

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

MÉMOIRE DE MASTER

Spécialité Cinéma, promotion 2015-2018

Soutenance de décembre 2018

FILMER L'ISOLEMENT

Le corps étranger au monde

Sacha BRAUMAN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MONDE

Directeur de mémoire interne : John LVOFF (DFI Responsable section cinéma)

Directeur de mémoire extérieur : Antoine HÉBERLÉ (Chef opérateur, AFC)

Président du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

MÉMOIRE DE MASTER

Spécialité Cinéma, promotion 2015-2018

Soutenance de décembre 2018

FILMER L'ISOLEMENT

Le corps étranger au monde

Sacha BRAUMAN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MONDE

Directeur de mémoire interne : John LVOFF (DFI Responsable section cinéma)

Directeur de mémoire extérieur : Antoine HÉBERLÉ (Chef opérateur, AFC)

Président du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

John LVOFF

Antoine HÉBERLÉ

Giusy PISANO

David FAROULT

Sylvie CARCEDO

Didier NOVE

Jean Michel MORET

Françoise BARANGER

Dominique TROCNET

Florent FAJOLE

Veronique LORIN

Laurent STHELIN

Laurent FLEUTOT

Emmanuel CROSET

Jordane CHOUZENOUX

Clélia SCHAEFFER

Sébastien GOEPFERT

Yves CAPE

Sabine LANCELIN

Claire MATHON

Christian MARTI

Alain et Frédérique BRAUMAN

Rony et Pierrette BRAUMAN

NEXSHOT ET DCA

Les étudiants de la promotion 2018 et ceux ayant participé à ma PPM.

RÉSUMÉ

Comment habiter le monde quand on en est détaché ? Telle est la question à laquelle tente de répondre les corps d'un cinéma quelque peu différent : un cinéma où le temps a l'air de s'écouler plus lentement, où les espaces sont marqués par l'absence et la désaffection, où les paroles sont vides et futiles, ... un cinéma autre qui déjoue nos attentes et dans lequel les corps ne sont plus au centre du récit et du champ mais rejetés aux bords du cadre, apposés à la surface de l'image ou exclus dans un hors-champ incertain par un montage et une caméra libérés de toute contraintes narratives. Dans ce cinéma, le monde paraît si loin pour les corps filmés, contraints à vivre isolés. Hors du temps, seuls dans l'espace, sans attache aux autres, l'isolement pour eux est total et les condamne à flotter dans un entre-deux existentiel. Pourtant, ils tentent tout pour y sortir et s'ancrer dans le monde : ils le prennent en photo avec l'espoir de restituer sa réalité ; ils le traversent de long en large pour cerner les espaces qui le composent ; ils amorcent le dialogue avec ceux qui le peuplent, motivés par le désir de créer un lien ; ils le scrutent sous toutes les coutures pour comprendre ses mystères ; ils l'écoutent attentivement essayant de percer le silence qui l'imprègne ; ils s'y fixent durablement au sein de maisons et appartements dans l'optique de ne vivre que dans le temps présent du quotidien ; ... Mais rien n'y fait, le monde reste à distance. Les corps sont condamnés à y rester étranger, à le percevoir sans jamais y participer, à en observer des fragments derrière des écrans.

Mais quel est donc cet étrange cinéma où l'intrigue est annexe, voire absente, où un personnage n'a ni passé, ni patronyme, ni destination ? S'il n'a pas de dénomination précise, ce cinéma a ses maîtres parmi lesquelles se trouvent Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Jim Jarmusch, Yasujiro Ozu, Gus Van Sant et Wim Wenders. Six cinéastes, six décennies de cinéma, cinq pays et une multitude de films qui redéfinissent un nouveau rapport du corps au monde, une nouvelle perception de l'espace et du temps, celle d'un corps isolé. Mais est-il vraiment question d'isolement ? À nous de le découvrir.

Mots clés :

Corps — Espace — Temps — Cadre — Son — Mouvement
Isolement — Errance — Réclusion — Silence — Regard

ABSTRACT

How to live in the world when we are detached from it? This is the question which the bodies of a different cinema attempt to answer: a cinema where time seems to flow more slowly, where spaces are marked by absence and disaffection, where words are empty and meaningless... Another cinema that defies our expectations and in which the bodies are no longer at the center of the story and the center of the screen, but relegated to the edges of the frame, affixed to the surface of the image or excluded in a troubling off-screen by a montage and a camera that appear to be free from any narrative constraints. In this cinema, the world seems so far from bodies on screen that are forced to live in isolation. Out of time, alone in space, without ties to others; isolation for them is total and condemns them to float in an existential in-between. Yet, they try everything to escape and to attach themselves to the world: they shoot it with the hope of restoring its reality; they cross it from one end to the other in order to identify its spaces; they start up conversations with those who populate it, motivated by the desire to create a link; they observe it from every angle to understand its mysteries; they listen to it carefully trying to pierce the silence that permeates it; they settle permanently in homes and apartments in order to live only in the present time of everyday life; ... But nothing works, the world stays at a distance. The bodies are condemned to remain foreign, to perceive it without ever participating in it, to observe fragments behind screens.

But what is this strange cinema where the plot is suspended, if not absent, where a character has neither past, nor name, nor destination? Even if it does not have a specific name, this cinema has its masters among whom are Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Jim Jarmusch, Yasujiro Ozu, Gus Van Sant, and Wim Wenders. Six filmmakers, six decades of cinema, five countries and a multitude of films that redefine a new relationship of the body to the world, a new perception of space and time, that of an isolated body. But is it really about isolation? That is for us to say.

Key Words :

Body — Space — Time — Framing — Sound — Movement
Isolation — Wandering — Confinement — Silence — Look

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	p.4
ABSTRACT.....	p.5
INTRODUCTION.....	p.8
PARTIE 1 : LA PLACE DES CORPS DANS LE MONDE.....	p.15
<u>Chapitre 1 : Le corps, centre de gravité.....</u>	<u>p.17</u>
I — Le corps, seul point d'attache : le travail du cadre.....	p.18
II — Le corps, source de tension : le travail du son	p.21
III — Le corps, projecteur de l'affect : le travail du son.....	p.25
<u>Chapitre 2 : Le corps en retrait.....</u>	<u>p.28</u>
I — En retrait de leur vie : personnage en vacance.....	p.29
II — En retrait de l'espace : le corps à la surface.....	p.32
III — En retrait du champ : le décentrement.....	p.35
<u>Chapitre 3 : Le corps absent.....</u>	<u>p.39</u>
I — Formes et raisons de l'absence : l'appel du hors-champ.....	p.40
II — Une absence relative : images et voix.....	p.43
III — Une absence remarquée : paysages et cadrages.....	p.47
PARTIE 2 : LA COMMUNICATION, TENTATIVE DE LIEN AU MONDE.....	p.50
<u>Chapitre 1 : La crise de la parole.....</u>	<u>p.52</u>
I — La parole raréfiée ou abondante.....	p.53
II — La parole dérisoire et décentrée.....	p.57
III — La parole inintelligible : voix submergées, langues étrangères.....	p.61
<u>Chapitre 2 : L'image-obstacle.....</u>	<u>p.65</u>
I — Obstacles concrets : séparer les corps par le décor.....	p.66
II — Obstacles invisibles : insinuer la distance dans l'image.....	p.69
III — Le cas du champ-contrechamp.....	p.72
<u>Chapitre 3 : Le silence.....</u>	<u>p.75</u>
I — Définition et formes du silence.....	p.76
II — Le silence positif.....	p.80
III — Relation image-son : silence visuel ou image mutique ?.....	p.84

PARTIE 3 : L'ÊTRE AU MONDE.....	p.87
Chapitre 1 : La réclusion.....	p.89
I — Cloison des corps : la cérémonie du quotidien.....	p.90
II — Cloison du champ : le plan fixe.....	p.94
III — Cloison de l'espace : le décor.....	p.98
Chapitre 2 : L'errance.....	p.102
I — L'errance, conséquence du vide narratif.....	p.103
II — Géographie de l'errance.....	p.106
III — Travelling-movies.....	p.110
Chapitre 3 : Le regard.....	p.115
I — L'observation comme principale activité.....	p.116
II — Le regard comme modalité de la perception.....	p.119
III — L'échec du regard.....	p.122
PARTIE 4 : UN MONDE SANS REPÈRES.....	p.127
Chapitre 1 : Une énonciation autonome.....	p.129
I — Troubler la subjectivité.....	p.130
II — Rendre la caméra libre.....	p.135
III — Restaurer l'hétérogénéité du monde.....	p.139
Chapitre 2 : Un espace brouillé.....	p.142
I — L'excès de formes.....	p.143
II — Le manque de formes.....	p.147
III — L'abstrait, l'indistinct et le faux.....	p.151
Chapitre 3 : Un temps autre.....	p.154
I — Ellipses et éclipses.....	p.155
II — Répétitions et suspensions.....	p.160
III — Vivre le présent.....	p.164
CONCLUSION.....	p.168
ANNEXES.....	p.172
BIBLIOGRAPHIE.....	p.173
FILMOGRAPHIE.....	p.177
DOSSIER PPM.....	p.180

INTRODUCTION

Les deux Gerry errant jusqu'à l'épuisement dans l'enfer du désert dans *Gerry* de Gus Van Sant. William Blake traversant les terres profondes de l'ouest américain dans *Dead Man* pour fuir le monde dans un voyage qui le mènera à la mort. Jeanne Dielman, cloîtrée dans son appartement, cuisinant seule pour se soustraire au vide de sa vie dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman. Giuliana déboussolée dans un univers industriel oppressant, cherchant du sens au monde pour sortir de sa névrose dans *Le Désert Rouge* de Michelangelo Antonioni. Fritz Munro et les autres membres de l'équipe de tournage de *L'état des choses* de Wim Wenders contraints d'attendre seuls dans un hôtel à l'abandon perdu sur les côtes portugaises. Shukishi regardant l'horizon en silence, marqué par l'absence de sa femme tout juste décédée dans *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu. Ma cinéphilie s'est construite autour de ces images évoquant le vide, la solitude, l'ennui, l'absence. Des êtres en marge, des paysages immenses et déserts, des villes abandonnées et poussiéreuses, des intérieurs clos et coupés du monde, des gestes répétés à l'infini, des silences évocateurs, des dialogues impossibles, ... autant de figures qui me fascinent et auxquelles j'arrive à me raccrocher une fois devant l'écran.

Qu'est-ce qui rapproche les films peuplés de ces figures ? Un thème semble être au centre de ces œuvres : l'isolement. Mais qu'est-ce que l'isolement ? Selon le Larousse, c'est *l'état d'une habitation, d'un lieu écarté, perdu ou d'un individu qui vit isolé, c'est-à-dire qui est physiquement mis à l'écart*.¹ De fait, plus qu'être seul, être isolé c'est être écarté et perdu, séparé et esseulé, c'est être sans relation, ni attache. Les corps de ces films n'ont effectivement pas l'air d'appartenir au monde : ils semblent y être étrangers, tenus à distance, incapables de s'y ancrer. Mais l'isolement mis en scène, contrairement à ce que peut laisser penser cette définition, n'est pas que physique. Il se décline sous plusieurs modes : l'isolement géographique d'un lieu, l'isolement physique d'un corps, l'isolement temporel d'une action ou d'un geste, l'isolement moral d'un être. Ici tout est isolé. Mais alors que reste-il ?

¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/isoler/44471>

Dans l'absence de toute interaction va se construire une nouvelle relation au monde. Comme le résume parfaitement Edouard Arnoldy en évoquant les cinémas de Van Sant et Wenders, la singularité de ces films est *d'opérer un grand écart incessant entre deux limites extrêmes du cinéma : filmer les corps, filmer les paysages ou comment filmer des corps dans un espace [...]*.² De fait, le rapport des corps à l'espace et au temps est au cœur de ces films. Il n'est ici plus question d'utiliser un décor comme simple cadre d'une action ou de proposer une structure temporelle efficace et concise pour ne pas perdre l'attention du spectateur. Non. Ces œuvres ont choisi de prendre leurs temps, de montrer en vidant leurs images, de signifier en évacuant la parole. Elles s'inscrivent dans un autre espace-temps : celui de la contemplation, de la fascination du vide, de l'attrait du silence, de l'éloge de la lenteur.

Mais comment filmer l'isolement ? Comment capter cette relation à l'espace-temps si particulière ? Et pourquoi ces films alors que l'isolement traverse toute l'histoire du cinéma, tous les pays, tous les courants ? Ce mémoire est né d'une impression : celle que, si l'isolement et le sentiment d'étrangeté au monde sont des thèmes récurrents au cinéma, ils restent restreints au seul récit, n'habitent que la narration et s'expriment que dans l'histoire, le dialogue ou le jeu d'acteur. Nous voyons à l'écran des êtres seuls, en marge de leur environnement, étrangers au monde mais cette étrangeté n'est pas traduite par le médium cinématographique. L'isolement est raconté mais pas filmé. Cette relation particulière à l'espace et au temps a l'air pourtant présente mais passe au second plan et nous ne la ressentons pas en tant que spectateur. Au contraire chez les quelques cinéastes précédemment cités, la sensation d'étrangeté au monde, qui caractérise tant de corps isolés, est palpable et tangible à l'écran car retranscrite par les composantes spécifiques au septième art : l'image, le temps, le mouvement et le son. Leur but n'est pas de raconter un isolement mais de le faire percevoir au spectateur. Finalement l'isolement est surtout une question de perception. Si cette relation à l'espace et au temps est si particulière, c'est parce que les corps de ces films en ont une perception différente, une perception qui va constituer l'essence même de la mise en scène de ces cinéastes : les paysages paraissent déserts car les corps qui les peuplent sont perçus comme anonymes,

² ARNOLDY, Edouard, *Gus Van Sant, le cinéma entre les nuages*, Crisnée, Yellow Now, Côté Cinéma, 2009, p.98.

le silence paraît imprégner l'espace car les échanges sont perçus comme appauvris, absurdes ou futiles, le temps paraît dilaté car les temps faibles sont perçus à la même intensité que les temps forts, les intérieurs paraissent coupés du monde car l'extérieur est perçu comme une présence lointaine. Et s'il y a perception, il y a un corps qui perçoit. Car quand l'espace et le temps paraissent vidés, il reste le corps avec son expression, son mouvement, sa position et ses interrogations : Comment habiter le monde quand on en est détaché ? Comment exister dans le temps et l'espace quand on ne peut s'y fixer ? Comment nouer un lien au monde quand tout ce qui le compose nous semble étranger ?

Le corps est donc au centre de notre étude. Mais comment le définir. Pour Maurice Merleau-Ponty, le corps est une *une structure chiasmatique rapportant le monde externe au monde interne, ellipse entre le dedans et le dehors, entre la chair et le monde (la chair dans le monde, le monde fait chair), entre la subjectivité et l'objectivité, entre le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient. En tant que réalité sensible, chair, le corps est à la fois touché et touchant, senti et sentant, vu et voyant, même si le corps est fondamentalement le pivot de toute perspective sur le monde naturel ou socio-culturel, donc point de vue insurpassable et indépassé.*³ Ainsi, Merleau-Ponty conçoit le corps comme la structure originelle rendant possible l'expérience du monde. L'Homme peut habiter le monde s'il peut habiter son corps. C'est donc ce dernier qui inclut l'individu dans le monde et qui sert à le comprendre : *il est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma « compréhension ».*⁴ Le corps, ensemble d'éléments divers (sensori-moteurs, sensoriels, spatio-temporels) est voué à explorer le monde, à l'appréhender en fonction de sa puissance d'action, c'est-à-dire à la façon dont il peut se déplacer, communiquer, agir dans le champ et sur les objets. Le rapport du corps au monde n'est donc pas lié uniquement à des repères objectifs mais dépend de la capacité de projection de l'individu dans ce monde, de sa foi à y habiter et à agir sur l'espace et le temps. Merleau-Ponty nous dit donc que le corps permet de rendre le monde intelligible, le corps étant *l'espace expressif à l'origine de tous les autres,*

³ MERLEAU-PONTY, Maurice cité par GAME, Jérôme, « Corps-cinéma » in *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, Signes, 2010, p.10.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, cité dans <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/corps-merleau-ponty/>

[il est] *notre moyen général d'avoir un monde*.⁵ Cette approche phénoménologique du corps est applicable au cinéma selon Merleau-Ponty pour qui les films font du corps *le lieu à partir duquel il y a quelque chose à faire dans le monde*.⁶ Plaçant l'expérience au monde qu'en fait un corps isolé s'y sentant étranger — et sa perception de l'espace et du temps — au centre de notre étude, c'est dans ce paradigme phénoménologique que nous placerons notre recherche.

Au vu de sa définition du corps, Merleau-Ponty nous dit que le cinéma doit s'étudier sous la psychologie de la perception : *c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit*.⁷ Dès lors, le cinéma nous permet d'accéder à cette *manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les geste, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons*.⁸ C'est pourquoi l'expérience d'un film permet de saisir la nature chiasmatisque de l'être : *le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre*.⁹ C'est en ce sens que le choix du terme filmer pour le titre de ce mémoire peut se comprendre. Nous sommes en face d'un cinéma qui fait plus que représenter un monde, il le fait percevoir par le biais d'un corps sensitif. L'image et le son ne sont alors plus cantonnés à une volonté de retranscrire la réalité mais sont exploités ici pour incarner les sensations d'un corps dans le monde. C'est un cinéma haptique qui, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, propose *des situations optiques et sonores pures*.¹⁰ Filmer un corps revient à filmer ce qui fait sa corporéité : sa capacité à percevoir. Le corps n'est plus une projection sur un écran mais un être sensoriel influant sur la manière même de filmer.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, cité dans <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/corps-merleau-ponty/>

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumé de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p.16 cité par NOBECOURT, François, *La représentation de l'ennui au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff et Antoine Gaudin, ENS Louis Lumière, 2014, p.26.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, « le cinéma est une nouvelle psychologie » in *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, p.61-75 cité par GAME, Jérôme, « Corps-cinéma » in *Images des corps, corps des images*, op.cit., p.12.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, Ibid, p.12.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, Ibid, p.12.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1985. p.7.

Après ces considérations théoriques sur la manière d'appréhender le corps et son filmage dans notre étude, abordons les cinéastes et leurs œuvres qui vont constituer la matière de ce mémoire : Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Jim Jarmusch, Yasujiro Ozu, Gus Van Sant et Wim Wenders. Le choix de ces cinéastes nous permet de brasser plusieurs cinémas (japonais, américain, européen), époques (des années 50 à aujourd'hui) et courants passionnants (le cinéma formel d'Ozu, la modernité cinématographique d'Antonioni et d'Akerman, le cinéma indépendant de Gus Van Sant et Jim Jarmusch, le nouveau cinéma allemand de Wim Wenders). Mais si nous avons choisi ces cinéastes, c'est surtout pour les nombreux rapports que leurs cinémas entretiennent mutuellement. D'une part, ces cinéastes se sont souvent croisés et inspirés : Wim Wenders a réalisé un documentaire sur le cinéma d'Ozu (*Tokyo-Ga*) et a co-réalisé avec Antonioni le film *Par-delà les nuages* ; Chantal Akerman a considérablement influencé le cinéma de Jarmusch (avec *Les Rendez-vous d'Anna* notamment) et de Van Sant (*Elephant* et *Last Days* font explicitement référence au dispositif filmique et à la narration de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*) ; Jarmusch a toujours assumé sa passion pour le cinéma d'Ozu et d'Antonioni ; Aurore Clément — actrice phare du cinéma d'Akerman — a tourné avec Wenders pour *Paris, Texas*, film co-écrit par Sam Shepard, également scénariste du *Zabriskie Point* d'Antonioni ; Jarmusch et Wenders ont travaillé avec le même chef opérateur — Robby Muller — et ont été tous les deux premiers d'un classement des "vingt meilleurs cinéastes de l'avenir"¹¹ ; Jarmusch a par ailleurs tourné son court-métrage *The New World* sur des restes de pellicule de *L'état des choses* et a eu comme professeur à l'université Nicholas Ray qui a été un des maîtres de Wenders (ce dernier a d'ailleurs réalisé un film sur ces derniers jours : *Nick's Movie*). D'autre part, les films de ces cinéastes mettent tous en scène des corps marqués par cette même sensation d'étrangeté au monde et par ce rapport à l'espace et au temps si particulier. Dans leurs filmographies riches, nous nous attarderons surtout sur six films : *Voyage à Tokyo*, *Le Désert Rouge*, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (réduit en *Jeanne Dielman* par souci de concision), *L'état des choses*, *Dead Man* et *Gerry*. Six cinéastes, six films, six décennies, quatre pays, trois continents. Un monde en soi.

¹¹ Classement fait en février 1988 à Rotterdam par un échantillon d'écrivains, de critiques, de directeurs des cinémathèques et de festivals, cité par BOUJUT, Michel, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, Champs *Contre-Champs*, 1989, p.144.

Cette restriction de notre étude à ces cinéastes et à ces six films vont nous permettre de ne pas nous perdre dans ce sujet si vaste qu'est l'isolement. Néanmoins, notre recherche ne sera pas réduite à ces seuls films puisque nous exploiterons ponctuellement d'autres parties de leurs filmographies et notamment le reste de la tétralogie de la mort pour Gus Van Sant (*Elephant, Last Days, Paranoid Park*), la dernière période de la carrière d'Ozu (de *Printemps tardif* sorti en 1949 au *Goût du Saké* sorti en 1962), la trilogie du voyage de Wenders (*Alice dans les villes, Faux Mouvement, Au fil du temps*), le triptyque d'Antonioni (*L'Avventura, La Notte, L'éclipse*). Concernant Chantal Akerman et Jim Jarmusch, de multiples films jalonnant tout le fil de leur filmographie seront cités. Il est important de préciser que si des films seront largement analysés au fil du mémoire ou lors d'un unique chapitre, d'autres seront simplement cités, le but étant parfois de faire comprendre que certaines idées se retrouvent dans l'ensemble des œuvres de ces cinéastes. Précisons en outre que le choix de ces cinéastes est également un choix personnel vu que bien d'autres réalisateurs ayant mis en scène avec pertinence le rapport de corps isolés à l'espace et au temps (Alain Guiraudie, Tsai-Ming Liang, Apichatpong Weerasethakul, Sofia Coppola, Bruno Dumont, Leos Carax pour ne citer qu'eux) auraient pu figurer dans cette étude.

Pourquoi ne pas parler de cinéma datant d'avant les années 1950 ? José Moure, qui a longuement étudié l'esthétique du vide, parle d'un basculement d'un cinéma qui a horreur du vide à un cinéma qui en devient fasciné¹², basculement qu'il place au milieu des années 1950 lors des débuts de la modernité cinématographique. Cependant, le but de cette étude ne sera pas d'expliquer ce basculement ou de le situer précisément dans l'histoire du cinéma. Simplement, il est nécessaire d'en avoir conscience puisque ce basculement a permis de se détacher du cinéma narratif conventionnel qui utilisait parfois *le corps comme simple vecteur du récit, abandonnant son épaisseur au profit exclusif de sa fonctionnalité*¹³ et qui réduisait les personnages à *des volontés, consciences, intérêts bien compris*.¹⁴ C'est en se détachant de ce cinéma et de ses conventions que nos six cinéastes ont pu redonner au corps sa matérialité.

¹² MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1997., p. 9.

¹³ AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, P.U.F, Perspectives Critiques, 1998, p.2.

¹⁴ AMIEL, Vincent, *Ibid*, p.3.

Cette volonté de se détacher des conventions classiques narratives pour atteindre un cinéma singulier, mettant en lumière non pas des intrigues amenant des corps d'un point A à un point B mais l'expérience de ces corps au monde, va constituer la base de notre étude qui tentera de répondre à la problématique suivante : **Comment faire ressentir l'isolement d'un corps dans sa relation à l'espace et au temps dans un art *pensé et perçu en termes d'effet de présence et d'impression de plénitude*¹⁵ ?**

Pour tenter d'y répondre, nous allons nous attarder sur quatre aspects de la relation au monde de ces corps s'y sentant étrangers.

Dans un premier temps, nous étudierons comment les corps étudiés se placent dans le monde filmé et par extension comment sont-ils positionnés dans le champ de l'image. De fait, le monde visible est réduit au cinéma au seul cadre. Ainsi, positionner un corps à une place particulière de celui-ci détermine en partie son rapport à l'espace. C'est pourquoi nous nous attarderons sur trois positions : le corps au centre, le corps décentré et le corps absent dans le hors-champ.

Dans un second temps, nous étudierons comment les corps tentent de renouer un lien au monde par la communication. Car s'attacher à un corps c'est l'espoir de s'ancrer au monde qu'il habite. Nous verrons que cette communication est mise à mal par une logique de dévalorisation de la parole qui passe par le son et par l'image, cette dernière pouvant se révéler être un obstacle à toute tentative de rapprochement. Et quand il n'y a plus de contact, le silence règne.

Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la manière d'être au monde des corps, c'est-à-dire aux modalités de leur présence. Si certains préfèrent se cloîtrer dans des espaces intérieurs coupés du monde pour vivre le seul temps quotidien, d'autres, préférant l'errance à la réclusion, prennent la route et partent en quête d'un sens à leur existence. Mais tous se rejoignent dans un désir commun : celui de regarder pour apprendre à voir et comprendre le monde.

Dans un dernier temps, nous verrons que ce désir est inaccessible puisque les corps sont privés de tous repères par une énonciation autonome, libérée des contraintes du récit. Dès lors, sans possibilité de se fixer, ils ne peuvent que dériver dans un espace sans cesse brouillé et dans un temps autre, où le présent, fragmenté, répété ou éternel n'amène finalement les corps qu'à leur disparition.

¹⁵ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p 5.

PARTIE 1 :
LA PLACE DES CORPS
DANS LE MONDE

*Sur nos écrans, les corps s'éloignent.*¹⁶ Tels sont les premiers mots de Vincent Amiel dans son livre sur le corps au cinéma. Une impression se dégage en effet du corpus : les corps paraissent irrémédiablement s'écarter de l'image. Mis à l'écart du monde, les corps sont-ils condamnés à être mis à l'écart de l'image ? L'isolement étant une affaire de position dans l'espace (sociétal, géographique ou temporel), la place du corps dans le monde est surtout une question de position dans l'image. Étant *ce qui fait que l'image n'est ni infinie, ni indéfinie, ce qui finit l'image, l'arrête [...]*¹⁷, le cadre cinématographique est une portion d'espace délimitée par des contours concrets. Néanmoins, malgré la surface plane de l'écran, le cadre n'est pas qu'un rectangle ou qu'un carré mais fait voir un champ caractérisé par un espace en trois dimensions. Dès lors, le corps peut être positionné dans la profondeur de l'image. Et c'est l'exploitation de ces trois dimensions qui va permettre aux cinéastes du corpus de construire un rapport à la fois sensible et physique entre les corps et le monde filmé. De fait, quand nous analysons leurs films, trois positions se détachent : le corps est en plein centre du champ, il est sinon décentré dans la largeur ou dans la profondeur de l'image et, dans certains cas extrêmes, il est relégué au hors-champ.

Ces places du corps dans le monde ne sont pas anodines : elle sont la conséquence d'un lien au monde qui se délite progressivement pour finalement se rompre dans le désir de fuite des corps dans le hors-champ. Le corps centré ressent pleinement son environnement. Chez Gus Van Sant, cinéaste qui installe les adolescents à l'épicentre du monde, les corps en pleine transition tentent de se forger un rapport au monde mais ont du mal à le comprendre. Leur sentiment d'étrangeté est alors illustré par une subjectivisation totale du récit : via un travail d'image et de son, coupé de toutes conventions réalistes, nous percevons le monde intime et sensible des corps adolescents. Chez les autres cinéastes du corpus, les corps sont déjà résignés. Ils ne pourront intégrer ce monde qu'ils ne comprennent et s'en détachent : ils restent alors à sa surface ou se maintiennent à sa périphérie, à l'extrémité du cadre, au bord de la vie. Mais l'appel du hors-champ est trop fort. Cet ailleurs indéfinissable est peut-être leur seule porte de sortie. Signe de l'échec de leur tentative de se positionner au sein du monde, ils se laissent aspirer dans ce non-lieu, condamnés à s'évaporer de l'image.

¹⁶ AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma*, op.cit., p.1

¹⁷ AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p.106-107.

Chapitre 1 : Le corps, centre de gravité

Certains cinéastes font de l'image et du son un monde entièrement perçu par un corps à la sensibilité accrue. Dépassant sa nature optique, le cinéma devient haptique et fait appel à toutes les sens : on ne filme plus un corps qui voit un monde mais un corps qui le ressent. Et un corps seul, se sentant étranger au monde, a une expérience de celui-ci particulière. François Nobécourt a traité cette idée d'une perception affectée par l'état d'âme d'un corps dans son mémoire sur l'ennui en explicitant le concept de tonalité affective. *Le concept de tonalité affective a été développé par Heidegger pour expliquer qu'on ne peut pas tracer une limite claire entre ce qui existe réellement dans le monde et ce que nous y projetons. Notre rapport au réel ne se laisse pas emprisonner dans un schéma réducteur qui sépare l'intérieur de l'extérieur. [...] Les dispositions affectives affectent le monde dans son entier, c'est fondamentalement à travers des tonalités que nous entretenons un rapport avec ce monde qui nous entoure. Une tonalité affective n'est ni purement subjective, ni purement objective, elle se tisse au fil des rapports entre l'homme et ce qui l'entoure, mais comporte aussi une part qui précède cette interaction.*¹⁸ Dans notre étude, c'est la solitude et le mal-être qui sont considérés comme les tonalités affectives projetées dans le monde.

L'exemple le plus pertinent dans le corpus est le film de Gus Van Sant, *Paranoid Park*, ultime œuvre de la tétralogie sur la mort (*Gerry*, *Elephant*, *Last Days*). Ces films sont des expériences sensorielles : des œuvres centrées sur l'expérience au monde d'adolescents confrontés à la finitude de la vie et dans lesquelles leur relation purement sensorielle constitue l'essence de la mise en scène. Les sens des protagonistes constituent la matrice à travers laquelle le monde est montré à l'écran. Dans ce film, nous suivons l'histoire d'Alex, un jeune skateur qui tue par accident un agent de sécurité sur une voie ferrée lors d'une nuit passée au *Paranoid Park*. Ici, tout nous amène à intégrer l'espace intérieur du jeune homme. *Il faut regarder Paranoid Park dans la continuité de Last Days, comme un home movie, une histoire d'errance hébétée, le rapport d'une solitude aux bruits du monde, l'aventure intérieure d'un corps poreux et peuplé.*¹⁹

¹⁸ NOBECOURT, François, *La représentation de l'ennui au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff et Antoine Gaudin, ENS Louis Lumière, 2014, p.28.

¹⁹ THIRION, Antoine, « Arabesques » in *Les Cahiers du cinéma*, Mai 2007, n°623, p17.

Paranoid Park : le choix des corps cadrés



1 — Le corps, seul point d'attache : le travail du cadre

Alex apparaît dans la très grande majorité des plans. Centre de gravité du film, il polarise la caméra reléguant les autres protagonistes à quelques scènes mineures ou à l'arrière-plan, au flou, voire au hors-champ. Focalisé sur un adolescent en pleine mutation, *Paranoïd Park*, comme les autres films de la tétralogie, décrit un monde où les adultes ne sont que des fonctions (parents, professeurs, inspecteurs) et non des êtres sensibles déterminant l'évolution personnelle du personnage principal. C'est pourquoi ceux-ci sont si peu présents à l'écran. Et lors de leur passage, ils sont dénués de toute corporéité par l'image : l'oncle Tommy est un corps découpé par le cadre traversant furtivement le champ ou apparaissant de dos dans le fond du plan ; le père d'Alex est restreint à un arrière-plan plongé dans le flou (notons que le seul moment où il apparaît net survient quand Alex est sur le départ comme s'il était impossible que son père et lui existent ensemble dans le même plan) ; la mère du jeune homme est filmée de dos ou si petite dans le cadre qu'on ne peut distinguer aucun détail de son visage, sa présence étant finalement incarnée par une voix provenant du hors-champ. *Chez GVS, [...], le monde a été déserté par les adultes. [...]. Ils appartiennent au mobilier, ne constituent à aucun moment de véritables personnes.*²⁰

Les seuls personnages pour lesquels Alex a de l'intérêt ont droit à un traitement différent à l'image. Les skateurs de *Paranoïd Park*, fascinants pour le jeune homme, apparaissent lors de séquences très esthétisées composées de plans au ralenti tournés en Super 8 et accompagnées par les ambiances sonores planantes d'Ethan Rose. Macy, unique véritable amie d'Alex, car seule personne comprenant son trouble, est quant à elle l'un des rares personnages à trouver une place pérenne dans le cadre : son corps reste à l'image de longs moments (un exemple flagrant est cette scène de dialogue au café entre Alex et Macy pour laquelle Van Sant préfère à un champ-contrechamp un plan fixe rapproché sur Macy durant 80 secondes) et son visage a droit à une lumière travaillée jouant sur les teintes froides et l'effet *kicker* (effet de contre légèrement décalé pour éclairer une partie du visage). Sur ce dernier point, nous pouvons noter un autre plan remarquable où la caméra s'attarde, comme le regard d'Alex, sur une amie de Macy observant le jeune homme lisant son journal. Ce plan au ralenti, bercé par

²⁰ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009, p.179-180

Paranoid Park : Alex, centre du cadre

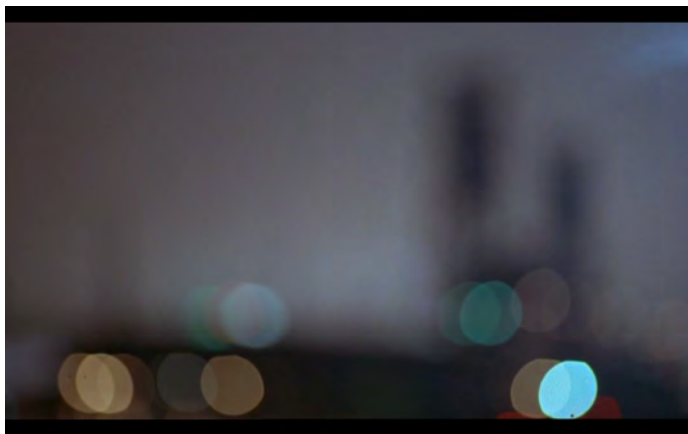
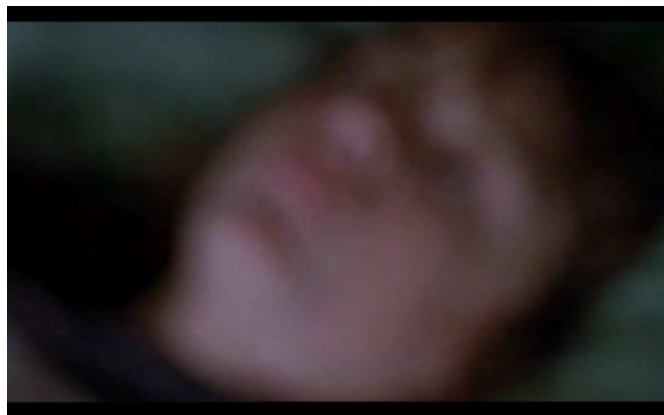


une musique emphatique, insiste sur le visage de cette amie, éclairé par un effet de *kicker* affiné, nous faisant ainsi comprendre l'attirance d'Alex pour cette fille qui, le temps d'un plan, prend plus d'importance que sa copine. *Dans un monde où toute organisation verticale s'est effondrée, où il n'y a ni profs, ni flics, ni parents, l'amitié est le seul lien horizontal égalitaire, qui ait encore une valeur d'usage.*²¹

Ces choix sur ce que la caméra filme et sur ce qu'elle ne filme pas sont couplés à des techniques de cadrage significatives pour permettre aux spectateurs l'accès à l'intériorité d'Alex. Les cadres sont le plus souvent filmés dans des échelles resserrées sur son visage — plan rapproché poitrine ou épaule et gros plan — et avec des moyennes et longues focales. Ce choix de focales est loin d'être anodin ici et ne sert pas seulement à obtenir des cadres serrés sur le visage du skateur. D'abord, du fait de la position lointaine de la caméra (conséquence directe de la longue focale), la perspective est aplatie et la sensation de distance entre l'avant-plan (le visage d'Alex) et l'arrière-plan (le décor dans lequel il évolue) ainsi amoindrie. Nous avons l'impression que l'image a peu de profondeur et se réduit à deux plans visuels qui se superposent à l'écran : le visage d'Alex a l'air d'avoir été apposé devant le décor. De plus, l'angle de champ d'une longue focale étant plus réduit, une plus petite portion de décor est captée à l'image, ce qui rend son appréciation moins facile. L'environnement d'Alex est ainsi limité à des fragments et n'est que rarement saisi dans sa globalité. Cette restriction du monde global à celui intérieur d'Alex est également appuyé par le ratio de l'image — 1,37:1 — un format plus carré, affectionné par Gus Van Sant (*Elephant* et *Last Days* ont également été tournés avec ce ratio), allant dans le sens d'une image intimiste et focalisée sur l'environnement intérieur d'Alex. La longue focale amène aussi une réelle proximité avec le jeune homme malgré la distance entre la caméra et son corps. Cette proximité est due à l'aspect très réaliste du visage d'Alex (qui aurait été déformé si une courte focale avait été utilisée), occupant la plus grande partie du champ. Enfin, la longue focale, de par son grandissement plus faible, donne une impression de ralentissement voire de surplace des déplacements du personnage dans la profondeur de l'image (souligné dans certains plans par l'usage du ralenti), ce qui rend alors concret à l'écran le déphasage d'Alex et son mal-être au monde.

²¹ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.182.

Paranoid Park : le travail du flou



La sensation de cloisonnement du visage d'Alex par le cadre est accentuée par le travail de la profondeur de champ. Christopher Doyle, le chef opérateur de *Paranoid Park*, a filmé l'ensemble du film à "pleine ouverture", c'est-à-dire avec le diaphragme le plus ouvert possible (dans ce cas T/2). Ce parti pris, couplé avec celui des longues focales, permet une omniprésence du flou à l'écran : le visage d'Alex est souvent le seul élément net, le décor étant plongé dans un flou total et homogène effaçant les contours et brouillant la perception de l'espace. *Certes, le flou présente de nombreux avantages techniques : il permet une maîtrise moindre du décor et de la lumière, en sacrifiant les détails des arrière-plans et donc le contexte, pour mieux se centrer sur le personnage.*²² Cette hiérarchie des éléments dans la profondeur de champ insiste sur l'étagement des plans engendré par la focale : Alex n'est pas dans le monde, il en est détaché, réfugié dans le sien. Ce flou est également très travaillé par le choix des optiques — des Cooke S4 — réputées pour être douces et chaudes. Le couple objectif-support (ici du 35mm) permet dès lors une image adoucie et imprégnée de teintes chaudes renforçant le caractère intimiste des cadres et rendant poreuse la frontière entre net et le flou (le piqué de l'image étant plus soyeux et moins chirurgical en pellicule qu'en numérique). L'espace s'évanouit ainsi dans des halos lumineux et des tâches diffuses de couleur (résultats également de l'utilisation récurrente des filtres de diffusion) qui construisent, autour du visage d'Alex, un environnement vibratile et sensible. *Le flou est ici une mise en forme de l'inconnu, de l'espace à explorer. Seul le déplacement permet d'aller voir et sentir les choses, et de reconnaître un espace comme élément d'un monde distinct.*²³

Par ailleurs, pour traduire la confusion qui envahit peu à peu l'esprit du jeune homme, le flou imprègne à certains moments l'intégralité de l'image, faisant ainsi apparaître Alex et la ville, où son corps évolue, comme les éléments de l'arrière-plan : des silhouettes sans contours, de simples formes suggérées, des corps évanescents. Le travail du flou de plus affirme l'aspect presque organique de l'image en mettant en valeur le grain de cette dernière. Cette matérialité de l'image prend tout son sens lors des plans des skateurs filmés en Super 8.

²² CHOPE, Chloé, *Esthétique et sémantique de la grande profondeur de champ*, mémoire de recherche dirigé par Pascal Martin, ENS Louis Lumière, cinéma, 2015. p.111.

²³ ROBIN, Alexis, *Gus Van Sant, un monde adolescent*, mémoire de recherche dirigé par Hélène Louvart et Arthur Cloquet, ENS Louis Lumière, cinéma, 2009. p.25

***Paranoid Park* : lumière de face et caches lumineux**



2 — Le corps, source de tension : le travail de la lumière

Christopher Doyle et Gus Van Sant nous amènent tout au long du film à voir le monde via l'intériorité d'Alex par le travail très subtil de la lumière. Dans *Paranoid Park*, le principe de lumière "réaliste" — selon lequel la présence de projecteurs hors-champ ne doit être devinée par le spectateur qui doit penser que la lumière est naturelle — est écarté : la lumière est une matière sensible et bien visible, incarnant les états d'âme du jeune homme. Christopher Doyle, en rendant le dispositif d'éclairage intelligible, déjoue toute règle de vraisemblance. En pratique, cela se traduit par des éclairages construits avec des projecteurs placés très proches des visages et laissant apparent à l'écran le "point chaud" (point où l'intensité lumineuse est la plus élevée et qui est moins marquée quand la source de lumière est éloignée du sujet). À certains moments du film, cette technique d'éclairage disposée à la face du personnage donne à Alex un aspect enfantin voire angélique : son visage est baigné d'une intense lumière peu contrastée. Le plan le plus représentatif survient lors d'une scène en voiture où Alex écoute de la musique en conduisant. Pour la première fois, nous voyons le jeune homme sourire et profiter du présent avec insouciance. La lumière incarne cet état par un éclairage de face, produit par une unique source située au niveau du volant (donc très proche du visage et légèrement en-dessous de celui-ci), qui élimine toutes les disparités du visage pour rendre sa peau lisse et solaire. Le jeune skateur rayonne littéralement dans l'obscurité de l'habitacle de la voiture. Quelques secondes plus tard, quand Alex retrouve sa lassitude et son détachement, cela se traduit par l'éclairage : il est éclairé à la face par une source plus douce, plus faible, plus froide et sa silhouette est découpée violemment par un contre-jour créé par les lumières de la ville baignant le pare-brise arrière d'une lueur aveuglante. L'enfant angélique a laissé place à l'adolescent désabusé. *"It's only one or two times in the film when Alex smiles, his face suddenly all boy, with no trace of the man to be"*²⁴.

Cette idée d'une lumière changeante selon les émotions du personnage principal se retrouve via l'utilisation de caches lumineux à certaines scènes clés du film. Lorsque Alex est interrogé par le détective Lu au sujet de la nuit du meurtre, l'inspecteur est éclairé de manière bien spécifique : la partie droite de son

²⁴ RATNER, Morgan, « Paranoid Park :The Home Front », *Film Quarterly*, volume 62, n°1, automne 2008, p.27 cité par ROBIN, Alexis, *Gus Van Sant, un monde adolescent*, op.cit., p.45

***Paranoid Park* : mobilité lumineuse par changement de diaphragme**



buste est sous-exposé bien plus qu'il ne devrait être au vu de sa position, et la lumière a l'air légèrement déstructurée sur son visage laissant des parties dans l'ombre (la bouche) sans raison. De même, quand sa mère vient l'interroger sur son appel mystérieux à oncle Tommy, Alex a son visage plongé dans la pénombre et seul son oeil gauche est éclairé. Dans les deux cas, la lumière, volontairement irréaliste et sculptée par des caches, illustre la menace et la peur d'Alex quant à son acte : l'inspecteur incarne la menace d'être considéré comme le coupable du crime et lui-même a peur d'être découvert par sa mère. Ce travail d'éclairage va même parfois plus loin. Dans certaines séquences du film, la lumière est mobile. Ce mouvement lumineux épousant les doutes et introspections d'Alex sont le résultat de trois autres mouvements : celui du diaphragme qui s'ouvre et se ferme en cours de plan, celui de la caméra qui, par des travellings complexes, permet à la lumière de changer de dynamique, et enfin celui des projecteurs qui voient leurs intensité et température de couleur varier grâce à des dimmers et une console lumière. Prenons trois exemples pour illustrer chacune de ces techniques.

À plusieurs moments du film, Alex est sur un banc au bord de la mer et écrit dans son journal intime les circonstances de l'homicide ainsi que les événements qui l'ont précédé et suivi. Au début du film, cette scène revient le temps d'un plan dans lequel Alex évoque la première fois où l'inspecteur l'a convoqué pour l'interroger sur ses activités pendant la nuit du meurtre. Elle amorce ainsi la première séquence où sera abordé le crime du garde de sécurité et marque donc la fin de l'introduction. C'est pourquoi cet instant charnière est souligné par un plan fixe de sept secondes très particulier par son cadrage et sa lumière. D'une part, le cadre est serré sur Alex, centré à l'image, qui regarde vers son carnet situé hors-champ. Ce cadre est très débullé : l'horizon délimitant terre et mer est incliné et constitue une diagonale traversant le cadre. Ce basculement littéral des lignes normalement horizontales du champ annonce le basculement du récit. D'autre part, la lumière du plan, et donc par extension du visage d'Alex, fonctionne comme une surface sensible alternativement brûlée, enterrée et bien exposée. De fait, le ciel, comportant l'ensemble des hautes lumières du plan, est d'abord correctement exposé avant de se retrouver sur-exposé en deux temps puis de nouveau bien exposé avant d'être sous-exposé et finalement sur-exposé. Ces troubles d'expositions répondent aux troubles d'Alex, qui va pour la première fois être confronté à la gravité de ses actes.

***Paranoid Park* : mobilité lumineuse par mouvement de caméra**



La scène qui suit ce plan est celle de l'interrogatoire d'Alex par le détective Lu. Le plan qui nous intéresse est un très long plan pendant lequel Alex raconte ce qu'il a fait au moment de l'accident. Débutant par un cadre large fixe nous laissant voir les deux hommes face à face de part et d'autre d'une table, le plan nous amène progressivement vers les protagonistes (de profil vis-à-vis de la caméra) par un lent travelling avant. Tandis qu'Alex, affalé sur sa chaise, répond d'un ton monotone et désintéressé à l'inspecteur, son visage est éclairé en contre par la lumière du soleil traversant les fenêtres du fond. La lumière, comme son corps, manifeste la distanciation du jeune homme qui tente de fuir sa culpabilité. Alex, commençant à être confus, se relève sur sa chaise, s'avance vers le détective et parle d'une voix plus dynamique alors que M. Lu demande des détails sur sa vie privée. La caméra, toujours en travelling avant, débute alors un panoramique latéral pour sortir l'inspecteur du champ et centrer Alex dans le cadre. Dorénavant en trois quart face, son visage est éclairé plus latéralement. Devant révéler une part d'intimité au détective, Alex se retrouve donc centré dans l'image et sort légèrement de l'ombre. Le plan se termine par la justification de l'interrogatoire : un homme est mort après avoir été frappé par un skate. Alex, nerveux, recule dans sa chaise. De manière concomitante, la caméra finit son pano-travelling pour se retrouver face au visage d'Alex, qui prend tout le cadre et qui se retrouve éclairé en trois quart face avec des éclats prononcés dans les yeux. Le danger s'est immiscé par cette révélation (reliant Alex au meurtre par l'arme du crime) dans la scène comme dans l'image : Alex est littéralement exposé et ne peut plus fuir de ses actes, il doit se tenir droit, face à nous et se comporter en adulte.

La séquence dont nous allons parler maintenant se situe au milieu du film et illustre le mouvement de la lumière par les variations d'intensité des projecteurs.

Nous allons plus nous attarder dessus car elle synthétise l'ensemble des procédés visuels utilisés pour rendre sensible à l'image le monde intérieur d'Alex : cadre rapproché, moyenne ou longue focale, flou, ralenti, lumière mobile, disposition du corps significative. Tentons de l'analyser. Alors qu'Alex est une nouvelle fois interrogé par l'inspecteur en compagnie d'autres skateurs du lycée, il se remémore la nuit qui l'a amené à tuer un garde de sécurité. Lors du flashback, nous assistons à une séquence très intense où nous voyons Alex dans la douche en train de se laver (de ses péchés ?) après le drame. Cette séquence de 2 minutes et 20 secondes est composée de 3 plans.

Paranoid Park : mobilité lumineuse par variation d'intensité



Le premier est un plan court serré sur Alex fermant le rideau de la douche, ce dernier obstruant ainsi le cadre par sa surface floue, opaque et argentée.

Le deuxième plan outrepassé ce voile servant de refuge pour nous faire rentrer dans l'espace intime d'Alex. Tout au long du plan, nous assistons au ralenti à la perte de contrôle d'Alex se laissant déborder par l'émotion. Il est tête baissée, le regard vers le bas alors que des filets d'eau s'écoulent sur lui. Son visage, qui occupe tout le cadre, est peu éclairé à cause de son orientation, contrairement à sa nuque et au carrelage mural couvrant le fond du plan. Mais plus le plan avance, plus l'obscurité envahit l'ensemble du champ. La caméra d'abord fixe opère alors un léger travelling vertical de haut en bas plaçant le visage d'Alex dans la moitié haute du cadre et laissant la moitié basse baignée dans un vide visuel traversé de quelques gouttes d'eau. C'est dans cet espace que la lumière va revenir d'un mouvement latéral régulier, telles des vagues claires exprimant le flux de pensées qui traverse Alex, devenu un roc immobile sombre. La pénombre va finalement s'échapper par un mouvement de volet permettant au corps d'Alex de retrouver une certaine présence par la lumière et le mouvement (la fixité du corps va être brisée par les mains qui vont, en outre, remplir l'espace vide du cadre). Cependant, Alex va vouloir fuir l'espace et la lumière en obstruant son regard par ses mains et en déplaçant son corps au bord gauche du cadre. La caméra va lentement le suivre pour le recentrer à l'écran. Nous nous retrouvons ainsi face à Alex qui continue sa fuite en se laissant glisser vers le bas du cadre tandis que la pénombre reprend possession de l'espace par un mouvement de volet.

Le troisième plan, toujours au ralenti, nous montre Alex de profil, se laissant tomber le long du mur, le regard encore obstrué par ses mains et son corps rivé à la gauche du cadre. Alors que la caméra essaye de nouveau de le centrer, son corps bascule à la droite du cadre laissant l'impression, qu'en plus de fuir le cadre, Alex tente de fuir le flou qui commence à imprégner le coin gauche du cadre. La caméra suit ce mouvement pendant que la lumière revient de plus belle pour remplir le champ et que le flou encercle le visage de l'adolescent. La lumière frappant par le haut la tête d'Alex s'estompe alors qu'un faisceau bleu apparaît et éclaire le carrelage du fond découpant la silhouette d'Alex. Le plan se finit par l'extinction progressive de cette dernière lumière laissant l'image s'évanouir dans l'obscurité. Cette longue séquence est un véritable ballet de lumière qui matérialise les mutations que vit Alex : ces sautes soudaines de lumière sont alors des impulsions électriques produites par son corps sous tension.

3 — Le corps, projecteur de l'affect : le travail du son

Cette séquence est également un bel exemple du rôle peu conventionnel de la bande sonore dans le film. De fait, le déluge d'émotions qui s'abat sur le corps d'Alex est renforcé ici par le son de plus en plus prégnant de l'eau qui s'écoule. Ce bruit, traité au premier abord de manière naturaliste, envahit progressivement le champ sonore pour envelopper Alex et exprimer l'impression de noyade qu'il ressent à ce moment. *Mais progressivement, la détonation de l'eau qui frappe sur le sol en s'écoulant sur le corps d'Alex s'amplifie, devient une rafale sonore, aussi martelante qu'une pluie battante sur une toile.*²⁵ Ce bruit est accompagné par de nombreux autres sons, de nature extra-diégétiques, qui installent définitivement l'espace sonore du film comme un espace mental et intime. Ces sons, témoignant de la confusion régnant dans l'esprit d'Alex, sont majoritairement des cris d'oiseaux stridents qui évoquent le cinéma d'Hitchcock (*Les Oiseaux*), cinéaste qui traverse toute l'oeuvre de Van Sant (il ira jusqu'à réaliser un remake plan par plan de *Psycho* en 1998). Hitchcock est d'ailleurs cité à deux autres reprises dans cette séquence : les plans dans la douche font indéniablement penser à ceux fameux de *Psycho* tandis qu'un plan précédant la scène de la douche renvoie à *Fenêtre sur cour* par sa composition (nous voyons de loin à travers une fenêtre à carreaux Alex se déshabiller). *C'est la juxtaposition de ces citations qui dit avec une puissance expressive inouïe le péril, la terreur, et bien sûr la question toute hitchcockienne de la culpabilité et de la punition.*²⁶ Plus généralement, tout au long du film, le son fonctionne comme la lumière : une matière sensible impressionnant les états d'âmes du jeune homme et reflétant, dans l'espace du film, son monde intérieur en pleine crise. C'est pourquoi nous pouvons écouter dans la bande sonore des musiques extrêmement disparates se substituant parfois aux dialogues (par exemple lors de la scène de la rupture avec Jennifer que nous étudierons plus tard), des silences réels ou artificiels, des cacophonies, des bruits sans rapport direct avec l'image et des sons traités sur le plan sonore de manière irréaliste qui constituent une *sorte de plasma sonore ouaté, permanent, [...] complexe constellation de musiques et de bruits.*²⁷

²⁵ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.181.

²⁶ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Ibid*, p.182.

²⁷ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Ibid*, p.175-180.

Ce travail du son si particulier sacrifie l'environnement sonore réel des espaces pour des ambiances extrêmement riches en sons de toute sorte. Cette polyphonie sonore est composée de trois catégories de sons : la musique arrivant en contrepoint de l'image (la scène de rupture accompagnée par une musique légère) ou soulignant l'action filmée (les plans des skateurs bercés par une ambiance aérienne) ; les sons diégétiques déformés par la perception qu'en ont les personnages (l'écoulement de l'eau perçu comme une rafale) et les sons coupés de la réalité apposés dans la bande sonore par le cinéaste. Ces derniers — que nous retrouvons, à l'instar des autres catégories citées, dans les autres films de la tétralogie — produisent des effets bien distincts selon le contexte de leur utilisation : ils peuvent être un commentaire référencé du cinéaste (*Les Oiseaux* d'Hitchcock convoqué le temps d'une scène de douche dans *Paranoid Park*) ; ils peuvent venir créer une sensation de malaise en détachant le son de l'action filmé (l'ambiance de campagne qui survient alors qu'Alex dans *Elephant* s'apprête à tuer un couple lors de la fusillade finale) ; ils peuvent souligner par contraste l'état d'un personnage (les bruits d'avion et de train lancés à toute vitesse qui accentuent l'apathie du corps de Blake pris dans une lente dérive vers la mort dans *Last Days*). Malgré la diversité des effets produits, ces utilisations se rejoignent dans un même but : *entendre le bruit que fait leur esprit*.²⁸ Ainsi, les sons d'oiseaux expriment la vacance du personnage au monde et sa déconnexion à l'espace terrestre, les sons de véhicules soulignent la confusion, la folie qui règnent en eux et leur incapacité à fixer leurs pensées, les sons d'églises (les cloches et les chœurs très présents dans *Last Days*) expriment le désir profond des corps à quitter le monde pour rejoindre un ailleurs (ce qui sera le cas à la fin de *Last Days* quand l'âme de Blake quittera son corps). Tous ces sons qu'on pourrait qualifier d'*effets subjectifs* selon la terminologie de Vincent Vatoux — *l'effet peut évoquer un monde, un univers alternatif au sein même du récit*²⁹ — sont la preuve d'une sensibilité accrue : les corps projettent dans l'espace sonore leur tonalité affective marquée par le sentiment d'étrangeté au monde. Comme l'image, le son les isole de l'espace et crée un monde intérieur, vibratile et sensible, un refuge dans lequel ils s'abritent pour fuir le réel où règne la mort (vécue dans *Last Days* et *Gerry* ou provoquée dans *Paranoid Park* et *Elephant*).

²⁸ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.162.

²⁹ VATOUX, Vincent, *Les effets sonores narratifs dans le cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Francis Wargnier, ENS Louis Lumière, son, 2002. p.50.

***Elephant / Gerry / Last Days* : similitudes avec la tétralogie de la mort**



Outre les irruptions irréalistes dans la bande sonore (qui rapproche *Last Days* de *Paranoid Park*), nous retrouvons dans la tétralogie l'ensemble des procédés qui composent cette mise en scène portée sur la subjectivisation par un régime d'énonciation subordonné non pas à la narration mais aux affects du protagoniste en pleine transition. Dans *Gerry*, à l'instar du visage d'Alex trouvant abri dans la pénombre puis exposé dans sa culpabilité ou devenant angélique dans la lumière avant de se confronter à l'obscurité de la mort qu'il a provoquée, le visage de Gerry 1 (dans notre étude, Matt Damon sera nommé Gerry 1 et Casey Affleck Gerry 2) est littéralement brûlé après être sorti de l'enfer du désert. De même pour ces nuages surplombant le désert qui plongent le sol alternativement dans la lumière et l'obscurité lors de plans accélérés. Dans *Elephant*, le cadre se focalise également sur des adolescents en crise : une faible profondeur de champ les isole de l'espace du lycée alors que des plans rapprochés captent leurs visages avec des longues focales dans une logique de centrément (les lycéens) et de décentrement (le corps professoral réduit à l'arrière-plan ou hors-champ).

Alex est donc, comme la majorité des personnages de la tétralogie de la mort, en transition entre l'enfance et l'âge adulte, la rencontre avec la mort étant dans les quatre films l'aboutissement de cette transition (*Last Days*, *Gerry*) ou le déclencheur (*Paranoid Park*, *Elephant*). Dès lors, confronté à la finitude de la vie, Alex se détache du monde : il n'est plus en phase avec son environnement. C'est pourquoi il paraît si indifférent à des moments pourtant sensiblement importants (lors de la confrontation avec l'inspecteur ou lors de la rupture amoureuse). Le jeune skateur veut fuir le monde, qui n'a plus de sens pour lui, et par extension le cadre et le regard de la caméra. Il se sent à la fois innocent et coupable, adulte et enfant mais est surtout un adolescent qui se forge un rapport au monde par les sens : *l'adolescence est une phase de changements, de mutations, de « crise », mais pas nécessairement négative. L'adolescent a une quête : son identité. Il a besoin de se sentir exister par rapport aux autres, donc de se situer sur la carte du monde et de la société. Ainsi, il cherche ses limites, teste son environnement, explore, sonde. L'identité est ce qui permet à un individu de se construire un rapport au monde qui l'entoure.*³⁰ Si l'adolescent reste ainsi au centre d'un monde où il est déphasé, d'autres sont contraints, à l'inverse, de s'en retrancher.

³⁰ ROBIN, Alexis, *Gus Van Sant, un monde adolescent*, op.cit., p.13

Chapitre 2 : Le corps en retrait

Quand il n'est pas le centre de gravité du récit et le seul point d'attache d'une caméra reléguant le reste du monde au hors-champ, le corps est en retrait. En retrait du cadre, de l'action, de l'espace, de la diégèse, ... le corps est au sens littéral et figuré en périphérie du monde, au bord de la vie, proche de l'évanouissement et de la disparition dans le hors-champ.

Nous allons commencer notre étude en nous attardant sur la raison de ce déphasage : le flottement identitaire des corps. En effet, les corps étudiés sont très souvent indéterminés : certains n'ont ni passé, ni famille, ni métier, d'autres n'ont qu'un nom ou qu'un prénom, voire un patronyme qui les dédouble ou nie leur identité. Cette indétermination, que José Moure explicite sous la notion de *personnage en vacance*³¹, empêche ces personnages de s'ancrer dans l'espace du film et les contraint à y rester au bord, à la surface.

Nous continuerons en nous intéressant à la traduction physique de cette indétermination. Les corps se retrouvent littéralement décentrés du monde. Ce décentrement se décline sous trois modes. D'une part, le décentrement en profondeur est une mise à la surface de l'image des corps par un effet de perspective lié à un travail de profondeur de champ. D'autre part, le décentrement peut être un décadrage : un décentrement qui met l'accent sur *le caractère actif, tranché, marqué de ce bord, c'est-à-dire l'emphase mise sur le cadre comme limite, [...]*.³² Ainsi, les corps sont fragmentés, mutilés par les bords tranchants du cadre qui les prive de corporéité (un corps sans tête est-il encore un corps ?). Notons que ce décentrement est souvent lié au décentrement en hauteur vu que les bords haut et bas du cadre sont propices à priver les corps de leurs têtes. Enfin, le décentrement en largeur privilégie le vide d'un espace au plein d'un corps en le plaçant aux extrémités latérales du cadre. Qu'il soit tranchant, en profondeur ou en largeur, le décentrement des corps propose une nouvelle relation des corps au monde : déphasés de leur environnement, retranchés de l'action, témoins de leur vie, les corps se retrouvent visuellement décalés dans l'espace.

³¹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2001, p.43.

³² AUMONT, Jacques, *L'oeil interminable*, op.cit., p.128

1 — En retrait de leur vie : personnage en vacance

À la notion de corps indéterminés, José Moure préfère le terme de *personnage en vacance* qu'il définit ainsi : *Corps déracinés, [...] regards fuyants ou suspendus qui glissent sur tout et ne s'attache à rien, ils sont saisis dans des moments où le plein de leur identité, de leur personnalité, de leur psychologie et de leur présence, vacille, se dérobe à eux-mêmes et aux autres, se dilue, se désubstantialise pour ne plus exister que sur le mode du manque, aspirés dans une sorte d'inertie qui les fait apparaître comme des personnages en état de vacance : vides socialement, existentiellement et affectivement.*³³ Déracinés et sans attache, les corps sont contraints de flotter dans leur existence. Même si l'écrivain évoque ce terme dans son ouvrage sur Antonioni, nous pouvons facilement l'appliquer à de nombreux personnages présents dans le corpus.

Dans *Gerry* de Gus Van Sant, les deux amis, qui se perdent dans le désert pendant une ballade, s'appellent mutuellement Gerry. Expression (*gerry* comme nom et verbe équivaut aux États-Unis à un échec, à rater quelque chose), surnom ou véritable prénom commun aux deux personnages ? Nous ne le saurons jamais. *À la vérité, plusieurs révisions du film ne donnent pas la clé, et il n'y en a probablement pas, sur le sens de fond du film. L'intérêt est plutôt que l'appellation commune "gerry" donne le sentiment que l'identité individuelle fait problème et que quelque chose se cache derrière.*³⁴ De même pour leur histoire et leur situation : ils n'ont ni passé, ni profession, ni famille. Ils ne sont aucunement caractérisés. Même le lien qui les unit est passé sous silence : Sont-ils frères ? Amis ? Sont-ils deux facettes de la même personne ? La raison de leur venue n'est pas non plus expliquée tout comme le but de leur marche simplement incarné par ce terme vague : "the thing". Cette indétermination des points A (départ) et B (arrivée) d'un trajet, qui aurait pu les caractériser mais, au contraire, accentue le flottement de leur existence, est ainsi décrite par Leila Bergougoux dans son mémoire sur le déplacement : *le A des deux hommes, leur point de départ, est flou mais formulable, même de façon diffuse. Ils ne partent pas d'un point précis [...] mais semblent très bien savoir pourquoi ils partent. Pourtant, leur B, ce vers quoi ils se*

³³ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.43.

³⁴ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.140

*dirigent, est très difficile à identifier et, qui plus est, mouvant tout au long du film. C'est d'abord un ailleurs, la possible fin du sentier, que les deux amis appellent « the thing » (la chose) et qui se définit simplement par le fait que ce n'est pas ici.*³⁵ Ils finiront d'ailleurs par tourner en dérision cet objectif, l'oubliant en cours de route et préférant les chemins de traverse, les détours à la linéarité d'une histoire. C'est par ailleurs cette déviation de l'itinéraire tracé qui va les mener à leur perte. Leur point d'arrivée va alors se confondre à leur point de départ : le but n'est plus d'atteindre ce fameux "the thing" mais de retourner à leur voiture. *Gerry 1 et Gerry 2 sont pris dans un manège qui tourne et n'a pas de raison de s'arrêter.*³⁶

Chez Jim Jarmusch également, les personnages sont ni identifiés, ni déterminés. Dans *Dead Man*, William Blake se trouve dépossédé de son nom et prénom — ce n'est plus celui d'un comptable de Cleveland mais celui d'un poète anglais du 18ème siècle — tandis que son ami indien navigue entre deux patronymes : Xebeche pour sa tribu, Nobody (nom au sens bien prononcé) pour sa vie d'exilé. *Par la négation de la vérité et la négation de l'existence, ces deux noms créent un dédoublement par excès de néant. Ils réfractent le vide, creusent la solitude de l'Indien comme la mise en abîme parfaite de miroirs qui se feraient face.*³⁷ Dans *Stranger than Paradise*, nous apprenons que Willie s'appelle Belà. Willie est en réalité un prénom que lui-même s'est affublé pour être plus américain et renier son passé d'immigré hongrois qu'il refuse d'évoquer. Outre son histoire, nous ne connaissons rien de sa vie : hormis son hobby pour les courses, comment occupe-t-il ses journées ? Que fait-il lorsqu'il sort, laissant Eva seule ? Cette dernière, quant à elle, se fait prendre pour quelqu'un d'autre (identifié non par un prénom mais par le terme "freak") lors de son séjour en Floride. Dans *The Limits of Control*, comble de l'indétermination, le personnage joué par Isaac de Bankolé n'a ni nom, ni prénom, ni surnom. "The Lone Man" (si l'on se fie au générique) ne divulgue rien, la seule chose certaine le concernant étant son obsession pour les cafés doubles. The Lone Man, Dead Man, Ghost Dog (du film éponyme), ... les corps chez Jarmusch sont tous des fantômes de passage.

³⁵ BERGOUGNOUX, Leïla, *Filmer le déplacement*, mémoire de recherche dirigé par Diane Arnaud et Michel Coteret, ENS Louis Lumière, cinéma, 2005, p.77.

³⁶ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.135.

³⁷ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2016, p.173.

Revenons à l'origine de l'utilisation du terme *personnage en vacance* en évoquant le cinéma d'Antonioni. L'indétermination inhérente au personnage antonionien a été parfaitement résumé par Céline Scémama-Heard dans son ouvrage sur le cinéaste italien : *le personnage antonionien est impossible à saisir, il se donne dans "un état de flottement" où tout glisse sur lui, et chaque expérience le laisse dans cette même attitude de détachement : les lieux et les évènements rencontrés ne semblent plus s'ajouter les uns aux autres pour former un tout, une histoire ; ils s'ajoutent les uns aux autres en tant que fragments, en restant à l'extérieur du personnage sans le caractériser.*³⁸ Il est effectivement bien difficile de cerner les personnages peuplant sa filmographie : ceux-ci sont souvent appelés que par leurs prénoms, ne sont reliés à aucune catégorie sociale (s'ils le sont, ils en sont détachés et celle-ci ne les caractérise pas) et n'ont ni passé, ni futur, en atteste cette phrase pleine de sens prononcée par Locke dans *Profession : Reporter* : "Si je regarde derrière moi, je ne vois que le néant". C'est d'ailleurs dans ce film que la notion d'indétermination est la mieux illustrée. David Locke, le personnage principal, va littéralement se dépouiller de son identité pour prendre la peau de Robertson (un nom sans prénom), homme mourant d'une crise cardiaque et qui ne possède rien : ni famille, ni passé, ni amis. Seul objet caractérisant ce personnage mystérieux : un carnet de rendez-vous que suivra Locke dans son errance. Si Locke prend l'identité de Robertson, c'est surtout son trajet et ses mouvements qu'il s'approprie. Pendant ce périple justement, il fera connaissance d'un personnage sans nom ("la fille" au générique), joué par Maria Schneider. Elle aussi n'a pas d'histoire. Simple fonction d'accompagnatrice de Locke dans le film, elle s'effacera à la fin du voyage pour le laisser au bord de la mort. *Par son anonymat, son manque d'ancrage et d'attache, sa disponibilité à l'aventure, sa réceptivité, la jeune fille [...] incarne un mode de présence au monde précaire, allégé, transparent, libéré de toute entrave [...].*³⁹

Un prénom, un passé, une famille, un patronyme, ... autant de points de repères qui manquent cruellement aux corps. Sans caractérisation, ni identification ils flottent ainsi dans leur existence (littéralement même pour les anges des *Ailes du désir* de Wenders) mais aussi dans l'espace qu'ils ne peuvent habiter.

³⁸ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, L'Art en bref, 1998, p.77.

³⁹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.45.

L'Avventura : corps à la surface



2 — En retrait de l'espace : le corps à la surface

Nous venons de voir qu'une identification ambiguë et une caractérisation réduite au minimum voire absente des personnages peut signifier une mise en retrait des corps de leur propre existence. Mais comment traduire ce retrait dans l'espace tout en le laissant au centre de l'image ? Par le travail de la profondeur de champ et de la perspective. Nous avons brièvement évoqué au début de cette partie l'utilisation pertinente de la longue focale (qui a des conséquences directes sur la profondeur de champ et l'impression de perspective) dans *Paranoid Park*. Si dans ce film, la longue focale participe à la construction d'un environnement sensible pour Alex — qui s'isole volontairement de l'espace en le plongeant dans le flou de l'arrière-plan — elle peut être exploitée pour illustrer une mise en retrait des corps, cette fois non voulue et n'illustrant pas leur subjectivité.

De fait, la longue (ou moyenne) focale permet de scinder l'espace filmé en deux plans bien distincts, de deux manières : par l'effet de perspective qui se retrouve aplatie créant l'impression dans la profondeur du champ que l'image est composée de deux surfaces planes qui se superposent ; par la faible profondeur de champ qui divise par une rupture nette l'image en deux plans de netteté homogène (l'avant-plan bien défini et l'arrière-plan baigné dans le flou).

Dans son livre sur Antonioni, Céline Scémama-Heard assimile cet effet à un décadage dans la profondeur qu'elle caractérise, en reprenant les termes de René Prédal, par une *impression de personnage rapporté (...) tronqué face à l'objectif, [ne semblant] pas appartenir à l'espace-temps du plan, mis ainsi en position de rupture, en discontinuité dramatique avant même d'avoir prononcé le moindre mot.*⁴⁰ Si nous retrouvons cette impression dans de nombreux films d'Antonioni, deux exemples nous semblent pertinents. Dans *L'Avventura*, ce détachement s'illustre lors des séquences de recherche d'Anna sur l'île, disparue au début du film. Sandro et Claudia ne peuvent trouver Anna car le monde où son corps s'est évanoui est un univers hostile, étranger qui apparaît tel un écran opaque très éloigné d'eux (par l'effet de perspective) et presque onirique (par le flou l'imprégnant de mystère). *Quand un personnage pénètre dans le cadre, il apparaît comme collé sur l'écran et en dehors du paysage qui est derrière lui. Le*

⁴⁰ PREDAL, René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Éditions du Cerf, janvier 1991, p.123 cité par SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.30.

Le Désert Rouge : corps à la surface



Down by Law : corps à la surface



*monde ne semble plus familier, [...], il y a une sensation "d'inquiétante étrangeté" : la recherche d'Anna devient alors absurde puisque le lieu même de sa disparition est irréel, [...].*⁴¹ Dans *Le Désert Rouge*, cette technique est présente de nombreuses fois, notamment dans la séquence de la cabane rouge. Celle-ci nous montre Giuliana, son mari Ugo, Corrado et des amis se rapprocher dans l'espace clos d'une cabane, s'abandonnant un temps à l'ivresse du désir sans pour autant passer à l'acte sexuel. Néanmoins, un plan écarte brutalement Giuliana des autres protagonistes et désamorce tout espoir d'une union charnelle : le cadre fixe présente d'abord les corps côte à côte au fond de la cabane sur un même plan flou, plan sur lequel vient s'apposer Giuliana (filmée de dos) par une entrée de champ gauche cadre. Deux mondes sont alors présents à l'image, celui clos de Giuliana qui n'arrive pas à sortir de son mal-être et celui ouvert des autres réduit à un monde informe et homogène qu'elle ne pourra jamais intégrer. *L'absence de profondeur de champ plaque le personnage qui se trouve au second plan sur le paysage (qui semble alors être un décor), alors que le personnage au premier plan est, lui, plaqué à la surface de l'écran. Antonioni filme les reliefs de telle manière que les figures semblent se mouvoir dans des espaces déconnectés.*⁴²

Cette appréhension de l'espace donnant l'impression que le premier plan est apposé sur le second est également présente dans le cinéma de Jarmusch. Dans *Down by Law*, Zack, après avoir été jeté dehors par Laurette, se saoule dans la rue derrière un bar pour oublier son malheur. Un plan fixe large le filme en trois quart et en légère plongée. Roberto, émigré italien pour l'instant inconnu pour Zack, rentre alors dans le champ et vient à sa rencontre, dos à la caméra. Il essaye de lui parler mais, devant l'état déplorable du néo-célibataire, il le délaisse pour se retourner vers la caméra et noter l'expression anglaise qu'il vient d'apprendre. Pendant ce geste, le point bascule et nous nous retrouvons devant une nouvelle image : Roberto se parlant seul est net alors que Zack se noyant dans l'alcool plonge, avec la façade du bar, dans le flou. *Le visage clownesque de Roberto se trouve comme sur l'écran, en saturant sa surface : on ne voit plus que ça.*⁴³ Inadapté à ce monde et ces corps, Roberto préfère rester à leur surface.

⁴¹ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.30.

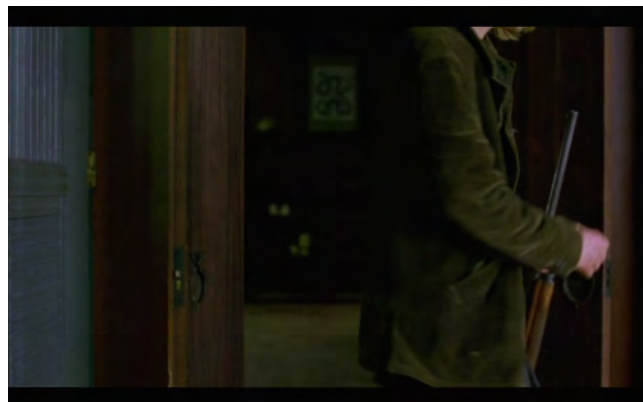
⁴² SCEMAMA-HEARD, Céline, *Ibid*, p.39.

⁴³ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.22.

Jeanne Dielman : corps fragmentés



Last Days : corps fragmentés



Dans la séquence de la cabane du *Désert Rouge*, un autre type de décentrement est brièvement apparu. Avant l'entrée de champ de Giuliana, les corps situés dans l'arrière-plan flou sont fragmentés car coupés par les bords du cadre. Cette fragmentation se retrouve dans le corpus sous différentes formes. D'une part, les corps peuvent être tranchés par les bords d'un cadre qui se construit pour les mutiler. Ainsi, l'intention de mutilation est présente dès le découpage puisque les corps sont mis volontairement aux extrémités du cadre. C'est notamment le cas du champ-contrechamp quand il est exploité avec des amorces réduisant les corps à des morceaux de chair flous (nous reviendrons sur ce cas plus tard). D'autre part, cette mutilation peut être le fruit d'un mouvement du corps dans le champ. Nous observons cela notamment dans les films presque exclusivement tournés en intérieur et composés de plans fixes : *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman et *Last Days*. Ces films sont pensés selon le même dispositif (le second est inspiré du premier) : un corps éprouvant le temps du quotidien filmé dans sa maison/appartement par une succession de plans fixes très composés (et souvent frontaux) découpant l'espace intérieur et se répétant parfois en fonction de la pièce (une ou deux prises de vue pour la cuisine, pour le salon, etc.). Ce dispositif a une conséquence directe sur le morcellement des corps : le point de vue de la caméra a l'air imposé non au vu des actions qui se déroulent dans le champ mais au vu des contraintes d'un décor exigu, comme si l'emplacement de la caméra était le seul choix possible. François Nobécourt compare alors la caméra à un meuble dans son mémoire sur l'ennui : *La caméra est assimilable à un meuble. Fixée dans un coin de la pièce, immobile, elle précède les personnages et leur succède, ce qui a pour effet, [...], de couper au cadre une partie de leurs corps.*⁴⁴ Dès lors, la position de la caméra ne peut prendre en considération celle des corps : ils n'ont pas d'autres choix que de sortir partiellement du cadre et de se retrouver morcelés. C'est pourquoi nous retrouvons le corps sans tête de Jeanne quand elle est contrainte de se prostituer ou celui de Blake quand, déboussolé, il se déguise en chasseur. Plus qu'un choix contraint par le décor, la place de la caméra prive ici les corps de corporéité dans des situations où ils n'en sont plus vraiment : Jeanne est un corps opaque et mécanique refusant tout sentiment et plaisir charnel ; Blake est un pantin désarticulé, une bête blessée attendant la mort.

⁴⁴ NOBECOURT, François, *La représentation de l'ennui au cinéma*, op.cit., p.55.

Elephant / Voyage à Tokyo / Jeanne Dielman / Paris, Texas :
du décentrement partout



3 — En retrait du champ : le décentrement

Avant de nous attarder sur le cas du décentrement des corps qui constitue à les placer aux bords du cadre, faisons un aparté sur la notion de centre au cinéma pour comprendre les conséquences qu'impliquent un refus du centrément.

Dans son mémoire sur le décadage, Mathilde Germe, reprenant les écrits de Jacques Aumont, rappelle qu'il y a trois centres dans le cadre⁴⁵ : le centre géométrique du cadre (le centre du rectangle ou du carré délimitant le cadre), le centre d'intérêt du public (le point de fixation principal de l'attention visuelle, centre lié au récit et qui prend la forme souvent de la figure humaine quand elle est cadrée) et le centre de la composition plastique (centre de la construction du plan). *La composition générale de l'image cinématographique, que l'on appellera aussi cadrage, consistera donc en un rapport visuel et sensitif entre ces trois centres. Ce rapport va contribuer au sentiment général de l'image, à la création du message visuel.*⁴⁶ Plus qu'être étroitement liés, ces trois centres peuvent se confondre comme le remarque Jacques Aumont : *dans l'immense majorité des films classiques, l'image est construite autour d'un ou deux centres visuels, souvent des personnages, au point qu'on a pu caractériser le style classique comme essentiellement "centré".*⁴⁷ Cependant, certains cinémas — dont ceux du corpus — refusent cette tradition de centrément des corps (qui fait coïncider les trois centres) et la sacrifient au profit d'un nouveau type de cadrage — basé sur un décentrement volontaire et une distinction des centres — défini ainsi par Jacques Aumont : *un cadrage déviant, marqué en tant que tel et visant à écarter le cadre de l'équivalence automatique du regard. Le décadage vide le centre de l'image et introduit une tension visuelle, le spectateur ayant tendance à vouloir réoccuper ce centre vide. Déplaçant les zones signifiantes [...] loin du centre, il accentue les bords de l'image, et [...] insiste sur le fait que ces bords sont ce qui sépare l'image de son hors-cadre.*⁴⁸

⁴⁵ GERME, Mathilde, *Le décadage, une forme de composition particulière du cadre*, mémoire de recherche dirigé par Francine Lévy et Marc Salomon, ENS Louis Lumière, cinéma, 2000, p.26-39.

⁴⁶ GERME, Mathilde, *Ibid*, p.27.

⁴⁷ AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Collin, Cinéma/Arts Visuels, 2007, réed. 2011 (3e édition), p.113.

⁴⁸ AUMONT, Jacques, *Ibid*, p.115.

Quand il parle de zones signifiantes, Jacques Aumont fait référence entre autres aux corps, figures principales du centre d'intérêt public précédemment cité. Relégués aux bords du cadre, ces corps n'en sont alors plus vraiment comme le pointe Mathilde Germe en écrivant que le décadrage peut être également *un cadre qui transforme le corps en une forme plus mystérieuse, moins naturelle, un cadre qui morcelle et transforme le corps en matière*.⁴⁹ Effectivement, comme nous l'avions évoqué, le corps, découpé par les bords du cadre, est fragmenté et perd son ensemble qui définit sa corporéité. Mettre ces corps, si valorisés en temps normal (par la lumière, le cadre, la profondeur de champ) dans une position extrême, un entre-deux entre le champ et hors-champ, est donc un geste fort. C'est ce qu'affirme Pascal Bonitzer dans son ouvrage bien nommé *Décadrages : Le décadrage est une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, [...], comme formes d'exercice d'un droit de regard. Il faudrait dire en termes deleuziens que l'art du décadrage, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique [...] cette excentricité du cadrage, [...], relève d'une maîtrise cruelle, d'une pulsion de mort agressive et froide : l'usage du cadre comme tranchant, le rejet du vivant [...] à la périphérie, hors du cadre [...]*.⁵⁰ Le décadrage est donc une affirmation du cadre engendrée par une double négation : celle des corps expulsés du centre et celle de ce même centre, déserté de tous points d'attache pour le regard.

Cette excentricité du cadrage, liée pour Pascal Bonitzer à une pulsion mortelle, se rapproche de l'idée du *regard tranchant*, développée par José Moure sur son ouvrage sur Antonioni, *qui tend à démembrer le visible et à le mettre littéralement sous vide dans les limites, à la fois externes et internes, d'un cadre qui opère comme un système marqué de clôture et de séparation*.⁵¹ Ce regard tranchant se décline sous trois modes : le décentrement des corps maintenus à la périphérie d'un cadre focalisé sur un champ vide ou peu significatif ; la fragmentation des corps par les bords coupants du cadre ; l'exclusion totale des corps dans le hors-champ. Ce dernier mode allant être étudié plus tard, attardons-nous sur le premier : le décentrement des corps dans la largeur du champ.

⁴⁹ GERME, Mathilde, *Le décadrage, une forme de composition particulière du cadre*, op.cit., p.43.

⁵⁰ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'étoile, Essais, 1987. p.83.

⁵¹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.97.

La Notte : corps décentrés



Quand il évoque le décentrement, José Moure parle d'une *suspension dans le vide*.⁵² Cette suspension est double : les corps sont au bord du vide incarné par le hors-champ et à l'extrémité d'un vide constituant le centre du champ. Le corps est ainsi dans un entre-deux, condamné à une *présence périphérique*.⁵³

Si le décadage est présent dans l'ensemble des films du corpus, nous en retiendrons deux exemples dans l'œuvre d'Antonioni : l'ouverture de *L'Éclipse* et la séquence déambulatoire dans *La Notte*. Dans cette dernière, une série de plans, souvent larges et fixes, vient cadrer Lidia par des points de vue faisant la part belle aux structures architecturales. Le décentrement de son corps est présent sous différentes formes : minuscule et cloîtré en bas de l'image dans le bord gauche d'un cadre à la composition radicale où se déploie un immense mur lisse d'immeuble ; réduit dans deux cadres successifs — où Antonioni laisse délibérément beaucoup d'air — à une tête flottante (en bas à droite devant le même mur dans le premier, en bas à gauche devant une rangée de fenêtres dans le second) ; entier mais décentré à gauche alors qu'une rue vide occupe le centre du cadre ; coupé à moitié et légèrement décentré à droite devant une façade noire. Nous retrouvons même un léger effet de décadage en profondeur dans un plan où seule la tête de Lidia occupe le premier plan devant un chauffeur et sa voiture, flous à l'arrière-plan. Fragmentée par les bords, décentrée en bas ou sur les côtés, apposée sur l'image, réduite à une particule, Lidia est poussée dans son errance dans les retranchements du champ. Sa silhouette mouvante s'oppose aux droites, lignes perpendiculaires et structures géométriques qui composent ce monde urbain. Cette confrontation donne une impression ambiguë : incapable de comprendre cet univers aseptisé, Lidia s'y sentira toujours étrangère mais semble néanmoins attirée *par le vide, par le froid, les espaces abstraits qui absorbent et engoutissent la figure humaine*.⁵⁴ Malgré cela, comme le note justement Mathilde Germe : *Il n'y a pourtant pas de nostalgie dans la manière qu'a Antonioni de filmer ces paysages modernes, mais seulement la constatation que Lidia ne s'y retrouve pas, et qu'elle en prend conscience (elle s'appuie contre un poteau, regarde partout autour d'elle, et pousse un soupir qui ressemble à de la détresse)*.⁵⁵

⁵² MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évident*, op.cit., p.98.

⁵³ MOURE, José, *Ibid*, p.99.

⁵⁴ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, op.cit.,p.98.

⁵⁵ GERME, Mathilde, *Le décadage, une forme de composition particulière du cadre*, op.cit., p.51.

L'Éclipse : corps décentrés



Dans *L'Éclipse*, la séquence d'ouverture nous fait comprendre que Vittoria ne peut plus aimer Riccardo. Cela se traduit dans le champ : elle ne peut habiter le même espace que lui. Dès le premier plan, ce sont des objets qui occupent le centre de l'image. Riccardo est réduit, dans le bord droit du cadre, à un bout de bras si inerte qu'il apparaît tel un élément de décor avant qu'un panoramique révèle la présence de l'homme. Même quand il est au centre, notre attention se ne focalise pas sur sa présence, vu son regard insistant vers le hors-champ, mais sur le réel centre d'intérêt public : le ventilateur qui brasse de l'air. Les corps sont, de plus, fragmentés par les bords du cadre : parfois seules des mains ou des jambes sont présentes dans le champ, d'autres fois le corps est réduit à une masse floue mutilée par le bord cadre. Dans les rares cadres où ils apparaissent ensemble, le centre est occupé par un objet attirant l'attention par sa vacuité (une chaise où personne n'est assis) ou son éveil (un lampadaire désespérément allumé alors que les corps sont dans l'ombre). Quand les personnages sont enfin réunis et centrés, la tête de l'un est tranchée par le bas du cadre (seuls des cheveux font face au corps entier et dominant de l'autre) ou l'un des deux décide de quitter le cadre malgré la tentative de recadrage de la caméra. Puis vient ce plan où toute l'idée de la séquence est condensée dans l'évolution du rapport corps-centre. Vittoria est de dos au centre du cadre, mais son corps debout obstrue celui assis, et également centré, de Riccardo. Elle se retire lentement de la pièce en reculant vers la gauche du cadre suivie par la caméra qui effectue un léger pano-travelling pour la garder dans le champ. Mais ce mouvement sera vain : à la fin du plan, Riccardo se retrouve coupé en deux par le bord droit du cadre alors que Vittoria a finalement disparu dans le hors-champ laissant sa présence réduite à son reflet dans un miroir lui-même situé au bord gauche du cadre. Ainsi, le couple, maintenu aux extrémités du champ, a perdu toute corporéité : Vittoria est devenue un reflet, Riccardo un morceau de chair. Néanmoins, le centre est loin d'être vide car peuplé par les objets évoqués précédemment (la chaise vide et le lampadaire allumé) auxquels s'ajoutent un pan de mur bloquant le regard du reflet de Vittoria vers Riccardo et l'embrasement du rideau à l'arrière-plan qui, un peu plus tôt, nous avait fait entrevoir l'extérieur bien radieux au vu de l'intérieur plombé par la désaffection du couple. Cette brèche va d'ailleurs sauver Vittoria de l'asphyxie : elle va se soutirer de l'espace en ouvrant grand les rideaux laissant le dehors s'introduire dans le dedans. Tout au long de cette séquence, les corps aspirent à sortir de l'espace, à s'évanouir du cadre, à disparaître dans le hors-champ.

Chapitre 3 : Le corps absent

Dans sa classification des modes du regard tranchant du cadrage que nous avons précédemment cité, José Moure distinguait un mode où les corps étaient complètement exclus du cadre. Ce mode radical s'exprime par une forme de cadrage bien particulier : *le cadrage frustrant qui condamne le (ou les) personnage(s) à une présence absente ou "absence remarquée"*.⁵⁶ Conséquence logique à leur mise en périphérie, les corps disparaissent dans le hors-champ.

*Tout cadrage détermine un hors-champ.*⁵⁷ Mais ce dernier ne peut être défini simplement par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire le cadre et ce qui est exclu par ces bords. Cette définition correspondrait plutôt à la notion de hors-cadre. Le hors-champ est un monde en soi et un monde à part. C'est un monde en partie connu par le spectateur puisqu'au détour d'un mouvement de caméra ou d'un contrechamp, la mise en scène nous offre la possibilité de le voir. Mais dès qu'il n'est plus là, nous ne pouvons que l'imaginer. Le hors-champ est donc paradoxal comme le dit Deleuze : *l'imaginaire devenant concret lorsqu'il passe à son tour dans un champ, lorsqu'il cesse donc d'être hors-champ.*⁵⁸ Ainsi, le hors-champ serait un intermonde, un entre-deux, un monde instable oscillant entre une existence concrète dans la diégèse du film par un prolongement du champ et un ailleurs absolu et radical où les corps disparaissent pour un devenir incertain.

C'est cette notion d'incertitude du hors-champ que nous essayerons de comprendre dans un premier temps tout en étudiant les raisons qui poussent les corps à s'absenter du champ. Nous verrons ensuite deux types d'absence : l'absence relative et l'absence remarquée. La première est une disparition nuancée par la présence dans le champ de vestiges et résidus des corps disparus : des voix détachées, des reflets flottants, des images figées, des sons enregistrés. La seconde est une disparition visible dans le sens qu'elle imprègne intensément le champ par la configuration d'un paysage qui porte le vide du corps disparu ou par la manière de filmer qui insinue le point de vue d'un corps absent gardant un regard sur le champ.

⁵⁶ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.99.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1983, p.29.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Ibid*, p.30.

1 — Formes et raisons de l'absence : l'appel du hors-champ

*Rien n'est jamais à sa place. Décalage fondamental (entre les êtres, entre les choses, entre les êtres et les choses). Oscillations. Flottement généralisé. Ça ne cesse de circuler dans l'entre-deux. Wim Wenders n'arrête pas de courir sur le fil même du rasoir.*⁵⁹ Tels sont les mots de Philippe Dubois pour définir cette impression que tout est toujours instable chez Wenders. Si nous avons choisi ces termes, c'est qu'ils peuvent s'appliquer aux corps étudiés : à la surface de l'image ou à l'extrémité du cadre, les corps sont constamment sur le fil du rasoir, au bord de l'évanouissement car sans cesse appelés par le vide du hors-champ.

Cette notion d'appel est présente selon André Bazin dans la nature même du cadre cinématographique qu'il qualifie de *centrifuge* comme le rappelle Antoine Gaudin : *il amène à plonger à l'intérieur de l'image, à regarder virtuellement au-delà de ses bords — ledit "cadre" fonctionnant davantage comme un "cache" vis-à-vis de l'espace réel représenté.*⁶⁰ Cette théorie énonce que ce cache masquerait les espaces contigus au champ (le hors-champ relatif) dans lequel ce dernier se prolonge mais également l'espace plus vaste dans lequel s'inscrirait l'espace du champ (le hors-champ absolu) : *le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers.*⁶¹ Ainsi, selon Bazin, le réel cinématographique serait continu. Dès lors, le personnage, quand il sort du champ, continue d'exister et se trouve caché derrière le masque du cadre. Les raccords et les recadrages seraient les preuves de cette continuité spatiale. Si cette idée de cache n'est pas contestée par Pascal Bonitzer, ce dernier remet néanmoins en cause la pérennité de l'existence des corps au sein du hors-champ : *le pouvoir du cinéma, c'est aussi de faire vaciller cette identité à soi du personnage et du décor. [...] cela fait du hors-champ un lieu d'incertitude, voire d'angoisse, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable.*⁶²

⁵⁹ DUBOIS, Philippe, « Le fil du rasoir » in *Les voyages de Wim WENDERS*, Crisnée, Yellow Now, Nuit Blanche, 1985, p.23.

⁶⁰ GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Collin, 2015, p.14.

⁶¹ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 7e Art, 1985, réed. 2011 (20e édition), p.188.

⁶² BONITZER, Pascal, *Le Regard et la Voix*, Édition U.G.E, 10/18, 1976, p.11-15 cité par PETIT, Catherine, « Les Voyages cinématographiques de Wim Wenders » in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.94.

C'est cette hypothèse que nous voulons retenir pour notre étude sur le hors-champ car, dans les propos de Bonitzer, nous retrouvons cette instabilité, cette peur d'un supposé vide pouvant à tout moment absorber les personnages toujours situés dans l'entre-deux, sur ce fil du rasoir qu'évoquait Philippe Dubois.

Mais comment expliquer cet attrait pour ce hors-champ, pour ce non-lieu situé hors-cadre ? Dans son étude de l'évidement chez Antonioni, José Moure nous donne une piste : ce serait le résultat d'un autre vide, celui présent dans l'évènement fondateur qui crée une béance et autour duquel se noue la trame du film. Cet évènement s'exprimerait sous deux formes : la perte et la disparition.⁶³

L'expérience de la perte est vécue selon deux modes : affective et existentielle. D'une part, la perte affective se ressent par un sentiment de désaffection qui l'on retrouve chez tous les couples antonioniens (citons Vittoria et Riccardo/Piero dans *L'éclipse* ou Lidia et Giovanni dans *La Notte*) mais également chez Jarmusch (le couple de japonais de *Mystery Train* et Don dans *Broken Flowers*) et chez Akerman (le couple de *Toute une Nuit* et Anna dans *Les Rendez-vous d'Anna*). D'autre part, la perte existentielle se ressent dans l'inadaptation au monde par une perte du réel, du sens, voire de l'identité. Elle se retrouve chez Antonioni (la névrose de Giuliana dans *Le Désert Rouge*, la perte du sens des images et du réel dans *Blow Up*, la perte d'identité de Locke dans *Profession : Reporter*), chez Wenders (la volonté de retrouver une existence par le voyage dans *Au fil du temps*, *Alice dans les villes*, *Faux mouvement*) et chez Jarmusch (la recherche du sens dans *Stranger than Paradise*, la perte d'identité dans *Dead Man*). À cela ajoutons deux autres modes de la perte : la perte physique — symbolisée par l'absence momentanée ou future d'un proche qui engendre un vide dans la vie des personnages — que l'on retrouve chez Ozu (la perte d'une mère dans *Voyage à Tokyo*, d'une fille promise à un mariage dans *Printemps Tardif*) ; la perte de l'innocence propre aux films de la tétralogie de Van Sant (Alex qui perd son insouciance à travers son meurtre dans *Paranoid Park*, Eric et Alex qui tuent les élèves ayant ruiné leur adolescence dans *Elephant*). Tous ces films sont liés par cette perte qui les ouvre sur *un vide, une absence, un manque..., une dimension [...] qui amène le personnage à faire face à sa propre existence, à questionner les liens qui le rattachent à lui-même, aux autres et au monde.*⁶⁴

⁶³ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.60-63.

⁶⁴ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.63.

***Last Days / Dead Man* : la mort, évaporation du corps dans le hors-champ**



***Gerry / Jeanne Dielman* : faire disparaître le corps du champ**



***Paris, Texas / Blow Up / Voyage à Tokyo / Stranger than Paradise* :
le regard happé par le hors-champ**



Inadaptés à leur environnement, désaffectés, marqués par la mort d'un proche, les corps n'ont plus d'attache au monde et au réel. Ils sont voués à disparaître. Cette disparition concrète est la conséquence logique de l'expérience de la perte et s'exprime sous différentes formes. Confrontés à la perte du sentiment (Anna dans *L'Avventura*), ou la perte de leur identité (Locke dans *Profession : Reporter*) chez Antonioni, fuyant la réalité (Gordon dans *L'état des choses*), la famille (Jane dans *Paris, Texas*) ou un pays (la mère d'Alice dans *Alice dans les villes*) chez Wenders, les corps se retirent du monde. De manière plus radicale, les corps — ne pouvant plus habiter ce monde où le manque règne au détriment du lien — peuvent se laisser mourir pour rejoindre un ailleurs (le suicide de Blake dans *Last Days*, la mort de William Blake dans *Dead Man*) ou se résignent à tuer pour faire disparaître la source de leur malaise (Jeanne qui tue l'homme à l'origine de son orgasme dans *Jeanne Dielman*) ou le corps qui les empêche d'avancer et de quitter ce monde inhabitable (Gerry 1 qui tue Gerry 2 dans *Gerry*). Cette perte du sentiment peut enfin se manifester par la mort d'un corps annexe à l'histoire : c'est le cadavre de *Blow Up* qui disparaît dans le parc pour illustrer la perte totale du réel vécue par Thomas, c'est la mort de Tomi à la fin de *Voyage à Tokyo* qui témoigne de la perte du lien familial, c'est la disparition de Tomasso dans *La Notte* qui illustre l'amour mourant de Lidia et Giovanni.

Ces disparitions des corps dans un ailleurs situé dans l'instabilité du hors-champ sont néanmoins annoncées par leur langage corporel. D'une part, nous verrons dans un prochain chapitre que leurs gestes, quand ils sont ritualisés (*Jeanne Dielman*, *Voyage à Tokyo*), sont toujours victimes d'une défaillance trahissant leur évanouissement futur. D'autre part, leur regard a l'air constamment happé par le hors-champ. Les corps sont, de fait, souvent en train de fixer un horizon lointain qu'il est impossible de trouver, faute de points de repères. Le cas de Travis au début de *Paris, Texas* est éloquent. Son corps, durant le voyage qui le ramène à la civilisation, est décentré dans le cadre donnant l'impression qu'il veut revenir à ce vide dont il vient de sortir en quittant le désert. Son regard, qu'il soit en marche ou à l'arrêt, est en outre toujours dirigé vers le hors-champ. *Regard de côté, regard oblique, alors que le visage de Travis est face à la caméra. Regard fuyant, marquant l'absence aux évènements malgré la présence des corps.*⁶⁵

⁶⁵ DELVAUX, Claudine, «Notes sur Paris, Texas» in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.140.

2 — Une absence relative : images et voix

Une fois évaporés dans le hors-champ, les corps persistent tout de même dans le champ sous d'autres formes. Ayant perdu leur corporéité dans l'espace trouble du hors-champ, ils sont réduits à des voix ou des images. C'est ainsi une absence relative puisque, même si les corps sont littéralement absents de l'image, des preuves de leur existence subsistent dans le champ. Celles-ci peuvent être figées et enfermées dans des objets : ce sont ces images fixes (photos, affiches, photogrammes, etc.) qui peuplent les films du corpus et ces voix enregistrées dans des appareils (magnétophone, cassétophone, messages téléphoniques, etc.). Malgré l'aspect concret de ces preuves, elles participent à l'indétermination des corps qui précipite leur disparition. En effet, ces enregistrements et ces images ne peuvent nous certifier de la présente existence des corps : ce sont peut-être juste les traces d'un passage dans le monde, d'une existence maintenant révolue. Ces preuves peuvent aussi flotter dans le champ de l'image et du son, comme l'écho d'une présence absente : ce sont ces innombrables reflets (dans un miroir, une vitre, un écran, etc.) et ces multiples voix détachées des corps (voix off d'un narrateur absent ou voix d'un corps indéterminé dans le hors-champ). Si ces preuves affirment l'existence concomitante des corps, elles contribuent à leur nature flottante : le reflet d'un corps atteste de sa présence dans le hors-champ mais est une image sans corps, ni chair ; une voix détachée d'un corps atteste également de sa volubilité hors-champ (hormis dans le cas d'une voix off) mais est une simple vibration sonore dans l'air. Ces preuves participent donc grandement à l'ambiguïté, à l'incertitude de ce hors-champ.

Dans *Elephant*, Elias déambule dans le parc à la recherche de modèles pour son book photographique. Il demande à un couple de poser devant son appareil argentique. Alors qu'ils acceptent, Elias leur demande d'être plus souriants. *C'est une sorte de programme de bonheur, voire de conservation du bonheur (la photo, l'enregistrement).*⁶⁶ Mais un bonheur teinté d'ironie cruelle quand arrive la tuerie finale du film : cette photo devient alors le dernier vestige de corps liés dans le bonheur (un bonheur factice car demandé ?). Nous retrouvons cette cruelle ironie de l'image dans la séquence où Elias développe cette fameuse

⁶⁶ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.150.

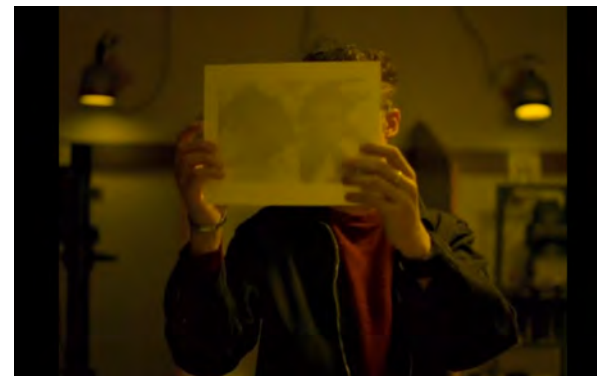
photo dans le laboratoire du lycée. Une étudiante fait de même à côté de lui et demande l'avis du jeune homme sur une de ces photos : Elias la trouve ratée et lui conseille de brûler le tirage. Ici, le vestige ne survivra pas : même dans l'image, le corps est condamné à la disparition. Le bonheur d'avoir été (le couple heureux sur une photo), la douleur de n'être plus (le portrait brûlé).

Ces deux aspects de l'image comme vestige se retrouvent d'une autre manière dans *Paris, Texas*. Au début du film, Travis, revenu dans la maison de son frère, regarde le film super 8 où, pour la dernière fois, son fils, sa femme et lui ont connu le bonheur insouciant d'une famille unie. C'est à ce moment que son fils Hunter comprend que l'homme qui regarde ces images à ses côtés est bien ce père qui avait auparavant disparu. C'est également cette projection qui sera l'évènement déclencheur pour Travis : il se lancera avec son fils dans la quête de Jane, cette mère disparue. Ces images ont donc permis à Travis de sortir du statut de vestige en le réintégrant dans l'histoire mais ont condamné définitivement sa quête de retrouver une union familiale qui restera le fantasme d'un film en super 8 puisque Jane, Travis et Hunter ne pourront finalement se réunir. Bonheur d'être de nouveau (un père pour Travis), douleur de ne plus être (une famille réunie). *Nouvelle figure du désert ou plutôt de la ruine qu'est le souvenir. Solitude devant le souvenir aigu de ce qui aurait du être, de ce qui aurait pu être. [...]. Cette ruine, c'est surtout le visage (le corps) de la mère, enfoui depuis longtemps, exclu du discours irrémédiablement, qui fait brutalement et douloureusement retour. C'est cette image qui réunit une première fois les deux corps de Travis et de Hunter.*⁶⁷

Dans *Blow Up*, la relation entre image et disparition est plus complexe. Thomas photographie dans un parc un couple à leur insu (contrairement à Elias). Loin de vouloir brûler son tirage, il agrandit plusieurs fois la photographie pour y découvrir la présence d'un cadavre. L'existence d'un corps dans le champ d'une image garantit-elle son existence dans le champ du réel ? Au premier abord, oui puisque Thomas va réussir à trouver le cadavre au sein du parc. Néanmoins, dès son retour dans son atelier, la légitimité de l'image est remise en question : il retrouve ses photos volées et la seule qui reste ne permet pas de distinguer le cadavre (la lisibilité de l'image est brouillée par le grain devenu trop gros). Quand il retourne dans le parc avec son appareil, il constate que le cadavre a disparu. L'image paraît ici conditionner le réel : quand le corps existe dans l'image, il est

⁶⁷ DELVAUX, Claudine, «Notes sur Paris, Texas» in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit.,p.137.

Dead Man / Elephant : l'image, prémonition d'une disparition ?



Blow up : l'image, condition d'une disparition ?



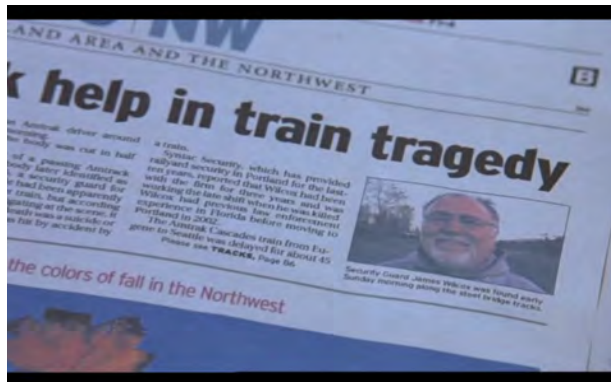
dans le champ du réel ; quand il n'est plus visible dans la photographie, il disparaît du monde. Mais notons que si le corps ne peut être distingué, c'est parce que Thomas a trop agrandi la photo. C'est effectivement en fouillant le champ, en déformant l'image (*Blow Up* est d'ailleurs la traduction de l'agrandissement) que Thomas perd la trace du corps. Cet échec de l'objectivité de l'image est symbolisé par le destin de l'appareil photo dans l'avant-dernière scène du film comme le note José Moure : *il le posera d'ailleurs sur l'herbe, comme si par ce geste, en déposant l'arme qui lui tenait lieu de regard, il renonçait à avoir un rapport "objectif" aux choses, à faire une distinction entre la réalité et l'apparence, et acceptait l'illusion...*⁶⁸ Qu'elle soit brulée (*Elephant*) ou trop travaillée (*Blow Up*), l'image condamne le corps à disparaître dans son champ et dans celui du réel.

Nous retrouvons cette idée dans notre dernier exemple, *Dead Man*. Dans ce film, William Blake est condamné à la mort dès le début du film à cause de la balle qu'un amant jaloux lui a tiré en pleine poitrine. L'ayant tué en se défendant, Blake devient un fugitif. Dès lors, un rapport se crée entre sa disparition certaine et son image : plus William Blake progresse vers la mort, plus il est recherché à l'aide d'affiches "Wanted" — de plus en plus nombreuses et fidèles — placardées au fil de son itinéraire (sur des troncs d'arbres, puis sur la façade d'une épicerie). La première fois qu'il est confronté à ces images, Blake panique et déchire les affiches, dénonçant le caractère mensonger des informations accompagnant son portrait. Son ami indien lui rappelle cependant que ces actes sont vains : l'image vaut plus que son discours. La seconde fois, Nobody et Blake se retrouvent devant une succession d'affiches où le dessin de Blake est de plus en plus précis et le montant de la prime de plus en plus conséquent. Loin de se sentir menacé par la prolifération de ces affiches, Blake les lit avec attention pour s'informer de sa situation. Comme Thomas, il a foi en l'image : il va même l'offrir à Nobody qui trouve le portrait très ressemblant. Mais l'image n'est pas fidèle : elle accentue largement le trait proposant une représentation cadavérique de Blake. Ironie cruelle, après cette scène, Blake va de nouveau être touché par une balle, ce qui va le précipiter dans la mort. Seul ce portrait prémonitoire offert à Nobody survivra. Mais comme le pointe Céline Murillo : *une image de Blake n'est pas Blake.*⁶⁹

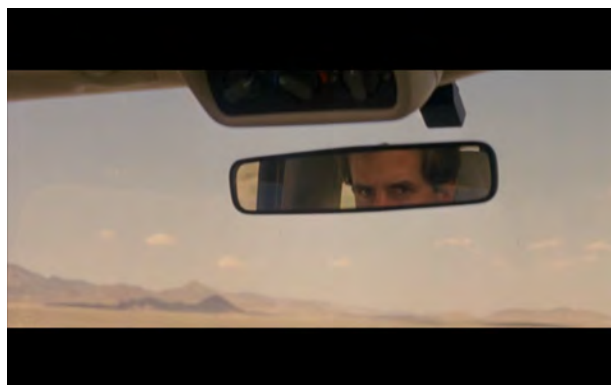
⁶⁸ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.66.

⁶⁹ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.133.

Paris, Texas / Paranoid Park : l'image, vestige d'une disparition ?



**La Notte / Stranger than Paradise / Les Rendez-vous d'Anna / Gerry :
reflets du hors-champ**



L'état des choses / Paris, Texas : Voix enregistrées et détachées du corps



À ces nombreux exemples nous pouvons ajouter le portrait de l'agent de sécurité, tué par Alex dans *Paranoid Park*, que le jeune homme découvre avec effroi dans le journal. Comme dans *Paris, Texas*, l'image ici fait surgir du hors-champ un corps disparu pour rappeler sa présence passée dans la vie des personnages. C'est effectivement après la découverte de cette image qu'Alex va prendre conscience de son acte. Annonce ironique d'une future disparition (*Elephant, Dead Man*), condition ou conséquence d'une disparition dans le champ du réel (*Blow Up, Dead Man*), seul vestige d'un corps disparu (*Paris, Texas, Paranoid Park*), l'image est un rappel : celui d'un hors-champ peuplé de corps disparus prolongé le temps d'un portrait dans le champ du monde visible.

Hormis par le biais d'images concrètes, ces corps disparus s'introduisent dans le champ par leur reflet flottant. Nous ne détaillerons pas cette idée par des exemples approfondis vu que les figures de la vitre et de l'écran (indéniablement liées à celle du reflet) seront développées dans de prochains chapitres. Cependant, à l'instar du corps de Vittoria se reflétant dans le miroir de la séquence étudiée de *L'éclipse*, nous trouvons nombre de reflets dans le corpus : des corps qui disparaissent l'espace d'un instant dans le hors-champ tout en se reflétant dans le champ (dans le miroir de la maison de la tante dans *Stranger than Paradise*, dans la vitrine d'un bâtiment dans *La Notte*), des corps se dédoublant dans les vitres d'un appartement (*Les Rendez-vous d'Anna*), des corps aux reflets fragmentés par le rétroviseur d'une voiture (le père à la fin de *Gerry*, Philip dans *Alice dans les villes*, Don dans *Broken Flowers*).

Enfin, évoquons ces corps qui ne subsistent dans le champ que par le son qu'ils créent : ces voix détachées de corps invisibles (car condamnés un temps au hors-champ) qui flottent dans le champ sonore (l'écho de la voix de *Gerry* dans le désert, la voix de la voisine de Jeanne dans *Jeanne Dielman*) ; ces sons de pas créant une tension interne au champ en affirmant dans le hors-champ la présence d'un corps en marche (*La captive, Toute une nuit*) ; ces voix enregistrées dans des supports de la communication (*Paris, Texas, L'état des choses*) qui, tels les portraits précédemment cités, sont probablement des vestiges de l'existence d'un corps. Autant de preuves qui relativisent leur absence.

Last Days / Broken Flowers / La Captive / Le Désert Rouge :
des maisons impersonnelles ne portant aucune trace de vie



News from Home / Mystery Train / La Notte / Stranger than Paradise :
des villes désertées ou peuplées d'anonymes



3 — Une absence remarquée : paysages et cadrages

Quand le champ est vidé de toutes réminiscences des corps absorbés dans le hors-champ, l'absence est totale mais néanmoins remarquée : l'absence imprègne le champ de l'image et rappelle à chaque instant la disparition des corps dans le hors-champ. *L'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas.*⁷⁰ Cette présence absente s'exprime dans l'image par deux biais principaux : le paysage filmé et les choix de cadrages.

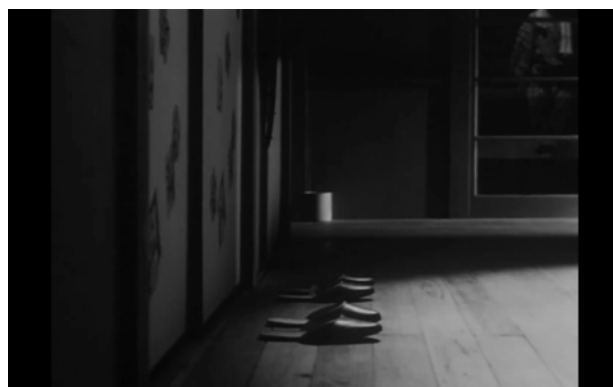
Nous avons rapidement évoqué au début de cette étude l'idée que le langage du corps pouvait annoncer leur prochaine disparition dans le hors-champ. Si nous avons évoqué l'importance des gestes et du regard, parlons maintenant du déplacement. La plupart des espaces où évoluent les corps étudiés ont une particularité commune : ils sont marqués par le vide, la désertion, l'abandon. Espaces clos domestiques, paysages naturels ou urbains, les lieux sont tous habités d'un sentiment d'absence. Cela s'explique pour Pascal Bonitzer par le fait que ces paysages ne sont que le reflet de l'intériorité des personnages : *Déboussolés, les personnages sont saisis dans des ensembles qui ne leur offrent aucun point de repère, mais seulement le reflet aveugle de leur univers mental décomposé (car "l'extérieur est un miroir où vient se réfléchir l'intérieur").*⁷¹ Catherine Petit reprend cette hypothèse en ajoutant : *À la rime paysage/état d'âme, succède le rapprochement demeure/personnalité, et peut être identité.*⁷² Dès lors, telle une variante de la projection dans le monde de l'affect d'Alex dans *Paranoid Park*, le vide à l'origine de l'indétermination des personnages se propagerait dans les espaces : Les maisons qu'ils habitent sont indéterminées (elles ne portent aucune trace de leur vie et paraissent donc impersonnelles), les villes qu'ils parcourent sont miséreuses et habitées de quelques âmes errantes, les paysages qu'ils traversent sont à l'abandon et coupés des réseaux de communication (donc du monde). Finalement, les paysages ne sont que le reflet des personnages : des entités flottantes sans chair.

⁷⁰ BONITZER, Pascal, *Le Regard et la Voix*, op.cit., p.11-15 cité par PETIT, Catherine, « Les Voyages cinématographiques de Wim Wenders » in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.94.

⁷¹ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, op.cit., p.98.

⁷² PETIT, Catherine, « Les Voyages cinématographiques de Wim Wenders » in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.87.

L'éclipse / Jeanne Dielman / Paris, Texas / Voyage à Tokyo :
des objets en attente d'être utilisés



Le Désert Rouge / Alice dans les villes / Voyage à Tokyo / Au fil du temps :
des paysages en attente d'être habités



L'espace porte donc en lui la béance propre aux personnages. C'est pourquoi leurs déplacements dans des paysages déserts annoncent leur future disparition : habités par un vide qui s'étend à l'espace tout entier et occupant même le centre du cadre à leur détriment, les corps sont irrésistiblement aspirés par un autre vide, celui du hors-champ. Cependant, une fois disparus, les corps sont toujours présents dans le champ par cette configuration d'évidement de l'espace. En effet, contrairement au monde de *Paranoid Park*, mobile et sensible, vibrant au rythme des pensées d'Alex, les espaces dans le reste du corpus sont figés et toujours imprégnés de cette béance, que ce soit au moment où le corps est dans l'espace en question ou au moment où il a finalement disparu dans le hors-champ. *Les paysages sont des champs vides, creux, qu'il faut remplir le temps d'un tournage. L'espace règne, et les personnages viennent seulement animer le champ avant de disparaître, avalés par les bords de l'écran. Une fois qu'ils se sont évanouis, le cadre, redevenu espace, continue d'exister, et c'est parce qu'il est immuable qu'il constitue la seule base sur laquelle peut reposer le film.*⁷³ De la sorte, dès qu'un personnage sort du cadre fixe d'une pièce, celle-ci reste à l'image et se trouve littéralement hantée par l'absence du personnage. Chez Antonioni, chaque objet (chaise, livre, lampe, etc.), disposé méticuleusement dans les plans cadrant ces appartements, constitue un centre d'attention qui évoque intensément le corps qui n'est pas là pour l'utiliser. Chez Ozu, chaque intérieur, une fois déserté par les personnages, est une caisse de résonance de leur absence par ces innombrables portes coulissantes qui ne coulissent plus. Chez Akerman, chaque geste décortiqué à l'épuisement dans les longs plans fixes de *Jeanne Dielman* amène le spectateur à être d'autant plus troublé par ces cadres où Jeanne est absente, laissant les draps, la vaisselle, la nappe de la table à leur état d'entités inertes. Chez Wenders, tous ces paysages déserts et ces routes dans lesquelles les personnages voyagent portent la marque irréversible de leur absence : dans *Alice dans les villes* quand Philip regarde les photos de paysages qu'il a prises, il ne remarque que le vide qui les habite. Néanmoins, la photographie existe donc sa présence est là, elle est simplement absente. Chez Jarmusch, toutes ces villes poussiéreuses rappellent à chaque instant la désertion des corps qui les ont auparavant habitées et qui ont contribué à sa dégradation. Chaque lieu, geste, objet et paysage est donc la marque d'une disparition.

⁷³ PETIT, Catherine, « Les Voyages cinématographiques de Wim Wenders » in *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.83.

Profession : Reporter : Locke épié par Robertson ?



L'Avventura : Claudia et Sandro épiés par Anna ?



L'absence n'est cependant pas que l'affaire d'un vide évocateur au sein de l'espace filmé. Il se retrouve également dans la manière de filmer. Un cadrage est affaire d'un point de vue : celui d'un personnage, d'un narrateur interne à l'action, d'un témoin retranché du récit, d'un metteur en scène au regard omniscient. Et si les corps disparus dans le hors-champ étaient toujours en train d'observer ce qui se passe dans le champ ? Alors la caméra pourrait-elle incarner leur point de vue, celui de l'absent ? C'est la théorie proposée par Gilles Deleuze dans *L'image-Temps : chez Antonioni, on dirait que les images les plus objectives ne se composent pas sans devenir mentales, et passer dans une étrange subjectivité invisible. [...] La connexion des parties de l'espace n'est pas donnée, parce qu'elle ne peut se faire que du point de vue subjectif d'un personnage pourtant absent, ou même disparu, non seulement hors champ, mais passé dans le vide.*⁷⁴ Si Deleuze expose cette hypothèse en rapport avec le cinéma d'Antonioni, c'est à cause de cette caméra si particulière dans ses films qui paraît autonome et indépendante. Les espaces sont fragmentés et captés dans des points de vue excentriques (La fin de *L'éclipse*), les panoramiques délaissent les personnages pour dériver dans l'espace (la scène de la jeep dans *Profession : Reporter*), les cadres insistent sur des objets arbitraires et non sur la relation entre les corps relégués aux bords du cadre (*La Notte*), des scènes se retrouvent sur-découpées par une multiplication inutile de points de vue différents (la scène de la fumée dans *Le Désert Rouge*). Autant d'indices qui suggèrent la présence d'un autre point de vue et qui affirment une énonciation prenant le pas sur la narration. Si nous aborderons en détail ces exemples et ce dernier point dans la dernière partie, notons que les films marqués par la disparition d'un corps comportent des mouvements de caméra et des cadrages délibérément ambigus. Dans *Profession : Reporter*, de multiples obstacles visuels (grilles, vitres, etc.) s'interposent entre Locke et la caméra comme s'il était épié par le fantôme de Robertson. Dans *L'Avventura*, certains travellings non motivés — comme celui avant, très lent et légèrement oblique accompagnant la voiture de Claudia et Sandro quittant la place de l'église dans la séquence de recherche dans le village — ont l'air de simuler la présence d'Anna observant de loin le couple la recherchant. Se reflétant dans le filmage, le paysage ou les vitres, ressuscitant sous forme de voix ou d'images, les corps sont d'autant plus présents dans le champ quand ils ont disparu dans le hors-champ.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1985. p.16.

PARTIE 2 :
LA COMMUNICATION,
TENTATIVE DE LIEN AU MONDE

Outre une position pérenne au centre du champ, la communication fait défaut aux corps étudiés et incarne un autre versant de leur sentiment d'étrangeté, de leur impression d'isolement. Mais qu'est-ce que la communication ? *Action de transmettre quelque chose, d'être en rapport avec autrui, en général par le langage, de mettre en relation, en liaison, en contact des choses*⁷⁵, la communication, dans l'ensemble de ses définitions, est utilisée ici pour créer un lien à l'autre et par extension un lien au monde dans lequel ils éprouvent un malaise profond. Cependant, l'échange est le plus souvent un prétexte pour sortir d'une souffrance intime : *ils souffrent moins d'une absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes [...]*.⁷⁶ De fait, c'est justement parce qu'ils sont en déphasage avec leur environnement que les personnages du corpus ne peuvent se rapprocher avec les autres corps qui y évoluent : ils vivent dans un monde différent et tant qu'ils ne pourront intégrer le monde habité par leurs interlocuteurs, aucune relation ne sera possible. Leur volonté d'oublier voire de dépasser leur mal-être par la parole est vouée à l'échec. *N'ayant aucune attache vis-à-vis d'eux-mêmes, les personnages ne peuvent pas non plus "s'accrocher" aux autres, [...]*.⁷⁷

Afin d'incarner cette faillite de la communication, les films du corpus ont recours à un cinéma *verbo-décentré*, en opposition à celui *verbo-centré* qui est *la formule du cinéma dit classique dans laquelle la mise en scène, le jeu des acteurs, la conception des sons et des images sont consciemment ou inconsciemment orientées dans le but général de faire écouter les dialogues (généralement abondants) comme de l'action, en en faisant le centre – souvent invisible — de jeux de scène, d'effets de montage, d'éclairage, etc., destinés à en faciliter l'écoute et à en dramatiser l'enjeu, tout en effaçant la perception du dialogue comme tel*.⁷⁸ Ce cinéma s'exprime, dans sa manière la plus littérale, sous la forme d'une dévalorisation de la parole qui se décline sous de nombreux modes. Elle peut être également mise à mal par l'image même : les corps sont séparés par le décor et le cadrage. Mais parfois, la parole vient à disparaître pour laisser place au silence et à un autre langage : celui des corps.

⁷⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/communication/17561>

⁷⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op.cit., p.17.

⁷⁷ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit, p.97.

⁷⁸ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2003. p.436-437.

Chapitre 1 : La crise de la parole

Revenons quelques instants au concept de cinéma verbo-centré. Dans ce dernier, caractéristique d'un cinéma dit classique où le mode d'énonciation est soumis au régime narratif du film, la voix et la parole ont des rôles bien précis. La voix doit être d'abord intelligible pour faciliter la compréhension de l'action, au risque de souligner ce que dit l'image. De plus, elle revêt un rôle informatif pour présenter une personne et ses caractéristiques (par l'intonation, le timbre, l'accent, etc.). Elle a également un rôle structurant : *Chaque mot prononcé est porteur de sens [...]. C'est au travers des échanges qui ponctuent les actions et accompagnent les mouvements que se construit le sens de l'histoire.*⁷⁹ Enfin, la voix a un rôle expressif car elle véhicule, par sa nature (cri, chuchotement, bégaiement, etc.) et selon le contexte de sa présence, des émotions qui parlent aux spectateurs, pratiquant quotidiennement la parole donc pouvant la comprendre. À l'opposé de ce cinéma, les cinéastes du corpus proposent une dévalorisation de la parole, un cinéma verbo-décentré qui joue avec les rôles de la voix, évitant alors tout *voco-centrisme* : «*processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention de la même façon que pour l'oeil, dans un plan de cinéma, le visage humain* »⁸⁰.

En reprenant la classification de Michel Chion⁸¹ au sein d'un article édité dans le livre *Sound Theory, Sound Practice* de Rick Altman, Milène Chave énonce les catégories suivantes pour caractériser les différents moyens utilisés par le cinéma verbo-décentré pour relativiser l'importance de la parole : la raréfaction, la prolifération, le mélange des langues, le commentaire sur les dialogues, la parole submergée, la perte d'intelligibilité, le décentrement, la dérision de la parole et l'absence de parole. Nous allons laisser de côté le commentaire sur les dialogues (qui peut consister en une voix off prenant le pas sur la parole) pour nous intéresser de près aux autres catégories, sachant que la dernière citée — l'absence de parole — aura droit à une étude plus approfondie lors du dernier chapitre de cette partie traitant du silence.

⁷⁹ CHAVE, Milène, *Le mutisme au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Christian Canonville et Michel Marie, ENS Louis Lumière, son, 2009. p.16

⁸⁰ CHION Michel, *Le Son*, Paris, Nathan, 2000, p.225 cité par CHAVE Milène, Ibid, p.17.

⁸¹ CHAVE, Milène, Ibid, p.18-21.

Elephant : la parole abondante



1 — La parole raréfiée ou abondante

Première manière de relativiser le rôle de la parole : l'utiliser aux extrêmes soit par l'excès, soit par le vide. Dans le premier cas, la prolifération de la parole dans la diégèse du film à un même instant empêche toute focalisation du spectateur : les voix s'accumulent et forment une masse sonore incohérente et inintelligible qui annule toute information ou sens qu'elles portent. L'écoute du spectateur est mise à mal et la voix est privée de ses rôles structurant et informatif. Dans le second cas, la raréfaction de la parole laisse un manque dans le champ sonore qui permet la focalisation de l'écoute spectatorielle sur les ambiances sonores imprégnant le champ (le silence absolu étant impossible au cinéma) et accentuant l'attention du regard sur l'image, sa composition et sa durée. Cette raréfaction est souvent accompagnée par un appauvrissement de la parole : seules des précautions oratoires et des banalités langagières composent les échanges entre les personnages. Dans les deux cas, par l'abondance ou la présence moindre, la parole ramène le corps à sa solitude et/ou son malaise.

Le cinéma de Gus Van Sant (en particulier sa tétralogie de la mort) est peuplé d'adolescents en déphasage avec le monde. Comme nous l'avons vu, sa mise en scène est centrée sur la perception de l'espace et du temps des corps filmés : nous percevons par le regard et l'écoute non pas l'environnement réel où évolue le protagoniste mais le monde tel qu'il le perçoit, c'est-à-dire à travers son sentiment d'étrangeté. Ainsi, le son, comme l'image, se détache d'une quelconque réalité pour traduire le ressenti du personnage. C'est le cas de la séquence de la douche dans laquelle l'écoulement de l'eau prend progressivement le premier plan sonore et se retrouve mixée pour figurer à l'écoute telle une déflagration sonore. Nous retrouvons un autre exemple au sein de la tétralogie de la mort dans le film *Elephant*, œuvre faisant directement allusion aux tueries de Columbine par sa mise en scène d'une fusillade dans un lycée par deux élèves, Alex et Eric. Ces derniers, régulièrement raillés par leurs camarades, éprouvent une souffrance intense dans le monde lycéen. Cette douleur se révèle particulièrement dans la scène suivante : Alex repère le réfectoire du lycée pour préparer sa future attaque. Cette courte scène est captée en un seul plan. Le cadre, d'abord resserré sur son visage de profil, va s'éloigner pour dévoiler le fond du champ : une foule d'adolescents assis en plein repas de midi. Restreint à un arrière-plan flou, cette

Gerry : la parole raréfiée, absurde et laconique



foule prend forme dans le champ sonore. D'abord réduites à une faible ambiance de fond, les multiples voix provenant de la foule vont progressivement envahir l'ensemble du champ sonore (en même temps que le mouvement de travelling arrière de la caméra) pour encercler le corps d'Alex qui, sous la tension, s'arrête pour couvrir ses oreilles. Les innombrables voix, malgré leur présence au premier plan sonore, sont inaudibles de par leur multiplicité annulant toute compréhension. Ce parti pris est d'autant plus affirmé que ces voix sont traitées de manière bien spécifique par le mixage : elles sont feutrées au début du plan comme si cette foule était enfouie dans le monde intérieur d'Alex ou comme s'il les percevait au-delà d'une vitre qui les séparerait, puis une forte réverbération et une accentuation des fréquences basses accompagnent la montée (en volume et en densité) des paroles afin d'accentuer leur inintelligibilité. Les voix constituent alors une matière sonore vivante mais informe qui s'étend tout autour du jeune homme et qui expriment *l'idée que le monde est une prison dont il faudrait pouvoir sortir*.⁸² Ainsi, nous percevons l'espace comme le ressent le corps d'Alex à ce moment : l'univers lycéen est vécu comme une agression perpétuelle pour le jeune homme qui, ne pouvant plus supporter cette vie, décide d'y mettre fin. En effet, nous retrouvons, après la tuerie, Alex, assis aux mêmes tables, écoutant la nouvelle ambiance régnant dans cette espace privé de toute présence humaine par son acte : une impression de silence, un retour au calme avant la mort.

Si la parole abonde dans cette séquence d'*Elephant*, elle est bien plus rare dans *Gerry*. Tout au long de l'errance interminable des deux Gerry (Matt Damon est Gerry 1, Casey Affleck est Gerry 2) dans le désert, la parole survient avec parcimonie. Quand des échanges surviennent entre les deux protagonistes, ils relèvent de l'absurde (le dialogue autour du feu où Gerry 2 annonce à Gerry 1 qu'il a conquis Thèbes), de la trivialité (une discussion autour d'un jeu télévisé) ou du fantasme (Gerry 2 annonce à un mirage de Gerry 1 qu'il a retrouvé la voiture et la route). Ils sont de plus laconiques (leur devise "*Fuck the thing*" créée et répétée de nombreuses fois sans que l'on sache ce qu'elle signifie). Rien n'est donc dit pour faire avancer le récit et le film. Leurs voix creusent simplement un peu plus l'abîme de solitude dans lequel ils sont enfouis.

⁸² BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.148.

Jeanne Dielman : la parole raréfiée



Chez Chantal Akerman, nous assistons à un usage de la parole tendant également bien plus vers le vide que vers l'excès par la raréfaction de la voix. Curieuse coïncidence, le film dont nous allons parler pour illustrer cette idée est celui qui a servi de modèle à *Elephant* : *Jeanne Dielman*. Dans celui-ci, nous suivons le quotidien millimétré et très ritualisé d'une femme au foyer, vivant seule avec son fils, Sylvain, depuis la mort de son mari, dans un appartement suranné. Étant le plus souvent seule chez elle, Jeanne ne parle pas. L'appartement est alors plongé dans un silence relatif et seulement brisé par le bruit de ses actions ménagères inlassablement répétées. La parole est donc raréfiée au vu du contexte du film. Cependant, quand son fils rentre de l'école, les échanges sont aussi très rares. Ceux-ci peuvent être divisés en deux catégories : les dialogues parfois courts et laconiques prononcés lors des repas, seuls moments où les deux personnages sont réellement réunis à l'image pendant une durée stable, et les discussions plus poussées— lorsque Sylvain est au lit — sur le passé de Jeanne avec son ex-mari et son rapport à la sexualité.

Les dialogues qui composent la première catégorie sont de plusieurs natures : des commodités langagières sur le repas en question ("On ne lit pas en mangeant" ou "J'ai mis moins d'eau que la semaine dernière c'est sans doute pour ça que c'est meilleur"), des échanges traitant du quotidien de chacun des protagonistes ou des prises de parole imposées par une situation. Le quotidien de Sylvain étant partagé entre ses devoirs et sa scolarité dont il ne divulgue que peu de détails, celui de Jeanne étant quant à lui composé d'une suite ininterrompue de rituels quotidiens (vaisselle, courses, ménage, cuisine, etc.), les échanges concernant leur routine sont assez pauvres et ne permettent pas de faire avancer le récit, ni de transmettre des informations sur les personnages ou leurs états d'âme. Ils sont là pour souligner le quotidien ascétique que s'impose Jeanne et amplifier le silence qui imprègne le vide de l'appartement. En effet, il ne peut y avoir silence que si des paroles le précèdent ou lui succèdent. Les seules paroles nous permettant de comprendre un peu plus les personnages sont celles imposées par la situation : les récitations de poème de Sylvain devant Jeanne dues à des devoirs scolaires et la lecture à voix haute par Jeanne de la lettre envoyée par tante Fernande du Canada. Cette dernière nous donne quelques détails d'importance sur Jeanne (la mort de son mari il y a 6 ans, l'absence longue de correspondance avec sa famille) et, via le sous-texte, explicite le quotidien de

Jeanne Dielman : la parole empêchée



Jeanne (Tante Fernande ne voit pas le temps passer et se retrouve bloquée chez elle à cause de la neige alors que Jeanne s'enferme volontairement chez elle pour éprouver le temps). La fin de la lettre souligne avec émotion l'isolement de Jeanne et sa volonté de rester seule et silencieuse ("Quand je pense à toi, j'en ai les larmes aux yeux"). Mais ce sursaut sentimental n'est pas marqué par la voix de Jeanne qui reste d'une monotonie et d'une neutralité absolue. Ainsi, l'une des plus longues prises de parole du film déjoue le rôle de la voix : froide et distante, la voix de Jeanne ne nous permet pas d'accéder à son intériorité. *C'est sa voix rare surtout, qui est une dérive. Quand elle lit la lettre du Canada, le timbre de Seyrig est poussé au bord de l'extinction : la lettre, d'une traite, est lue d'une voix moins que blanche, jamais ailleurs qu'à l'extrémité du souffle, comme si Jeanne était résolue à prendre au monde le moins d'air possible, [...].*⁸³ Par la rareté de sa voix et son ton impassible, Jeanne perd une part d'humanité et accentue alors l'impression qu'elle s'oublie d'être femme, d'être un corps pouvant ressentir pour devenir une fonction domestique.

Cependant, un autre type d'échange a lieu entre Sylvain et Jeanne, plus long et approfondi : les discussions sur le passé de Jeanne, fruit des questions de son fils lorsqu'il s'apprête à se coucher. Cependant, elles sont interrompues volontairement par Jeanne quand elle demande à son fils de dormir. Extinction de la lumière, extinction des voix, son fils est renvoyé à la solitude de son lit et l'obscurité de la pièce alors que sa mère a quitté le champ comme son père qui a quitté sa vie. Ainsi, la parole est d'autant plus rare qu'elle est parfois rejetée et stoppée dans son élan par Jeanne elle-même qui s'empresse à disparaître du champ. Car parler de son passé et de son rapport à l'amour serait pour Jeanne une manière de retrouver une histoire personnelle et donc un corps, ce qu'elle refuse expressément. De plus, malgré leur développement permettant d'en savoir plus sur l'impossibilité de Jeanne à se rapprocher des autres, ces prises de parole sont faites d'une voix si monocorde que le spectateur a du mal à s'accrocher aux propos et à appréhender la portée de leurs sens. La voix de Jeanne est à son image : détachée de tout, des autres, du monde et d'elle-même. *Alors, c'est Jeanne qui est un corps de passage, un regard de passage.*⁸⁴

⁸³ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, Paris, Capricci, 2018. p.55-56.

⁸⁴ MOMCILOVIC, Jérôme, *Ibid*, p.55.

Alice dans les villes / Au fil du temps : défaillance des supports de communication



Alice dans les villes / Au fil du temps : des détours pour communiquer



2 — La parole dérisoire et décentrée

La parole, quand elle est utilisée de manière plus équilibrée, sans excès, ni raréfaction, peut être dévalorisée par sa nature même. Faillant à ses rôles, elle peut être une simple illusion de présence, un prétexte pour remplir le vide mais ne participe en aucun cas à l'avancée de l'action. La dérision et le décentrement vont dans ce sens. Le premier cas en détournant la parole de sa capacité de transmission en étant répétée, vidée de son sens voire niée, ou en étant l'origine de malentendus. Le second cas en plaçant la parole à la périphérie du film, c'est-à-dire en la privant de sa prépondérance et de son influence. Ainsi décentrée, la voix n'est plus liée au récit et se trouve coupée de la réalité du monde.

Le décentrement se retrouve chez Wenders par une mise en scène où la parole n'est pas décentrée par sa futilité ou son absurdité mais par l'utilisation récurrente d'accessoires captant la parole sans forcément la transmettre. En effet, chez Wenders, les personnages tentent de communiquer mais par des filtres, des médiateurs de la communication qui sont, comme la parole, en faillite : personne ne répond au bout du téléphone dans *Alice dans les villes*, la radio ne transmet que des publicités dans *Au fil du temps*, un garçon écoute la voix de son père enfermé dans un cassetophone dans *Paris, Texas*, etc. La voix est littéralement décentrée : plus réelle, ni au centre de la communication, elle est emprisonnée dans des supports qui ne transmettent aucun message et ne remplissent donc pas leur fonction de médium. *Wenders a pris l'habitude de détourner de leur but tous ces appareils dits de communication, [...] ; si par ces objets aucune transmission n'est possible, c'est parce qu'ils ont dévié de leur route et, qu'avec eux, l'homme aussi c'est fourvoyé.*⁸⁵ Conséquence logique, la parole n'est plus le moyen de communication principal. Les personnages optent pour des intermédiaires : Alice prend en photo Philip Winter et lui montre pour amorcer le dialogue dans *Alice dans les villes*, Lander imprime un journal à son père pour exprimer ce qu'il n'arrive pas à lui dire dans *Au fil du temps*. Pour arriver à se comprendre, les corps doivent prendre un détour aux voies de communication traditionnelles. Ce n'est donc plus la voix qui participe à l'action et unit les corps mais des médias qui, par leur défaillance, ramènent les corps à l'évidence de leur solitude.

⁸⁵ PETIT, Catherine, *Les Voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.70.

L'état des choses : la parole décentrée



L'état des choses est le film qui incarne de manière la plus évidente ce décentrement de la parole. Dans ce film, une équipe de cinéma est contrainte d'attendre pendant une durée indéterminée dans l'hôtel de la côte portugaise où elle tourne. En effet, la pellicule manque et le tournage doit s'arrêter le temps que le réalisateur Fritz Munro arrive à contacter Gordon, le producteur, pour que ce dernier règle ce problème. Toute une partie du film est donc composée de plans d'attente : les personnages sont cloîtrés dans l'hôtel abandonné du tournage. Ils vaquent à diverses occupations censées remplir les journées qui se succèdent et se ressemblent. Dès lors, ce n'est pas la parole qui ne fait pas avancer l'action mais l'action elle-même — par le propos du film bien signifié par son titre évocateur (*L'état des choses*) — qui tourne à vide et qui entraîne la parole avec elle. Le décentrement est donc inverse : l'action empêche la parole de structurer et d'informer puisqu'il n'y a rien à transmettre. Et ce qu'on apprend sur les personnages par leurs nombreux dialogues se révèlent, comme chez Gus Van Sant, soit absurde, soit futile, en témoigne cette longue scène peu découpée où Robert étend son linge en déclamant la liste exhaustive de ses problèmes physiques quand il était adolescent. De plus, la parole est doublement décentrée par un détournement constant de la voix lorsque les personnages sont coincés entre les quatre murs de leur chambre. Au lieu de dialoguer, les personnages lisent (lecture en voix off qui est un décentrement littéral de la voix), écrivent à la main ou sur des machines à écrire (ce qui équivaut, osons le dire, à une sorte de mise à mort de la voix puisqu'elle passe de paroles vivantes à écrits immuables), s'adressent longuement à des inconnus dans un enregistreur (emprisonnant alors la parole dans une machine), écoutent la radio ou essaient de la capter (la parole est littéralement interférée). Même l'objet censé relier par la parole les corps éloignés, le téléphone, a du mal à assumer sa fonction. Dès le début, on apprend qu'il n'y a qu'un téléphone pour l'ensemble de l'équipe, plus tard, Fritz essaye en vain d'avoir au téléphone Gordon et il demande à son interlocutrice d'hurler car il peine à l'entendre et peu après, quand Joe veut appeler sa femme hospitalisée et mourante, il demande à la dernière seconde d'annuler sa communication ("Never mind, just cancel it"). *La cassure est ici très nette. Les relations entre les personnages, qu'occasionnait le tournage du film, vont se révéler seulement impressions de communication, et disparaître.*⁸⁶ En outre, quand la parole est

⁸⁶ PETIT, Catherine, Ibid, p.64.

L'état des choses : d'autres langages



directe et les échanges concrets, les discussions tournent le plus souvent autour de la recherche impossible de Gordon, personnage chimérique qui apparaîtra à la fin du film. Ainsi, la parole n'étant plus essentielle, les personnages usent d'autres langages : la musique (qu'on l'écoute ou qu'on la joue), l'image fixe (dessin, peinture, photo) ou animée (films). Le décentrement est donc partout, dans le discours et sa mise en forme : *ces hommes et ces femmes, sans plus de raison d'être là, vont commencer doucement à dériver, retournant à leur solitude quasi-infantile. Hors de l'espace-temps, rassurant parce que fini, du tournage, hors du jeu et du champ de la caméra, [...], ils vont rejoindre logiquement leur orbite et tourner en rond comme dans un film en boucle, sans histoire.*⁸⁷

Quand il n'est pas décentré, le dialogue, en plus d'être volontairement très appauvri, est tourné en dérision. Chez Ozu, où la crise de la famille japonaise est incarnée notamment par la faillite du langage, cette dérision se retrouve à trois niveaux distincts : la parole est dérisoire dans le jeu de l'acteur car prononcée avec le moins d'émotions possible, dans la réaction des interlocuteurs qui omettent volontairement des paroles sincères, les privant dès lors de tout impact, et enfin dans sa nature même, la parole étant alors source de malentendus.

Dans le cinéma d'Ozu, les mots sont sans cesse répétés, les dialogues sont le plus souvent des lieux communs ou des précautions oratoires, les réponses sont courtes et rarement détaillées, les voix restent monotones. La vacuité de la parole souligne la façade qui s'érige par dessus les visages : sous la pression des traditions et conventions de la société japonaise, les corps sont réduits à des images commodes évacuant toute sincérité ou partage d'une émotion profonde. Cette idée vient notamment du travail d'Ozu avec ses acteurs amenant la parole à perdre toute valeur expressive : les liens ne peuvent plus se créer ou se renforcer par la parole, les mots existent pour renforcer le vide, celui séparant les corps et laissant l'ennui remplir la cérémonie quotidienne de leur vie.

Quand les façades se brisent, le sentiment surgit pour redonner aux visages une sincérité émotionnelle. Et cette rupture vient majoritairement des larmes, les yeux étant chez Ozu l'endroit du corps où toute l'émotion des personnages doit se lire. *En regardant droit dans l'oeil du spectateur, le personnage d'Ozu lui apparaît dans toute son humanité, indistincte de la sienne,*

⁸⁷ PETIT, Catherine, Ibid, p.64-65.

Voyage à Tokyo : façade brisée, parole niée



Bonjour : la parole dérisoire



*en même temps qu'il reste intact dans sa dignité ; il n'a rien de commun avec la créature de laboratoire que certains films nous montrent.*⁸⁸ Mais cette émotion spontanée qui redonne au corps cette humanité essentielle est finalement dérisoire quand elle est niée par la parole de son interlocuteur. C'est le cas à la fin de *Voyage à Tokyo*. Après l'enterrement de Tomi, sa belle-fille, Noriko (Setsuko Hara), et son mari, Shukishi (Chishu Ryu), se retrouvent seuls. Noriko profite de ce moment pour rompre avec son image de veuve modèle. Elle avoue qu'elle ne pense pas tous les jours à son défunt mari et que sa fidélité est surestimée par ses beaux-parents. Au départ troublé par cet aveu, Shukishi nie ces affirmations ("C'est faux."), répétant qu'elle est une femme bien et honnête. Faisant comme si sa belle-fille n'avait rien dit, il la ramène dans sa case d'épouse parfaite et renforce le stéréotype dont elle essaie de se défaire. *Ryu, va donc figer la jeune femme dans une image positive et toute faite, inerte, et en un sens, il va la tuer en la réduisant à une simple image sans vie, creuse. Hara pleure, effondrée, enfermée à jamais dans une image qui la coupe d'elle-même et des autres.*⁸⁹

La dérision de la parole atteint son paroxysme dans *Bonjour*. Dans ce film, deux garçons entament une grève de la parole pour protester aux décisions de leurs parents. *Tout le film Bonjour peut-être interprété comme une dérision extrême du langage, de son inanité, des malentendus innombrables qu'il engendre [...].*⁹⁰ La raison de leur mutisme est révélatrice de l'inertie du langage : ils dénoncent la vacuité et la banalité des échanges des adultes, leur père leur demande de se taire, ils vont prendre cette injonction au pied de la lettre en se taisant à jamais. Cependant, la communication par signes qu'adopte les enfants est un échec au vu des multiples incompréhensions qui s'ensuivent. Par sa mise en dérision de la parole, *Bonjour* insiste sur la nécessité du dialogue. *Si Ozu tourne en dérision le langage, le formalisme et les stéréotypes [...], dans le même temps, et par un procédé qui semble annuler la critique au moment même où elle se fait, il réhabilite ces mêmes stéréotypes en les éclairant sous un jour nouveau.*⁹¹ La parole est en crise mais reste l'unique solution pour communiquer.

⁸⁸ RICHIE, Donald, *OZU*, trad. Pierre Maillard, Genève, Lettre du blanc, 1980, p.152.

⁸⁹ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, L'Art en bref, 2005, p.46.

⁹⁰ DOGANIS, Basile, *Ibid*, p.43.

⁹¹ DOGANIS, Basile, *Ibid*, p.47.

Down by Law / Mystery Train / Ghost Dog / The Limits of Control :
un cinéma peuplé d'étrangers et de touristes



3 — La parole inintelligible : voix submergées, langues étrangères

Finissons cette étude en abordant les deux manières les plus radicales citées dans la classification de Michel Chion : la parole submergée et les langues incompréhensibles. Par ces méthodes, les cinéastes font plus que relativiser l'importance des voix, ils la dégradent volontairement par leur mise en scène ou la rendent inaccessible. La voix ne peut donc atteindre ses objectifs car elle n'est tout simplement pas comprise, ni par les interlocuteurs, ni par les spectateurs.

Dans le cinéma de Jim Jarmusch, nous retrouvons l'idée d'une crise du langage par son inintelligibilité pour une simple raison : la langue parlée est bien souvent étrangère à la langue d'origine des protagonistes. En effet, de nombreux personnages dans les films du réalisateur américain sont des étrangers dans les pays où ils sont et parlent donc une autre langue. De nombreux exemples parsèment l'œuvre du cinéaste : Eva, la cousine hongroise de Willie lui rendant visite en Amérique dans *Stranger than Paradise* ; le couple de japonais Jun et Mitsuko en voyage à Memphis, la capitale du rock, dans *Mystery Train* ; Roberto le compagnon de cellule italien de Jack et Zack tous enfermés dans une prison de la Nouvelle Orléans dans *Down by Law*, le chauffeur de taxi allemand Helmut qui débute ce métier à New York dans *A Night on Earth*, le mystérieux africain No Name en mission en Espagne dans *The Limits of Control*, etc. Ces personnages s'expriment parfois dans leur langue d'origine mais sans être sous-titrés. Cette double incompréhension (le protagoniste n'est compris ni par son entourage dans la diégèse, ni par le spectateur) crée une bulle linguistique, un isolement apparent du corps par la langue, mais l'absence de sous-titrage amène les interlocuteurs et les spectateurs à s'intéresser à un autre moyen d'expression : le langage du corps. Ainsi, à cette incompréhension initiale s'ensuit un possible accès au sens profond des paroles par le caractère expressif du corps. *Jim Jarmusch rêve d'une communication humaine dans laquelle l'expression verbale ne serait pas nécessaire.*⁹² Finalement, la langue étrangère met en avant les différences culturelles entre les personnages mais n'empêche en rien leur possible rapprochement. Inefficace, cette supposée barrière de la langue est vite dépassée. Essayons de trouver quelques exemples dans sa filmographie.

⁹² MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.246.

Stranger than Paradise : langue étrangère, parole dérisoire, voix raréfiée



Dans *Ghost Dog*, le personnage au nom éponyme a pour meilleur ami, Raymond, un vendeur de glace haïtien parlant juste le français. Les deux s'apprécient alors qu'ils ne se comprennent absolument pas. La conversation verbale est vaine et le lien entre les corps se crée ailleurs. Idem dans *The Limits of Control* lors de la séquence de l'aéroport : les deux hommes censés donner des consignes à No Name alternent français, créole et anglais lors de traductions mutuelles. Or, quand l'un ne réussit pas à traduire, l'autre lui affirme que No Name a compris. Mais il avait compris bien avant que ces langues soient prononcées.

Dans *Stranger than Paradise*, l'utilisation de la parole combine plusieurs notions : langue étrangère, voix raréfiée, parole dérisoire. Avec les personnages hongrois du film (Eva et sa tante), le hongrois est souvent parlé dans le film mais entraîne une réaction paradoxale. Willie, hongrois d'origine, refuse de le parler et s'énerve dès qu'il l'entend, demandant à ceux qui s'expriment en hongrois de parler anglais. Cependant, ni sa tante, ni sa cousine ne l'écoutent et continuent à s'exprimer dans cette langue que comprend parfaitement Willie qui répond en anglais. La tante parle d'ailleurs sans cesse alternant sans raison hongrois et anglais. Nous ne portons que peu d'attention à ses propos vu son débit mais par le caractère expressif de son visage, nous comprenons la plupart de ses dires. La langue est donc interchangeable et compréhensible d'une autre manière comme le résume Céline Murillo : *nous n'avons accès qu'au caractère expressif de cette langue et cela suffit. Les difficultés de compréhension que nous surpassons relativisent l'importance de la communication verbale.*⁹³ En outre, les personnages ne savent littéralement plus quoi se dire et les quelques mots prononcés paraissent exister que pour vérifier que les corps habitent bien le même espace. Willie et Eddie enchaînent les dialogues inconsistants, répétitifs et évasifs. L'exemple le plus révélateur se trouve dans une scène où Willie appelle Eddie trois fois de suite. Quand Eddie se résigne à répondre, il lui demande ce qu'il veut. Willie se contente de dire : *"I don't want nothing."* Les deux amis parlent pour ne rien dire mais persistent à communiquer. *L'être là ensemble, la coprésence physique ne suffit pas tout à fait, il leur faut dire (un peu) pour s'assurer de l'existence de l'autre, de la leur, et du monde. Cette nécessité de l'expression et sa faillite programmée est la forme minimale du divorce avec le monde [...].*⁹⁴

⁹³ MURILLO, Céline, Ibid, p.245.

⁹⁴ MURILLO, Céline, Ibid, p.249.

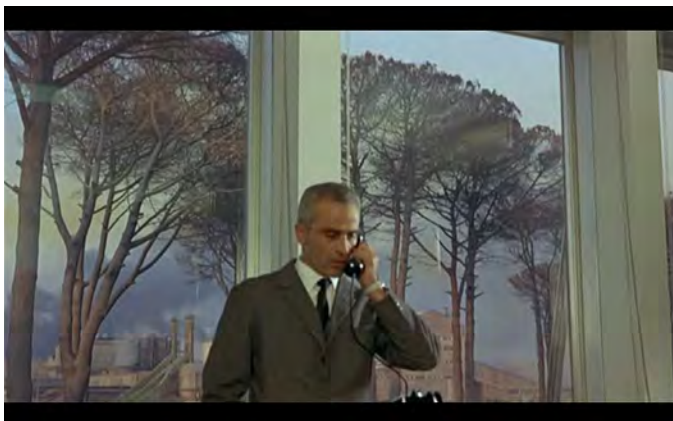
Dead Man : une langue incompréhensible



L'idée d'une langue incompréhensible est mise en scène d'une manière légèrement différente dans *Dead Man*. Dans ce film, William Blake, traqué par les mercenaires de Dickinson, est condamné à errer dans la forêt avec l'indien Nobody. Ce dernier a été exclu de sa communauté par sa connaissance de la langue anglaise et son éducation occidentale (il a été amené de force en Angleterre pour y être élevé avant de revenir aux terres de ses origines). Son véritable nom indien, qu'il n'utilise jamais par honte, signifie celui qui parle trop. Nobody a donc été banni à cause de sa langue et de sa volubilité. À cette illustration parfaite de la dérision du langage s'ajoute la nature des échanges entre Nobody et William Blake. Celui-ci se plaint tout au long du film du discours de Nobody qu'il trouve incompréhensible par son caractère non-sensial (Nobody prononce de nombreuses phrases alambiquées au sens caché sans jamais les expliciter). C'est donc l'homme de langue anglaise qui ne comprend pas, par sa complexité, l'anglais d'un homme qui, d'origine, parle une langue totalement étrangère. Cette même langue anglaise qui, en plus d'avoir entraîné l'exclusion de Nobody, va isoler à la fin du film Blake du reste de la communauté de son ami indien où une langue autochtone incompréhensible règne dans la communication orale. De plus, Nobody répète plusieurs fois lors de leurs déambulations la question mystérieuse — *“Do you have any tobacco ?”* — interrogation qui trouve constamment une réponse négative, Blake ne fumant pas. Les deux hommes ne se comprennent visiblement pas mais pourtant ont besoin l'un de l'autre et ne peuvent se séparer. William Blake ne comprend aucune langue, ni celle du monde ni même la sienne (sa poésie lui est inconnue avant que Nobody lui apprenne quelques vers). Le monde lui est opaque, il est un étranger dans son propre pays.

Si nous retrouvons parfois l'idée de langue étrangère (la conversation impossible de Giuliana avec un marin turc à la fin du *Désert Rouge*) chez Michelangelo Antonioni, ce dernier préfère dégrader par sa mise en scène la voix en la soumettant à des espaces hostiles. Nous pouvons associer cette idée à celle de parole submergée définie de la manière suivante par Milène Chave : *paroles très peu compréhensibles, car étouffées sous un vacarme, ou bien très réverbérées. Ainsi les conversations sont noyées, et lorsqu'elles font parfois surface, on peut comprendre quelques mots, mais pas les dialogues dans leur*

Le Désert Rouge : des voix submergées et inintelligibles



intégralité.⁹⁵ Inintelligible, la parole se retrouve vidée de son sens et fait simplement office de figuration. Citons le cas du *Désert Rouge*. Tout au long du film, le bruit assourdissant de l'usine, véritable cauchemar sonore, agresse l'écoute, mettant à mal notre compréhension des dialogues d'autant plus que le bruit couvre parfois les paroles des personnages. C'est le cas au début du film dans une courte scène où plusieurs personnes sont au téléphone pour régler des problèmes concernant l'usine où travaille Ugo, le mari de Giuliana. Une suite de plans filme chaque protagoniste en train de parler successivement dans le combiné. Cependant, l'ambiance sonore de l'usine écrase le champ sonore dans lequel les paroles ont bien du mal à trouver une place. De plus, les dialogues n'ont pas l'air d'être connectés entre eux et le peu que l'on perçoit à l'écoute des échanges est incompréhensible pour le spectateur. La discussion interposée se finit d'ailleurs par une phrase assez ironique d'Ugo que nous pourrions traduire de la manière suivante : "Rien ici non plus, je te l'avais dit." Cette dévalorisation de la voix est aussi soulignée par l'image : les corps sont décentrés et reclus au bas ou au bord du cadre, de larges baies vitrées prennent une grande place dans le centre du champ et attire le regard sur l'extérieur, des masses verticales écrasent les corps ou bloquent le regard des personnages. Tout cela va alors dans le sens d'une déconstruction totale de la parole comme structure de la communication.

Cela nous amène à la suite de notre étude sur la communication entre les corps. En effet, nous venons d'analyser comment la parole, par sa raréfaction ou son abondance, son aspect dérisoire ou son décentrement du récit, son inintelligibilité ou sa dégradation, souligne l'isolement des personnages : *C'est la condition sceptique de l'humain que d'être pris dans "l'angoisse de ne plus pouvoir signifier, vouloir dire le monde, l'angoisse que notre langage nous enferme hors du monde."*⁹⁶ Cependant, cette incapacité de communiquer et de se rapprocher des autres pour se raccrocher au monde, outre que par le son des voix, est également illustrée par les potentialités intrinsèques de l'image.

⁹⁵ CHAVE, Milène, *Le mutisme au cinéma*, op.cit., p.19.

⁹⁶ DOMENACH, le cinéma exprime-t-il le scepticisme, p.122 cité par MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.240.

Chapitre 2 : L'image-obstacle

La communication peut être également obstruée voire empêchée par l'image elle-même. Par sa composition, les jeux d'échelles, les dispositions des corps à l'écran, les lignes de forces, l'image cinématographique incarne en son sein le déchirement des corps qui n'arrivent plus à communiquer, qui sont voués à se séparer pour rester seuls. Ce ne sont plus ici des corps qui n'arrivent pas à communiquer entre eux à cause de la dévalorisation de la parole mais des corps qui se trouvent empêchés d'échanger par la mise en scène du cinéaste. L'impossibilité de se lier aux autres est alors soit incarnée de manière très frontale à l'image — par la présence d'obstacles visuels séparant les personnages du reste du monde ou les éloignant mutuellement dans le champ — soit de manière plus indirecte par l'exploitation des potentialités du cadre et du montage. Ainsi, l'isolement des personnages sera perçu via le sous-texte de l'image, par des choix de focales et de cadres ou par un travail sur le mouvement et le flou. Nous finirions cette étude de l'image-obstacle en nous intéressant au cas du champ-contrechamp, figure cinématographique essentielle au filmage des échanges et qui est parfaitement utilisée et détournée par Michelangelo Antonioni.

De fait, le cinéaste italien est certainement le cinéaste du corpus qui figure le mieux cette idée d'image comme obstacle à la communication. Dans ses films, la communication est mise à mal de multiples manières afin de symboliser le mal-être de ses personnages. Nous trouvons tout au long de sa filmographie de nombreux récits de couples en pleine crise, ne sachant partager ni paroles, ni émotions, ni amour. Souvent qualifié de cinéaste de l'incommunicabilité, Antonioni filme la rupture amoureuse non pas pour ce qu'elle est, un déchirement des liens, mais plus comme l'expression d'une rupture avec le monde. Crise du langage, crise de l'amour, crise de la perception, crise des sens, crise de la compréhension du monde sont de fait étroitement liées. C'est pourquoi s'arrêter au seul concept d'incommunicabilité pour caractériser le cinéma d'Antonioni est assez réducteur. L'incommunicabilité n'est qu'un témoignage parmi tant d'autres du vide dans lequel se noient les corps peuplant ses oeuvres.

L'éclipse / Le Désert Rouge : les corps séparés



1 — Obstacles concrets : séparer les corps par le décor

L'illustration la plus évidente de cette rupture de la communication est la présence d'obstacles visuels qui sévissent dans le cadre pour séparer les corps. Nous en retrouvons en grand nombre et de diverses natures dans la filmographie de Michelangelo Antonioni. Dans *L'éclipse*, des piliers séparent Vittoria et Riccardo dans un appartement puis Vittoria et Piero dans la Bourse et signifient l'incapacité des corps à occuper le même espace. Dans *Le Désert Rouge*, des pans de mur en bois ou en plâtre empêchent Giuliana et Corrado d'être ensemble à l'image. *Ce qui est visible dans leur rapport est bien plus l'espace qui les sépare que leur union dans le plan, puisque les personnages tendent à disparaître chacun de leur côté.*⁹⁷ Ces éléments créent donc une distanciation entre les personnages et permettent d'empêcher leur réunion par des lignes de force voire des masses verticales. Fragmentant l'espace et le champ du film, ces masses et objets morcellent de plus les relations entre les corps.

Le cadre n'est plus là pour mettre en valeur les corps communiquant dans l'espace mais pour les reléguer à la périphérie de l'image et l'histoire. En ce sens, la figure du décentrement précédemment étudiée participe à ce détachement des corps. La construction du cadre est, en outre, liée à la construction du décor puisque c'est l'architecture des espaces où évoluent les personnages qui révèlent la faillite de leur union comme le remarque justement Mathilde Germe. *Le cadre impose sa construction aux acteurs, et non l'inverse. [...] Les personnages sont alors menacés de disparition. Ils sont à la limite de l'histoire, décidés peut-être à partir ailleurs...*⁹⁸ L'accent est ainsi mis par la composition sur la béance peuplée d'objets inertes qui s'immisce dans leur lien et qui empêche tout rapprochement physique. *Il fait la part belle aux choses qui envahissent l'univers humain plutôt qu'aux êtres, bientôt marginalisés de leurs propres créations.*⁹⁹ Chaque personnage se trouve seul dans un coin du cadre et se trouve autonome : les corps ne peuvent exister pour l'autre mais uniquement pour eux-mêmes.

⁹⁷ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.40.

⁹⁸ GERME, Mathilde, *Le décadre, une forme de composition particulière du cadre*, op.cit., p.53.

⁹⁹ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, op.cit., p.99.

La Notte / La Captive / L'état des choses / Stranger than Paradise :
des vitres partout et sous toutes les formes



Conséquence radicale de cette volonté d'éloigner les corps par le décor et les objets qui y habitent : l'insertion dans le montage de plans d'objets au moment où les personnages entrevoient l'espoir de s'unir de nouveau. Céline Scemama-Heard dans son ouvrage sur le cinéaste italien relève un exemple pertinent dans *L'éclipse* : un insert de feuillage survient en plein rapprochement entre Vittoria et Piero dans la rue et précède ironiquement le plan de leur baiser tant attendu. *Les objets s'installent entre les regards et révèlent, par la distance qu'ils soulignent, l'absence qui se crée entre les personnages.*¹⁰⁰

Parmi tous les objets qui séparent visuellement les corps dans le cadre, celui qui est le plus ambigu est très certainement la vitre et ce sous toutes ses formes (pare-brise, baie vitrée, fenêtre mais aussi viseur d'appareil photo ou de caméra). La vitre est un lieu double : elle laisse les corps regarder le monde tout en les renvoyant à leur espace intérieur par leur reflet. Cette idée permet également d'illustrer l'incapacité des corps à communiquer : *elle permet et empêche à la fois la communication, elle isole et relie simultanément deux univers; elle laisse passer le regard mais arrête le reste. De là son statut d'entre-deux : elle n'existe pas en tant que telle, elle renvoie à ce qui est au-delà d'elle (transparence) ou ce qui est en-deçà (reflet), [...].*¹⁰¹ Dès lors, la vitre peuple l'ensemble des films du corpus : les fenêtres chez Ozu, les baies vitrées chez Akerman (celle de la salle de bain séparant Simon et Ariane dans *La Captive*), les viseurs d'appareil photo et de caméra chez Wenders, les vitrines chez Antonioni, les pare-brises chez Jarmusch, les écrans d'ordinateur et de téléviseur chez Gus Van Sant, etc. À l'instar du regard, la vitre médiatise la communication qui doit passer par des intermédiaires. *Mettre de la distance dans les contacts et du contact dans les distances. Aller et venir. (Essayer) de communiquer dans l'espace, dans le temps, dans les supports [...].*¹⁰² Le dernier cas énoncé, celui de la vitre du téléviseur est particulièrement intéressant. Dans le corpus, l'écran de télévision incarne parfaitement la faillite de la communication car il absorbe les personnages qui délaissent échange et proximité pour une observation hébétée. Catherine Petit dans son ouvrage sur Wim Wenders définit alors la télévision

¹⁰⁰ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.41.

¹⁰¹DUBOIS, Philippe, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.27.

¹⁰² DUBOIS, Philippe, *Ibid*, p.35.

Paris, Texas : Peep-show et communication



comme *une fenêtre qui n'est ouverte sur rien et par laquelle aucun message (excepté les messages publicitaires) ne passe. [...]. L'image, plus d'électrons, devient le symbole de la facticité de toute communication.*

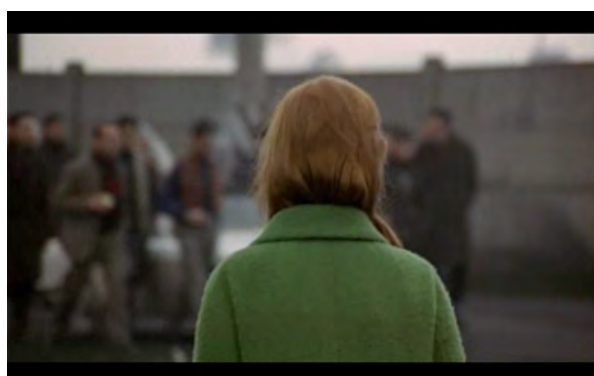
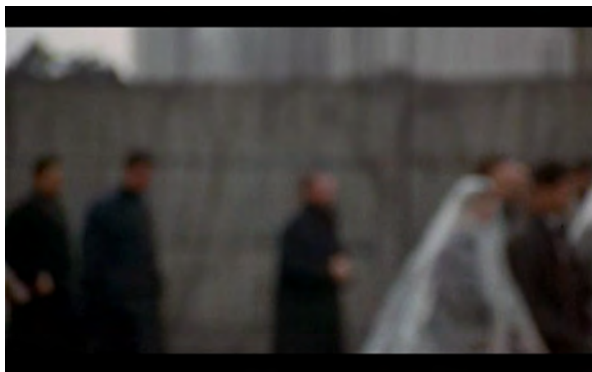
Wim Wenders est le cinéaste du corpus qui a le plus travaillé cette idée d'écran et de vitre. Si nous l'aborderons dans la prochaine partie, illustrons cette idée de la vitre comme symbole de la faillite de la réunion des corps par un exemple : la scène du Peep Show de *Paris, Texas*. Ce dernier est un film charnière dans sa filmographie : la communication est enfin accessible — les médiums remplissant leur mission de transmission (le téléphone et les cassettes permettent le dialogue, le film Super 8 et le talkie-walkie réunissent le père et son fils) — et les corps peuvent enfin se réunir puisque de présence errante et mutique, Travis devient corps à la parole pleine et ancré dans une famille (il retrouve son fils puis sa femme et permet leur réunion). Lieu du fantasme et de la simulation, le Peep Show devient espace de vérité et d'union : la vérité de l'histoire d'amour entre Travis et Jane, l'union de leur visage en surimpression sur la vitre supposée les cacher du regard de l'autre. Ce lieu est donc transgressé par la présence de Travis en deux temps. Dans un premier, il écoute Jane la regardant derrière la vitre nimbée d'une lumière trop violente qui empêche Travis d'être vu. Lui regarde sans rien dire, elle parle sans rien voir. L'échange est comme le lieu, un simulacre. Néanmoins, dans un second temps, il revient mais parle en lui tournant le dos. Elle écoute sa voix déformée en tentant de le voir, en vain. Elle va donc écarter ce qui fait écran à la parole en éteignant la lumière : elle va alors découvrir l'homme qu'elle a aimé derrière la vitre. Il se retourne, leurs visages se superposent. *Lumière et parole se sont accordées le temps d'une histoire. La lumière s'est faite sur un passé qui nous était caché, [...]. La parole s'est faite pleine pour un moment tandis que les corps et les regards se dissimulent au regard et au corps de l'Autre pour mieux faire émerger la confiance, la mettre à nu.*¹⁰³ Les corps peuvent finalement se retrouver quelques secondes dans l'espace et le temps par la surface d'une vitre censée les isoler. Cette utopie est de courte durée, Travis quittant son fils et sa femme à la fin du film. La communication a été possible, quelques temps précieux. À l'opposé de cet espoir, la communication peut être synonyme de violence : dans *Faux Mouvement*, le sang est la preuve de ces échanges vécus comme des collisions dans la vie solitaire des personnages.

¹⁰³ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.133.

***L'éclipse* : mouvements heurtés**



***Le Désert Rouge* : séparation par le mouvement et profondeur de champ**



2 — Obstacles invisibles : insinuer la distance dans l'image

L'incapacité des corps à communiquer se retrouve parfois en filigrane dans l'image par des choix visuels impliquant profondeur de champ, choix de focales et mouvements des corps à l'image. Certains cinéastes du corpus ont exploité dans leurs films ces différentes potentialités pour insinuer la distance entre les corps.

Alors que les obstacles visuels rendent les corps autonomes à l'image en les privant de tout lien, les mouvements des personnages sont également un moyen de signifier cette idée d'indépendance. Chez Antonioni, le déplacement des corps exprime en lui-même leur isolement du reste du monde. Cela est particulièrement le cas dans les scènes en ville, lieu censé être habité de corps unis toujours en mouvement et ce dans un même espace : les déplacements des personnages sont distincts et ne forment en aucun cas un ensemble mobile et homogène. C'est pourquoi dans *L'éclipse*, Vittoria se heurte à plusieurs passants dans la rue qui continuent leur route sans sourciller comme si finalement la bousculade n'avait pas eu lieu. *Le mouvement de chaque individu semble pris séparément, de sorte que chaque déplacement a lieu comme s'il était unique ; comme si chaque personne circulait dans une "fluidité spatiale" dans laquelle l'autre devient invisible [...].*¹⁰⁴ Nous pouvons retrouver cette idée dans les premiers plans du *Désert Rouge* mais exploitée d'une autre manière : alors qu'un plan serré fixe nous montre à l'arrière-plan et dans le flou le mouvement homogène d'ouvriers en grève, Giuliana entre dans le champ par la droite du cadre et se déplace en regardant les hommes devant elle. Tout dans l'image oppose les hommes unis dans un seul élan et Giuliana : cette dernière est à l'avant-plan, vêtue d'un manteau vert (qui détonne par son éclat avec les couleurs ternes des habits des ouvriers), dans la profondeur de champ (donc nette) et son déplacement dans le sens inverse des ouvriers (elle va de droite à gauche) est suivi par la caméra. De plus, par l'effet de perspective de la longue focale, Giuliana a l'air d'avoir été déposée sur la surface du monde et se détache ainsi des corps qui le composent. Par un unique plan, Antonioni annonce la situation de son personnage principal : elle est en dehors du monde, totalement détachée de ce qui se joue à l'usine et incapable d'interagir avec les autres.

¹⁰⁴ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p. 35.

*Alice dans les villes / Faux Mouvement / Au fil du temps /
L'état des choses / Paris, Texas / Les ailes du désir :*
la rencontre, fruit d'un vaste réseau de communication



Si les mouvements des corps les isolent dans le cinéma d'Antonioni, chez Wenders, le mouvement est plutôt la cause de leur union éphémère. Sa filmographie fonctionne effectivement comme un vaste réseau de communication où les corps se croisent le temps de quelques kilomètres pour parcourir un trajet ensemble et finalement se quitter pour rejoindre leur propre solitude. Ce réseau est construit par des voies physiques — ces routes, highways et sentiers que les corps errants prennent sans vraiment savoir où cela va les mener — et par des voies technologiques — ces magnétophones, téléphones et téléviseurs dont la mission de communication est constamment annihilé. Mais, à l'image de la vitre, le mouvement est paradoxal : il permet les rencontres mais est souvent synonyme de fuite pour des corps qui ne veulent plus communiquer. D'une part, les seules rencontres sont possibles par le voyage : c'est en s'éloignant des réseaux de communications et en s'enfonçant dans les terres désertiques que les corps se retrouvent. Comme le remarque très justement Catherine Petit : *Toute rencontre est inévitablement précédée d'un croisement dans l'espace. C'est le seul signe évident : il faut être en déplacement pour que de la jonction des véhicules, hommes ou machines, naisse la possibilité d'une relation.*¹⁰⁵ Néanmoins, celles-ci seront éphémères car vouées à une séparation voire à la mort. D'autre part, incapables de s'ancrer dans le monde et de communiquer avec les autres, certains personnages n'ont donc pas d'autres solutions que la fuite : littérale avec Gordon dans son mobile home dans *L'Etat des choses* ou métaphorique avec Travis qui reste longtemps mutique au début de *Paris, Texas*.

Le travail de la profondeur de champ dans *Le Désert Rouge* nous amène à un constat important : l'isolement n'est pas affaire d'un corps dans un espace désert mais se traduit le plus souvent dans un espace peuplé. Le corps est alors d'autant plus isolé à l'image au vu de la présence des autres corps filmés. *La solitude n'est plus constituée par le vide mais par un espace peuplé.*¹⁰⁶ Même entouré par la foule, le corps demeure seul et incapable de communiquer, de partager, de se rapprocher. Pour figurer cet isolement paradoxal, Antonioni joue avec le regard et les échelles de plan. Dans la séquence de la cabane

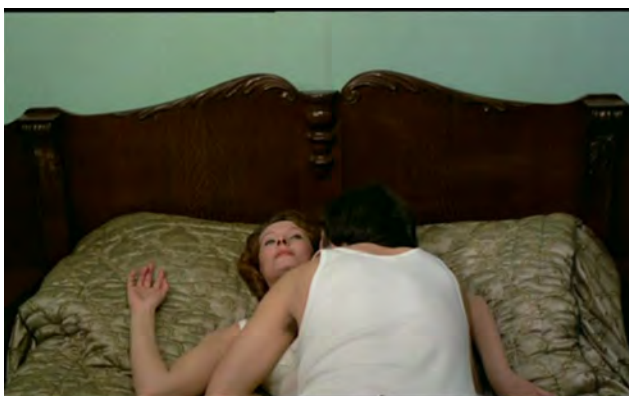
¹⁰⁵ PETIT, Catherine, *Voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.79.

¹⁰⁶ BOATTO Alberto, « Les structures narratives chez Antonioni » in *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, DI CARLO, Carlo (sous la dir. de), Rome, Cinecittà International, 1991, p.211 cité par SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.35.

Le Désert Rouge / L'éclipse : les corps seuls dans la foule



Jeanne Dielman : les corps privés de rapprochement et de communication



précédemment citée, le lieu est plein : les corps se touchent et le désir charnel pointe le bout de son nez (Giuliana ira jusqu'à dire : "Je veux faire l'amour"). Mais un seul plan plus large où cette dernière se regarde dans un miroir — montrant son détachement du groupe en s'intéressant uniquement à son propre corps — suffit à ramener, le temps d'une image, son corps à sa solitude. Au contraire, dans la séquence de la Bourse dans *L'éclipse*, toutes les personnes présentes dans le lieu bondé regardent dans la même direction mais des plans rapprochés s'insèrent dans le montage et viennent isoler quelques corps. Ils semblent alors détachés de l'effervescence régnant dans l'endroit. *Jamais on n'a vu une évocation aussi mordante du néant, de l'immobilité au coeur même de la vie la plus chaotique.*¹⁰⁷

Chantal Akerman exploite également les propriétés du cadre pour signifier l'impossible rapprochement entre les corps. Dans *Jeanne Dielman*, Jeanne reçoit au sein de son appartement deux types de visites : celles de messieurs venant la payer pour avoir un rapport sexuel et celles d'une mère laissant son bébé quelques heures. Pour la première, le rapprochement entre les corps est restreint à un rapport sexuel froid et mécanique qui, éloigné de tout désir charnel, enlève aux corps leur corporéité : ils sont constamment coupés par les contours tranchants du cadre. Ce qui est notable dans ces coupures est le choix des parties retranchées du cadre : la tête (par le haut cadre) ou les membres inférieurs (par le bas cadre), deux parties qui ont un rôle de premier plan dans le rapport sexuel. Concernant ce dernier, il est soit exclu de l'image (se passant hors-champ lors d'une ellipse), soit filmé dans un cadre fixe montrant des corps pathétiques et immobiles. Aucun échange n'est possible, la communication orale ou physique est évacuée par l'image et le montage. Lorsque Jeanne sentira quelque chose vis-à-vis de ces rapports figés (lors d'un orgasme à la fin), elle tuera le corps à l'origine de cette osmose. Pour le second type de visite, le corps de la mère en question est constamment caché dans le cadre par la porte d'entrée. Obstruée par le décor, elle est réduite à sa voix qui déclame le cours de sa journée lors de monologues interminables qui renforcent le vide de ses paroles. Et quand Jeanne sort et retrouve une connaissance dans la rue, leur conversation très banale est captée dans un plan large empêchant le regard de se focaliser sur leurs paroles.

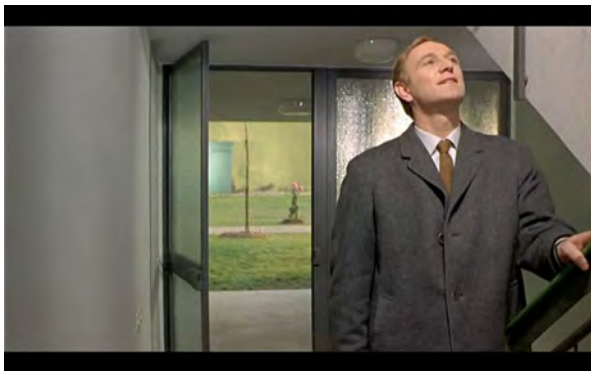
¹⁰⁷ TASSONE, Aldo, Antonioni, Cinema Flammarion, 1995, p.211, cité par SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.36.

3 — Le cas du champ-contrechamp

Le champ-contrechamp est certainement la technique cinématographique la plus utilisée pour filmer un dialogue. Par sa nature même — un champ se concentrant sur un personnage alterne avec un contrechamp se concentrant sur son interlocuteur — il présente un paradoxe. Par le cadre, le champ-contrechamp réunit les corps : leur échange converge par le croisement de leur regard (fruit de la règle des 180° qui, pour ne pas brouiller l'espace diégétique, impose à la caméra de rester du même côté de la ligne imaginaire unissant les deux personnages en train de parler). Cependant, par le montage, il les isole : chaque corps a droit à un plan séparé et notre attention alterne donc entre les deux personnages filmés successivement. Si cette technique est parfois utilisée par défaut lors d'une discussion, Antonioni l'utilise très pertinemment. En effet, il n'a recours que ponctuellement à cette méthode, les conversations étant parfois captées dans des longs plans larges ou par une caméra mobile. C'est pourquoi, quand un champ-contrechamp apparaît, Antonioni insiste dessus pour faire remarquer sa présence. Nous comprenons dès lors qu'il illustre l'impossibilité des corps à exister ensemble dans un même cadre : le montage les sépare, fragmentant l'espace où les corps évoluent.

En outre, le champ-contrechamp est perverti dans son cinéma par de nombreux moyens. Tout d'abord, ils sont souvent filmés avec l'un des personnages en amorce. Ainsi, le corps se trouve non pas hors-champ quand la caméra passe à son interlocuteur pour le contrechamp mais au bord du cadre : son corps est flou et coupé (souvent seule une partie de sa tête et de son buste est présente à l'écran) dans l'image tandis que l'autre corps apparaît net dans son entièreté. Cette simple récurrence permet d'installer un déséquilibre dans la relation unissant les deux corps et donc d'annoncer la crise qui va s'installer entre eux. De plus, le corps présent en amorce est parfois quelque peu déformé. Cela est dû à l'utilisation ponctuelle de la courte focale qui, en plus de déformer les sujets proches, donne l'impression — par sa distance au sujet filmé, son grandissement élevé et son grand angle de champ — d'accentuer la perspective : Les arrières-plans et les avants-plans paraissent plus éloignés qu'ils ne le sont réellement. Par son usage, Antonioni instaure donc une distance exagérée entre ces deux personnages : le vide existant au sein de leur relation est en train de

Le Désert Rouge : détournement du champ-contrechamp



s'accroître inexorablement. *Le désert est dans la distance infinie qui sépare les hommes de ce qui est proche.*¹⁰⁸ Enfin, le champ-contrechamp est parfois dérégulé par la disposition des corps dans le cadre. Dans la majorité des films, le champ-contrechamp équivaut à un cadre rapproché sur un personnage légèrement gauche cadre et regardant vers la droite puis à un cadre similaire sur l'interlocuteur mais cette fois légèrement droite cadre et regardant vers la gauche (ou réciproquement). Par cette position symétrique des corps, la scène semble harmonieuse et équilibrée pour le spectateur. Le regard se dirige vers l'autre bord cadre donc un espace libre existe entre le corps et le bord cadre ce qui permet au plan de respirer, rendant le visionnage confortable pour notre regard. Cependant, Antonioni brise cette harmonie visuelle en plaçant les personnages de manière inégale : l'un sera filmé droite cadre avec le regard vers la gauche et l'autre sera également droite cadre regardant la droite (ou inversement). Cela a deux conséquences : l'équilibre est rompu dans la relation des corps car leur position n'est plus symétrique (ils sont tous les deux droite cadre) et le regard vers la droite du personnage situé sur le bord droit du cadre perturbe notre visionnage. L'image ne laissant pas d'espace et donc d'air entre le regard et le bord du cadre, le corps a l'air étouffé dans le champ, cloisonné par ses contours. Par cette disharmonie flagrante, Antonioni nous signifie que la communication est instable : le lien entre les deux personnages est voué à l'échec. *La relation entre les personnages apparaît alors sous le signe d'un détachement, qui met en évidence ce qu'il y a entre les individus, bien plus que la liaison elle-même.*¹⁰⁹

Cet usage particulièrement réfléchi du champ-contrechamp prend tout son sens dans *Le Désert Rouge*. Giuliana, lassé de son mari Ugo, et Corrado veulent se rapprocher et entamer une relation mais celle-ci est mise à mal par l'image avant même d'avoir commencé. Ainsi, alors qu'au début, ils apparaissent lors de quelques brefs moments ensemble à l'écran (mais leur rapprochement est empêché par la présence dans le champ d'Ugo), le champ-contrechamp fait vite son entrée dans le film pour les isoler à l'image. Celui-ci est, dans un premier temps, filmé de manière classique sans amorce et avec des cadres harmonieux captés à l'aide de moyennes focales. Néanmoins, alors que Giuliana retombe

¹⁰⁸ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.39.

¹⁰⁹ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Ibid*, p.41.

Le Désert Rouge : une relation contrariée par l'image



dans ses névroses, Antonioni exploite rapidement amorce, courte focale, violation de la règle des 180° et disposition déséquilibrée au sein des champ-contrechamp pour désamorcer toute possibilité d'union entre les deux protagonistes.

Malgré cela, Giuliana et Corrado sont, l'instant de quelques plans, ensembles dans le cadre. Ceci n'est pas anodin car ces plans représentent la volonté de Giuliana de s'éloigner de son mari pour entamer une liaison avec Corrado. Ugo est alors présent à l'image mais, par sa position dans le cadre, il est visuellement écarté du monde de sa femme : il est soit en amorce (donc flou et coupé dans le cadre) lors d'un contrechamp où nous apercevons Giuliana et Corrado côte à côte, soit à l'avant plan face à la caméra dans un cadre laissant apparaître de dos à l'arrière-plan le couple formé par sa femme et son collègue. Même lorsque Corrado est seul avec sa femme dans le plan, Antonioni les sépare par leur positionnement dans le cadre (ils sont dos l'un à l'autre, leur regard ne se croise donc pas) ou par un élément de décor obstruant à l'image le corps du mari.

Cependant, l'exemple visuel le plus remarquable intervient au détour d'un autre plan. Tandis que sa femme fait une nouvelle crise, assise près de l'escalier, Ugo va la voir pour la calmer. La caméra est basse pour être au niveau du regard de Giuliana et donne à voir un plan rapproché poitrine où cette dernière est centrée. Ugo arrive dans le cadre et demeure au bord droit debout tandis qu'une partie de son corps apparaît dans un reflet sur la vitre située à l'arrière plan. Son corps est réduit à une masse sombre et floue. Giuliana baisse le regard et son visage traduit un malaise : elle est encerclée par son mari de toute part, enfin plutôt par ce qu'elle perçoit de son corps, c'est-à-dire une masse menaçante coupée dans le cadre et un reflet partiel et flottant de son corps. Son mari est cantonné à une entité informe, un reflet vague et dans aucun des deux, les parties de son corps permettant la communication, les yeux et la bouche, n'apparaissent. Leur couple est définitivement enterré, la communication est impossible, l'amour inaccessible. Gilles Deleuze résume très justement : *Le personnage antonionien ne parle pas, ou très peu. Il n'est expressif que par ses gestes, ses regards, ses mouvements, ses déplacements dans un environnement, qui n'est pas toujours de même nature mais qui transmet quelque chose d'équivalent : la solitude.*¹¹⁰ La parole étant en faillite, les corps ne peuvent communiquer que dans le silence.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1983, p.16-17.

Chapitre 3 : Le silence

Lors de notre étude sur les manières de dévaloriser la voix, nous avons volontairement laissé de côté la dernière catégorie : l'absence de voix, sorte de paroxysme de la crise de la parole. Et quand les corps ne parlent plus, que reste-t-il ? Le silence. Cependant, si l'absence de parole engendre indéniablement une forme de silence, le silence n'est pas que dans l'absence de parole, bien au contraire. Concept englobant un ensemble de notions, le silence est difficile à définir. Nous allons cependant tenter de déceler les formes de silence appliquées au cinéma en nous basant sur les multiples études faites au sein de l'ENS Louis Lumière (Milène Chave, Amandine Goetz, Sarah Lelu ont consacré leur mémoire de recherche sur la question) et sur celle très approfondie de Basile Doganis dans son ouvrage sur le silence dans le cinéma d'Ozu. Ce dernier est en effet le cinéaste du corpus qui a abordé la question du silence de la manière la plus originale. Dans son œuvre, le silence n'est pas vide ou absence, il n'est donc pas *néгатif* mais *positif* (cette notion sera définie et développée plus tard dans ce chapitre) : dans le cinéma, un autre langage émerge, celui des gestes, des corps et des regards. Nous confronterons cette utilisation particulière du silence avec celle de Jarmusch et Akerman. Ceux-ci préfèrent plonger les personnages filmés dans un silence négatif, surtout marqué par l'absence de communication et participant activement à la vacuité de l'action, au vide qui entoure les corps.

Nous verrons enfin que le silence n'est pas qu'affaire de son mais également de relations entre image et son. Nous analyserons ainsi les images mutiques, concept développé par Milène Chave dans son étude du mutisme au cinéma. D'ailleurs, notons que les personnages mutiques peuplent la filmographie du corpus : Travis au début de *Paris, Texas* fuyant le monde en se réfugiant dans le silence et le désert ; les personnages de *Toute une Nuit* pratiquement plongés dans le mutisme préférant à la parole l'expression des corps pour se rapprocher ; les mimes de *Blow Up* laissant de côté la voix pour s'adonner pleinement à la gestuelle et à l'expressivité de leurs visages pour communiquer ; No Name dans *The Limits of Control* qui exécute sa mission dans le silence le plus total ne le brisant que pour commander des cafés. Mais rappelons que le silence n'est pas que mutisme, il est multiple et protéiforme.

1 — Définition et formes du silence

Selon le Larousse, le silence peut être défini par *l'action de se taire, l'absence de bruit dans un lieu calme, le fait de cesser de donner de ses nouvelles ou l'absence de mention de quelque chose dans un écrit*.¹¹¹ Dans l'ensemble de ses définitions, le silence est caractérisé toujours par l'absence (de paroles, de bruits, de nouvelles ou de mention). En musique par contre, le Larousse définit le silence comme l'interruption plus ou moins longue du son. Par le choix du terme d'interruption, cette définition insinue que le silence peut être défini positivement : le silence étant un signe noté sur la partition, il est nécessaire en musique. En effet, le silence peut largement outrepasser son lien à la notion d'absence pour devenir autre. D'ailleurs, précisons que le silence comme absence absolu de son n'existe pas, ni dans la vie de tous les jours, ni dans une salle de cinéma. En effet, même lorsque le film projeté propose des images sans son, il reste toujours un bruit résiduel : *Vide, la salle de cinéma atteint généralement un niveau de bruit de fond de 30dB(A), [...]*.¹¹² Le silence est donc toujours relatif. S'il y a silence, c'est qu'il y a eu ou qu'il va y avoir du bruit. *Il a bien fallu qu'il y ait des bruits et des voix pour que leurs arrêts et interruptions creusent cette chose qu'on appelle silence, [...]*.¹¹³ Le silence ne peut donc être perçu que par effet de contraste avec les sons qui le peuplent ou l'interrompent. *Le silence se percevrait dès lors suite à une rupture (arrêt brusque d'un son, changement de lieu) ou à une transition sonore (entre la fin d'un son et le début d'un autre)*.¹¹⁴ Amandine Goetz définit alors le silence en réutilisant les mots de John Cage : le silence serait un fond neutre d'où les sons émergent. Sarah Lelu définit également le silence dans ce sens en allant cependant plus loin : *Perceptivement, on peut l'aborder comme le son de base de notre monde, sur ce que nous entendons originellement*.¹¹⁵

¹¹¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/silence/72720>

¹¹² GOETZ, Amandine, « *Silence* » et *synesthésie au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Jacques Jouhaneau et Christian Canonville, ENS Louis Lumière, son, 2006, p.30.

¹¹³ CHION, Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Collin, Cinéma/Arts Visuels, 2005, rééd. 2013 (3e édition), p.50.

¹¹⁴ GOETZ, Amandine, « *Silence* » et *synesthésie au cinéma*, op.cit., p.31.

¹¹⁵ LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique : L'impact émotionnel du silence au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Jacques Jouhaneau et Christian Canonville, ENS Louis Lumière, son, 2004, p.17.

La définition du silence étant bien complexe, le caractériser en définissant ses formes cinématographiques pourrait nous aider. Dans leurs mémoires respectifs, Sarah Lelu et Amandine Goetz proposent chacune une classification que l'on pourrait recouper en une unique que voici : le blanc sonore (suppression de tous les éléments de la bande son), le silence de transition (perceptible par la disparition/apparition d'un élément dans la bande son, fréquent notamment lors de changement de lieux), le silence ponctuel ou silencieusement (absence sonore d'un élément qui devrait être perçu), le silence inhérent à une situation spatio-temporelle (engendré par la nature de certains lieux et moments), le silence de l'écoute (créé par notre cerveau pour se focaliser sur quelque chose de précis).

À cette classification, nous confronterons celle de Basile Doganis qui classe le silence selon deux manières de l'envisager : le silence négatif et positif. Le premier serait une béance qui ne signifie rien alors que le second serait porteur de sens. Le silence négatif prendrait les formes suivantes : le silence comme toile de fond (silence informe équivalent à la page blanche), le silence interstitiel (silence par défaut présent dans les intervalles entre les mots), le silence codifié (remplaçant par convention une forme d'expression), le silence de l'absence volontaire de parole (contraint et fermé sur lui-même tel le silence du cinéma muet), le silence de la gêne et de l'échec de l'expression (existant car les paroles attendues font défaut). Toutes ces formes sont dites négatives car elles constituent des silences par défaut, marqués par l'absence. Au contraire, le silence positif est signifiant et parlant : *Il s'agit d'un silence de tension, de concentration, d'attention, de disposition au sens, d'ouverture de l'esprit contre la clôture de la formulation du sens ; il s'agit également du silence qui prolonge et sublime un trop-plein de "sens" (comme données sensorielles et significations), et qui aboutit à un état polyphonique de communion silencieuse avec tous les sens et le sens.*¹¹⁶ Pour clarifier sa distinction entre silence positif et négatif, Basile Doganis prend l'exemple du silence dans la musique déjà évoqué précédemment : le silence négatif serait celui précédant et concluant l'oeuvre (silence exclu donc de la musique et *qui se définit par ce qu'il n'est pas*¹¹⁷) ; le silence positif serait celui écrit sur la partition même (respirations, pauses) et existant ainsi au même titre que les notes — un silence ayant donc une forme, une fonction, un sens.

¹¹⁶ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, L'Art en bref, 2005, p.98.

¹¹⁷ DOGANIS, Basile, *Ibid*, p.15.

En analysant ces deux classifications, nous pourrions déduire que le silence positif serait le silence d'écoute et le silence négatif correspondrait aux autres formes qui sont des silences par défaut, excepté le silence inhérent à la situation spatio-temporel qui est un silence contextuel, une impression de silence perçue en accord avec le cadre de l'action pouvant être porteuse de sens tout en existant par défaut (dans ce cas là, notons que le silence est souvent associé à des lieux clos isolés ou des vastes étendues désertes car ces endroits présentent peu de stimuli sonores). Cependant, loin de sacrifier une forme au profit d'une autre, l'ensemble de ces formes sont nécessaires et participent à l'ambivalence fondamentale du silence : *Tantôt il laisse les hommes dans le néant et l'isolement, tantôt il leur donne la force de créer et d'aimer.*¹¹⁸ Cette ambivalence entre silence négatif et positif, entre silence parlant et silence vide, participe à notre fascination du silence : synonyme de mort, nous en avons peur ; symbole de spiritualité, nous le recherchons. Il est effectivement notable que le silence est associé à l'idée de mort. Immobilité du langage et des corps, arrêt des mots et des cœurs, l'analogie entre silence et mort n'est pas le fruit du hasard. *Le silence est ce par quoi tout commence, et ce dans quoi tout est amené à se terminer.*¹¹⁹ Malgré cet aspect mortifère, le silence est recherché pour le recentrement intérieur afin d'atteindre un état de paix et de plénitude. Finalement, la raison de cette ambivalence pourrait provenir de la seule certitude sur le silence : c'est le seul phénomène sonore qui ne renvoie à aucune source émettrice. *Il n'est pas perçu comme étant la cause d'un choc, d'une mise en vibration. Le silence ne renvoie à aucun objet concret.*¹²⁰ Cette particularité peut alors expliquer la relation entre silence et solitude. *Notre système perceptif, en présence de silence, se retrouve face à un manque sensoriel car la modalité auditive n'est alors pas stimulée. Cette privation sensorielle est pénible pour l'être humain. En effet, souvent associé à l'incommunicabilité, le silence suggère la solitude, nous met face à nous même et réveille nos angoisses les plus profondes.*¹²¹ Dans le même temps, cette absence de causalité amène le silence à être expressif : *Dans le silence, tout devient*

¹¹⁸ MINO Hiroshi, *Le silence dans l'oeuvre d'Albert Camus*, Paris, José Corti, 1987, p.151, cité par DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, op.cit., p.99.

¹¹⁹ LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique : L'impact émotionnel du silence au cinéma*, op.cit., p.12.

¹²⁰ LELU, Sarah, Ibid, p.19.

¹²¹ GOETZ, Amandine, « *Silence* » et synesthésie au cinéma, op.cit., p.32.

Coffee and cigarettes / Je, tu, il, elle :
un silence synonyme de l'échec de l'expression



*expressif. Les sons ne renvoient plus à leur cause, mais se chargent d'une émotion singulière. [...]. Le silence ne raconte pas, il nous fait ressentir en nous plaçant dans l'univers perceptif des protagonistes.*¹²² Outre les bruits mis en avant dans le silence, ce dernier rend également plus expressif le temps qui s'écoule entre ces interruptions sonores, l'agencement de l'espace et les positions des corps, l'expressivité des visages et des gestes, etc. Le silence n'influence donc pas que notre écoute mais notre perception dans son ensemble. Amandine Goetz explique cette sur-expressivité : *Nous pouvons par conséquent supposer que notre organisme tâche de combler ce manque, soit de manière auditive, soit dans d'autres modalités sensorielles.*¹²³ L'ambivalence essentielle se retrouve d'ailleurs dans notre perception lors du silence. En ne faisant pas référence à sa source et donc potentiellement au hors-champ, il clôt l'univers perceptif. *Le silence enferme alors dans un espace sensoriellement clos, [...].*¹²⁴ Rendant impossible toute sortie du cadre, le silence nous amène à nous focaliser sur le monde intérieur, le notre comme celui des corps filmés. Nous retrouvons alors combiné les deux faces du silence. *En réalité, le silence se "retourne" sur lui-même, devient Envers puis Endroit [...] par une rencontre entre une détermination ou une altération extérieure, et surtout une disposition intérieure de la conscience qui s'y ouvre.*¹²⁵

Entre vide et plein, le silence est double. Si nous retrouvons le silence positif chez Ozu, Jarmusch et Akerman usent d'un silence qui n'existe que par l'absence : celle des personnages absents de leurs propres vies, celle de la parole qui fait défaut, celle d'une raison d'être. Ce silence — qui peut être assimilé au silence de la gêne et de l'échec de l'expression — se retrouve dans *Je, tu, il, elle* (la rencontre entre Julie et le camionneur) et *Coffee and Cigarettes*. Si les personnages dialoguent, ils ne se disent rien et les paroles nous apparaissent comme des interruptions du silence pesant qui imprègne les rencontres. Le noir et blanc tranchant, la longueur des plans, la fixité des cadres ne font qu'insister sur ce silence. Ce dernier, s'il fonctionne comme un gouffre absorbant chaque parole et geste, n'est pas que négatif : dans le silence se distingue une mélancolie.

¹²² LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique*, op.cit., p.73.

¹²³ GOETZ, Amandine, « *Silence* » et *synesthésie au cinéma*, op.cit., p.32.

¹²⁴ LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique*, op.cit., p.72.

¹²⁵ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.99.

2 — Le silence positif

Dans la mise en scène d'Ozu, le silence est essentiel, en témoigne son passage très tardif au cinéma parlant : son premier film parlant est *Fils Unique* sorti en 1936 soit environ cinq ans après l'arrivée du parlant au Japon. Ozu était effectivement réticent à l'usage de la parole au cinéma, préférant la profondeur du silence. *Or, paradoxalement, c'est précisément avec le recours au parlant que son éloquence "silencieuse" acquiert sa véritable profondeur.*¹²⁶ De fait, le silence dans le cinéma muet, même s'il est peut être pertinemment exploité à l'image, est avant tout un silence de l'absence volontaire de parole, c'est-à-dire un silence imposé par la technique, un silence par défaut donc négatif. Sans possibilité d'expression sonore, l'image devait assumer l'intelligibilité du récit. *Concrètement, ce phénomène se traduit à l'écran par des gestes et des mouvements des corps parfois un peu trop criards, frisant la pantomime ou la grimace [...] et par des mouvements de caméra que le recours au son rendra superflus [...].*¹²⁷ Dès lors, avec le parlant, l'image n'est plus un substitut du son : image et son deviennent indépendants et assument leur expressivité propre. Le silence peut ainsi se libérer de l'absence sonore imposée du muet pour signifier par sa présence ou son absence. *Puisqu'il n'est plus contraint, et qu'il peut "disparaître" dans les paroles, la musique ou le bruit, le silence se fait désormais sentir en tant que tel, pour ce qu'il est — et non plus pour la somme de tout ce qu'il n'était pas, lorsqu'il n'était qu'un fond ambiant.*¹²⁸ Ainsi, de négatif le silence devient positif. Et cette mutation de la nature du son va influencer grandement sur sa mise en scène et notamment celle de ses films de fin de carrière. En effet, le silence clôt l'univers perceptif en enfermant le spectateur dans le champ, le silence ne renvoyant à aucun hors-champ. Cette idée est parfaitement illustrée dans cette période du cinéma d'Ozu par l'autosuffisance du champ. Confrontant les films du milieu de sa carrière (où le hors-champ étant fort utilisé par des plans de coupe d'espaces vides) à ceux de la fin de sa carrière, Basile Doganis précise cette évolution du champ : *ayant commencé par "enrichir" le contenu du champ en y joignant l'intensité virtuellement contenue dans le contre-champ, Ozu finit par vouloir produire cette*

¹²⁶ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.14.

¹²⁷ DOGANIS, Basile, *Ibid*, p.14.

¹²⁸ DOGANIS, Basile, *Ibid*, p.15.

Voyage à Tokyo : harmonie et disharmonie des corps dans le silence



*densité sans même un retour au contre-champ, juste pas une utilisation extrêmement subtile du champ seul, qui attire sur lui le regard du spectateur, et pour ainsi dire, l'empoigne violemment sans lui laisser d'échappatoire, de loisir de fuite et de rêverie hors de la vision brute.*¹²⁹ Ainsi restreint au seul champ, notre regard s'attarde sur les langages s'exprimant dans le silence : les langages spatiaux, corporels, gestuels. Cette expressivité nouvelle des corps rend le silence porteur de sens. *Ce type de communication révèle le caractère positif du silence qui non seulement n'est pas un vide ou un manque, mais constitue une véritable polyphonie silencieuse, au sens propre : la "présence" simultanée de plusieurs voix (celles des interlocuteurs), coexistence ici simultanée mais qui, dans la parole, est nécessairement délayée et reportée de façon monodique et diachronique dans un temps morcelé.*¹³⁰

Le langage des corps est parfaitement illustré dans *Voyage à Tokyo* où un simple geste, une simple disposition ou un simple regard acquiert, par la profondeur du silence, une expressivité accrue. Les parents Shukishi et Tomi vont rendre visite à leurs enfants à Tokyo mais se retrouvent vite délaissés par ces derniers, trop occupés par leurs vies modernes. C'est finalement Noriko, leur belle-fille veuve, qui va prendre le temps de s'occuper d'eux. Pour exprimer ce rapprochement, Ozu dispose les corps des trois protagonistes dans le cadre de façon harmonieuse. Dans le modeste appartement de Noriko, cette dernière se positionne dans le champ pour former un triangle avec les corps de ces beaux-parents. *Quel meilleur moyen d'instaurer une sphère de convivialité et d'épanchement, pour trois personnages, que de se placer selon une figure dont chacun constitue un sommet égal, et qui se "ferme" dans une sorte de circuit parfait, dans une sorte de cercle angulaire ?*¹³¹ Cette équilibre dans le positionnement des corps est parfois souligné par des gestes bien choisis. Un plan de cette même scène est particulièrement éloquent sur ce point. Shukishi, Tomi et Noriko sont filmés dans un plan moyen les montrant assis en triangle pendant le diner : Shukishi est droite cadre de profil, Tomi gauche cadre de profil aussi et Noriko de dos au centre. Le plan dure, les parents mangent calmement et

¹²⁹ DOGANIS, Basile, Ibid, p.20.

¹³⁰ DOGANIS, Basile, Ibid, p.34.

¹³¹ DOGANIS, Basile, Ibid, p.34.

Voyage à Tokyo : l'union par le langage du corps



Noriko se met à les éventer d'un geste souple reliant leurs corps par un mouvement latéral. Par ce geste d'une douceur extrême, Noriko apparaît dans toute sa bienveillance. Ce rapprochement est d'autant plus intense qu'il est confronté dans la scène suivante à un détachement brutal des corps : Shige et Koichi, les aînés, apparaissent assis côte à côte, s'éventant chacun avec leur propre éventail. Dans ce cadre fixe moyen qui les présente de profil, le langage corporel est très éloquent : les regards ne se croisent pas mais dérivent vers le hors-champ alors que les gestes sont heurtés et désynchronisés. À l'altruisme de Noriko succède l'égoïsme de Shige et Koichi. Présents dans le même cadre, leurs corps sont pourtant plongés dans une solitude extrême. Ce sera également le cas du corps de Shukishi à la fin du film lorsqu'il perdra sa femme. Cette séparation imposée par la mort est d'autant plus déchirante que, tout au long du film, leur lien indéfectible s'exprime par une synchronicité de leurs mouvements et regards quasi-parfaite comme le remarque Vincent Amiel : *ils préparent leurs bagages, se penchent ensemble, se redressent ensemble, leurs têtes pivotent en même temps.*¹³² Qu'ils soient filmés de dos en plan moyen ou de trois quart dans un cadre resserré, Shukishi et Tomi se meuvent dans un même rythme, regardent dans une direction commune. Ainsi, à la fin du film, quand Ozu filme dans le silence le père se relevant seul, tout le cadre est hanté par l'absence de la mère. *Il manque un geste à côté de soi, une autre main qui agite un éventail, mais rien n'est tenté pour arrêter ce geste. Si les corps chez Ozu hantent les cadres comme des fantômes, c'est qu'ils en sont déjà — toujours — partis.*¹³³

Cette rupture est cependant préparée par Ozu toujours par l'expression des corps dans le silence. Le temps d'un plan très large d'extérieur, Ozu insiste sur la lourdeur et la fixité du corps de Tomi en l'opposant au dynamisme et à la légèreté du corps de son petit-fils jouant dehors. Tomi même ira jusqu'à prononcer ces paroles prémonitoires quand elle parle de l'avenir dans lequel son petit-fils sera peut-être médecin : "Et moi, que serai-je devenue alors ?". Un autre exemple évocateur se trouve lors de la séquence à Atami, station balnéaire où les enfants envoient leurs parents pour une cure thermale. Le couple est assis face à la mer sur un petit muret mais lorsqu'ils se décident à partir, Shukishi se relève et

¹³² AMIEL, Vincent, « Des corps effacés par le flux » in *Image des corps / corps des images au cinéma*, GAME, Jérôme (sous la dir. de), op.cit., p.27.

¹³³ AMIEL, Vincent, Ibid, p.28.

Voyage à Tokyo : la disparition annoncée dans le silence



commence à marcher ne remarquant pas que derrière lui, Tomi, souffrante, n'a pas réussi à se relever. Quand son mari se retourne, elle est à quatre pattes. Le plan moyen, qui a capté toute cette action dans la durée et la fixité, nous montre ces deux corps désunis à l'image pour l'une des première fois. Quand Tomi finit par se relever, un plan large filme en plongée le couple qui marche suivant la ligne du muret mais dans un rythme disjoint : les pas de la femme sont plus heurtés et plus lents. *Le corps n'a pas marqué, n'a pesé en rien sur les choses; détaché du monde, il peut en accepter la perte avec plus de légèreté.*¹³⁴ C'est donc dans le silence, par des gestes et des regards, que se joue le drame de la vie chez Ozu.

Le silence est également source de tension chez Ozu. À la manière des silences intégrés au sein même des oeuvres musicales et les structurant par une tension interne, les paroles des personnages sont enveloppées de silence dans le cinéma d'Ozu. Dès lors, ce silence rend très éloquent le non-dit entre les protagonistes. Basile Doganis relève un exemple pertinent de cette utilisation du silence dans les paroles à la fin de *Printemps Tardif* lors de la discussion entre Noriko et son père qu'elle va laisser seul à cause d'un mariage qu'elle ne désire pas vraiment : *Tout le silence de la tension affective et du non dit, et du silence qui enveloppera de nouveau (et à jamais) les aveux devant l'imminence du mariage et de la séparation qu'il induit, donnent un poids extrême à ces quelques paroles — et au silence qui les parcourt, doublé d'un jeu des gestes et du corps particulièrement éloquent — qui sont comme l'aveu de toute une vie.*¹³⁵

Le silence structure ainsi l'ensemble des langages chez Ozu qu'ils soient corporels ou gestuels, qu'ils passent par le regard ou la voix. À l'opposé des paroles souvent pauvres et banales, le silence positif d'Ozu signifie, parle et structure. Citant un article de Pascal Lardellier, Milène Chave résume parfaitement ce rôle essentiel du silence : *Le silence, finalement, peut conduire à la compréhension, là où les mots, souvent, échouent à dire l'essentiel (...). Le vérité ne serait dès lors pas tant dans les mots que dans le regard et le visage, se constituant comme expérience première et ultime de l'autre.*¹³⁶

¹³⁴ AMIEL, Vincent, « Des corps effacés par le flux » in *Image des corps / corps des images au cinéma*, GAME, Jérôme (sous la dir. de), op.cit., p.28.

¹³⁵ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.49.

¹³⁶ LARDELLIER, Pascal cité par CHAVE, Milène, *Le mutisme au cinéma*, op.cit., p.29-30.

3 — Relation image-son : silence visuel ou image mutique ?

Dans son mémoire sur le silence et la synesthésie, Amandine Goetz énonce l'hypothèse suivante : une image peut faire voir le silence. Ainsi, contrairement au silence positif qui approfondirait le sens d'une image en focalisant l'attention sur des langages silencieux, ce concept du silence serait le résultat d'un travail visuel basé sur la composition, la durée et la relation entre l'image et le son. Proposons une alternative à cette hypothèse en tenant compte de notre étude du silence chez Ozu : l'image et le silence sont dans une relation équilibrée dans laquelle l'image par ses caractéristiques rendrait le silence plus perceptible en même temps que celui-ci, en simplifiant une énonciation allégée de perturbations sonores (comme les dialogues), permettrait une lecture plus attentive de l'image. C'est ce que conclut Sarah Lelu dans son mémoire sur l'impact émotionnel du silence : *Le silence nous propose un monde cohérent où tout nous est présenté de manière simple et évidente. La simplification de l'énonciation nous permet alors de nous laisser dans l'émotion, guidés par le silence.*¹³⁷ Pour illustrer cette idée, Sarah Lelu réalise des expériences perceptives sur des extraits de films mettant en scène une situation dans un silence relatif. Elle remarque que les éléments visuels les plus remarquables par les spectateurs sont : d'une part, l'homogénéité des surfaces, des matières et des teintes du plan ; d'autre part les éléments intervenant ponctuellement en contraste. Ainsi, quand l'image fonctionne comme le silence — c'est-à-dire un fond évidé et cohérent dans lequel surviennent des éléments ponctuels — celui-ci serait mis en valeur. Si nous suivons cette hypothèse, un plan présentant un espace épuré où règne une teinte monochrome accentuerait la perception du silence. C'est finalement ce que constate Sarah Lelu en présentant ses résultats sur la perception d'une scène de *La Notte* (la séquence de l'hôpital) : la composition mettant en valeur la blancheur des murs de la pièce souligne le silence y régnant. Cependant, c'est ce même silence qui a rendu possible la focalisation du regard sur le travail de l'image en créant une tension interne à l'écran qui accrue notre attention. Notre hypothèse serait donc confirmée : *le son et l'image sont dans un fort rapport de congruence puisqu'ils sont basés sur les mêmes mécanismes d'organisation.*¹³⁸

¹³⁷ LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique*, op.cit., p.65.

¹³⁸ LELU Sarah, *Ibid*, p.61.

Milène Chave, dans son mémoire sur le mutisme au cinéma, confirme cette idée en préférant cependant le mutisme au silence : la perception du spectateur est libérée non par le silence d'une scène mais par l'absence des contraintes liées à la parole. *Le spectateur, qui n'est plus dépendant de l'emprise des mots, est libre de se mouvoir dans l'espace, le temps, la réflexion, et les émotions, en invoquant son expérience personnelle : il permet de respecter son rythme intérieur et sa propre personnalité.*¹³⁹ Nous retrouvons alors l'idée d'un silence positif, celui de l'écoute, celui qu'on recherche pour se recentrer sur nous-même. Il serait, en ce sens, possible de faire le rapprochement avec la figure de la vitre et sa double nature : le silence nous fait rentrer plus intensément dans la lecture de l'image tout en nous ramenant à notre intériorité et à une réflexion personnelle. C'est ce que résume justement Milène Chave dans sa caractérisation du mutisme : *De part sa capacité à détourner l'écoute du spectateur, à l'emmener au-delà des mots, il éveille chez lui une écoute pensive. Il le mène dans une activité attentionnelle, dans laquelle est convoquée un investissement de sa part, une réflexivité, une subjectivité, liée à l'imaginaire, à son vécu et à ce qui lui est montré.*¹⁴⁰

L'idée du mutisme pour accéder à notre intériorité et celle des personnages filmés est réutilisée plus tard dans son mémoire à travers un concept qui nous intéresse particulièrement : *les images mutiques*. Comme nous l'avons vu, le silence positif du cinéma, comme celui interne à la musique, est un élément structurant, un véritable outil d'écriture cinématographique. Dès lors, le passage de la parole à son absence volontaire est une rupture significative. C'est le cas dans la scène de rupture dans *Paranoid Park* : Alex, lassé de l'artificialité de sa copine Jennifer qui s'intéresse surtout à lui pour perdre sa virginité, décide de la quitter. Le cadre nous montre en amorce Alex immobile fixant Jennifer — centrée dans l'image — très vexée : elle s'énerve contre lui mais aucune de ses paroles n'est audible, une musique classique légère remplaçant sa voix dans le champ sonore. Quand Gus Van Sant filme le contre-champ, le son direct fait son retour tandis qu'Alex a le regard baissé devant ce triste spectacle. Préférant ne rien dire, il lui lance un dernier regard avant de quitter le champ. Gus Van Sant nous prive ici de la réaction orale de Jennifer et focalise, par ce mutisme imposé, notre

¹³⁹ CHAVE, Milène, *Le mutisme au cinéma*, op.cit., p.125.

¹⁴⁰ CHAVE, Milène, *Ibid*, p.125.

Paranoid Park : une scène passée sous silence



attention sur sa réaction corporelle : ses bras bougent dans tous les sens, son visage est crispé à l'extrême, sa bouche est toujours grande ouverte, etc. Cet aspect caricatural est d'ailleurs appuyé par le costume de pom-pom girl et le maquillage exagéré de la jeune fille. En outre, la musique, loin de marquer la détresse de Jennifer pour provoquer de la compassion, vient en contrepoint à la supposée tragédie de la scène (une rupture amoureuse) pour tourner en dérision la réaction de Jennifer. De la sorte, nous la percevons comme Alex : une fille superficielle sans grand intérêt. Cette scène confirme la subjectivisation du récit : le son, comme l'image, est ici une transcription à l'écran du monde intérieur d'Alex, de sa perception de l'environnement dans lequel il vit. L'absence de parole met également en tension la scène : privé du discours oral de Jennifer et de la réaction physique d'Alex (ce dernier étant visible qu'à la fin lors du contrechamp), nous essayons d'interpréter la situation et de comprendre le sens des mots. *Cet ensemble pousse le spectateur à regarder la jeune femme, à scruter ses réactions, son physique, à essayer de comprendre ce qu'elle dit (par exemple en lisant sur ses lèvres), et surtout le met en attente car Alex n'est pas montré ni entendu : le spectateur souhaite aussi voir la réaction, les émotions du jeune homme.*¹⁴¹ Cette scène illustre ainsi l'influence du mutisme sur l'image.

Emplie de musique mais signifiante par l'absence de parole, cette scène illustre le double sens du silence (faux vide marqué par le manque mais porteur de sens) mais également l'ensemble des notions étudiées dans cette partie : la parole est dévalorisée car sacrifiée au profit d'une musique fonctionnant en contraste avec l'image, la figure du champ-contrechamp est utilisée de manière pertinente avec cette présence flottante d'Alex au bord du cadre lors du champ et cette volonté de Gus Van Sant de retarder l'arrivée du contrechamp, le silence y est enfin à la fois positif et négatif, approfondissant notre perception de l'image tout en faisant référence à l'échec de l'expression orale.

La communication est donc perpétuellement mise à mal pour signifier l'incapacité des corps à se lier aux autres et donc au monde. Creusant le vide qui se crée entre eux, la parole, qu'elle soit appauvrie par le dialogue ou empêchée par l'image voire absente, laisse cependant, par sa faillite, une place plus importante aux corps et à leurs langages : ceux-ci, à défaut de communiquer, vont tenter de s'ancrer dans l'espace, d'habiter ce monde paraissant si loin des corps.

¹⁴¹ CHAVE, Milène, Ibid, p.85.

PARTIE 3 :
L'ÊTRE AU MONDE

*L'être au monde est ce sentiment de présence issue de la perception et des sens, dont le corps est la caisse de résonance.*¹⁴² Voilà comment François Nobécourt définit l'être au monde. Si nous approuvons l'idée que l'être au monde est avant tout question de perception, ajoutons qu'elle est indéniablement liée au mouvement du corps dans le monde, un mouvement triple même : le corps est en mouvement dans l'espace, dans le temps mais le mouvement est aussi intérieur.

Comment être au monde quand on n'en appartient pas ? Telle est la question que se pose le corps isolé. Et la réponse se trouve justement dans cette notion de mouvement. Faut-il se retirer du monde en se réfugiant dans un espace clos et un temps quotidien se répétant inlassablement ? Faut-il au contraire traverser ce monde à la recherche d'une quelconque attache en se battant contre l'écoulement du temps ? Faut-il se retrancher du monde et se contenter d'observer passivement l'espace et le temps qui passe ? Ce sont effectivement ces trois manières d'être au monde qui se retrouvent le plus dans les films du corpus. Néanmoins, elles ne sont pas forcément contradictoires et témoignent ensemble du trajet personnel de personnages tentant leur possible pour intégrer pleinement ce monde qui a l'air si loin et le vivre comme s'ils en faisaient partie.

Pensons à la trajectoire des deux amis de *Stranger than Paradise*, Willie et Eddie : cloîtrés dans leur appartement New-Yorkais où règne l'ennui, ils décident spontanément de partir sur les routes pour rejoindre, à Cleveland, Eva, la cousine de Willie. Mais ils retrouveront finalement l'espace clos de la maison de la tante d'Eva et le vide d'un temps qu'ils trouvent bien trop long. Les trois comprenant que leur place n'est pas ici, ils s'exileront en Floride pour admirer comme tout touriste qui se respecte les plages et le soleil. Mais Willie, Eddie et Eva sont loin d'être des touristes comme les autres : ils sont étrangers à leur propre corps et leur propre vie. Loin de trouver le soleil et les plages, Eva se retrouvera seule dans un pauvre motel, Eddie et Willie perdront tout leur argent aux courses et les trois ne verront jamais le sable blanc mais juste une mer battue par un vent glacial. Finissant par tous se séparer, ils perdront alors le seul lien qui leur reste au monde : leur amitié.

Se cloîtrer, errer, regarder. Tenir à distance le monde, le traverser, l'observer. Voici donc les seuls choix possibles pour les corps étudiés.

¹⁴² NOBECOURT François, *La représentation de l'ennui au cinéma*, op.cit., p.29.

Chapitre 1 : La réclusion

La réclusion est, au sens littéraire, *l'état de quelqu'un qui vit solitaire, retiré du monde*.¹⁴³ Dans le droit, la réclusion est synonyme d'emprisonnement. Quand nous confrontons ces deux définitions, une ambiguïté se révèle et pose question : la vie solitaire qu'implique la réclusion est-elle la volonté d'un corps voulant se retirer du monde ou un état imposé par celui-ci ? Quand nous regardons dans le corpus les personnages constamment cloîtrés dans leur espace intérieur (nombreux dans les cinémas d'Ozu et Akerman), leur enfermement a bien l'air d'être une volonté. Car précisons que pour cette étude, nous allons traiter exclusivement la réclusion des corps dans un espace qui leur est connu et dans lequel ils vivent depuis un certain temps. Ainsi, nous laissons les lieux de passages (hôtels, auberges, etc.) pour notre prochain chapitre sur l'errance. Et c'est dans cette précision que se trouve probablement la raison de ce désir : les corps veulent rester cloîtrés dans cet espace car il constitue pour eux un refuge intime. Ce monde intérieur est enfin habitable et met à distance le monde extérieur qui leur est tant étranger. Cependant, cette mise à distance est d'une certaine manière imposée car elle semble irréversible : les corps sont pris au piège de la cloison de l'espace. Qu'il soit appartement, chambre ou maison, l'espace intérieur dans sa structure même est un espace isolé et séparé du monde. Nous pourrions oser dire que c'est l'aboutissement de l'image-obstacle : plus qu'un simple pilier ou qu'une simple vitre, c'est l'espace entier qui écarte le corps du reste du monde. Les quatre murs — troués de portes et de fenêtres — qui encadrent les personnages sont alors autant de cloisons qui limitent l'espace.

Ces limites ne sont d'ailleurs pas propres à l'espace. La mise à distance du monde prend aussi forme dans la manière de filmer : aux quatre murs inamovibles d'une pièce s'ajoutent alors les quatre bords immobiles du cadre fixe. Le plan fixe est de fait l'affirmation la plus littérale de l'espace intérieur où le statisme règne. Refusant un mouvement qui pourrait dévoiler le hors-champ, il met le monde extérieur (au cadre) à distance. Mais qu'en est-il des corps cloîtrés ? Solitaires, ils sont souvent murés dans le silence et mettent à distance, par la répétition quotidienne de gestes et de déplacements, un autre monde : celui de l'émotion, de l'expressivité jusqu'à en oublier parfois leur corporéité.

¹⁴³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réclusion/67060?q=réclusion#66308>

Voyage à Tokyo : visages impassibles



1 — Cloison des corps : La cérémonie du quotidien

Privé de communication et restreint dans son mouvement, le corps est plongé dans un isolement extrême qui lui fait progressivement perdre sa corporéité. Subissant un temps quotidien qui se répète presque à l'identique, sa vitalité et son expressivité s'évanouissent pour laisser place à un corps mécanique, sorte d'automate exécutant les mêmes gestes jusqu'à l'épuisement.

Dans le cinéma d'Ozu, nous avons brièvement évoqué l'influence du jeu d'acteur dans l'aspect dérisoire de la parole. Approfondissons ce jeu si particulier et son influence sur notre perception des corps. Chez Ozu, Les visages sont impassibles, le sentiment est ailleurs. Cela est du notamment à la méthode de travail d'Ozu avec ses acteurs. *La méthode de direction d'acteurs d'Ozu rappelle celle de Bresson : les deux hommes ont en horreur commune le jeu en tant que tel.*¹⁴⁴ Il est effectivement avéré qu'Ozu multipliait les prises à l'excès pour vider ses acteurs de toute expressivité afin de créer une distance émotionnelle entre le personnage et le spectateur. *Ozu imposait tant de répétitions qu'ils devenaient rigides, "et quand ils étaient enfin réduits à l'état de marionnettes, le Maître donnait son accord final".*¹⁴⁵ Derrière cette radicalité, Ozu voulait imprégner aux personnages tous les gestes quotidiens répétés comme s'ils faisaient partie intégrante des corps filmés : il ne fallait pas que ces mouvements du corps relèvent d'une quelconque interprétation de la part des acteurs ni d'un symbolisme superflu. *Ozu, au contraire, essaye de faire pénétrer en ses acteurs les moindres caractéristiques des personnages qu'ils incarnent, [...], afin qu'ils soient capables de les projeter, qu'ils les comprennent ou non.*¹⁴⁶ L'idée est ainsi de rendre le personnage cloisonné par son propre corps afin de rendre son intériorité inaccessible aux spectateurs, d'où l'importance pour les personnages de toujours contrôler leurs émotions. *Les acteurs d'Ozu ne se donnent jamais entièrement. Nous ne pouvons lire en eux que s'ils nous accordent ce privilège.*¹⁴⁷ Toujours est-

¹⁴⁴ RICHIE, Donald, *OZU*, trad. Pierre Maillard, Genève, Lettre du blanc, 1980, p.141.

¹⁴⁵ SATO, Tadao, *Ozu Yasujiro no geijutsu (L'art de Yasujiro Ozu)*, Asahi shimbunsha, Tokyo, 1971 cité par RICHIE, Donald, *OZU*, op.cit., p.142.

¹⁴⁶ RICHIE, Donald, *Ibid*, p.142.

¹⁴⁷ RICHIE, Donald, *Ibid*, p.152.

Voyage à Tokyo : les larmes, seules portes accès à l'intériorité



il que l'émotion persiste dans ce corps : elle est contenue toute entière dans les yeux. Ceux-ci deviennent le seul accès à l'intimité des corps cloîtrés derrière des façades (commodités langagières, sourire figé, etc.) érigées par les traditions japonaises. *Bien souvent dans ses derniers films, il demandait à ses acteurs de ne pas bouger la tête. Toute leur émotion devait se lire dans leurs yeux.*¹⁴⁸

Nous évoquons les traditions du pays d'Ozu. C'est en effet dans la culture japonaise que nous pouvons trouver la raison à cette volonté du cinéaste de restreindre le corps à une marionnette ou, pour reprendre les mots de son acteur fétiche — Chishu Ryu — à un *tube de couleur avec lequel Ozu peignait son film*.¹⁴⁹ De fait, le cinéma d'Ozu tend à illustrer un principe profondément ancré dans la société japonaise : *l'enryo* (réserve ou retenue). *L'enryo nous amène à considérer la grande dichotomie de la vie japonaise ; la coupure qui existe entre le comportement privé et le comportement public. Ozu ne montre qu'une face de ce gouffre ; la face de la politesse attentive qui règne entre les japonais qui se connaissent.*¹⁵⁰ Chez Ozu, l'enryo est donc cette bienséance quotidienne qui fige les visages dans un sourire factice, qui pousse les émotions à rester enfouies et qui vide la parole de toute franchise. C'est également ce principe qui pousse la caméra à ne pas trop s'approcher des corps, ne voulant pas empiéter sur leur espace intime par pudeur. *Si la caméra s'approche d'un personnage, elle n'ira jamais jusqu'à prendre un gros plan, elle restera à distance de la tête et des épaules — ce n'est que politesse de ne pas s'approcher de plus près.*¹⁵¹ Dénoué d'expressivité (ou presque) et condamné à exécuter les mêmes gestes, le corps peut être vu comme une sorte d'hôte : un hôte pour le personnage qui y habite, un hôte pour les personnages invités à le rencontrer. Cette idée est appuyée par Sato cité par Donald Ritchie : *Dans les films d'Ozu, tous les personnages sont les hôtes du metteur en scène. [...], la plupart se comportent de manière rigide, comme s'ils participaient à une cérémonie. [...] en établissant et en montrant une relation de type hôte-invité, Ozu montre le Japonais tel qu'il est.*¹⁵²

¹⁴⁸ RICHIE, Donald, *Ibid*, p.146.

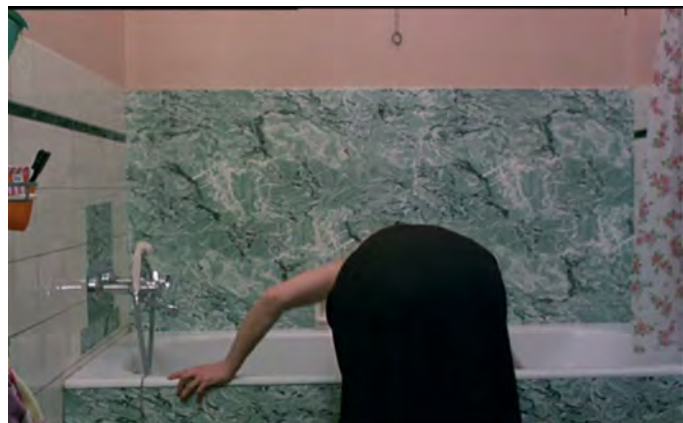
¹⁴⁹ RYU, Chishu, *Ozu to watakushi*, Kinema jumbo, 1958 cité par RICHIE, Donald, *ibid*, p.143.

¹⁵⁰ RICHIE, Donald, *Ibid*, p.148-149.

¹⁵¹ SATO, Tadao, *Ozu Yasujiro no geijutsu*, op.cit., cité par RICHIE, Donald, *ibid*, p.148.

¹⁵² SATO, Tadao, *ibid*, cité par RICHIE, Donald, *ibid*, p.148.

Jeanne Dielman : gestes infinis



Nous retrouvons chez Chantal Akerman cette conception du corps et ce notamment dans le film *Jeanne Dielman*. Mais si chez Ozu, le corps est hôte et garde l'émotion sous la façade qui s'érige par-dessus les visages via la pression des traditions, chez Akerman, le corps refuse l'émotion et la sensation préférant s'abandonner dans les gestes rituels du quotidien. C'est d'ailleurs dans cette mesure que nous pouvons rapprocher les corps des films d'Ozu à celui de Jeanne Dielman : l'impression que la monotonie du quotidien est vécue telle une cérémonie peuplée de rituels à respecter. Néanmoins, si le caractère cérémonial du quotidien est, chez Ozu, le fruit de l'*enryo*, il faudrait chez Akerman chercher les raisons du côté de son histoire familiale. *Le quotidien métronomique de Jeanne est, de toute façon, hanté par des souvenirs de rituels : pas seulement ceux de la mère et des tantes sur leur partition domestique, mais aussi ceux, religieux, qui ont disparu de la famille avec le grand-père.*¹⁵³ La cinéaste belge fait effectivement partie d'une famille juive traditionaliste. Comme elle l'affirme en interview : *Dans le rituel juif, chaque geste presque de la journée est ritualisé. [...]. C'est comme si les gestes qu'elle fait ont remplacé ce rituel-là qui est un rituel perdu et qui est un rituel, je pense, qui donne une sorte de paix [...].*¹⁵⁴

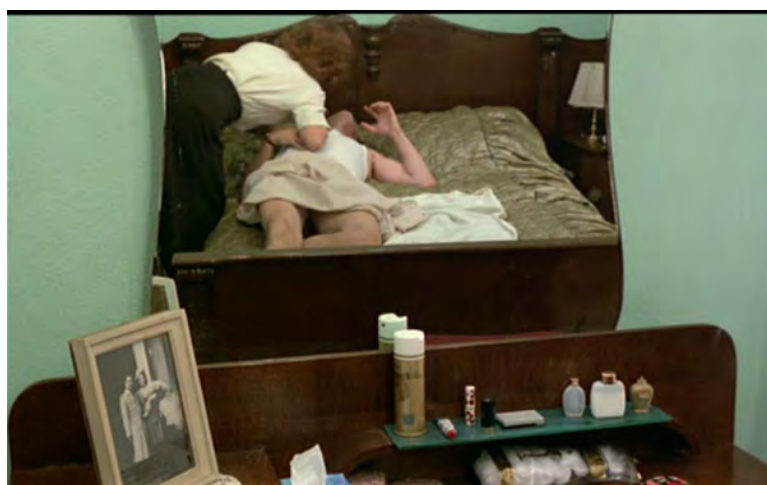
Les gestes sont donc ici affaire de mémoire pour la metteuse en scène mais pas pour le personnage qui les réalise juste pour ce qu'ils sont. Pour faire comprendre cela, Chantal Akerman se devait de les rendre visible. Elle précise alors dans cette même interview qu'il était essentiel de choisir pour le rôle une grande actrice n'ayant pas l'habitude de ces gestes habituels. *Il fallait son corps impérial pour permettre de regarder, comme la première fois, le spectacle vu mille fois et chaque fois invisible de la vie d'une Jeanne Dielman, [...].*¹⁵⁵ Elle ajoute la réelle raison de cette symphonie muette : la ritualisation extrême du quotidien permet à Jeanne de remplir chaque instant de sa journée et donc de ne pas sombrer dans l'angoisse du vide, celui de son appartement et de sa vie. Dès lors, les gestes ne sont pas de son fait mais l'illusion d'une vie pleine. Leur exécution machinale absorbe le corps de Jeanne la privant de tout ressenti, de toute once d'émotion. Elle perd sa corporéité pour finalement devenir qu'un fantôme : *Jeanne qui glisse, parfaite mécanique, coulissant de la cuisine au salon et du salon au lit,*

¹⁵³ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.56.

¹⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSllg>

¹⁵⁵ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.57.

Jeanne Dielman : un orgasme, un geste, une lueur



*d'une tâche ménagère à une autre, et puis, au crépuscule du deuxième jour, se met à flotter de plus en plus dans les mêmes gestes, avec le regard flou, jusqu'à ne plus bouger du tout sur son fauteuil.*¹⁵⁶

Mais derrière ce corps mécanique, ce fantôme déambulant dans les couloirs de l'appartement, se cache une femme qui peut ressentir du plaisir. Ce plaisir, qu'elle se refuse pour oublier son humanité, elle le retrouvera sous forme d'orgasme à la toute fin du film lors d'une nouvelle scène de prostitution. Lui rappelant sa réelle nature, celle d'un corps sensitif, ce plaisir charnel va paradoxalement aboutir à la mort. À l'aide de ciseaux, elle met fin à la source — l'homme avec qui elle a eu un rapport — de cet orgasme coupable. Mais si le geste survient pour annihiler tout foyer possible de sensations, il exprime enfin une volonté profonde de Jeanne : ce geste est le fruit de sa conscience de femme. Le paradoxe est donc total comme le souligne la cinéaste dans une autre interview : *“Si vous voulez, dit-elle, en fait elle a tué, et c'est peut-être le premier geste qui vient vraiment d'elle, et en même temps quelque part c'est pour rétablir son ordre.”*¹⁵⁷ Ce geste morbide n'est cependant pas la seule expression de ses émotions dans le film. Si celles-ci sont cloîtrées au plus profond du corps de Jeanne qui tente de les oublier, elles s'expriment peut-être par un autre biais : cette lumière bleutée qui palpite tout au long du film sur le mur séparant le salon du couloir. C'est l'hypothèse qu'énonce Jérôme Momcilovic dans son ouvrage sur la cinéaste : *Derrière Jeanne et son fils, donc un reflet bleu insiste, qui bat comme un pouls inaudible. [...]. Mais aussi : battement de coeur. Celui de la ville, alors ? Ou celui de Jeanne, qui semble battre si peu à l'image, [...] ? Peut-être le bleu qui martèle est-il un cri, le cri intérieur de Jeanne, étouffé entre les murs de l'appartement. De fait, il semble battre plus fort que jamais dans le long plan qui clôt le film et qui voit Jeanne sombrer à l'intérieur d'elle-même, assise, les yeux tournés vers nulle part et les bras posés comme des poids morts.*¹⁵⁸ Cloîtrée dans le corps de Jeanne, l'émotion du cœur s'exprime dans l'espace par la lumière.

Regard chez Ozu, lueur chez Akerman, le sentiment trouve finalement une porte de sortie à la froideur des corps résignés à être au monde par une simple mécanique des gestes censés remplir le vide de leur vie.

¹⁵⁶ MOMCILOVIC, Jérôme, Ibid, p.55.

¹⁵⁷ AKERMAN, Chantal dans le Masque et la Plume cité par MOMCILOVIC, Jérôme, Ibid, p.58.

¹⁵⁸ MOMCILOVIC, Jérôme, Ibid, p.59-60.

2 — Cloison du champ : le plan fixe

Nous venons de voir que l'absence d'expressivité des corps chez Akerman et Ozu tient plus d'une volonté des personnages à s'absorber dans une cérémonie du quotidien très codifiée où les corps sont des hôtes réalisant chaque geste tel un rituel. Cette notion de cérémonie est d'autant plus pertinente qu'elle se retrouve au niveau du dispositif filmique adopté par les deux cinéastes dans la partie de leur filmographie qui nous intéresse. De fait, que ce soit dans les films de fin de carrière de Yasujiro Ozu et dans *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman (mais également dans *Je, tu, il, elle*, *La Captive*, etc.), le plan fixe s'impose à l'image. Plus qu'une simple cloison du champ par ses bords cadres immuables et tranchants, le plan fixe permet un autre rapport aux corps filmés dans l'espace.

Avant de nous attarder sur son utilisation chez Ozu et Akerman, essayons de proposer une définition du plan fixe. Dans son mémoire sur l'esthétique du plan fixe, Cyril Cante en propose une simple en prélude de son étude approfondie : *un évènement qui se déroule selon un cadrage rigoureusement immobile*.¹⁵⁹ Et dans cette définition plutôt classique, nous pouvons déceler une spécificité du plan fixe nous intéressant particulièrement dans notre étude : quelque soit l'évènement filmé, la caméra ne réagit pas et se contente de rester fixe dans son cadrage : *la caméra immobile enregistre et se borne à être là, comme un témoin muet et imperturbé par le spectacle qui se déroule devant l'objectif*.¹⁶⁰ La caméra se retrouve alors dans la même situation que la plupart des corps étudiés : une spectatrice passive retranchée de l'action qui ne peut agir sur le monde comme si elle en était désolidarisée. Cette supposée neutralité de la caméra n'est évidemment qu'apparence : la durée de chaque cadre, le choix de la focale, la composition du plan, la position de la caméra dans l'espace, l'angle de prise de vue, ... autant de paramètres qui traduisent un véritable geste de mise en scène. Et ces paramètres sont tous brillamment exploités par certains cinéastes qui ont fait du plan fixe la ligne conductrice de leurs œuvres. Parmi ceux du corpus, Chantal Akerman et les 223 plans fixes de *Jeanne Dielman* ainsi que Yasujiro Ozu et son fameux angle de vue invariable (le plan tatami) se détachent du reste.

¹⁵⁹ CANTE, Cyril, *Esthétique du plan fixe*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff et Sabine Lancelin, ENS Louis Lumière, cinéma, 2015, p.19.

¹⁶⁰ CANTE, Cyril, *Ibid*, p.20.

Voyage à Tokyo : le plan tatami



Chez Ozu, le filmage est en soi une cérémonie : la caméra est posée à 90 centimètres du sol et filme en plan fixe frontal à une distance mesurée les acteurs dans des intérieurs japonais. Le terme “plan tatami” vient de l’angle de prise de vue : la caméra simule la vision d’une personne accroupie. Dans la période qui nous intéresse, les mouvements sont extrêmement rares (les seuls travellings accompagnent discrètement les personnages en train de marcher) tout comme les fondus : les cadres se succèdent par des *cuts*. La focale est elle aussi invariable : le 50mm — l’un des objectifs les plus proches de la vision humaine — est constamment utilisé. Cet aspect épuré de la mise en scène est justifié par la volonté d’Ozu de priver le filmage de commentaire émotionnel. Effectivement, un mouvement de caméra ou un point de vue moins rigoureux peut influencer notre ressenti devant la scène. Cette restriction rejoint sa volonté d’un jeu d’acteur privé d’émotions comme le note Donald Richie : *Ozu ne tenait pas à s’exprimer lui-même directement. Tout comme il refuse l’intrigue, car elle exploite les personnages en les coulant dans le moule de comportements conventionnels, il refusa de se servir de la grammaire traditionnelle du cinéma car elle n’autorise que l’expression d’opinions personnelles.*¹⁶¹

Concernant ce fameux angle de vue, beaucoup de commentaires ont été faits : la position de la caméra simulerait celle d’un enfant, de l’oeil d’un chien, d’une personne extérieure à l’action et l’observant assis sur un tatami, etc. Mais selon Yushun Atsuta, un de ses directeurs de la photographie interrogé par Donald Richie, cette hauteur basse de la caméra est le fruit d’un désir d’une composition picturale. *La composition picturale, dont l’origine est à rechercher dans la peinture traditionnelle, présuppose que le bord de l’image est un cadre à l’intérieur duquel les “objets” sont à disposer de manière équilibrée.*¹⁶² Et pour arriver à cet équilibre, Ozu devait régler le souci du tatami : ce dernier, par ses bordures foncées, forme des angles vifs qui se détachent de la composition et attirent le regard. Or, quand la caméra est positionnée très bas, ces angles sont effacés dans la perspective. Ce point de vue captant l’action en angle droit accentue en outre la théâtralité des scènes où les corps, comme les objets, sont méticuleusement disposés et entrent/sortent du champ par ces portes coulissantes opaques qui constituent l’arrière-plan. Celui-ci permettait aux acteurs de se détacher dans le

¹⁶¹ RICHIE, Donald, *OZU*, op.cit., p.116.

¹⁶² RICHIE, Donald, *Ibid*, p.117.

Voyage à Tokyo : lenteur et déplacements



plan, un détachement d'autant plus perceptible par la très légère contre-plongée due à la position basse de la caméra. La théâtralité est aussi due à la durée et au montage : chaque geste devait être capté dans un seul et même plan, de même pour les répliques pour le champ-contrechamp. Comme nous l'avons dit, les personnages se laissent entièrement absorber dans la tâche qu'ils accomplissent et qui devient presque une performance en soi. C'est pourquoi la caméra, dans un souci de respect, laisse l'événement se dérouler et s'exprimer dans la durée du temps présent par un découpage très dépouillé. Donald Ritchie le résume très bien quand il écrit qu'Ozu avait la particularité *d'attendre la fin d'une séquence ou d'un numéro avant de se retirer définitivement*.¹⁶³

Tous ces aspects renforcent le caractère cloisonnant du cadre fixe : nous avons l'impression que l'espace n'existe que dans le présent du cadre, que derrière ces portes n'existent aucun hors-champ mais plutôt des coulisses. Cette impression est renforcée par le fait qu'Ozu construisait ses décors spécifiquement en fonction de chaque cadre. Et il les composait sans aucun souci de continuité comme le précise Masashiro Shinoda, ancien assistant réalisateur du cinéaste interrogé par Donald Richie. *Chaque plan est une entité et le cut permet de passer à un autre plan dont la composition n'est ni dépendante, ni complémentaire d'aucun des plans adjacents*.¹⁶⁴ Cette unité apparente du plan est également soulignée par ce silence positif et cette impression d'immobilité — créée par la lenteur des corps, leur déplacement binaire (parallèle ou perpendiculaire au cadre) et l'attention portée à chaque action — régnant dans le cadre. De la sorte, tout concorde à renforcer notre attention dans les seuls contours du cadre, à nous faire scruter chaque parcelle du champ. L'entière du dispositif filmique (plan fixe, frontalité du point de vue, composition millimétrée de chaque cadre, position et focale invariable, distance impersonnelle, silence, disposition des corps très précise, désir de préserver le geste et le temps présent) clôt l'univers au seul cadre présent. Ainsi résumé Cyril Cante : *Chez Ozu, le plan fixe s'intègre à un univers stylistique qui relève d'une métrique perceptive rigide et implacable, qui réduit le monde à son image démêlée et vidée de tout dynamisme interne*.¹⁶⁵

¹⁶³ RICHIE, Donald, Ibid, p.122.

¹⁶⁴ RICHIE, Donald, Ibid, p.130.

¹⁶⁵ CANTE, Cyril, *Esthétique du plan fixe*, op.cit., p.30.

***Jeanne Dielman* : un corps toujours en action dans un plan fixe**



Jeanne Dielman de Chantal Akerman et les films clôturant la filmographie d'Ozu se rejoignent sur leur *désir de livrer l'expression secrète du mouvement du monde, et de filmer un ordre invisible des choses – invisible car n'ayant pas vraiment eu droit de cité dans la représentation cinématographique ; invisible car n'étant jamais regardé dans vie ordinaire. Yasujiro Ozu [...], Chantal Akerman dans Jeanne Dielman [...] cherchent à loger notre regard au creux de la banalité quotidienne, là où les objets sont familiers, où le temps est sans relief et où il n'y a que des non-événements, c'est-à-dire des faits sans envergure qui n'ont pas vocation à servir une dynamique narrative.*¹⁶⁶

De fait, chez Akerman, comme chez Ozu, l'intrigue dramatique est réduite au minimum, l'important étant de filmer la manière dont les corps remplissent le temps du quotidien. La cinéaste belge propose alors un dispositif filmique proche de celui d'Ozu : plans fixes propres à chaque espace (une à deux positions de caméra par pièce de l'appartement), attention accrue aux gestes dans le silence et à la durée du temps présent, jeux d'entrée et de sortie de champ incessants, etc. Cependant, si ce filmage donnait un aspect théâtral à la mise en scène d'Ozu, ici les déplacements et le découpage nous donne une autre impression : celle que la caméra tente de comprendre ce qui se cache derrière ce corps qui nous tourne si souvent le dos, qui ne sort non pas pour disparaître en coulisses mais pour toujours être en action, évitant à tout prix l'attente comme si c'était un abysse, un temps vide et mort. Il faut impérativement vivre le temps présent et non le subir. Ainsi, Jeanne est constamment en déplacement et quand elle s'arrête ce n'est que pour exécuter une tâche. Dès lors, quand elle finit de manger, elle va tout de suite débarrasser la table. Quand sa routine se dérègle (son réveil ayant sonné trop tôt) et qu'elle se retrouve à ne rien faire pendant une heure, elle se laisse absorber par cette béance — enterrée sous son quotidien structuré à l'excès — qui l'amènera à tuer avant de replonger dans ce vide lors du très long plan final. Ce n'est pas anodin si le moment fatidique où elle attend seule dans son fauteuil est capté par un autre point de vue. Comme si la caméra s'approchait d'elle dans ce moment où désorientée elle apparaît enfin humaine. Et pour comprendre, il faut apprendre à voir. Et c'est exactement ce que cherche à faire ces 223 plans fixes : c'est dans la durée du temps présent, la fixité d'un cadre et le silence que nous verrons.

¹⁶⁶ CANTE, Cyril, Ibid, p.57.

Je, tu, il, elle : une chambre à habiter



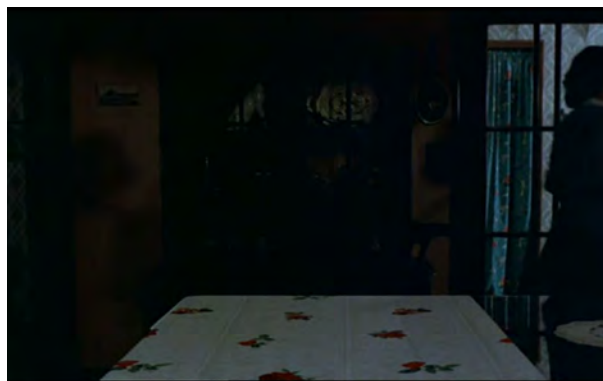
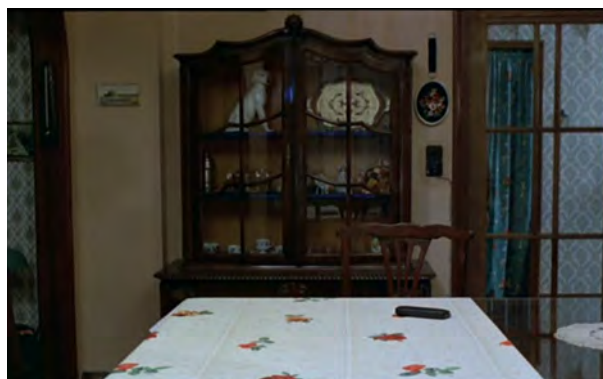
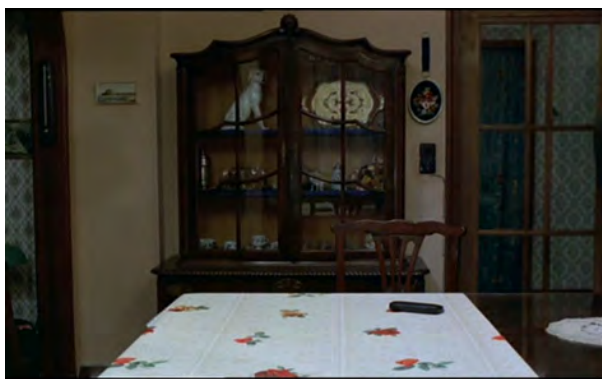
3 — Cloison de l'espace : le décor

Si les cinémas d'Akerman et d'Ozu se rejoignent, c'est également par l'espace filmé au sein des plans fixes où vivent ces corps mécaniques : des intérieurs géométriques délimités par des portes, des fenêtres, des cloisons. Si le plan fixe clôt, c'est parce que l'espace filmé est dans sa nature un espace clos. La frontalité des plans ne fait alors que souligner ces lignes droites hachurant l'espace, ces carreaux fragmentant la vision, ces murs bloquant toute perspective. Chantal Akerman disait elle-même en interview : *J'ai besoin, pour cadrer, d'avoir des chambres, des fenêtres, des couloirs, [...]. Je me sens beaucoup plus à l'aise à l'intérieur, avec des structures, qu'à l'extérieur, quand il n'y en a pas, et que ta structure c'est toi qui l'a fais avec ton cadre. [...].*¹⁶⁷ Dans le cinéma d'Akerman, trois films retiennent notre attention : *Je,tu,il,elle*, *Jeanne Dielman*, *La Captive*. Dans ces trois œuvres, l'espace principal est un appartement. Un même lieu isolé de l'extérieur mais une manière de l'habiter bien différente.

Dans *Je,tu,il,elle*, l'espace de l'appartement est réduit à une seule pièce : une chambre (nous verrons la salle de bain au détour de quelques plans). Au début du film, celle-ci est saturée et pleine de meubles. Mais très vite, la seule habitante des lieux, Julie (jouée par la cinéaste) procède à une épuration de l'espace : seuls subsistent au sein des murs bicolores (noir et blanc) un matelas sans sommier, un tapis et une modeste table. L'espace est ainsi réduit au strict minimum : des murs et un endroit où dormir. Le corps de Julie semble subir le même processus d'évidement : elle est, la plupart du temps, dans le plus simple appareil et ne se nourrit que de sucre. La voix off nous apprend que Julie a repeint les meubles en bleu puis en vert. Nous la voyons en outre déplacer les meubles de manière incessante. Au sein de l'espace règne une large baie-vitrée qui a constamment l'air d'appeler Julie. Cette dernière passe en effet de longs moments à observer l'extérieur et les gens qui passent et la regardent nue. La lumière que laisse passer cette ouverture projette sur les murs les ombres droites et dures des huisseries. En plus des lignes délimitant leurs deux couleurs, les murs sont ainsi striés de masses verticales qui, dans le vide de la pièce, focalisent le regard. Tournant en rond et comptant les jours dans l'obscurité de la pièce, Julie ne peut habiter l'espace. Elle finira logiquement par le quitter, partant sur l'autoroute.

¹⁶⁷ AKERMAN, Chantal, entretien présent dans les bonus DVD de *La Captive* cité par MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se reposa mais pas nous*, op.cit., p.81.

Jeanne Dielman : susedrages et ballet de lumières



L'appartement de Jeanne Dielman est bien différent de celui de *Je, tu, il, elle*. L'espace est multiple : à l'écran se succèdent le couloir, la cuisine, la salle de bain, la chambre et le salon (divisé par le cadre en trois parties : la table à manger, les fauteuils et le lit de Sylvain quand le canapé est défait). À chaque espace, un rituel bien précis composé d'une multitude de gestes qui amènent Jeanne à se déplacer dans toute la pièce. Or, cette dernière n'est pas visible en intégralité dans le cadre. Ainsi, le décor obstrue parfois le corps de Jeanne qui disparaît non dans le hors-champ mais dans le champ même de l'image (comme lorsque qu'elle se dirige vers l'évier dans la cuisine). C'est bien la preuve que si le cadre clôt le champ, l'espace existe en dehors de celui-ci. Cette idée de préexistence de l'espace est confirmée par cette persistance de la caméra à filmer l'espace vidé de la présence de Jeanne quand elle sort du champ ou avant qu'elle y entre. Dans ce sens, le cinéma de Chantal Akerman rejoint de nouveau celui d'Ozu où l'espace existe en dehors du passage des personnages mais également celui d'Antonioni. Si l'espace préexiste, il vit au rythme de la présence de Jeanne comme le remarque Jérôme Momcilovic quand il évoque cette *symphonie muette de son quotidien rythmé par le clic des interrupteurs qui fait apparaître et disparaître le salon, la cuisine, la chambre*.¹⁶⁸ Hormis cette logique d'exposition du corps par la lumière de l'espace (que l'on retrouve dans la *chambre optique* de *Je, tu, il, elle* baignée de lumière ou d'obscurité et exposant le corps de Julie), ces pièces ont un autre point commun : elles encadrent toutes littéralement Jeanne par un effet de surcadrage. L'embrasement d'une porte, le pan d'un mur, les contours d'une fenêtre, ... autant de cadres dans le cadre, de lignes de force verticales ou horizontales renforçant les bords du cadre fixe qui donnent cette impression de "mise sous vide" : un redoublement simultané du cadre-fenêtre et du cadre-limite.¹⁶⁹ Le surcadrage est encore un effet qui rapproche le cinéma d'Akerman à celui d'Ozu (portes coulissantes, murs) mais aussi à ceux des autres cinéastes du corpus. Cet encadrement de Jeanne par l'espace confirme l'impression que son monde se réduit à cet appartement. Par ses rituels, son occupation de l'espace, son jeu avec les interrupteurs, le corps de Jeanne ne peut être fixé ailleurs. Seul l'espace de l'appartement est habitable. Quand elle sort dehors, elle ne fait que flotter dans la nuit ou dans des plans trop larges pour son corps.

¹⁶⁸ MOMCILOVIC, Jérôme, *Ibid*, p.57.

¹⁶⁹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.98.

***La Captive* : appartement labyrinthique**



***La Captive* : arrivée de l'extérieur**



Une dernière caractéristique de l'appartement de Jeanne le rapproche de celui de Simon où vit Ariane dans *La Captive* : l'isolement de l'espace intérieur vis-à-vis de l'extérieur. Déjà dans la première partie de *Je, tu, il, elle*, le dehors était simplement visible derrière la baie-vitrée. Dans *Jeanne Dielman* et *La Captive*, les plans d'extérieur situent l'appartement en plein centre-ville et nous avons pourtant l'impression qu'il est coupé du monde. Cela est notamment dû aux rôles des fenêtres et autres ouvertures sur l'extérieur (balcon, porte-fenêtre) : celles-ci sont le plus souvent fermées et opaques car couvertes par des rideaux (*Jeanne Dielman*), des persiennes (*La Captive*) ou donnant sur un noir infini (les plans de nuit de *Je, tu, il, elle*). Quand elles sont ouvertes, elles ne le sont que légèrement et n'offrent alors au spectateur que des portions d'extérieur (*Jeanne Dielman*) ou le sont brutalement (*La Captive*) faisant paraître l'intrusion du dehors dans le dedans comme une agression visuelle (la lumière qui rentre dans la chambre) et sonore (les bruits oppressants de la ville). Ce retranchement de l'espace du monde extérieur condamné à surgir par intermittence dans la vie des personnages (cette lumière traversant brutalement la chambre de *Je, tu, il, elle* ou l'appartement de *La Captive*) ou à constituer un fond (les bruits feutrés des enfants qui jouent dans *Jeanne Dielman*) est très justement résumé par Jérôme Momcilovic : *Parce qu'il n'y a que là, chez Akerman, que le dehors est possible : dedans.*¹⁷⁰ Cette mise à distance de l'extérieur n'est pas la seule caractéristique de l'appartement de *La Captive*. Filmé en plein chantier, peuplé d'ouvriers qui traversent le champ dans le fond du plan, composé d'une multitude de portes, couloirs et fenêtres donnant l'impression d'un espace démultiplié, l'appartement apparaît comme un labyrinthe où vit Simon et Ariane (prénom symbolique). Alors que l'appartement de Jeanne était un espace habitable pour son corps se fixant allègrement dans le champ, celui de *La Captive* aspire la corporéité de Simon et Ariane. Le premier erre dans son appartement à la recherche d'Ariane et paraît continuellement flotter tel un fantôme (impression confirmée par le jeu volontairement très distant de Stanislas Mehrar). La seconde est une image insaisissable : elle apparaît nue derrière une vitre dans la baignoire ou telle une nymphe sortant d'un tableau sous des draps. Ce n'est que dehors qu'elle prend corps. *Simon le fantôme ne peut aimer qu'un fantôme : l'image d'Ariane qui dit je vous aime (bien).*¹⁷¹

¹⁷⁰ MOMCILOVIC, Jérôme, *Ibid*, p.40.

¹⁷¹ MOMCILOVIC, Jérôme, *Ibid*, p.77.

Voyage à Tokyo : surcadrages



Chez Ozu, l'espace intérieur souligne constamment la structure du cadre. D'une part, les intérieurs japonais chez Ozu sont composés d'une multitude de lignes (portes coulissantes, tatamis, fenêtres, tables, etc.) qui créent de nombreux cadres dans le cadre et, tel l'appartement de *La Captive*, démultiplient l'espace. Basile Doganis distingue deux conséquences à cela : *tantôt ces cadres emboîtés "creusent" et "ouvrent le champ en l'approfondissant, tantôt ils le referment comme un piège".*¹⁷² Ainsi, l'espace intérieur étouffe les corps soit par une sensation de vertige (l'approfondissement presque infini du champ), soit par une sensation de cloisonnement (la perspective bloquée par ces portes et fenêtres fermées). Suite logique à ces innombrables cadres dans le cadre, les personnages sont très souvent encadrés dans l'image par le décor comme chez Akerman. Dans la plupart des plans d'intérieur, le cadre est borné en haut par le linteau et en bas par le tatami, le reste est divisé en trois parties : l'action se déroule dans le tiers central, le tiers gauche est obstrué par des volets de bois, le tiers droit est caché par un panneau coulissant. Autre similitude avec les films de la cinéaste belge : la mise à distance de l'extérieur. En effet, comme le remarque Donald Richie : *L'endroit du décor le plus fréquemment exploité par Ozu est le roka, le corridor qui sépare les pièces d'habitation du dehors.*¹⁷³ Dans sa nature même, l'espace filmé isole l'intérieur et le coupe du monde extérieur.

Dans les autres cinéastes du corpus, l'espace intérieur fonctionne également comme une cloison des corps. Chez Antonioni, les personnages sont, comme chez Ozu, constamment surcadrés par le décor. Dans le cinéma de Wenders et Jarmusch, les intérieurs sont déformés (*Stranger than Paradise*), répétés (*L'état des choses*) et amenés, par la présence de miroirs, à se refermer sur eux-mêmes et sur la solitude des corps. Avec *Last Days*, Van Sant reprend le dispositif de *Jeanne Dielman* : chaque pièce est filmée par un ou deux points de vue invariables et fixes encadrant Blake. Mais, contrairement à Jeanne, Blake erre sans but dans son immense maison et finit par perdre sa corporéité (et ce littéralement lors de la fin). Cela nous amène à la constante qui relie ces espaces et les distingue des intérieurs d'Ozu et Akerman (hormis *Je, tu, il, elle*) : ils ne sont jamais habitables et appellent toujours au départ des personnages les habitant.

¹⁷² Le silence dans le cinéma d'Ozu, p.26

¹⁷³ Ozu, p.126

Chapitre 2 : L'errance

*Errer c'est être sans lieu déterminé. [...] l'errance est d'abord un mouvement, celui d'un corps qui traverse des espaces.*¹⁷⁴ Telle est la définition de l'errance selon Sébastien Goepfert. Incapables d'habiter l'espace, de se fixer dans un lieu, les corps sont contraints à les quitter pour errer à travers les paysages. L'errance est alors l'affaire du nomade comme le souligne Céline Scémama-Heard : *l'individu errant est celui qui n'a pas de point d'ancrage précis, tel qu'on définit le nomade.*¹⁷⁵ Ajoutons à cela que si les corps se déplacent, c'est plus le mouvement en lui-même que la destination qui importe. D'ailleurs, cette dernière est rarement définie : les corps sont ainsi toujours en voyage, constamment dans l'entre-deux. Ils sont caractérisés par leur inertie comme le pointe avec pertinence Philippe Dubois en évoquant les personnages de Wim Wenders : *Ils viennent de quelque part, ils vont toujours ailleurs, ils ne s'arrêtent que très épisodiquement. Des êtres non pas tant en mouvement que de mouvement [...]. Sans origine bien déterminée, sans but ultime précis, ils sont pour la plupart toujours en cours et en cours, entre deux lieux [...], entre deux êtres [...], entre deux médias [...], entre deux eaux, deux vies, deux actions, entre la couleur et le noir et blanc, entre le son et l'image, entre la contemplation et la narration, entre le vide et le plein, la pensée et l'émotion, l'amour et la mort, l'origine et l'avenir, etc.*¹⁷⁶

Cet entre-deux est présent à tous les niveaux : dans l'identité même des personnages indéterminés, dans le récit qui part d'une béance pour finir dans le vide, dans la trajectoire des personnages, dans les lieux où ils s'arrêtent, intermondes inhabitables qui les poussent à repartir. C'est ce que nous allons voir en étudiant les raisons et les formes de l'errance. Car l'errance est multiple : elle n'est pas que déplacement dans l'espace, elle peut aussi constituer un mouvement intérieur. Les corps sont en quête, non d'un lieu, mais d'un fantasme : celui d'une subjectivité, d'un sens à l'existence, d'un lieu d'origine, d'un passé révolu ou d'une enfance perdue. Nous analyserons ensuite les lieux de l'errance et nous finirons par aborder le plan phare de l'errance : le travelling.

¹⁷⁴ GOEPFERT, Sébastien, *Les représentations de l'errance au cinéma et dans la photographie contemporaine*, mémoire de recherche dirigé par Pierre William Glenn, FEMIS, image, 2011, p.4.

¹⁷⁵ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.71

¹⁷⁶ DUBOIS, Philippe, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.23.

1 — L'errance, conséquence du vide narratif

Qu'est-ce qui motive l'errance et le mouvement incessant des corps ? En étudiant les films du corpus, nous trouvons une récurrence qui explique peut-être ce besoin : le vide. Ou plutôt un processus d'évidement que nous retrouvons sur l'ensemble des strates du films : évidement des personnages (indéterminés et peu caractérisés), de la narration, des espaces et de la temporalité.

Intéressons-nous d'abord aux récits filmiques. En analysant les films du corpus, nous constatons que les trames narratives se retrouvent lacunaires, les histoires sont privées de résolution et les intrigues se nouent autour d'un vide prenant la forme d'un manque ou d'une absence. Dans son étude pertinente de l'évidement dans le cinéma d'Antonioni, José Moure précise que le vide se retrouve à deux niveaux narratifs¹⁷⁷ : dans l'évènement fondateur qui crée une béance et autour duquel se noue la trame du film ainsi que dans la trajectoire des personnages se tissant au fil de cette béance au lieu de la compenser. Concernant l'évènement, José Moure en distingue deux types — la perte et la disparition — que nous avons déjà abordés lors de notre étude du hors-champ.

L'évènement de la perte ou de la disparition est l'acte fondateur qui va pousser les personnages à partir. Ceux-ci vont suivre une trajectoire qui va non pas combler le vide créée mais se dissoudre dans cette béance. Si José Moure distingue dans le cinéma d'Antonioni deux formes de trajectoires — la forme-ballade (*la dérive sans but, [...], de personnages incapables d'action et réduits à participer en purs voyeurs au spectacle d'un monde qui leur est devenu étranger*¹⁷⁸) et la forme-enquête (s'organisant autour d'un mystère qui ne sera jamais résolu) — Sebastien Goepfert, dans son mémoire sur l'errance, les classe en trois catégories : la fuite, la quête et le temps mort (défini comme *une errance immobile ou principalement mentale*¹⁷⁹). En se basant sur ces classifications, nous allons tenter d'en proposer une plus large pour étudier les films du corpus.

¹⁷⁷ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.58-75

¹⁷⁸ MOURE, José, *ibid*, p.67-68.

¹⁷⁹ GOEPFERT, Sébastien, *Les représentations de l'errance au cinéma et dans la photographie contemporaine*, op.cit., p.4.

Reprenons d'abord la forme de l'enquête, liée aux films centrés sur la disparition quand celle-ci est vécue par les chercheurs et non le disparu (c'est le cas notamment dans *Profession : Reporter*) : il faut retrouver Anna dans *L'avventura*, Gordon dans *L'état des Choses*, la mère d'Alice dans *Alice dans les villes*, Jane dans *Paris, Texas* ou enquêter sur la présence d'un cadavre dans un parc puis sur sa disparition dans *Blow Up*. Ensuite, nous pouvons réutiliser la notion de fuite : celle plutôt littérale chez Jarmusch (fuir la mort dans *Dead Man*, fuir la prison dans *Down by Law*) et Wenders (Gordon fuit la mafia dans *L'état des choses*, comme Jonathan et Tom dans *L'Ami Américain*) ; celle plus métaphorique chez Antonioni (fuir sa propre identité dans *Profession : Reporter*, fuir le couple et un monde oppressant dans *Le Désert Rouge* et *La Notte*) et Akerman (fuir le plaisir dans *Jeanne Dielman*, fuir la monotonie du couple dans *Toute une nuit*).

De plus, l'errance s'exprime sous la forme d'une quête mais une quête non littérale (cela se rapprocherait de l'enquête) : la recherche d'une chimère qui sert de prétexte au voyage. La quête est multiple : c'est la quête existentielle de corps tentant de (re)trouver une identité propre par le voyage (à travers les USA dans *Alice dans les villes*, à travers l'Allemagne dans *Faux Mouvement*, à travers l'Europe et l'Afrique dans *Profession : Reporter*) ou la déambulation (*Le Désert Rouge*, *L'éclipse*, *La Notte*) et c'est la quête de sens d'un corps tentant de trouver un but à leur vie pour oublier l'ennui (rejoindre une cousine dans *Stranger than Paradise*, aller à la rencontre d'un fils inconnu dans *Broken Flowers*, retrouver la chaleur d'un corps dans *Je, tu, il, elle*). Enfin, reprenons le concert de forme-ballade et de temps morts explicités précédemment pour proposer une nouvelle forme : l'errance déraisonnée, un mouvement n'ayant aucun autre but (rien à fuir, rien à trouver) que son mouvement même et où *le voyage devient la substance-même du film ; [...]. L'itinéraire seul devient l'enjeu de la progression du récit.*¹⁸⁰ Si cette catégorisation est complexe à appliquer précisément, citons trois exemples du corpus qui paraissent bien l'illustrer par leur récit très épuré : *Permanent Vacation* (un jeune homme déambule dans New York), *Gerry* (deux jeunes se perdent dans le désert et marchent jusqu'à l'épuisement) et *Au fil du temps* (deux hommes se rencontrent et voyagent sans destination à travers l'Allemagne).

¹⁸⁰ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.70.

Si elles débutent par un manque ou une absence, les histoires finissent aussi dans le vide. La trajectoire des personnages n'a finalement été qu'une expérimentation du vertige de ce vide, le creusant pour finir par y être absorbée dans un dénouement suspendant — par l'effacement, la spirale ou la figure de l'éclipse — l'intrigue restant dès lors irrésolue. L'effacement est incarné le plus souvent par la mort des protagonistes (*Gerry*, *Last Days*, *Dead Man*, *L'état des choses*, *Profession : Reporter*). La spirale ramène, quant à elle, les corps au point de départ du récit par un retour strict au début du film (Giuliana et son fils marchent de nouveau seuls le long de l'usine dans *Le Désert Rouge* ; Don retourne à la solitude de sa maison dans *Broken Flowers*) ou plus nuancé (À la fin de *Stranger than Paradise*, Willie prend l'avion pour Bucarest à la place d'Eva qui l'avait pris pour venir à New York au début du film ; à la fin de *Paris, Texas*, Travis abandonne de nouveau sa famille mais en ayant réuni Jane et son fils ; à la fin de *L'Avventura*, Claudia vit la même désaffection qu'a vécu Anna et qui l'a poussé à disparaître au début du film en voyant Sandro la tromper).

L'éclipse suspend enfin le récit en ne proposant aucune résolution à l'intrigue originelle (Que vont devenir les personnages ? Vont-ils guérir de leur mal-être ?) et s'exprime sous la forme d'un dénouement ambigu. D'une part, c'est un nouveau départ oscillant entre l'espoir d'une vie où le lien existe et la peur d'un retour au vide : Bruno et Robert se quittent pour retourner à leur solitude mais avec le désir de changer leur vie à la fin d'*Au fil du Temps* ; Lidia et Giovanni clôturent *La Notte* par une étreinte signifiant un renouveau de leur amour ou un ultime rapprochement avant leur rupture ; Jack et Zack, évadés de prison, se quittent dans le bayou à fin de *Down by Law* et font route vers l'inconnu avec la volonté de refaire leur vie. D'autre part, c'est une remise à zéro littérale et figuré de l'univers du film : ce sont les espaces urbains déconnectés à la fin de *L'éclipse* ; c'est le monde de *Dead Man* qui se retrouve déserté de toute vie après la mort des corps qui le peuplaient ; c'est le travelling vertigineux clôturant *Alice dans les villes* qui part du train transportant Alice et Philip pour finir par englober l'Allemagne entière alors que Philip vient d'apprendre la mort de John Ford).

L'errance est donc à la fois l'essence et le fruit d'histoires : *des histoires qui se nouent autour d'un vide, se tissent au fil du vide et se dénouent dans le vide.*¹⁸¹

¹⁸¹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.59.

Au fil du temps / Mystery Train / Profession : Reporter / Gerry :
des corps déjà en voyage



2 — Géographie de l'errance

Si les trajectoires erratiques des corps se tissent autour du vide créée par l'évènement fondateur du récit, elles se construisent également au fil d'un autre vide : celui des espaces. De la sorte, si nous résumons ces itinéraires à des évolutions spatiales, nous trouvons à peu près un même schéma : les personnages quittent une maison qu'ils ne peuvent plus habiter et errent, en voiture ou en marchant, le long de routes longeant des paysages évidés (terres abandonnées, villes désertes) en quête d'un *lieu* — au sens littéral et figuré — souvent fantasmé (la Floride de carte postale dans *Stranger than Paradise*, le Memphis d'Elvis Presley dans *Mystery Train*, la terre d'origine photographiée dans *Paris, Texas*, l'enfance dans *Au fil du temps*, la mère dans *Alice dans les Villes*) et s'arrêtent pour quelques temps dans des endroits de passage, n'existant que pour être quittés. Le vide est donc partout dans l'espace : les lieux ouverts sont déserts, les lieux fermés sont inhabitables, les routes sont des cicatrices dans la béance des paysages urbains ou sauvages. Ces lieux sont ainsi à l'image des personnages : désaffectés, indéterminés, hantés par l'absence.

Le départ du voyage est rarement présent dans les films du corpus. Chez Wenders, quand nous retrouvons Philip ou Bruno Winter, ils sont déjà sur les routes américaines (*Alice dans les Villes*) ou allemandes (*Au fil du temps*). Chez Jarmusch, quand nous rencontrons William Blake ou le couple de touristes japonais Mitsuko et Jun, ils sont déjà en voyage dans le train les menant à Machine (*Dead Man*) ou Memphis (*Mystery Train*). Chez Antonioni, quand nous voyons pour la première fois David Locke, il est déjà perdu au beau milieu de l'Afrique (*Profession : Reporter*). Idem chez Van Sant où, dans *Gerry*, les deux hommes sont déjà sur la route les menant au désert. Dès lors, quand le lieu que les personnages quittent est visible au début du film, c'est pour mettre en valeur l'incapacité des corps à l'habiter, *comme s'il était dans leur nature non pas de servir de décor scénique mais d'exhiber les signes de l'absence, de l'abandon ou de la désaffectation [...]*.¹⁸² Incapables de s'ancrer dans l'espace, le corps doit le quitter. Citons notamment ces appartements antonioniens hantés par l'absence en étant paradoxalement remplis d'objets jamais utilisés ni déplacés, simplement

¹⁸² MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.14.

L'état des choses / L'avventura / Le Désert Rouge / Down by Law :
lieux en chantier et lieux précaires



présents pour souligner le vide des espaces (*L'éclipse*) ou asphyxiant les personnages par la modernité glaciale de leur architecture, leurs teintes saturées et le malaise créée par certains objets (*Le Désert Rouge*). Ajoutons ces maisons wendersiennes et jarmuschiennes qui étouffent les personnages alors déterminés à les quitter pour se retrouver et se confronter à la réalité du monde par un voyage les ramenant vers le passé (*Broken Flowers*) ou les formant pour le futur (*Faux Mouvement*) : *des maisons, [...], pleines d'histoires, enracinées, maisons que l'on quitte [...], qui sont comme des boîtes à souvenirs que l'on ouvre de temps en temps, maisons perdues, absentes, qui tiennent lieu de mères.*¹⁸³ N'oublions pas ces chambres chez Akerman que les personnages n'arrivent pas à habiter par cette béance immuable qui veut engouffrer les corps malgré le déplacement constant du mobilier (*Je, tu, il, elle*) ou par ce sentiment de désaffection qui transpire chaque mètre de l'espace (*Toute une nuit*).

En outre, quand les maisons, les appartements et les chambres ne sont pas à l'origine du départ, elles se retrouvent plus tard sur la route des personnages en tant que lieux de passage, des lieux toujours indisposés à un quelconque ancrage et *qui reflètent si bien l'impossibilité, non seulement de l'esprit mais également du corps, de se fixer dans un endroit déterminé.*¹⁸⁴ Ces lieux n'existent alors que pour être quittés. Leur caractère éphémère est dû à plusieurs raisons. Les personnages les quittent d'abord car leur structure est inhabitable : elles sont en voie de construction ou de destruction (le magasin de Giuliana en chantier et la cabane de Max en train d'être détruite dans *Le Désert Rouge*, le palais que se fait construire Gordon et l'hôtel voué à la destruction dans *L'état des choses*) ou sinon trop précaires (les cabanes abandonnées du berger dans *L'Avventura* et du pêcheur dans *Down by Law*). De plus, les personnages n'y font que passer au vu de leurs histoires : elles évoquent un passé douloureux (les maisons des ex-femmes de Don dans *Broken Flowers*, la maison où vivait Locke et sa femme dans *Profession : Reporter*, la maison de Walt dans *Paris, Texas* où Travis découvre que son fils a trouvé de nouveaux parents après la disparition de sa famille) ou le fantasme d'une enfance perdue (la chambre d'enfant que visite Vittoria dans *L'éclipse*, la maison familiale vidée par la famille de Wilhelm dans

¹⁸³ DUBOIS, Philippe, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.25.

¹⁸⁴ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.87.

**Stranger than Paradise / Profession : Reporter / Alice dans les villes / Mystery Train :
Hôtels et motels**



**Le Désert Rouge / L'éclipse / Dead Man / Down by Law :
des lieux inhabitables**



Faux Mouvement et celle perdue au milieu du Rhin dans *Au fil du temps*, la maison de la tante de Willie à Cleveland dans *Stranger than Paradise* aussi vide et empreinte d'ennui que son appartement new-yorkais). Enfin, les personnages partent de ces lieux car c'est leur fonction même d'être des lieux de transition. Ce sont ces innombrables chambres toutes semblables se trouvant dans des motels glauques et sans nom (*Stranger than Paradise*, *Alice dans les villes*), dans des auberges vétustes perdues au milieu de nulle part (*Down by Law*, *Dead Man*) et dans des hôtels impersonnels imprégnés par le vide, l'ennui voire la mort (*Profession : Reporter*, *Mystery Train*). *Endroits pour gens de voyage, de passage ou en partance, ces hôtels, partout identiques ne sont-ils pas aussi des no man's land, des lieux de partout et de nulle part à la fois.*¹⁸⁵

À ces lieux que José Moure qualifie d'atopiques (ces chambres d'hôtels dont la vacuité est une vacuité de la l'impersonnalité, du "sous-vide" et où le personnage est en attente [...]¹⁸⁶) ou d'utopiques (ces maisons et appartements dont la vacuité est une vacuité de la désaffection, de l'abandon, liés à l'inconscient, à la nostalgie, à la mémoire personnelle ou collective, [...]¹⁸⁷), s'ajoutent deux autres types d'endroits de passage : les lieux déshumanisants et hostiles qui ne sont pas faits pour être habités dans la durée et dans lesquels le séjour des corps est contraint (la prison de *Down by Law*, les usines monstrueuses de *Dead Man* et du *Désert Rouge*, la Bourse dans *L'éclipse*, le Peep-Show de *Paris, Texas*) et les lieux-frontières qui obligent les personnages au départ (les gares dans *Mystery Train* et *Les Rendez-Vous d'Anna*, les parkings dans *L'état des choses* et *La Nuit*, les ports dans *Le Désert Rouge* et *Permanent Vacation*, les aéroports de *The Limits of Control* et *Alice dans les Villes*). Ces derniers sont d'ailleurs indéniablement liés aux multiples véhicules peuplant les films du corpus (voitures, camions, trains, avions, barques, pirogues, etc.). Notons que parmi ces véhicules se trouvent des maisons sur roues (le mobile-home de *L'état des choses*, la caravane de *Paris, Texas*), ultime incarnation de ces espaces de l'entre-deux, suspendus au mouvement et incitant à l'itinérance infinie.

¹⁸⁵ DELVAUX, Claudine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.90.

¹⁸⁶ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.169.

¹⁸⁷ MOURE, José, *Ibid*, p.169.

***Stranger than Paradise / Je, tu, il, elle / Voyage à Tokyo /
Alice dans les villes / Elephant / Le Désert Rouge :***
un vaste corps circulatoire



Tous ces lieux évidés ou peuplés par des objets faisant illusion de présence (la TV), où les jours et les nuits se ressemblent, renforcent cet *indicible sentiment de solitude, un trouble qui engendre un sentiment de perte du fil du temps et, au bout, de soi-même*.¹⁸⁸ Parlant de ce lieux, José les qualifie d'*haltes instables*¹⁸⁹. Ces lieux ont en effet comme autre trait de caractère commun leur instabilité. Celle-ci est due à deux raisons. D'une part, comme le souligne Philippe Dubois, ces lieux clos remplis de fenêtres et de portes, même où cela est impossible (la fenêtre que Bob dessine dans sa cellule dans *Down by Law*), sont donc *toujours pleins d'ouvertures et de fuites en perspective*.¹⁹⁰ D'autre part, comme le souligne Catherine Petit, ces lieux sont fragilisés par la proximité de lieux-frontières : les hôtels sont souvent près d'aéroports (*Alice dans les villes, Stranger than paradise*) et les motels sont, au vu de leur nature, situés à côté d'autoroutes.

Cela nous amène aux voies de communications. Peuplés de rails (*Voyage à Tokyo*), d'autoroutes (*Je,tu,il,elle*), de rues (*L'éclipse*) et ruelles (*La Captive*), de fleuves (*Dead Man*) et autres voies aériennes (*Alice dans les Villes*), les films du corpus peuvent s'assimiler à un vaste *corps circulatoire*¹⁹¹. Mais si parfois, elles font se rencontrer les corps avant de les séparer, elles faillent souvent, tels les médias, à leur mission : loin d'amener les personnages à rejoindre une place dans le monde ou à rejoindre l'être disparu (même si Philip dans *Alice dans les villes* a retrouvé la mère d'Alice, le film se finit avant les retrouvailles), elles semblent projeter le vide des personnages dans les paysages qu'ils traversent. Situés dans des pays différents, ces espaces se mettent à se ressembler étrangement : villes désertées par les hommes (*Stranger than Paradise, La Nuit*, etc.) ou paysages naturels à l'abandon (*L'avventura, Down by Law*, etc.), les territoires semblent ressembler à des *no man's land*. Ces voies perdent donc leur statut de réseaux de communications pour devenir des cicatrices dans les béances des paysages meurtris (L'elbe tranchant la plaine dans *Au fil du temps*, la route coupant le désert dans *Gerry*) ou des frontières qu'on traverse pour atteindre la mort (*Dead Man, Profession : Reporter, L'état des choses*). L'arrêt du voyage, c'est la fin de la vie.

¹⁸⁸ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.90.

¹⁸⁹ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.170.

¹⁹⁰ DUBOIS Philippe, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.25.

¹⁹¹ DUBOIS, Philippe, *Ibid*, p.24.

Alice dans les villes / Les rendez-vous d'Anna / Last Days / Broken Flowers :
des travellings multiples



3 — *Travelling-movies*¹⁹²

Au mouvement continu des corps dans l'espace répond le mouvement de la caméra pour filmer leur errance : le travelling. *Le plan fait voyage*.¹⁹³ Filmage aéré avec ces cadres en mouvement insufflant un souffle à l'image, le travelling est parfaitement adapté à l'errance du nomade comme en témoigne *L'état des choses* : quand Fritz part aux USA en quête de Gordon, le plan fixe, dominant les cadres jusque-là, laisse place aux travellings. Si le plan fixe permet d'éprouver le cloisonnement d'un lieu intérieur, le travelling — qui implique un déplacement physique de la caméra dans l'espace — permet d'appréhender l'itinérance d'un corps dans l'ouverture et la profondeur de paysages extérieurs. Le travelling est, à l'instar des trajectoires des personnages, multiple : travellings latéraux suivant les corps déambulant le long de villes désaffectées (*Mystery Train, Stranger than Paradise*), travellings avants suivant des corps à la dérive s'enfoncer dans un espace hostile (*Last Days, Elephant*), travellings filmés depuis l'intérieur de véhicules en mouvement et captant la surface de paysages qui défile (*Au fil du temps, Faux Mouvement*), travellings accompagnant ces mêmes véhicules en route pour un voyage funeste (*L'état des choses, Gerry*), travellings aériens montrant l'immensité d'un espace où le corps devient simple particule en mouvement (la fin d'*Alice dans les villes*, le début de *Paris, Texas*), etc.

Mais si le travelling est présent dans l'ensemble du corpus, il est la figure de proue de deux cinéastes : Wenders et Jarmusch. Si le premier a fait du travelling l'essence même de son cinéma, le second use du travelling comme d'une signature stylistique. Dans son cinéma, le travelling sera latéral et accompagnera ces dandys déambulant avec nonchalance dans les villes désertées de son Amérique poussiéreuse. Notons que son attrait pour le travelling trouve son origine dans le corpus : les travellings latéraux d'Akerman, qu'ils suivent l'errance d'un personnage (*Les Rendez-vous d'Anna*) ou qu'ils simulent le regard à la dérive d'une cinéaste face à la désolation d'un peuple (*D'Est*), ont durablement marqué le cinéaste américain. Chez Wenders, le travelling sera autre : il sera avant pour pénétrer l'espace dans la profondeur, il sera latéral pour faire défiler les paysages au fil des routes mais, avant tout, il sera cinéma.

¹⁹² PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.7.

¹⁹³ DUBOIS, Philippe, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.24.

***Mystery Train* : Travelling contrarié ?**



***Dead Man* : Travelling vers l'Histoire ?**



Le cinéma de Jarmusch est un cinéma de la dérive. Devant sa caméra, la ville américaine a perdu de sa splendeur. *Rues vides, poubelles crevées, stations-service fermées, immeubles squattés, ...* [le rêve américain est] *un tas de ruine*.¹⁹⁴ Alors dans celui-ci, les personnages, souvent en visite, déambulent cherchant quelque chose à quoi se raccrocher. Mais rien n'est là, ni les buildings de New York, ni les palmiers de la Floride. La Nouvelle-Orléans est devenue un cimetière et Memphis, capitale du rock, un désert urbain. Dès lors, sans point de fixation, la caméra ne peut que suivre les corps dans leur errance. Les travellings se succèdent, transformant les espaces urbains en un défilement de paysages sans fin. Latéral et accompagnant au même rythme le déplacement du personnage, le travelling impose entre la caméra et le corps filmé une distance toujours stable. Idem pour le corps qui reste toujours à distance de l'espace parcouru, préférant la contemplation au rapprochement physique, l'observation passive à l'interaction. *Dans tous les cas, le travelling latéral fait défiler façades ou paysages comme sur un rouleau asiatique ou comme sur la tapisserie de Bayeux et imite la surface plane. [...] La surface plane, la distance invariante entre le spectateur et les objets du monde filmé, ou entre le personnage focalisateur et ses objets, interdit toute action du personnage sur le monde et vice-versa*.¹⁹⁵ Finalement, s'il y a travelling latéral, c'est pour illustrer cette inactivité propre à tous ces personnages. Dans leur errance, ils ne pourront que rester à la surface du monde. Comble de leur dérive, le travelling paraît les faire retourner sur leurs pas. C'est le cas pour le couple de japonais de *Mystery Train* : Jarmusch n'hésite pas à capter leur errance en filmant de chaque côté de l'axe qu'ils suivent en marchant. Leur déplacement devient alors *une déambulation faite de retours incessants*.¹⁹⁶

Quand elle n'accompagne pas l'errance, la caméra filme un paysage depuis un véhicule en mouvement dans un travelling latéral. Dans *Dead Man*, nous voyons l'espace défiler derrière les vitres du train qui amène William Blake à la côte ouest des États-Unis. Surcadré par les fenêtres du train, le paysage devient écran et William Blake un spectateur impuissant ne pouvant que contempler le film de l'Histoire de son pays mais passé à l'envers : les villes modernes industrielles laissent place aux terres arides et reculées de l'ouest.

¹⁹⁴ AZOURY, Philippe, *Jim Jarmusch : une autre allure*, Paris, Capricci, 2016. p.28.

¹⁹⁵ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.36.

¹⁹⁶ MURILLO, Céline, *Ibid*, p.35.

Paris, Texas / Alice dans les villes / L'état des choses : Travelling-véhicule



Dans l'exemple de *Dead Man* se dégage un des concepts majeurs du cinéma-mouvement de Wenders : le paysage-écran. *Quelque soit sa modalité [...] et la position de la caméra, le travelling wendersien transforme le monde en paysage (le paysage n'existant que pour celui qui est extérieur et qui peut le cadrer ne serait-ce qu'en mouvement) et le paysage, en écran de cinéma.*¹⁹⁷ Et pour qu'il soit écran, Wenders aura recours à une forme de travelling bien particulière : le "travelling-véhicule" qui associe deux paramètres essentiels de l'appréhension et de la restitution cinématographiques du réel, à savoir l'effet de cadre (image cadrée à travers un pare-brise) et l'effet de défilement (l'image mouvement ou le paysage-film).¹⁹⁸ Le travelling-véhicule est lié à une situation : un personnage erre sur les routes à bord d'un véhicule qui le met en position de spectateur du monde. Cette forme s'exprime ensuite dans un type de plan bien précis. La caméra filme, depuis l'intérieur du véhicule, le paysage se déployant derrière le pare-brise. Elle reste fixe mais la voiture étant en mouvement, considérons ces plans comme des travellings avants. Dans le cadre, une même composition : le paysage surcadré par les bords du pare-brise, l'amorce gauche cadre d'une partie du bras du conducteur et ses yeux visibles en reflet dans le rétroviseur placé en haut du cadre et bien au centre. Notons que parfois, comme Jarmusch, le travelling-véhicule est latéral et capte des paysages défilant derrière la vitre d'un camion (*Au fil du temps*) ou d'une voiture (*Alice dans les villes*).

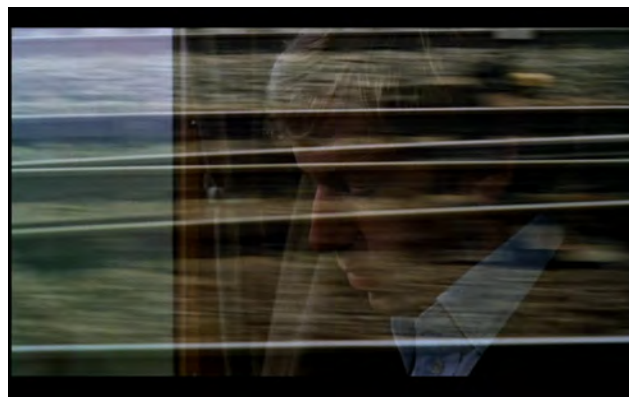
Plus qu'allier surcadrage et mouvement, cette forme de travelling donne une nouvelle dimension au voyage : étant leur seule modalité d'être au monde, le voyage devient la vie même des corps filmés et reflète notre condition de spectateur. Le voyage est cinéma, le cinéma est voyage. C'est autour de cet adage que la filmographie toute entière de Wenders gravite. C'est pourquoi Catherine Petit, dans son ouvrage sur Wenders, nomme les oeuvres de ce dernier des *travelling-movies* qu'elle définit de la manière suivante : *Cinéma du voyage. Toutes sortes de véhicules traversent l'espace. Les paysages se déploient. Les caméras glissent. Travelling généralisé. Chorégraphie de mouvements. Mobilité totale des cadres. [...] croisements, mouvements parallèles, contacts à distance. Tout est toujours en route. [...]. Le paysage se fait écran. À l'horizon : le cinéma.*¹⁹⁹

¹⁹⁷ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.177.

¹⁹⁸ MOURE, José, *Ibid*, p.176.

¹⁹⁹ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.7.

Faux Mouvement : Train-pellicule



Si le travelling-véhicule est le témoignage le plus pertinent du cinéma-mouvement de Wenders, c'est pour cette analogie entre position du spectateur devant l'écran de cinéma et celle du conducteur dans son véhicule. *À la limite, le monde qui se déroule derrière la vitre [...] est une mimesis de l'écran cinématographique. Ce n'est plus le cinéma qui imite le réel, c'est le réel en crise qui est devenu aussi illusoire, aussi fictif que le cinéma.*²⁰⁰

Le conducteur est assis devant son volant, comme nous le sommes dans le siège de la salle. Devant lui un écran et ses contours : le pare-brise. Tel l'écran de cinéma, ce dernier délimite l'espace et en dévoile un fragment au regard du conducteur. Si le pare-brise est écran, le véhicule est projecteur : s'il s'arrête, l'image se fige, le paysage reste fixe, l'impression de mouvement s'évanouit. Le regard est, de fait, au centre, de ces deux situations. Immobiles sur notre siège, notre activité se résume à la vision (et à l'écoute) dans la salle de cinéma. Le conducteur, outre son action manuelle sur le volant réduite au minimum par la linéarité de la route, est également dans une perception purement visuelle de l'espace qu'il doit appréhender pour s'y orienter. Notons d'ailleurs que, si la route s'enfonce telle une ligne droite infinie dans la perspective, les paysages visibles derrière l'écran/pare-brise ne sont presque jamais délimités dans la profondeur. Comme nous avançons dans le film guidé par la mise en scène découvrant progressivement images sur images, le conducteur avance dans son voyage guidé par cette route rectiligne découvrant paysages sur paysages. Enfin, le conducteur est spectateur car il est isolé de l'extérieur, non par la salle obscure, mais par l'habitacle de son véhicule, sorte de dedans dans le dehors.

À l'instar d'Annie Goldmann, de nombreux théoriciens (Gilles Deleuze, José Moure, Philippe Dubois et Catherine Petit) ont développé cette comparaison en allant cependant plus loin : plus qu'une analogie entre spectateur et conducteur, entre pare-brise et écran, le voyage serait une métonymie du processus interne du cinéma. *Son amour du cinéma et sa fascination du mouvement sont désormais liés, le cinéma étant mouvement, il fera du mouvement son cinéma. Dans le monde des films du cinéaste, voyager rime avec filmer, filmer signifie voyager. Chaque film-voyage non seulement parle du cinéma, mais est le cinéma même, mouvement et déplacement, défilement et errance.*²⁰¹

²⁰⁰ GOLDMANN, Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Henri Veyrier, 1985, p.68.

²⁰¹ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.49.

Au fil du temps : filmer deux mouvements



Si le pare-brise peut être écran de cinéma, il peut être le viseur de la caméra, ses contours devenant alors cadre littéral (le surcadrage du paysage) et figuré (l'équivalent du *frameline* du viseur). Le véhicule serait alors la caméra qui fait défiler, dans le champ de son viseur, les photogrammes de la pellicule si rapidement que nous avons l'impression d'un mouvement continu. Comme le projecteur, si elle s'arrête, nous retrouvons des photogrammes : le paysage et l'image reviennent à leur nature originelle d'entités statiques. Dans cette optique où les paysages se succédant seraient des images donnant l'impression du mouvement, la route deviendrait le ruban de la pellicule, à l'origine de ce défilement. La figure de la pellicule se retrouve également dans le mouvement du train. Les deux sont affaires de vitesse et guidés par des roues (celles du train suivant les rails, celles dentées dans la caméra faisant avancer la pellicule). Une autre similitude se retrouve dans *Faux Mouvement : Quand le train de Wilhelm Meister est dépassé par un autre train défilant à toute allure, les espaces pleins qui séparent chaque fenêtre sont abolis par la vitesse; il ne reste plus, dans le cadre de la fenêtre, qu'un long train de photogrammes lumineux.*²⁰² Wim Wenders filme d'ailleurs avec insistance, à l'instar de Jarmusch dans la séquence citée de *Dead Man*, la machinerie faisant avancer le train et la rotation des roues faisant avancer les voitures et camions comme pour rappeler le mécanisme de projection propre au cinéma. *Wim Wenders réinvente un degré zéro du cinéma, celui d'une littéralité itinérante où les trajets de la caméra ne sont que de purs mouvements d'enregistrement, [...].*²⁰³ Notons une autre similitude avec les travellings de Jarmusch : l'impression de surplace. À la fin d'*Au fil du temps*, Wenders filme deux mouvements pour les annuler : la vitesse du train transportant Robert annihile le déplacement du camion de Bruno et inversement. *Ce qui fascine Wenders, [...], ce n'est pas de filmer le mouvement, c'est de filmer deux mouvements qui s'annulent, comme un train ou un car qui roulent côte à côte [...].*²⁰⁴ Qu'il le crée, l'annule ou l'accompagne, le travelling est affaire de mouvement mais également de regard car *le sort de qui regarde, c'est d'errer.*²⁰⁵

²⁰² PETIT, Catherine, Ibid, p.78.

²⁰³ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.176.

²⁰⁴ MOURE, José, Ibid, p.178.

²⁰⁵ BONITZER Pascal, *Le Regard et la voix*, U.G.E, 10/18, 1976, p.158 cité par PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.95

Chapitre 3 : Le regard

Qu'ils soient cloîtrés dans des espaces intérieurs ou errants à travers les espaces d'un pays qui leur semble étranger, la plupart des corps du corpus se rejoignent sur leur passivité vis-à-vis du monde. Ils n'y agissent finalement que par une seule action : celle du regard. Il y a ces professionnels du regard en pleine crise d'identité ; ces marginaux contemplant un monde qui paraît si distant ; ces touristes, observateurs d'un monde étranger ; ces névrosés, spectateurs de leur vie et du monde ; ces voyageurs, témoins du monde qui défile derrière les vitres de leurs véhicules. Le regard est cependant bien plus qu'une activité. Il détermine leur perception. À l'opposé de la perception riche et sensible d'Alex dans *Paranoid Park*, la perception du reste des corps peuplant le corpus se limite souvent à la seule vision. Cette perception restreinte limite alors la notre. Voyant le monde par le biais d'un corps qui en est retranché, nous sommes mis à distance du monde filmé. Comme le précise Céline Murillo en évoquant le cinéma de Jim Jarmusch : *chaque film explore les caractéristiques de la vision en thématissant le dispositif le plus élémentaire pour un film, le regard du spectateur. La vision remplace l'action, [...].*²⁰⁶ Cette vision est cependant multiple et se décline sous tous les modes possibles : directe vers les êtres et les choses, pénétrante dans la profondeur des espaces, défilante le long de la surface des paysages, figée dans la durée, insistante dans un hors-champ trouble, distancée par des vitres et écrans en tous genres, médiatisée par des prothèses du regard, etc.

À défaut de pouvoir communiquer avec les autres, tous regardent mais pourquoi regarder ? La réponse est peut-être prononcée par Marion dans *Les Ailes du désir* : "Vivre et un seul regard suffit." Pour intégrer le monde, suffit-il alors de le regarder encore et encore ? Pour comprendre ce monde, faudrait-il apprendre à le voir ? Les corps paraissent en tout cas essayer mais il semble que leur désir de regard dépasse cette volonté : par le regard, ils tentent aussi de retrouver une subjectivité perdue, de renouer avec leur identité. Le regard est plus qu'une action ou une modalité perceptive : c'est une manière d'être au monde, de prouver qu'on y existe, de témoigner notre présence en son sein. Néanmoins, le regard s'avère le plus souvent un échec : ce que les corps désirent voir n'est plus et ce qui est regardé incarne plus leur absence que leur présence.

²⁰⁶ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.51.

Mystery Train / Stranger than Paradise / Dead Man :
un cinéma peuplé de touristes



1 — L'observation comme principale activité

S'il existe une activité qui réunit l'ensemble des personnages du corpus, c'est bien l'observation. À défaut d'agir sur le monde, les personnages l'observent tels des spectateurs passifs. Ils ne pourront jamais être plus que des témoins retranchés de l'action et passent donc leur temps à scruter chaque recoin de ce monde tentant d'y trouver un sens, de comprendre son fonctionnement.

Cette qualité d'observation se traduit dans le cinéma de Jim Jarmusch par l'omniprésence de la figure du touriste. Étrangers en visite en Amérique ou corps étrangers à leur propre pays, américains errant aux États-Unis ou en voyage dans le monde, les corps sont constamment déterritorialisés : des touristes à tous les niveaux, qui se contentent d'être des témoins extérieurs de l'action. *L'observation, le regard ou la voyance sont l'activité principale de ces personnages qui n'utilisent pas les données collectées par leurs sens pour agir sur le monde. En un mot, les films de Jarmusch ne sont pas des films d'action : les personnages évoluent dans le monde fictionnel sans y apporter leur marque. Ils sont à la dérive, ou comme des touristes, ils contemplant paysages et villes d'un point de vue extérieur.*²⁰⁷

Eva, jeune hongroise qui vient rendre visite à son cousin Willie aux États-Unis dans *Stranger than Paradise* ; Bob, prisonnier italien enfermé en Louisiane dans *Down by Law* ; Jun et Mitsuko, couple de japonais en voyage à Memphis dans *Mystery Train* ; Helmut, expatrié Est-allemand devenu taximan à New York dans *Night on Earth* ; Nobody, indien à la double culture ayant été banni de sa tribu d'origine pour avoir été élevé en Angleterre ; Raymond, vendeur de glace Haitien vivant au New Jersey dans *Ghost Dog* ; No Name, tueur à gage africain en mission en Espagne dans *The Limits of Control*, ... les touristes et les étrangers peuplent toute la filmographie du cinéaste américain. *Jarmusch relie l'étranger au marginal, à l'outsider : It's about people who are outside. And I guess that concern must come from my own experiences of feeling that way.*²⁰⁸ De fait, comme ses personnages, Jim Jarmusch s'est toujours senti étranger dans son passé : étudiant américain à Paris, jeune homme de l'Ohio à New York, ... il n'était nulle part chez lui.

²⁰⁷ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.31.

²⁰⁸ JARMUSCH, Jim interviewé par JACOBSON, Harlan, *Jim Jarmusch Interviews*, p.15 cité par MURILLO, Céline, Ibid, p.6.

L'état des choses / Alice dans les villes / L'Ami Américain :
des professionnels du regard

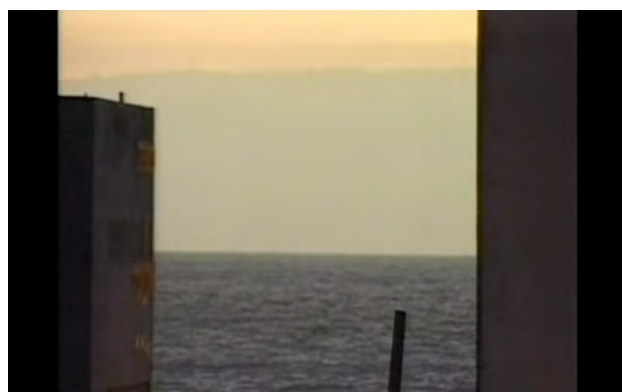
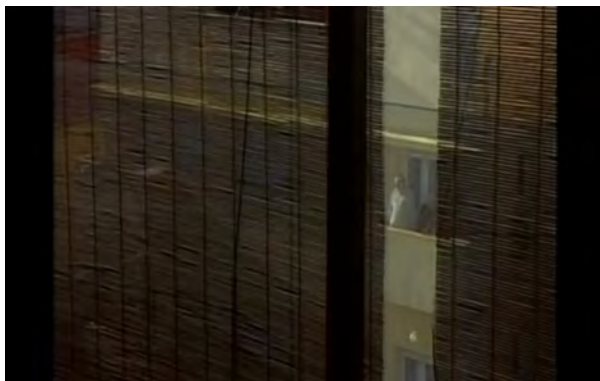


Chez Wim Wenders, nous retrouvons également de nombreux étrangers tout au long de sa filmographie : Philip Winter, photographe allemand aux États-Unis pour un reportage dans *Alice dans les villes* ; une équipe composée de français, américains et allemands en tournage au Portugal dans *l'État des choses* ; des anges en mission à Berlin dans *les Ailes du Désir* ; Tom Ripley, trafiquant d'art américain en activité en Allemagne dans *L'Ami Américain*. Cependant, contrairement à ceux peuplant les films de Jarmusch, ils n'ont pas un regard de touriste, oeil naïf sur un monde nouveau, mais sont des professionnels du regard : Jonathan Zimmermann est un encadreur qui délimite les contours de tableaux (*L'Ami Américain*), Fritz Munro est un cinéaste (*L'état des choses*), Philip Winter est un photographe (*Alice dans les villes*), Wilhelm Meister est un écrivain qui travaille son regard (*Faux Mouvement*), Bruno Winter est un projectionniste itinérant (*Au fil du temps*). Les personnages, par leur activité, sont donc obligés de voir au long de leurs pérégrinations professionnelles. Se sentant étrangers aux territoires qu'ils traversent, les personnages wendersiens tentent de renouer un lien à l'espace par le regard. Dès lors, dans un monde où plus personne ne sait regarder, ils réapprennent à voir via des prothèses du regard liées à leurs professions (photographies et Polaroids, films super 8 ou 35mm, cadres de tableaux, etc.). *Dans un monde où l'individu a désappris à regarder, [...], les personnages mis en scène par Wenders tentent de réutiliser cette "qualité essentielle" qu'est le fait de savoir regarder.*²⁰⁹ Dès lors, à l'opposé de l'observation passive des personnages jarmuschiens, les corps veulent concrétiser leur capacité de vision en capturant le réel existant devant eux.

Les professionnels du regard ne sont pas exclusifs au cinéma de Wenders. Chez Antonioni, nous trouvons également des personnages dont le métier est intimement lié à la pratique du regard : le photographe de mode Thomas de *Blow Up*, le cinéaste Niccolo de *Identification d'une femme* auxquels nous pouvons ajouter le cinéaste/photographe errant de *Par-delà les nuages* et Vittoria qui, au début de *L'éclipse*, traverse un cadre de tableau pour prendre des objets.

²⁰⁹ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit, p.95.

News from Home / Là-Bas :
l'oeil-caméra d'une cinéaste



Nous retrouvons également dans le cinéma de Chantal Akerman, mais sous une autre démarche, le principe d'observation. Dans certains de ses films, la cinéaste belge adopte un dispositif filmique singulier : des plans de la ville où elle réside qu'elle filme elle-même — depuis la rue, le métro ou son appartement — se succèdent à l'écran, accompagnés de sa voix-off. Ni documentaire, ni fiction, ces œuvres très personnelles mettent en scène son regard de réalisatrice (et donc d'observatrice) étrangère. Deux films aux titres évocateurs sont parfaitement représentatifs de ce dispositif : *News from Home* et *Là-bas*. Le premier met en images la ville de New York par des plans montrant des coins de la ville éloignés des clichés touristiques où se superposent la voix de Chantal Akerman lisant des lettres écrites par sa mère. Le second met en images la ville de Tel-Aviv par des cadres captés à travers les fenêtres de l'appartement où la cinéaste résidait et commentés par sa voix en off. En résulte une vision très intime des lieux filmés : New York est représentée par des endroits calmes et presque déserts captés à hauteur humaine (aucun gratte-ciel ne sera visible à l'image) pendant la nuit ou le petit matin ; Tel-Aviv est quasiment exclusivement montrée par des vues de terrasses et d'autres appartements prises à travers les stores de la fenêtre (Akerman sortira juste filmer la plage). Le caractère intime est renforcé par les commentaires en off, partagés entre la réflexion personnelle (son lien à Israël dans *Là-Bas*) et ressenti familial (l'inquiétude de sa mère transmise dans ses écrits épistolaires dans *News from Home*) ainsi que par le choix même des villes : Chantal Akerman a vécu deux ans à New York et ses origines juives ainsi que son passé familial (sa mère est une survivante de la Shoah) la rapprochent quelque part d'Israël. Films proches de l'autoportrait, ces œuvres ne montrent cependant jamais le corps d'Akerman à l'écran : retranchée de l'action, elle l'est aussi des images, restant derrière la caméra et laissant sa voix comme seule incarnation physique de sa présence. *She is present only in the sense that she occupies the same spaces in which her subjects live and work.*²¹⁰. Cette démarche très personnelle se retrouve en partie dans les documentaires *D'Est, Sud* et *De l'autre côté* dans lesquels Akerman pose sa caméra et donc son regard de cinéaste étrangère sur des populations en pleine crise : des Est-européens après la chute du mur, des afro-américains en proie au racisme, des mexicains tenant de trouver un avenir plus radieux en traversant la frontière (dans l'ordre de citation des films).

²¹⁰ FOSTER, Gwendolyn Audrey (sous la dir. de), *Identity and memory : the films of Chantal Akerman*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003, p.41.

Stranger than Paradise / Alice dans les villes / News from Home :
regard défilant, pénétrant, insistant



2 — Le regard comme modalité de la perception

Qu'il soit celui d'une cinéaste se mettant en scène dans un pays étranger, de touristes observant les paysages qui défilent pendant leur voyages ou de professionnels essayant de trouver un lien au monde par des outils prolongeant leur vision, le regard est une modalité perceptive qui influe directement sur la mise en scène. Visuellement, ce mode observatoire se traduit par trois types de plans.

Nous venons de l'évoquer : le travelling latéral transforme, par un regard défilant, le paysage en une surface plane qu'on déroule tel un rouleau asiatique tandis que le travelling avant le transforme, par un regard pénétrant, en écran de cinéma que le personnage-passager contemple derrière la vitre de son véhicule. Les plans fixes proposent, quant à eux, un regard figé qui s'épanouit dans l'amplitude (les cadres étant souvent larges) et la durée (les plans étant plutôt longs) des images. Loin de le refermer par sa nature immuable, le plan fixe permet au regard de se libérer : dans la durée et la largeur de l'image, le regard a l'espace et le temps d'observer toutes ses composantes, les corps comme les décors qui s'y déploient. Dans la démarche d'Akerman, cette idée prend tout son sens : la cinéaste préférant rester derrière la caméra, elle ne focalise pas notre attention sur sa présence physique mais laisse tout loisir au regard de se balader dans l'image. Restant toujours à hauteur humaine, ces images proposent une vision neuve des villes car coupée de tout l'imaginaire les entourant. Akerman nous réapprend ainsi à regarder : *Au bout de combien de temps commence-t-on à la voir cette rue, à la ressentir, à laisser aller son imaginaire, mais pas trop loin, pour rester quand même un peu proche de cette rue après cette autre rue.*²¹¹

Qu'il soit insistant en plan fixe, défilant en travelling latéral ou pénétrant en travelling avant, le regard est souvent mis en scène par la présence d'écrans littéraux ou figuratifs. L'observateur voit sa vision passer par des intermédiaires : des prothèses du regard pour des professionnels qui les empêchent de cerner les paysages dans leur globalité, des médias pour des observateurs passifs qui leur enlèvent toute compréhension de la réalité de l'espace, des vitres pour des spectateurs enfermés, figés ou en mouvement. Dans tous les cas, ces intermédiaires annihilent tout lien possible entre les corps et le monde, reléguant ce dernier derrière un écran et les personnages à un statut de simple voyeur.

²¹¹ AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Editions du Centre Pompidou / Cahiers du cinéma, 2004. p.32.

Mystery Train / L'état des choses / News from Home :
le regard derrière des vitres



Les professionnels du regard, présents dans le cinéma de Wenders, appréhendent le monde par fragments : à travers un chercheur de champ (le cinéaste de *L'état des choses*), un viseur d'appareil photo (Philip Winter dans *Alice dans les villes*) ou un cadre de tableau (l'encadreur de *L'Ami Américain*). Ces personnages, par l'exercice du regard, essayent de retrouver une subjectivité perdue et de fixer leur propre identité : incapables de s'ancrer dans l'espace, l'image est pour eux la seule médiation avec le monde. Leur voyage est ainsi celui du regard qui essaye de se poser quelque part, via une prothèse, pour permettre au corps du regardant de s'enraciner dans l'espace. Pour eux, les fruits de ces tentatives (photographies, films) sont des preuves comme le dit Philip Winter dans *Alice dans les villes* : "Le fait de prendre des photos a quelque chose à voir avec des preuves". D'une part, ce sont des preuves de leur présence au monde (pour obtenir une image, il faut un cadreur derrière l'appareil de prise de vue). D'autre part, ce sont des preuves de la réalité de l'espace existant devant eux (l'image est un témoignage concret du paysage regardé). Comme le résume José Moure : *Pour ces hommes du regard et de l'errance, qui sont le plus souvent en état de vacance ou de rupture, étrangers à tous et à tout, déterritorialisés, en quête d'une subjectivité perdue et de la certitude sensible qui leur donnerait une preuve de leur propre existence, la relation au monde et à eux-mêmes, si elle est une affaire de mouvement, est en même temps une affaire de vision et de point de vue : de perception et de fixation des choses (affaire de reproduction) d'une part, de distance et de position par rapport aux choses (affaire de cadre) d'autre part.*²¹²

Quand ce n'est pas par l'intermédiaire d'outils prolongeant le regard, la vision est médiatisée par des vitres : pare-brises, fenêtres, baies-vitrées, lunettes, etc. Ces dernières ont de nombreuses propriétés qui instaurent un rapport complexe et ambigu entre le sujet observateur et l'objet de son regard. D'abord, la vitre est une frontière physique qui sépare sujet et objet, qui instaure entre eux une distance infranchissable. Le personnage est contraint de voir le monde qui défile ou qui se fige derrière *un écran* empêchant toute inscription dans l'espace du corps. En outre, la vitre est un cadre, une surface délimitée par des contours qui morcelle l'espace en plusieurs fragments. Le personnage ne peut donc prétendre voir à travers la vitre la réalité d'un lieu puisqu'il ne peut en connaître sa

²¹² MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.171.

Les rendez-vous d'Anna / Faux Mouvement / Stranger than Paradise / Last Days :
la télévision, écran faussé



globalité. Enfin, la vitre est un lieu double dans le sens qu'elle laisse passer le regard à travers sa surface transparente mais ramène le sujet à sa propre image en reflétant le corps de celui-ci sur sa surface. Le personnage ne peut donc que projeter dans l'espace extérieur un reflet flottant, se voyant irrémédiablement ramené au vide du dedans. De nouveau, ce triple statut est parfaitement décrit par José Moure : *Ces vitres [...] qui isolent et relient, interposant entre les yeux et ce qu'ils voient une frontière, un "non-lieu", opèrent comme une béance invisible qui s'insinue entre le champ (cadre de la vision) et le hors-champ (du regard) soumettant la relation au monde à une dialectique de la transparence et de la séparation, communication sous vide qui décolle le regard de son objet et réduit le réel à s'exposer et s'exténuier en transparence ou en reflet derrière des cadres le plus souvent mouvants [...] qui morcellent le monde, ne permettant de voir que des fragments détachés et indéfinis (souvent surexposés) de la réalité extérieur.*²¹³

Paroxysme de ce regard inerte et distancé, la télévision, comme d'autres écrans littéraux, est une autre figure omniprésente. Substitut du regard, elle impose aux corps sa propre vision du monde, vision souvent faussée de la réalité (Travis contemplant dans le film super 8 de *Paris, Texas* le fantôme d'une famille unie) ou dénuée de sens (Eva ne comprenant rien aux règles du football US diffusé à la TV dans *Stranger than Paradise*). Chez Jarmusch et Van Sant, la télévision, par ses images abrutissantes et bruyantes, aspire les regards, réduisant les corps à des formes inertes (*Broken Flowers, Stranger than Paradise*) ou des silhouettes chancelantes (*Elephant, Last Days*). Chez Akerman et Wenders, elle fonctionne par des *non-images* (lumières bleutées et clignotantes dans *Les Rendez-vous d'Anna* ou neige électronique et parasitaire dans *Alice dans les villes*) comme une oblitération de la vision : des écrans sans images renvoyant à des corps dénués de toute perception, de toute capacité d'action. Parlant de la télévision chez Wenders, Michel Boujut écrit : *C'est le plus souvent une lumière bleutée qui grésille, comme un oeil aveugle et parasité. "C'est le poison des yeux", dira dix ans plus tard Wim.*²¹⁴ Nous pouvons dès lors considérer comme conséquence logique de tous ces écrans parasitant la vision la salle de cinéma dénommée *l'écran blanc* qui clôture *Au fil du temps* : absence d'image, vision du néant, le regard est voué à l'échec.

²¹³ MOURE, José, Ibid, p.175.

²¹⁴ BOUJUT, Michel, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, Champs Contre-Champs, 1989, p.57.

Stranger than Paradise :
où sont les paysages ?



3 — L'échec du regard

Par l'exercice du regard, les personnages veulent renouer contact avec le monde. Certains tentent de réapprendre à regarder pour redonner au monde son unité et ainsi la rendre à leur propre corps. D'autres, en capturant le monde dans une image essaient de retrouver une subjectivité, une preuve de leur présence et de leur capacité d'exister dans le monde. Cependant, direct ou médiatisé, le regard reste passif, se contentant de sa seule qualité de vision, et n'aboutit jamais à rendre le monde accessible aux corps.

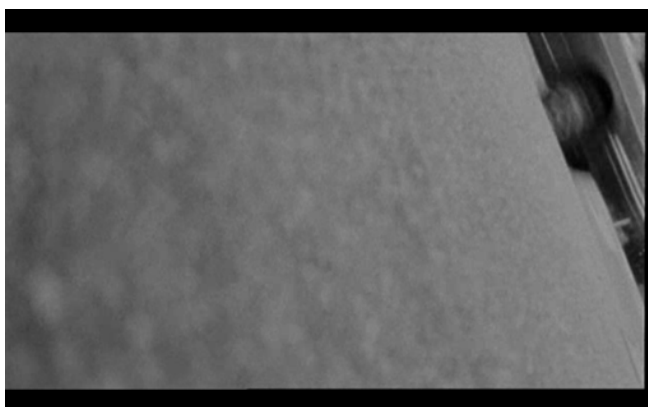
Les touristes chez Jarmusch sont le plus souvent déçus des paysages visités : les lieux observés ne correspondent jamais à leurs attentes. Dans *Stranger than Paradise*, Willie, Eddie et Eva vont à Cleveland observer le fameux Lac Erié mais sous la neige et le brouillard, ils n'aperçoivent qu'une surface blanche aux limites indistinctes. *L'image est parfaitement plane, bidimensionnelle comme l'écran : le lac absent donne une saisissante sensation d'infini et de non-existence.*²¹⁵ Plus tard dans le film, les trois protagonistes se rendent en Floride pour les "plages de sable blanc et les filles en bikini". Hormis un panneau annonçant *Welcome to Florida*, aucun signe distinctif du fantasme qu'ils se font de cet état ne fera son apparition : les plages sont ternes et se dissolvent dans le ciel, les palmiers sont absents tout comme les vacanciers en maillot. La Floride, telle qu'ils la conçoivent, est introuvable et se réduit à un pauvre motel dont on ne connaît ni le nom, ni la localisation. *Eva exprime l'acuité de sa déception dans la phrase : "I thought we were going to Miami, this is nowhere." [...] Eva associe le lieu qu'elle perçoit ("this") à un nulle-part ("nowhere").*²¹⁶ Finalement, alors qu'ils avaient pris des vacances pour voir quelque chose de différent, ils devront se rendre à l'évidence : New York, Cleveland, Floride, Budapest ... tout se ressemble à l'image de ces cigarettes *Chesterfield* que l'on peut trouver partout aux États-Unis et à l'identique selon Willie. *"Est-ce que Cleveland ressemble à Budapest, Willie ?" ... Mais qui sait à quoi ça ressemble l'Amérique ? L'Amérique, sous la neige, est une Hongrie des routes. L'Amérique, Willie et Eddie la regardent depuis l'intérieur de la voiture : elle est blafarde, enneigée, européenne.*²¹⁷

²¹⁵ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.231.

²¹⁶ MURILLO, Céline, *Ibid*, p.235.

²¹⁷ AZOURY, Philippe, *Jim Jarmusch : une autre allure*, op.cit., p.32.

Alice dans les villes / L'état des choses:
l'échec du regard



Les professionnels du regard chez Wenders font face eux-aussi à une immense déception. Leur volonté d'unité, leur recherche de subjectivité, leur désir de fixer la réalité, leur besoin de prouver leur existence au monde, ... tous les objectifs de leur pratique du regard sont avortés. Philip Winter voulait photographier les espaces pour témoigner de sa présence et pour capter le réel des paysages américains ? N'en résultera que cinq photos disposées devant lui : presque identiques, elles figurent un espace désert. Loin de retrouver la réalité d'un lieu, Philip n'obtient que des fragments dispersés. Loin de récupérer son identité et sa subjectivité, Philip ne peut que contempler son absence des images photographiées et le vide qui s'en dégage. *Mais ce désir d'identité lié à la photographie reste inassouvi. Les photos alignées devant le personnage, fragments instantanés d'une réalité éparpillée qu'il n'a pas su regarder et dont il cherche en vain l'unité, n'exhibent que des reflets opaques où se révèlent, au sens photographique du terme, le vide du paysage et l'absence de photographe plutôt que la preuve de son existence ou tout du moins la trace de son passage.*²¹⁸ Lucide, Philip expliquera la déception que lui procure ses photos par ces mots : "on ne trouve jamais ce qu'on a vu". Au lieu de ça, il trouve le vide, un vide où s'évapore sa présence physique comme celle subjective de son regard, un vide ne reflétant que son angoisse d'exister, un vide, cruelle ironie du sort, complimenté par Alice lors du trajet en avion les ramenant en Allemagne : "C'est une belle photo ; elle est tellement vide !". Fritz Munro voulait filmer ce qui l'entoure pour s'assurer de son existence et de la réalité du monde qui l'entoure mais qu'il trouve absurde ? Il ne trouvera que la mort à la fin de *L'état des choses* en voulant filmer l'homme qui abat Gordon. Sa caméra, plus qu'une prothèse de son regard, est maintenant une arme (notons la coïncidence langagière : "to shoot" veut dire filmer et abattre en anglais). Déjà frustré par l'annulation temporaire de son tournage au Portugal, le voilà abattu. L'arme et le tireur, que nous ne verrons jamais car situés dans le hors-champ, ont pris le dessus sur l'appareil produisant les images que nous voyons à l'écran. Substitut du regard, morcelant le monde car ne pouvant capter que le champ du visible apparaissant dans les limites du viseur, la caméra a perdu logiquement cet affrontement. Là aussi, la dérision accompagne la désillusion : l'une des rares fois où les images du film correspondent à celles captées par la caméra de Fritz Munro survient au moment de sa mort. Son corps

²¹⁸ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.173.

News from Home : des lettres bien vides



chute, les images se renversent et nous offrent un décevant plan de parking désert. *Mais les images enregistrées ne refléteront que l'absence (du photographe et du cinéaste) et le vide de ces zones désertiques. L'inhumain dans ces grandes étendues c'est l'impossibilité de s'y inscrire, de s'y cadrer, et les images volées aux paysages par Winter et Fritz Munro, réfléchissent cette angoisse.*²¹⁹

Chantal Akerman, elle-même, avoue l'échec de sa tentative d'enracinement dans l'espace, par le biais du regard et de la caméra, et ce, au sein même du dispositif de ses films inclassables. Parfaite symbiose de l'absence angoissante des corps chez Wenders et de la frustration des paysages déserts qu'on visite chez Jarmusch, *News from Home* propose des images fixes qui sont marquées par l'absence : celle de la cinéaste retranchée derrière la caméra et celle du New-York fantasmé, celui des foules et des gratte-ciels. Il ne reste à l'écran que les images évidées, accompagnées par la voix off d'Akerman. Celle-ci lit les lettres écrites par sa mère lors de son séjour de quelques années au début des années 1970 dans la cité américaine. Semblant restées dans le film sans réponse (en réalité, Chantal Akerman a écrit à sa mère de nombreuses fois à cette époque), ces lettres reflètent l'inquiétude de la mère sans nouvelle de sa fille. Le film peut alors être considéré non comme un documentaire ou un autoportrait mais comme une lettre filmée. L'angoisse de l'absence imprégnant les images fixes répond ainsi à l'angoisse de la mère. La peur du vide règne donc au fil du film à tous les niveaux : le vide éprouvé par une mère loin de sa fille, celui vécu par Akerman n'arrivant pas à s'enraciner à New-York, celui visuel des images vidées de l'euphorie réputée de la ville et enfin celui qui s'immisce dans la relation mère-fille, les réponses épistolaires d'Akerman à sa mère étant introuvables dans la bande sonore du film. L'ambiguïté de cette relation est très bien décrite par Jérôme Momcilovic quand il parle de la réelle nature des images dans le film : *les images de News from Home sont des lettres que la mère n'a pas reçues (des images, c'est ce que la mère veut quand elle réclame des lettres, c'est tout ce qu'on veut quand quelqu'un manque parce qu'il est loin : voir au moins dans ses yeux le pays qui vous l'a volé). [...] ce sont moins des images volées aux passants qu'à quelqu'un qui, resté au pays, est malade de ne pas les voir.*²²⁰

²¹⁹ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.99-100.

²²⁰ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.24.

Là-Bas / News from Home / Stranger than Paradise :
Repli et départ, signes de l'échec du regard



Dans *Là-bas*, l'échec de l'inscription du corps dans le monde par le regard se retrouve également dans le dispositif même : la cinéaste-cadreuse est recluse dans son appartement et filme Tel-Aviv presque exclusivement à travers sa fenêtre striée par les stores. Le regard paraît traverser les vitres de l'appartement mais ramène finalement l'image au corps isolé et enfermé d'Akerman. Ce n'est donc pas un film sur le dehors mais sur le dedans comme l'atteste sa voix en off à la fin du film : "Maintenant, j'ai pris l'habitude de regarder par la fenêtre. Je me regarde et je me replie sur moi-même." Cette idée de repli est également présente d'une certaine manière (plus positive) dans *News from Home* comme le dit la cinéaste dans sa monographie : *Je pense que ce film est une sorte de film voluptueux, à cause du bruit, à cause des images, à cause de la couleur. On est assis et cela donne l'impression de rentrer en soi.*²²¹

Incapables de retrouver leur identité par la preuve de leur présence, de capter le réel par la recherche de l'unité, de renouer le contact avec le monde par l'ancrage dans l'espace, les corps frustrés et déçus se résignent aux deux seules solutions qui leur restent : le retour en arrière ou la violence.

À la fin de *Stranger than paradise*, Willie prend l'avion à la place de sa cousine et part à Budapest, sa ville d'origine et pourtant qu'il renie. Loin d'être une fuite, ce départ, à priori inconscient (nous ne le saurons jamais), est un retour en arrière, dans son pays natal mais également dans la ville en soi, américaine ou européenne qu'importe car, comme nous le montre le film, elles se ressemblent toutes, grises et piteuses, baignées dans la poussière et peuplées de corps à la dérive. Dans *News from Home*, Chantal Akerman part également de New York pour retourner dans son Europe natale. Ce départ se traduira dans le dernier plan du film, un des rares en mouvement : un long travelling arrière filmé depuis le ferry de Staten Island qui s'éloigne de la ville et qui montre Manhattan disparaître lentement dans la brume. *Nouvelle noyade : c'est la grande ville américaine cette fois, qui coule dans l'image monochrome devenue toute entière une mer.*²²² Notons que Jim Jarmusch se souviendra de cette fin pour *Permanent Vacation* : Aloysius filme New York s'éloigner alors qu'il a pris le bateau pour l'Europe.

²²¹ AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., p.173.

²²² MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.61.

L'état des choses : photos évidées, vitres brisées



Dans le cinéma de Wenders, les personnages optent pour la violence à travers l'explosion des écrans et prothèses du regard qui les obligent à contempler le monde en spectateur passif. C'est Philip Winter dans *Alice dans les villes* qui casse l'écran d'un téléviseur. C'est son homonyme dans *Au fil du temps*, Bruno Winter, éclatant une fenêtre de la maison familiale. C'est Fritz Munro, dans *L'état des choses*, qui voit les vitres de sa chambre d'hôtel pulvérisées par un bout de bois, dispersant ses Polaroids sur le sol. C'est l'encadreur allemand de *L'Ami Américain* brisant le cadre qu'il vient de terminer. Pour apprendre à regarder, il faut briser les frontières imposées à la vision, libérer le regard de toute limite.

Malheureusement, ni la fuite, ni l'explosion littérale des cadres enfermant le regard ne sauvent les corps de l'angoisse de leur absence au monde. Comble de cette peur, les corps deviennent ce qu'ils observent, des images et des reflets, perdant ainsi toute corporéité. Philip Winter se fait prendre en photo par Alice pour savoir à quoi il ressemble dans *Alice dans les villes* tandis que Tom Ripley se mitraille au Polaroid pour s'assurer d'exister dans *L'Ami Américain* (il ira jusqu'à dire : "Je sais de moins en moins qui je suis et qui sont les autres"), tout comme les jeunes filles de *L'État des choses* qui ne cessent de photographier toute l'équipe mais finalement ne cadrent que les hommes. Chantal Akerman dans *Là-bas* n'est plus qu'un reflet dans les vitres de son appartement. Eddie, Willie et Eva se transforment le temps de quelques secondes en reflets dans un miroir dans la maison de la tante hongroise de *Stranger than Paradise* alors que William Blake dans *Dead Man* n'est plus qu'un dessin sur une affiche qui deviendra plus fidèle que le corps d'origine. Notons également tous ces personnages filmés derrière des vitres, reprenant leur statut de lieu double mais dans une variante : l'objet est cette fois le personnage filmé et le sujet nous, en tant que spectateur passif, séparé du monde où évolue le corps à l'écran. Les personnages ne sont donc plus étrangers aux territoires et au monde mais à leur propre corps qu'ils n'arrivent plus à habiter. Ils sont réduits à des fragments, des ombres, des illusions. Ils ne sont plus qu'apparences extérieures qui n'existent que par notre regard.

Plus qu'un échec, le regard comme modalité perceptive peut parfois être enlevé aux corps, les privant ainsi de toute subjectivité. La caméra devient alors autonome et propose un nouveau regard : celui d'une énonciation libérée du carcan narratif et n'ayant pour seul but que de brouiller tous les repères.

PARTIE 4 :
UN MONDE SANS REPÈRES

Pourquoi la tentative d'être au monde des corps étudiés par la réclusion, l'errance ou le regard est-elle vouée à l'échec ? La réponse serait à chercher au sein même du monde qu'ils essayent d'habiter coûte que coûte. En effet, celui-ci ne propose aucun point de repère aux regards et aux corps afin que ceux-ci puissent s'y fixer. Une ville moderne se trouve désertée, un intérieur vide est en réalité saturée de multiples formes, un regard subjectif n'en est pas un. Rien ne répond aux attentes et à la norme. Dans ce monde trouble, le corps est exclu comme s'il était considéré comme un intrus. Ou peut-être il est privé d'y accéder car ce n'est plus tout à fait un corps comme en témoignent les chimères qui peuplent le corpus : le corps de Gerry 1 se trouve être un mirage, celui de William Blake devient, aux yeux de Nobody, un squelette dans *Dead Man*, les anges des *Ailes du désir* sont invisibles aux yeux de tous (enfin presque), le corps d'Anna se dissout dans l'île de *L'Avventura* mais a-t-il réellement existé dans le passé ?

Cette hypothèse provient surtout d'un constat étrange qui se dégage de l'ensemble du corpus : celui d'un mode d'énonciation marqué qui ne semble pas subordonné à la narration. *Tout se passe [...] comme si le découpage, le filmage et le montage obéissait à un principe que l'on pourrait formuler ainsi : que l'énonciation précède l'énoncé.*²²³ Si Alain Bergala parle de ce principe en évoquant le cinéma d'Ozu, il se retrouve dans l'ensemble du corpus. Cela se traduit concrètement par un refus constant d'une subjectivité aux personnages qui voient leur regard être supplanté par celui d'une caméra libérée de toute contrainte. Mais une étrange sensation persiste : il est fort difficile d'appréhender les composantes de ce monde, de le percevoir comme un tout homogène. Cette énonciation autonome n'offre en effet au regard que des fragments, des portions déconnectées qui font apparaître le monde filmé dans toute son hétérogénéité.

Cette hétérogénéité s'exprime également dans le temps et l'espace. Les films du corpus sont de fait habités par un nouveau temps fait de répétitions, d'ellipses violentes, de suspensions mais surtout d'un présent qui semble infini, et par des lieux troubles, parfois faux ou abstraits, qui font dériver le regard dans une prolifération de formes ou à l'inverse dans leur absence. Le corps ne peut alors que dériver dans le vide de l'espace et l'écoulement du temps présent.

²²³ BERGALA, Alain, « L'homme qui se lève » in *Les Cahiers du cinéma* n°311, Paris, mai 1980, p.25-30 cité par MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.129.

Chapitre 1 : Une énonciation autonome

Pourquoi les corps du corpus paraissent-ils si détachés du monde et tant perdus dans l'espace-temps du film ? La réponse semble se trouver dans ce qui relie les films du corpus et les distingue du film narratif conventionnel : leur mode d'énonciation. Comme le précise Christian Metz, le film narratif conventionnel est *le lieu où l'énonciation se fait narration [...] et [...] où la narration prend en charge (tendanciellement) la totalité de l'énonciation.*²²⁴ Cependant, le régime énonciatif qui régit les films du corpus paraît autonome. Cette idée est reprise par José Moure quand il décrit le mode d'énonciation marqué du film antonionien qui, selon ses dires, *est le lieu où non seulement la narration tend à se résorber dans l'énonciation, mais où l'énonciation tend à s'exhiber comme une manière d'appréhender visuellement les faits et les choses qui n'est plus entière subordonnée à la narration de l'histoire, [...].*²²⁵ Ce régime d'énonciation marqué n'est pas exclusif au cinéma d'Antonioni car il se retrouve chez les autres cinéastes du corpus. Libérée des contraintes du flux diégétique, cette énonciation indépendante a de multiples conséquences sur la manière de percevoir — des personnages et des spectateurs — le monde filmé.

D'une part, les frontières entre objectivité et subjectivité sont sans cesse brouillées : des plans paraissant subjectifs sont ensuite infirmés ou rapportés à aucun point de vue ; l'objet regardé par les personnages n'apparaît que rarement à l'image, la subjectivité des personnages n'est pas traduite directement mais interprétée par une conscience-caméra qui propose une nouvelle subjectivité. Cette caméra, délestée du poids de la narration, va même parfois jusqu'à se détacher complètement de l'espace-temps du récit : elle délaisse les corps pour dériver dans l'espace ; elle se désolidarise de l'action préférant filmer des morceaux d'espace déconnectés de celle-ci ; elle persiste à filmer des lieux vides avant l'entrée ou après la sortie de champ des personnages, etc. Cela contribue alors à créer un monde morcelé perçu non par un être sensible mais par une caméra inorganique qui lui restaure son hétérogénéité première.

²²⁴ METZ, Christian *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.184-185 cité par MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.119-120

²²⁵ MOURE, José, Ibid, p.120.

***Alice dans les villes* : exemple du facteur sensoriel**



***Dead Man* : exemple du facteur actif**



1 — Troubler la subjectivité

Qu'est-ce qu'une image subjective ? Selon Deleuze, *c'est la chose vue par quelqu'un de "qualifié", ou l'ensemble tel qu'il est vu par quelqu'un qui fait partie de cet ensemble.*²²⁶ Ainsi, un plan subjectif est l'image de ce qui est directement vu par le personnage filmé. Or, nous observons dans le corpus de multiples situations où la subjectivité est troublée, infirmée voire refusée aux personnages.

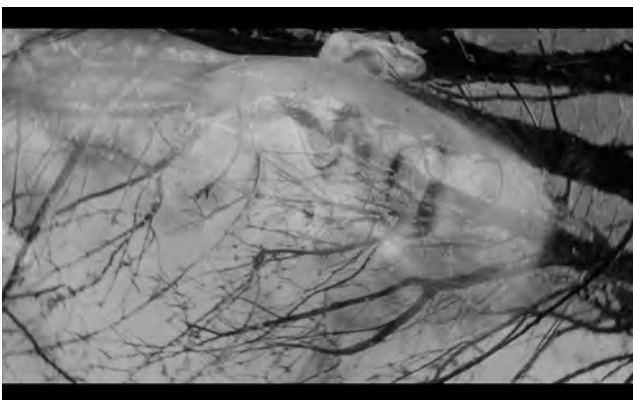
L'image subjective a trois facteurs selon Deleuze : sensoriel, actif et affectif. Le premier consiste à s'adapter aux caractéristiques et au contexte du regard. Par exemple, dans *Alice dans les villes* alors que Philip regarde la ville à travers des lunettes d'observation, nous voyons à l'image les contours arrondis et noircis de ces mêmes lunettes. Le deuxième équivaut à retranscrire l'état physique du personnage dans le plan subjectif, c'est à dire son mouvement (ou sa fixité) et ses conditions physiques. Par exemple, dans *Dead Man*, alors que Blake est mal en point sur son cheval, la caméra filme la forêt qu'il traverse en faisant chanceler le cadre. Enfin, le dernier traduit l'état mental et la personnalité du personnage. L'image ne correspond donc pas techniquement au point de vue du personnage regardant mais est *vue au travers du filtre de la personnalité du personnage.*²²⁷ Dans cette définition se dégage une idée qui nous intéresse tout particulièrement : le plan subjectif n'est pas forcément affaire de représentation mais aussi d'interprétation. Les images pourraient nous proposer non pas une traduction précise des pensées des personnages mais l'idée que la caméra et le metteur en scène s'en font. Deleuze approfondit cette idée : *Un personnage agit sur l'écran, et est supposé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit, et transforme le point de vue du personnage. [...] Mais la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit.*²²⁸ Plus totalement subjective, la caméra oscillerait entre objectivité et subjectivité. Abordant cette idée dans son mémoire sur le métier de cadreur, Claire Dabry parle de caméra mi-subjective reprenant la

²²⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op.cit., p.104.

²²⁷ GERMI, Mathilde, *Le décadrage, une forme de composition particulière du cadre*, op.cit., p.58.

²²⁸ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op.cit., p.108.

***Dead Man* : le regard subjectif indirect libre**



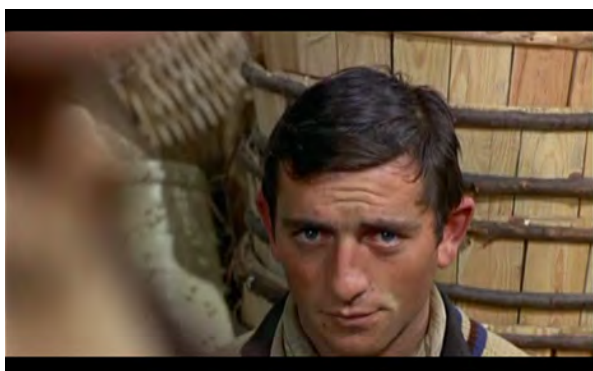
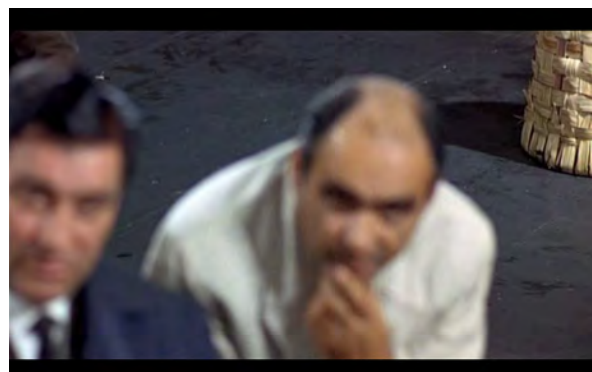
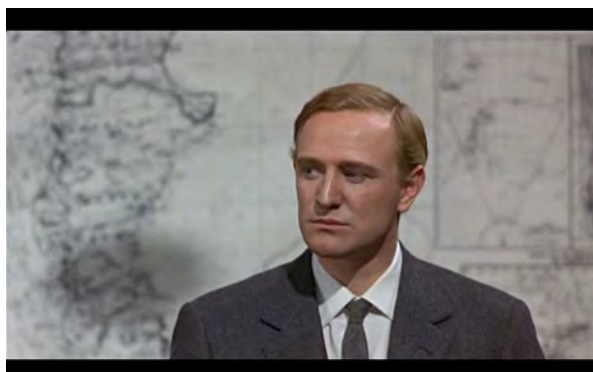
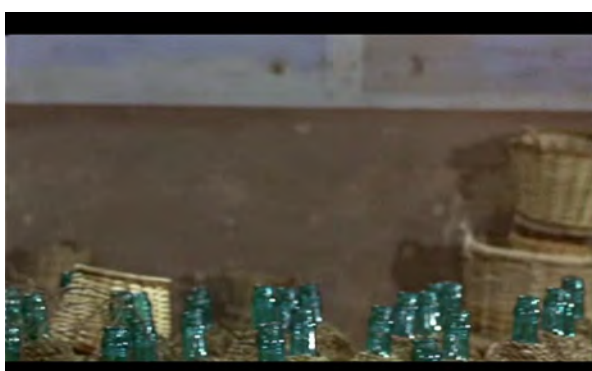
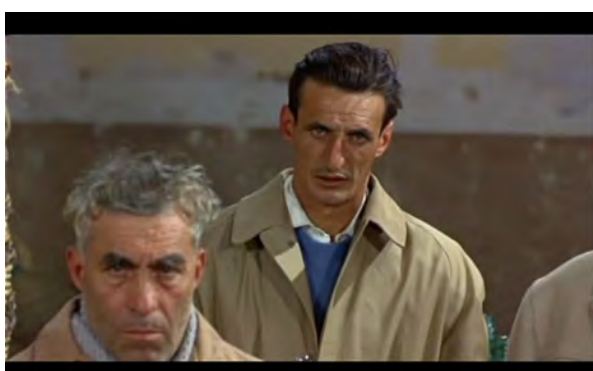
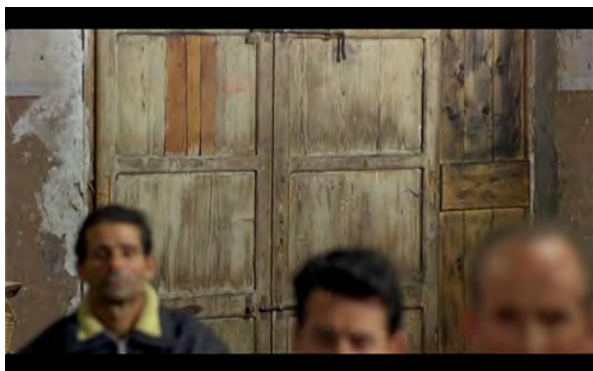
notion “mi-subjectif” développée par Jean Mitry : *Cette vision qu'impose la caméra, c'est bien sûr celle du metteur en scène. Le metteur en scène choisit comment il va montrer le monde du personnage au spectateur.*²²⁹ Se basant sur ces théories et celles de Pier Paolo Pasolini (qui propose la notion de *discours indirect libre*), José Moure parle, quant à lui, d'un *regard subjectif indirect libre* qu'il définit comme *une vision poétique qui s'exerce dans une sorte de conscience-caméra expressive, auto-affirmée et presque schizophrénique [...] la mise en scène ou projection indirecte d'un regard poétique et subjectivé qui, tout en étant détaché du point de vue effectif d'un personnage, est conçu par le cinéaste et ressenti par le spectateur comme le reflet de l'état d'âme ou de la perception d'un personnage.*²³⁰ La notion de liberté est importante ici car la caméra, libérée des contraintes d'un régime d'énonciation subjectif, est libre dans ses mouvements et ses compositions de proposer sa propre vision de la subjectivité du personnage.

Cette double énonciation s'exprime de nombreuses manières dans les films du corpus. Nous pouvons citer l'ensemble de *Paranoid Park* où l'expressivité de la lumière et du son, qui s'affranchissent du réalisme pour traduire les états d'âme d'Alex, peut être interprétée comme la vision poétique d'une conscience-caméra. Un autre exemple se trouve dans *Dead Man*. Blake, mourant, enfonce ses doigts dans le sang d'un faon mort pour le mélanger avec le sien avant de se coller au corps de l'animal. À cela font suite des plans en contre-plongée du ciel entouré par des arbres meurtris par le froid. Ils sont filmés dans un lent mouvement en spirale donnant l'impression d'un flottement des branches dans le ciel dans une esthétique semblable au négatif d'une photographie argentique. Ces plans vont se superposer à la vision du corps agonisant de Blake couché au sol. Jarmusch nous propose ici une perception du monde par l'expérience qu'en fait un corps au bord de la mort : un espace-temps *en négatif* où l'objet le plus fixe (un arbre) devient instable, un monde à la dérive, à l'image de Blake. Ce moment est l'un des premiers où le corps de Blake ressent ce qui l'entoure. Auparavant spectateur de sa vie, sorte de fantôme errant dépendant de Nobody, Blake devient finalement, grâce à ce toucher sordide de la chair animale, un corps sensible. La caméra se charge de lui redonner des sensations et ainsi une corporéité à l'image.

²²⁹ GERMI, Mathilde, *Le décadre, une forme de composition particulière du cadre*, op.cit., p.61.

²³⁰ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.130.

Le Désert Rouge : le regard subjectif indirect libre



Abordons un dernier exemple dans *Le Désert Rouge*. Lors de la scène où Corrado présente à ses ouvriers un projet d'ouverture d'usine en Amérique du Sud, l'action est captée dans un champ-contrechamp qui va être parasité par une caméra interprétant la psychologie du personnage, plus focalisé sur sa relation complexe avec Giuliana que sur son intervention auprès des ouvriers. La caméra nous présente d'abord un champ centré sur une porte délabrée laissant les têtes floues des ouvriers coupées par le bas du cadre avant d'opérer un tilt reléguant les ouvriers au hors-champ pour s'intéresser au vestige d'une applique ornant un mur vétuste. Ensuite, la caméra nous montre les visages interloqués des ouvriers, puis opère un panoramique latéral pour filmer les multiples goulots de bouteilles en verre dépassant à peine le bas du cadre : nous assimilons ainsi ces dernières aux visages des hommes figés dans la stupéfaction et contraints d'être plaqués au bord du cadre. Enfin, après un bref plan centré sur le visage d'un travailleur plongé dans le flou (alors que les paniers de l'arrière-plan sont nets), la caméra quitte de nouveau le visage d'un ouvrier pour effectuer un panoramique vers le haut suivant une large trace bleue couvrant en hauteur un mur blanc. Ces différents plans très particuliers sont raccordés aux champs frontaux sur Corrado. Alors que nous pourrions croire à des raccords regard, l'orientation de sa tête et la direction de son regard n'ont pas l'air de coïncider avec la position des éléments filmés (bouteilles, paniers, portes) dans l'espace. Dans ces plans, la caméra nous donne donc à voir l'état d'âme de Corrado qui laisse son esprit vaquer dans l'espace sans recourir à une image purement subjective : ce qui est filmé tient plus d'un supposé regard subjectif qu'un réel point de vue.

En outre, certains plans peuvent être d'abord assimilés à des plans subjectifs avant d'être infirmés par l'image ou le montage. La subjectivité n'est qu'une impression : le montage nous trompe, l'image nous révèle la supercherie.

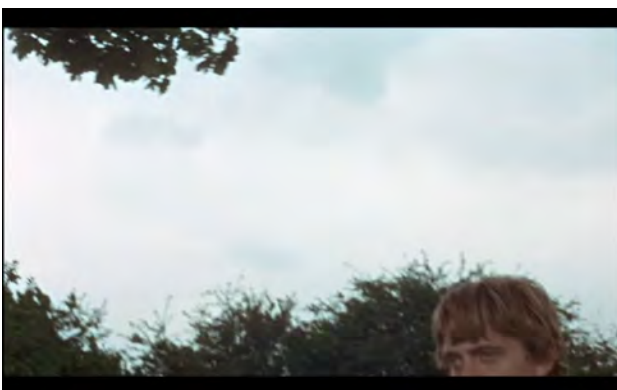
La manière la plus concrète de fausser a posteriori le point de vue subjectif d'un personnage est de le montrer dans le champ de l'image supposée subjective. José Moure nomme cela *le regard subjectif infirmé* : *un premier plan montre un personnage qui regarde (le champ) ; un deuxième plan montre ce que le spectateur croit au premier abord être un "contrechamp subjectif" (raccordé au regard du personnage), mais qui s'avère ne pas en être un [...].*²³¹ L'image nous

²³¹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.127.

Paris, Texas : le regard subjectif infirmé par l'entrée de champ du "regardant"



Blow Up : le regard subjectif infirmé par un mouvement de caméra



révèle la facticité de ce point de vue de trois manières : par le mouvement du personnage, celui de la caméra ou la structure des plans au montage. Dans le premier cas, l'entrée de champ du personnage dans le champ invalide l'hypothèse d'une image vue par son regard. Dans la séquence d'ouverture de *Paris, Texas*, Travis, perdu dans le désert, regarde hébété l'horizon du hors-champ. S'ensuit un plan très large d'un paysage désertique vierge de toute présence. Alors que tout concorde à croire que l'image montre ce que Travis regardait, ce dernier rentre gauche cadre et s'enfonce dans le désert. Dans le second cas, c'est la caméra qui dans un mouvement de panoramique réintègre le corps dans le champ de son regard. Nous retrouvons ici l'idée d'une conscience-caméra : l'image serait d'abord subjective avant d'être sous le contrôle d'une caméra qui préférerait prendre une distance vis-à-vis d'une subjectivité trop explicite en associant champ (le sujet regardant) et contrechamp (l'objet regardé). Dans *Blow Up*, le point de vue subjectif de Thomas est de cette manière inaccessible. En effet, lors de la séquence où il retourne dans le parc pour constater la disparition du cadavre qu'il avait découvert, il examine attentivement l'espace. À l'un de ses regards tournés vers le ciel succède un plan d'un arbre en contre-plongée. Alors que nous pensons à un raccord regard, un panoramique vertical puis latéral nous montre le photographe en train de regarder dans une autre direction avant de s'éloigner. Si la caméra a essayé de raccorder l'objet et le sujet, elle a failli car le sujet ne peut poser son regard sur l'espace. À l'image de Thomas, il dérive.

Le dernier cas serait le témoignage d'une énonciation autonome qui, par un montage trompeur, nous laisserait croire à l'illusion d'une union des corps. Ce cas se retrouve régulièrement chez Ozu où les faux raccords regard transgressent presque systématiquement les champs-contrechamps. Nous voyons d'abord dans le plan large, précédant le champ-contrechamp, que les personnages se regardent en se parlant. Néanmoins, dans les plans serrés qui suivent, les regards, captés frontalement, s'orientent très légèrement dans une même direction (le même bord du cadre), signe évident d'une rupture de la règle des 180°. De plus, ces cadres suggèrent que deux interlocuteurs parlent face à face. Or, le plan large captant l'ensemble de la scène dévoile leur position véritable : ceux-ci ne se font pas face mais doivent tourner leurs têtes pour se voir. Dès lors, ces faux raccords regards appelés par Alain Bergala les *raccords sur des regards parallèles*, provoquent un certain malaise visuel : *ce qui ne manque pas de produire une sensation violente de coupe entre les deux plans, d'autant plus que*

Le Gout du Saké : faux raccords regard



Blow Up : l'absence du "regardé"



les yeux du deuxième personnage viennent occuper sur l'écran la place exacte des yeux du premier [...] dans une "substitution d'un regard à l'autre".²³² De la sorte, Ozu incarne subtilement le malaise s'immisçant entre les personnages : il y a suffisamment de vraisemblance pour rendre l'impossible sinon "naturel", du moins crédible, et pour mieux imposer au regard sans défense [...] le malaise et le trouble. Tout un drame silencieux du visible qui se déroule en même temps que s'échangent les propos et les dédouble, [...].²³³ Exemple parmi tant d'autres : la scène de fin du *Goût du Saké* où les quatre personnages autour de la table sont successivement captés frontalement et de profil dans un découpage brouillant leur position dans l'espace par de multiples faux raccords regard.

Enfin, l'énonciation peut suspendre la subjectivité des corps le temps d'un plan en frustrant le regard : nous nous trouvons devant un manque à voir de l'image. Si cette subjectivité manquée peut s'exprimer par l'absence du regardant (Chantal Akerman toujours restreinte dans le hors-champ derrière sa caméra dans *News from Home*), elle s'affirme surtout par l'absence du regardé, significative de l'échec du regard. Sans contre-champ, les personnages sont restreints au champ et se trouvent isolés de l'espace diégétique s'étendant dans le hors-champ. Nous ne verrons ainsi jamais l'horizon dans lequel se perd le regard à la dérive de Shukishi à la fin du *Voyage à Tokyo*, ni les photos du couple prises par Elias dans *Elephant*, ni celles captées par Thomas dans *Blow Up*. Lors de la séquence des prises de clichés dans le parc, Antonioni fait succéder presque systématiquement aux plans de Thomas prenant des photos, non pas la représentation attendue de ce qu'il voit ou photographie (raccord sur le regard), mais un nouveau cadrage sur le photographe qui s'éloigne de dos, fondu dans le paysage comme s'il était lui-même photographié ou observé par une instance mystérieuse.²³⁴ José Moure pointe ici quelque chose de très important, ce qui remplace le point de vue d'un personnage est loin d'être anodin : c'est un autre regard, absent et actif, celui d'une caméra disjointe du sujet, qu'elle double.²³⁵

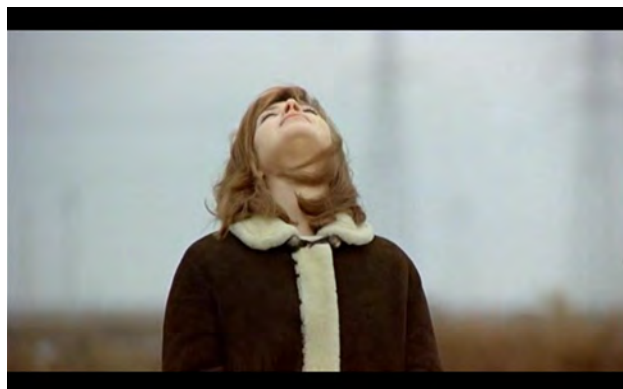
²³² BERGALA, Alain « L'homme qui se lève » in *Les Cahiers du cinéma* n°311, op.cit., p.28, cité par DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, op.cit., p.59.

²³³ DOGANIS, Basile, Ibid, p.58.

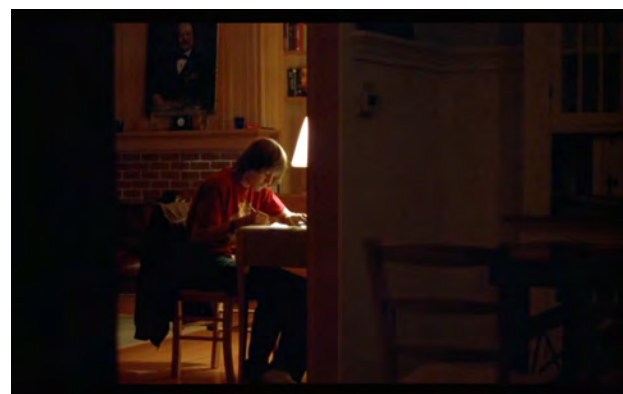
²³⁴ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.127-128.

²³⁵ MOURE, José, Ibid, p.127.

Le Désert Rouge : Qui regarde ?



Paranoid Park : Qui regarde ?



2 — Rendre la caméra libre

Cette idée nous interpelle car si certaines images ont bien l'air de traduire indirectement la psychologie d'un personnage, d'autres sont effectivement bien plus ambiguës et échappent à toute notion de subjectivité et d'objectivité. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par Deleuze : *mais, ici, il s'agit d'autre chose, il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme [...].*²³⁶ Au-delà d'une image située dans un entre-deux énonciatif, c'est donc un tout nouveau régime d'image qui est ici en vigueur et qui se définit comme l'expression d'une *énonciation arbitraire, non motivée, qui s'affiche comme un regard autonome, auto-affirmé, dissocié, ne s'organisant plus en fonction de la représentation de l'action de la diégèse [...].*²³⁷ Cette énonciation permet donc de libérer la caméra de toute contrainte et de porter sur le monde un regard indépendant qui peut s'exprimer sous différents modes.

Dans un premier temps, certains plans évoquent explicitement un regard subjectif par des choix techniques forts (focales, composition, mouvement, etc.) sans pour autant se rattacher au point de vue précis d'un personnage. Ces plans pourraient être qualifiés — selon la terminologie de José Moure — de *cadrages insistant, expressifs [...]* qui créent un point de vue excentrique [...].²³⁸ Ceux-ci, étant malgré tout reliés à la situation narrative, seraient l'expression d'une *caméra expressive non motivée*²³⁹ pour reprendre le terme de Lorenzo Cuccu.

Dans *Le Désert Rouge*, lors de la séquence dans les marais, un plan filmé par une très longue focale nous montre l'arrivée d'un cargo derrière des arbres. L'usage de ce type de focale entraîne un aplatissement du champ et fait paraître le

²³⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op.cit., p.108.

²³⁷ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.120.

²³⁸ MOURE, José, *Ibid*, p.132.

²³⁹ CUCCU, Lorenzo, « La réflexion sur le regard. » in *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*, Rome, Cinecitta International, 1991, p.33 cité par MOURE, José, *Ibid*, p.132.

Elephant : une caméra qui étudie les corps adolescents

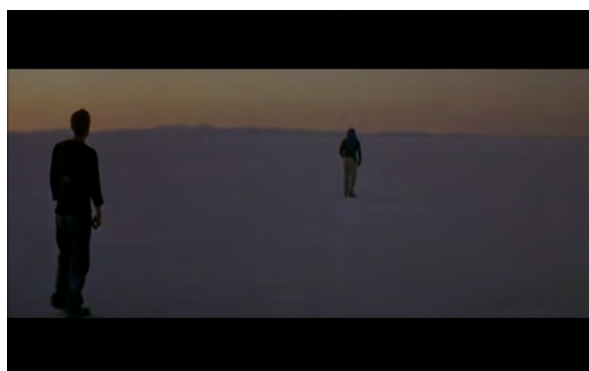
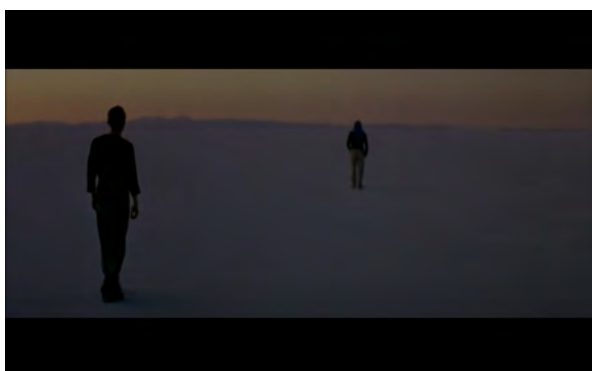
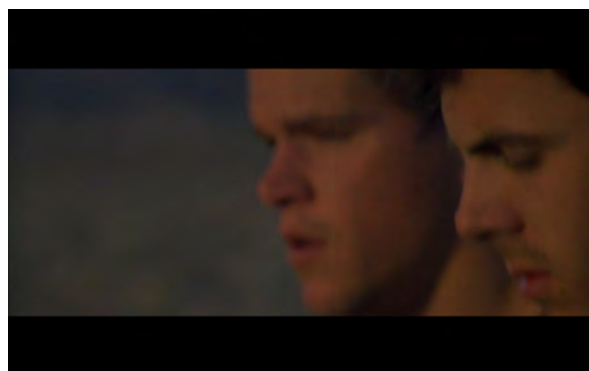
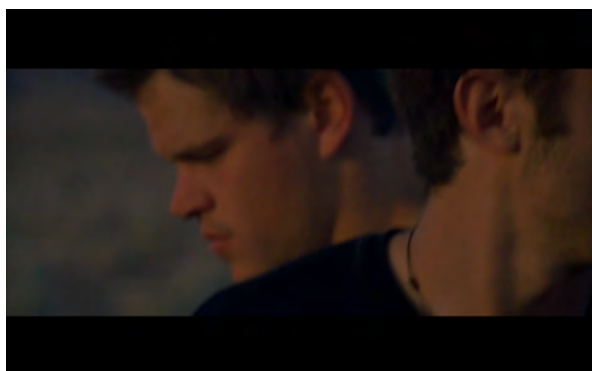
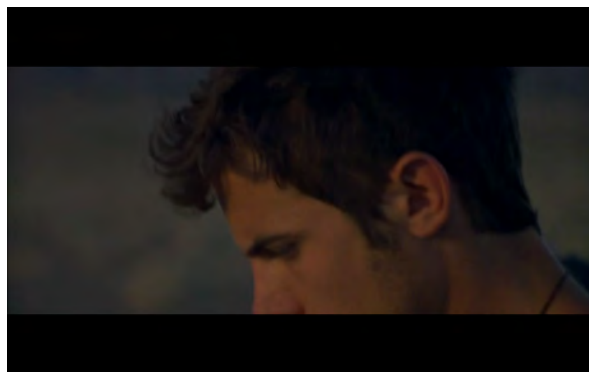


bateau exagérément grand et proche des arbres. Tout concorde à simuler un regard subjectif mais pourtant lors du plan suivant, nous voyons Giuliana regarder dans une toute autre direction. Dans le même film, dans l'une des premières séquences, Corrado et Ugo parlent dans l'usine. La caméra, éloignée d'eux, les filme dans une radicale contre-plongée et à travers une grille noire. Nous avons alors l'impression qu'une personne les épie. Plus tard, lors d'une séquence dans l'appartement, une barrière rouge floue et déformée par une courte focale traverse à l'avant-plan le cadre dans toute sa largeur. Là aussi, le plan laisse penser qu'une personne, derrière la barrière, scrute l'appartement. Ces plans rejoignent l'idée du point de vue d'un corps absent. Néanmoins, contrairement à *L'avventura* ou à *Profession : Reporter*, *Le Désert Rouge* ne traite d'aucune disparition.

Cette impression est également présente dans *Paranoid Park* par ces plans sucradrés et lointains. Par exemple, après la nuit du meurtre, alors qu'Alex rentre et se déshabille, un bref plan capté depuis un balcon nous le montre paniqué derrière la fenêtre. Le cas de Gus Van Sant est d'ailleurs particulièrement intéressant. De fait, si *Paranoid Park* est un film où une conscience-caméra projette à l'image les tourments d'Alex, *Elephant* est guidé par une caméra qui, en pleine expérience, étudie les corps adolescents comme des rats de laboratoire. Cela se traduit, dans *Elephant*, notamment par ces nombreux plans suivant en travelling avant des adolescents qui déambulent dans ce labyrinthe qu'est leur lycée. Ils sont filmés par une steady-cam qui, parfois reste collée aux acteurs tout en gardant une distance respectable, et qui, d'autres fois, a l'air plus hésitante. Pour ce cas là, l'exemple le plus évocateur se trouve dans la séquence du football américain : la caméra est fixe et laisse, impassible, les joueurs traverser le champ puis en choisit un (Nathan) pour le suivre dans un très long travelling divisé en plusieurs plans et dans lesquels elle s'approche, puis prend du recul, s'arrête, reprend sa filature puis lui passe devant. *Il y a quelque chose d'irréel, de spectral dans ce filmage [...].*²⁴⁰ L'impression que la caméra étudie les personnages se retrouve aussi dans ces travellings latéraux qui passent indifféremment d'un corps à l'autre sans jamais s'arrêter sur l'un d'eux comme lors de la séquence dans l'alliance homos-hétéros : alors que les jeunes, assis en cercle, sont en train de

²⁴⁰ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.156.

Gerry : une caméra qui joue avec les Gerry



débattre, la caméra opère un lent mouvement latéral et circulaire qui dérive pendant toute la durée du plan et dans un même rythme sur leurs visages.

Dans *Gerry*, les motivations de la caméra semblent plus ambiguës. Si elle a l'air de tenter de cerner les corps des deux Gerry (comme le montre ce très lent travelling circulaire qui scrute toute la détresse de Gerry 2 assis et abattu), elle a surtout l'air de jouer avec eux en les faisant s'affronter dans une course sordide avec la mort. De fait, ce n'est pas elle qui se borne à cadrer les corps et les suivre dans leur errance mais eux qui font tout leur possible pour y rester car quitter le cadre serait l'équivalent de la mort. Quand nous savons que Gerry 2 mourra à la fin du film des mains de Gerry 1, certains plans prennent en effet un tout autre sens. Lors d'un très long travelling latéral, les deux Gerry sont filmés de profil en plan rapproché et marchent côte à côté. Au début, leurs pas sont synchronisés et leurs corps sont en phase dans le mouvement mais, au fil du plan, cet équilibre rompt : le son de leurs pas est en décalage tout comme leurs visages qui prennent alternativement le dessus dans le champ. Puis, quand Gerry 2 se retourne en arrière, il est tout de suite coupé dans le cadre et doit accélérer pour ne pas se retrouver happer dans le hors-champ synonyme de mort : *il s'avère que cette survie n'est plus conditionnée par le fait de retrouver la route, mais déjà par le simple fait de rester dans le champ. [...].*²⁴¹ Un autre exemple se trouve à la fin du film. Au bord de l'épuisement, les deux hommes avancent dans la profondeur infinie d'un désert de sel alors que le soleil se lève. La caméra les suit dans un très lent travelling avant en plan large qui confirme l'impression laissée par le plan précédemment cité : Gerry 2 est condamné à disparaître. De fait, dans ce plan, Gerry 1 marche loin devant : éloigné de la caméra, il est petit et bien à l'abri dans le centre du cadre. Gerry 2 ferme la marche et, en difficulté, se fait constamment menacer par les bords du cadre. Dès qu'il ralentit, ses pieds sont coupés par le bas du cadre et il ne fait plus que flotter dans l'image, promis à s'évanouir dans le hors-champ. *Alors, tout à coup, ce n'est pas le mouvement du plan qui les accompagne mais bien eux qui sont obligés de le suivre.*²⁴²

Néanmoins, à certains moments, la caméra délaisse les corps des deux Gerry pour se laisser absorber par le désert lors de travellings latéraux circulaires

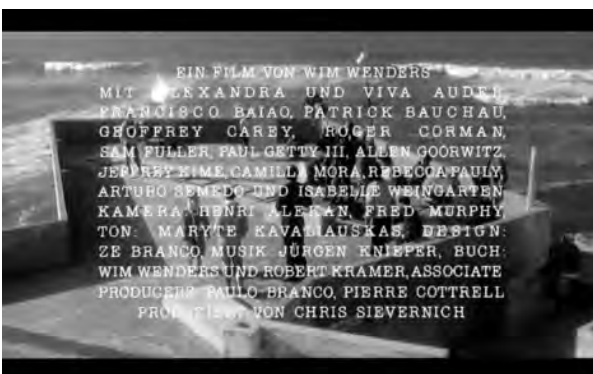
²⁴¹ BERGOUGNOUX, Leïla, *Filmer le déplacement*, op.cit., p.82.

²⁴² BERGOUGNOUX, Leïla, *Ibid*, p.83.

Profession : Reporter : une caméra qui délaisse les corps



L'état des choses : une caméra autonome



sans début ni fin qui font dériver le regard à la surface de l'espace. À ce moment, pour reprendre les termes de Lorenzo Cuccu cités par José Moure, le mouvement n'est plus l'expression d'une caméra expressive non motivée mais d'une caméra impassible non motivée qui survient *quand le regard se marque pour soi-même, marque sa propre distance, et que l'image s'offre non pas comme une scène [...], mais comme la mise en scène d'un regard.*²⁴³ Ce regard totalement détaché est traduit par *des cadrages arbitraires et stériles [...] qui s'intéressent à des objets quelconques tangents à la narration ou dégagent des zones mortes hors du champ de l'action.*²⁴⁴ Comme nous l'avons vu avec *Gerry*, ces cadrages peuvent prendre la forme de mouvements aléatoires d'une caméra qui, dans sa volonté d'affirmer son autonomie, se détache des corps pour recadrer à vide.

Ces mouvements se retrouvent surtout chez Wenders et Antonioni. Dans *Profession : Reporter*, au célèbre travelling qui le clôture, nous préférons un mouvement de caméra qui survient plus tôt dans le film. Alors que sa jeep est enlisée dans le désert, Locke sort et crie sa frustration avant de se laisser tomber au sol. À ce moment, la caméra opère un panoramique vers la droite pour sacrifier Locke dans le hors-champ, et laisser ainsi place à l'immensité du désert : *la caméra abandonne le personnage et donne à voir l'espace de telle manière que l'homme et le milieu soient perçus comme «deux» et non comme l'un faisant partie de l'autre.*²⁴⁵ Au début de *L'état des choses*, le générique apparaît écrit sur un plan large montrant l'équipe au travail. Le cadre a l'air fixe mais brutalement la caméra débute un panoramique vers la droite. Loin de suivre le mouvement, le générique sort du champ par la gauche du cadre comme si la caméra s'était littéralement désolidarisée de l'image. Plus tôt, un panoramique circulaire part de la terrasse, survole la mer et les falaises pour finir à l'autre bout de la terrasse. Il présente alors un certain paradoxe : *s'il ouvre sur l'espace environnant, [...], il ferme également l'espace, il le clôt par sa circularité même.*²⁴⁶ Mais sans mouvement comme celui-là, comment la caméra peut-elle se libérer et s'affirmer ?

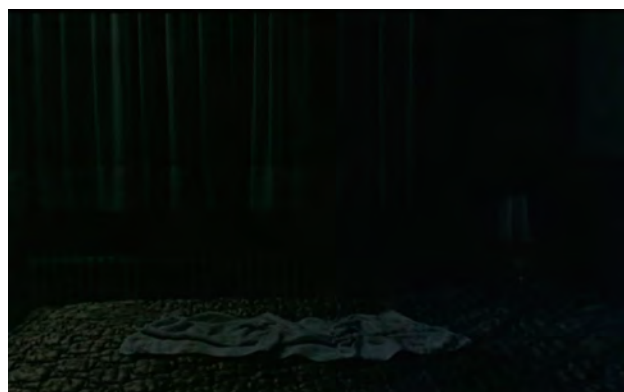
²⁴³ CUCCU, Lorenzo, « La réflexion sur le regard. » in *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*, op.cit., p.33 cité par MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.132.

²⁴⁴ MOURE, José, *Ibid*, p.132

²⁴⁵ GOEPFERT, Sébastien, *Les représentations de l'errance au cinéma et dans la photographie contemporaine*, op.cit., p.27

²⁴⁶ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.84.

Jeanne Dielman : un espace qui préexiste



3 — Restaurer l'hétérogénéité du monde

L'expression de la caméra impassible non motivée n'est pas réduite aux seuls mouvements autonomes. Rappelons-le, elle est caractérisée par des cadrages arbitraires qui traduisent *un regard impassible, désaffecté, qui se dessaisit des choses, dégageant des temps morts et des espaces vides.*²⁴⁷

Et pour ce faire, la caméra reste aux endroits même où les corps évoluent. De fait, nous observons dans les cinémas d'Akerman, d'Antonioni et d'Ozu, une persistance du champ à l'image quand ce dernier est déserté par les corps. Que ce soit avant l'entrée de champ des personnages ou après leur sortie de champ, la caméra se borne à filmer le champ vide. Les plans paraissent ainsi comme *une série de tableaux [...] où les personnages entrent, disent ou font quelque chose, et puis sortent, laissant à nouveau le tableau à sa pure et absolue signification de tableau.*²⁴⁸ En outre, en étant antérieur ou postérieur aux mouvements des corps et par extension à leurs histoires, la caméra affirme son indépendance vis-à-vis du récit. Cette indépendance est néanmoins teintée de mystère au vu de la distance constante entre l'espace et la caméra et à l'effet omniprésent d'encadrement voire de surcadrage de l'espace par le décor, *comme si une instance mystérieuse jetait un dernier regard sur les lieux où vient de se dérouler l'action et témoignait de la permanence des choses au-delà du passage et de la présence des personnages.*²⁴⁹ S'il est vain de citer des exemples chez Ozu et Antonioni tant cette persistance du champ vide fait partie de l'essence de leur cinéma, abordons le cas de *Jeanne Dielman*. Tout au long de ce film, Jeanne se déplace de pièce en pièce, d'une tâche à l'autre, en n'oubliant jamais d'allumer ou d'éteindre la lumière quand elle arrive ou sort des pièces en question. Ainsi, contrairement aux corps d'Ozu et d'Antonioni, le corps de Jeanne annonce son arrivée dans le champ par la lumière et prévient de ses départs dans le hors-champ par l'obscurité. Cela donne l'illusion que Jeanne habite concrètement l'espace qui n'existe que pour elle. Cependant, l'insistance des plans fixes sur les espaces vides plongés dans la pénombre souligne cette impression qu'elle n'est finalement qu'un corps de passage glissant dans l'espace.

²⁴⁷ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.133.

²⁴⁸ PASOLINI, Pier Paolo, « Le cinéma de la poésie » in *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p.28 cité par MOURE, José, Ibid, p.130.

²⁴⁹ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.143.

L'état des choses : des cadrages insistants



Voyage à Tokyo : des espaces déconnectés



Le Désert Rouge : démultiplication des points de vue



Pour dégager des espaces vides, la caméra impassible non motivée n'est pas forcée d'attendre la sortie de champ des personnages ou de précéder leur arrivée. Elle peut simplement filmer des espaces déconnectés du récit par des cadrages arbitraires vidés de sens. Ces espaces peuvent être des paysages vides ou des objets quotidiens comme le montre *L'état des choses*, qui, en un seul plan, combine les deux. Pendant la séquence du tournage du film de science-fiction, un plan fixe étrange survient alors que l'équipe est en plein travail : le temps de quelques secondes, le cadre s'attarde frontalement sur un projecteur se tenant face à la mer. Celui-ci a juste le temps de s'éteindre que la caméra retourne filmer l'équipe. Étrange sensation par ce plan qui survient peu après le troublant panoramique qui a délaissé le générique pour se plonger dans le paysage. En effet, nous avons l'impression que la caméra, désintéressée du tournage et de l'action, veut l'arrêter pour condamner les corps à éprouver l'isolement de l'hôtel de Sintra. En se détachant du générique, en absorbant l'énergie du projecteur, en clôturant l'espace dans la circularité, en montrant la distance séparant chaque personnage (par des lents panoramiques les reliant), la caméra exprime à l'image sa propre appréhension de l'espace et sa propre désaffection du monde.

Dans le cinéma d'Ozu, où ils abondent, ces plans ont des appellations multiples : *natures mortes* pour Donald Richie, *plans vides* pour José Moure, *pillow-shots* pour Noel Burch, etc. Malgré la diversité de ces plans (plans d'objets, de nature, de villes, de paysages, ...), ils présentent tous une constante : ils fragmentent la diégèse du film en introduisant des portions de hors-champ dans le champ. *Dès lors s'il y a quelque chose de vide dans ces plans, [...], ce n'est pas l'image, c'est le lieu d'énonciation. Ce qui frappe dans ces plans sans personnages, et d'une certaine façon hors-fiction, c'est à nouveau ce sentiment de l'antériorité de l'énonciation, ou plutôt de la souveraineté d'une énonciation sans auteur. [...].*²⁵⁰ Ce vide du lieu d'énonciation qui caractérise ces plans peut aussi s'appliquer aux cadres chez Antonioni qui fragmentent l'action en démultipliant à l'excès les points de vue (la scène de la fumée dans *Le Désert Rouge*) ou en démembrant un espace déjà vide par une succession de plans à la composition excentrique (la fin de *L'éclipse*). Qu'ils peuplent le cinéma d'Ozu ou d'Antonioni, ces plans, prolongements d'une caméra autonome, rendent le monde hétérogène.

²⁵⁰ BERGALA, Alain, « L'homme qui se lève » in *Les Cahiers du cinéma* n°311, op.cit., p.30, cité par MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.132.

Et c'est sur cette notion d'hétérogénéité que nous allons nous attarder, laissant l'étude de ces plans si particuliers à un prochain chapitre.

Nous évoquions précédemment la récurrence des faux raccords regard chez Ozu qui disséminent un malaise tout au long du film en évoquant le drame invisible que se joue sous les apparentes banalités du langage et du quotidien. Ce malaise n'est pas que le fruit d'un montage trompeur fait de *cuts* perturbants. C'est également le résultat de ces plans vides qui fragmentent la diégèse, d'une intrigue épurée et privée de temps forts, d'une temporalité dilatée, d'un faux évidement de l'espace par une prolifération des formes dans le champ empêchant le regard de se fixer dans l'image. *L'intention d'Ozu, éminemment originale, dans chaque cas, consiste, [...], à "cacher ce que le spectateur souhaite voir le plus" ([...] des regards qui se croisent, des coupes tranquilles, un espace cohérent, un temps linéaire, des pièces peuplées de monde, du drame, du pathos, [...]), et inversement, à montrer au spectateur ce qu'il ne veut ou ne peut pas voir, ce qui échappe au domaine de la vision ordinaire et "naturelle".*²⁵¹ Le mode d'énonciation chez Ozu est donc plus qu'autonome. Il est très subtil car à la fois minimal et violent : *c'est plus souterrainement et de façon oblique en instaurant une mystérieuse tension entre ce qu'il filme (la banalité de l'énoncé) et la façon dont il le filme (la violence de l'énonciation) qu'Ozu suggère la disparité potentielle entre l'homme et son environnement.*²⁵² Cette violence se retrouve même au niveau de la position de la caméra : il a choisi de la placer si bas car il est très difficile de filmer dans cette configuration. Ainsi, Ozu cherche perpétuellement à perturber la perception ordinaire. C'est pourquoi le théoricien Maeda parle de perception inorganique en évoquant son cinéma : *une perception sauvage, violente, incohérente, proche de la "déraison" [...], une vision inédite, absolument inconnue, et qui ne repose même pas sur le corps humain, mais sur la machine [...]. Comme si la caméra, [...] dépourvue de mécanisme "liant" et réducteur des images en elles, allait permettre cette dissociation, [...].*²⁵³ Et c'est à ce niveau que nous pouvons parler d'hétérogénéité. De fait, sous son apparente monotonie, son cinéma tente par tous les moyens de restaurer l'hétérogénéité première du monde avant tout processus d'homogénéisation et nous dit : il faut tout brouiller.

²⁵¹ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.78.

²⁵² MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.129.

²⁵³ MAEDA, Hideki, *La maison de Yasujiro Ozu*, Shoshi Yamada, Tokyo, 1993, p.26, cité par DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.82.

**Gerry / Paris, Texas / Dead Man / L'avventura :
des personnages minuscules dans l'espace**



Voyage à Tokyo / Le Désert Rouge : cadres persistant sur l'espace vide

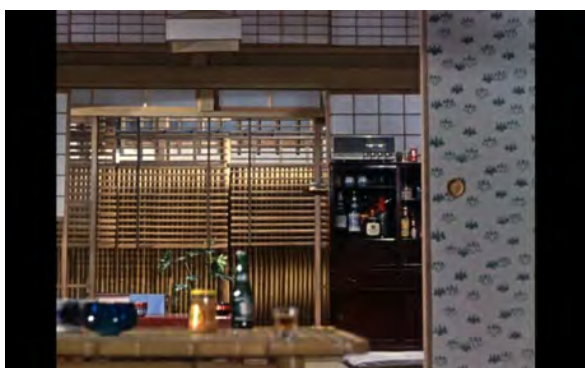


Chapitre 2 : Un espace brouillé

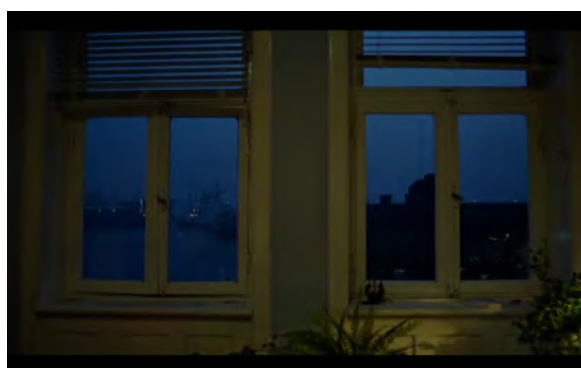
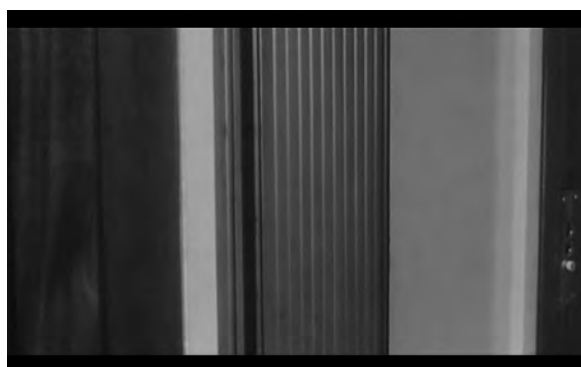
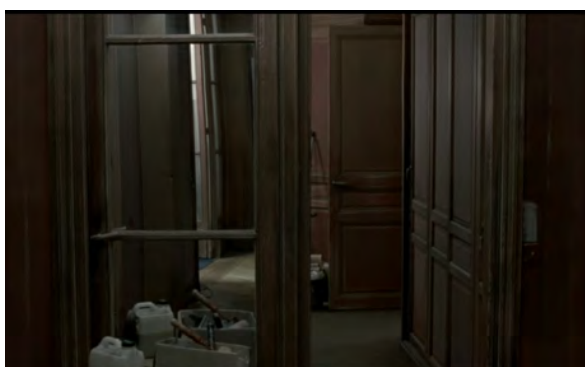
Si les corps voient leurs tentatives d'habiter l'espace être constamment annihilées, ce n'est pas que le fait d'une énonciation autonome et libre mais aussi la conséquence d'un espace géographique et physique brouillé par tous les moyens possibles. Nous évoquons au début de ce mémoire l'idée que le paysage était un miroir qui reflétait la béance qui règne au sein même de l'identité de l'ensemble des personnages du corpus. Néanmoins, quand nous constatons tous ces plans très larges sur des paysages déserts où l'Homme apparaît comme une tache minuscule (*Gerry, Dead Man, Paris, Texas*) et tous ces cadres persistant à rester dans un espace après le départ ou avant l'arrivée des personnages pour le filmer vide (*Jeanne Dielman, Voyage à Tokyo, Le désert Rouge*), une question se pose : si l'espace était non pas le réceptacle de leurs états d'âmes mais une entité indépendante préexistante aux corps et qui influait justement sur leur mal-être ? S'il était, comme l'écrit Antoine Gaudin : *une structure organique au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, sous la forme d'une pure organisation abstraite/évolutive des volumes de plein et de vide, en mouvement permanent*²⁵⁴ ? Cette idée fait sens quand nous remarquons la structure des espaces filmés : les corps sont confrontés à des espaces saturés égarant le regard dans une prolifération de formes (villes, usines) ou, à l'inverse, qui ne contiennent rien d'autre que l'élément originel qui les compose (le ciel, le désert). Par ce manque de forme et cette absence de point de repères, le regard ne peut se fixer. Et parvenir à fixer son regard dans le monde, c'est l'amorce d'un espoir : celui de l'habiter et de le comprendre. Cela est parfaitement illustré lors de la séquence de la cabane du *Désert Rouge*. Giuliana demande à Corrado que faire avec ses yeux car elle ne sait quoi regarder. Il lui répond que si elle ne sait quoi regarder, lui ne sait comment vivre. Et il rajoute que finalement c'est la même chose. Dès lors, l'espace, par son excès ou son manque de forme, refuse aux corps de l'habiter. Cette expulsion se retrouve même littérale quand nous repensons à ces panoramiques qui se détachent des corps pour se plonger dans le paysage. Et comble de cette rupture : l'espace peut devenir abstrait, irréel ; paraître indistinct par l'intrusion d'un élément extérieur voire se révéler faux et factice.

²⁵⁴ GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Collin, 2015. p.64.

Le Goût du Saké : la prolifération de formes



**La Captive / La Notte / Last Days / L'Ami Américain :
démultiplication des lignes et des cadres**



1 — L'excès de formes

Certains cinéastes du corpus saturent volontairement l'espace filmé pour en brouiller la perception. De fait, dans une prolifération de formes, le regard du personnage, comme du spectateur, ne peut s'ancrer dans le champ de l'image. Son regard passe d'une forme à l'autre sans parvenir à se focaliser sur l'une d'entre elles, faute de hiérarchie. En effet, l'agencement des éléments ne répond pas forcément à une logique de distinction, mais de réunion dans une masse homogène peu discernable. Dans son ouvrage sur d'Antonioni, José Moure définit cet excès de formes comme *le pôle de l'abstraction géométrique, [...], du visible comprimé dans des effets de surface, dans une tension entre l'aplat de l'image et l'illusion contestée de la profondeur, dans des jeux de lignes pures, de contours nets, d'angles vifs [...]*.²⁵⁵ Cette impression de compression du visible tient d'une part de la nature de l'espace filmé et d'autre part de la manière de le filmer.

D'une part, les intérieurs sont le plus souvent faussement évidés. Chez Ozu, par exemple, l'idée selon laquelle le champ de l'image est vide est fautive. Comme le constate très justement Basile Doganis : *Cet abus de langage signifie en réalité plans "sans personnages", les plans eux-mêmes étant extrêmement chargés, denses et "pleins"*.²⁵⁶ En effet, nous évoquons, au début de ce mémoire, la démultiplication dans son cinéma de cadres dans le cadre. Dans sa nature même, l'espace traditionnel japonais est rempli de formes géométriques. Tatamis, volets, panneaux coulissants, fenêtres, portes, meubles, ... autant de lignes, de carrés, qui saturent l'espace jusqu'à l'étouffer. Dans *Bonjour*, même les habits des enfants sont striés par des lignes horizontales qui font écho aux rayures des rideaux. Cette prolifération des lignes et des cadres physiques se retrouve dans les autres cinéastes du corpus exploitant l'architecture du décor pour démultiplier l'espace (Akerman avec *La Captive* et *Jeanne Dielman*, Van Sant avec *Last Days*, Antonioni avec *La Notte* et *L'éclipse*, Wenders avec *L'Ami Américain*). En outre, chez Ozu, le champ est privé de profondeur à cause de la frontalité des plans faisant face à des portes coulissantes fermant tout espoir de perspective. L'espace est donc comprimé, réduit à une surface en deux dimensions. Sans profondeur, le

²⁵⁵ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.102.

²⁵⁶ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.28.

Voyage à Tokyo : des objets à l'excès et mis en valeur



Last Days / Stranger than Paradise : des objets détournant le regard



Paranoid Park / Coffee and Cigarettes : l'image morcelée de motifs



regard est contraint de se balader sur la planéité de l'écran pour finalement se perdre dans un vertige visuel. Cet aspect bi-dimensionnel de l'espace est d'autant plus prégnant quand les corps quittent le cadre laissant le champ vide de toute présence humaine. Véritables volumes mobiles, les corps étaient notre seul indice de l'existence d'une troisième dimension. Dès lors, après leur disparition dans le hors-champ, celle-ci est remise en question. Basile Doganis assimile alors cette image au champ aplati à un *anti-stéréogramme*, qui, inversement, en partant d'une image d'abord "ouverte" et donnant assez "naturellement" la sensation de profondeur et de tridimensionnalité, s'efforce de la refermer sur elle-même en lui ôtant une dimension, comme un piège se referme sur sa proie.²⁵⁷

Les lignes et autres formes qui démultiplient l'espace ne proviennent pas seulement du décor et du mobilier, elles sont aussi le résultat d'une composition saturée d'objets. Si les intérieurs sont désertés par les hommes, ils sont peuplés par de multiples objets inutilisés qui ne font que rappeler leur absence. Leur présence dans le champ interpelle d'autant plus qu'ils sont constamment mis en valeur. Chez Ozu, ils font partie intégrante de la composition des plans et participent, au même titre que les portes et les volets, à la saturation de l'espace. Parfois, ils sont même le sujet d'inserts aux durées conséquentes. Néanmoins, ces natures mortes tiennent plus d'une expérience de la durée que de l'espace et seront donc étudiées dans le prochain chapitre. D'autres fois, ils sont mis en valeur à l'avant-plan et détournent le regard de l'action. Nous observons chez Jarmusch et Van Sant cette même volonté de perturber l'espace. Même si la prolifération d'objets est moins marquée, ceux-ci viennent s'immiscer dans l'avant-plan : dans *Stranger than Paradise*, le téléphone de l'appartement de Willie prend de l'importance quand, filmé par une courte focale, il se retrouve massif, déformé et flou à l'avant-plan ; dans *Last Days*, lors de la discussion entre Blake et un représentant commercial, un abat-jour et une statue de bouddha, figées dans le flou à l'avant-plan de la scène, paraissent contester la suprématie à l'écran de Blake, qui finira par s'écrouler par terre laissant notre regard se focaliser sur la droiture de ces objets. Notons chez ces deux cinéastes que l'espace est parfois non pas démultiplié par des objets mais par les formes de leurs motifs : les carreaux des nappes de *Coffee and Cigarettes* morcellent le cadre en de multiples

²⁵⁷ DOGANIS, Basile, Ibid, p.30.

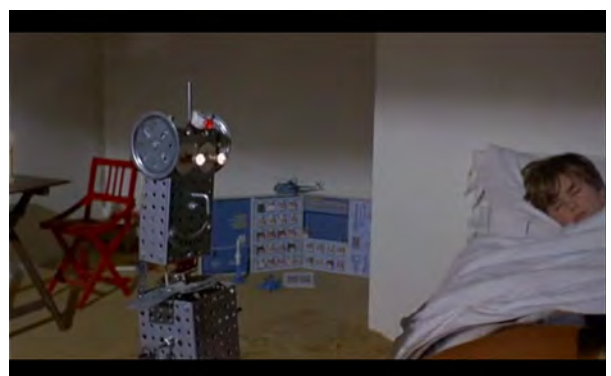
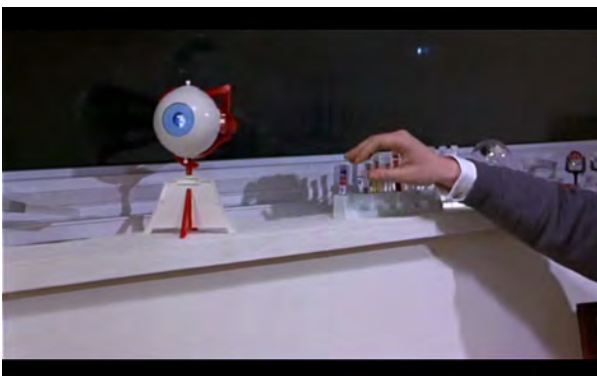
***L'état des choses* : l'image saturée d'images**



***L'éclipse / Jeanne Dielman* : l'espace saturé d'objets**



***Le Désert Rouge* : des objets qui diffractent le regard**



carrées noirs et blancs alors que les motifs des rideaux de douche de *Paranoid Park* le fractionnent en une multitude de formes argentées. Chez Wenders, si l'image est parfois morcelée par des motifs (comme l'atteste les murs de *L'état des choses*), elle est surtout démultipliée par d'autres supports de l'image, des objets faisant jouer persistance rétinienne et effet phi²⁵⁸ : des cadres de tableaux (*L'Ami Américain*), des Polaroids (*Alice dans les villes*), des photogrammes (*L'état des choses*). Enfin, chez Antonioni et Akerman, les appartements sont peuplés à l'excès d'objets impassibles qui s'introduisent dans le centre de l'espace, reléguant les corps au hors-champ ou aux bords du cadre. Notons dans *Le Désert Rouge* une variante à cette utilisation. Sans abonder dans l'espace, les objets diffractent le regard : c'est ce robot au regard troublant qui trône dans la chambre de Valerio et ce modèle d'œil en trois dimensions.

Ce dernier film nous amène à un nouvel élément qui participe à l'égarement du regard dans le champ par un effet de saturation : la couleur. L'effet de celle-ci est contraire à celui du silence. Avec ce dernier, la sollicitation perceptive est presque exclusivement visuelle : *l'œil, livré à lui-même, accède à un type de vision brute qui ne relève en aucun cas de ses habitudes perceptives.*²⁵⁹ La couleur fait l'opposé en ajoutant des informations visuelles à l'image, confortant le surplus d'éléments à prendre en compte pour l'œil du spectateur. C'est notamment le cas dans *Bonjour*, le premier film en couleur d'Ozu, où la pluralité des teintes saturées (coupées de tout naturalisme) approfondit le vertige visuel présent dans la composition de l'image. Dans *Le Désert Rouge*, comme le précise le titre, la couleur est omniprésente. Afin d'illustrer le mal-être de Giuliana dans cet environnement industriel oppressant, Antonioni amoindrit les couleurs de la nature et sature les teintes dans l'usine. Il va, de plus, imposer un système de couleurs parfaitement décrit par Yannick Mouren²⁶⁰ dans son ouvrage sur la couleur : le jaune est associé à la maladie (le drapeau du bateau en quarantaine) et au poison (les flammes de l'usine), le rouge à la passion (la cabane rouge amenant au désir charnel), le vert à la possibilité d'un refuge dans ce monde terne (le manteau de Giuliana, le gazon, les arbres). De fait, si ces couleurs sont remarquables, c'est

²⁵⁸ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.59.

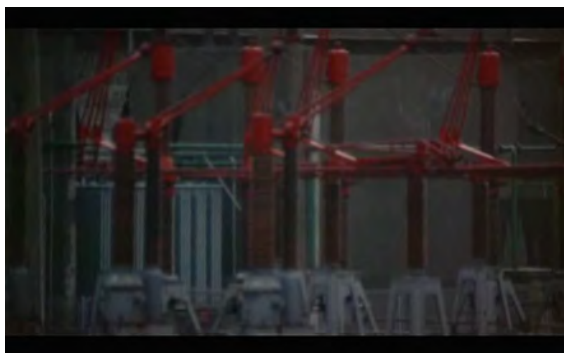
²⁵⁹ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.30.

²⁶⁰ MOUREN, Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS éditions, 2012, p.222.

Le Désert Rouge / Bonjour : vertige de formes et de couleurs



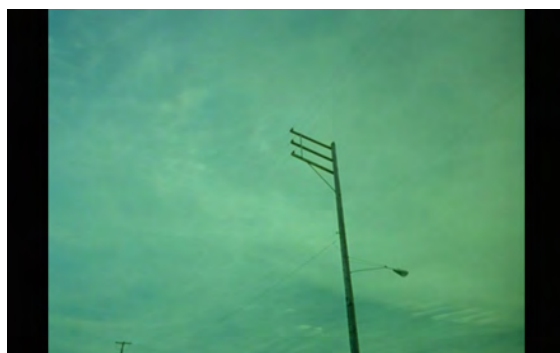
Le Désert Rouge / Dead Man : un enfer industriel



Last Days / Down by Law : une nature luxuriante



Voyage à Tokyo / Elephant : le ciel strié de lignes

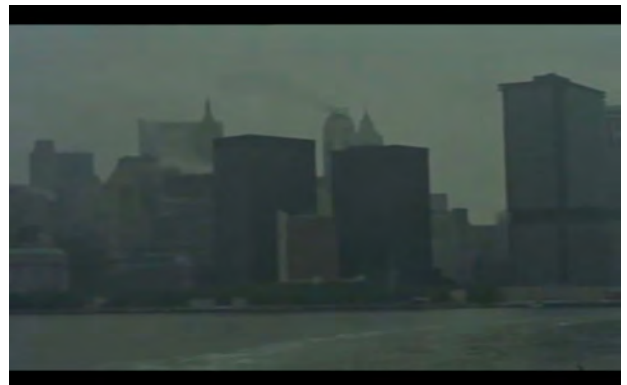


parce que le reste du film est plongé dans des teintes grises qui empêchent les corps de se détacher du décor. Ainsi, quand elle est présente, la couleur est unique (il y a toujours une teinte qui domine l'image) et très intense. À l'inverse des objets qui diffractent le regard, elle étouffe le champ : *Avec Antonioni, la couleur porte l'espace jusqu'au vide, elle efface ce qu'elle a absorbé. [...]. C'est elle qui élève l'espace à la puissance du vide, [...]. L'espace n'en sort pas dépotentialisé, mais au contraire d'autant plus chargé de potentiel.*²⁶¹

Notons que si l'usine oppresse les corps par ces aplats de couleurs étouffants, c'est aussi car le lieu en lui-même est saturé de formes qui agressent le regard. Dès le début du film, l'usine est fragmentée par une multitude de cadres pris dans des points de vue différents. Dans la prolifération des plans, la saturation du son, la démultiplication des cheminées, piliers et autres structures où les corps peinent à se détacher, notre regard s'égaré ne sachant où se focaliser. L'usine du *Désert Rouge* n'est pas le seul lieu, qui propose un excès de formes par ces mécanismes en tout genre. Plus tard dans le film, quand Giuliana et Corrado visitent une plateforme industrielle, les tuyaux et autres structures métalliques envahissent le champ jusqu'à parfois occuper l'avant-plan par des masses floues. D'une usine à l'autre. Nous retrouvons au début de *Dead Man* une usine où abondent des machines bruyantes faisant passer le lieu telle une machinerie de l'enfer signant l'arrêt de mort de Blake. La forêt où ce dernier déambule est d'ailleurs striée dans des plans larges par une multitude de troncs, de branches, de feuillages qui rappellent ceux de la forêt luxuriante au début de *Last Days* ou le bayou labyrinthique de *Down by Law*. Chez Antonioni de nouveau, la Bourse de *L'éclipse* est un espace où prolifèrent corps, voix et cadres. Dans *Voyage à Tokyo*, le ciel est souvent hachuré par une pléiade de droites (les cheminées d'usine) ou d'obliques (les grues). Gus Van Sant s'en rappellera dans *Elephant* qui débute par un plan en contre-plongée d'un ciel strié par les lignes d'un poteau électrique. Ce dernier propose d'ailleurs une évolution dans *Gerry* : l'espace, au début hachuré par une infinité de buissons qui s'intercalent entre les corps et la caméra, finit par se vider de toute forme. L'excès est devenu manque, la jungle est devenue désert.

²⁶¹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op.cit., p.168.

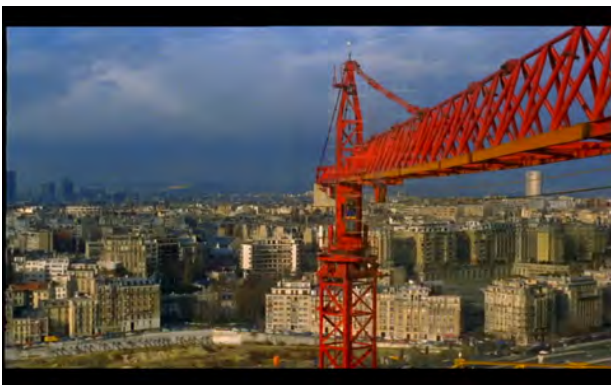
L'éclipse / Les ailes du désir / Permanent Vacation :/ News from Home : villes de loin



La Captive / The Limits of Control : des villes dédales



L'Ami Américain : prolifération de couleurs, structures, lumières



2 — Le manque de formes

La perte de repères peut être également la conséquence d'un processus de soustraction des éléments dans l'espace. Celui-ci se retrouve ainsi brouillé non par une prolifération de formes mais par un manque de formes. Dès lors, sans point de fixation, le regard et le corps ne peuvent que dériver et flotter au sein de l'espace. José Moure définit cette fois cette absence de forme comme *le pôle de l'abstraction informelle, "du regard qui se dessaisit", du visible à l'abandon qui s'expose comme une matière confuse et chaotique, corps sans surface et sans contour [...]*.²⁶² La figure la plus représentative de ce processus est évidemment le désert et ce sous toutes ces formes. Qu'il soit urbain, littéral ou figuré, le désert est *une surface neutre et nue, sans dimension, sans appui, sans perspective, sans marquage, sans bord (...) où rien n'arrête la fuite des yeux, où s'effondrent toute hiérarchie, tout contact, tout repère*.²⁶³

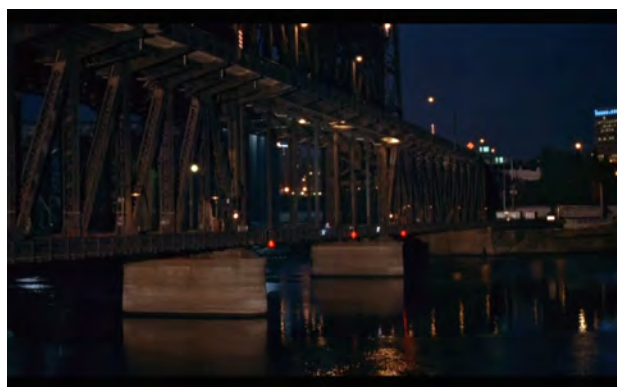
La notion de désert urbain est assez paradoxale. La ville est dans son essence un espace plein : habitée par les Hommes, peuplée de structures architecturales, débordante de formes géométriques (lignes des rues, rectangles des panneaux, carrés des vitres de magasins, droites de poteaux, etc.), inondée de lumières artificielles. La ville serait donc plus caractérisée par un excès de formes que par un manque. Nous retrouvons d'ailleurs des villes dans le corpus qui peuvent être classées dans les espaces marqués par la prolifération : des villes réduites à *un amoncellement de formes minuscules*²⁶⁴ quand elles sont vues depuis les airs (*Les ailes du désir, L'éclipse*) ou depuis la mer (*News from Home, Permanent Vacation*) ; des villes dédales faites de multiples ruelles, impasses où abondent les effets de surcadrage et d'encadrement qu'elles soient modernes (*The Limits of Control*) ou anciennes (*La Captive*). Le cas de *L'Ami Américain* est en ce sens fort intéressant : chaque ville (Hambourg, Paris, New-York) est saturée de couleurs (la grue rouge rouge de Paris), de lumières (les reflets de néon sur les voitures), de formes (les carrés jaunes et noirs des taxis) et de structures (les buildings new-yorkais) qui les rendent inaccessibles.

²⁶² MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.102.

²⁶³ MOURE, José, Ibid, p.37.

²⁶⁴ SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, op.cit., p.45.

***Stranger than Paradise / News from Home / La Notte / Voyage à Tokyo /
Mystery Train / L'état des choses / Jeanne Dielman / Paranoid Park :***
le désert urbain



Alors pourquoi parler de désert urbain ? La ville étant justement caractérisée par les gens qui la peuplent, sa désertion est perçue comme une absence remarquée et fait d'elle un espace en manque de corps. Nous évoquions précédemment ces objets qui rappellent l'absence de ceux qui les utilisent. Nous retrouvons cette sensation prégnante d'un manque quand des plans nous montrent ces structures architecturales, qui constituent le paysage urbain, dépourvues d'humanité. *Car si la ville et l'architecture existent, c'est bien pour abriter des personnes ; quelle utilité a l'architecture si l'humain n'est pas là pour se l'approprier ?*²⁶⁵ Nous les percevons comme des déserts car elles sont déconnectées de l'image que nous en avons : les rues sont abandonnées par les passants (*Voyage à Tokyo*), imprégnées de poussière (*Stranger than Paradise*) et de silence (*La Notte*), les magasins sont délaissés (*Mystery Train*), les avenues sont plongées dans l'obscurité (*Jeanne Dielman*), les parkings sont déserts (*L'état des choses*). Comme le dit très bien Pascal Bonitzer, les villes sont devenues *ces déserts d'un nouveau genre, ces espaces amorphes, déconnectés, vidés, ce tissu différencié de la mutation urbaine.*²⁶⁶ En ce sens, l'exemple le plus flagrant de désert urbain se trouve à la fin de *L'éclipse* et illustre parfaitement la nature du paysage urbain chez Antonioni qui a tendance à *s'exposer non comme un espace plein, existentiel et fonctionnel, habité et investi, mais comme la projection dans l'espace d'un modèle de construction artificiel, d'un leurre (maquette vide).*²⁶⁷ À la fin du film, Vittoria et Piero se donnent rendez-vous, après l'amour, le soir même "à huit heures même endroit". Mais après avoir filmé Piero, dans son bureau, perdu dans ses pensées et Vittoria, sereine, s'éloigner dans la rue, Antonioni ne nous montre pas leur retrouvailles mais les lieux de la ville où ils ont pris l'habitude de se retrouver. La séquence est composée d'une succession de cadres fixes, de travellings latéraux, de panoramiques qui scrutent chaque recoin de la ville, de la nuit tombante à la nuit tombée. Ces lieux, sans Piero et Vittoria, paraissent vides mais sont en fait remplis de passants anonymes, de véhicules fugitifs et autres présences évanouissantes. La fiction a l'air de s'être dissolue dans le vide de l'espace pour laisser place à une forme de vision pure : la caméra enregistre simplement la ville pour ce qu'elle est. Le noir et blanc accentue cette sensation :

²⁶⁵ BOBROWSKI, Thomas, *Architecture, urbanisme et cinéma ou la ville mise en scène*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff, ENS Louis Lumière, cinéma, 2012. p.68.

²⁶⁶ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, op.cit., p.98.

²⁶⁷ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.28.

L'éclipse : le désert urbain dans toute sa splendeur



Dead Man : de la jungle au désert



allégée du pouvoir évocateur de la couleur, l'image n'est que composition géométrique, mouvements quelconques (certains suivent des personnages, d'autres dérivent le long d'une rue déserte) et durées aléatoires. Sans les informations de la couleur, chaque corps vu de dos, chaque chevelure apparaît comme un espoir de recroiser Vittoria et Piero et de conclure leur aventure comme le film. Nous cherchons à voir mais Antonioni nous fait comprendre que, ce qu'il y a voir, ce n'est que la ville moderne : ce nouveau paysage qui est le résultat d'un amoncellement presque infini de lignes et de formes géométriques, cette nouvelle nature à la plastique impeccable, cet espace autosuffisant qui existe parfaitement sans les corps, n'étant pas que le cadre d'histoires d'amour. Si nous y voyons un désert c'est parce que nous avons suivi des corps qui se sont liés au sein de ces espaces. En réalité, dans cette séquence est filmée la réelle beauté plastique de ce quartier ignoré par les historiens à cause de son sombre passé. *En se présentant comme paysage, la ville devenait monde, le seul, qui existât et dans lequel il fallait imaginer tout futur.*²⁶⁸ Délestée des corps qui la peuplent, la ville devient *un espace de jeux magiques*²⁶⁹, un désert mais de ceux qu'on contemple.

Si le désert peut s'exprimer dans l'espace urbain, il est avant tout un paysage naturel. Pour le corps isolé, il apparaît comme *le lieu de détachement extrême du monde : à la fois lieu utopique et vierge [...] ; et lieu de la perte et de la mort.*²⁷⁰ Dans le corpus, quatre films ont exploité le désert dans sa forme la plus absolue : *Gerry, Profession : Reporter, Paris, Texas, Dead Man*. Au début du film de Jarmusch, William Blake, comptable de Cleveland, se trouve dans le train qui le mène à la ville de Machine située à l'extrémité ouest du pays. La caméra alterne entre plans du train en marche, plans rapprochés du visage de Blake qui s'endort par intermittence et plans en travelling latéral du paysage défilant derrière la fenêtre du train. Plus le voyage avance et plus le train s'enfonce dans les terres vierges de l'ouest. Cela se traduit par un processus d'évidement de l'espace : en quelques plans, les forêts luxuriantes laissent place à des plaines arides et hostiles annonçant l'enfer promis à Blake.

²⁶⁸ EVENO, Claude, « Michelangelo Antonioni » in , *La ville au cinéma*, JOUSSE, Thierry, PAQUOT, Thierry (sous la dir. de), *Encyclopédie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, p.656.

²⁶⁹ BRAGAGLIA, Cristina, « Des villes invisibles » in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma, Du cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2003, p.153.

²⁷⁰ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.37.

Paris, Texas / Profession : Reporter : le désert absolu



Gerry : l'enfer du désert



Dans la séquence d'ouverture de *Paris, Texas*, Travis, erre seul dans le désert à la quête d'un paradis perdu : son lieu d'origine dont il ne lui reste qu'une photo montrant une parcelle abandonnée à vendre. Dès le premier plan, nous retrouvons la double nature du lieu, entre perte et utopie : un travelling aérien survole le désert qui nous apparaît infini et majestueux. Dans l'immensité et l'immobilité du paysage, une figure sombre traverse le champ suivant une ligne droite imaginaire sans début ni fin. Le désert ne peut être qu'un lieu de passage. Un champ-contrechamp confronte Travis à un aigle, habitant des lieux qui a l'air de lui dire qu'il n'est pas ici chez lui. S'ensuit un plan large fixe montrant l'infinie étendue du désert dans lequel Travis s'enfonce dans la profondeur jusqu'à se dissoudre dans l'espace. En quelques plans, Wenders a réussi à rendre tangible *la sensation du vide absolu, de la disparition des limites, de la marche sans fin.*²⁷¹

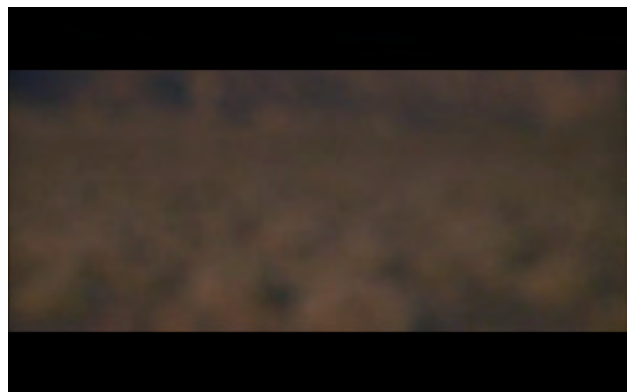
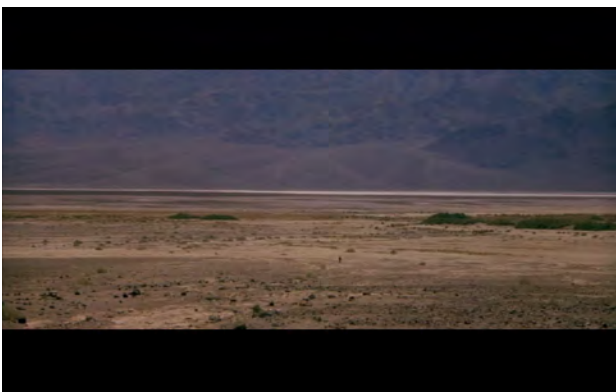
Dans *Profession : Reporter*, le désert est encore plus négatif : dépouillé de roches, de plantes, de sol, l'espace n'est qu'une infinie succession de vagues de sables sans formes ni limites. Locke est face au mystère du néant — *un territoire définitivement nu, suspendu à l'immobilité totale et imperméable à la présence de l'homme, [...]*²⁷² — un néant qui est aussi celui de son existence, ce néant qui va d'abord absorber son identité pour finalement faire disparaître son corps entier.

Dans *Gerry*, le désert n'est pas l'affaire de quelques plans mais est le corps même du film. Les deux Gerry vont tout au long du film n'avoir qu'une idée en tête : sortir de ce lieu sans issue. Étendue ouverte, le désert est pourtant vécu ici comme un espace clos qui enferme les corps et les emmène vers la mort. C'est tout le paradoxe : le film n'est que déplacement dans un espace infini mais donne l'impression que les corps font du surplace. La perte de repères est totale : un corps est finalement un mirage, chaque colline est interchangeable et empêche tout point de rendez-vous, des traces de pas enfoncent les personnages dans les tréfonds de l'espace au lieu de les amener à un point d'eau. L'espace est si instable qu'il menace à tout moment d'aspirer les corps dans le vide. Alors ils marchent, échappant de peu aux bords cadres, contraints de dériver au fil d'un espace qui n'évolue pas mais qui mute brutalement d'un plan à l'autre, de suivre un horizon mouvant, de se perdre dans toutes ces lignes, potentielles routes. Tout se répète mais tout se transforme. L'espace n'en est plus un, juste une illusion.

²⁷¹ DELVAUX, Claudine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.128.

²⁷² MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.38.

Gerry : un espace abstrait ?



3 — L'abstrait, l'indistinct et le faux

Le désert de *Gerry* peut donc être considéré comme un paysage abstrait. Cela est annoncé dès le premier plan : une surface bleue sans relief ni contours occupe le champ. Et cela se confirme tout au long de l'errance des deux hommes. Quand les reliefs rocheux du désert se déploient dans l'intégralité de l'image, ils bouchent toute perspective et rendent l'espace assimilable à une surface plane difficilement identifiable. *La profondeur s'annule, le paysage se redresse et l'écran vertical devient un plan au sens topographique du terme. Le cadre se présente alors comme un espace géographique que l'on peut parcourir, mais un espace géographique changeant, mouvant.*²⁷³ Certains plans englobant une vaste étendue de paysage et filmés en longue focale montrent un espace presque aplati où la silhouette minuscule de Gerry marchant au ralenti nous apparaît comme une roche inerte et non un corps en déplacement. Parmi ces plans, quelques-uns ne nous donnent aucun indice d'échelle et de proportion : plan large ? plan serré ? Nous ne le saurons que lorsque Gerry 1 fait son entrée dans le champ rétablissant alors la grandeur du décor filmé. Des plans commencent dans le flou, plongeant l'espace dans une masse informe et homogène et d'autres absorbent le corps des deux Gerry dans le noir de la nuit. Toute la mise en scène participe ainsi à *la véritable construction d'un paysage aberrant, imprévisible, qui ne possède aucune réalité tangible, dans le film comme dans l'imaginaire du spectateur.*²⁷⁴

Nous avons remarqué que dans certains plans de *Gerry*, le paysage redevenait identifiable que lorsqu'un personnage rentrait dans le champ pour rétablir alors les notions d'échelle, de mesure et de distance. Ce procédé a été appelé par Noel Burch *le plan à appréhension décalée* [dans lequel] *l'échelle réelle du champ vide reste parfaitement indéterminée avant que l'entrée du personnage ne la définisse.*²⁷⁵ José Moure, se basant sur les travaux de Burch, détaille en expliquant que, si l'aspect indistinct de ces plans est dû à l'absence première d'un corps dans le champ de l'image, c'est parce que *cette absence suspend la lisibilité de l'image à l'entrée de champ d'un personnage ou d'une*

²⁷³ BERGOUGNOUX, Leïla, *Filmer le déplacement*, op.cit., p.88-89.

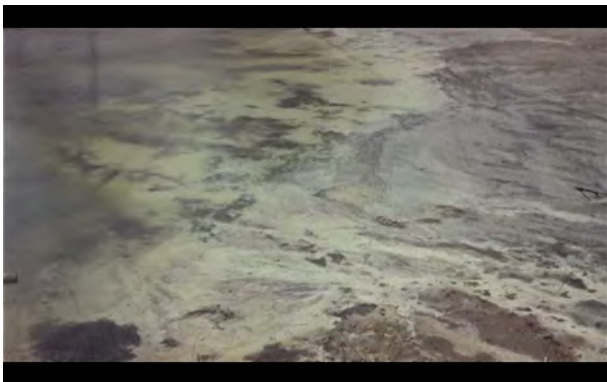
²⁷⁴ BERGOUGNOUX, Leïla, *Ibid*, p.86.

²⁷⁵ BURCH, Noel, *Une praxis du cinéma*, Paris Gallimard, Folio/Essais, 1986, p.54-55 cité par MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidence*, op.cit., p.94-95.

Le Désert Rouge : le plan à appréhension décalée



***Voyage à Tokyo / Gerry / Le Désert Rouge /
Down by Law / L'état des choses / La Captive :
des portions d'espace infini***



*figure discernable et condamne le regard à errer à la surface d'une image qui n'a d'autre mesure scalaire que l'infini horizontal d'un espace continu s'étendant à perte de vue [...] ou la proximité verticale sans recul d'une surface aveugle [...].*²⁷⁶ José Moure distingue deux formes du plan à appréhension décalé : la perte de vue par le trop grand éloignement et le manque de vue par le manque de recul. La première concerne donc des paysages à l'étendue infinie (désert, ciel, mer) et peut être illustrée par ces plans déjà cités de Gerry où nous pouvons appréhender l'immensité du désert qu'une fois que l'un des deux Gerry entre dans le champ. La seconde concerne des surfaces (murs, portes) et des objets filmés de si près qu'ils occupent l'intégralité du champ de l'image. Pour illustrer ce cas là, prenons un exemple dans *Le Désert Rouge*. Vers le début du film, Corrado rend visite à Giuliana. Un plan frontal nous montre une surface hétérogène qui demeure indiscernable à cause de l'absence de contours et d'indications d'échelle. Quelques secondes plus tard, la caméra recule légèrement par un travelling arrière pour faire entrer Corrado et sa voiture dans le champ : nous comprenons alors qu'Antonioni filmait une façade vétuste dans une des ruelles de la ville.

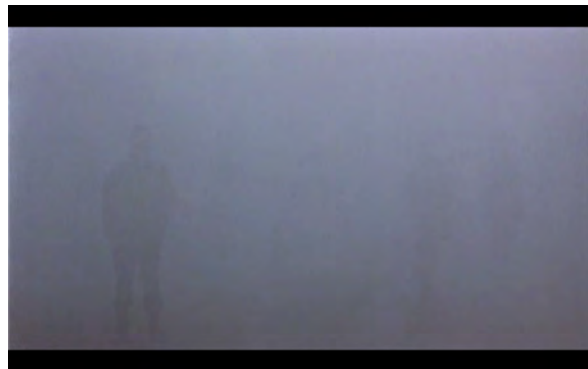
Cette notion d'image indistincte peut être considérée, toujours selon José Moure, comme le résultat d'un "*regard vague*" qui tend à réduire le visible à de l'informe ou de l'indistinct, en le laissant flotter, se dilater et s'exténuer dans les limites incertaines, instables et effacées d'un cadre qui opère comme un système démarqué de découpe à même l'informe ou l'illimité.²⁷⁷ Ce regard s'exprime notamment dans ces plans fixes où un cadre découpe une portion d'espace infini et vierge de tout être et objet : l'océan de *L'état des choses*, le bayou de *Down by Law*, le désert de Gerry, les marais du *Désert Rouge*, la mer de *La Captive*, le ciel de *Voyage à Tokyo*. À l'opposé de l'effet de surcadrage de l'espace créé par l'architecture des intérieurs, l'espace est ici désencadré pour devenir, au sein d'un cadre qui perd sa capacité de délimitation, *une surface ou étendue, certes claire et nette mais neutre et désertique, indéfinie et indifférenciée, sans dimension ni appui, sans forme ni contours, aveugle à la profondeur et sans renvoi à rien d'identifiable, où s'effondrent toute hiérarchie, tout contact...*²⁷⁸

²⁷⁶ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.95.

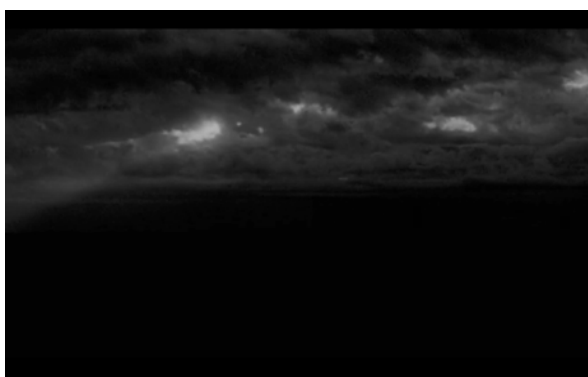
²⁷⁷ MOURE, José, Ibid, p.98.

²⁷⁸ MOURE, José, Ibid, p.94.

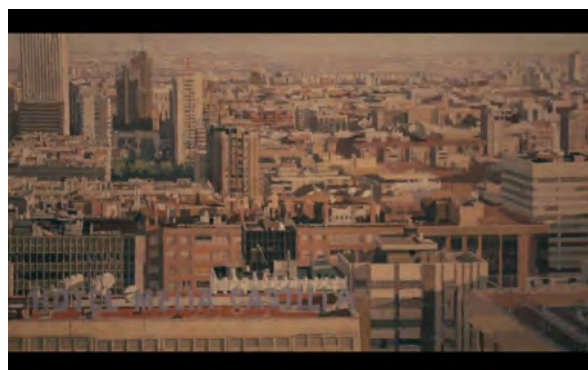
Le Désert Rouge : flou et brouillard



Dead Man / Stranger than Paradise : fondu au noir et noir et blanc



Paris, Texas / L'état des choses / L'Ami Américain / The Limits of Control : faux paysages



Les espaces peuvent aussi devenir indistincts via un facteur externe : un phénomène temporel, climatique ou chimique ; l'utilisation du noir et blanc, du flou ou d'un fondu. Dans *Le Désert Rouge*, lorsque Corrado et Ugo marchent aux abords de l'usine, de la fumée surgit et efface la machinerie en une masse informe qui absorbe les corps. Plus tard, après que les personnages soient sortis de la cabane rouge, une brume épaisse les enveloppe, les réduisant à des silhouettes fantomatiques. Le film débute d'ailleurs par des plans flous de l'usine la faisant apparaître tel un mirage. Dans *Dead Man*, le flou survient à la fin d'un plan en contre-plongée, où Nobody regardait avec insistance Blake, pour mélanger le ciel et les arbres. Le ciel se confond aussi avec la mer dans une teinte sombre à la fin du film par un fondu au noir. Dans *Stranger than Paradise*, la neige nous prive de la vision du Lac Erié qui n'est plus qu'une surface blanche sans relief. Vers la fin du film, lors de la scène de la plage, le noir et blanc brouille la distinction entre sable, mer et ciel. Cet entrelacement se retrouve à la fin de *La Captive* où l'espace s'évanouit dans la profondeur de la nuit, cette même nuit qui trouble notre perception de la ville lors des sorties de Jeanne et Sylvain dans *Jeanne Dielman*.

À ces paysages abstraits et indistincts, nous pouvons ajouter les faux paysages : ces espaces qui sont, dans leur nature, mensongers. Nous retrouvons quelques exemples dans la filmographie de Wim Wenders. Dans *Paris, Texas*, lors de la première scène qui nous présente Walt, le frère de Travis, celui-ci est filmé au téléphone en contre-plongée devant un immeuble qui se détache d'un ciel au bleu parfaitement homogène. Un brutal cut nous fait prendre du recul : un plan large nous montre un chantier de panneaux publicitaires où semble travailler Walt. Parmi ces panneaux, nous retrouvons l'espace précédemment vu : le paysage n'était qu'une image peinte. Au début de *L'état des choses*, des hommes et femmes en combinaisons traversent un mystérieux paysage apocalyptique. Lors de cette séquence, un plan frontal nous montre un paysage fait de montagnes et d'arbres n'ayant pas l'air d'avoir de profondeur. Un travelling latéral confirme cette impression en montrant la scission entre cette toile peinte utilisée pour le tournage du film de science-fiction et le réel paysage où l'équipe tourne. Dans *L'Ami Américain*, la ville visible par la lucarne d'une fenêtre est bien réelle mais ressemble étrangement à une toile. À l'inverse, dans *The Limits of Control*, une ville se révèle être un tableau dans un musée après un zoom arrière. Le regard est fractionné, l'espace est faux. Qu'en est-il du temps ?

Chapitre 3 : Un temps autre

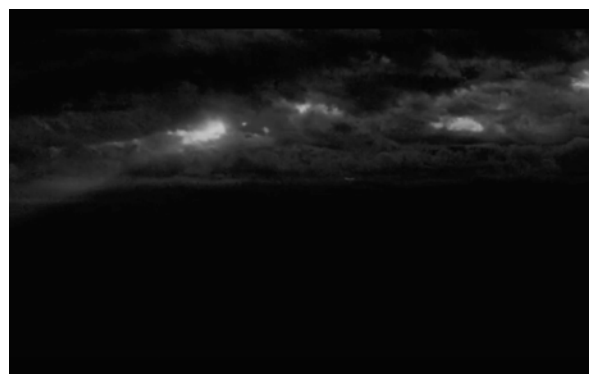
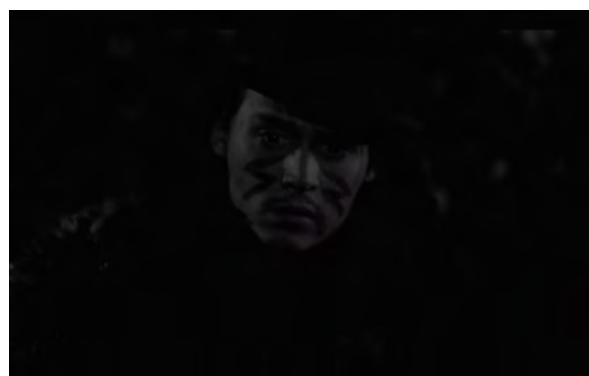
Les personnages du corpus vivent un autre temps, un temps qui privilégie la lenteur à la vitesse, la durée au montage cut, l'écoulement du temps présent aux réminiscences du passé ou à l'anticipation d'un futur. Ainsi, le temps subit le même processus d'évidement que l'espace : ici plus de temps forts ni de péripéties mais les temps vides de la banalité quotidienne et les temps morts de l'attente. *Il s'agit [...] d'accueillir dans les mailles détendues de son récit le vécu lâche de la vie, et ainsi d'accorder aux êtres, aux choses, aux évènements le temps que ceux-ci réclament : un temps non dramatisé, non orienté, non doté de sens [...].*²⁷⁹ Si ces mots ont été écrits par José Moure pour décrire le temps particulier qui règne dans le cinéma d'Antonioni, ils peuvent être appliqués aux autres cinéastes du corpus. Dans chacun de leur cinéma, le plan-séquence prime — le plus souvent dans des cadres fixes — et donne ainsi l'impression que le temps diégétique équivaut à celui de la narration. Cette temporalité s'exprime aussi par ces multiples *plans d'arrêts qui font résonner le présent de l'image d'une sonorité nouvelle*²⁸⁰ en saisissant l'évanescence des corps qui s'expriment dans des gestes quotidiens ou des déplacements incessants.

De fait, nous remarquons deux manières de vivre le temps présent dans les films du corpus. D'une part, certains corps (ceux des films d'Ozu notamment) ont l'air d'accepter l'écoulement infini du temps présent par une gestuelle exécutée dans la douceur, la lenteur et captée par une caméra attentive qui confronte leur volatilité à l'immutabilité de l'espace (par ces cadres insistants sur des champs vides). Ils se résignent alors à cette idée que leur présence au monde est éphémère en se plongeant corps et âme dans le présent jusqu'à y disparaître. D'autres corps (ceux des films de Wenders, de Jarmusch, de Van Sant) ont l'air au contraire de fuir le passage du temps présent en étant constamment en mouvement car s'arrêter équivaldrait à être rattrapé par son écoulement et donc par la mort. Mais ce temps est parfois aussi déstructuré par l'énonciation autonome ou par la névrose des personnages : le présent se répète, se fige, se fragmente, se suspend ou disparaît pour un temps indéfini.

²⁷⁹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.110.

²⁸⁰ MÉNIL, Alain, *L'écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Regards et Écoutes, 1998, p.110.

Dead Man : structure et fin en fondus



1 — Ellipses et éclipses

À l'instar des paysages et des corps, cet autre temps est marqué par l'absence et le manque. Dès lors, il dévoile parfois des fragments de vie dans l'errance de corps en mouvement sans pour autant les lier. D'autres fois, il s'absente le temps de quelques secondes de la vie quotidienne des personnages. Enfin, il se détache quelque fois du présent, s'absentant du temps de la fiction pour s'attarder sur des espaces hors du temps.

Une figure de montage est l'illustration parfaite de cette absence : le fondu au noir. Si le hors-champ appelle avec insistance les corps qui s'y laissent parfois absorber, le fondu au noir soustrait les corps du monde dans une béance opaque avant de les réintégrer plus tard dans le récit. Et la durée écoulée pendant l'irruption de cette béance est, dans le corpus, le plus souvent inconnue. Cela construit une temporalité jalonnée de vides qu'il est impossible de mesurer. Si cette figure est utilisée par Wenders (et particulièrement dans *Faux Mouvement*), elle se retrouve très régulièrement dans le cinéma de Jarmusch. Dans ses films, le fondu au noir vient fragmenter la continuité de la diégèse, la suspendre le temps d'une image noire. *Le fondu au noir est une méthode radicale, car toutes les matières de l'expression (son verbal, bruits, musique, image, mentions écrites) sont suspendues en même temps.*²⁸¹ Par leur nombre et leur régularité, ils sont affirmés et rendent le montage visible aux yeux du spectateur. Ce montage en *isolation*²⁸², pour reprendre le terme de Céline Murillo, permet de séparer les scènes entre elles et de les détacher de la narration en les transformant en blocs indépendants. Cette idée se retrouve notamment illustrée dans *Stranger than Paradise* et *Dead Man*. Dans le premier cité, les fondus interviennent presque entre chaque plan (pouvant être considéré comme plan-séquence). Cela accentue l'absence d'intrigue du film : nous avons affaire à des fragments de vie de personnages plongés dans l'ennui. Comme le film n'a pas de trajectoire précise, chaque fondu au noir crée une attente en laissant planer un doute : le film est-il terminé ? Jarmusch les définit d'ailleurs comme des respirations permettant au spectateur de reprendre son souffle avant que le film reprenne.

²⁸¹ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.25.

²⁸² MURILLO, Céline, *Ibid*, p.24.

Gerry : mutation du paysage par le cut



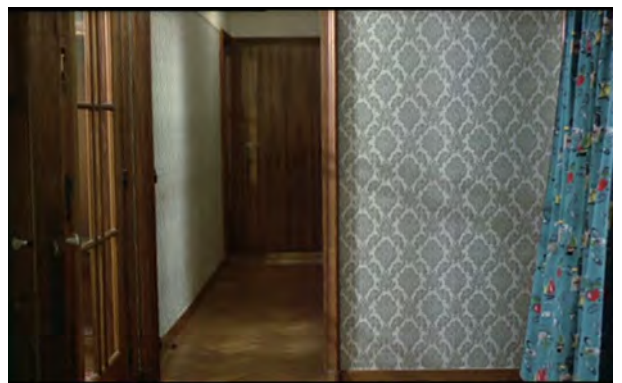
Dans *Dead Man*, le fondu est utilisé de manière légèrement différente. S'il est toujours détourné de sa fonction structurante en interrompant une action avant qu'elle puisse être considérée comme terminée, le fondu au noir renforce surtout la sensation que le corps de Blake est une entité évanescence qui flotte dans l'espace. De fait, les nombreux fondus qui interviennent dans le film se rejoignent en cette constante : ils aspirent Blake d'un espace pour le rapporter dans un espace bien distinct. Ainsi, ce dernier nous apparaît comme un électron perdu dans le vide et transporté d'un atome à l'autre. Ce n'est pas Blake qui impose son déplacement dans le temps mais le montage qui le transbahute d'un lieu à l'autre. Conséquence logique : à la fin du film ce sont des fondus (enchainés puis au noir) qui iront dissoudre son corps dans le miroir où le ciel et la mer se rejoignent.

Cette idée s'illustre aussi dans le cinéma de Van Sant et particulièrement dans *Gerry* sous un autre mode. Dans ce dernier, nous évoquons le fait que l'espace n'en est plus vraiment un. Cela se confirme dans le montage. Au lieu d'évoluer au fil de l'errance des deux hommes, le paysage mute brutalement d'un plan à l'autre par un simple *cut*. De la sorte, à cette caméra qui jouait avec les deux Gerry en les faisant s'affronter dans une course contre la mort, nous pouvons ajouter ce montage qui transporte violemment les corps à travers l'espace pour les enfoncer dans les tréfonds du désert et les éloigner d'une possible issue pour survivre. Cela est accentué par la diversité des lieux de tournage : Gus Van Sant a tourné le film en Argentine et dans le sud des États-Unis. En plus de priver l'espace d'une certaine continuité, ce montage *cut* enlève ainsi aux corps leur corporéité comme l'énonce Leïla Bergougnoux dans son mémoire sur le déplacement : *le corps des deux Gerry n'est plus une entité intègre, continue dans l'espace et dans le temps, mais se trouve ballotté, « téléporté » d'espaces en espaces sans aucune zone de transition.*²⁸³

Ce hiatus temporel créée par le montage se décline sous deux autres modes dans les cinémas d'Akerman et d'Ozu. Dans *Jeanne Dielman*, certains plans fixes sont hachurés de *jump cut*. Ainsi, le cadre reste le même mais un élément dans l'image nous fait comprendre qu'un temps s'est écoulé dans cette soudaine coupure. L'exemple le plus parlant survient dans une scène où Jeanne

²⁸³ BERGOUGNOUX, Leïla, *Filmer le déplacement*, op.cit.,p.86.

Jeanne Dielman : montage elliptique, montage révélateur



reçoit un client. Ce dernier disparaît avec Jeanne derrière la porte située dans l'arrière-plan alors que le couloir reste allumé. Malgré la porte fermée qui relègue les personnages au hors-champ (situé au-delà du cadre), le plan persiste sur le champ vide et nous interpelle : pourquoi le couloir reste-t-il allumé ? Nous avons effectivement vu que Jeanne éteignait la lumière dès qu'elle sortait d'une pièce. Le temps de chercher une réponse à cette question, un *jump cut* intervient et plonge le couloir dans l'obscurité. La porte s'ouvre, le client sort de la chambre alors que Jeanne éteint la lumière de la pièce et rallume celle du salon. Par un simple cut au sein du plan, Akerman crée un malaise intense et remet en doute la temporalité de l'action. De fait, cette extinction de la lumière du couloir ne peut être que le résultat d'un geste de Jeanne. Cela veut-il dire qu'elle est sortie de la pièce pendant l'acte qui s'est déroulé lors la coupure du plan ? Ou cela suppose peut-être qu'il s'est passé une semaine lors du cut ? En effet, nous savons que les rendez-vous de Jeanne sont hebdomadaires. Ainsi, il est probable que lors du prochain rendez-vous avec ce monsieur, Jeanne ait pensé à éteindre la lumière. Ces multiples hypothèses ne pourront jamais être confirmées mais le seul fait de les imaginer prouve l'impact de cette coupe dans la perturbation de l'espace-temps du film. Notons d'ailleurs qu'un autre trouble trouve son origine dans cette scène. Celle-ci est la première où nous voyons Jeanne se prostituer. Enfin la première où nous comprenons qu'elle vend son corps puisque l'acte en lui-même est éclipsé par ce fameux cut. Le film se déroulant sur trois jours, nous avons l'occasion de la revoir deux fois. Lors du deuxième jour, l'acte est éludé de la même manière. Nous comprenons donc que ces rapports ne méritent pas de figurer dans le champ car, au contraire des gestes rituels et quotidiens que Jeanne exécute pour remplir le vide de sa vie, l'acte sexuel est un geste effectué pour un simple besoin financier. Cependant, lors du troisième jour, le rapport est montré. Cela s'explique par la situation : Jeanne est au moment de l'arrivée du client déjà dans sa chambre alors qu'elle ne devrait pas y être. Déboussolée par une journée qu'elle n'a pas su maîtriser, elle s'y trouve car elle doit ouvrir le cadeau envoyé par Tante Fernande. La caméra est donc déjà présente dans la pièce et Jeanne se retrouve prise au piège. Troublé par ce cut qui laisse visible l'acte dans l'image — acte bien étrange où les corps paraissent immobiles — nous comprenons l'imminence du drame à venir.

Le Goût du Saké : hiatus temporel



Voyage à Tokyo: plans d'introduction et de transition, plans-césure, plans-stase



Dans le cinéma d'Ozu, ces hiatus temporels sont plus discrets mais insufflent un même trouble dans l'image. Ses films sont peuplés de faux raccords mouvement qui suivent (presque tous) le même schéma. Un cadre fixe filme un personnage, ce dernier se lève et sort par le haut du cadre. Une fois debout, il se retrouve découpé (son buste est hors-champ) par le bord du cadre resté figé. Un cut intervient et nous fait passer au plan suivant. Un cadre fixe filme un champ vide. Le personnage qui s'est levé dans le plan précédent rentre dans ce champ par le bas du cadre se retrouvant de nouveau coupé (mais cette fois dans sa partie inférieure). Ce qui trouble ici est le fait que dans le second plan, le personnage devait être déjà présent dans le champ puisque nous l'avons vu debout lors du premier plan. Ainsi, cette coupe est loin d'être anodine : le corps nous apparaît *comme si son mouvement avait été annulé, ou repris légèrement en arrière, dans un flashback d'une seconde, un hiatus, une infraction temporelle.*²⁸⁴ Cette infraction (qui se décline parfois avec des cadres plus larges) participe à la perception inorganique qui rend le monde des films d'Ozu hétérogène.

Malgré tout, la figure la plus remarquable du cinéma d'Ozu pour éluder le temps ne se trouve pas dans le cut mais dans ces plans, évoqués précédemment. S'ils fragmentent l'espace en introduisant des espaces vidés de présence humaine et déconnectés du récit dans le champ, ces plans ont surtout une fonction temporelle : ils éclipsent le temps de la fiction en le suspendant pendant une durée indéterminée. *Il s'agit d'un emploi très particulier du plan de coupe en forme de "nature morte". [...] La singularité de ces plans est de suspendre le flux diégétique, [...] en produisant une variété de relations complexes.*²⁸⁵ Pour mieux comprendre la fonction de ces plans, José Moure propose une typologie de ces *plans vides* : *les inserts constatifs (plans de coupes, ou de transition), les espaces extérieurs déserts, les espaces intérieurs vidés de leurs occupants, les natures mortes (ou plans d'objets) et les plans de paysages de la nature.*²⁸⁶ Ces cinq types de plans vides remplissent cinq fonctions selon la nature des plans qu'ils précèdent ou succèdent et le moment du film où ils interviennent : *les plans d'introduction, les plans de transition, les plans de suspensions (ou plans-césure),*

²⁸⁴ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.59.

²⁸⁵ BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain (To the distant observer)*, trad. Jean Queval, Londres, Scholar Press, 1979, réed. Cahiers du cinéma Gallimard, 1982, p.175.

²⁸⁶ MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.135.

Printemps Tardif : plans réceptacles d'émotion



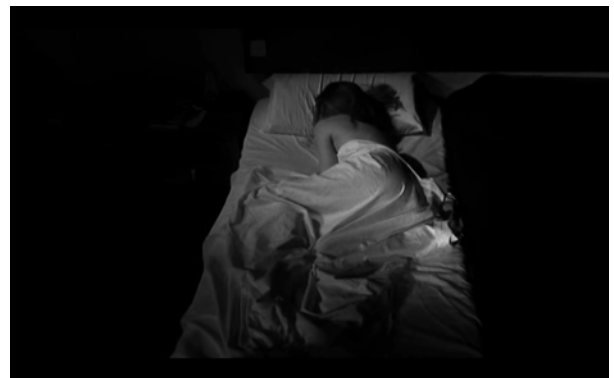
*les plans réceptacles d'émotion (ou plans-pivots), et les plans-réconciliation d'accès au tout du monde (plans-stases, coda conclusive).*²⁸⁷ Les deux premiers sous-types sont classiques dans leurs fonctions : les plans d'introduction viennent situer la diégèse en montrant des espaces donnant des informations sur le contexte et le lieu de l'action tandis que les plans de transition servent à relier deux séquences dans le temps et l'espace. Les trois autres sous-types ont, quant à eux, une portée qui dépassent la surface de l'image.

Les plans-césure introduisent un autre rythme dans la narration en y insérant des moments de contemplation non motivée s'exprimant dans la durée et l'immobilité d'un espace. Dans *Voyage à Tokyo*, deux plans surviennent au milieu des retrouvailles entre parents et enfants et montrent la véranda vide avec le bureau du fils de Shige puis le toit de la maison devant un terrain vague. Les plans-pivots ne suspendent pas la narration mais l'émotion en se détachant des visages qui voient leurs façades se briser. Ils servent de césure pour respecter les émotions des personnages qui doivent rester dans un cadre privé. Le plan du vase à la fin de *Printemps tardif* en est l'exemple le plus célèbre. À la fin du film, Noriko va se marier à contre-cœur car elle ne veut pas laisser son père seul. Alors qu'elle regarde son père endormi, un plan de vase interrompt la scène. La caméra revient sur Noriko, qui aborde un léger sourire, avant de remonter le vase pendant un long plan. Quand nous revoyons Noriko, elle est au bord des larmes. Ici, l'émotion remplit petit à petit le vase jusqu'à ce qu'il déborde entraînant les larmes de Noriko. Le vase est donc littéralement le contenant de l'émotion, remplaçant l'évolution des sentiments de la fille (qui passe du rire aux larmes) dans la fixité d'un cadre à la durée suspendue. Tout le temps (indéfini) de la montée des larmes est ainsi gelé dans un insert. Enfin, les plans-stases condensent deux temps : celui quotidien du récit et celui permanent de l'univers qui affirme *la présence immuable du monde et le sens immanent du Temps.*²⁸⁸ *Voyage à Tokyo* se conclut par deux plans : une vue du port d'Onomichi, où est mort Tomi, dans lequel un bateau avance lentement puis une vue plus large et plus dégagée de ce même port avec un bateau dont la sirène retentit et qui se dirige vers la mer, vers le hors-champ. Le temps de deux plans, nous assistons à un mouvement d'élargissement et d'éloignement qui concilie l'homme et le monde.

²⁸⁷ MOURE, José, Ibid, p.135.

²⁸⁸ MOURE, José, Ibid, p.151.

L'état des choses : répétitions de solitude



2 — Répétitions et suspensions

Nous avons remarqué que les personnages du corpus ont souvent l'air à l'arrêt : les corps errants font du surplace (les deux *Gerry* dans le désert qui n'avancent pas, le couple de japonais de *Mystery Train* qui multiplie les allers-retours à Memphis), le mouvement des véhicules est parfois annihilé (la fin d'*Au fil du temps* où camion et train paraissent immobiles, la jeep de Locke coincée dans le désert de *Profession : Reporter*) et les corps reclus sont empreints de lenteur (le couple de parents de *Voyage à Tokyo*, *Jeanne Dielman* quand elle fait l'amour). En résulte l'impression que le temps s'arrête, se fige pour isoler les personnages d'une temporalité linéaire qui s'écoulerait normalement. Si cet arrêt est parfois littéral et concret à l'écran, il est souvent la conséquence d'une logique de répétition qui suspend le temps, l'empêchant ainsi d'avancer avec les corps.

Chez Wenders, les personnages paraissent habités par une même volonté : celle de capturer le réel du temps présent. Comme nous l'avons étudié, ses films sont peuplés de professionnels du regard qui se sentent étrangers à tout : aux autres, à leurs existences, au monde, à l'espace, au temps. De fait, constamment en mouvement, ces personnages échappent étrangement au temps : leurs voyages les amènent à retourner à un lieu d'origine (littéral dans *Paris, Texas*, figuré pour *Au fil du temps* où Bruno et Robert se lancent dans la quête d'une enfance perdue et pour *Alice dans les villes* où Philip cherche à retrouver une mère, celle d'Alice) et les lieux de passage paraissent tous identiques et situés hors de l'espace-temps à l'instar des paysages qu'ils traversent caractérisés par l'entre-deux (les frontières) ou la vacuité (les terres désertiques et abandonnées). Ainsi, pour se rattacher au temps présent, ces pratiquants de l'image tentent de le capter, de l'enfermer au sein d'une image fixe ou animée. Mais ces images faillent à tous les niveaux : elles ne sont aucunement les preuves de la présence de leurs corps au temps et à l'espace mais celles de leur absence du monde. De la sorte, les paysages photographiés sont vides (*Alice dans les villes*), les corps sont décentrés, proches du hors-champ (*L'état des choses*), les visages démultipliés ne reflètent aucun espoir d'identité (*L'ami Américain*), les écrans reflètent le néant (l'écran blanc clôturant *Au fil du temps*) ou un passé révolu et fantasmé (le film super 8 de *Paris, Texas*). Comble de cette défaillance, dans *L'état des choses*, l'image fige le temps dans la solitude et la

Coffee and cigarettes : répétitions de l'ennui et du silence



Night on Earth : répétitions d'une illusion de rapprochement



mort : la pellicule manque, ce qui arrête le tournage ; les photos, dessins et photogrammes qui couvrent les murs des chambres enferment les corps dans une solitude quasi-infantile hors de l'espace-temps ; les dernières images filmées par Fritz illustrent sa mort. Dans ce film, la manière même de filmer va dans ce sens : les plans fixes reviennent inlassablement aux mêmes personnages toujours murés dans leurs chambres en train d'attendre ou de répéter les mêmes activités ; les panoramiques circulaires clôturent l'espace et l'isolent du monde et du temps. Même le son participe à la suspension du présent par ses répétitions : celles du bruit du remous des vagues, du tic-tac des horloges, d'une voix mécanique annonçant à Joe qu'il est 2h23 du matin. *La répétition [...] ne peut que renforcer le sentiment de perte de soi ; l'impersonnalité et la ressemblance créent à la longue un problème de rapport au temps, un trouble qui engendre un sentiment de perte du fil du temps, et, au bout, de soi-même.*²⁸⁹

Dans le cinéma de Jarmusch, le temps, loin d'être linéaire, est le plus souvent épisodique comme le remarque Céline Murillo : *dans un monde fictionnel unifié où le temps se déroule sans retour en arrière, les films reviennent régulièrement sur leurs pas pour répéter une action ou un sketch.*²⁹⁰ De fait, nombre de films du cinéaste sont des films choraux : *Mystery Train*, *Night on Earth*, *Coffee and Cigarettes*. Dans le premier cité, les trois épisodes ont lieu dans la même ville (Memphis) et en même temps : nous suivons un couple de japonais en pèlerinage dans la ville d'origine d'Elvis, une veuve italienne venue chercher la dépouille de son mari et trois amis lors d'une nuit d'ivresse. Si le même temps est perçu par trois groupes de personnages différents, des éléments se répètent : la chanson *Blue Moon*, le passage d'un train et un séjour à l'hôtel austère nommé *Arcade*. Par ces motifs répétés, l'histoire des personnages a l'air de se rejoindre pour exprimer des états d'âmes semblables : une désaffection au monde, la perte du sentiment amoureux et amical, la mélancolie. Dans *Night on Earth*, si les lieux de chaque épisode diffèrent, le temps est celui d'une même nuit et les situations se répètent : une horloge, une carte, une ville déserte plongée dans la tristesse de la nuit, un taxi, un client, un silence ou un dialogue absurde (qui finit par l'échec, la mort, la violence ou la haine), le départ du client, le retour du chauffeur à sa

²⁸⁹ PETIT, Catherine, *Les voyages de Wim WENDERS*, op.cit., p.90.

²⁹⁰ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.113.

Dead Man : Faux mouvement ?



solitude. Dans *Coffee and Cigarettes*, le lieu et le moment de l'action ne sont pas définis mais la structure de chaque sketch est toujours identique. Des hommes et des femmes se retrouvent autour d'une table (souvent à carreaux) et discutent en enchaînant cigarettes et cafés. Les discussions, qu'elles soient plongées dans le silence ou qu'elles tournent à vide, qu'elles soient empreintes de mélancolie ou d'hypocrisie, expriment la même chose : la perte d'une identité et la difficulté de la retrouver par le contact humain.

Dans les autres films de Jarmusch, la linéarité du temps est mise à mal d'autres manières. D'une part, la déambulation des personnages ne donne jamais l'impression d'un mouvement : toutes les villes se ressemblent dans *Stranger than Paradise*, les trois fugitifs de *Down by Law* sont empêtrés dans les marais du bayou, les retrouvailles de Don avec ses ex-femmes dans *Broken Flowers* sont toutes ponctuées par un même sentiment d'échec et de déception. Dès lors, les personnages n'ont pas l'air d'avancer : ils se déplacent dans le vide ou atteignent finalement le point d'où ils sont partis, ce qui annule le sens de leur mouvement.

D'autre part, certains éléments viennent se répéter sans raison : le vol d'une voiture dans *Ghost Dog*, la chanson *I put a spell on you* dans *Stranger than Paradise*, les cafés doubles dans *The Limits of Control*. Ces éléments paraissent suspendre le temps et confiner son écoulement qui ne sert plus qu'à passer d'une situation à sa future répétition. En ce sens, le cas de *Dead Man* est à part. Dès le début Blake, malgré son voyage en train de Cleveland à Machine, est à l'arrêt : les plans serrés sur la machinerie du train contrastent avec les plans fixes et l'immobilité de Blake en train de dormir. Mais dès qu'il se trouve expulsé du carcan narratif (par la balle qu'il reçoit), Blake avance. Son mouvement est néanmoins difficile en témoignent les motifs qui se répètent au fil de sa déambulation : les riffs de guitare planants de Neil Young qui semblent constituer l'expression sonore de la dérive du fugitif, la question sans cesse répétée à Blake — *Do you have any tobacco ?* — et qui amène toujours une réponse négative. Malgré cela, son mouvement est perceptible : les paysages varient, les corps traversent les cadres, l'état physique, mental et même le style vestimentaire de Blake évoluent. Car Blake sait où aller : grâce à Nobody, il rejoint ce miroir où la terre rejoint le ciel. Dès le début, Blake sait que la fin du voyage est la mort mais accepte de la rejoindre. D'ailleurs, avant de mourir, il a trouvé du tabac.

***Elephant* : des rencontres dans un temps répété**



***Last Days* : un temps répété mais perçu différemment**



Nous retrouvons la figure du film choral chez Van Sant. Dans *Elephant*, nous suivons plusieurs lycéens les jours qui précèdent une fusillade et le jour même de cet évènement funèbre. La structure du film, comme *Mystery Train*, est donc une boucle temporelle : nous voyons l'écoulement d'un même temps vécu par différents groupes de personnes. Néanmoins, le film de Van Sant se distingue par le fait que ses personnages se déplacent dans un lieu fermé (un lycée). Ainsi, leurs points de vue rentrent souvent en collision. Cela renforce l'impression labyrinthique du film : les corps nous ramènent aux mêmes couloirs, aux mêmes salles mais aussi aux mêmes instants et moments de la journée. À l'instar de l'espace du lycée, le temps est un dédale dans lequel les corps, comme les spectateurs, se perdent. Et l'issue de ce labyrinthe spatio-temporel est la même que *Dead Man* : la mort. Dans *Last Days*, l'aspect choral du récit est bien moins explicite. Nous suivons ici les derniers jours de Blake avant son suicide. Au fil du film, certaines scènes se répètent et nous font comprendre que la structure du film est construite autour de la perception de ces mêmes jours par différents personnages : Blake et les quatre amis qui habitent avec lui dans sa demeure perdue au milieu des bois, hors du monde, hors du temps. Pourtant, un malaise persiste : ces scènes ne sont pas exactement identiques contrairement à celles d'*Elephant*. Les raisons de ces différences sont dues à la perception propre à chaque personnage : *si des séquences entières reviennent d'un autre point de vue, c'est aussi toujours d'un autre point de vie : si bien qu'il y a des différences rythmiques plus ou moins perceptibles, des décalages temporels, des modifications gestuelles ; si bien que d'une boucle à l'autre ce n'est pas exactement la même réalité.*²⁹¹ La scène de la cuisine illustre parfaitement cette idée : la première fois, la discussion entre Blake et Scott est très courte (point de vue de Scott), la seconde fois, l'échange dure (point de vue de Blake). Cela s'explique par le fait que ce dernier n'a plus la notion du temps : il est à la dérive dans un no man's land spatio-temporel. Et pour en sortir, Blake devra choisir la même voie que l'autre Blake : la mort. *Paranoid Park* rejoint *Last Days* dans le sens que le temps est perçu selon l'état d'âme d'un personnage. Ici, Alex, déboussolé après son crime, décrit dans son journal les souvenirs qui lui restent dans son esprit kaléidoscopique : le temps est ainsi fragmenté, parfois répété, souvent ralenti. Il traduit son détachement au temps présent.

²⁹¹ BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, op.cit., p.161-162.

Jeanne Dielman : se tenir face à l'image



3 — Vivre le présent

À l'opposé d'un montage dynamique condensant en un film une majorité de temps forts, le montage des films du corpus nous propose de vivre et d'éprouver le temps du présent. Guidés par une logique de la durée, ces films nous montrent tout ce qui compose le temps présent et nous dévoilent ainsi des temps que nous avons peu l'habitude de voir : des temps faibles, des temps morts et des temps vides. Loin de craindre la lenteur, les personnages l'éprouvent pour vivre l'immanence du présent : le temps se trouve alors étiré et dilaté. Ne pouvant s'ancrer dans l'espace, le présent sera-t-il leur seul foyer ?

Dans le cinéma d'Akerman, l'écoulement du temps est une épreuve, non pour les personnages de ses films, mais pour le spectateur devant l'écran. Le dispositif filmique de *Jeanne Dielman* en est un parfait exemple. Comme nous l'avons dit précédemment, le film est composé uniquement de plans fixes qui se répètent selon les pièces filmées frontalement. Les plans sont longs, très longs et captent, dans un silence prégnant, les gestes que reproduit Jeanne à l'infini. Dans ce contexte alliant frontalité, silence, fixité et durée, le spectateur est condamné à se recentrer sur lui-même. Ainsi, son existence se retrouve affirmée devant l'écran. Si les plans fixes de New York de *News from Home* fonctionnaient comme des lettres filmées adressées à sa mère, Akerman adresse les plans de *Jeanne Dielman* au spectateur. *Filmer en face. Tromper l'idolâtrie par une frontalité qui rappelle au spectateur sa présence, pour le défendre de s'oublier dans la fascination. Qu'il se tienne, obligé, "Face à l'image", [...].*²⁹² Jérôme Momcilovic, par ces mots, a parfaitement résumé l'état du spectateur devant ces images. Nous sommes dans l'obligation d'attendre. Quand le prochain plan arrivera-t-il ? Nous ne pouvons le savoir alors nous persistons à rester dans l'image et dans ce temps vide de l'attente, nous apprenons à voir. Car c'est dans l'absence (de stimuli sonore, de péripéties, de mouvements, de paroles) que l'image se révèle à notre regard. Loin de nous enfermer dans le silence et le vide, loin de nous rappeler la cloison de l'espace et du cadre, le temps libère le regard dans le champ de l'image. *Le temps n'est pas que dans le plan, il existe aussi chez le spectateur en face qui le regarde. Il sent ce temps, en lui. Oui. Même s'il prétend qu'il s'ennuie.*

²⁹² MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.29.

Voyage à Tokyo : des gestes évanescents



*Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant. Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister. [...] Est-ce que le temps se voit ? Et puis si on n'a pas vu le temps passer, n'est-ce pas comme si ce temps-là vous avait été volé ? Parce que le temps, c'est tout ce qu'on a.*²⁹³ Le cinéma d'Akerman est donc tout sauf austère, il est même généreux : il nous offre le temps présent. Mais si nous nous sentons exister dans ce temps, d'autres y plongent pour l'éternité. De fait, si Jeanne exécute tous ces gestes, c'est pour oublier ce présent et pour ne pas subir les temps vides et morts qui le composent. Jérôme Momcilovic le résume ainsi : *d'abord la dérive immobile, l'oubli par l'ordre, ritualisé dans un cadre fixe (l'organisation métronomique de la vie domestique ; la rigueur des cadres).*²⁹⁴ Alors quand le chaos s'immisce par un orgasme dans un quotidien ritualisé à l'extrême où le plaisir et l'émotion sont bannis, c'est *une explosion sourde, et aveugle, [...]. Alors : une autre dérive, mortelle celle-là, dans le vide que la domesticité avait voulu conjurer. Jeanne s'y engloutit à jamais, noyée dans son reflet sur la table du bois verni.*²⁹⁵ Le présent est éternel.

En ce sens, nous pouvons rapprocher le cinéma d'Akerman avec celui d'Ozu. Dans son cinéma, chaque geste est effectué pour le seul temps présent d'où sa lenteur. Le geste est évanescent et rappelle le caractère éphémère des corps condamnés à se séparer et disparaître (littéralement pour la mère mourant à la fin de *Voyage à Tokyo*, métaphoriquement pour la fille de *Printemps Tardif* qui va devoir quitter son père). *Rien ne marque l'absence, parce que rien n'a jamais été marqué : les mouvements sont aériens, les gestes ne laissent pas de trace. Ce sont, à proprement parler, des évanouissements.*²⁹⁶ Mais nous ne pouvons nous en rendre compte qu'au moment où ces gestes sont confrontés à la permanence du monde contenu dans les cadres fixes et les natures mortes qui peuplent son cinéma. Les gestes sont volatiles comme le présent car le monde dans lequel ils existent est lui immuable. Le présent se ressent donc car à côté semble exister une forme d'éternité. C'est ce qu'écrit Hasumi : *voir un film d'Ozu*

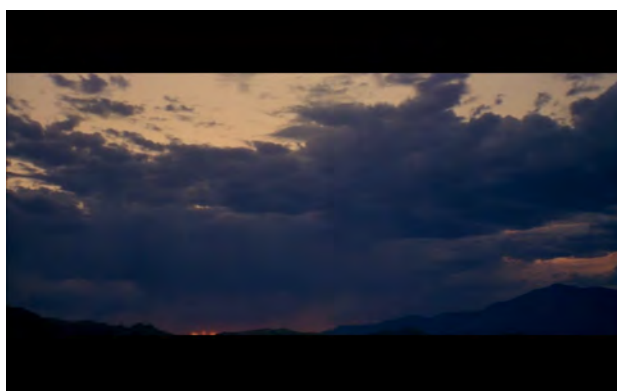
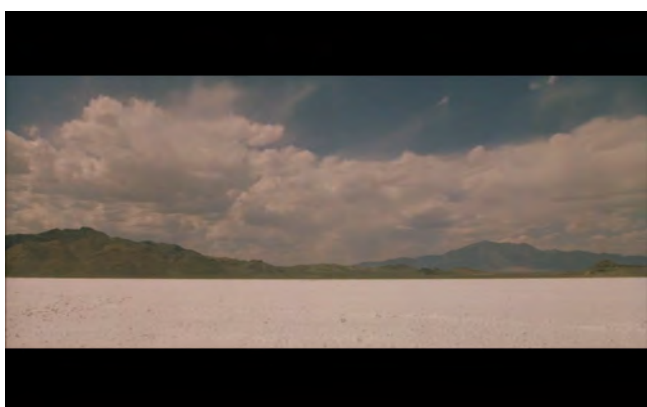
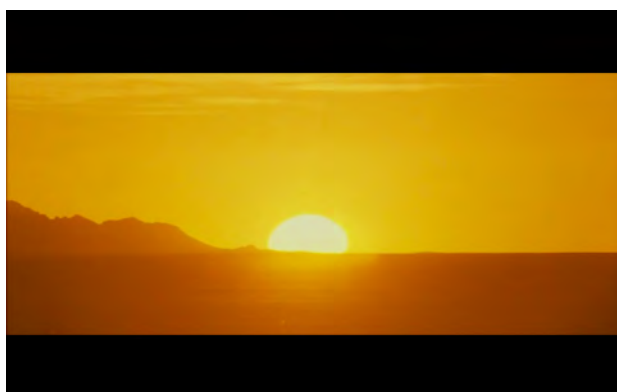
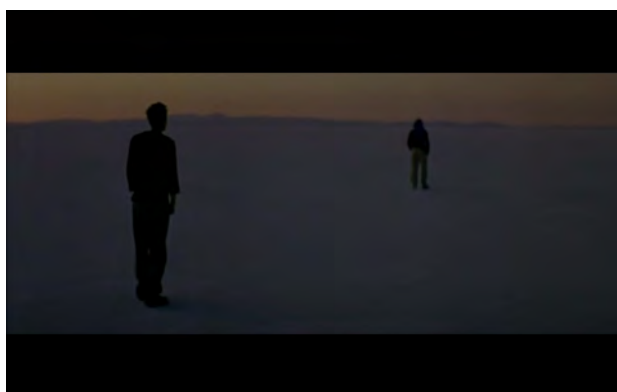
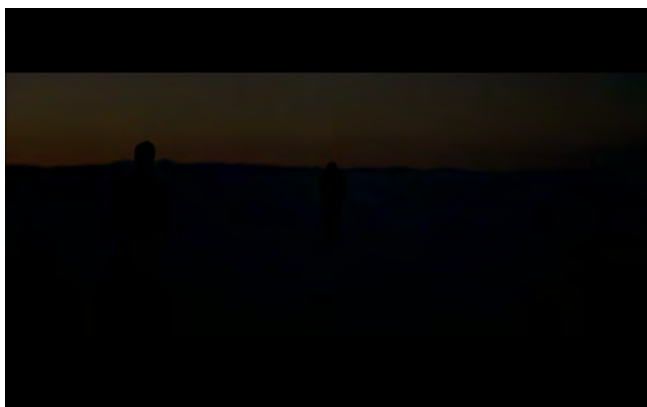
²⁹³ AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., p.38.

²⁹⁴ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se repose mais pas nous*, op.cit., p.16.

²⁹⁵ MOMCILOVIC, Jérôme, *Ibid*, p.16.

²⁹⁶ AMIEL, Vincent, « Des corps effacés par le flux » in *Images des corps / corps des images au cinéma*, op.cit., p.27.

Gerry : le temps nous rattrape



*constitue une expérience si cruelle et si intense que chaque seconde est vécue comme un présent infini [...].*²⁹⁷ Ainsi, le cinéma d'Ozu est aussi généreux que celui d'Akerman : il offre le temps présent car c'est le seul dans lequel les corps peuvent exister. Les personnages d'Ozu ne nous parlent d'ailleurs que très rarement de leur passé. Le flashback est proscrit et les films commencent alors que tous les protagonistes se connaissent déjà et que rien n'est à créer. *Il n'y a chez Ozu que du temps qui passe ; jamais de temps passé : parce que les corps qu'il filme sont dans le moment de l'effectuation, en même temps qu'ils semblent associés à la permanence des choses. C'est le paradoxe même de l'image mouvante, c'est le grand écart stupéfiant que réalise ce cinéma, fixant le temps — des natures mortes — et trouvant dans la matière même de sa figuration le ressort de l'évanouissement — le geste pur.*²⁹⁸ Tout est déjà là. Nous arrivons ainsi en plein milieu d'une vie à laquelle nous ne pourrions qu'assister de loin, partageant pendant un instant le présent des personnages avant de les quitter lorsqu'eux-mêmes doivent se séparer. Comme le dit très justement Alain Bergala, dans le cinéma d'Ozu, le spectateur est un *spectateur flottant, légèrement décentré, jamais aspiré dans la fiction, maintenu en quelque sorte à la périphérie.*²⁹⁹ Et c'est en respectant cette distance que nous apparaît le drame silencieux qui sous-tend tous ces films : le présent est là mais qu'en sera-t-il demain ?

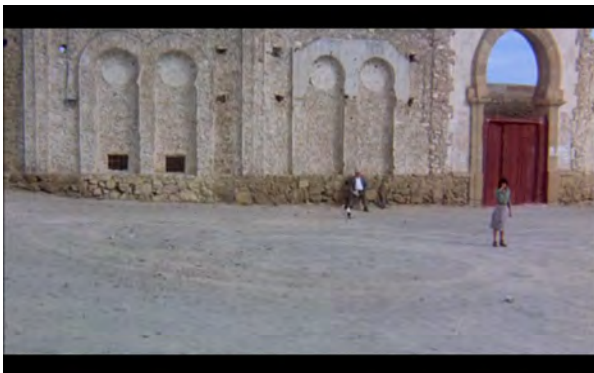
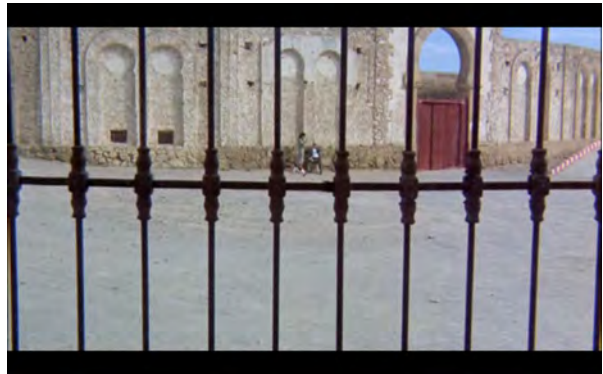
Si certains acceptent la volatilité du temps présent, d'autres subissent son écoulement. Dans *Dead Man* et *Gerry*, Blake et les deux Gerry marchent sans jamais s'arrêter car ils doivent fuir le temps qui s'écoule inlassablement. S'ils interrompent leur mouvement, le temps continuera de s'écouler et la mort leur sera inévitable. Dans *Gerry*, l'épreuve du temps trouve sa plus belle illustration dans ce plan de plus de sept minutes dans lequel les deux hommes marchent alors que le soleil se lève. Ils sont si lents que le temps, incarné par ce soleil en mouvement, a l'air de les rattraper. La musique minimaliste d'Arvo Part semble de plus dilater le rythme de leur marche alors que des plans montrent en accéléré le

²⁹⁷ HASUMI, Shigeko, *Yasujiro Ozu*, Paris, Cahiers du cinéma, Auteurs, 1998, p.18-19 cité par DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.79.

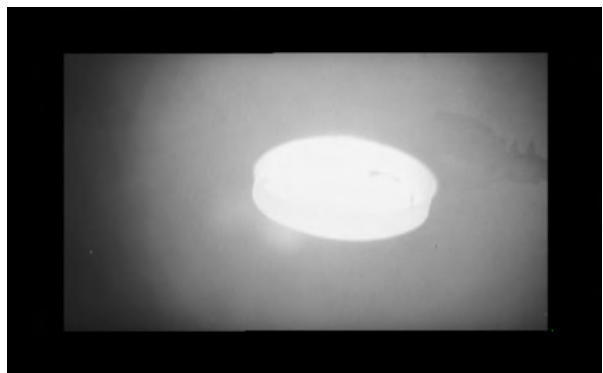
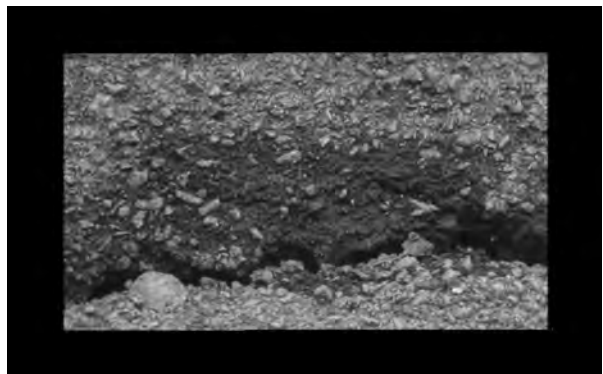
²⁹⁸ AMIEL, Vincent, « Des corps effacés par le flux » in *Images des corps / corps des images au cinéma*, op.cit., p.28.

²⁹⁹ BERGALA, Alain, « L'homme qui se lève » in *Les Cahiers du cinéma n°311*, op.cit., p.29, cité par MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p.131.

Profession : Reporter : éprouver l'écoulement du temps



L'éclipse : des choses fugaces dans un monde immuable



mouvement des nuages dans le ciel et du soleil se levant. L'impression est vouée à se confirmer : ils ne pourront échapper au présent. Blake, quant à lui, se fait rattraper par le présent alors qu'il n'y appartient plus. Son nom (celui d'un poète du 18^e siècle), ses habits, sa lenteur en sont les preuves évidentes. Et quand il arrive à Machine pour son nouveau contrat, il a deux mois de retard. Blake est du passé. Dans le présent, il ne fait que flotter. Le film multiplie les temps faibles. En ce sens, c'est un anti-western. Si les westerns tendent à construire un nouveau rapport à l'espace primitif américain, *Dead Man* construit un nouveau rapport au temps. *Le temps déshabillé, détraqué de Dead Man a aussi permis d'exposer au grand jour l'idée que Jim Jarmusch n'a jamais eu qu'une obsession : la dialectique de la durée. Il filme pour forger une autre durée. Une autre coupe dans les mouvements et dans le temps.*³⁰⁰ Jarmusch insère du vide aux actions et filme non le monde mais ceux qui restent à sa périphérie, suspendus au temps. Et quand Blake reconnaît son héritage (avec sa phrase : *Do you know my poetry ?*), il réintègre paradoxalement le présent et se dirige indubitablement vers la mort : le temps le rattrape, une seconde balle le transperce. Et c'est à Nobody de lui annoncer : *It's time for you to leave now William Blake.*

Les temps vides et faibles habitent également les films d'Antonioni. Le désert est chez lui aussi temporel : peuplé de moments creux, de plages d'arrêts, de digressions. Les films se focalisent sur la transformation lente et imperceptible des affects (le couple dans *La Notte*), la temporalité se dilate au point de se figer dans l'espace (la fin de *L'éclipse*), la caméra calque son rythme sur la respiration lente des acteurs (la fin de *Profession : Reporter*). *Si Antonioni s'attarde volontiers sur les êtres et les choses, c'est certes pour épouser leur rythme intérieur et les dévoiler dans leur durée, mais aussi et bien souvent pour recueillir les conséquences ou l'effet d'un évènement important qui n'est que constaté sans être expliqué [...] ou dont le déroulement se trouve simplement hors du film, [...].*³⁰¹ De fait, nous comprendrons plus tard la raison de la névrose de Giuliana dans *Le Désert Rouge* et *L'Avventura* est centré non sur la disparition d'Anna mais sur les résonances de l'évènement chez Claudia et Sandro. C'est donc par les corps étrangers au monde que nous ressentons tout le poids du présent.

³⁰⁰ AZOURY, Philippe, *Jim Jarmusch : une autre allure*, op.cit., p.65-66.

³⁰¹ MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, p.111.

CONCLUSION

Que retenir de cette étude ? Une impression se dégage à la suite de notre analyse des films du corpus : tout concorde à séparer les corps du monde. S'ils sont en son centre, ils restent néanmoins à sa surface. S'ils le regardent, c'est le plus souvent derrière une vitre, un écran ou un cadre. S'ils tentent de s'y ancrer en restant fixe dans un espace domestique, ils finissent par s'en écarter par le caractère clos du lieu qui réduit l'extérieur à quelques rayons de lumière et une lointaine ambiance sonore. S'ils tentent de le traverser pour le comprendre, ils finissent pas atterrir dans des paysages qui ne sont jamais conformes à leurs attentes et qui sont coupés des réseaux de communications, coupés du temps, coupés de tout en somme. S'ils le figent dans des images pour mieux le cerner et l'observer, ils se retrouvent déçus car ils ne parviennent jamais à restituer sa réalité et son unité. S'ils essayent d'y créer un lien en communiquant avec les corps qui le peuplent, ils se retrouvent enfermés dans une parole appauvrie, dérisoire et absurde, conséquence des façades qui s'érigent devant chaque visage. L'énonciation, loin d'être subordonnée à leurs histoires, participe au contraire à tenir le monde à distance : les corps sont privés de communication par une image-obstacle ; de subjectivité par un montage trompeur ; d'ancrage dans l'espace par une caméra libre les délaissant ; de pérennité dans le temps par une temporalité qui se dilate, se répète ou s'élude ; et même d'une place stable dans le cadre par un hors-champ qui les attire inexorablement vers les bord du cadre pour finalement les aspirer dans un ailleurs incertain.

Les corps ne peuvent donc pas habiter l'espace et le temps, ni intégrer le monde que ce soit par leur mouvement, leur position dans l'image, la communication avec autrui, ou le regard. Ils restent loin du monde et ne le comprennent pas. Ils se demandent alors comment vivre et comment regarder car tous pensent que leur mal-être existentiel peut disparaître une fois qu'ils auront recréé un lien avec le monde. Mais la fin de cette quête de sens finit toujours par un échec et les corps ne peuvent que constater, à l'instar de Giuliana à la toute fin du *Désert Rouge*, que : "Les corps ... sont ... séparés." L'isolement ne serait alors qu'un constat, une des raisons de leur mal-être, une expression de ce sentiment d'étrangeté qui parait tous les habiter ? Mais alors quelle est la source de ce sentiment ? Pourquoi n'arrivent-ils donc pas à s'attacher au monde ?

La réponse tient en un mot : le vide. Plus que l'isolement, c'est surtout le vide qui est mis en scène dans les films du corpus. Un vide qui imprègne toutes les strates du film. Les espaces sont vides : les villes sont abandonnées, les paysages naturels sont déserts, les routes sont délaissées, les intérieurs n'existent que pour être quittés ou sont marqués par la désaffection et le silence. Le temps est évidé : les temps faibles et les temps morts sont bien plus nombreux que les temps forts et le présent est tant dilaté que son écoulement paraît infini. L'image est marquée par le vide : indistincte voire abstraite, elle préfère des objets inertes à des corps n'hésitant pas à les exclure du champ ou à les rejeter aux bords du cadre et ne fait que dériver notre regard à sa surface par un excès ou un manque de forme. Les dialogues sont aussi mis à mal par le vide : le vide de certains échanges qui ne sont que des banalités langagières, le vide de sens de certains dialogues absurdes, le vide littéral qui supprime la parole pour laisser place au silence et à d'autres formes d'expressions comme le langage du corps. Le vide imprègne en outre les histoires : les récits sont épurés à l'extrême et partent souvent d'un vide (une perte), se nouent autour du vide (celui de trajectoires erratiques, d'un quotidien qui se répète, de trames narratives qui finissent là où elles ont commencé) et se terminent dans le vide (la disparition). De fait, les films principaux du corpus commencent ou finissent par la mort : *Le Désert Rouge* commence alors que Giuliana sort d'une tentative de suicide, William Blake est condamné à mourir dès le début de *Dead Man*, Gerry 1 se résigne à tuer Gerry 2 pour sortir de l'enfer du désert tandis que Jeanne est obligée d'assassiner l'homme qui lui a procuré du plaisir le temps d'un rapport à la fin de *Jeanne Dielman*, Tomi finit par disparaître lors du final de *Voyage à Tokyo* comme Fritz Munro, qui vient pourtant de retrouver Gordon à la fin de *L'état des choses*. Enfin le vide réside au sein même des corps : ils n'ont ni passé, ni but à atteindre, leur origine est souvent vague ou constitue un fantasme, prétexte d'une quête (une enfance perdue, un lieu à retrouver, une famille à réunir) et ils sont peu caractérisés voire indéterminés, contraints à vivre dans une identité flottante.

Ce vide contribue en effet à tout rendre instable et trouble. Corps, images, sons, espaces, temps, ... tout semble naviguer dans un entre-deux. Comme s'il y avait quelque chose à voir au-delà de ces travellings pénétrants dans l'espace, de ces plans fixes insistants faisant éprouver la durée, de ces panoramiques mystérieux qui dérivent à la surface de l'image sans jamais se fixer.

Si Édouard Arnoldy parle, en évoquant l'œuvre de Gus Van Sant, d'un cinéma *aux limites de l'image cinématographique*³⁰², Céline Murillo, d'un monde *plus loin*³⁰³ en évoquant celle de Jarmusch et Basile Doganis, d'un silence comme *prélude d'ouverture à la révélation*³⁰⁴, en évoquant celle d'Ozu, il doit bien y avoir une raison. Qu'est ce qui motive cette liberté de l'énonciation, ce brouillage constant de l'espace, cette déstructuration du temps ? Pourquoi donc tous les corps sont condamnés à mourir ou à tuer ? Parce que c'est la suite logique de tout récit filmique comme le suggère Gordon à la fin de *L'état des choses* : "La mort, les histoires ne parlent que de ça." Mais sommes-nous vraiment en présence d'histoire ? De quoi nous parlent réellement ces films ? "Tu parles de la réalité. Le cinéma ne parle pas de la vie qui passe. Les gens n'en veulent pas." Ces mots de Gordon, qu'il prononce dans la même scène, paraissent éclairer les films du corpus. Et si le drame qui se jouait dans tous ces films était un drame bien ancré dans la réalité et qui est tout sauf une belle histoire à raconter ? Et si finalement le drame présent souterrainement était simplement celui de la vie : le drame de n'être qu'un corps de passage dans un monde immuable, de n'être qu'une présence évanescence dans un univers permanent ? Cela expliquerait ces cadres insistants sur des champs vides après le départ des personnages ou avant leur arrivée. Cela expliquerait ces cadres arbitraires sur des objets ordinaires et ces espaces déconnectés du récit. Cela expliquerait cette caméra qui se détache des corps pour se plonger dans le vide. Cela expliquerait cette volonté de restaurer au monde son hétérogénéité première. Les corps ont peut-être compris ce drame et se demandent comment y échapper. Certains se résignent et s'enferment dans une cérémonie quotidienne faite de gestes exécutés avec attention pour le seul temps présent mais qui paraît alors infini. D'autres tentent de fuir, prennent la route, essayent de se fixer à tout prix dans l'espace et le temps par ces regards qu'ils soient directs ou médiatisés. Mais tout ceci est vain. Le monde restera pour eux un fragment, une simple image fixe ou animée, un son lointain. L'espace, urbain ou naturel, affirmera sa beauté dans le vide, ce vide dans lequel les corps sont dissous. Le temps ne s'arrêtera de s'écouler et finira donc par rattraper les corps pour les ramener à la finitude de leur vie, à les accompagner vers la mort.

³⁰² ARNOLDY, Edouard, *Gus Van Sant, le cinéma entre les nuages*, op.cit., p.98.

³⁰³ MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, op.cit., p.267.

³⁰⁴ DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, op.cit., p.102.

Les corps ne peuvent qu'assister à ce drame. Ils ne peuvent s'attacher au monde car ils sont, dans leur nature, que des passagers. Ils sont isolés car simplement conscients de leur caractère éphémère. Ils sont condamnés à flotter avant de disparaître. À l'instar du spectateur solitaire dans la salle de cinéma qui vient observer dans l'obscurité et le silence un nouveau monde fait d'images et de sons le temps de quelques heures, ces corps seuls se contentent d'observer ce monde qu'ils ne pourront jamais durablement habiter derrière un écran, celui du pare-brise de leurs véhicules ou celui de la fenêtre de leur maison/appartement.

Mais ce drame n'est pas une surprise, ni pour eux, ni pour le spectateur. Avant de disparaître et de ne plus être des corps, ils perdent déjà petit à petit leur corporéité tout au long des films : quand ils sont fragmentés et mutilés par le cadre, quand ils deviennent des reflets ou des présences fugaces, quand ils sont réduits à des particules minuscules ou des masses floues informes, quand ils ne sont plus que des voix flottant dans l'air ou des sons dans un appareil, quand ils sont remplacés par des images qui ne montrent que la surface de leur chair, quand ils sont transformés en êtres mécaniques refusant l'émotion et le plaisir.

Que leur restent-ils alors ? Leur perception. Si le temps paraît déstructuré alternant entre ellipses, répétitions et suspensions, si l'espace paraît brouillé voire indistinct, si le monde paraît si lointain, c'est parce que ces corps le perçoivent comme tel. Ils restent malgré tout des corps sensitifs. Que leur ressenti soit marqué par leur mal-être et leur sentiment d'étrangeté ne fait que le renforcer. Leur névrose est de fait la raison de cette perception si particulière où tout paraît si vide. Et pourtant même cette perception leur sera enlevée, condamnant alors définitivement leur sort. Car le cinéma est là pour rappeler qu'ils n'ont pas d'histoires. "Sans histoire, tu es mort" disait Gordon. Ainsi, ils ne pourront plus voir, leur subjectivité étant infirmée ; ils ne pourront plus écouter, le champ sonore étant composé de sons irréalistes ; ils ne pourront plus parler, leur parole étant incompréhensible, submergée voire remplacée par une musique. Que peuvent-ils faire ? Ils n'ont plus qu'à accepter que le monde n'est pas un foyer, que le temps présent n'est pas un refuge éternel, qu'ils ne seront nulle part chez eux. Ils n'ont qu'à suivre l'exemple de Chantal Akerman qui intitule son dernier film avant de mourir : *No Home Movie*. Ils doivent délivrer le temps et l'espace de leur existence en allant au bout de leur aventure : *L'aventure qu'ils vivent est une disparition*.³⁰⁵

³⁰⁵ BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, op.cit., p.98.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

SUR LES CINÉASTES DE CE MÉMOIRE

AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Editions du Centre Pompidou / Cahiers du cinéma, 2004.

ARNOLDY, Edouard, *Gus Van Sant, le cinéma entre les nuages*, Crisnée, Yellow Now, Côté Cinéma, 2009.

AZOURY, Philippe, *Jim Jarmusch : une autre allure*, Paris, Capricci, 2016.

BOUJUT, Michel, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, Champs Contre-Champs, 1989.

BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus VAN SANT*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009.

BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain (To the distant observer)*, trad. Jean Queval, Londres, Scolar Press, 1979, réed. Cahiers du cinéma, Gallimard, 1982.

DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, L'Art en bref, 2005.

DUBOIS, Philippe, PETIT Catherine, DELVAUX, Claudine, *Les voyages de Wim WENDERS*, Crisnée, Yellow Now, Nuit Blanche, 1985.

FOSTER, Gwendolyn Audrey (sous la dir. de), *Identity and memory : the films of Chantal Akerman*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003.

MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman : Dieu se reposa mais pas nous*, Paris, Capricci, 2018.

MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2001.

MURILLO, Céline, *Le Cinéma de Jim Jarmusch : Un monde plus loin*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2016.

RICHIE, Donald, *OZU*, trad. Pierre Maillard, Genève, Lettre du blanc, 1980,

ROBIN, Alexis, *Gus Van Sant, un monde adolescent*, mémoire de recherche dirigé par Hélène Louvart et Arthur Cloquet, ENS Louis Lumière, cinéma, 2009.

SCEMAMA-HEARD, Céline, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, L'Art en bref, 1998.

SUR LE CINÉMA

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 7e Art, 1985, rééd. 2011 (20e édition).

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1985.

SUR LE CORPS

AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives Critiques, 1998.

GAME, Jérôme (sous la dir. de), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, Signes, 2010.

SUR L'ESPACE

BERGOUGNOUX, Leïla, *Filmer le déplacement*, mémoire de recherche dirigé par Diane Arnaud et Michel Coteret, ENS Louis Lumière, cinéma, 2005.

BOBROWSKI, Thomas, *Architecture, urbanisme et cinéma ou la ville mise en scène*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff, ENS Louis Lumière, cinéma, 2012.

GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Collin, 2015.

JOUSSE, Thierry, PAQUOT, Thierry (sous la dir. de), *La ville au cinéma, Encyclopédie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Hors Collection, 2005.

MOTTET, Jean (sous la dir. de), *Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, Pays/Paysages, 1999.

PERRATON, Charles, JOST, François (sous la dir. de), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma, Du cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2003.

SUR LE TEMPS

BIRO, Yvette, *Le temps au cinéma*, trad. Catherine Fay et Thierry Loisel, Lyon, Aléas, 2007.

CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2008.

MÉNIL, Alain, *L'écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Regards et Écoutes, 1998.

SUR L'IMAGE (Technique, Esthétique)

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Collin, Cinéma/Arts Visuels, 2007, rééd. 2011 (3e édition).

BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'étoile, Essais, 1987.

CANTE, Cyril, *Esthétique du plan fixe*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff et Sabine Lancelin, ENS Louis Lumière, cinéma, 2015.

CHOPE, Chloé, *Esthétique et sémantique de la grande profondeur de champ*, mémoire de recherche dirigé par Pascal Martin, ENS Louis Lumière, cinéma, 2015.

DABRY, Claire, *Le cadreur interprète*, mémoire de recherche dirigé par Yves Agostini et Francine Levy, ENS Louis Lumière, cinéma, 2005.

GERMI, Mathilde, *Le décadage, une forme de composition particulière du cadre*, mémoire de recherche dirigé par Francine Lévy et Marc Salomon, ENS Louis Lumière, cinéma, 2000.

MOUREN, Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS éditions, 2012.

SUR LE SON

CHAVE, Milène, *Le mutisme au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Christian Canonville et Michel Marie, ENS Louis Lumière, son, 2009.

CHION, Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Collin, Cinéma/Arts Visuels, 2005, réed. 2013 (3e édition).

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2003.

GOETZ, Amandine, « *Silence* » et *synesthésie au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Jacques Jouhaneau et Christian Canonville, ENS Louis Lumière, son, 2006.

LELU, Sarah, *Du concept du silence à son expression cinématographique : L'impact émotionnel du silence au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Jacques Jouhaneau et Christian Canonville, ENS Louis Lumière, son, 2004.

VATOUX, Vincent, *Les effets sonores narratifs dans le cinéma*, mémoire de recherche dirigé par Francis Wargnier, ENS Louis Lumière, son, 2002.

SUR LES THÈMES DU MÉMOIRE

GOEPFERT, Sébastien, *Les représentations de l'errance au cinéma et dans la photographie contemporaine*, FEMIS, image, 2011.

GOLDMANN, Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Henri Veyrier, 1985.

MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1997.

NOBECOURT, François, *La représentation de l'ennui au cinéma*, mémoire de recherche dirigé par John Lvoff et Antoine Gaudin, ENS Louis Lumière, 2014.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES ET SITES

THIRION, Antoine, « Arabesques » in *Les Cahiers du cinéma*, Mai 2007, n°623.

<https://1000-idees-de-culture-generale.fr/corps-merleau-ponty/>

<https://www.larousse.fr>

<https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSllg&t=192s>

FILMOGRAPHIE

Filmographie principale

AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Belgique/France, 1976, 201 minutes, couleur, parlant, 35 mm, 1,66:1.

ANTONIONI, Michelangelo, *Il Deserto Rosso (Le Désert Rouge)*, Italie, 1964, 120 minutes, couleur, parlant, 35 mm, 1,85:1.

JARMUSCH, Jim, *Dead Man*, États-Unis/Allemagne/Japon, 1995, 121 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm, 1,85:1.

OZU, Yasujiro, *Tōkyō monogatari (Voyage à Tokyo)*, Japon, 1953, 136 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm, 1,37:1.

VAN SANT, Gus, *Gerry*, États-Unis/Argentine/Jordanie, 2002, 103 minutes, couleur, parlant, 35 mm, 2,35:1.

WENDERS, Wim, *Der Stand der Dinge (L'état des choses)*, Allemagne, 1982, 125 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm, 1,85:1.

Filmographie Annexe

AKERMAN, Chantal, *Je, tu, il, elle*, Belgique/France, 1976, 82 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *News from Home*, Belgique, 1977, 85 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *Les rendez-vous d'Anna*, Allemagne/Belgique/France, 1978, 127 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *Toute une nuit*, Belgique/France, 1982, 90 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *D'Est*, France, 1993, 107 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *Sud*, France, 1999, 71 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *La Captive*, Belgique/France, 2000, 118 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *De l'autre côté*, France, 2002, 103 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

AKERMAN, Chantal, *Là-Bas*, France, 2006, 78 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

ANTONIONI Michelangelo, *L'Avventura*, Italie/France, 1960, 143 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo, *La Notte (La Nuit)*, Italie/France, 1961, 125 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo, *L'Eclisse (L'Éclipse)*, Italie/France, 1962, 118 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow Up*, Italie/Royaume-Uni/États-Unis, 1966, 112 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo, *Professione : Reporter (Profession : Reporter)*, Italie/Espagne/France/États-Unis, 1975, 126 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo, *Identificazione di una donna (Identification d'une femme)*, Italie, 1982, 128 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

ANTONIONI, Michelangelo et WENDERS, Wim, *Al di là delle nuvole (Par-delà les nuages)*, Italie/France/Allemagne, 1995, 112 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Permanent Vacation*, États-Unis, 1980, 75 minutes, noir et blanc, parlant, 16 mm.

JARMUSCH, Jim, *Stranger than paradise*, États-Unis/Allemagne, 1984, 89 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Down by Law*, États-Unis, 1986, 107 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Mystery Train*, États-Unis/Japon, 1989, 110 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Night on Earth*, États-Unis/Royaume-Uni/Allemagne/France/Japon, 1991, 129 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Ghost Dog, the Way of the Samurai (Ghost Dog : la voie du samourai)*, États-Unis/France/Allemagne/Japon, 1999, 116 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Coffee and Cigarettes*, États-Unis/Japon/Italie, 2004, 95 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *Broken Flowers*, États-Unis, 2005, 106 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

JARMUSCH, Jim, *The Limits of Control*, États-Unis/Japon, 2009, 116 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

OZU, Yasujiro, *Hitori musuko (Le Fils Unique)*, Japon, 1936, 87 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

OZU, Yasujiro, *Banshun (Printemps tardif)*, Japon, 1949, 108 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

OZU, Yasujiro, *Ohayo (Bonjour)*, Japon, 1959, 94 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

OZU, Yasujiro, *Akibiyori (Fin d'automne)*, Japon, 1960, 128 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

OZU, Yasujiro, *Sanma no aji (Le Goût du Saké)*, Japon, 1962, 113 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

VAN SANT, Gus, *Psycho*, États-Unis, 1998, 105 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

VAN SANT, Gus, *Elephant*, États-Unis, 2003, 81 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

VAN SANT, Gus, *Last Days*, États-Unis, 2005, 97 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

VAN SANT, Gus, *Paranoid Park*, États-Unis/France, 2007, 85 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Alice in den Städten (Alice dans les villes)*, Allemagne, 1974, 110 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Falsche Bewegung (Faux Mouvement)*, Allemagne, 1975, 103 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Im Lauf der Zeit (Au fil du temps)*, Allemagne, 1976, 175 minutes, noir et blanc, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Der Amerikanische Freund (L'Ami Américain)*, Allemagne/France, 1977, 127 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Nick's Movie*, Allemagne/Suède, 1980, 91 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Paris, Texas*, Allemagne/France/Royaume-Uni/États-Unis, 1984, 147 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Tokyo-Ga*, Allemagne, 1985, 92 minutes, couleur, parlant, 35 mm.

WENDERS, Wim, *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)*, Allemagne/France, 1987, 128 minutes, noir et blanc, parlant, 35mm.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE DE MASTER

Spécialité Cinéma, promotion 2015-2018

Soutenance de décembre 2018

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MONDE

Sacha BRAUMAN

Cette PPM fait partie du mémoire de master intitulé :
FILMER L'ISOLEMENT, le corps étranger au monde

Directeur de mémoire interne : John LVOFF (DFI Responsable section cinéma)

Directeur de mémoire extérieur : Antoine HÉBERLÉ (Chef opérateur, AFC)

Président du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

SOMMAIRE

CV.....	p.182
NOTE D'INTENTION.....	p.183
SYNOPSIS.....	p.186
LISTES MATÉRIEL.....	p.187
PLAN DE TRAVAIL DE TOURNAGE.....	p.193
PLAN DE TRAVAIL GÉNÉRAL.....	p.194
ÉTUDE ÉCONOMIQUE ET TECHNIQUE.....	p.195
SYNTHÈSE DES RÉSULTATS.....	p.196
ANNEXES	
SCÉNARIO.....	p.202
SÉQUENCIER.....	p.213
FICHE TECHNIQUE.....	p.214
LISTE TECHNIQUE.....	p.215
LISTE ARTISITIQUE.....	p.216
INTENTIONS ANNEXES.....	p.217
Image	
Son	
Décors	
H.M.C	
CHOIX DÉCORS.....	p.225

Sacha BRAUMAN - 07.78.47.66.12

sacha.brauman@gmail.com – 17/12/1995 – 25 avenue de Saint Ouen 75017 PARIS - Habilitation électrique BR

FORMATION

ENS LOUIS LUMIÈRE (Saint-Denis) – Promotion 2015-2018 – Section Cinéma – Master 2

Classe Préparatoire CINÉ SUP (Nantes) – Promotion 2013-2015 – Section LL cinéma – Bac+2

Lycée Français International (Bangkok) – Promotion 2013 – 1ere et Terminale S – Bac mention TB

STAGES

2018 – Radar Films - Assistant caméra 2e équipe – *Donne moi des Ailes* (Nicolas Vanier) – D.O.P : Laurent Fleutot.

2017 – Nord-Ouest Films - Électricien/Machiniste – *Deux Fils* (Felix Moati) – D.O.P : Yves Angelo.

2014 – Messages pour la Terre (association environnementale) – Ecriture/Réalisation/Montage d'un documentaire.

2014 – France AudioVisuel (société de location de matériel audiovisuel) – Technicien préparateur.

2010/2011 – JudaïCiné (association culturelle) – Assistant direction du festival *Regards sur le cinéma israélien*.

EXPÉRIENCES

CHEF OPÉRATEUR / ETALONNEUR

2017 – *TPI* de Louise Hartwick – ENS Louis Lumière – Fiction – 3' – Alexa Standard

2016 – *Le jour de gloire* de Céleste Ougier – ENS Louis Lumière – Fiction – 5' – Sony F3

2016 – *L'Île Saint Denis, l'insubmersible* d'Alexis Goyard – ENS Louis Lumière – Doc – 15' – Sony PMW 100

2015 – *Je suis la valse d'un temps* de Pierre Nativel – Projet bénévole – Fiction – 2'20 – Canon 5D

2014 – *Quel cirque !* de Sarah Froment – Ciné-Sup – Doc – 20' – Canon 600D

CADREUR

2017 – *Ta Robe Cintrée* d'Adèle Outin – ENS Louis Lumière – Fiction – 16' – Alexa Studio

2016 – *Missed Land* de Lauren Oliel – Projet bénévole – Fiction – 15' – Red Dragon

2016 – *L'ombre dans ses yeux* d'Alexandra Eon – Fiction – 4'30 – Sony F3

2014 – *Chambre Noire* de Hippolyte Bukhart – Ciné-Sup – Fiction – 12' – BlackMagic Studio

2014 – *ADC* d'Ophélie Noury – Ciné-Sup – Doc/Captation – 20' – Sony Z7

2013 – *Freilach in Blue* d'Avran Thépault – Projet bénévole – Clip – 5' – Canon 5D

1ER ASSISTANT CAMÉRA

2017 – *Transparency Inhibitor* de Benjamin Philippot – ENS Louis Lumière – Fiction – 3' – Alexa Standard

2016 – *Des Profondeurs* d'Alexis Goyard – ENS Louis Lumière – Fiction – 9' – Alexa Studio

2016 – *L'effigie de Gottemons* de Benjamin Philippot – ENS Louis Lumière – Fiction – 3' – Sony F3

2016 – *Les lumières de la ville la nuit* d'Élena Erhel – ENS Louis Lumière – Essais – 8' – 5D + BlackMagic Studio

SCÉNARISTE / RÉALISATEUR / MONTEUR

2018 – *De l'autre côté du monde* – ENS Louis Lumière – Fiction – 23' (Cadreur également)

2017 – *Possessions* – ENS Louis Lumière – Fiction – 2'20 (Chef Opérateur/Cadreur également)

2017 – *66 Tours* – ENS Louis Lumière – Fiction – 3' (Cadreur également)

2016 – *Nuit Noire* – Projet bénévole – Fiction – 40'

2016 – *Interlude* – ENS Louis Lumière – Fiction – 5'

2015 – *Un jardin à leur porte* – Projet professionnel – Doc – 26'

COMPÉTENCES

Caméra – Alexa / F55 / F3 / Red Dragon / Moviemcam / Arri III / Varicam LT / BlackMagic / 5D / PMW 100 et 200 / Z7

Post-Production – Avid / Final Cut Pro X / Premiere Pro / Rain Color / Da Vinci Resolve / Speedgrade / Photoshop

AUTRES

Langues : Français – Langue Maternelle / Anglais – Niveau C1 / Espagnol – Niveau B2.

Pratiques : Musicale (guitare, piano) – Sportive (volley-ball, tennis, natation, capoeira) – Artistique (photographie).

Expériences associatives : Scout de France – Voyage humanitaire en Roumanie – Création d'un ciné-club au lycée.

Expériences internationales : Expatriations (8 ans ½ à Dakar + 2 ans à Bangkok) – Voyages dans plus de 20 pays.

NOTE D'INTENTION MISE EN SCÈNE

Afin d'illustrer les thématiques de mon projet de recherche, je compte réaliser un court-métrage de fiction d'une dizaine de minutes s'inscrivant dans le genre post-apocalyptique. En effet, pour éviter de me cantonner à un *mash-up* des mises en scènes des six réalisateurs étudiés dans mon mémoire ou à un *best-of* des manières de filmer l'isolement, j'ai décidé d'aborder un genre, la science-fiction, qui, en plus de me fasciner depuis le début de ma cinéphilie, n'a pas été traitée par les cinéastes de ma filmographie. De plus, ce genre est selon moi parfaitement propice à la mise en image de l'isolement et à une relation du corps à l'espace et au temps bien particulière. Ma PPM sera en réalité une partie d'un futur long métrage que j'aimerai mettre en scène après mon diplôme.

Le récit, inspiré par la série *The Leftovers*, traite de l'histoire de Tristan, un jeune homme de trente ans qui a disparu du monde et qui se retrouve à vivre dans un espace-temps parallèle entre passé et futur. Le film débute des années après sa disparition du monde et se concentre sur la nouvelle vie, la nouvelle intimité qu'il tente de recréer dans une maisonnette rustique située dans un vieux village abandonné. Au sein de cet espace intérieur et domestique, il va s'imposer un quotidien millimétré fait d'actions banales qu'il répète avec soin et indifférence pour ne pas sombrer à l'angoisse du vide même si des souvenirs de sa vie passée le hantent encore. Un jour, sa routine se brise et Tristan se confronte à sa solitude extrême : il va alors décider de sortir de cet espace pour se reconnecter avec le monde même si celui qu'il connaissait n'existe plus. Il va ainsi errer dans un espace extérieur naturel : des bois sauvages, vierges de toute trace humaine. Tristan va tâtonner, piétiner et va subir les lois de la nature. Mais grâce à une de ses reliques, son portable qu'il a gardé du monde réel, Tristan va réussir à se raccorder à l'environnement qui l'entoure et va enfin réussir à retrouver un vestige de l'humanité : une piste désaffectée. Suivant cette ligne droite claire, Tristan va retrouver de la force en se raccrochant à son désir d'interaction. Cette voie usée par le temps va le mener à une ville futuriste faite de structures en béton géométriques. Dans ce vaste espace urbain à la modernité déshumanisante, il va penser sortir de son extrême solitude en remarquant la présence d'autres personnes aussi perdues que lui. Allant à la rencontre de ces corps errants, il va comprendre qu'il déchant et qu'ils sortent de son imagination. Cependant, une présence a l'air réelle : celle d'une femme du même âge que lui. Le film finit sur leur rencontre, qui fait comprendre à Tristan qu'il n'est plus seul dans cet univers. Cette rencontre va passer outre la parole, via un autre langage : celui du corps passant par les gestes, les regards et les silences. Tristan a perdu la voix mais a retrouvé le monde.

Dans l'optique d'illustrer mon mémoire sur la perception de l'isolement par le rapport du corps à l'espace et du corps au temps, j'ai décidé de situer le récit de ma PPM dans un espace-temps déstructuré où le temps est dilaté et l'espace totalement inconnu, où des villes futuristes côtoient des vieux hameaux. Il est à noter que le film passe sous silence les raisons de la disparition de Tristan pour se concentrer sur l'itinéraire de cet homme qui va essayer de se raccorder au monde malgré son isolement absolu.

Le film traitera justement de l'isolement de Tristan à tous les niveaux : isolement physique (son corps est séparé du reste du monde), isolement géographique (les espaces dans lesquels il évolue se situent dans un autre univers), isolement temporel (les repères temporels sont brouillés et la date indéfinie), isolement psychologique (le jeune homme se retrouve face à lui-même). Ne voulant cependant pas simplement montrer à l'image et au son la solitude extrême d'un corps, j'aimerai m'intéresser à travers ce film à l'évolution du sentiment d'isolement du personnage. Celui-ci est d'abord imposé à Tristan par sa mise à l'écart soudaine du monde. Puis, cet isolement va se muer en besoin : le jeune homme se réfugie, dans la maisonnette abandonnée, de l'environnement inconnu qui l'entoure par peur. Enfin, sa solitude va se muer en désir d'interaction, en une volonté de se reconnecter au monde. Ainsi, un des enjeux du film sera de traduire cette évolution.

Plusieurs manières seront ainsi exploitées pour montrer le progressif retour au monde de Tristan. Tout d'abord cette évolution passe par la nature même du corps de Tristan. Dans les séquences en intérieur, le corps de Tristan est mécanique et vidé de toute émotion : il répète inlassablement et sans aucun ressenti les mêmes gestes quotidiens pour remplir ses journées et ne pas se confronter à la réalité de sa situation. Au moment où sa routine se brise et qu'il quitte son refuge pour marcher dans les bois, son corps devient sensible : il perçoit les sons alentours, ressent la chaleur, subit la fatigue, s'use sous l'effort. Son corps va retrouver une énergie et une détermination quand il va enfin créer une relation harmonieuse à l'espace : il touche la terre, boit l'eau, profite des rayons de soleil. Doté d'une nouvelle force, son corps est mobile et avance poussé par un objectif clair : suivre la piste, retrouver l'humanité. Enfin, son corps va vaciller et sombrer dans la folie au sein de la cité futuriste : son désir d'interaction étant si grand, il va projeter des corps dans l'espace et perdre la parole. Néanmoins, l'introduction dans l'espace d'un être extérieur, la femme de trente ans, va le ramener à la réalité, à la communication et ainsi au monde. De plus, deux éléments précis traduisent le désir de reconnexion. D'une part, le personnage est un dessinateur. Dans le film, le dessin apparaîtra à plusieurs moments clés : Tristan dessinera, après le flashback sonore ouvrant le film, Ariane, sa petite amie restée dans le monde réel ; il griffonnera les arbres l'entourant quand il sera enfin en paix dans les bois au moment de la scène du ruisseau ; il offrira son dessin à la femme lors de la séquence finale pour tenter une approche. Le dessin a donc un enjeu précis : comme les Polaroids dans les films de Wim Wenders, le dessin est ici une façon de capter le monde environnant, de se raccrocher au réel, de figer le temps et l'espace pour se l'approprier. D'autre part, le personnage a gardé sur lui lors de sa disparition des objets qu'il garde comme reliques : un briquet, un crayon (lui permettant de dessiner) et un portable. Ce dernier jouera un rôle primordial. D'abord, Tristan se raccroche à son passé par son biais et tente de manière absurde de le rallumer dans des moments où il sort de son indifférence vis-à-vis de son quotidien. Finalement, le miracle se produit et l'allumage soudain du portable brisera la monotonie de la vie de Tristan, provoquant son départ. L'allumage du portable provoquera de nouveau un changement dans le récit au moment de l'errance de Tristan dans les bois : à bout de force, il va enfin prendre conscience du monde qui l'entoure et va trouver par le son un ruisseau qui va lui sauver la vie.

L'élément central de mon mémoire étant la relation du corps à l'espace et au temps, cette dernière sera travaillée de manière bien spécifique.

Concernant le rapport du corps au temps, celui-ci sera illustré par la déstructuration de la temporalité tout au long du film. Lors des séquences en intérieur, des ellipses sépareront chaque action quotidienne : chacune sera captée en un unique plan fixe long, large et frontal et sera suivie par un cut d'une autre action n'ayant aucun lien avec la précédente (pas de continuité donc). De plus, ces plans resteront vides à l'écran après la sortie du cadre du personnage ou avant son entrée de champ. Enfin, des mêmes cadrages seront réutilisés pour observer le quotidien de Tristan. Le temps dans cet espace sera ainsi éludé, répété et étiré. Lors de l'errance dans les bois, les mouvements de Tristan seront comme annulés à l'image pour faire ressentir le piétinement du jeune homme dans l'espace et le temps : un déplacement de gauche à droite dans le cadre sera suivi d'un déplacement contraire ; à une avancée de l'arrière plan à l'avant plan répondra un mouvement opposé. Le temps sera cette fois linéaire (les actions se suivent) mais éludé par des fondus au noir rendant la durée de la déambulation de Tristan confuse. Les plans seront longs pour éprouver le temps présent et le lent cheminement du personnage dans un espace labyrinthique. Alors que le temps sera traité de manière classique lors de la séquence sur la piste pour rendre sensible le basculement de l'état de Tristan (qui n'éprouve plus le temps mais avance cette fois droit devant lui), la sensation de durée dans la ville futuriste sera ambivalente : tantôt accélérée et brusque quand Tristan découvre les corps errants, tantôt suspendue et flottante lors de la rencontre finale. Des « natures mortes » (groupe de plusieurs vues de paysages servant de plans de coupe et filmés sans point de vue subjectif) viendront jaloner le film pour renforcer la sensation de temporalité indéfinie. Le passage du temps sur le corps de Tristan sera également traduit par différents éléments : l'usure progressive de ses habits, les changements de lumière, l'espace sonore brouillant la sensation de réel et les repères spatio-temporels, la dégradation au maquillage de son visage et le choix de décors *suspendus dans le temps*.

Pour ce qui est du rapport à l'espace, celui sera mis en scène à travers les trois espaces abordés dans ce projet de recherche : l'espace intérieur domestique (la maisonnette), l'espace urbain (la ville futuriste) et l'espace naturel (la piste abandonnée et les bois sauvages). Chaque espace aura un enjeu clair : la maisonnette est un espace rudimentaire que Tristan tente de réhabiliter, de domestiquer et d'entretenir pour se recréer une nouvelle vie ; les bois sauvages sont un labyrinthe dans lequel Tristan n'a aucun repère ; la piste est une ligne définie à suivre pour aboutir à l'objet de sa quête et la cité moderne est un lieu ambigu oscillant entre réalité et fantasme, humanité et vide, évanescence et matérialité, angoisse et sensualité. L'ensemble de la mise en scène sera mise à contribution dans la traduction de ce rapport entre corps et espace. En effet, les choix des focales, la dureté ou la douceur de la lumière inscriront plus ou moins Tristan dans l'environnement, le traitement des ambiances sonores et des silences reflétera dans l'espace son état psychologique et le choix du mouvement et de la durée des plans montreront son rapport si particulier aux environnements qu'il arpente tout au long du film.

SYNOPSIS

Tristan, jeune trentenaire, a disparu du monde réel sans raison, se retrouvant dans un univers parallèle entre passé et futur. Dans cet espace-temps particulier, il tente de recréer au sein d'une vieille maisonnette abandonnée un nouveau quotidien, une nouvelle intimité malgré les souvenirs de sa vie passée qui continuent à le hanter. Un jour, sa routine se brise et Tristan se retrouve confronté à son isolement extrême. Il va alors décider de quitter son refuge pour tenter de retrouver le monde et ainsi assouvir son désir d'interaction. Son errance va le mener dans des bois sauvages, sur une piste désaffectée et enfin au sein d'une cité futuriste où il va comprendre qu'il n'est pas le seul disparu.

Note : La PPM en question est une longue partie issue d'un récit de long métrage que j'aimerais réaliser après l'école. Ce projet peut être résumé par le synopsis détaillé qui suit (la PPM étant contenue dans le dernier paragraphe).

2018. Tristan, un trentenaire, participe à une soirée avec des amis. Mal à l'aise avec la foule, il reste en retrait, se sentant étranger à ce qui se passe. Alors que la soirée bat son plein, Tristan est soudain soustrait à la réalité qui l'entoure.

Époque sans date. Tristan se retrouve au bord d'un lac. Aux alentours, plus aucune trace de l'Homme mais des lieux sauvages à perte de vue. À la recherche de repères dans ce monde, Tristan va déambuler jusqu'à trouver la trace d'une présence humaine : un vieux village laissé à l'abandon. Il va se réfugier de cet environnement inconnu qu'il appréhende dans une des maisonnettes. Il va faire de cet intérieur délabré et miteux son point d'attache, essayant de recréer en son sein une forme d'intimité.

Les années ont passé. Toujours bloqué dans cet univers parallèle à la temporalité dilatée, Tristan va se souvenir de sa vie passée. Regrettant la distance qu'il avait avec son entourage, il va décider de partir à la recherche d'interaction, désireux de renouer avec ce monde qu'il fuyait avant sa disparition. Son errance le mènera à travers une cité moderne semblant venir du futur. Là-bas il comprendra qu'il n'est pas le seul à avoir disparu : d'autres Hommes sont également en exil dans cet espace-temps. Poussé par son désir d'interaction, il va aller à la rencontre de ces êtres errants. Elles lui permettront de réapprendre à communiquer, à aimer et surtout à se reconnecter avec sa vie passée.

LISTES MATERIEL

Liste Caméra

1er Assistant Caméra : Léo Brézot / 07 81 87 88 00

NOM
CAMERA
Alexa Standard n°K1.71000-0-7114 Viewfinder (+ câble visée court et long) Plaque à décentrement Bridge Tiges 19 courtes (x2) Tiges 19 longues (x2) Support épaule
8 Batteries Bebob V-Lock
2 Chargeur V-Lock double
2 Cartes SxS 32Go
1 Carte SD 8Go
OPTIQUE
Série Zeiss standard 18 mm 25 mm 35 mm 50 mm 85 mm
Série filtres neutres (5x5,6) ND 0.3 ND 0.6 ND 0.9 ND 0.9 IR
1 filtre polarisant 5x5
1 1/2 Black Promist
ACCESSOIRES
Mattebox 5x5
Follow focus Chrosziel Disques (x5) Fouet (rallonge)
Jeu de Poignées bleues
Housse pluie
Bouée
1/4 de brie

NOM
BRANCHES
Tête fluide Sachtler Studio 80
Jeu de branches – bol 150 Grandes branches Petites branches Base Coupole droite
VIDEO
Revolante
Transvidéo 7" (+ attache photo + spigot + alim secteur + alim cam)
Oscillo Leader 7" (+ attache photo + spigot + alim)
Starlite (+ bras magique + alim caméra)
1 Pare-soleil pour Leader
1 Cache écran pour Transvidéo
2 Tourets BNC
3 BNC longs
5 BNC courts
1 Multiprise
2 Cyclones petits
BACK UPS
Ordinateur + alimentation
Lecteur carte SxS
1 Disque navette n°01190 1 câble USB 3.0 1 câble Firewire 800 1 Flycase
VALISE OPERATEUR
1 Cellule + piles
1 Spotmètre n°4
1 Verre de contraste
1 Chercheur de champ
VALISE ASSISTANT
1 sac assistant
1 mallette assistant
Mire sharpness

NOM
Velcro identification filtres
Dust off
Papier optique + liquide optique
Acétone + papier nettoyage
Raquette de point
Voile caméra
Chaussette
Tee
Pointeur laser + piles
Rip Tie

Note : Notre choix en terme de matériel caméra s'est porté sur l'Alexa Standard et la série Zeiss Standard car nous voulions une caméra que nous connaissions bien et que nous avons souvent utilisée, à la fois sensible et maniable à l'épaule, ainsi que des optiques permettant d'avoir une image douce et diffuse. Nous avons hésité avec les Zeiss GO mais vu que le tournage se fera en journée et en extérieur, nous n'avons pas ressenti le besoin de les avoir pour ce film surtout que nous voulons plutôt jouer sur la sensibilité de la caméra que sur le diaphragme. Pour cette même raison, nous demandons des filtres ND et polarisant ainsi qu'un filtre Black Promist pour avoir des effets de diffusion pour certains plans. Nous avons également décidé de ne pas prendre un moniteur 24" pour des raisons de logistique (les décors sont un peu sauvages) et car je serai cadreur sur mon film donc seule la scripte et l'assistante réalisateur (et parfois la maquilleuse) auront besoin d'avoir un retour vidéo (le Transvidéo est prévu pour ça, le Leader étant réservé à la chef opératrice). Pour ce qui est de la machinerie, le film sera majoritairement composé de plans fixes mais captés à des hauteurs très variables d'où notre demande de praticable, grandes branches, petites branches, base avec couple droite et demi-lune. De plus, la fixité des plans étant parfois rompue par des longs travellings parfois stables et parfois vifs, nous avons décidé de demander 15 mètres de rails (avec grand plateau) et les poignées bleues pour la caméra épaule. Enfin le 1/4 de brie est demandé car le film s'ouvre sur un Top Shot du personnage se réveillant dans son lit.

Liste Machinerie

Chef Machiniste : Clotilde Cœurdeuil / 06 47 58 45 16

NOM
Rails travelling 15m
Traverses
Grand plateau
Roues
Talc
Cales (tout type)
Sangles
Grand niveau à bulle
Queue de cochon + anneau pour le pied + chaîne + european coupling
1 diable
1 borniol + taps
Parasols + jupes (2)
Masse
Pelle/pioche/bêche
Bâches
1 Barre 3m
3 Colliers simples
8 Gueuses
10 Clamps + 4 Bras magiques
12 Pincés stanley
Boudins + croix
Boite à clap
1 Clap
1 demi-lune
1 jeu de cubes 15/20/30
1 jeu sur roulettes de cubes de base 5 / 10 / 20 / 40
1 praticable 1m
Bouts

Liste Lumière

Chef Electricien : Léo Lotz / 06 04 48 49 35

NOM
MATERIEL ELECTRIQUE
1 Joker 400 Chimera Speed ring
2 SL1 2 Supports Vlock Batteries Verres bombés
2 Fresnels 650W + lampes spare
1 kinoflo 2 tubes DL/TH 60cm Montée Ballast Tubes en spare
2 prolongateurs-enrouleurs
15 Prolongateurs 16A
4 triplettes
3 Doublettes caoutchouc
1 groupe électrogène 2kW * Extincteur Bidons vides
1 piquet de terre
ACCESSOIRES LUMIERE
Déprons
3 Polystyrènes (2 Grands + 1 petit)
2 portes-poly
1 Réflecteur argenté
1 Cadre de diffusion 4x4 + toile de spi + piquets
1 cadres Diffusion 216 1x1
1 cadres Diffusion 250 1x1
1 grand jeu de Mamas
7 Drapeaux (2 floppy + 2 moyens + 2 petits + 1 cutter)
8 Rotules
3 rotules Jumbo

NOM
2 spigots
5 grands cyclones
12 élingues
6 Pieds de 1000 intelligents
2 U126
2 Wind-up intelligents
2 Pieds baby 1000
3 déports drapeau (2x1m + 1x50cm)
Rain cover
CONSOMMABLES
Gélatines plus/minus Green
Gélatines ND3 / ND6 / ND9
Gélatines CTO Full / 1/2 / 1/4 / 1/8
Gélatines CTB Full / 1/2 / 1/4 / 1/8
Diffusions 216 / 250 / 251 / 252
Gaffer 50mm Noir/blanc
Gaffer 25mm 3 couleurs + N&B
Permacelle 50mm et 25mm
cinéfoil
Chatterton N&B
WD40
Bombe à mater
AUTRES
4 talkies-walkies

Note : Le tournage étant en décors naturels extérieurs, nous allons exploiter majoritairement la lumière naturelle d'où notre faible demande en projecteurs. C'est pourquoi nous avons privilégié des projecteurs sur batteries (SL1) ainsi que des réflecteurs (poly, déprons, réflo), des coupe-flux (drapeaux, borniols, mamas) et des diffuseurs (cadres, toiles de spi). Étant donné que 2 séquences du film se passe dans un décor intérieur peu éclairé mais pourvu d'électricité, nous demandons des fresnels et un joker (pour simuler une entrée de jour). Pour le maquillage nous demandons également un Kinoflo. Pour avoir un accès électrique pour la régie et en cas d'extrême nécessité pour un projecteur dans les lieux en plein air, nous avons décidé de demander un groupe électrogène.

Jour n°	1		2		3		4		5		6	
Date	Lundi 23 Avril 2018		Mardi 24 Avril 2018		Mercredi 25 Avril 2018		Jeudi 26 Avril 2018		Vendredi 27 Avril 2018		Samеди 28 Avril 2018	
HORAIRE DE TOURNAGE	9h - 18h15		10h - 19h		10h - 18h		10h - 18h		10h - 18h		10h - 18h	
Ephémérides	6h45 - 20h55		6h43 - 20h57		6h38 - 20h56		6h39 - 20h59		6h38 - 21h01		6h36 - 21h02	
Horaires / SEQ												
LIEUX	ESTA Ferme Champanier	ESTA Ferme Champanier	ESTA Ferme Champanier	ESTA Ferme Champanier	ESTA Ferme Champanier	Montgny-Le-Bretonneux	Limours	Petit Moulin des Vaux de Cernay	Petit Moulin des Vaux de Cernay	Petit Moulin des Vaux de Cernay		
DECORS	Village en ruines	Hébergement Tristan	ESTA CIEL	Hébergement Tristan	Cité Futuriste		Rails abandonnés	Forêt	Forêt	Forêt		
Effet	EXT	INT	EXT	INT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT		
Jour/Nuit	JOUR	JOUR	FDJ	JOUR	FDJ	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR
Séquences	4	1	2	3	5	7	6	5	5	5		5
Repas	Déjeuner : 13h-14h		Déjeuner : 14h-15h		Déjeuner : 14h-15h		Déjeuner : 13h30-14h30		Déjeuner : 14h-15h		Déjeuner : 13h30-14h30	
Rôles												
Comédiens	N°											
Anthony Martin	1	1		1		1	1		1		1	1
Emmanuelle Bouaziz	2					2						
Figurants	N°											
15 âmes errantes	1					1						
TOTAL :		0		X		X		X		X		X
Véhicule	Camionnette											
	Eddy Bouka											
	Anthony Belliot											
Matériel Technique	Rails travelling		Alexa			Alexa						Alexa
	Praticable					Rails travelling						Praticable

PLAN DE TRAVAIL GÉNÉRAL

13 Avril 2018 :

Enlèvement du matériel son.

17 - 19 Avril 2018 :

Essais caméra (salle d'essais de l'école).

20 - 21 Avril 2018 :

Enlèvement du matériel caméra, lumière et machinerie (école + locations Nextshot).

23 - 28 Avril 2018 :

Tournage de la PPM en décors naturels (6 jours).

=> Voir Plan de travail spécifique.

30 Avril 2018 :

Rendu du matériel + Ingest des rushs sur le serveur de l'école.

2 - 4 Mai 2018 :

Dérush en salle Avid de l'école (3 jours).

=> Demande faite à Véronique Lorin par Sacha Brauman (réalisateur).

7 - 12 Mai 2018 :

Montage image en salle Avid de l'école (6 jours)

=> Demande faite à Véronique Lorin par Sacha Brauman (réalisateur).

21 Mai - 2 Juin 2018 :

Montage son (12 jours) au domicile de Dimitri Kharitonoff (monteur son).

2 - 9 juin 2018 :

Mixage (7 jours) au domicile du mixeur et en auditorium de mix de l'école.

=> Demande faite à Sylvain Lambinet par Matthieu Fraticelli (mixeur).

6 - 8 juin 2018 :

Étalonnage en salle RAIN de l'école (3 jours).

=> Demande faite à Laurent Stehlin par Diarra Sourang (chef opératrice).

Semaine du 11 juin 2018 :

Mastering de la PPM (1 jour) en salle RAIN.

15 Juin 2018 :

Rendu de la PPM.

ÉTUDE ÉCONOMIQUE ET TECHNIQUE

DÉPENSES EN NUMÉRAIRE

DECOR ET H.M.C	700 €
Frais divers et décoration, meubles et accessoires	300 €
Costumes	200 €
Maquillage & Coiffure	200 €
REGIE	1 524 €
Location véhicule utilitaire	680 €
Essence (estimation)	300 €
Catering & table régie (estimation)	544 €
MOYENS TECHNIQUES	176 €
Location Nextshot (Filtres + Z-Up)	74 €
Location DCA (Micro HF)	102 €
IMPREVUS (5%)	105 €

TOTAL DÉPENSES : 2 505 €

RECETTES EN NUMÉRAIRE

ENS LOUIS LUMIÈRE	815 €
PPM Sacha Brauman	610 €
PPM Léo Lotz*	205 €
AUTRES	1 690 €
ULULE	1 000 €
Investissements personnels	690 €

TOTAL RECETTES : 2 505 €

Note : Cette PPM sera en partie celle de Léo Lotz, chef électricien du film. En effet, l'expérience d'un tournage qui sera majoritairement en lumière naturelle sera intégrée et exploitée dans son mémoire écrit intitulé : « De chef électricien à chef opérateur : étude d'un parcours alternatif ».

Le budget conséquent du film est dû à trois facteurs. D'abord, le tournage en plusieurs décors naturels disséminés en Ile de France (Yvelines, Essonne, Seine-Saint-Denis) implique la location d'un camion à grande capacité (14m3 pour être précis), d'une tente Z-Up et une forte consommation d'essence. Ensuite, le film étant ambitieux à tous les niveaux (décors, image, son, HMC), l'équipe est nombreuse (entre 15 et 20 personnes sur le tournage) ce qui nécessite des dépenses importantes pour le catering et la table régie. Enfin, un des enjeux du film étant le passage du temps et l'interaction du corps avec l'espace notamment par les gestes, le budget octroyé aux départements maquillage et costumes (qui permettront de traduire la sensation de durée par l'usure progressive des habits et de la peau du personnage) et au département décor (qui a prévu de nombreux accessoires particuliers pour l'interaction du personnage avec son environnement domestique) est élevé. Pour ce qui est des moyens techniques, la chef opératrice a décidé de louer des filtres ND et IR vu la forte quantité de luminosité prévue pendant le tournage qui sera la plupart du temps en extérieur. L'ingénieure du son a elle aussi choisi de louer un micro HF pour capter avec proximité, malgré la largeur des plans, des sons corporels, des bredouillements et des respirations. Concernant le budget alloué par l'école, les 815€ seront utilisés pour les moyens techniques et une partie de la location du camion.

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

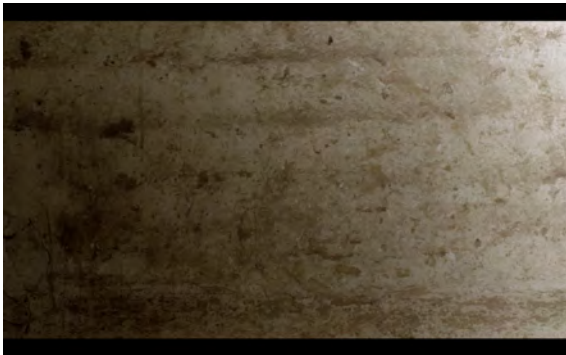
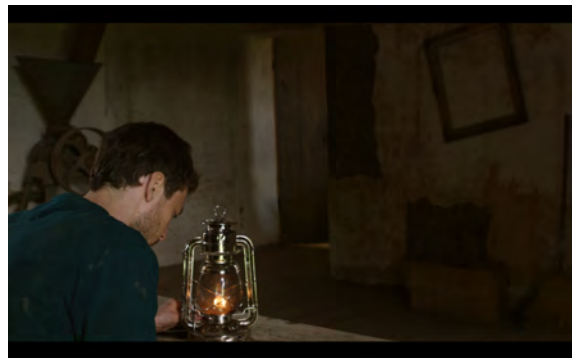
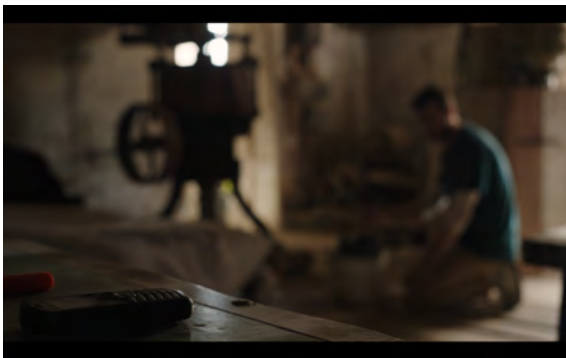
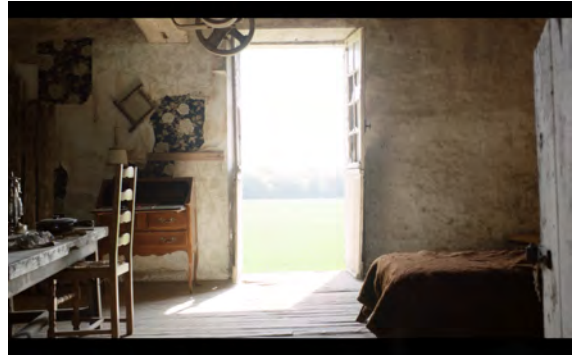
Ma partie pratique de mémoire devait être un court métrage de 10 minutes pouvant être assimilé à un drame de science-fiction. Cependant, à l'heure où j'écris ces mots, ma PPM terminée et n'est plus un court métrage de 10 minutes, mais un extrait de 10 minutes d'un court métrage en faisant 25. En effet, mon intention était de réaliser un film proposant, à l'instar des cinéastes que j'ai étudié dans ma partie écrite (pour rappel : Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu, Jim Jarmusch, Wim Wenders et Gus Van Sant), une relation d'un corps à l'espace et au temps bien particulière : une relation où l'écoulement du temps paraît infini, où les maisons sont inhabitables et marquées par la désaffection, où les paysages sont inaccessibles car ne présentent aucun repère possible, où le quotidien se répète par des gestes exécutés encore et encore, où les villes sont désertées de toute présence humaine, où l'espace mute en une coupe de montage, où le présent est fragmenté, ... bref une relation passant par la perception d'un monde par un corps s'y sentant totalement étranger. Mais, dès le tournage, et malgré toute ma bonne volonté, j'ai très vite remarqué que mes ambitions resteraient très sûrement à l'état d'ambitions : comment filmer et faire percevoir à l'écran ce rapport si complexe au monde en seulement 10 minutes ? Si les cinéastes du corpus y sont brillamment parvenus, c'est parce qu'ils ont pris le temps de la développer dans leurs films : *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080, Bruxelles* dure plus de 3 heures alors que le reste des films du corpus avoisinent tous les 2 heures (hormis *Gerry*). La mission semblait donc bien difficile. Néanmoins, je n'ai pas voulu réduire mes ambitions et j'ai donc décidé d'accepter que le film dépasserait allègrement les 10 minutes. J'étais effectivement désireux raconter tout ce que j'avais écrit au scénario et de tester tout ce que j'avais prévu au découpage. Ainsi, la PPM est constituée d'un extrait débutant là où commence le film (le flashback sonore de Tristan) et finissant au moment où, déboussolé et à bout de force dans la forêt, il crie toute sa frustration. Le choix de cet extrait a été motivé par le désir de prendre la partie de la PPM illustrant le plus l'étude réalisée dans ma partie écrite. Or, les 10 premières minutes du film sont celles où Tristan se sent le plus isolé : il est totalement coupé du monde dans la maisonnette où il répète inlassablement la cérémonie de son quotidien, il est ensuite en pleine dérive lorsqu'il erre dans la forêt puisqu'il n'arrive pas à s'ancrer dans ce lieu. Dans ces deux séquences, il est donc, à l'instar des personnages du corpus, à l'écart du monde, étranger à son environnement, incapable d'habiter l'espace et le temps. La suite du film montrant une relation au monde plus équilibrée, ce choix me paraissait logique. La suite n'est d'ailleurs pas terminée.

Une fois cette décision prise, le tournage s'est extrêmement bien passé : l'équipe était très compétente et impliquée, les décors que nous avons trouvés en amont du tournage correspondaient parfaitement aux ambiances voulues, l'acteur choisi a compris l'esprit du film et du mémoire et a donc bien répondu aux attentes, tous les plans prévus au découpage ont pu être tournés. Seul bémol, les lieux de tournage étant en Île de France, les voitures et les avions ont été omniprésents tout au long de la semaine et n'ont pas du tout facilité la prise de son. C'est pourquoi la majorité des sons a été refait pour le montage son. Le film ne comprenant pas de parole (hormis la séquence de flashback), aucune post-production n'a été nécessaire pour les voix. Le montage son s'est donc surtout attelé à recréer les ambiances sonores des lieux. Notons que si presque aucun son direct n'a été exploité, aucun projecteur n'a été utilisé lors du tournage. Malgré ces conditions peu habituelles pour l'équipe, l'ambiance était excellente et chacun à son poste a fait du très bon travail. Je tiens donc à tous les remercier très chaleureusement.

Quel bilan tirer de ce tournage et du film qui en a résulté ?

À l'heure des bilans, une chose me paraît importante à souligner. Ayant tourné le film en pleine étude des six cinéastes du corpus, j'ai été très influencé par leurs styles respectifs. Cela se traduit par une mise en scène très référencée.

Lors de la séquence de la maisonnette, je me suis beaucoup appuyé sur le dispositif filmique de *Jeanne Dielman*. Pour ne pas sombrer dans le vide de sa nouvelle vie hors du monde, Tristan s'impose un quotidien rigoureux et millimétré consistant en une succession de gestes ordinaires. Il les exécute avec grand soin et les répète à l'infini pour ne jamais être dans l'attente. Pour traduire cela à l'écran, j'ai combiné plusieurs techniques : les cadres sont tous fixes et se répètent selon les actions de Tristan ; ce dernier est souvent décentré et relégué aux bords du cadre ; il est surcadré par les lignes du décor quand il se trouve au centre du champ ; celui-ci reste parfois vide après ses sorties de champ ou avant ses entrées dans le cadre ; les valeurs sont larges et la distance reste toujours mesurée entre Tristan et la caméra. Tout est fait pour que l'on assiste à la cérémonie de son quotidien en tant que simple spectateur et sans jamais y participer. L'espace et le temps sont de plus brouillés : une surface étrange se révèle être un mur quand un balai entre dans le champ, des plans montrent des espaces déconnectés de l'action, l'extérieur est réduit à une ambiance sonore lointaine et feutrée, le temps est indéfini car les ellipses sont aléatoires et les actions répétées, des cadrages insistent, par le flou et l'angle de vue, sur des objets et des gestes sans raison apparente.



Le résultat est globalement satisfaisant. Il est en effet difficile de se repérer dans le temps de la séquence, l'aspect ritualisé du quotidien est bien présent et les plans venant perturber le dispositif filmique (les cadrages de biais et les plans flous) insinuent un trouble à l'image. Je suis également satisfait du travail réalisé avec l'acteur pour cette séquence. À l'instar de la méthode d'Ozu, j'ai multiplié les prises pour lui faire intégrer les gestes et les déplacements qu'il devait exécuter. Ainsi, nous avons l'impression qu'il n'interprète pas les gestes mais qu'il les effectue comme s'ils faisaient partie d'un programme. Je suis également heureux d'avoir réussi à réaliser un plan à appréhension décalée (typique dans le cinéma d'Antonioni) lors de cette séquence car c'est une figure cinématographique qui m'intriguait depuis le début de ce mémoire. Je suis par contre peu convaincu par mes "natures mortes", c'est-à-dire les plans de coupe sur des espaces coupés de la narration et qui permettent de créer une césure temporelle et émotionnelle dans la diégèse. Aveuglé par mon désir de faire à la manière de (pour ces natures mortes, je me suis inspiré d'Ozu), je n'ai pas pris assez de recul sur la manière de tourner et de monter ce genre de plan. J'ai la même impression avec les cadres fixes sur l'espace vidé après ou avant la sortie ou l'entrée de champ du personnage. Comme je ne voulais pas que ce soit systématique, ces plans surviennent un peu aléatoirement dans la séquence et le sens est alors compliqué à saisir. Et je pense que nous touchons ici à l'écueil dans lequel je suis malheureusement tombé. Je me suis tant appliqué à composer chaque cadre dans cette séquence que j'ai quelque peu sacrifié la capacité d'une image à rendre intelligible une histoire. En effet, il me semble à posteriori que cette séquence est peut être trop formelle et que l'histoire est peu compréhensible. Même si je suis très satisfait de l'image (que ce soit pour les cadres, le décor et la lumière), je suis plus dubitatif quant à la lisibilité du récit : comprend-t-on que Tristan est dans un monde parallèle ? Que son portable est l'un des derniers vestiges de son passé dans le monde réel ? Que lorsqu'il s'allume, son quotidien se brise le laissant alors confronté à son extrême isolement ? Au vu des premières réactions, la réponse semble négative. Cependant, au fond, c'était aussi une volonté de ne pas caractériser Tristan, de laisser son identité en partie indéterminée. D'où ma volonté d'ailleurs de commencer le film alors que Tristan est déjà dans le monde parallèle et ce pour un temps qui n'est pas précisé. Ainsi, mon sentiment est mitigé. Le film que je voulais faire devait se focaliser sur un rapport particulier au monde et non sur une intrigue précise. En ce sens, la séquence est plutôt réussie car au vu du son, de l'image et du montage, nous comprenons que Tristan est cloîtré, enfermé dans un quotidien rigoureux à l'extrême et que sa perception de l'espace influe sur la mise en scène : sa réclusion est celle des cadres, son monde intérieur se déploie dans le son.

Si mon sentiment est mitigé pour la séquence de la maisonnette, je suis assez heureux de la séquence en extérieur. Dès le départ, je trouve que la mise en scène d'un plan subjectif infirmé — laissant penser que Tristan regarde une maison abandonnée alors qu'il fait face à la forêt — donne bien le ton de la séquence : Tristan va s'enfoncer dans un monde où tout est brouillé. La forêt, espace immense par nature, va s'avérer être un labyrinthe, une prison qui va le mener vers la folie. Ainsi, ses déplacements sont contraires au fil des cadres et donnent l'impression qu'il fait du surplace, impression accentuée par le choix de longues focales qui ralentissent son mouvement dans la profondeur de l'image. De plus, il ne peut jamais sortir du cadre : dès qu'il est proche du hors-champ, une coupe l'amène brutalement dans un autre coin de la forêt et le contraint à ne jamais s'arrêter de marcher. En outre, l'espace sonore de la forêt devient de plus en plus irréaliste pour finir par être une masse informe oppressante qui cerne son corps à la dérive. Enfin, pour marquer à l'image l'impossibilité pour Tristan d'habiter cet espace naturel, la caméra se désolidarise parfois de son corps pour filmer l'amplitude de la forêt. Tous ces moyens et techniques, inspirés par les cinéastes du corpus, font sens dans cette séquence. L'idée étant de mettre en scène l'incapacité d'un corps à s'ancrer dans l'espace et le temps, je pense que la séquence parvient à ces fins. Il me semble que cela marche mieux que pour la maisonnette car j'ai pris plus de temps. Délesté de la contrainte des 10 minutes, j'ai fait durer les plans pour faire comprendre l'épreuve de Tristan dans cet espace-temps. Étant donné qu'il n'était pas question de répéter cadres et gestes, la séquence est moins découpée ce qui facilite sa compréhension et rend plus tangible le sentiment d'étrangeté de Tristan. Cette séquence marche mieux également car le corps de Tristan est ici sensitif et non mécanique : il éprouve, subit et ressent l'espace et le temps. Dès lors, l'acteur était bien plus libre au niveau du jeu. Nous pouvons enfin nous rattacher à lui alors que dans de la première séquence, il était compliqué de ressentir un quelconque lien vu que le choix d'un jeu très neutre et distant peut déstabiliser. Cette séquence fonctionne finalement mieux car l'utilisation d'une énonciation autonome (les mouvements de caméra qui se détachent du corps, les plans larges captés de très loin, le changement de point de vue qui survient sans aucune raison lors du cri final) est ici bien mieux exploitée et participe à l'impression que tout échappe à Tristan, qu'il est pris au piège. Au contraire dans la première séquence, cette idée d'une énonciation libérée des contraintes du récit (par les champs vides, les natures mortes) était plus bancal car moins bien pensée.

En somme, même si l'expérience du tournage a été fantastique et le résultat final plutôt satisfaisant, je pense qu'il faut qu'à l'avenir, je parvienne à me détacher de mes références qui me font oublier le lien indéniable que doivent entretenir images et récit.



BRAUMAN SACHA

sacha.brauman@gmail.com

07 78 47 66 12

PRODUCTION ENS LOUIS LUMIERE 2018

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MONDE

SCÉNARIO de PPM

écrit par Sacha BRAUMAN avec l'aide d'Emma COLOMÈS

Sur une idée originale de Sacha BRAUMAN

DÉCORS NATURELS (EXT et INT)

10 Minutes

Version 9

Dimanche 22 Avril 2018

SÉQUENCE 1 - INT. MAISONNETTE - JOUR

[CARTON NOIR]

Une musique électronique lancinante et répétitive. Tout à coup, des bruits de pas heurtés, des cris de panique venant d'une jeune femme et des voix inquiètes s'entremêlent dans une masse sonore confuse et informe.

MULTIPLES VOIX

(à peine audibles)

[...] il est ou ?

Tristan ?!

Mais [...] passé ?

[...] disparu [...]

Tristan ?!

[...] là puis [...] rien !

Au loin dans cette masse sonore, le son d'une voix d'homme revient inlassablement, répétant de manière incrédule le même prénom : Ariane. Soudain, cette voix jaillit en un hurlement strident.

TRISTAN

ARIAAAAAAAAAAAAAAAAAAAANE !!!!!!!!!!!

[CUT TO]

De grands yeux noirs s'ouvrent et fixent un instant le vide. TRISTAN, jeune homme d'une trentaine d'années, mal rasé aux cheveux bruns mi-courts et au visage creusé par la fatigue, est allongé sur une paille de fortune. Vêtu d'un T-shirt bleu à manches courtes enfilé par-dessus un T-shirt blanc à manches longues, Il se redresse

péniblement sur un coude. Il pousse un petit soupir, se relève et pose ses pieds nus sur un sol craquelé.

Autour de lui, des murs en vieilles pierres, usées par le temps, recouverts par des papiers-peints déchirés cachant des inscriptions à peine lisible, et une grande porte-fenêtre laissant passer quelques rayons de soleil rasants dans l'obscurité ambiante. Sur un buffet à tiroirs tenant à peine debout sont déposés délicatement un vieux briquet à gaz, un portable à touches noir et un crayon de papier à l'extrémité écornée. À même le sol, un panier en osier tissé à la main est posé à côté d'un balai en paille et d'une pile de bûches. Une petite et rustique chaise est mise devant une large table en bois où sont disposés un grand couteau à la lame rouillée, un plat en terre cuite, une longue cuillère en bois, un chiffon encrassé et une lampe à huile couverte de suie. Des débris de bois, vestiges d'anciens mobiliers, sont amassés dans un coin de la pièce. Dans un autre coin sont entreposés une sorte de vieux réchaud artisanal et une gourde ronde en métal oxydé. Des cendres jonchent également le sol.

Dehors, en continu, l'ambiance d'un village de campagne se fait entendre de manière feutrée : des bribes de discussions, quelques bruits de pas, de voitures roulant au loin, des cris d'enfant jouant ensemble, ...

TRISTAN se lève et se dirige vers le petit buffet. Il tire un tiroir et en sort de vieilles feuilles marronnasses. Il prend également le crayon et le briquet. Il pose sur la grande table en bois, près de la lampe à huile, les feuilles et le crayon. Puis il essaye d'actionner le briquet en vain. Il le secoue et essaye de

nouveau. Après trois tentatives, une frêle flamme jaillit. TRISTAN l'utilise pour allumer la lampe. Il s'assoit sur la chaise et commence à dessiner sur une feuille. Il s'arrête et tente d'enlever avec le chiffon posé non loin de la lampe une partie de la suie la recouvrant. TRISTAN continue son esquisse, accélérant de plus en plus ses mouvements de crayons. Il s'arrête et fixe intensément son dessin : c'est le visage d'une jeune femme. Il détourne le regard, se lève et se dirige vers la porte-fenêtre. Il regarde en silence l'extérieur perdu dans ses souvenirs.

SÉQUENCE 2 - EXT. VIEUX VILLAGE DÉSERT - JOUR

Des vieilles bâtisses en pierre d'une époque révolue. Des façades décrépies, faisant de l'ombre à une nature redevenue maître des lieux.

SÉQUENCE 3 - INT. MAISONNETTE - JOUR/FIN DE JOURNÉE

TRISTAN, debout près de son lit, frappe violemment une couverture en laine aux couleurs délavées avec sa main pour enlever la poussière qui la recouvre. Il la secoue une ultime fois avant de la poser soigneusement à plat sur la paillasse de fortune.

[ELLIPSE]

TRISTAN, assis par terre, fait cuire des champignons dans le plat en terre cuite, posé sur le vieux réchaud artisanal. Il les remue machinalement avec la longue cuillère de bois jetant des regards furtifs vers le portable posé sur le buffet.

[ELLIPSE]

TRISTAN balaye longuement les cendres recouvrant le sol avec le balai en paille répétant mécaniquement le même geste de balancier avec ses bras.

[ELLIPSE]

TRISTAN est assis sur la chaise en bois, le panier en osier posé à ses pieds et la gourde en métal dans ses mains. Il sort du panier des courges terreuses. Il ouvre la gourde, bois quelques gouttes d'eau puis en verse sur les légumes. Avec le grand couteau posé sur la table, TRISTAN enlève patiemment la terre qui recouvre chaque légume, éclairé par la lueur ambrée de la lampe à huile.

[ELLIPSE]

TRISTAN prend le portable noir posé sur le buffet. Il appuie sur plusieurs touches. L'écran reste noir.

[ELLIPSE]

TRISTAN est assis devant la table bien trop grande pour lui. La lampe à huile, posée sur la table, enveloppe son visage d'un faible halo de lumière tamisée. Il observe avec indifférence l'assiette de panais qui se tient en face de lui. Il les pousse du bout de sa cuillère en bois et commence à manger, les yeux perdus dans le vide.

[ELLIPSE]

TRISTAN ouvre la porte de la vieille maisonnette et dépose des bûches sur le sol près du mur, à l'endroit de l'ancienne pile de bûches maintenant consommée.

[ELLIPSE]

TRISTAN enlève délicatement la poussière avec le chiffon sur le petit buffet. Il prend la gourde et mouille de quelques gouttes le chiffon. Il prend ensuite un à un les objets posés sur le buffet et les frotte méticuleusement. Alors qu'il nettoie le portable, sa main dérape et l'objet tombe au sol. L'écran devient bleu l'espace de quelques secondes avant de redevenir noir. TRISTAN se baisse brutalement et ramasse le portable. Il touche frénétiquement le clavier mais l'écran reste noir. Ses traits se crispent soudainement. Il détourne la tête vers la fenêtre et se dirige vers elle. Il regarde nerveusement vers l'extérieur : il n'entend que le bruit de la nature environnante, tout autre son a disparu.

[ELLIPSE]

TRISTAN est assis sur le coin de son lit de fortune, sa couverture poussiéreuse posée négligemment à côté de lui. Ses genoux sont pliés et encerclés par ses bras tendus et ses mains liées. Sa respiration est profonde et bruyante. Son visage est dur. Son regard porte droit devant devant lui, traversant la fenêtre sans la voir.

SÉQUENCE 4 - EXT. VIEUX VILLAGE DÉSERT - JOUR

De majestueux arbres s'élevant au dessus des toits des vieilles bâtisses. Des feuillages chancelant sous l'effet du vent, laissant passer l'éclat du soleil. La maisonnette où vivait le jeune homme, au loin, presque avalée par la nature environnante.

[CUT TO]

TRISTAN, tournant le dos au village, marche d'un pas décidé vers les bois, sa gourde accrochée à sa ceinture.

SÉQUENCE 5 - EXT. BOIS SAUVAGE - JOUR

TRISTAN avance au milieu d'une forêt luxuriante. Il se faufile entre les innombrables troncs qui jalonnent son chemin. Son regard se balade partout tentant de trouver l'origine des nombreux bruits d'animaux qu'il entend.

[ELLIPSE]

TRISTAN marche plus lentement et d'un rythme irrégulier. Il met son bras gauche en visière au dessus de ses yeux pour se protéger de l'éclat agressif du soleil. Des gouttes de sueur perlent sur son front. Sa respiration est de plus en plus saccadée.

[ELLIPSE]

TRISTAN tâtonne le long des arbres d'un pas lourd, le visage trempé et marqué par l'effort. Son T-shirt à manches courtes est posé sur sa tête. Le bas de son

pantalon est troué et tâché. Sa respiration haletant se mêle à des paroles inaudibles qu'il bredouille.

[ELLIPSE]

TRISTAN piétine. Sa démarche est hésitante et son dos courbé. Il s'appuie sur les troncs. Il prend sa gourde pour boire mais rien ne sort du récipient métallique. De multiples bruits indiscernables se font entendre de plus en plus fort autour de lui et participent à l'ambiance sonore organique qui l'entoure. TRISTAN, oppressé, crie à pleins poumons en lançant sa gourde au loin.

TRISTAN

(hurlant)

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH !!!!

[ELLIPSE]

Genoux pliés, TRISTAN est assis sur ses talons, la tête dans les mains, les yeux rivés au sol. Le vent souffle fort, son T-shirt tremble légèrement. Il porte sa main à sa bouche et effleure ses lèvres gercées. Il respire très lentement. Résigné, il sort son portable et touche le clavier d'un geste désespéré, lourd et heurté. L'écran s'allume, laissant apparaître à la place de sa couleur noire habituelle un aplat bleu brillant. TRISTAN fixe, hébété, l'écran de son téléphone. Pendant ce temps, l'ambiance sonore naturelle se délie permettant à chaque son de devenir plus précis et identifiable. Celui d'un ruisseau s'écoulant au loin est de plus en plus prégnant. L'écran du téléphone se rééteint. TRISTAN relève la tête.

[CUT TO]

Un ruisseau se faufilant dans l'immensité végétale. Des roches s'agitant au gré du courant.

TRISTAN est accroupi au bord du ruisseau. Il plonge ses mains dans l'eau glacée et en recueille dans le creux de ses paumes. Il asperge son visage d'eau fraîche. Il en reprend et boit avec avidité. TRISTAN inspire profondément, profitant de la brise. Il effleure le sol et arrache quelques brins d'herbe qu'il fait passer entre ses doigts. Il sort de sa poche le dessin de visage et son crayon puis griffonne sur le verso de la feuille. Il esquisse un sourire et s'allonge près du ruisseau, un bras sous la tête, l'autre effleurant le sol mouillé. Au bout de son bras, sa main tient du bout des doigts la feuille laissant apparaître des esquisses d'arbres. Les derniers rayons de soleil percent les feuillages et viennent envelopper le corps de TRISTAN.

[CUT TO]

Les teintes orangées, du soleil couchant, habillant le ciel. Des nuages aux mouvements presque imperceptibles.

SÉQUENCE 6 - EXT. PISTE ABANDONNÉE - JOUR

TRISTAN, figé, regarde intensément l'espace qui se dévoile droit devant lui : une vieille piste en béton abandonnée s'engouffrant au loin dans la nature. Il avance d'un pas assuré, les yeux fixés vers l'horizon. Il tient au bout de son bras son téléphone telle une boussole, le regardant par moment. TRISTAN s'arrête. Il aperçoit à côté de la piste une plaque blanche. Il

s'approche, enlève les feuilles qui la recouvre et découvre un panneau signalant le passage d'animaux.

TRISTAN avance droit devant lui l'air déterminé. La piste le mène sous un grand pont en fer plongeant le chemin dans l'ombre. TRISTAN, après une hésitation, avance et disparaît sous la structure métallique.

SÉQUENCE 7 - EXT. CITÉ FUTURISTE - JOUR

TRISTAN rentre dans une grande cité. Il ralentit. Son regard se fixe au loin. Il s'arrête. Devant lui, se dressent d'immenses structures en béton d'une symétrie parfaite semblant sortir d'une époque futuriste. TRISTAN vacille, se sentant écrasé par l'immensité de la cité. Tout est silencieux.

[CUT TO]

TRISTAN observé de loin, seul au milieu de la jungle de béton, son corps minuscule à côté des imposants bâtiments géométriques descendant lentement l'allée centrale, passant sous des arcades menant à la cour centrale en scrutant attentivement les alentours.

Dans la cour centrale de la cité, TRISTAN s'immobilise le regard méfiant. Des bruits de pas se font entendre autour de lui. Il aperçoit au loin une silhouette passant dans une ouverture. Il essaye de l'alpaguer en vain. À droite de lui, deux personnes sortent d'un renforcement et marchent rapidement sous des arcades. TRISTAN s'approche d'eux mais ils disparaissent rapidement dans une allée de la cité. TRISTAN regarde autour de lui. Des hommes et des femmes errent sur la place, marchant lentement d'un même

rythme le regard hagard. TRISTAN, hébété, les observe, les frôle mais les passants ignorent sa présence et continuent leur déambulation déraisonnée. TRISTAN, pris de panique, se retourne et court en s'éloignant de la place. Il longe un bâtiment puis bifurque pour se retrouver près un lac artificiel. Derrière lui sur la place centrale, les corps ont disparu. À la place, une FEMME du même âge que lui, aux grands yeux encadrés par de longs cheveux bruns, avance et tente de le rattraper. Elle porte un manteau vert et une tunique claire tachée par la terre. Elle aperçoit TRISTAN près du lac. Les deux se font face. TRISTAN reste immobile, il fixe la FEMME pétrifié. Elle avance prudemment vers lui puis se met soudainement à accélérer et se laisse tomber dans les bras de TRISTAN. Il esquisse un mouvement de recul. Les deux se fixent. TRISTAN sort de sa poche le dessin et le tend à la FEMME. Elle prend la feuille du bout des doigts, la déplie et observe les arbres griffonnés. Elle regarde TRISTAN puis retourne la feuille et découvre le visage de femme. Elle observe interloquée l'esquisse en se touchant le visage. Elle regarde de nouveau TRISTAN. D'une main, elle lui tend le dessin et de l'autre, elle effleure sa main puis son bras et froisse du bout des doigts la manche de son T-shirt. La main de TRISTAN se pose tendrement sur la main tenant le dessin, refusant de le reprendre, puis remonte le long du bras de la FEMME pour toucher la veste qu'elle porte. Un son très clair de tissu se fait entendre.

FIN

SÉQUENCIER

SEQ	AMBIANCE	DÉCORS	ACTIONS	RÔLES	MINUTAGE
1	INT. JOUR	Maisonnette	Tristan se remémore sa disparition du monde. Il se réveille dans la maisonnette où il demeure et dessine la femme qu'il aime. Il regarde par la fenêtre l'environnement qui l'entoure.	Tristan	40"
2	EXT. JOUR	Vieux village désert	Le vieux village désert en pleine nature où Tristan a trouvé refuge.	Tristan	10"
3	INT. JOUR / FIN DE JOURNÉE	Maisonnette	Tristan s'impose un quotidien aliénant fait d'actions banales pour ne pas sombrer à l'angoisse du vide. Un mauvais geste et Tristan doit se confronter à son extrême solitude.	Tristan	3'
4	EXT. JOUR	Vieux village désert	Tristan décide de quitter le vieux village, en quête d'une humanité disparue, poussé par sa volonté de se reconnecter au monde.	Tristan	15"
5	EXT. JOUR / FIN DE JOURNÉE	Bois sauvage	Tristan tâtonne, piétine, se perd. Il subit les éléments et la nature. À bout de force, il trouve un ruisseau. Il se désaltère et retrouve une énergie ainsi qu'une harmonie avec la nature.	Tristan	3'
6	EXT. JOUR	Piste abandonnée	Tristan trouve une piste abandonnée. Ayant enfin un objectif clair, il marche d'un pas assuré jusqu'à trouver un pont. Il passe sous la structure.	Tristan	45"
7	EXT. JOUR	Cité futuriste	Tristan se retrouve dans une cité futuriste à première vue vide. Il s'aperçoit que des corps errent en son sein. Il s'éloigne d'eux par peur. Une femme le suit et le retrouve. Ils se regardent et s'approchent. Ils se touchent pour vérifier qu'ils sont vraiment dans le même monde.	Tristan + La Femme + Figurants corps errants	2'10"
TOTAL			10 minutes		

NOTE : Les séquences 2 et 4 sont essentiellement composées de plans de coupe.

FICHE TECHNIQUE

- **Titre** : *DE L'AUTRE CÔTÉ DU MONDE*
- **Genre** : Drame de Science Fiction, Film Post-Apocalyptique
- **Thèmes** : Isolement / Errance / Silence / Incommunicabilité / Mémoire / Solitude / Enfermement / Intimité / Ennui / Temps / Espace / Absence / Abandon / Vide
- **Année de production** : 2018
- **Durée** : 10 minutes
- **Format Image** : Numérique 2K
- **Procédé** : Couleur
- **Caméra** : Arri Alexa Standard
- **Ratio** : 1,85:1
- **Budget** : 2 505 €
- **Format Son** : Dolby 5.1

LISTE TECHNIQUE

MISE EN SCENE

Réalisateur/scénariste	Sacha BRAUMAN	07 78 47 66 12	sacha.brauman@gmail.com
Co-scénariste	Emma COLOMES	06 29 30 18 89	emmacolo@hotmail.com
1ere assistante réal	Amélie HASCOET	06 85 57 23 44	hascoet.amelie@gmail.com
2nde assistante réal	Alice BARSBY	06 42 73 42 28	alicebarsby@gmail.com
Scripte	Anais GIRARD	06 37 64 70 65	anais.cmg@hotmail.com
Directrice de casting	Morgane CHAILLAT	06 64 66 86 58	morganechailat@gmail.com

PRODUCTION

Directeur de production	Léo ALBRAND	06 46 41 43 04	leo.albrand@gmail.com
Assistante de production	Camille LAVERGNE	06 77 46 28 26	camille.lavergne@club-internet.fr
Régisseur Général	Antoine OLIVIER CAILLAT	06 19 94 49 93	antoine.oliviercaillat@gmail.com
Régisseurs Adjoints	Eddy BOUKA (Lun/Mar) Anthony BELLIOU (Mer/Sa) Leonard MAZE (Je/Ve) ?	06 16 24 26 38 06 16 14 38 41	eddy.bouka@gmail.com ant.belliot@gmail.com
Renforts Régie (Mercredi)	Elie-Alban LESCOUOT Massyl OUADDOUR	06 74 26 09 59 06 16 63 51 87	eal@mailoo.org ouaddour.massyl@gmail.com

IMAGE

Chef Opératrice	Diarra SOURANG	06 30 58 02 34	sourang.dia@gmail.com
1er assistant caméra	Léo BREZOT	07 81 87 88 00	leo.brezot@laposte.net
2e assistant caméra	Thomas WEYLAND	06 86 54 50 93	thomas.z.weyland@gmail.com
Chef électricien	Léo LOTZ	06 04 48 49 35	leo_lotz@hotmail.fr
Chef machiniste	Clotilde COEURDEUIL	06 47 58 45 16	clotilde.coeurdeuil@yahoo.fr
Electricienne/Machiniste	Alexandra EON	06 71 84 25 55	eon.alexandra@gmail.com

SON

Ingénieure du son	Mélia ROGER	06 65 42 94 65	meliaroger1@gmail.com
Perchman	Martin PEIGNER	06 08 11 16 27	martinpeignier@gmail.com

DECORS

Chef Décoratrice	Lena VALERO	06 87 20 05 78	leenna1997@gmail.com
Décoratrices / Accessoiristes	Coralie LE GUILLERM Laure FLIPO	06 58 78 08 04 06 88 83 17 69	alizee.leguillerm@gmail.com laure.flipo@orange.fr

H.M.C

Maquilleuse/Coiffeuse	Fanny BIACHE	06 32 67 64 61	fanny.biache@gmail.com
Costumière/Habilleuse	Camille LOIZILLON	06 18 25 13 91	camille.loizillon@gmail.com

POST-PRODUCTION

Monteur	Alexis NOEL	06 50 10 45 24	alexis.noel@live.fr
Monteur Son	Dimitri KHARITONNOF	06 33 54 85 22	kharitonnoff.dimitri@orange.fr
Mixeur	Matthieu FRATICELLI	06 37 91 55 07	fraticelli.matthieu@hotmail.fr

LISTE ARTISTIQUE

TRISTAN :



Anthony MARTIN

06 23 39 90 37

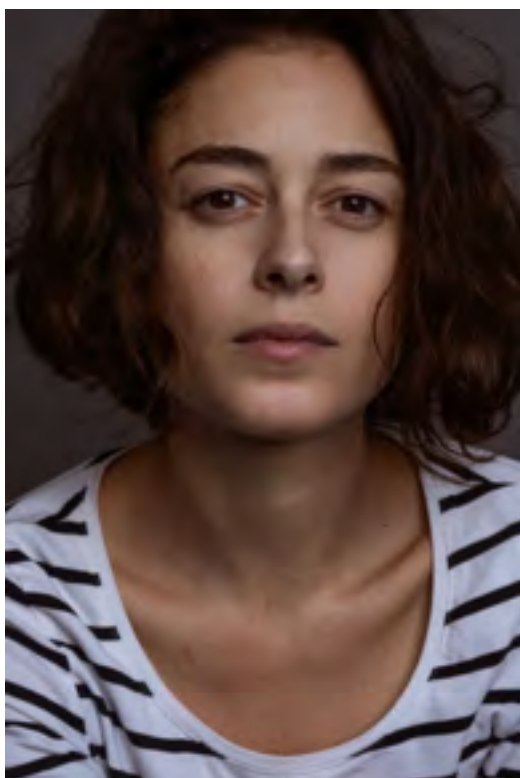
martin.anth1915@gmail.com

1m80

30 ans

Les Agents Associés

LA FEMME :



Emmanuelle BOUAZIZ

06 85 39 66 69

emmanuelle.bouaziz@gmail.com

1m70

31 ans

Agence Time Art

NOTE D'INTENTION IMAGE

Comme le reste de la mise en scène, l'image servira à exprimer l'état psychologique de Tristan et à traduire l'évolution de son rapport au monde, aux autres, à l'environnement. Ainsi, elle sera murement pensée en fonction des différents espaces.

Tout d'abord, je souhaite filmer l'histoire dans un format 1,85:1. Ce format large permettra d'épouser l'immensité des décors (qu'ils soient naturels ou urbains) dans lesquels évolue Tristan et d'avoir, grâce à sa forme plus carrée que le scope, une certaine intimité couplée à une sensation de cloisonnement dans les séquences intérieures.

Des « plans vides » de paysages captés dans des cadres fixes sans point de vue précis et dans une lumière naturelle sobre et réaliste jalonnent les séquences pour signifier le passage du temps. En effet, ces plans contiendront en eux un temps indéfini et serviront ainsi comme chez Ozu à dilater la temporalité du film en jouant sur l'ellipse.

Pour l'espace intérieur, le cadre et la lumière devront faire de la maisonnette une *prison intime*. En effet, dans ce refuge, Tristan est à la fois cloîtré (il ne sort presque jamais de ce lieu par peur de l'univers inconnu qui l'entoure) et parvient à retrouver une sorte d'intimité (il est seul face à lui-même, à son intériorité et peut donc se reconnecter à son être profond). Ce paradoxe sera traduit par l'image : le cadre emprisonnera Tristan dans l'espace tandis que la lumière dégagera de l'écran un caractère intime.

Le cadre consistera surtout en de longs plans fixes pour montrer la sédentarité de Tristan dans ce lieu figé dans le temps et coupé du monde. À la manière d'Akerman dans *Jeanne Dielman*, ces plans seront assez larges et capteront Tristan frontalement ou de profil. Ainsi, le spectateur pourra éprouver le quotidien aliénant du personnage à travers les gestes répétitifs qu'il exécute devant la caméra ainsi que le temps qui passe durant ces actions banales. L'image lui sera adressée et lui fera face, il sera donc obligé de la regarder et d'attendre le plan suivant. Comme chez Akerman et chez Ozu, la caméra sera assez basse et à distance du personnage pour filmer « *la cérémonie vide du quotidien* ». Il n'y aura ni plongée, ni contre-plongée, le but étant d'être à hauteur d'homme, d'avoir une position d'observateur face à la vie de Tristan. Dans l'optique de cloisonner le corps de celui-ci dans le décor, la composition de chaque plan mettra en exergue les lignes de force verticales et l'absence de perspective (due à la prise de vue frontale et aux murs délimitant l'espace). Pour accentuer cette sensation, des surcadrages seront parfois utilisés si le décor le permet. De plus, afin d'incarner l'étrangeté de la situation de Tristan et son décalage au monde, son visage sera par moments décentré dans l'image à la façon des plans d'Ida dans le film éponyme. Afin de se rapprocher de l'intériorité du jeune homme à certains moments cruciaux (sa prise de conscience, ses regards vers l'extérieur, etc.), des plans plus serrés pris en 3/4 seront également exploités. Enfin pour déstructurer la temporalité via un jeu d'ellipses, les plans resteront à l'écran quand Tristan sortira du champ. Le vide de l'image pourra alors incarner une durée indéfinie permettant de retrouver le personnage ailleurs à un instant qu'on ne peut situer dans le temps.

Le travail de la lumière participera de son côté à créer une *prison intime* en déstructurant l'espace tout en conférant au décor une atmosphère intimiste. Le lieu étant isolé, clos sur lui-même, une douce pénombre imprénera l'image. Cette obscurité ambiante permettra de ne pas embrasser la totalité de l'espace à l'écran. Cette ambiance sombre sera brisée par l'entrée de lumière naturelle à travers l'ouverture du décor. Cette lumière ponctuelle assez froide créée par des rayons du soleil rasants ou obliques symboliseront la présence de l'extérieur et permettront de faire ressortir à certains moments le visage de Tristan du décor ou quelques endroits spécifiques de l'intérieur de la maisonnette. Elle créera également des contrastes colorés avec la lumière artificielle du lieu créée par la lampe à huile. Cette *lampe de jeu*, présente à l'image, permettra de briser également la pénombre et de créer du contraste dans l'image par des touches de lumières chaudes tamisées et douces qui mettront en lumière le visage marqué de Tristan. Comme les contrastes colorés, les contrastes d'exposition seront doux : la pénombre ne sera pas noire et bouchée et les entrées de jour ne seront pas blanches et brûlées. Ainsi, la lumière pourra traduire par sa nature et sa qualité un climat à la fois étrange et intime.

Pour l'espace extérieur naturel (bois, piste, extérieur village), l'image évoquera l'évolution du rapport entre Tristan et la nature environnante et donc le changement progressif de son état psychologique et de son désir de se reconnecter au monde.

L'idée étant de montrer le poids et la grandeur de cette nature suspendue dans le temps et dans laquelle s'engouffre le corps de Tristan, les cadres larges seront privilégiés. Ces plans d'ensemble seront d'abord captés par des longues focales pour montrer, via l'écrasement de la perspective, le flou brouillant parfois le fond du décor et la sensation de distance, le mal-être de Tristan devant cet environnement pesant et sauvage. Quand le jeune homme aura un objectif plus clair (suivre la piste pour retrouver l'humanité), ces plans larges seront filmés par des courtes focales : la nature sera alors sublimée, une importante profondeur de champ permettra de distinguer la beauté des lieux et Tristan s'inscrira d'autant plus dans le décor par la sensation de proximité et de perspective. Les cadres seront souvent fixes et les plans longs pour pouvoir laisser s'exprimer l'interminable déplacement de Tristan dans un espace inconnu. Dans l'idée de voir un corps pénétrer un espace à arpenter, les entrées de champ de Tristan se feront parfois par le bas du cadre ou près de la caméra. Le tâtonnement de Tristan sera quant à lui incarné par des variations de déplacements : Tristan traversera le cadre de droite à gauche puis de gauche à droite, viendra du fond de l'image ou rentrera dans le champ à l'avant plan. Quelques moments charnières seront soulignés par le cadre : le cri de Tristan sera capté dans un plan extrêmement large en plongée, son déclic quand son portable s'allume sera filmé en plan serré en caméra épaulement, un panoramique laissant hors champ le personnage sera utilisé pour signifier sa reconnexion au monde pendant la scène du ruisseau, etc. L'image deviendra plus mobile une fois qu'il sera sur la piste et donc sur la voie de sa quête. L'évolution de son mental sera traduit par une caméra en mouvement : en travelling latéral avec des valeurs moyennes pour souligner le changement d'échelle (il s'accorde au lieu qui devient moins imposant) ou en travelling arrière à l'épaule avec des plans serrés afin de créer une proximité avec le personnage qui a enfin retrouvé de la détermination.

La lumière incarnera également la progression du rapport corps-espace par sa qualité. Dans un premier temps, lorsque Tristan subira les éléments naturels et sera perdu dans la nature sauvage, la lumière sera crue, dure et blanche pour créer cette impression d'un corps en souffrance et de pesanteur du soleil. Des surexpositions pourront ainsi être exploitées dans ces séquences. Toujours dans cette volonté de nature inhospitalière où Tristan est un corps étranger, le jeune homme sera éclairé le plus souvent en contre par le soleil : son visage sera ainsi plutôt dans l'ombre, son corps se distinguera du décor par l'éclairage et il sera littéralement plombé par la lumière naturelle. Pour cette raison, il serait avantageux de tourner ces scènes lorsque le soleil est assez haut. Lors de la scène du ruisseau, afin de montrer le changement dans la relation entre Tristan et l'environnement, la lumière sera plus douce et éthérée, filtrée par les feuillages des arbres. Pour la première fois, les rayons du soleil ne seront pas agressifs mais envelopperont le corps de Tristan près de l'eau. À partir de ce moment, la lumière sera plus harmonieuse et nimbera l'image pour rapprocher visuellement le personnage de l'espace. Dans cette idée, le visage sera moins éclairé en contre pour ne plus être décroché de la nature. En ce qui concerne les teintes, celles-ci ne changeront pas de manière significative pendant l'errance de Tristan : les couleurs éclatantes des éléments ne seront pas dénaturées pour garder l'impression d'une nature sublime n'ayant pas subi l'action de l'Homme.

L'espace urbain sera traité à l'image de manière bien particulière. En effet, la fin du film virant vers l'onirisme, le cadre et la lumière créeront une atmosphère visuelle étrange.

Le décor de la cité futuriste étant dans sa nature un espace paradoxal entre immensité horizontale et bâtiments verticaux, fixité des édifices et mouvements des corps, le cadre participera à cette ambiguïté spatiale : des travelling latéraux lents viendront souligner le passage de Tristan dans une ville suspendue dans le temps tandis que des plans fixes longs très composés utiliseront le plus possible les lignes géométriques des constructions et les structures symétriques. Les travellings permettront d'insuffler un souffle et un rythme interne à l'image contrastant avec le caractère immuable de la ville. Les plans fixes seront filmés en longue focale pour insinuer la présence d'autres êtres dans la cité et accentuer la sensation que Tristan n'est pas seul. Les angles de prises de vues alternent entre contre-plongée (l'immensité des structures), plongée (le corps de Tristan écrasé par la ville) et plans à hauteur des yeux (pour être dans le regard apeuré du personnage). Des plans longs de 3/4 moyens seront utilisés pour la scène des reflets et verront leurs cadres composés en fonction de l'agencement des vitres. La découverte des corps se fera dans un plan en mouvement brusque (caméra épau) capté au plus près de Tristan. Pour la rencontre, elle sera filmée en plans serrés pour montrer la finalité de la quête de Tristan et exprimer la sensualité des gestes et la puissance des regards.

La lumière sera à l'opposée de l'ambiance visuelle de la nature : des tons monochromes gris domineront l'image (les personnages ne ressortant que par la couleur de leurs costumes) ; l'image sera desaturée et les contrastes quasi absents. Ceci permettra d'ancrer l'espace dans un hors-temps et d'accentuer son aspect froid et déshumanisant. Lors de la rencontre finale, la lumière naturelle se fera toujours discrète mais sculptera cependant les corps dans les plans serrés d'une lueur douce et chaude.

NOTE D'INTENTION SON

Le son, par ses différentes expressions (bruit, ambiance, voix, musique) sera essentiel dans le film pour plusieurs raisons. Il sera le signifiant du quotidien mécanique de Tristan, l'expression de son désir d'interaction avec le monde qui l'entoure, la représentation de son espace mental ainsi que le compagnon de son errance.

L'espace sonore du film est mental. En effet, étant coupé du monde depuis longtemps, Tristan est devenu quasi mutique et a dû pour survivre se construire un nouvel espace intérieur. Cet espace s'exprime notamment par le travail des ambiances sonores.

Au début du film, quand Tristan reste cloîtré dans la maisonnette, une ambiance rurale de village se fait entendre au loin. Celle-ci — composée en partie de sons de voitures roulant dans le village, de pas d'habitants, de bruits des commerces locaux, de voix d'enfants jouant et de discussions de passants — est en fait une projection mentale de Tristan : il recrée l'ambiance que devrait avoir ce village de campagne s'il avait été habité dans le monde réel. Cette projection crée d'ailleurs une ambivalence : tous ces sons sont-ils vraiment issus de la psyché de Tristan ou ceux-ci sont-ils plutôt l'expression du monde réel qui continue d'évoluer à côté de l'univers parallèle où Tristan est exilé. Cette ambiguïté voulue sera renforcée par le traitement des ambiances : elles seront éloignées dans l'échelle sonore et les sons seront étouffés, peu discernables. L'évolution de cette ambiance aura un rôle crucial dans la narration : son effacement lors d'une action quotidienne ne se passant pas comme prévu confrontera Tristan à son isolement extrême brisant son quotidien millimétré et aliénant qu'il s'est imposé pour ne pas sombrer à l'angoisse du vide. La disparition de cette ambiance provoquera ainsi la prise de conscience du personnage, comprenant enfin qu'il doit sortir de ce refuge de fortune pour se reconnecter au monde environnant. Au contraire, l'ambiance sonore de l'intérieur de la maisonnette sera proche et disparate. Elle sera composée de quelques sons ponctuels très définis (à l'opposé des sons lointains de l'ambiance extérieure) jaillissant du silence ambiant et décrivant méticuleusement les gestes banals que répètent Tristan dans sa monotonie quotidienne. Ces sons vont ainsi permettre de souligner la mécanique du corps de Tristan, voué à répéter machinalement des actions sans intérêt dramatique afin de se réfugier de l'univers extérieur inconnu, et de créer une réelle sensation de durée.

Dans les espaces « sauvages » (extérieur du village, forêt, piste abandonnée), l'ambiance sera composée essentiellement de bruits naturels et sera de plus en plus prégnante au son pour permettre l'abandon progressif de Tristan dans cette nature à la fois fascinante et angoissante. Par son traitement de moins en moins réaliste, le son deviendra une matière organique, une sorte de bain sensoriel à la fois minéral et végétal dans lequel s'immerge le corps du jeune homme. De cette ambiance se distingueront les sons des éléments qui interagissent avec Tristan afin d'exprimer son désir de revenir au monde : l'eau qui s'écoule et qu'il boit dans le ruisseau, le vent qui souffle dans les feuillages et lui permet de respirer sous la chaleur pesante du soleil, la terre sur laquelle il marche de longs moments et qu'il prend dans ses mains lorsqu'il trouve l'apaisement.

Enfin, lors de la fin du film, quand Tristan déambulera dans la cité futuriste, l'ambiance sonore sera oppressante et dégagera une impression pesante de silence. L'espace sonore sera peuplé de quelques très rares bruits, contrastant ainsi avec la fin de l'isolement de Tristan (l'espace n'est pas vide mais habité de corps en passage). L'accent sera mis sur les bruits de pas : ceux de Tristan et ceux qu'il croit entendre des passants de la ville. Mais comme l'ambiance extérieure du début, ces sons seront une projection mentale de Tristan et accentueront l'étrangeté de la scène : des corps présents à l'image, seuls ces sons seront audibles. Ce vide sonore participera à l'atmosphère oppressante de la scène surtout que ces pas seront traités de manière irréaliste : à la fois proches et feutrés. Lors de la rencontre avec la femme, l'ambiance changera pour montrer le basculement de l'état psychologique de Tristan, obnubilé par la présence de cette femme. Les bruits corporels seront mis en avant et conféreront à la scène un caractère charnel et sensuel. De plus, seuls les pas de Tristan et de la jeune femme seront présents au son et cette fois traités de manière réaliste : une connexion au monde réel est enfin possible.

Même si l'ensemble du film est muet, les voix auront une importance dans le récit au niveau de la compréhension et de la narration. Le film débute par un plan sonore : une ambiance festive avec une musique électro se fait entendre et de celle-ci surgissent des voix inquiètes et paniquées. Ces voix s'entremêleront dans l'espace sonore pour exprimer la confusion de la scène mais des bribes de paroles seront cependant audibles et permettront de comprendre le contexte de la situation : un homme a soudainement disparu et personne ne comprend le pourquoi du comment. Ce plan se conclura par un cri strident et aigu qui percera la masse sonore pour faire entendre le prénom d'une femme, Ariane. Cette voix permettra également de faire la transition avec la première image du film : les yeux grands ouverts de l'homme qui a crié, Tristan. Personnage quasi-mutique, ce dernier va perdre la parole au fur et à mesure du film. Lorsque son corps n'est plus mécanique (séquences en intérieur) mais devient sensible et souffrant (séquence dans les bois), Tristan s'exprime pour la première fois par un cri bestial qui perce l'ambiance sonore organique du lieu, rappelant le hurlement du début du film. Dans cette même optique d'extériorisation émotionnelle, la totale perte de repères et la folie progressive du personnage lors de cette séquence dans les bois seront traduites par des propos inaudibles qu'il bredouille à bout de force. Cette parole incomplète et primaire sera totalement perdue lors de la séquence de fin pendant laquelle Tristan n'arrivera tout simplement plus à sortir un son de sa bouche pour communiquer avec les corps errants. Ainsi, avec la femme de la scène finale, la communication sera autre : elle se fera par l'expression du corps, par le gestes et les regards d'autant plus puissants dans le silence.

La musique aura un rôle discret mais majeur : elle rythmera par moments l'errance de Tristan à travers les différents espaces par une partition sèche et minimaliste au piano laissant la part belle aux temps de pause et aux silences entre les notes (inspiration : *Fur Alina* de Arvo Part) et incarnera le caractère sensuel et mystérieux de la scène finale avec la femme par une musique composée de nappes aux claviers enveloppantes agrémentées par moment de quelques courtes notes claires (inspiration : *Love* de Mica Levi).

NOTE D'INTENTION DÉCORS

De l'autre côté du monde est un court-métrage se concentrant sur l'évolution d'un personnage dans des espaces et des lieux bien particuliers. Les décors seront donc fondamentaux vu que leur vision sera largement décrite tout au long du film. Comme pour mon mémoire, trois types d'espaces seront abordés (avec parfois des variantes) : l'espace intérieur domestique, l'espace extérieur naturel et l'espace extérieur urbain.

L'espace intérieur sera incarné par un intérieur de maisonnette. Dans l'histoire qui précède la diégèse du film, Tristan, après sa disparition du monde réel, trouve par hasard un vieux village désert et s'installe dans une des maisonnettes abandonnées. Il réhabilite cet espace intérieur pour en faire un refuge. Il tente de s'y recréer une nouvelle vie, un nouveau quotidien, une nouvelle intimité afin d'échapper à l'angoisse qu'il ressent face au monde inconnu qui l'entoure. Ainsi, vu la nature originelle du lieu, celui-ci doit être assez austère, assez vide et doit dégager l'impression d'avoir vécu, d'avoir subi le passage du temps : la porte est rouillée, les pierres composant les murs sont rongées et comportent de nombreuses fissures, le plancher est sale et cabossé, des pans de murs sont recouverts de papiers peints dégradés et déchirés, les quelques meubles en bois tiennent à peine debout, etc. La déliquescence imprègne donc ce lieu délabré et poussiéreux. Cette ambiance assez chaotique contraste avec le quotidien mécanique et très maîtrisé que s'impose Tristan et l'apparent vide du lieu qui comporte finalement peu de mobilier. En effet, le décor sera habillé essentiellement d'une grande table en bois très sobre, d'une unique et vétuste chaise, d'un lit de fortune et d'une sorte de buffet à l'aspect très suranné. Ces meubles seront accompagnés par plusieurs accessoires qui serviront à rendre le lieu habitable par Tristan et à le conforter dans des activités fonctionnelles et aliénantes : des bûches, une couverture délavée, un panier en osier fait main pour apporter de la nourriture (champignons, plantes, légumes), une grande cuillère en bois, un plat en terre cuite, un couteau à la lame rouillée, une lampe à huile recouverte de suie, une gourde en métal oxydé, un chiffon encrassé, une sorte de réchaud artisanal, ... Cependant, trois objets sortiront du lot : un briquet à gaz, un portable à touches noir et un crayon de papier. Seuls souvenirs matériels de son passé, ces objets seront considérés comme des reliques par Tristan et seront disposés très soigneusement sur le buffet, comme si Tristan s'était aménagé un autel. L'ensemble du décor sera sinon dominé par des teintes brunes (couleurs marrons du bois, tons gris foncés des murs, coloration sombre du sol) pour suspendre l'espace dans une temporalité indéfinie (la couleur étant informative), l'isoler de la verdure environnante et lui donner l'image d'un vestige d'une époque révolue, d'une ruine subissant la présence de nouveau dominante de la nature. De ce fait, le lieu donnera la sensation d'éprouver le milieu sauvage qui l'entoure : les plantes rongent la façade, le vent fait grincer la porte et la fenêtre par laquelle le soleil s'infiltrer. Cette unique ouverture sera d'ailleurs fondamentale dans la narration, Tristan étant attiré à certains moments clés par cet appel vers l'extérieur. De plus, cette fenêtre permettra de jouer avec la lumière naturelle du soleil et de laisser entrer l'ambiance sonore de l'extérieur.

L'espace extérieur naturel se décline en trois lieux distincts : un vieux village désert, des bois sauvages et une piste en béton désaffectée s'engouffrant dans la nature.

Le premier décor, le vieux village désert, sera peu présent dans le film et servira à ancrer la maisonnette dans un espace plus global et à donner le ton de l'histoire dès le début du film : nous avons affaire à un monde abandonné suspendu dans le temps. Ainsi, les bâtisses seront comme la maisonnette : usées par le temps et rongées par la nature.

Le second décor, les bois sauvages, sera le lieu de l'errance et de l'inconnu. Vu sa position géographique (les bois entourent le village), c'est dans ce lieu que Tristan entrera quand il décidera de quitter son « chez-soi ». Ainsi, après un espace domestique familial, il sera en proie à un endroit inconnu où il ne peut rien maîtriser, où il n'a aucune influence. Cette fois, c'est son corps qui subit l'environnement : la chaleur du soleil le fait suer, le vent le fait trembler, les arbres le désorientent, la terre l'empêche de suivre un chemin balisé. Ainsi, l'espace doit être totalement sauvage, sans aucune trace de l'homme, la nature foisonnante, luxuriante et les teintes éclatantes (le vert des feuillages, le bleu du ciel, etc.). La nature est sublime et Tristan doit détonner (par les couleurs de ses vêtements, sa démarche) dans cet espace où il n'a pas sa place. Comme l'ambiance sonore qui l'accompagne, les bois impliquent l'immersion du corps, l'abandon de soi. Tristan s'y engouffre à tous les niveaux. C'est en s'adaptant qu'il pourra être de plus en plus à l'aise dans l'espace. La nature, qui d'abord pèse sur lui, sera alors un allié : le ruisseau lui permettra d'étancher sa soif, les rayons du soleil le réchaufferont et l'herbe qu'il prend dans ses mains l'aidera à entamer une progressive reconnexion au monde.

Le troisième décor, la piste en béton abandonnée, s'inscrira dans la continuité physique du précédent décor. En effet, c'est par hasard que Tristan se retrouvera face à cette piste. Ainsi, l'environnement sera sensiblement le même (forêt luxuriante, nature sauvage, etc.). De plus, cette piste sera détériorée comme pour le premier décor (le village) afin de respecter cette volonté de faire sentir le passage du temps. Cependant, la trace d'une ancienne présence humaine donne une autre importance au lieu dans la structure du récit : cette piste droite et bétonnée est la preuve que Tristan est sur la bonne voie pour revenir au monde. Il a enfin un parcours précis et linéaire symbolisé par le tracé rectiligne de la voie pour arriver à son objectif : retrouver l'interaction. Le passage à la cité futuriste, ultime étape de sa quête, se fera via un pont en métal surplombant la piste et la plongeant dans l'ombre, servant ainsi de métaphore à l'entrée dans un nouveau monde.

L'espace urbain sera une cité futuriste constituée de structures géométriques très modernes en béton ou en verre dans le style des constructions rétro-futuristes des années 70 de Ricardo Bofill. L'espace, par son aspect anachronique, est suspendu dans le temps. Il est de plus étrange car paradoxal : l'immensité horizontale s'oppose aux édifices verticaux l'ambiance déshumanisante et froide (par les tons monochromes, la symétrie parfaite des lieux, l'absence de nature) contraste avec la présence de passants et la rencontre sensuelle de Tristan, l'aspect figé des bâtiments se confronte aux mouvements de caméra et des personnages. Cet espace sera composé de vitres pour instaurer un jeu avec les reflets renvoyant à la psyché de Tristan en train de recomposer les morceaux de son mental morcelé pour retrouver une unité et se raccorder au monde.

NOTE D'INTENTION H.M.C

Les costumes du film seront constitués principalement par la tenue unique que porte Tristan tout au long de l'histoire. En effet, vu que celui-ci a été soudainement effacé du monde réel, il n'a en sa possession que les habits qu'il portait lors de la soirée de sa disparition. Ceux-ci sont plutôt simples : un pantalon assez large et clair, un T-shirt à manches courtes bleu posé sur un T-shirt uni à manches longues blanc et des chaussures de villes simples. L'originalité des deux T-shirts superposés (tirée du personnage joué par Matt Damon dans Gerry) permettra à la fois d'exprimer l'étrangeté de Tristan, ayant un rapport au monde et aux autres particulier, et de lui permettre de se protéger du soleil lors de ses déambulations dans les bois (le T-shirt à manche courte servira de foulard pour couvrir sa tête). Les couleurs de ses vêtements (claires pour le T-shirt à manches longues et le pantalon, sombres pour les chaussures et le T-shirt à manches courtes) feront ressortir Tristan de l'espace environnant (que ce soit les couleurs vives et éclatantes de la nature, les teintes brunes et ternes de l'espace intérieur et les tons monochromes et grisâtres de la ville) et permettront ainsi d'exprimer son inadéquation au monde. De plus, ses habits seront un indicateur du temps qui passe : ils seront de plus en plus usés et dégradés au fur et à mesure de l'histoire. Dans cette même optique, ils porteront sur eux les traces de la nature où s'immerge le corps de Tristan : le pantalon sera mouillé par le ruisseau, les chaussures abimées par la terre, le T-shirt à manches courtes parsemés de traces de sueur et celui à manches longues tachés par l'herbe. Concernant la jeune femme lors de la dernière séquence, elle portera une tunique claire, sensuelle mais tachée (preuve de son existence concrète dans ce monde parallèle) en dessous d'un manteau vert, touche de couleur vive qui la distinguera également de la monochromie de la ville. Au contraire, les passants seront vêtus de costumes sobres aux couleurs ternes.

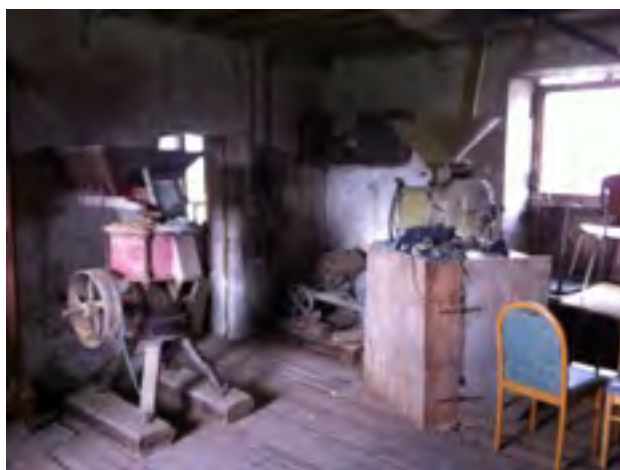
Le maquillage et la coiffure de Tristan seront à la fois une indication sur sa situation et la traduction de la détérioration progressive de son état physique et psychologique. En effet, dès le début, des cheveux bruns mi-courts en pagaille et une barbe/moustache mal rasées ainsi que des traits marqués et des yeux cernés feront comprendre la régression de sa situation : le corps de Tristan est mis à mal dans cet univers inconnu. Lorsqu'il s'engouffrera dans l'espace naturel sauvage, son état se dégradera et redeviendra presque primitif. Au sein de ce décor, le maquillage et la coiffure du début seront donc de plus en plus exagérés : les yeux seront creusés, le teint plus pâle, les traits plus marqués, les cheveux plus sales et désordonnés, les mains porteront des égratignures et le visage des traces de terre, etc. Ce travail participera intensivement à l'usure visuelle du corps de Tristan provoqué par l'espace (la nature inhospitalière) et le temps (lent et dilaté). La sueur sera d'ailleurs une des principales expressions de cette souffrance d'un corps subissant à la fois les éléments (le soleil) et la fatigue due à un effort fait dans la durée. Dans la cité futuriste, la femme aura un maquillage laissant transparaître sa beauté naturelle ainsi que son vécu dans ce monde (égratignures, traces sur le visage). Ses longs cheveux bruns incivilisés participeront à son charme sauvage. Les passants n'auront pas de maquillage spécifique et seront coiffés de manière stricte pour souligner leur aspect déshumanisant.

CHOIX DÉCORS

VIEUX VILLAGE DÉSERT : Extérieur Ferme de Champgarnier (Mesnil-Saint-Denis, Yvelines)



MAISONNETTE : Intérieur Ferme de Champgarnier (Mesnil-Saint-Denis, Yvelines)



PISTE ABANDONNÉE : Piste de l'Aérotrain (Limours, Essonne)



BOIS SAUVAGE : Les Vaux de Cernay de la Vallée de Chevreuse (Cernay la Ville, Yvelines)



CITÉ FUTURISTE : Arcades du Lac (Montigny-le-Bretonneux, Yvelines)



