



HAL
open science

Les tableaux de sable de La femme des sables de Hiroshi Teshigahara. Foyers d'esquisses paysagères

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Les tableaux de sable de La femme des sables de Hiroshi Teshigahara. Foyers d'esquisses paysagères. Cadrage, 2009. hal-02306524

HAL Id: hal-02306524

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02306524>

Submitted on 6 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les tableaux de sable de *La femme des sables* de Hiroshi Teshigahara. Foyers d'esquisses paysagères.

Patrick Barrès,
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, UT2J, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

Le générique de *La femme des sables* de Hiroshi Teshigahara (1964), réalisé par le graphiste Kiyoshi Awazu en collaboration avec Keizo Mori pour la partie sonore, donne d'entrée de jeu, avec tous les ressorts du dessin et du son, le ton du film. Il déploie un univers visuel et sonore qui exemplifie la ligne de fond plastique du film. Des signes graphiques et typographiques, des textures et des grisailles travaillent avec les modulations et les stridences développées par les restitutions de captures d'ambiances sonores et par les percussions d'une musique concrète. Le générique délivre suivant les développements de ces marques d'esquisse les traits de caractère d'un espace « lisse » (suivant le concept avancé par Gilles Deleuze¹), favorable à l'expression d'un paysage de l'errance.

Dessin de surface

Des réseaux denses, juxtaposés ou superposés, de lignes et de taches rejoignent les marques d'opacité d'un « dessin de surface », et signent par là même la rupture avec les normes classiques de composition et de cadrage. Ils libèrent des structures de vertige pour l'œil, rapportées aux foyers d'esquisse du dessin. Ils nous invitent à articuler différents régimes de perception, optique et haptique, qui permettent aux trames et aux hachures de se développer jusqu'aux points d'affolements visuels, aux traces et aux taches de s'épanouir jusqu'au trop-plein. Ces premiers plans nous sont donnés à portée de l'œil et à portée de la main. Ils introduisent au modelé de milieux de textures et déclinent alors les premières lignes d'expression d'un paysage de l'errance. Quelques signes iconiques et indiciels dans le générique, en plan rapproché ou en fond de scène, mettent l'accent sur ce qui « pointe à l'œil » ou blesse la vue, sur ce qui sollicite la main ou « touche » au corps. Ils introduisent aux démêlés qu'engage un homme avec une lande désertique ou avec un mur de sable en mouvement, sous un ciel éblouissant de lumière ou dans un espace retranché qui réunit sur le même plan, portés par le grain de l'image, le grain du sable et le grain de la peau.

Paysage de l'errance

Le paysage de l'errance se construit dans ce générique sur fond de cartes, des modélisations de territoires accidentés que traduisent les courbes de niveaux sinueuses et rapprochées, ou des cartes anthropomorphes qui assortissent les rides de la peau ou les plis du corps aux lignes de terrain, un œil à un nœud géographique, ou des documents de voyage et des formulaires de séjour auxquels les signes d'empreintes digitales et les tampons en surcharge, des marques corporelles et mécaniques, apportent une note officielle. Suivant cette ligne, les plans du générique ouvrent la voie au cheminement d'un homme engagé dans une mission, en quête d'aventure ou soumis à une injonction, ou tout simplement « condamné à errer », suivant l'expression que Kranz Kafka et Isroel Rabon par exemple prêtent à leurs personnages eux-

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

mêmes, arpenteurs, vagabonds ou errants². Ils sont en affinité, sur un plan plastique et au niveau de la ligne esthétique, avec les topographies romanesques et les scénographies visuelles de l'errance, que l'on rencontre dans de très nombreux textes littéraires et réalisations graphiques, en particulier au XXe siècle, et dans lesquels nous reconnaissons des dénominateurs communs. Ces réalisations, attachées à différentes formes d'expression artistique, exposent des configurations labyrinthiques ou réticulaires, explorent des logiques caractéristiques d'un art des surfaces, du côté du fragmentaire, de l'hétérogène ou du discontinu. Les espaces sont structurés au moyen des motifs plastiques du trait vecteur, du pli et de la ligne d'inflexion, du nœud et de la tresse. Les images dessinées du générique de *La femme des sables* déploient des régimes d'opacité caractérisés par un investissement a-centré et a-hiérarchique de l'espace, par un foisonnement d'éléments graphiques, par une traduction « lisse » de l'espace plastique, par une hétérogénéité des plans. Assorties aux ponctuations sonores, les images s'enchaînent en succession de plans fixes ou se lient sous forme de travelling (à l'occasion de typographies « nomades ») suivant des rythmes variés (le rythme est martelé, hoquetant ou fluide). Elles donnent à imaginer, appuyé par les exercices de cadrage et de décadrage, le déroulé d'une carte paysagère sans véritable commencement ni fin, qu'un voyageur ou un arpenteur marque de son empreinte ou dont il tire les fils du coin de l'œil. A l'occasion de la saisie d'espaces dynamiques ou de la traversée de signes plastiques en mouvement, pour le spectateur, s'éprouve ainsi le jeu des balises passagères d'un paysage de l'errance.

Cartographies

Les dessins du générique, dans la variété de leurs expressions plastiques, déclinent quelques-uns des motifs clefs du film. Ils introduisent aux variations d'échelle qui sont omniprésentes dans le film et qui résultent d'une diversité de types de plans. Les variations d'échelle concernent d'abord l'univers cartographique. Les deux premières images offrent des vues d'ensemble ou des fragments de plus grande dimension d'un espace qui suggère le territoire d'action. C'est là qu'un personnage apparaît, réduit à quelques traits, modelés par les plis du dessin, contraint par le réseau serré des lignes courbes. Ces images annoncent les tourments que connaît l'homme dans le film. Elles introduisent aux relations tendues qui se tissent entre l'homme en chavire et le milieu étroit et mouvant de la fosse.

Dans la suite des plans dessinés, la vue générale laisse place à un cadrage rapproché sur un îlot de lignes courbes et les cernes d'un œil en son centre. Le motif de l'œil est très présent dans le film. Alternent par exemple des gros plans sur un œil d'oiseau, sur la tête d'un insecte ou sur le visage en reflet de l'homme dans le miroir d'eau à la surface du réservoir (un piège à corbeau) et des vues de plein ciel ou d'horizon de mer³. L'œil dessiné, en proie au vertige des circonvolutions avoisinantes, ne délivre ici aucune échappée, ne concentre aucune perspective. Tache aveugle, il resserre sur un territoire de proximité, le milieu environnant auquel les sinuosités d'une empreinte digitale sur un autre plan font écho. En même temps, il se laisse absorber par cet ensemble homogène de textures qui se comprend, à une autre échelle, comme un espace infini, à perte de vue. Le dessin de l'œil au centre de la carte introduit une ambiguïté. La carte nous donne à voir le monde d'en haut et l'œil resserre sur un point de vue. S'énoncent ici les premiers termes d'une dialectique qui anime tout le film, la tension permanente entre des localités en formation (qui réfèrent aux positions que prennent les personnages et à leurs

² Nous pouvons lire par exemple cette expression dans le roman *La rue* (1928) de Isroel Rabon (Paris, Julliard, 1992, p. 37) et dans de nombreux écrits de Kafka (dans *Le château* et dans son *Journal* notamment).

³ Résonnent ici d'autres « histoires de l'œil » inscrites dans la mouvance surréaliste : *L'oeil cacodylate* de Francis Picabia (1921) (qui réunit des papiers collés et des éléments graphiques, l'image d'un œil et un répertoire de signatures des amis du peintre – le rapprochement avec le générique de *La femme des sables* est pertinent du point de vue de la relation entre les marques d'identité et la saturation de l'espace au moyen des signes graphiques), *Objet à détruire* de Man Ray (1922), *Pointe à l'œil* de Alberto Giacometti (1932).

déplacements de proche en proche, suivant les angles de prise de vue et les mouvements de caméra) et une globalité elle-même en construction, relativement indéterminée et de ce fait oppressante (qui tient aux sables mouvants ou à quelques fuyantes du côté des horizons de sable, de mer ou de ciel, rapportée à des plans larges et au flux des images, qui tient aussi à ce qui se creuse ou s'effondre au bout de la main, sous le pied ou sous le poids du corps). Nous pouvons encore prêter attention à cette image de la carte et de l'œil et relever, suivant la pensée de Christine Buci-Glucksmann, l'expression du regard d'Icare et de l'œil cartographique. Le regard de l'éloignement nous fait « voir le monde d'en haut dans ses détails les plus infimes » et « définit l'empire d'un Dieu omnivoyant, un Dieu-miroir et peintre présent jusque dans un grain de sable »⁴. Icare se brûle les ailes et tombe dans la mer, dans « l'espace du chaos ». Il dessine dans sa chute « une topologie nomade » qui « brouille l'espace perspectiviste avec son horizon et son centre »⁵. La carte devient ainsi la réalisation du fantasme d'Icare et délivre une même vue englobante. L'œil en son centre symbolise l'œil cartographique. Il n'en demeure pas moins le signe de ce qui se tient au bord du précipice, annonciateur de la chute. Nous passons alors de la vue globale au détail, du stable à l'instable, du vol entre les ondes de la mer et du ciel ou au survol d'une mer de sable à la chute et à l'anéantissement dans l'espace informe d'une fosse ou dans les plis de la terre. Abbé Kôbô raconte, dans un passage de son livre *La femme des sables* (1964) qui a servi de support d'inspiration pour le film : « Brusquement, il sentit s'effacer le poids de son corps, il eut l'impression de flotter dans l'air. Une sorte de mal de mer, indéfinissable, lui traversa les entrailles. Et la corde, dont, jusque-là, les torsions lui limaient la peau, la corde cessa de résister, lui resta molle dans les mains : la clique, là-haut, venait de lâcher prise. L'homme fit la culbute et fut projeté sur le sable »⁶.

Un dernier plan rapporté à l'univers cartographique fait le point sur les lignes et les taches d'une empreinte digitale, sursaturé de signes graphiques et typographiques, surchargé de marques d'impression de tampons encreurs. La gradation relative aux images d'un corps en proie à un environnement hostile ou inquiétant est assurée. Nous pouvons aussi l'interpréter dans le sens de la carte anthropomorphe comme le passage d'un corps paysager à un œil cartographique, puis à un fragment de peau cartographique.

Les cartes trouvent des prolongements dans les plans d'accumulations de marques de tampons. Ces différentes images ne se coordonnent pas entre elles suivant une logique de cadrage qui fixerait définitivement un ordre de dimensions, du plus grand au plus petit et inversement. Le générique déroge sur ce point aux toutes premières images du film (progressivement, du grain de sable à la plage informe). Il s'identifie lui-même comme un fragment autonome. Il exemplifie néanmoins le film dans sa ligne « cartographique » dans la mesure où celle-ci rejoint le « rhizome », suivant le concept de Deleuze exposé dans *Mille plateaux*. Les premiers plans du film adoptent un axe génétique qu'il rectifie dans les images suivantes. Se compose ainsi plus globalement le milieu instable qui sert de terrain d'action ou de chantier pour le personnage principal. Teshigahara organise les prises de vues et délivre des images et des séquences de façon à communiquer des modelés cartographiques, à rapporter les dynamiques de lieux et de flux à un espace rhizomatique en construction et en développement.

Tableaux de sable

Les plages de circonvolutions graphiques plus ou moins serrées se présentent en variations de plans sur des « tableaux de sable ». Elles sont introduites par des « fondus aux gris », homogènes de textures. La variété des points de vue invite à une mobilité du « point de regard » ou du « point d'attention », suivant les expressions de Jean Dubuffet, investi à la même époque dans la

⁴ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1996, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Abbé Kôbô *La femme des sables*, Paris, Editions Stock, 1979, 1990, p. 144.

création de « matériologies » et de « texturologies »⁷. Nous prêtons attention dès lors à l'épanouissement des masses informes et des zones d'intensité plastique. Les « tableaux de sable » déclinent des univers fluides de textures, dépourvus de toute régulation formelle géométrique, rapportés aux seuls développements de surface, au grouillement des traits et des macules, au jeu des variables d'intensité que signent les angles vifs, les contrastes violents et les épanchements graphiques. Les tableaux resserrent sur les épreuves physiques et renouent ainsi avec les opérations du chantier, des recouvrements, des impressions et des superpositions. Ils font remonter au tout premier plan les projections d'encre et les éclaboussures, les coups répétés des tampons qui chargent le mot et surchargent le dessin jusqu'à la saturation (en introduction aux premiers plans du film qui déploient de nouveaux « tableaux de sable » en prises de vues réelles). Le générique nous fait ressentir la main qui trace et qui écrit, le poing qui frappe. Ces épreuves dynamiques, et la mobilité visuelle qui en résulte, ne s'apaisent qu'aux extrémités du cadre, au bout du travelling qui court sur une ligne de caractères japonais, ou dans le jeu d'alternances entre les images dessinées et les images textuelles. Le générique dans son entier manifeste des changements d'états. Le travail du temps opère dans ces espaces fluides en mouvement, et se reconnaît au travers des signes d'altération ou d'érosion. Ces plans annoncent les mouvements de terrain qui affectent dans le film le milieu de vie des personnages, les coulées de sable, les ébranlements et les effondrements, et qui « touchent » au corps⁸.

Les premiers plans du film dressent de premiers jeux de balises, de premiers repères dans un espace indéterminé, pour lequel tout reste à faire⁹. Ils s'énoncent en continuité/discontinuité dialectique avec les constructions graphiques du générique. Ils renouent avec les mouvements d'une ligne d'esquisse qui cherche son chemin et qui abandonne dans ses rets et dans ses ressorts quelques figures en représentation et des signes d'action humaine, la marque appuyée d'un doigt (en signe de quête d'identité). Ils donnent alors à découvrir les cheminements du personnage principal sur une lande désertique sans fin, dont les pas, par entrées successives aux quatre bords du plan, composent une ligne d'horizon en pointillés, ajustent des lignes d'erre aux lignes de terre ou de sable, dressent les tout premiers modelés d'un « tableau de sable ». Le paysage prend forme en quelque sorte « de l'intérieur », au rythme des pas et des épreuves du corps. Jusqu'à ce que le sol se dérobe. Le corps en fond de fosse s'engluie dans le milieu de sable¹⁰. Les murailles de sable en pluie amplifient comme en caisse de résonance les battements de l'homme, jusqu'au moment où se confondent – dans des plans qui forcent le trait du côté d'une « matière de l'image » – des gouttes de sable et des grains de sueur¹¹.

⁷ Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 416-417.

⁸ Teshigahara précise que le sable constitue le « troisième personnage » du film. Il s'agissait de « composer ces trois éléments [les deux personnages et le sable] de façon à nous exprimer physiquement, psychologiquement et matériellement. Les mouvements matériels du sable constituent (...) un des éléments essentiels de notre film » (*Lettres françaises*, 30 avril 1964).

⁹ Ces termes caractérisent l'activité du nomade, sa capacité à prendre lieu et à faire lieu en même temps. Deleuze et Guattari analysent avec précision les dynamiques de déterritorialisation et de reterritorialisation qui alimentent le rapport que le nomade entretient avec le site : « le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. Il est vecteur de déterritorialisation. Il ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe, par une série d'opérations locales dont l'orientation et la direction ne cessent de varier » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*, op. cit., p. 473-474).

¹⁰ Robert Benayoun parle du sable comme d'une « deuxième peau » (« Le piège à Jaunes », *Le Nouvel Observateur*, 19 novembre 1964).

¹¹ Jean Narboni évoque en 1965 la connotation liquide du sable dans ce film : « il ruisselle à la façon de nappes liquidiennes (...). Enfin, collé à la peau, il ressemble à s'y méprendre à l'eau ou à la sueur (...). *La Femme du sable* est un film terriblement poisseux et humide » (« Conte de la dune vague », *Cahiers du Cinéma*, N°163, février 1965, p. 85).