

AU REGARD DE LA FICTION : VOIR, SAVOIR ET POUVOIR AU CINÉMA

Charles Perraton¹

Si savoir consiste à entrelacer le visible et l'énonçable, le pouvoir en est la cause présumée, mais, inversement, le pouvoir implique le savoir comme la bifurcation, la différenciation sans laquelle il ne passerait pas à l'acte².

1. La force du regard

La force du regard au cinéma se double du plaisir de comprendre les choses, de trouver une solution aux diverses énigmes qui se présentent à l'œil et à l'esprit. Tel un cyclope qui, pour un peu de lumière, est prêt à oublier son corps et à dévier son désir pour le projeter dans l'espace imaginaire du film, le spectateur des films de fiction serait-il condamné à ne faire qu'actualiser et renforcer l'efficacité pragmatique du cinéma ? Très souvent, en effet, mais pas toujours heureusement, le regard du spectateur appelle la fiction, pendant que celle-ci oriente celui-là. Sans le concours du spectateur, en effet, les dispositifs de médiation au cinéma (le dispositif

¹ Professeur au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

² G. DELEUZE, *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 46.

cinématographique) ne pourraient fixer l'attention et imposer l'homogénéité des perceptions (dispositifs de vision) et des pratiques de réception (dispositif d'action).

Alors que dans le film de fiction classique le spectateur doit oublier qu'il se trouve face à un film pour se croire devant la réalité (ce qui correspond aux opérations de croyance et de fictivisation chez Roger Odin), il se trouve positionné tout à fait autrement dans le film "moderne" (sans doute serait-il préférable de parler de "film à caractère réflexif"), puisqu'il n'est pas seulement appelé à ressentir et à éprouver des affects au gré des événements (opération de mise en phase chez Odin) sur lesquels il n'a aucun contrôle, mais aussi à examiner (à s'examiner) et à expérimenter. Cela vaut de manière générale pour le cinéma de Woody Allen, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Peter Greenaway, Stanley Kubrick, Fritz Lang, etc. et, de manière particulière pour les fins de cet article, pour *Rear Window* d'Hitchcock (USA, 1954) et *Shining* de Kubrick (USA, 1980).

Ce qui de manière générale s'avère le moins supportable pour le spectateur, c'est moins le fait de tout voir ce qu'il voit (il n'en voit jamais assez), que de devoir assumer le fait qu'il ne puisse être le seul à le faire. Depuis l'institutionnalisation des débuts du cinéma¹, il a l'habitude de refuser à celui qu'il regarde le pouvoir de vision dont il fait lui-même usage. Pour Christian Metz², en effet, les succès du cinéma reposent en grande partie sur cette prérogative du "sujet tout-percevant". Ce pouvoir absolu de spectateur se trouve pourtant remis en cause dès que ce dernier n'occupe plus la position ludique et privilégiée de l'observateur extérieur. Le regard, on le sait, est de nature politique, et la conséquence de son exercice se trouve dans l'impuissance de l'objet observé. Le pouvoir, on le voit, a une portée cognitive, et la perspective de son action se trouve déjà contenue dans le désir effréné de voir.

Permettre au spectateur de voir les personnages sans que ces derniers ne le voient en retour, tel serait pour l'essentiel le contrat que respecte le cinéma (de fiction) depuis qu'il a entrepris de raconter des histoires. Or, le lieu où le spectateur exerce ce *pouvoir de surprendre* se trouve à illustrer, tout en les maximisant, la nature (visuelle et sonore) et la portée (pratique et politique) du dispositif cinématogra-

¹ N. BURCH, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991 (édition originale en anglais sous le titre *Life to those Shadows*, The University California Press, 1990).

² Chr. METZ, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

phique. A l'instar du panoptique (dispositif permettant de voir sans être vu), la salle obscure crée en effet les conditions matérielles pour l'exercice d'un regard qui produit du savoir et donne du pouvoir à celui qui l'exerce. Mais, afin de pousser l'enquête (en savoir plus pour mieux comprendre le film, ou pour en faire davantage avec lui), il oblige ce dernier à traverser l'espace labyrinthique qui le sépare de celui qu'il observe pour trouver des indices permettant de vérifier ses hypothèses sur le sens du film.

Cet espace à parcourir est celui de la représentation ou celui de sa mise en question. Dans tous les cas, il est l'occasion de la métamorphose du personnage au terme de son parcours narratif, ou du spectateur (et/ou de l'auteur) au terme de l'expérience esthétique. Dans le premier cas, le personnage occupe l'espace oublié et divisé qui marque la distance entre l'observateur et l'observé ; dans le second, le spectateur s'inscrit ou souscrit au renversement du dispositif (faisant de l'écran un projecteur et du spectateur un écran) qui lui renvoie dès lors l'image de son propre regard. Cet espace apparaît donc comme celui de l'interprétation, l'occasion d'une rencontre, ou de son évitement, le lieu de l'acceptation ou du refus de la différence, bref, le lieu du questionnement éthique.

On peut dès lors imaginer un cinéma qui permettrait à l'observé (objet) d'exercer ce pouvoir de vision à son tour, profitant par exemple du fait que l'observateur (sujet) "s'expose" par sa sortie sur le terrain (c'est le cas du personnage, Jefferies, dans *Rear Window*) ou par ses déplacements aux limites de l'institution (c'est celui, cette fois, du spectateur qui participe avec l'auteur au changement des règles de l'institution). L'espace de la représentation risque autrement de se réduire à un lieu de production de savoir désincarné, d'un savoir se fondant sur (et dans) le pouvoir du regard.

Espaces du risque dont on connaît le chemin à l'avance, ces deux perspectives deviennent l'occasion de parcours truffés d'embûches, mais aussi celui de riches indications. On les considère en ce sens comme un labyrinthe d'où l'on ne sort indemne qu'à l'aide des expériences et de la ruse. Alors que l'espace de la représentation immatéréalise les corps (des personnages) au profit de la mise en scène, celui de sa mise en question (mise en abîme) mobilise le spectateur à la faveur d'une reconfiguration imaginaire et symbolique du monde. Grâce, notamment, à l'usage des nouveaux moyens techniques, le corps s'y trouve différé ou prolongé de capacités nouvelles ; ce qui n'est pas sans soulever d'importantes questions d'ordre économique

(tous ne peuvent se les offrir), politique (la détermination des règles qui en fixent l'usage est l'enjeu du pouvoir) et culturel (une manière de voir le monde se trouve impliquée) sur lesquelles il nous faudra revenir.

Les opérations (communicationnelles ?) entre l'observateur et l'observé font donc l'objet de luttes de pouvoir, de sorte que la question qui s'en trouve posée devient celle du sens de l'œuvre des uns et des manœuvres des autres. La communication entre l'observateur et son relais sur le terrain (lieu de la représentation ou de l'expérience) en vient à décupler les forces et l'oblige à repenser sa manière de voir ; elle va jusqu'à l'instruire sur lui-même. Si les indices ouvrent la voie à l'interprétation et à la production de sens, toute hypothèse (abduction) sur le sens de ce qui se passe vis-à-vis (sur l'écran ou dans l'œuvre d'en face) oblige de faire un travail de vérification (induction et déduction)¹. Or, c'est à ce moment précis que le sujet s'expose le plus, et qu'il risque de perdre son invulnérabilité/objectivité, ce que le spectateur éprouve au moment où le film "réfléchit sur lui-même" (à moins que ce ne soit... "au moment où le film devient autre chose lorsque le spectateur réfléchit à sa place").

Ceux que le spectateur épie, et sur lesquels il exerce sa passion de voir et son désir effréné de savoir, ne pourraient lui retourner son regard sans lui faire perdre son pouvoir². La nature du dispositif s'en trouverait changée. Aux yeux du "gardien", le panoptique perdrait tout intérêt, puisqu'il se trouverait lui-même vu par les prisonniers. La réflexivité montre donc combien l'invulnérabilité/invisibilité du spectateur est une condition nécessaire au succès du cinéma narratif pour qu'il produise ses effets de réel. Le seul fait de renverser l'ordre des regards suffit à faire passer le personnage de simple objet à celui de sujet d'observation. Cela suffit à montrer que le pouvoir de l'observateur agit sur les conditions d'existence de l'observé (leur avenir dépend de la place qu'ils occupent dans la structure des

¹ Le philosophe et logicien américain Charles Sanders Peirce (1839-1914) propose de distinguer trois types d'inférence : la déduction, l'induction et l'abduction. Il y a déduction lorsque d'une règle on infère (déduire) un résultat comme étant un cas de cette règle. L'induction consiste, à partir de cas donnés (faits), à remonter à une proposition générale (loi), s'agissant donc d'inférer (induire) une règle à partir de plusieurs cas. L'abduction consiste à mettre en relation des éléments qui ne l'avaient jamais été auparavant, inférant (abduire) donc d'un résultat la règle (hypothétique) dont il serait un cas.

² I. STENGERS, *L'invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1995 (Paris, La Découverte, 1993).

rapports sujet/objet), que les conditions de production de connaissance de l'un interfèrent sur les conditions d'existence de l'autre. Il n'en faut pas plus pour remettre en question l'idée banale que le cinéma se réduit à la vision d'un spectacle audiovisuel, comme s'il ne pouvait ouvrir à une tout autre expérience spectatorielle.

2. Deux films, deux dispositifs : la cour intérieure et le labyrinthe

Dans *L'invention des sciences modernes*, Isabelle Stengers montre bien que la distinction entre sujet et objet permet de repenser le rapport entre savoir et pouvoir, entre science et pouvoir, car il est coutume de penser que la manière dont le sujet se rapporte aux objets n'a rien de commun avec celle à laquelle il recourt dans ses rapports avec un autre sujet. C'est que l'on reconnaît généralement au sujet "le pouvoir, l'initiative et la question", alors que l'on situe l'objet du côté de la "cause"¹. Or, pour Stengers, le laboratoire est la figure par excellence du tribunal où la "cause" de l'objet peut être discutée. C'est aussi bien le lieu de définition des conditions de son témoignage que celui de sa mise à l'épreuve.

Dans la mesure où pour décider lesquels, parmi tous les énoncés, renvoient plutôt à la fiction qu'à la science, la distinction entre sujet et objet reste utile, puisque la véritable question qui se pose est celle de savoir qui doit subir la mise à l'épreuve. Ce qui oblige à modifier le sens des distinctions consacrées, n'attribuant plus au sujet le droit de connaître l'objet, mais à ce dernier le pouvoir de mettre le premier à l'épreuve. Pour Isabelle Stengers, la question ne consiste pas tant à se demander lequel de deux énoncés référant à un même objet est le bon, puisque la mise à l'épreuve doit également porter sur le sujet, qu'à chercher à comprendre les conditions d'émergence de l'objet et de production des énoncés de savoir. Tout change à partir du moment où les conditions de *production de connaissance* sont en même temps les conditions de *production d'existence* de l'autre.

Cette perspective procède d'un nouveau paradigme esthétique selon lequel une production d'existence relève d'une puissance d'être affecté par le monde qui ne se réduit pas à l'interaction subie, mais à la production de sens, de soi et du monde. Elle a selon nous son

¹ *Ibid.*, p. 150.

importance pour comprendre les enjeux esthétiques à portée éthique et cognitive au cinéma. A sa manière, *Rear Window* proclame que Lars Thorwald (dont le comportement apparaît étrange aux yeux de son voisin d'en face, L. B. Jefferies, qui l'observe) n'est pas qu'un simple objet d'observation, mais aussi un sujet, ce que Jefferies apprendra à ses dépens. Il exprime à sa façon que le pouvoir de l'observateur agit sur les conditions d'existence de l'observé ; que les conditions de production de connaissance de l'un interfèrent sur les conditions d'existence de l'autre. Ce qui devient plus évident pour un film comme *C'est arrivé près de chez vous* de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde (Belgique, 1992).

Le panoptique est à *Rear Window* ce que le labyrinthe est à *Shining*. L'un et l'autre renvoient à la figure de la "dead part" telle que l'a décrite Jeremy Bentham (1977). Dans *Rear Window*, la "dead part" est en effet le lieu de la mort. C'est là par exemple que le meurtrier y enterre sa victime, que s'opèrent toutes les métamorphoses. Oublié et divisé, l'espace y est marqué par la distance extrême entre l'observateur et l'observé. La rencontre y devient possible, même si elle se trouve généralement évitée. C'est le lieu de la rencontre obligée, ou de celle qu'on évite, le lieu du questionnement éthique et, donc, de l'acceptation ou du refus de la différence. La "dead part" apparaît comme l'espace obligé d'une production de savoir désincarné, d'un savoir fondé sur le pouvoir du regard et de la subordination des autres sens.

Si l'espace y est celui de la césure, il est aussi celui de la communication possible, mais nécessaire pour combler les vides. Espace du risque dont on ne peut connaître le chemin à l'avance, la "dead part" se présente dès lors comme le lieu des parcours truffés d'embûches, mais aussi de riches indications pour qui sait suivre les pistes qui s'offrent à l'interprétation. Elle sollicite ou réquisitionne le corps de celui qui la traverse pour lui faire subir les contraintes du temps et de l'espace, agissant par là comme un véritable espace labyrinthique d'où il n'est possible de sortir vivant que grâce à l'expérience et à la ruse. Grâce aux diverses techniques de médiation, le corps s'y trouve prolongé de capacités nouvelles, ce qui soulève différentes questions d'ordre économique (tous ne peuvent se les offrir), politique (la détermination des règles qui en fixent l'usage est l'enjeu de pouvoir) et culturel (une manière de voir le monde se trouve impliquée), que l'analyse nous permettra de poser à la faveur d'une meilleure compréhension des rapports de l'art à la technique.

La communication entre l'observateur et son relais sur le terrain en vient à décupler ses forces et l'oblige à repenser sa manière de voir ; allant jusqu'à l'instruire sur lui-même. La question qui s'en trouve posée devient celle du sens de l'espace et des luttes de pouvoir qui s'ensuivent. A cet égard, l'évocation du mythe en rappelle les enjeux. Construit au gré de l'expérience, le fil d'Ariane¹ permettant d'en sortir sain et sauf se construit à force d'imagination et fait appel à la mémoire. Sans elles, il devient difficile de choisir le bon parcours. Ce fil peut aussi être substitué par l'usage de techniques communicationnelles diverses. Dans *Shining*, par exemple, l'usage de la steadicam permet à l'observateur (Kubrick via son opérateur avec qui il est relié par radio) de voir sans être vu –en survolant le labyrinthe (le réalisateur a le plan de ce labyrinthe en main)– tout en parcourant l'espace au sol (l'opérateur se déplace "à hauteur d'homme"). Kubrick occupe pour ainsi dire la place d'Icare² et celle de Thésée tout à la fois.

On se souvient dans ce film, par exemple, du moment où l'on voit d'en haut le labyrinthe où courent Danny (le fils) et sa mère, réalisant soudainement qu'il s'agit de la maquette du labyrinthe-jardin que regarde Jack (le père) dans l'hôtel. Le point de vue du père ouvre sur un autre espace (à distance) et un autre temps (indéfini), aussi bien celui du mythe que celui du savoir sur lesquels se fonde le pouvoir. Du coup, le labyrinthe apparaît comme le lieu d'aboutissement de deux modes de connaissance : celui du savoir théorique symbolisé par le père et celui du savoir pratique incarné par le fils ; rien d'étonnant à ce que ce soit finalement l'occasion de la mise à mort du premier par conséquence des ruses du second.

S'il est vrai que le dispositif de Rear Window distribue de part et d'autre un sujet (observateur) et un objet (observé), l'action n'en rapproche pas moins les parties. Ce qui se donnait pour un espace oublié, prend finalement l'allure d'un vide à remplir. Après avoir été celui du récit, l'espace du milieu devient celui du passage obligé des protagonistes, en quête d'éléments de preuves pour vérifier les

¹ Fille de Minos et de Pasiphaé, Ariane donna à Thésée (roi légendaire d'Athènes), venu en Crète pour combattre le Minotaure (et ainsi délivrer sa ville du joug de Minos), le fil à l'aide duquel il put sortir du Labyrinthe après avoir tué le monstre (*Le petit Larousse illustré*).

² Icare est le fils de Dédale avec lequel il s'enfuit du Labyrinthe au moyen d'ailes faites de plumes et fixées avec la cire ; la chaleur du soleil ayant fait fondre la cire, il tomba dans la mer (*ibid.*).

hypothèses qu'ils ont élaborées, sur la base des indices perceptibles de leur lieu d'observation.

Dans ce film, en effet, le rideau de la fenêtre de l'appartement de Jeff fait inlassablement passer l'action du meurtre à élucider –ce qui sera d'abord l'affaire de Jeff– au désir à assouvir –ce qui restera toujours le “problème” de Lisa. Parce qu'elle se rend bien compte de l'ignominie de leur démarche –entretenir des soupçons sur le voisin d'en face, que leur ami détective vient d'innocenter en produisant la preuve que Mrs Thorwald, loin d'avoir été assassinée, s'est plutôt rendue à la campagne–, Lisa baisse les trois stores et propose à Jeff de passer en effet d'un spectacle (“Show's over for tonight !”) à l'autre (“Preview of coming attractions !”).

La position de Jeff dans *Rear Window* s'avère analogue à celle du spectateur au cinéma dont le plaisir repose sur l'assurance qu'il a de “l'ignorance d'être regardé où se trouve l'objet regardé”. A l'instar du panoptique (dispositif permettant de voir sans être vu)¹, la cour intérieure crée en effet les conditions matérielles pour l'exercice d'un regard qui produit du savoir et donne du pouvoir à celui qui l'exerce. Mais afin de pousser l'enquête, il oblige ce dernier (ou sa déléguée Lisa) à traverser l'espace qui le sépare de celui qu'il observe, pour trouver des indices permettant de vérifier l'hypothèse du crime. Par là même, il permet à l'observé (l'objet-Thorwald) d'exercer ce pouvoir de vision à son tour, profitant du fait que l'observateur (le sujet-Jeff) s'est “exposé” par sa sortie sur le terrain, ce que Jeff éprouve au moment où Thorwald le voit. En renversant l'ordre des regards, Thorwald passe du simple statut d'objet à celui de sujet d'observation. Du reste, ce qui fait dire à la critique que *Rear Window* présente une “théorie du spectacle”², nous ferait plutôt avancer l'idée qu'il s'agit plus encore d'une véritable théorie du spectateur et de la spectature³.

¹ Dans son livre intitulé *Le panoptique*, Jeremy Bentham (1748-1832) conçoit une prison dont l'architecture permet de “voir d'un coup d'œil tout ce qui s'y passe”. Proposition qui incarne l'idée même du pouvoir : “Si l'on trouvait un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer de tout ce qui les environne, de manière à opérer sur eux l'impression que l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs liaisons, de toutes les circonstances de leur vie, en sorte que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce ne fût un instrument très énergique et très utile que les gouvernements pourraient appliquer à différents objets de la plus haute importance”.

² E. ROHMER et Cl. CHABROL, *Hitchcock*, Paris, Édit. Universitaires, 1986.

³ La spectature serait au spectateur ce que la lecture est au lecteur.

L'œuvre ouvre donc la porte à l'interprétation, libérant ainsi du temps pour la production de sens où se jouent et se conjuguent l'un (l'identité) et le multiple (la communauté). L'intérêt ne réside donc pas tant dans son explication que dans son interprétation (l'interpréter ce sera la comprendre), ce qui demande d'en finir avec la problématique de la contradiction et des extrêmes ; en finir avec cette idée que l'œuvre est le centre unificateur d'entités opposées telles que sujet (réalisateur/auteur) et objet (spectateur/récepteur). Au lieu de nous en remettre au texte et aux entités qu'il suppose, la problématique du milieu permet de repenser l'œuvre en termes de médiation, c'est-à-dire "de moyen et d'occasion". C'est donc que l'ordre des positionnements et la nature des discours importent davantage que les techniques mises en œuvre. L'acte de spectature (et/ou de création) s'accomplit au cœur de "l'Empire du milieu"¹.

Foucault² avait déjà montré que le pouvoir du dispositif panoptique ne tenait pas seulement au fait qu'il dissociait le couple "vu-être vu", mais aussi au fait qu'il restait invérifiable pour l'observé. Le savoir qui résulte de l'exercice de ce regard a une incidence sur les conditions d'existence de celui qui est objet d'observation. Son accroissement s'avère nécessaire à l'avancée du pouvoir qui en permet la production, pouvoir informel et diagrammatique dont l'efficacité (non seulement pragmatique) consiste à positionner les corps dans l'espace, en les distribuant les uns par rapport aux autres. C'est Foucault encore qui fait la critique de cette volonté de savoir émergente à la fin de l'âge classique³. Volonté de savoir qu'il est difficile de penser en dehors de la volonté de pouvoir qui la génère, laquelle se trouve elle-même générée par la première. Le malin génie du panoptique tient à sa capacité de produire d'autant plus de pouvoir qu'il génère du savoir. Dans le couple savoir/pouvoir, les catégories ne s'opposent pas paradigmatiquement, mais elles s'imbriquent l'une l'autre.

Rear Window "exprime" les conditions de la réception passive de manière à clore la période "classique" du cinéma de fiction, assumant par là le mode de représentation à partir duquel le discours se produit,

¹ M. SERRES, *Éclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, Flammarion, 1994 (Édit. François Bourin, 1992).

² M. FOUCAULT, "Le panoptisme" in *Surveiller et punir*, Paris Gallimard, 1975, pp. 197-229 ; "L'œil du pouvoir. Entretien avec Michel Foucault", in *Le panoptique de Jeremy Bentham*, Paris, Belfond, 1977, pp. 7-31.

³ M. FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

le texte s'écrit et la lecture se fait. Quelques images servent d'appui à cette thèse. Pour rompre avec l'institution dominante du cinéma de fiction, Hitchcock recourt à l'image-relation. C'est Deleuze qui propose, dans son dernier chapitre de *L'image-mouvement*¹, de distinguer entre image-relation (image mentale) et image-perception, image-action et image-affection. Sans abandonner ce type d'images, Hitchcock les intègre dans un cinéma qui donne toute sa place au spectateur. Or, l'image mentale exprime la force des indices. C'est par exemple la tache rouge de la cigarette de Lars Thorwald au fond de son appartement, qui fait la preuve de sa présence ; lui, le seul à ne pas être venu à sa fenêtre lorsque la femme au petit chien vient crier son effroi au moment de prendre conscience qu'il est mort. Jeff en vient à conclure que son voisin d'en face est coupable de meurtre, puisque ce dernier est le seul à ne pas venir à sa fenêtre. Puis, il y a l'anneau de Mrs Thorwald que Lisa met à son doigt pour la montrer à Jeff, lui fournissant ainsi la preuve que cette femme n'a pu quitter son appartement sans partir avec un bijou aussi important pour une femme. Par l'usage de ces indices, Hitchcock inscrit le spectateur dans le processus de production de sens.

C'est ce qui nous porte à penser que le dispositif architectural (la cour intérieure) auquel recourt Hitchcock dans son film était moins fait pour vérifier/illustrer la pureté d'un modèle que de montrer combien il ne peut opérer sans se contaminer, sans être obligé de faire un certain nombre de concessions (épistémologiques). Nous appuyant sur le travail de Bela Balazs², nous insistons ensuite sur l'aspect proprement cinématographique qui permet de considérer non seulement l'espace représenté, mais aussi la représentation de cet espace qui nous permet aussi de penser les images pour ce qu'elles sont et pour ce qu'elles proposent comme rapport à l'espace, comme traitement de cet espace représenté.

Conclusion

Le dispositif de vision peut être approprié au dispositif d'action, en ce sens que ce qu'il fait dans l'espace peut être approprié à ce qu'il voit. Dans certains cas, le dispositif d'action s'assujettit à la puissance

¹ G. DELEUZE, "La crise de l'image-action", in *L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, pp. 266-290.

² B. BALAZS, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977.

de l'œil et du regard et assure l'ancrage de ses fonctions. Cet assujettissement peut être accepté (Alex dans *A Clockwork Orange*) ou refusé (Spartacus dans le film du même nom, ou Thorwald dans *Rear Window*). Il faut parler d'une dépendance réciproque entre le dispositif d'action et l'œil. Autant le dispositif d'action assujettit le regard (le regard redouble la puissance panoptique de la cour intérieure dans *Rear Window* et le pouvoir d'enfermement du labyrinthe dans *Shining*), que le regard génère le dispositif d'action (le panoptique et le labyrinthe sont les châtiments du regard). La passion de regarder engendre des espaces de pouvoir comme le panoptique et le labyrinthe, lesquels font dégénérer la passion en véritable obsession.