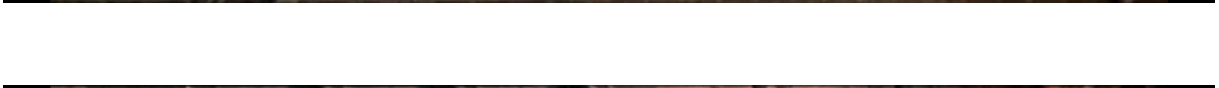
idéale pour lui, mais dès qu'elle s'assure que Jeff est endormi, elle laisse tomber le livre pour prendre son magazine de mode avec un sourire d'un enfant qui se libère d'une contrainte dès qu'il n'est plus regardé. Cette séquence se termine par un fondu en noir .puis on a un plan fixe sur la fenêtre de Jeff donnant sur la cour, avec un seul rideau qui redescend et qui finit par un fondu en noir.

Tout au long de cette séquence, on ressent un certain soulagement avec le dénouement de l'intrigue, le suspens s'estompe peu à peu. Les raisons qui ont poussées Jeff à exercer cette pratique malsaine qui est le voyeurisme, ont disparue. Il s'est certes retrouvé avec deux jambe cassées au lieu de une, mais il n'est plus seul, il est accompagné de Lisa. Il a pu chasser cet ennui qui excitait son voyeurisme.

On remarquera aussi, que de par les multiples identifications qu'il a enchaînées tout au long du film, il s'est résolu à ouvrir son cœur pour Lisa et se laisser tenter par l'amour : « *chérie, je suis fière de toi* ».

Cette dernière séquence nous est montré par le réalisateur, comme étant l'opposé de la première séquence .et ceci n'est pas gratuit, c'est pour accentuer le contraste entre les deux, et d'éclaircir le dénouement .on presque les mêmes scènes mais avec des situations différentes, dénuder de tension ; de stresse et de suspens.









1:47:20



1:47:20







2.6. Comparaison entre la première séquence et la dernière séquence

2.6.1. Mise en parallèle

La première séquence	La dernière séquence
<ul style="list-style-type: none">-Montée des rideaux qui relève d la théâtralisation de la vie sociale.-Jeff a une jambe cassée.-Jeff dort.-Jeff est seul ans son appartement.-Jeff transpire à cause de la chaleur.-Jeff n'est pas en positions de voyeur.-Jeff n'a pas encore d'emprise sur Lisa.	<ul style="list-style-type: none">-baisse des rideaux qui relève de la théâtralisation de la vie sociale.- Jeff a deux jambes cassées.-Jeff dort.-Jeff est accompagné de Lisa.-la température est basse (absence de transpiration).- Jeff n'est pas en positions de voyeur..-Jeff domine par rapport à Lisa (vue qu'elle lit le livre et dès qu'il a les yeux fermés, elle prend le magazine de mode).

2.6.2. Commentaire du tableau

Le début du film est caractérisé par la montée des rideaux, qui nous rappelle le théâtre. C'est à dire qu'avant chaque spectacle, le metteur en scène lève le rideau pour montrer la vie sociale.

Au début, Jeff dort et cet état demeure à la fin du film. la différence c'est qu'au début, il avait une jambe dans le plâtre et à la fin c'est les deux jambes cassées. Le

changement de l'état du couple (Jeff/Lisa).il y a aussi un changement de température, elle baisse (Jeff ne transpire plus).

Jeff était voyeur au début du film, et à la fin il est toujours face à sa fenêtre avec un sourire béat. Dans la première séquence Jeff n'a pas d'emprise sur Lisa, c'est une femme libre et a la haute classe, mais dans la dernière séquence, Jeff a dompté Lisa et domine le couple, cela se voit par le fait que sa compagne regarde en cachette ses magazines de mode. Donc le support homme/femme est focalisé sur l'ascendance de Jeff sur Lisa. C'est le phénomène de la domination masculine développé par Pierre Bourdieu⁸² et Marguerite Mead⁸³.

⁸²

P. Bourdieu, « *la domination masculine* », seuil, Paris, 1998, p.134.

⁸³

M. Mead, « *l'un et l'autre sexe, les rôles d'homme et de la femme dans Simone de Beauvoir* », seuil, Paris, 1966.

Conclusion :

Dans ce travail, notre intérêt a porté sur le voyeurisme, noyau central de notre recherche. Nous avons pris comme corpus le film *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, sur lequel on a fait l'analyse de deux séquences, la première d'une durée de 3m51s et la dernière d'une durée de 2m40s.

Afin d'élaborer cette analyse on a fait appel à deux approches, la première est l'approche sémiotique, la deuxième est l'approche psychanalytique de Sigmund Freud ainsi que les principaux procédés de la sémiologie du cinéma de Christian Metz, sans oublier l'analyse du critique de cinéma, Jean Douchet.

Notre objectif était de montrer que le voyeurisme choisi par le réalisateur, n'est pas uniquement une réalité jouée par les personnages, mais une réalité vécue par le spectateur, autrement dit le spectateur partage le même sentiment et les mêmes actes.

Notre hypothèse de départ était : le réalisateur créerait du suspense en rendant le spectateur complice du voyeurisme. Le spectateur prit au piège du voyeurisme, regarderait le film avec cette tension, ce suspens qui caractérise tout comportement voyeuriste. Pour cela nous nous sommes basés sur une des caractéristiques du génie hitchcockien qu'est le suspens. C'est une évidence que le maître du suspens est connu par la tension et l'angoisse qu'il maintient dans ses films et le fait de susciter chez le spectateur l'envie de connaître la vérité. C'est autour de cette optique que s'articule notre problématique de départ et le cheminement de notre travail, car nous avons fait le lien entre le suspens et le voyeurisme. De par un stress insoutenable et une tension permanente fournie grâce à une manœuvre cinématographique spectaculaire. Le cadrage habille l'espace et le déshabille. Hitchcock, par cette manœuvre subtile qu'on a explicité, exerce un dévoilement progressif et une censure perverse qui tantôt excite le désir et tantôt le retient. De par cette manœuvre cinématographique : le panoramique, le champ, le contre champ, le hors-champ,... Il accroche le spectateur, aiguise sa curiosité et excite en lui le désir du voyeurisme. Nous avons démontré tout au long de notre travail ce lien et/ou cette fusion qui unie le spectateur et notre protagoniste voyeur.

Nous nous sommes appuyés sur l'avis de Metz dans la sémiologie du cinéma qui nous a permis d'illustrer certains de ces procédés dans le film, à savoir l'identification et l'implication du spectateur dans le film dans son célèbre livre *Le Signifiant imaginaire*. Sans oublier de mentionner les précieuses critiques de Jean Douchet à la lumière desquelles on a fait notre analyse.

On a confirmé suite à notre analyse que notre choix n'était pas anodin, on a voulu donner un aperçu sur le début de la fin, car la première séquence était comme un prologue du film, et c'est elle qui montre le plus explicitement l'implication du spectateur dans le voyeurisme et les prémisses du suspens. Car le protagoniste de l'histoire avait le dos tourné à la fenêtre ; origine du regard et c'est ce qu'on a démontré, expliquer et confirmer précédemment dans l'analyse. Par ailleurs, dans la dernière séquence nous avons explicité le dénouement de l'intrigue, un retour au calme, la satisfaction du désir initiale, celui qui était d'élucider le meurtre, et s'acquitter de sa charge immoral du voyeurisme mais surtout de sa sanction judiciaire. Notamment, nous avons déduit la satisfaction d'un certain désir et le comblement d'un certain manque, source initiale du voyeurisme et constater un retour à la normal, le dénouement de l'intrigue.

*« [...] Il y a même l'idée du zapping présente puisque malgré l'intrigue principale, Hitchcock développe des histoires d'une dixième de locataires qui s'emmêlent et se déroulent selon le bon vouloir du regard de Jeff, qui zappe d'un appartement à l'autre. Au final nous sommes bien Jeff, assis devant le spectacle impuissant à faire quoi que ce soit, et curieux par-dessus tout de ce qui va suivre. Outre le suspens habituel, Hitchcock nous fait regarder celui qui regarde et nous renvoie notre image : c'est une mise en abyme. En somme, ce film illustre avec brio comment quiconque a la première occasion devient un voyeur. Et il est une des apothéoses de l'art d'Hitchcock de captiver l'attention et le regard du spectateur tout en le mettant, avec ironie dans la peau de son double métaphorique. Le spectateur est le voyeur ».*⁸⁴

Cependant notre travail n'est pas un travail exhaustif, au contraire il regorge d'autre optique et d'autres thématiques qui peuvent être l'objet d'autres travaux.

84

Gilles Bindi. Regarder à l'intérieur- voyeurisme et cinéma. Dédicace digital. [En ligne]. Adresse URL : <http://dedicatedigital.com/regarder-a-l-interieur/>. mise en ligne en 2004. (Consulté le 02/9/2017).

Références bibliographies

1. Corpus

- Film : Alfred Hitchcock, « Rear Windows », *Fenêtre sur cour*, état unis, couleur, 1h50mn.

2. Ouvrages théoriques

- A.J. GREMAS, « sémantique structurale », PUF, Paris.
- Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma ? », CERF, Paris, 1990.
- Cf. Freud S, « Le trouble psychogène de la vision en psychanalyse » [1910], *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.
- Cf. Truffaut F., « *Le cinéma selon Alfred Hitchcock* », Paris, Gallimard, 1983.
 - C. Metz, « *Essais sémiotique* », Seuil, Paris, 1977.
 - C. Metz, « *Au-delà de l'analogie* », l'image, Seuil, Paris, 1970, pp1-10.
 - C. Metz, « *Le signifiant imaginaire* », Christian Bourgois, Paris, 1984.
 - D. Bordwell, K. TOMPSON, *L'art du film : une introduction*, De Boeck université, 2000.
 - G. Mounin, « *Introduction à la sémiologie* », Ed : De minuit, Paris, 1970.
 - LOTMANI, « *Esthétique et sémiotique du cinéma* », Seuil, Paris, 1977.
 - J. Kristeva, « 'le langage visible : la photographie et le cinéma' » dans le langage cet inconnu, Seuil, Paris, 1981, pp311-315.
 - Jean-Luc Cacciali, « *Une perversion du regard : le voyeurisme* », Journal français de psychiatrie 2002/2 (no 16), p. 33
 - M. Dib, *La Grande Maison*, Seuil, coll. Points, 1996. 178p.
 - M. Martin, *le langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1992.
 - M. Mead, « *l'un et l'autre sexe, les rôles d'homme et de la femme dans Simone de Beauvoir* », Paris.

- P. Guiraud *la sémiologie*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1971.
- R. Bellour, *L'analyse du film*, « Albatros », Paris, 1980.
- S. Brunet, Albert Furgensen, « *des matiers de l'image* », seuil, 1980, pp. 13-28.
- S. Eisenstein, le cuirasse « *Potemkine* », Russie, 1925.
- S. Freud, *Psychanalyse, textes choisis*, PUF, Paris, 1963.
- *Charles Pierce (1903), "Elements of Logic"*, in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.
- TRUFFAUT François, Hitchcock Truffaut, « *Manche court* » (France), Edition Gallimard, 1993(Édition définitive), 311 Pages

3. Dictionnaires

- J. Lourcelles, « *Dictionnaire du cinéma* », Editions Laffont, Paris, 1997, pp.563-564.
 - J. Passe, « *Dictionnaire du cinéma* », Larousse, Paris.
 - J. Dubois, « *Dictionnaire de linguistique et de science du langage* », Paris
 - *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue française [en ligne].adresse URL : http://section15.gc.ca/fra/cons/voy/part1_context.html (consulté le 08/2017).*

3. Sitographie

- Antonio Quinet .le trou du regard. Lacanien memory. [En ligne]. Adresse URL : http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm. (Consulté le 08/2017).
- Christophe BORMANS . « *Pulsion, Les Signifiants de la Psychanalyse* ». psychanalyse-paris.com. [En ligne]. Adresse URL : <http://psychanalyse-paris.com/Pulsion.html>. Mise en ligne 22 février 2003. (Consulté le 08/2017.)
- Comment faire un film « ensemble, un scénario a la réalisation ». Le plan séquence, comment ? Pourquoi ? [En ligne]. Adresse URL : <https://www.commentfaireunfilm.com/plan-sequence/>.

- Echelle des plans cinéma. Devenir réalisateur.com. [En ligne].adresse URL : <http://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/>(consulté le 08/2017)
 - Les plans au cinéma. Odyssée du cinéma.fr. [En ligne]. Adresse URL : <http://www.odysseeducinema.fr/Plans.php> (consulté le 08/2017)
 - Jean-Pierre Berthomé. « Montage cinéma » module licence pro cian, 2004. [En ligne]. Adresse URL : <https://cursus.univ-rennes2.fr/mod/resource/view.php?id=54752>(consulté le 03/08/2017).
 - Le film au service de l'analyse littéraire. Lexique d'analyse d'un film. [En ligne]. Adresse URL : <https://www.unil.ch/cec/files/live/sites/cec/files/Evénements%20CEC/Séquences/Fiches%20pédagogiques/Lexique-1.pdf> (consulté le 08/2017).
- Loescher en français. Le lexique du cinéma (pour l'analyse d'une scène), [en ligne]. Adresse URL : <https://enfrancais.loescher.it/files/1088> (consulté le 25/08/2017).
 - *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue française [en ligne].adresse URL : http://section15.gc.ca/fra/cons/voy/part1_context.html (consulté le 08/2017).*
 - Retour vers le cinéma. « Les genres cinématographiques, comment les reconnaître ? », [en ligne]. Adresse URL : <https://www.retourverslecinema.com/les-genres-cinematographiques/>.(consulté le 25/08/2017).
- Voyeurisme. Wikipédia. [En ligne]. Adresse URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme>. modifier le 28 avril 2017 (consulté le 08/2017) .