

Le Cinéma, cent ans de jeunesse

LA SENSATION, AU CINEMA

RESSOURCES

Textes théoriques, propos de réalisateurs de peintres,
textes littéraires...

TEXTES THEORIQUES

Pour commencer

MERLEAU PONTY Maurice *L'œil et l'esprit*, Folio essais, 1985 (Gallimard 1964)

« Le peintre « apporte son corps » dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvements.

Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète ; « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. »

MERLEAU PONTY Maurice *La phénoménologie de la perception* Paris, Gallimard, 1945 P243

« A chaque moment mon champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces que je suis hors d'état de relier précisément au contexte perçu et que cependant je place d'emblée dans le monde. »

SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma [1980]*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997. Sur l'expérience du spectateur au cinéma, de son rapport intime aux films.

DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983

Notamment Chap 5 pp 104-124

V. *L'image-perception*

Vers un autre état de la perception : la perception liquide. – Rôle de l'eau dans l'école française d'avant-guerre. – Grémillon, Vigo

DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985

Notamment VIII. *Cinéma, corps et cerveau, pensée* pp 246-291

« Donnez-moi donc un corps » – Les deux pôles : quotidienneté et cérémonie – Premier aspect du cinéma expérimental – Le cinéma du corps : des attitudes au gestus (Cassavetes, Godard et Rivette) – Après la nouvelle vague – Garrel et la question de la création cinématographique des corps –

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981

« Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation.

La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation, elle agit immédiatement sur tout le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os.

Certes Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais il lui a donné un statut sans précédent. La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'évènement).

Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois *je deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre.

Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes : ce n'est pas le jeu « libre » ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce dans le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (Ce que Lawrence, parlant de Cézanne appelait « l'être pommesque de la pomme ») »

EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma*, coll des tracts, ed a sirène, Paris, 1921 pp 105-108

« Art cyclope. Art monosens. Rétine icon-optique. Toute la vie et toute l'attention sont dans l'oeil. L'oeil ne voit que l'écran. Et sur l'écran il n'y a qu'un visage comme un grand soleil. (...)

Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est barré, exclu, périmé. La musique même dont on a l'habitude, n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. Elle nous délivre de nos oreilles comme la pastille Valda nous délivre de notre palais. Un orchestre de ciné ne doit pas prétendre à des effets. Qu'il fournisse un rythme et de préférence monotone. On ne peut à la fois écouter et regarder. S'il y a litige, la vue l'emporte toujours comme le sens le mieux développé, le plus spécialisé et le plus vulgaire (en moyenne). Une musique qui attire l'attention et l'imitation des bruits simplement dérangeant.

Bien que la vue soit, déjà à la connaissance de tous, le sens le plus développé, et même au point de vue que notre intelligence et nos mœurs sont visuels, jamais cependant il n'y eut de procédé émotif aussi homogène, aussi exclusivement optique que le cinéma. Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. »

BELLOUR Raymond, *le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L, Paris 2009

Notamment

- Retrouver une les sensations et émotions éprouvées face à une scène de *Voyage à Tokyo* de Y Ozu (analyse des plans) **pp118-123**
- Le dépli des émotions : naissance des émotions et sensations dans le plan initial de *Mademoiselle Oyu* 1951, de K Mizoguchi **pp125-131**
- Un spectateur pensif : autour des mots émotions, sentiments, sensations chez G Deleuze et JL Schefer **.pp212-214**

CHION Michel *Révolution douce...et dure stagnation* Théories du cinéma, ed cahiers du cinéma, 2005 (in cahiers du cinéma n 398, été 1987) p 166 à 173

Sur *l'Invasion des profanateurs* de Philip Kaufman :

« Si je me suis souvenu alors, devant le petit écran, de l'impression exacte de la première vision en salle – c'est à cause du bruit.

Ce bruit, fait avec je ne sais quoi mais cela n'importe, bruit de défroissement, de dépliement d'organes, de membranes se décollant, de succion tout à la fois, ce bruit réel et précis, net et fin dans les aigus, tactile, vous l'entendez comme si vous le touchiez, comme le contact de la peau d'une pêche qui, à certains, donne le frisson... (...)

La question du rendu

Rendu veut dire que puisqu'il y a transposition, canalisation sur deux sens au plus, et avec une

définition sensorielle très sommaire, de perceptions beaucoup plus complexes, il ne suffit pas pour restituer l'impact, l'apparence même d'un événement, de le filmer et de l'enregistrer. Les perceptions de la vie ne sont jamais purement sonores et visuelles. Un changement de lumière s'accompagne d'un changement de température.

Vous êtes au bord d'une route, une voiture passe en trombe. Vous avez : 1/ la voiture dans le champ visuel ; 2/ son bruit qui déborde ce champ, avant et après, entendu des deux oreilles (stéréophonie) ; 3/ la vibration du sol sous vos pieds ; 4/ un déplacement d'air sur votre peau.

Le tout fait un « impact » global de l'événement, s'agglomère en une « boule » de perceptions. Cette *boule*, le cinéma peut la restituer, la « rendre », en noir et blanc, en monoculaire et en monaural. Moyennant, bien sûr, une manipulation du simulacre. Il faudra par exemple exagérer la pente de croissance et de décroissance du son, rajouter une variation de lumière, créer un effet de montage, ménager auparavant une plage de calme.(...) »

Voir aussi...

GORKI Maxime, *Vos nerfs se tendent* (1896) in BANDA Daniel et MOURRE José Le cinéma, naissance d'un art 1895-1920, Coll Champs Flammarion, Paris 2008 pp 52-53 : surprise et inconfort à la découverte des 1eres séances du cinématographe.

FAURE Elie *De la cinéplastique* (1920) in BANDA Daniel et MOURRE José Le cinéma, naissance d'un art 1895-1920, Coll Champs Flammarion, Paris pp495-496 : Emotions et sensations visuelles ressenties aux projections de cinéma.

BEUGNET Martine *Cinema and Sensation – French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, 2007 and 2012

Cinema and Sensation Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression looks at a much-debated phenomenon in contemporary cinema: the reemergence of filmmaking practices (and, by extension, of theoretical approaches) that give precedence to cinema as the medium of the senses. France offers an intriguing case in point here. A specific sense of momentum comes from the release, in close succession, of a series of films that exemplify a characteristic awareness of cinema's sensory impact and transgressive nature: *Adieu; A ma soeur; Baise-moi; Beau Travail; La Blessure; La Captive; Dans ma peau; Demonlover; L'Humanité; Flandres; L'Intrus; Les Invisibles; Lady Chatterley...*

PETHO Agnès *The cinema of sensations*, collectif, Cambridge Scholar publishing, 2015

Extract + view: <https://www.cambridgescholars.com/the-cinema-of-sensations>

Table of contents: <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/62010>

See: Introduction: "Possible Questions in "Sensuous" Film Studies"

BAECQUE Antoine de et CHEVALIER Philippe (dir), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF, 2012

Article *Corps*, par Natacha Thiéry

GRIVEL Philippe (ingénieur du son) *réalité augmentée* in *Filmer l'été*, numéro spécial cahiers du cinéma, juillet-août 2016 : A propos de *L'inconnu du lac*, restituer les sons et l'atmosphère de l'été.

WALON Sophie *Splendeurs et Misères de la Chair : Corps et Sensations dans le Cinéma de Bertrand Bonello*

Voir notamment partie : *l'Apollonide*, l'écrin sensuel

<http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article86>

WALON Sophie *Le toucher dans le cinéma français des sensations*

Entrelacs [En ligne], 10 | 2013

<https://journals.openedition.org/entrelacs/530#toc>

- Le toucher des personnages : de la caresse à la déchirure, de la fusion à la destruction
- Le toucher du film et la tactilité des spectateurs : régime haptique et expériences incarnées du cinéma

- Discours incarnés et narrations haptiques

RONCERAY Sébastien *Décrire une sensation*, autour d'une expérience pédagogique sur un film expérimental : *self Portrait post mortem* film de Louise Bourque (2003) Face à des films expérimentaux, souvent sans histoire, voir sans personnage, ou composés d'images abstraites, comment exprimer notre sensation ? Sur le site de l'UPOPI (Université populaire des images...Le film est visible en ligne.

<http://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/exploration-du-cinema-experimental/seance-5-decrire-une-sensation>

CORBIN Alain, *Une histoire des sens*, Robert Laffont, collection Bouquins, 2016
3 ouvrages majeurs d'Alain Corbin (*Le miasme et la Jonquille, le village des cannibales, le monde retrouvé de Louis- François Pinagot*) pionnier de l'histoire des sens et des sensibilités, de leur évolution, de leur construction à travers des exemples abondants de sources variées : littéraires (romans, poésie, journaux) ; peintures, expressions chansons...

Voir aussi *La fraîcheur de l'herbe, histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours* Fayard, 2018

Ressources sur le site du Cinéma, cent ans de jeunesse, autour des questions :

>du climat et de la météo

>du jeu

Extraits de films commentés, pistes pédagogiques, qui renvoient à la question de cette année sur la sensation.

<https://www.cinemacentansdejeunesse.org/ressources/questions-de-cinema/le-jeu.html>

<https://www.cinemacentansdejeunesse.org/ressources/questions-de-cinema/le-climat.html>

PROPOS DE REALISATEURS, PEINTRES, ECRIVAINS

MEKAS Jonas *Diaries, notes and sketches. Notes accompagnant le journal filmé de Jonas Mekas: WALDEN* (inspiré par le livre Walden de Henry David Thoreau) Paris Expérimental 1997

Carton du Journal filmé WALDEN : « Central Park, herbe brûlée, chaude » (p 60)

« Certains jours, cette ville s'identifie à la petite parcelle d'herbe verte que je crois sur mon chemin pour aller à la poste, au croisement de la 8^e Avenue et de la 24^e Rue. J'ai l'habitude de m'y arrêter un moment, essayant de boire suffisamment de vert avec les yeux, de tirer juste assez d'énergie de cette herbe verte pour m'aider à passer la journée » (Jonas Mekas, 1967)

« Il suffit d'une petite pluie pour rendre l'herbe de beaucoup de tons plus verte. Ainsi s'éclaircissent nos perspectives sous l'afflux de meilleures pensées. Bienheureux si nous vivions toujours dans le présent, et profitons davantage de chaque accident qui nous arrive, comme l'herbe confesse l'influence de la plus légère rosée tombée sur elle ; et ne perdions pas notre temps à expier la négligence des occasions perdues, ce que nous appelons faire notre devoir. Nous nous attardons dans l'hiver quand c'est déjà le printemps ». (Henry David Thoreau, 1854)

Carton du Journal filmé WALDEN : « Brakhage traverse Central Park ; Brakhage, le parc, les arbres, l'herbe » (p 66)

« Imaginez un œil qui ne soit pas gouverné par les lois artificielles de la perspective, un œil qui ne se préoccupe pas de la logique de la composition, un œil qui ne répond pas instinctivement à chaque nom mais doit reconnaître chaque objet dans la vie au travers d'une aventure de la perception. Combien y a-t-il de couleurs dans un pré pour un enfant à quatre pattes qui ignore encore le « Vert » ? Combien d'arcs-en-ciel la lumière peut-elle créer pour l'œil regardant sans contraintes ? A combien de variations infrarouges cet œil peut-il être sensible ? Imaginez un monde vivant peuplé d'objets incompréhensibles, et scintillant en une gamme infinie de mouvements et d'innombrables

gradations de couleur. Imaginez un monde « avant le commencement, avant que la parole soit » (Stan Brakhage, 1965)

Carton du Journal filmé WALDEN : « Notes sur le cirque » (p 76)

« J'ai envoyé *Notes sur le cirque* à Stan Brakhage, et c'est devenu le film favori de ses enfants. Et puis, un jour, le cirque des frères Ringling s'est arrêté à Denver, les enfants l'ont vu, et ils ont dit, « Oh, le cirque de Jonas est en ville, il faut que nous allions voir le cirque de Jonas ! » Et ils y sont allés, et dix minutes après le début, Stan a dû les ramener à la maison, ils pleuraient tous : « ce n'est pas le cirque de Jonas ! Nous, on veut voir le cirque de Jonas ! » Faites de cette histoire ce que vous voulez. Ça ne m'intéressait pas de filmer le cirque. Ce qui m'intéressait, c'était de filmer certains mouvements, des couleurs, certains souvenirs de mouvement et de couleur, et des bribes de réalité... » (Jonas Mekas, 1971)

« Quand j'ai filmé *Notes sur le cirque*, je m'intéressais à certains mouvements, à certaines couleurs. Dans le film, on ne voit pas trop comment les acrobaties étaient réalisées. Ça ne m'intéressait pas de montrer ça. Ma pulsion était dans la couleur et le mouvement. Et tout dépend de l'instrument avec lequel on travaille. La caméra est, en quelque sorte, un peu comme le pinceau du peintre, c'est un prolongement de la main. Tout ce que vous voyez n'a pas été « monté », c'était juste mis bout à bout, comme on dit. Pour cette séquence, j'ai juste mis bout à bout cinq bobines. Tout le montage et toute la structure ont été faits au tournage, dans la caméra. Ce qui veut dire que cet instrument, que cette caméra doit devenir complètement un prolongement de l'être, de l'œil, de tout. (...) » (Jonas Mekas, 1968)

Carton du Journal filmé WALDEN : « Peu après vint l'automne : feuilles, arbres en automne et parc de l'Université du Delaware, branches dans le vent, terrains de l'Université, vent » (p 114)

« L'arbre dans la rue est une réalité. Mais ici je l'ai isolé, j'ai éliminé tout le reste de la réalité qui l'entoure et je n'ai retenu que cet arbre précis. Et je l'ai filmé. Et si maintenant je commence à regarder ce que j'ai filmé, ce que j'ai emmagasiné, j'ai une collection de nombreux détails de ce type, isolés, et dans chaque cas ils s'étaient présentés d'eux-mêmes, je ne les avais pas cherchés, ils m'ont choisis et j'ai réagi à leur apparition, pour des raisons très personnelles, et c'est pourquoi ils sont tous liés, pour moi, pour une raison ou une autre. Ils signifient tous quelque chose pour moi, même si je ne comprends pas quoi. Mon film est une réalité qui est isolée à travers moi par ce processus très complexe et, bien sûr, pour celui qui peut le « lire », ce film raconte beaucoup sur moi – en fait beaucoup plus sur moi que sur la ville où je le filme: on ne voit pas la ville, on ne voit que ces détails isolés. » (Jonas Mekas, 1978)

TARKOVSKY Andrei le temps scellé, petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2004 (ed de l'Etoile cahiers du cinéma 1989) pp 107-110 : notes d'Andrei Tarkovsky sur son 1^{er} projet de court-métrage, adaptation d'un poème de son père sur les sensations de fièvre d'un enfant malade et alité.

BRESSON Robert Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1975

444

« Qu'est-ce que c'est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l'imagination ?

447

Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout.

232

Le réel arrivé à l'esprit n'est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent.

Deux sortes de réel : 1° le réel brut enregistré tel quel par la caméra; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois.

354

Ta caméra ne prend pas les choses comme tu les vois. (Elle ne prend pas ce que tu leur fait signifier).

443

Je pars d'où ? De l'objet à exprimer ? De la sensation ? Je pars deux fois ? »

HOU HSIAO HSIEN, Hou Hsiao Hsien, Dir JM FRODON Cahiers du cinéma, 2005

« Pour créer, il ne faut surtout pas partir de quelque chose de cérébral ou d'imaginaire, il ne faut pas partir de l'océan du cerveau. La créativité vient toujours du dehors. Mes films naissent de la rencontre entre moi-même et cette vérité de l'extérieur. Il faut rendre à l'extérieur sa vérité.

(Livre HHH Cahiers p.81)

(...) Il faut faire attention à ne pas finir par plaquer ses idées sur les choses qu'on filme, comme tant de réalisateurs. Résultat : on ne respire plus, plus rien ne se passe. Même si, comme tout le monde, j'ai mes opinions, je ne cherche pas à les exhiber mais à montrer le feu de la présence. Ensuite, chaque spectateur, voyant cette présence et le feu qui y brûle, peut l'interpréter comme il l'entend. »
(Livre HHH Cahiers p.104)

PESSOA Sensation, Fragments d'un voyage immobile

« Dans la vie, la seule réalité est la sensation. Dans l'art, la seule réalité est la conscience de la sensation. (Fragment 3)

L'art, en somme, est l'expression harmonieuse de la conscience que nous avons des sensations, autrement dit nos sensations doivent être exprimées de telle sorte qu'elles créent un objet qui deviendra pour d'autres une sensation.

Les principes de l'art sont:

- 1) toute sensation doit être pleinement exprimée;
- 2) la sensation doit être exprimée de façon à pouvoir évoquer;
- 3) l'ensemble ainsi produit doit ressembler autant que possible à un être organisé: il ne vivra qu'à cette condition. (Fragment 4) »

WEILL Simone, La pesanteur et la grâce p 63

« L'attribution d'une fausse valeur à un objet ôte aussi de la réalité à la perception de cet objet, car elle noie la perception dans l'imagination. »

GASQUET Joachim Cézanne, 1921 : Cézanne La haine de l'imaginaire, p 155-156

« Ce qui est insensé, c'est d'avoir une mythologie préformée, des idées d'objets toutes faites, et de copier ça au lieu du réel, ces imaginations au lieu de cette terre (...)

La mienne (de méthode), voyez-vous, je n'en ai jamais eu d'autre, c'est la haine de l'imaginaire. Je voudrais être bête comme chou (...)

Je ne suis pas romantique. »

RENOIR Jean. Ma vie et mes films : Je ne conçois pas le cinéma sans eau. chap 13

« Un élément qui, sans aucun doute, m'influença dans ma formation d'auteur de film est l'eau. Je ne conçois pas le cinéma sans eau. Il y a dans le mouvement du film un côté inéluctable qui l'apparente au courant des ruisseaux, au déroulement des fleuves. Ça, c'est l'explication maladroite d'une sensation. En réalité les liens qui unissent le cinéma et la rivière sont plus subtils et plus forts parce qu'inexplicables. Quand j'étais étendu au fond de la nacelle avec Godefer et que les branches balayaient nos visages, j'éprouvais une émotion très proche de celle que je ressens aujourd'hui lorsque j'assiste à la projection d'un film qui me touche.

Je sais que l'on ne peut pas remonter le courant, mais je suis libre de ressentir à ma façon la caresse du feuillage sur le bout de mon nez. Pour moi c'est cela un bon film, c'est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami. »

BATAILLE Georges, Manet, 1955, p 104

«... glisser au moment où l'objet attendu n'est plus rien, sinon cette sensation inattendue, cette vibration pure et suraiguë qui s'est rendue indépendante de la signification prêtée.»

NABOKOV Vladimir, La bagarre, in le New Yorker, 18 février 1984

« Peut-être que ce qui compte n'est pas la douleur ni la joie des hommes, mais, plutôt, le jeu d'ombre et de lumière sur un corps vivant, l'harmonie des choses insignifiantes condensées sur cette journée particulière, à ce moment particulier, d'une façon unique et inimitable. »

GODARD Jean Luc

« Au lieu de parler du ciel, (j'aurais pu parler) de la mer, ce qui n'est pas la même chose. Au lieu d'être gai, triste, de danser, (j'aurais pu) faire une scène où les gens mangent, ce qui encore une fois n'est pas la même chose, la sensation finale aurait provoqué la même chose. »

(Pierrot, JLG par JLG p.265)

« Quand on roule dans Paris la nuit, que voit-on? Des feux rouges, des verts, des jaunes. J'ai voulu montrer ces éléments mais sans forcément les placer comme ils le sont dans la réalité. Plutôt comme ils restent dans le souvenir: taches rouges, verts, éclairs jaunes qui passent. J'ai voulu refabriquer une sensation à partir des éléments qui la composent. »

(Pierrot, JLG par JLG p.280)

« On ne peut pas inventer au cinéma : ce n'est pas moi qui ai inventé l'eau du lac, le bleu du ciel. On peut seulement mettre les choses en rapport les unes avec les autres, les orienter dans une certaine direction. »

(Télérama 8/9/93 n°2278)

« J'ai toujours fait des espèce de collages, comme on disait au temps du surréalisme. C'est une manière de recevoir, de laisser venir les choses, comme la caméra reçoit la lumière. Tout dans un film est citation, pas seulement les phrases : quand vous filmez un arbre, une voiture, vous les citez dans l'image. »

(Figaro 30 août 93)

« Je n'ai pas le sentiment de savoir inventer, mais j'ai le sentiment de savoir trouver les choses, et de les assembler. Et je ne suis pas du tout gêné de faire n'importe quel film, avec n'importe quoi. Vous me proposez un lacet de chaussures et un ver de terre, vous me proposez un budget qui est conséquent par rapport à ces deux choses, et je fais le film (...) Les films, je n'ai jamais rêvé de faire je ne sais quoi. (...)

S'il y a des arbres, pourquoi ne pas les filmer ? Si c'est une rue, si ce sont des gens, il faut en faire quelque chose. Ce n'est pas à moi, mais je peux en faire quelque chose (...) »

(Limelight 34, janvier 1995)

Quelques textes littéraires

LEDUC Violette *Trésors à prendre*, coll Folio, 1978 (Ed Gallimard 1960)

Pp 56-57 et 254-255, 2 extraits : Refuge à la ferme. Chaleur écrasante

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942

Pluie / L'huître / De l'eau

PLUIE

« La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.

Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu. »

L'HUÎTRE

« L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très ne formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner. »

DE L'EAU

« Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol.

Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur ; disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant.

À l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas : telle semble être sa devise : le contraire d'excelsior.

On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe.

Certes, tout au monde connaît ce besoin, qui toujours et en tous lieux doit être satisfait. Cette armoire, par exemple, se montre fort têtue dans son désir d'adhérer au sol, et si elle se trouve un jour en équilibre instable, elle préférera s'abîmer plutôt que d'y contrevenir. Mais enfin, dans une certaine mesure, elle joue avec la pesanteur, elle la défie : elle ne s'effondre pas dans toutes ses parties, sa corniche, ses moulures ne s'y conforment pas. Il existe en elle une résistance au profit de sa personnalité et de sa forme.

Liquide est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant, par exemple ; rusé, filtrant, contournant ; si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie : une véritable esclave.

... Cependant le soleil et la lune sont jaloux de cette influence exclusive, et ils essayent de s'exercer sur elle lorsqu'elle se trouve offrir la prise de grandes étendues, surtout si elle y est en état de moindre résistance, dispersée en flaques minces. Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue.

L'eau m'échappe... me file entre les doigts. Et encore ! Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille) : il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer.

Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.

Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes.

Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci. »

PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann* Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1987, p46

« Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. *La vue* de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents.

La vieille maison grise sur la rue [...] et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant le déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans le jeu où les Japonais s'amusaient à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église, tout Combray et ses environs, tout cela prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. »

RIMBAUD Arthur, *Sensations* Bibliothèque de la Pléiade, Paris Gallimard 1972 p 6

« Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers

Picoté par les blés, fouler l'herbe menue

Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.

Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme. »

SARRAUTE Nathalie L'Ère du soupçon, Paris: Gallimard, 1956, 97-98.

«Conversation et sous-conversation», au sujet de son écriture :

«un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots».

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, coll Folio plus classiques, Paris, 2004
(Gallimard 1983) pp 42-43 ; 60-61 ; 245 3 extraits : le médicament, le jardin du Luxembourg, allongée sur l'herbe.