

Des films étranges UN CINEMA du DEPAYSEMENT ?

« la plupart des films se laissent examiner, décomposer par parties.
Ils acceptent de se soumettre au contrôle qualité
comme n'importe quelle machine aussi infernale soit-elle. »

« les images veulent devenir indépendantes , elles veulent se faire remarquer,
devenir plus importantes qu'une simple signalisation [...]
elles racontent leur propre conte. »

Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 2, p.10 / p.13

sommaire

Introduction

Lexique

I. Troubles

FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*

Analyse de séquence : *Eraserhead*, David Lynch.

La maison hantée.

II. Déphasages

CHKLOVSKI, *La défamiliarisation*

Analyse de séquence : *Les Trois Couronnes du matelot* , Raoul Ruiz.

Le jeu d'acteur.

Langues étrangères.

Derrière l'ombre et le voile.

III. Dédoubléments

RUIZ, *Le détachement* (un cinéma « chamanique »)

L'exil, quitter son champ d'action.

Analyse « distraite » : *Le Territoire*, Raoul Ruiz.

IV. Égarements

BERGALA *Evanouissements*

Analyse de séquence : *L'Ange*, Patrick Bokanowski.

Un cinéma de lenteur.

Laisser le spectateur seul.

Conclusion

[définir ce que n'est pas le dépaysement]

Comment définir le dépaysement ?

On pouvait dire d'une personne du XIXe siècle ayant les moyens de partir à l'étranger qu'elle se « dépaysait ». Au sens où, recherchant à changer son « paysage », autrement dit son quotidien, il s'agissait de fuir l'ennui, se changer les idées. Or, au contraire, ses idées ne changeraient certainement pas. Le but n'étant pas de se confronter à l'inconnu, mais de l'observer comme un divertissement, un spectacle. Ici intervient la notion d'exotisme, dont il n'est pas question dans ce mémoire. Le voyage ne pouvant se réduire à une pratique touristique. Il s'agit de s'ouvrir au regard de l'autre à travers sa culture, afin d'y revenir avec un regard ayant pris de la distance, parvenant à se dissocier de ses préjugés et se débarrasser des évidences. On peut se dépayser en voyageant, aussi bien qu'en restant au même endroit. Le dépaysement ne pouvant se définir pas par les actes qu'il implique, on tentera plutôt de cerner les effets qu'il produit.

[le dépaysement se définit par ses effets]

L'origine du mot signifie "quitter son pays". L'acte d'abandonner, de renoncer à quelque foyer ou territoire connu se révèle donc nécessaire. Cet abandon implique deux réactions confusément opposées.

Elles sont liées à l'étonnement ; d'une part ce qui est de l'ordre de la perturbation, du déséquilibre, du désarroi, du trouble, et d'autre part une sorte de fascination.

En effet, le sentiment d'étonnement a la caractéristique particulière de ne pouvoir être provoqué par ce qui est totalement inconnu. Par exemple, si nous nous retrouvions immédiatement à l'étranger, dans n'importe quel ville du monde, nous pourrions reconnaître une structure, ou des éléments similaires à ce que nous venons de voir « dans notre pays ». Dans toute ville, nous pouvons nous attendre à trouver commerces, enseignes, église, école etc...

[Comment définir le dépaysement en termes cinématographiques ?]

En termes cinématographiques, nous pourrions donc dire que le sentiment de dépaysement est relatif à ce qui « défamiliarise » le spectateur, tout en lui exposant une forme de réalité reconnaissable. Et c'est précisément à ce moment que la perte des repères peut avoir lieu. Pour perdre ses repères, il faut préalablement en avoir eu, et plus solides ils étaient, plus grand est le trouble.

[Plan]

L'idée de ce mémoire serait d'ordre expérimental ; il s'agirait de retracer une potentielle histoire cinématographique du dépaysement à travers quelques exemples. L'analyse se déploiera à partir des concepts, mouvements cinématographiques caractéristiques, organisés successivement selon différentes sensations évoquées précédemment : Tout d'abord, le trouble, puis, le déphasage, le dédoublement, et enfin l'égarement. Notre analyse de déploiera nécessairement par allers et retours, les termes étant liés les uns aux autres. Il s'agira de déterminer ce qui se produit à l'écran. Les concepts référents forment les sources qui peuvent s'apparenter à ce type de films. Je traiterai ces sources en les mettant en parallèle à l'analyse de quelques œuvres.

[LEXIQUE]

J'utiliserai parfois des formes évocatrices et synthétiques du schéma, de la liste, en alternance avec des descriptions plus objectives et consistantes, afin de prendre en considération différents modes de lectures possibles. Le fait que l'attention peut être orientée dans des directions variées.

Cet ensemble de recherches sémantiques rassemble les termes énoncés dans le plan entourant cette notion de dépaysement. Elles se présentent sous la forme d'un schéma, ni exhaustif, ni autoritaire, mais formé fidèlement à partir des définitions du site du C.N.R.T.L.

Les synonymes et racines des mots m'ont renseigné plus précisément sur la nature des effets recherchés par les cinéastes. Ce qui nous amène, par projection métaphorique, à entrevoir quelques indices à la base de l'analyse de l'aspect plastique de l'image, de la nature du montage, ou encore la volonté du cinéaste à provoquer certains effets psychologiques chez le spectateur.

(1) **TROUBLE** = . *Douter de la réalité des choses visibles.*

. *Qui n'est pas limpide, transparent, qui contient en suspension des particules, des impuretés. à caractère douteux.*

. *Dont la couleur n'est pas bien définie, qui manque de netteté.*

. *Qui comporte des éléments cachés, suspects. Qui est difficile à cerner, à définir.*

Synonyme de désordre, dérangement, perturbation, malaise, inquiétant, tourment, désarroi, effarouchement, confusion.

→ [Lié et indissociable de la notion de] DOUTE.

Se trouver dans l'incapacité de reconnaissance de ce qui est réel ou non.

(2) **DEPHASAGE** = *Faire perdre contact avec la réalité actuelle.*

Dérangement causé par une rupture avec la continuité logique des événements.

→ **DECALER** = *enlever les cales, ce qui fait tenir le tout ensemble.*

→ **DEPLACER**, = *retirer, au profit d'un nouveau positionnement, bouger, se mettre en mouvement, voyager.*

→ **DECONCARTER**

Synonyme de déloger, désacclimater, déménager, destituer, intervertir.

(3) **DEDOUBLEMENT** = *Déplier ce qui était plié en double,*

de manière à faire réapparaître l'unité primitive.

Opérer un facteur de répétition du semblable,

sans que cela ne soit exactement la même chose.

→ **DISSOCIER** = *Considérer séparément.*

(**DOUBLE** = *deux fois plus, meilleur que, ayant 2 fois plus de facultés, duel dans sa valeur.*

Divisé en l'ambivalence des inconvénients et avantages.)

(4) **EGAREMENT** = *perdre son chemin.*

Synonyme de divagation, écart, vertige, déséquilibre, brumeux, désorientation, étourdissement, évanouissement. Fait de cesser d'être perceptible.

→ **PERDRE** = *Cesser d'apercevoir. Ne plus avoir auprès de soi.*

Être privé, séparé provisoirement ou définitivement de quelque chose/quelqu'un.

1 / TROUBLES

FREUD ; le sentiment d'inquiétante étrangeté.

DAVID LYNCH, *Eraserhead*, 1977, Noir et blanc, 35 mm, 85 min.

« Unheimlich » serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste. »*

* S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, p. 11

TROUBLE : Qui n'est pas limpide, transparent, qui contient en suspension des particules, des impuretés. à caractère douteux. Dont la couleur n'est pas bien définie, qui manque de netteté. Qui comporte des éléments cachés, suspects. Qui est difficile à cerner, à définir.

[Qu'est-ce que le texte de Freud apporte, qu'est-ce que l'inquiétante étrangeté ?]

Comme source initiale à la notion de dépaysement, je trouve le concept de l'« Inquiétante étrangeté ».

C'est en étudiant les contes d'Hoffmann (il donne l'exemple de *L'homme au sable*) que Sigmund Freud développe le concept d'« inquiétante étrangeté » dans un document concentré sur quelques pages. Le terme est traduit de l'allemand « Unheimlich ». Il développe sur plusieurs pages l'origine du terme. C'est par l'étude sémantique des termes que nous pouvons le relier à la notion de dépaysement. « Unheimlich » s'oppose à « heimlich », « l'intime de la maison », ce qui est familier, voir « le pays natal ». « Heimlich » désigne ce qui est du domaine de l'approprié, du chaleureux. Qui appartient au foyer. Il faut préciser que l'« Unheimlich » est d'abord l'« heimlich » de la maison avant que celui-ci n'ait subi le refoulement.

A partir de cette base, nous pouvons avancer que dans l'idée de dépaysement, nous affrontons ce qui n'est pas familier, pas appréhendé, domestiqué, intime, mais ce qui nous désoriente, nous trouble, nous déstabilise...ces réactions, nous les retrouvons justement dans certaines œuvres cinématographiques qui ont une certaine vocation à cette question d'inquiétude et d'étrangeté. Ces films ont cette capacité à désorienter le spectateur en le mettant face à des images d'abord proches du réel (les familières), puis à ces mêmes images (les revenantes) sous forme inquiétante. Déstabilisé, ne retrouvant plus le confort de ses repères, habitudes, il ressent ce sentiment d'« inquiétante étrangeté. » Sentiment d'être étranger. (et non pas d'être à l'étranger !)

Mais tout ce qui provoque l'inquiétante étrangeté ne l'est pas pour autant. L'effroi suscité par l'« inquiétante étrangeté » fonctionne par la confirmation d'un pressentiment, d'une intime conviction.

Il faut donc au préalable que certains indices nous aient été donnés pour être amené à penser qu'une chose effroyable est cachée sous l'apparence de l'ordinaire.

Nous pouvons à présent explorer différentes façons dont les cinéastes vont s'emparer de cette inquiétante étrangeté.



[Analyse de séquence 1 ; Eraserhead]

David Lynch est devenu reconnaissable par son style surréaliste, inquiétant. Il s'agit d'un cinéma un peu fantasmagorique qui se caractérise par une imagerie onirique, souvent dérangeante par sa violence. L'histoire, ponctuée par un traitement audacieux de la bande sonore, se situe en général au sein de bourgades américaines sans intérêt, qui dissimulent une réalité angoissante.

Dans *Eraserhead*, le spectateur est confronté à une contradiction entre apitoiement et dégoût. Le personnage, est forcé de s'occuper de son enfant, sorte de créature fragile, tremblante, devenant de plus en plus repoussante. La lumière suffit à lui provoquer des crises ; rejeter des bouts de graisse, par contorsions, dans un bruit visqueux. Effroi. Le personnage se retrouve coincé avec ce nouveau né, malade. Menaçant de hurler et mourir à tout instant. Incapable de s'en occuper, de supporter cette présence morbide, il se résout à le tuer. Bien que la signification de cet acte soit profondément immorale et sordide, le spectateur ne peut s'empêcher d'être rassuré de la fin de cet événement. Le film aborde des angoisses inconscientes. De ce que l'on peut trouver de plus rassurant et beau d'une rencontre amoureuse, et de la formation d'une famille, David Lynch en fait à l'inverse un cauchemar.

Analyse de séquence *Eraserhead* ; 00;47;03 – 00;50;11 / 01;00;12 – 01;04;00

Chambre obscure. Silencieuse. Essayant de dormir, le personnage fixe le radiateur situé à côté de son lit. Nous étions pour le moment dans la réalité quotidienne du personnage. Le bruit d'un radiateur ayant quelque chose de sifflant, profond, il crée une sorte de tension, par laquelle nous entrons dans le processus des images que j'ai nommé « revenantes ».

Le radiateur se transforme progressivement, par le jeu d'amplification de la bande sonore, en une inquiétante machine. Un bruit de fuite s'amplifie, doublé de cris de bébés. La caméra nous emmène, très lentement, en direction de l'intérieur entre les barreaux du radiateur. Cela dure un certain temps de contemplation du personnage allongé, d'abord ébahi, puis effrayé. Mais ce qui rend « étrangement inquiétant » le radiateur est le son persistant qu'il émet, un peu plus sifflant que ce qu'il devrait être, et qui s'intensifie simultanément avec l'approche de la caméra.

Nous entrons dans une petite salle de spectacle, devant la scénette éclairée en son centre par un spot. La caméra passe lentement d'un plan à l'autre, par travellings traînants.

La lenteur étire le temps, qui ne conserve plus sa linéarité. Cette temporalité distendue amplifie le temps d'hésitation. On ne nous donne pas les réponses tout de suite. Suspendu, ce moment d'identification, qui décrypte l'image.

La scène réapparaît et s'allume. Une jeune femme vêtue de blanc est cette fois présente sur scène. Elle se déplace par petit pas de droite à gauche, avec un sourire à la fois naïf et sournois.

On hésite en effet, entre naïveté et machiavélisme.

Le sol est également changé du parquet en damier de carreaux noirs et blancs.

Deux protubérances gonflent anormalement ses joues. On pourrait qualifier son visage d'adorable si ces excroissances ne lui donnait un caractère de poupée difforme. Des sortes de vers tombent à côté d'elle. Elle se décale lentement en gloussant à chaque fois que l'un d'eux chute près d'elle.

Comme on aurait pu s'y attendre, elle écrase d'un vif coup de pied les ectoplasmes tombés du haut de la scène, arborant ce même sourire mesquin.

Là aussi, même si cela pouvait paraître évident, nous ne nous y attendions pas vraiment. Elle ne change absolument pas d'expression.

L'étrangeté, ou la surprise ne vient pas forcément d'une rupture mais d'une incohérence entre ce qu'il se passe, ce que nous pouvons comprendre d'une situation, et une certaine manière de réagir à celle-ci. Si sans cesse des ruptures fissurent la logique inhérente à la narration suggérée par les premières images, il devient impossible et inintéressant de suivre le récit par sa cohérence. Comme si l'on pouvait accumuler les indices laissés au cours d'une intrigue policière jusqu'à leur dénouement. Ici, nous pouvons deviner que rien ne sera dénoué, mais qu'au contraire les nœuds se formeront de plus en plus nombreux, si bien qu'il est inutile de tenter de tirer de ce film une conclusion harmonieuse.

Après quelques minutes, nous revenons sur cette jeune femme. La même scène en damier. Elle chante une ritournelle insignifiante « au paradis...tout est bien...tu as tes plaisirs...j'ai les miens... » Le personnage approche d'elle, se retrouve sur la scène. A ce moment précis, nous remarquons, par les rictus de son visage, qu'il se situe en pleine hésitation entre être ému et être terrorisé.

Ne sachant que faire, il se blottit (comme souvent) contre lui même, dans un coin de la salle. Soudain, la chanteuse a disparue, un arbre apparaît dans le décor, plan sur le damier. Puis plan sur le personnage qui a subitement perdu sa tête...celle ci se remplace par la tête de cet ectoplasme gémissant, hurlant à l'agonie. La tête ensanglantée du personnage aux yeux exorbités, ressemblant très visiblement à un masque chute sur la scène. Cette ressemblance au masque n'atténue pas pour autant la surprise et l'effroi du spectateur, au contraire, elle s'en trouve d'autant plus pénétrante.

On peut remarquer que ce n'est pas tant du contenu scénaristique que provient l'inquiétude, que des mouvements de caméra, des images elles-mêmes, associées à la bande sonore.

LA MAISON HANTEE

[pourquoi le thème de la mort est-il récurrent ? l'histoire du cinéma est empreinte de cette question d'inquiétante étrangeté]

« Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. [...]

une maison *unheimlich* » autrement que par cette circonlocution : une maison hantée. »

* S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, p.23



[saisissement de l'impossible]

Convoquant la contemplation, une certaine tension retenant le spectateur, l'étrangeté peut être tout aussi fascinante qu'elle est inquiétante. Dans le texte de Freud, il nous fait remarquer qu'il soupçonne que ses patients soient envoûtés par le désir que se produise un événement inquiétant. « Il arrive qu'on entende une patiente raconter qu'âgée de huit ans déjà, elle était convaincue encore qu'en regardant ses poupées d'une manière particulièrement pénétrante celles-ci allaient devenir vivantes. [...] Avec la poupée vivante, il n'est plus ici question de peur, l'enfant n'avait pas peur à l'idée de voir vivre sa poupée, peut-être même le désirait-elle. »*

Cette fascination est probablement liée au désir de communication avec le non-humain.

Nous ne nous étendons pas plus sur le domaine de la psychologie, mais nous pouvons remarquer que cette fascination liée au concept d'inquiétante étrangeté est reconnue comme épidémique dans le cinéma, de façon universelle et intemporelle.

Nous pourrions faire une interminable compilation de films traitant de la communication avec les morts, les spectres, zombies,...pourquoi cela est-il si présent dans le cinéma ? Les morts sont précisément ce qui n'était pas censé revenir, c'est donc la figure la plus étrangement inquiétante. Les revenants représentent exactement ce qui était destiné à disparaître, à s'effacer totalement, mais qui refait surface.

Cela fait également penser à au thème du rêve ou du cauchemar, récurrent au cinéma. Pour que la structure du film soit semblable à la structure des cauchemars, on utilise des procédés qui ont pour but de troubler la narration, il est possible de s'autoriser des changements brusques dans le cours de l'histoire, ou l'apparition subite d'une chose, venant de nulle part, ou bien qui n'avait jusqu'alors rien de particulièrement anormal, faisant par exemple partie du décor.

*Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, (1919), p. 18 (Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty)

2 / DEPHASAGES

CHKLOVSKI ; le concept de *défamiliarisation*, d'*étrangisation*

RAOUL RUIZ, *Les Trois Couronnes du Matelot*, 1983, couleurs, 35 mm, 117 min.

« Mais si personne n'a vu, ou si quelqu'un voit, mais sans en avoir conscience,
si toute la vie complexe de bien des gens s'écoule inconsciemment,
c'est comme si cette vie n'avait pas lieu. »

« Et voilà que pour rendre la sensation de la vie,
pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre,
il existe ce qu'on appelle l'art. »

V. Chklovski, *L'art comme procédé*, p.22

DEPHASAGE : Faire perdre contact avec la réalité actuelle. Dérangement causé par une rupture avec la continuité logique des événements.

[Qu'est-ce que la *défamiliarisation* ?]

* Viktor Chklovski, *L'art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, éditions allia, paris IVe, 2008.

Viktor Chklovski est l'un des fondateurs du formalisme russe. Les formalistes examinent le problème de la compréhension du film par le public. Ils soulignent l'existence d'un discours caché. Ils réfléchissent au rôle de l'expérimentation dans la création en général, en passant par divers exemples...Intérêt autant pour le cinéma naissant que pour les autres arts littérature, peinture, musique, photographie. Ils s'exercent donc à une analyse comparatiste. Le film est d'abord analysé par Chklovski sur la base d'un parallèle avec le langage. Le langage du cinéma étant les images.

Chklovski développe en particulier le concept de « défamiliarisation » qui inspirera l'esthétique théâtrale de Bertold Brecht. « Défamiliariser » n'est pas une idée sans lien avec celle de « dépayser ». Elle vient du terme russe « ostranenié », « l' ostranéité », traduit en anglais par « estrangement » donnant « étranngisation » en français.

P.23 « *délivrer une sensation de l'objet comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé d'ostranenié.* »

«Etrangeriser» désigne l'art de parler d'une chose en la rendant curieuse, bien qu'elle soit une notion commune entre les hommes d'une même culture. Il s'agit de voir les objets en dehors de leur contexte afin de les considérer avec une certaine attention. (notons que le mot « considérer vient du latin *sidus*, étoile, et désigne littéralement l'action de « regarder l'ensemble des étoiles »)

Il distingue deux types de langage, le prosaïque et le poétique. p.14 « il existe deux types d'images ; l'image comme moyen pratique de penser, moyen de réunir tous les objets dans des groupes, et l'image poétique qui est un moyen de renforcer une impression. » Le premier implique un processus de reconnaissance par ce qu'il désigne symboliquement. Il fonctionne par le principe d'économie. De celui-ci découle une forme d'automatisme, inhérente à toute pratique routinière ; d'où l'exergue faisant référence à une anecdote décrite par Tolstoï. Dépoussiérant son salon, il se demande s'il vient de passer sur l'un des meubles ou non. Il se rend compte qu'il est dans l'impossibilité de se souvenir de ses propres gestes.

C'est par un désir de rendre la vie plus « consciente d'elle même » que Chklovski développe l'idée de l'art comme un ensemble de procédés destinés à lutter contre l'usure et l'automatisation. p.35 « le procédé de l'art [...] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception [...] Le but de l'image n'est pas de rapprocher notre compréhension de sa signification, mais de créer une perspective particulière de l'objet, de créer sa « vision » et non pas « réidentification » »

Le discours poétique, à l'inverse du discours prosaïque, est encombré d'obstacles, c'est un discours oblique. D'où l'usage de la métaphore. Provoquant cette forme de redécouverte perpétuelle des choses par leur « étranngisation »

p.43 « *L'artistique est conçu sciemment pour créer une perception affranchie de l'automatisme que son image représente. [...] pour que la perception s'attarde sur elle [l'image], et atteigne là sa force et sa durée maximale.* »

Il s'agit donc pour le cinéaste, ou le vidéaste, de prolonger le temps de perception. Afin de rompre avec une linéarité, intrinsèque à la prose, et celle aussi impliquée par la narration. A partir de quel moment sommes nous hors du temps ?

[Analyse de séquence 2 Les 3 couronnes du matelot]

Raoul Ruiz est un réalisateur d'origine chilienne. Exilé en France après le 11 septembre 1973, où le gouvernement socialiste est renversé par un coup d'état militaire. Il reste assez méconnu et peu visible, voire invisible. Pourtant, il est souvent décrit comme le réalisateur le plus prolifique de son époque. Il développe la conception d'une « poétique du cinéma ».

Les caractéristiques du cinéma ruizien ;

- des jeux esthétiques et narratifs de dédoublement, de miroirs, d'ombres.
 - il suffit parfois de dire une chose pour qu'elle soit vraie ou qu'elle apparaisse.
 - des changements brusques, « discrèpences » (dériveances entre le visuel et le sonore), de toute chose qui puisse dans son contexte d'apparition, rentrer en contradiction avec la logique narrative, ou confirmant au contraire une conviction absurde.
 - l'usage de métaphores ; comme il est parfois nécessaire de cacher les choses évidentes par des formes troubles, on utilise ce moyen de la métaphore, substituant ce qui est indicible par une représentation.
- N'importe quel objet peut faire office de ce type de métaphores qui suggère un sentiment d' étrangeté par sa

récurrence, ou par l'intensité soudaine de l'image provoquée par son apparition.

Analyse de séquence : Raoul Ruiz, *Les Trois Couronnes du Matelot* ; 00 ;24;00 - 00 ;32;34

LE JEU D'ACTEUR

[l'attention est focalisée sur l'esthétique, les images parlent mieux que les hommes]

Le narrateur est un marin, engagé comme matelot dans une embarcation fantôme. Il fait le récit de ses voyages à un étudiant rencontré dans la rue, avec lequel il passe la soirée.

Il raconte la vie des matelots, à son arrivée à bord.

Il parle d'abord avec l'un des marin de ce qu'ils ont laissé au port. Avec des grands gestes dramatiques « ah, celle là... » Les plans sont toujours légèrement en contre plongée, avec un élément très proche en première plan. On peut remarquer l'attention portée à la composition, aux couleurs, à la lumière Tandis que les dialogues sont évasifs et n'apportent aucune information.

Par exemple, il parle de la fréquentation de la salle à manger. Par le biais du repas, on sort de la couleur (la narration du matelot) et retourne dans le présent (noir et blanc). L'étudiant intervient régulièrement par des remarques sans aucune malice. Or, le marin renverse son assiette, « mais vous ne comprenez rien, il ne s'agit pas de manger dans cette histoire ! », et poursuit son repas en ramenant près de lui celle de l'étudiant. Celui ci, aucunement troublé par cet incident, récupère simplement la bouteille d'alcool afin que le marin ne la renverse pas avec le reste.



Il décrit ensuite la scène de l'inspection du sel. A chaque scène, le matelot apparaît dans un coin, comme l'éternel témoin d'un non sens. Les matelots semblent assez désabusés, blasés de la violence de l'inspection, des insultes. (L'un d'eux demande pardon se fait arracher une dents sous des éclats de rire.) Mais cette fois ci, la légèreté des échanges, et l'absurdité des actes en font une scène étrangement drôle. Il semble que le récit, annoncé d'une voix très grave, soit sur un mode parodique. De l'eau de mer est cachée à la place de l'alcool. Un matelot décide de se jeter à la mer en signe de protestation, afin de culpabiliser le capitaine. « Mais pour se foutre en l'air , je vais me faire beau quand même, pour pas crever sale. » dit-il avec une voix différente, et un accent marseillais sorti de nulle part.

La langue et la voix sont un des principes de décalage formel qui permet de créer des interférences et dédoubler les possibilités de narration. Il change à nouveau de voix lorsqu'il se jette à l'eau.

Le matelot revient parmi les autres. « comme si de rien n'était. » Le seul signe de reconnaissance est leur chanson, chacun a la sienne. Sinon ils sont indissociables, car leur visage ne correspond pas à leur voix. Comment reconnaître une personne d'une autre si la voix est dissociée de l'aspect physique du corps auquel elle appartient ? La figure n'est plus importante, le film a plusieurs visages.

Dévisager le film.

Il est seul à ne pas avoir de chanson, à ne pas être un fantôme, mais finit lui même par douter de lui-même.

Il se réveille à l'arrivée sur les terres, par les chants des matelots.

La musique une nouvelle fois, est utilisée non pas comme une illustration au sentiment transmet, mais comme une introduction à une autre histoire.

La séquence se termine par une autre remarque ironique de l'étudiant ; « ce que vous me dites est très intéressant, c'est dommage que cela a déjà été dit plusieurs fois. »

Peut être est-ce une manière de relativiser l'importance du scénario, comme une énième histoire de matelot sans valeur, et de lui donner ainsi une perspective de recul.

Le matelot lui répond « c'est dommage que j'ai déjà cassé la gueule à un autre étudiant que vous ».



LANGUES ETRANGERES

[c'est également par l'intermédiaire de la langue, de la voix, de l'oralité que nous est donné le dépaysement]

p.104 « *C'est la tâche de l'acteur de marquer ou de rendre floue, faire entendre ou mésementendre la versification inévitable du rythme naturel de la langue .»*

Le mensonge dans la représentation cinématographique est contenue dans le processus de création même, car tout est faux. Le rapport à la « vérité », au « réalisme » (le raccord par exemple), n'est qu'une préoccupation soucieuse de répondre à certaines normes cinématographique trop bien connues. En permettant au film d'afficher explicitement les mise en scènes, le côté totalement artificiel de ses arrangements, il en est paradoxalement plus honnête. En lui tolérant de « mentir », de ne pas chercher la similitude, la ressemblance, les images peuvent jouer d'une confusion entre ce qui est vrai et faux. Même si tout est faux, car le réalisateur ne cherche alors absolument plus à faire croire que le faux est vrai. De quoi déphaser le spectateur. C'est une manière de jouer avec le fait que les spectateurs sont avertis, c'est à dire déjà bien au courant de ce que sont les trufferies cinématographiques.

Synchronies et discrèpences de la bande sonore nous permettent également ces décalages, suggérant d'autres significations, d'autres associations d'idées. Le son vient souvent bien avant que l'image n'apparaisse, et parfois, ne correspond absolument pas à l'image projetée.

DERRIERE L'OMBRE ET LE VOILE

Il faut s'attendre à tout moment à changer de direction. Comme à accepter les incohérences.

Le cinéaste Georges Franju disait « moins de lumière ». Dans le cinéma expérimental, on hésite pas à diminuer la lumière, et rajouter de l'ombre. Car l'ombre et l'obscurité deviennent porteuses de sens. Dans *Les Trois Couronnes du Matelot*, le récit laisse croire à la possibilité que chaque personnage est un double fantôme, ou bien qu'il soit la projection imaginée de l'un des personnage. Entre ce qui est fantôme ou non, ce qui est réel ou non, reste toujours une indétermination qui ne gagnerait pas à s'éclaircir. Raoul Ruiz prend parti de ces hésitations pour modeler le scénario selon la règle de l'exception.



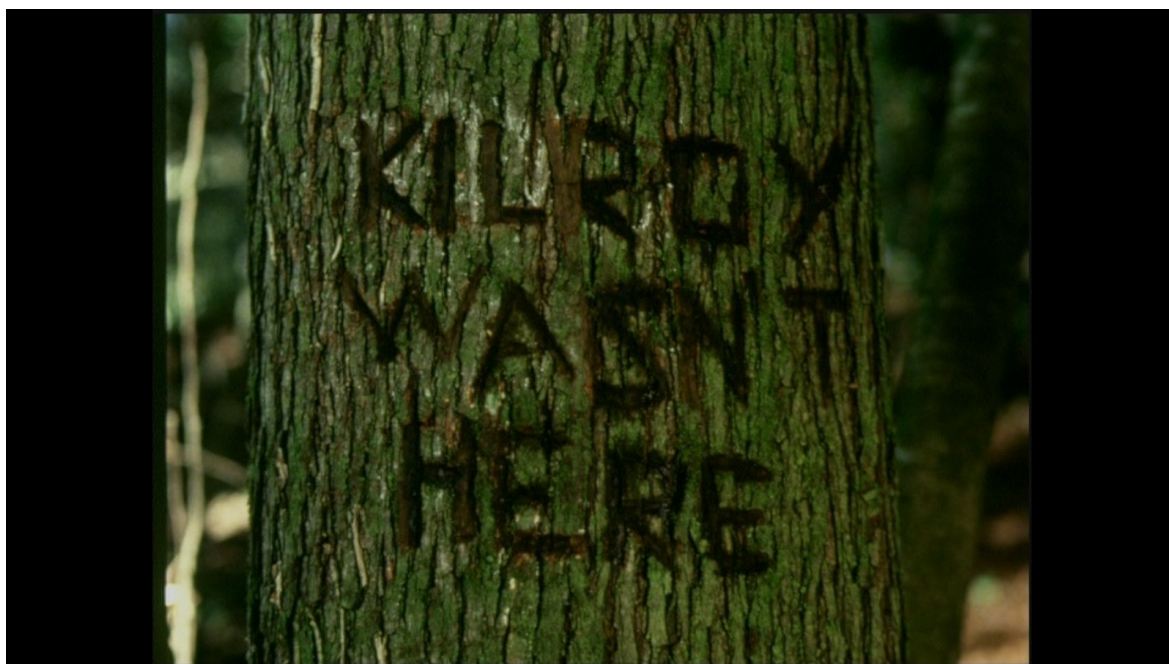
[de l'usage de la poésie comme moteur de nouvelles formes artistiques]

Fasciné par les hologrammes, les schémas mobiles et interchangeable, les combinaisons, il les utilise afin d'obtenir une structure scénaristique déstabilisante. Cette structure prend parfois son inspiration à partir de formules mathématiques ou bien s'apparente à une structure poétique.

Maintenant que nous, spectateur, avons lâché prise avec le fil conducteur de la narration, que nous nous sommes débarrassés de l'idée de comprendre un quelconque message de quelque ordre que ce soit, nous pouvons véritablement nous concentrer sur les images. Si les images ne donnent pas au travers d'elles-mêmes, peut-on se laisser aller à les apprécier pour ce qu'elles sont ? Que voyons-nous ? Une image brouillée, qui nous montre d'avance qu'elle n'a pas envie de nous raconter des histoires, une image qui avoue que l'histoire n'est qu'un prétexte, un mensonge.

3 / RUIZ Poétique du cinéma, *Un cinéma chamanique* ou l'idée de *detachment*. *Le Territoire*, R. Ruiz, 1981. Couleurs, 35 mm, 1h50.

DEDOUBLEMENT : Déplier ce qui était plié en double, de manière à faire réapparaître l'unité primitive. Dissocier, considérer séparément.



L'EXIL : quitter son champ d'action.

Le territoire est film qui illustre cette notion de dépaysement au sens propre comme au sens figuré. En effet, il s'agit d'un groupe d'amis partant en randonnée, et se perdant dans une forêt.

Mais le spectateur est encore une fois lui même convoqué dans cette perte de repère, et une juste distance à trouver vis à vis de ce qu'il voit. Raoul Ruiz prend en considération que le spectateur est déjà un spectateur « averti ». Autrement dit, il ne regarde pas seulement le film, mais « des films ». Ce qui signifie qu'il n'est pas dans l'ignorance des codes cinématographiques. Il est « préparé » à la plupart de ses effets. Or, le cinéaste peut faire d'un film une projection réflexive. A partir de quel moment le spectateur remet-il en cause ce qu'il voit ? C'est dans une perte de stabilité que le spectateur peut prendre du recul, observer cet « espace cinématographié », et choisir de poursuivre ou non son chemin, dans les directions que cet espace lui propose.

Dans « Le territoire », les personnages se retrouvent perdus dans une forêt. La carte de la forêt est dessinée selon un système de poupées russes où chaque visage renvoie à une échelle différente de cette forêt interminable. Un des personnages s'exclame « Il n'y a rien, Il n'y a personne ! » en riant. Ils deviennent fous, finissent par s'entre dévorer.

La mort est très présente dans les films de Raoul Ruiz, et la frontière entre vivants et morts devient confuse, horrificante. La jeune fille veut entrer dans le sac contenant le cadavre du guide. Le jeune garçon retrouve la main de sa mère défunte et la garde avec lui. « c'est la main de ma mère je ne la quitterai jamais. »



Ce qu'il nomme le « cinéma chamanique » (*Pour un cinéma chamanique, Poétique du cinéma I*) est sa théorie du double film, ou du film-fragment :

Quand on regarde un film, on regarde ce qui se passe sur l'écran ainsi que l'ombre du film, c'est à dire nos pensées se projetant, se superposant sur l'écran regardé. (images mentales qui peuvent être liées aux souvenirs, préoccupations...etc)

P.110 « Dans le rêve éveillé qu'est la réception d'un film, il y a une contrepartie ; c'est nous qui commençons à projeter un autre film sur le film à l'écran »

C'est ce qu'il nomme aussi «faire un tour ». Il y a une pluralité d'interprétations possibles dans la poésie, plusieurs combinaisons de sens fonctionnent, et nous visualisons de la même manière des images mentales, projetées à partir des mots. Ce phénomène poétique selon lequel chaque mot dispose d'un potentiel d'un à en appeler d'autres.

L'idée de distraction est également importante dans ce phénomène et explique pourquoi une forme d'ennui est indispensable. Là aussi intervient la faculté naturelle du spectateur à effectuer un dédoublement, à s'échapper, errer dans des « états intermédiaires », définis par ce que nomme Raoul Ruiz la *captation distraite**. Penser obliquement (comme le concept de *défamiliarisation* par le langage poétique) permettrait d'appréhender quelque chose dans sa totalité, intuitivement.

Il fait une proposition de concevoir le film comme un être vivant répondant à ses propres besoins, obéissant à sa nature propre ; « Les films sont aussi des êtres vivants, nous les regardons et ils nous regardent »

« des images partent de moi et se superposent à l'écran. De sorte que le double-film [...] devient plein de palpitations, comme s'il respirait. » Cette vision du cinéma permet de libérer l'oeuvre de ses impératifs de rentabilité, ou bien, on pourrait dire, de son principe d'efficacité, « d'économie » ne convenant qu'au cinéma « de prose » et non au cinéma « poétique » selon Chklovski.

Il compare également la contemplation d'une œuvre d'art à l'état amoureux afin de relativiser la dimension intellectuelle, auto-révérencielle que l'on reproche au cinéma d'auteur. P.37 : « acceptons que la distanciation fasse partie de l'état amoureux (« intelligent ») à l'égard d'une œuvre d'art, nous comprenons aussi que ce n'est pas une opération purement intellectuelle. »

* au chapitre « structures et construction », Poétique du cinéma 2, Il fait le pari de la consistance d'une théorie contre sa cohérence. La distraction n'est pas vue comme un manque de concentration mais comme un « état intermédiaire » permettant de penser obliquement, appréhender quelque chose dans sa totalité, intuitivement.



00'22'00 - 00'29'00

Analyse « distraite »*, Raoul Ruiz, *Le Territoire*.

Expédition entre amis, avec un guide.
Soudainement, changent de direction.
Récit d'une bataille.
Désirent se frapper.
Ils se frappent.
« tu m'as frappé fort ! » Ils rient.
« je ne sais pas quoi dire je... »
On pourrait croire qu'il réalise l'absurdité de la situation, mais il s'excuse simplement.
Leur guide les fait tourner en rond.
Il se met en colère contre leur attitude enfantine. (la nature est une sorte de chose sacrée.)
Il refuse les photos, la cueillette des fleurs, faire du feu.
L'inscription sur l'arbre. « Nous sommes déjà passé par là .»
Donner des faux indices.
Ils ne peuvent pas sortir de la forêt.

Ils ne veulent pas sortir de la forêt.
Effets de miroirs, de filtres.
Coucher de soleil estival.
Grosse tombée de neige pendant la nuit.
Les saisons s'alternent du jour au lendemain.
Donner des faux indices aux spectateurs.
Les adultes agissent comme des enfants et inversement.

* plutôt que d'entreprendre une nouvelle fois une analyse laborieuse, voici une proposition qui se voudrait plus proche de la réception réelle d'un film comme *Le territoire*. Cela étant du au fait que le déroulement du film opère tant de discontinuités (aussi bien structurelles, esthétiques, narratives ou formelles) que le spectateur sait rarement de quoi il s'agit. Le film peut se laisser examiner par une écriture plus proche de cette « captation distraite », formellement plus proche de cette forme de compréhension indirecte qui ne peut capturer que l'essentiel de manière fragmentaire.

4 / EGAREMENTS, Le sentiment d'abandon du spectateur.

ALAIN BERGALA, *L'être-ange*

PATRICK BOKANOWSKI, *L'Ange*. 1984 (conception entre 1977 et 1982), 110 min, couleurs. Bande sonore par Michèle Bokanowski.

EGAREMENT : Perdre son chemin. Divagation, écart, désorientation, étourdissement. Se perdre. Cesser d'apercevoir.

UN CINEMA DE LENTEUR

[la lenteur produit de l'ennui, l'ennui provoque une autre notion du divertissement]

Si l'on abandonne l'intrigue, on considère autrement les images que ce qu'elles voulaient bien nous dire. Elles nous emmènent ailleurs, nous « égarer » dans une certaine contemplation désintéressée. Elles se sont affranchies de nos désirs, et nous nous sommes affranchi à notre tour du chemin qu'elle voulaient bien nous faire prendre. Nous sommes libre de les emporter avec nous où bon nous semble. Nous devons les soumettre à notre jugement, sans se laisser emporter par leur fulgurance, elles n'ont plus besoin d'être spectaculaire pour être exceptionnelles.

« Il y a une vocation à l'être-ange dans le cinéma, dans ces corps innombrables pris dans la syncope d'une apparition-disparition et qui flottent sur l'écran, le temps d'un plan, menacés de toutes part (par les bords de l'écran comme par l'émergence d'une autre image) porteurs d'une promesse vague, jamais tenue mais toujours contenue toute entière dans l'énigme de leur apparition, l'imminence de leur évanouissement »*

L'abandon de cet aspect « sensationnel » est donc produit par l'acceptation d'un certain rythme, plus léger ; « cet état là, que l'on a dit d'apparition, semble avoir une partie liée, par nécessité interne, avec une certaine lenteur. »* Le cinéaste a donc fait le choix de soumettre les spectateurs à une exigence d'attention, une certaine disponibilité, plus contemplative, mais qui doit être tout aussi soutenue et porteuse de sens. Alain Bergala trace ce rapport poétique entre l'étrangeté et l'être-ange, soulignant que la subtilité de ces « apparitions » ne va pas sans une apparente monotonie. Cette monotonie cache une énergie, tandis que les effets de rebondissements permanents, risquent aussi de faire perdre aux images tout l'élan qu'elles avaient prit.
« le spectateur de ce cinéma [...] doit consentir sans trop de résistance à cette torpeur un peu vide, à cet ennui léger, cet état de vacance ... »*

* Alain Bergala, dans « Evanouissements », *Cahiers du cinéma*

Raoul Ruiz développe le problème de la théorie dite « du conflit central » dans *Poétique du cinéma* ; Le film peut se passer d'intrigue, ne doit pas nécessairement répondre à la *théorie du conflit central* selon laquelle, pour qu'un film existe, il faut que quelqu'un veuille quelque chose et que quelqu'un d'autre ne veuille pas qu'il l'obtienne.

Elle force le cinéaste à produire des ronges-ennui, des films chronophages, qui nous donnent satisfaction immédiate et provoquent une sorte de dépendance visuelle. Plus on regarde des films qui ne laissent aucune place à l'ennui d'une scène sans « utilité », du moins, sans intérêt pour dénouer le conflit, moins on supporte ceux qui ne comportent pas d'intrigue. Le spectateur doit parvenir à sortir, à se détacher du film. Cet ennui, créant, en retournant la notion de divertissement, les conditions nécessaires à l'apparition du double-film, ce « cinéma chamanique ».

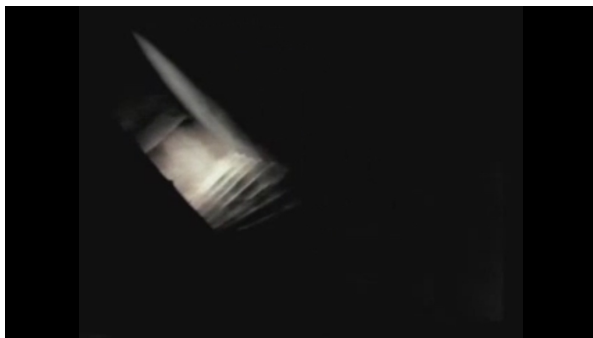
[L'évanouissement de certains effets au profit d'un cinéma – laboratoire, le cinéma expérimental comme proposition plus proche de la recherche artistique]

Analyse de séquence ; *L'Ange*, Patrick Bokanowski, début du film, 00'00'00 – 00'09'09.

Patrick Bokanowski est un cinéaste expérimental français, il travaille en collaboration avec sa femme, Michèle Bokanowski, qui compose ses bandes sonores (violoncelle, violon, contrebasse). La musique est très importante dans l'œuvre de Bokanowski puisqu'elle remplace tout dialogue. Son travail peut être désigné comme expérimental. Il a longtemps étudié la peinture, la photographie, l'optique et la chimie. Il intervient directement sur ses caméras, tel un chercheur, et déforme le visible. Il passe souvent plusieurs années à réaliser ses films. (la femme qui se poudre ; 2 ans, l'ange ; 5 ans) Il utilise également des masques pour ses acteurs.

Il possède donc cette faculté des cinéastes expérimentaux à détourner tous les outils cinématographiques à la manière d'un plasticien. Masques, décors, et outils de « fabrication » du film sont comme un langage ayant ses préoccupations artistiques indépendantes de l'idée de rentabilité, ou du soucis de plaire au public de la façon la plus large possible.

[Entre ombre et lumière]



Dès les premiers plans (en particulier au début, les scènes en fondus au noir) ne nous apparaissent que deux ou trois secondes. Le film est très rythmé, très monté, nous assistons à beaucoup de plans de point de vue différents sur un même sujet. Très sombre, lacunaire, le film ne laisse apparaître les images que sous forme fragmentaire. Nous voyons autant de noir que de pellicule imprégnée de lumière. Nous devinons un escalier à travers des verres déformants, multiples outils modifiant la vision. On recherche une autre façon de percevoir.

Je disais que l'ombre peut devenir porteuse de sens, que c'est paradoxalement elle qui rend visible. Le cadre n'est en effet plus de même, redéfini par les contours de ces zones d'ombres. Après l'ascension des escaliers, un couloir au bout duquel une salle laisse entrevoir une poupée flottante. Apparaît un personnage exerçant des coups sur cette même poupée. En reliant les apparitions de plans coupés par l'obscurité, il semble que le personnage à l'épée transperce l'écran lui-même. Cette épée tranche l'écran pour nous découvrir des images morcelées.

La répétition (présente également dans la musique) a pour effet de nous hypnotiser. Il devient impossible de suivre le film linéairement comme on peut le faire d'un film narratif.

[correspondances formelles dans un temps non linéaire]

Il est intéressant de voir comment on passe d'un monde à l'autre. Celles-ci sont apparemment sans liens entre elles, la chronologie n'étant pas linéaire. Mais il se dégage une certaine récurrence que l'on peut ressentir sans vraiment visualiser formellement. Souvent par les lignes. Dans la scène du bain, la correspondance se fait par les planches de bois qui rappellent les marches d'escalier. La bande sonore est plutôt grave et inquiétante, puis s'en suit la scène du bain, provoquée par un grand éclat de rire. Le passage sans transition d'un monde à un autre, cette faculté que nous ne retrouvons que dans les rêves. Les transitions se forment donc par un dialogue entre les gestes et les formes. J'entends formes devenues porteuses d'une direction signifiante. D'après Dominique Noguez : « on se disait qu'était à l'œuvre la logique du cauchemars », « figés dans une sorte d'éternité infernale ».*



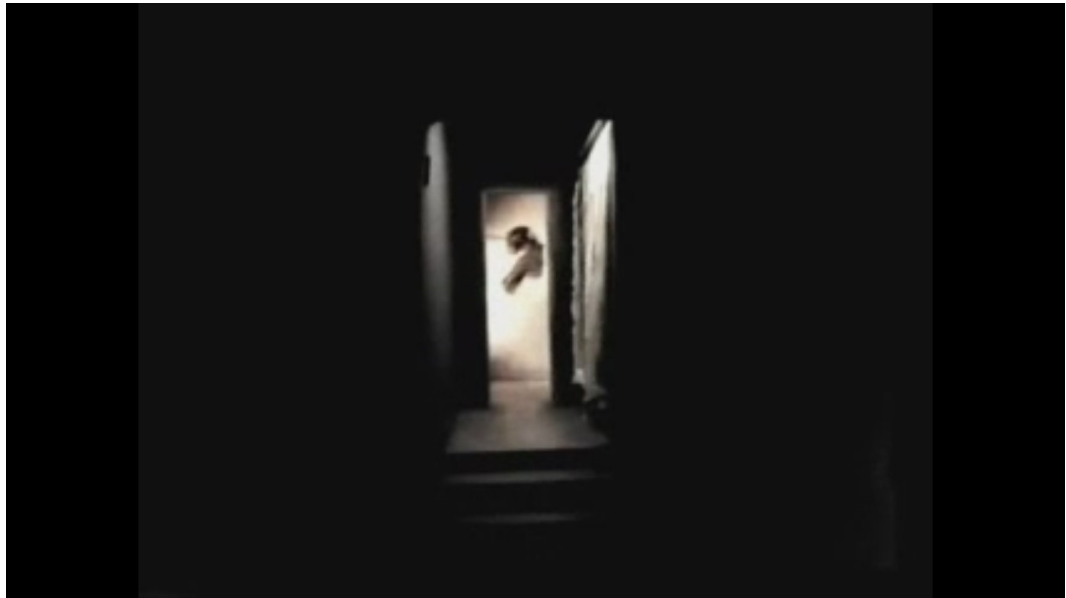
Cette façon de changer subitement de ton, d'abolir les lois spatiales et temporelles, de ressusciter ce qui vient de mourir... peut en effet nous faire penser à la structure propres aux rêves.

L'impossibilité de voir sujets dans leur totalité nous oblige à un temps suspendu, qui n'achève jamais son mouvement.

Les thèmes (cruche explosant, escrime, hystérie) ne nous mettent pas à l'aise, mais créent une tension étant alors proche de ce sentiment d'impuissance des cauchemars. « le résultat était que l'espace de ce film était constamment brouillé ; c'était un film sans sol et qui par conséquent désorientait le spectateur le mieux assis. »* Le tout forme un ensemble flottant, volatil, entre les suspensions, les lieux de passages entre deux étages, les objets qui chutent... tout cela est un peu vertigineux. Il semble que le film n'ait pas de sol.

[L' Ange en question]

Par le jeu de masques et maquillage que portent les acteurs, leur donnant une apparence de pantins, il y a de nombreux doutes sur ce qui est vivant et ne l'est pas. Nous revenons à cette « Inquiétante étrangeté ». A propos de cet « Ange », il n'est pas dit qu'il soit véritablement incarné par un personnage ou même un élément composant le film. Il s'agirait d'une sorte de présence spectrale, qu'il ne faut pas chercher à trouver de manière figurative, mais peut être bien plus indirectement, à travers les jeux d'apparition et de disparition propre à « l'être-ange ».



* Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*

LAISSER LE SPECTATEUR SEUL

« il existe un cinéma qui ne prenne pas en charge [les spectateurs] sur le mode d'une hystérisation calculée. »*

Le cinéma expérimental peut donc être cet endroit intermédiaire entre une potentielle fiction ayant son fil conducteur, et une structure purement poétique. Il s'agit de laisser au spectateur le soin de « se prendre en charge » lui-même, d'ouvrir des pistes et laisser des zones d'ombres. De permettre «[...] des moments sans rien où l'œil a le temps de faire son nid dans l'image, que du tape à l'œil haletant. »*

Il s'agit avant tout d'une préoccupation sur l'autorité que peuvent prendre les images. Comment rejouer ces rapports de force ? Comment remettre en question les automatismes du spectateur « habitué » au cinéma ayant appris à ne recevoir des images que ce qu'elles acceptent de bien vouloir lui montrer ? Après cette analyse, nous pouvons reconnaître qu'une image peut parler sans être l'illustration de.. ou au service d'...une quelconque histoire, mais contenir elle-même l'histoire, dans sa forme. « Forme devenue contenu »**

*30 ans de cinéma expérimental en France

***Eloge du cinéma expérimental*

conclusion ;

[Se dépayser n'est pas fuir le présent, mais revenir au présent avec un œil ayant subi les effets du dépaysement.]

« L'art ne représente pas le visible, il rend visible .»
Paul Klee

Pour comprendre, « prendre avec soi », il est nécessaire de s'approprier quelque chose de l'*autre*. En effet, « dépaycé », nous ne sommes pas pour autant devant l'inconnu, mais au contraire, face à quelque chose à la fois familier et déroutant. Le dépaysement n'est donc pas utilisé uniquement dans un esprit audacieux qui n'aurait pour effet que de provoquer le désarroi de son public. L'intention du cinéaste permettrait de produire une forme de fascination, il s'agit d'un dialogue. Il ne s'agit donc nullement de multiplier les effets spectaculaires, échappant à la compréhension par la fulgurance de leur apparition.

« Quitter son pays » n'est pas seulement aller vers un ailleurs, mais se retrouver avec nos propres spectres, face à notre propre jugement, notre perception. Prendre de la distance, ne nous amène peut être pas seulement à nous éloigner géographiquement. Il ne s'agit pas seulement de s'échapper d'une « réalité », mais de revenir à elle. Nous permettant simplement de voir.

Bibliographie

Sources Internet

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*, écrit en 1919, Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933. http://www.psychanalyse.com/pdf/inquietante_etrangete.pdf
<http://www.lecinemaderaoulruiz.com/filmographie-et-autres-oeuvres/raoul-ruiz-cineaste/le-territoire>

Ouvrages théoriques

Chklovski, Victor. « L'art comme procédé », in *Théorie de la Littérature, Textes des Formalistes russes*, T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1965.
Noguez, Dominique. *Trente ans de cinéma expérimental en France [1950-1980]*, a.r.c.e.f, 1982.
Eloge du cinéma expérimental, (écrit en 1942) Paris, Paris expérimental, 1999.
Ruiz, Raoul. *Poétique du cinéma, Miscellanées*, Paris, Dis voir, 1995. (traduit par Bruno Alcala)
Poétique du cinéma 2, Paris, Dis voir, 2006.

Périodiques

Bergala, Alain. « *L'Être-ange au cinéma, Évanouissements.* » *Les Cahiers du cinéma*, n°302, juillet-août 1979, p.47.

Filmographie

surréalisme

Luis Buñuel, *L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901

Germaine Dulac, *La coquille et le clergyman*, 1926

Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, 1930

Man Ray, *L'étoile de Mer*, 1928

cinéma expérimental

Patrick Bokanowski, *L'Ange*, 1984

Au bord du lac, 1993

Abigail Child, *Mutiny*, 1983

Marc Caro et Jean Pierre Jeunet, *Le Bunker de la Dernière Rafale*, 1981

Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*, 1946

Les Frères Quays, *Are we still married ?*, 1992

Peter Rose, *Secondary currents*, 1982

Jan Svankmajer, *Ossuary*, 1970

Art video

Bill Viola (pour prolonger le temps de perception)

Longs métrages

Marguerite Duras, *Les mains négatives*, 1978

Georges Franju, *Les yeux sans visage*, 1960

David Lynch, *Eraserhead*, 1977

Elephant Man, 1980

Guy Maddin, *Des trous dans la tête*, 2008

Raoul Ruiz, *Le territoire*, 1981

Combat d'amour en songe, 2000

Fado, majeur et mineur, 1995

Les trois couronnes du matelot, 1983

Shuji Terayama, *La gomme à effacer*, 1977

Ben Wheatley, *A field in England*, 2014

Rêves, égarements

Akira Kurosawa, *Rêves*, 1990

Alain Resnais, *Je t'aime je t'aime*, 1968

Bella Tarr, *Satantango*, 1994

René Clair, *Paris qui dort*, 1925