Cours 7 : L'extraordinaire (monstrueux), entre raison et émotion.

« *Il est difficile de juger d'un quotidien auquel on s'est accoutumé, mais il s'avère tout aussi difficile de penser l'extraordinaire, car les émotions jouent contre la prise de distance que demande l'exercice de la raison.* »

ETAPE 1 : Pour une approche théorique de la monstruosité

Document n°1 : Marc Aymes, Charles Ruelle, Élodie Cassan, Déborah Cohen, Benoît Fliche, Héloïse Hermant, Bérengère Hurand et Laurence Marie, « Penser par extraordinaire », *Labyrinthe* [En ligne], 26 | 2007 (1), mis en ligne le 01 avril 2009. URL : http://labyrinthe.revues.org/4153.

La mise en avant d'un ou plusieurs individus singuliers au sein d'une catégorie empêche souvent de penser cette catégorie elle-même, ou d'élaborer des lois de la nature ou de la société. Par exemple le **monstre**, dont la singularité, voire l'aspect spectaculaire, rendent à nos yeux légitime de le ranger dans une classe particulière, est en même temps rarement l'occasion de remettre en cause l'ordre général des phénomènes dont il procède. Le présupposé est connu : tout effet à sa cause, les anomalies ne sont rien d'autre que l'expression de causes inconnues et elles ne peuvent contredire la structure générale du monde que la raison a la capacité de découvrir. Ainsi, chez Bacon, « l'histoire des monstres » est subordonnée à « l'histoire des générations » : identifier des monstres revient à mesurer la déviation de certaines réalités par rapport à l'ordre réglé de la nature. Chez Diderot, bien que l'**étonnement** et la curiosité que le monstre suscite doivent nous inviter à penser ces mêmes lois, on retrouve une confiance identique en la rigidité des lois de la nature et partant, des catégories : « L'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare ; tous les deux également naturels, également nécessaires, également *dans l'ordre universel et général*. »

Quand arrive un phénomène qui bouscule les frontières d'une catégorie – le monstre est-il comme l'homme le produit de la génération ? Si oui, remet-il en question notre compréhension des lois biologiques ou de la nature ? –, on bouleverse rarement l'ordre établi, préférant considérer le monstre comme une **aberration** ou une exception qui, selon l'expression consacrée, confirme la règle : placé « en déviation de » comme l'on s'écarte du droit chemin, ou même « hors la loi » tel un brigand de l'Ouest lointain, le phénomène n'est plus en position d'instruire la raison sur ses insuffisances. Il est désormais exclusivement soumis au règne contraire de l'**émotion**.

Document n°2 : J.-C. Margolin, « L'idée de nouveauté et ses points d'application dans le *novum organum* de Bacon », in *Francis Bacon, Science et Méthode*, Actes du colloque de Nantes, 1985.

révolus. Il désigne aussi, comme dans le passage du *De Augmentis* que nous avons mis en exergue, le changement auquel aspire l'esprit humain. Bacon s'interdit quant à lui de choisir entre l'*antiquitas* et la *novitas*, car ces concepts auraient besoin d'être «travaillés», structurés. «Il est des esprits, écrit-il, qui sont en admiration devant l'antiquité, d'autres qui se répandent en amour de la nouveauté, qu'ils suivent étroitement» («*in amorem et amplexum novitatis effusa*» (18). On retrouve le terme de *novitas* au livre II de l'*Organum* dans l' aphorisme XXIX ; mais cette fois, il est associé à celui de *raritas* et à celui de *inconsuetum*. Cette nouveauté est en quelque sorte une fausse nouveauté, car elle s'applique à des êtres qui «sortent de l'ordinaire», comme on dit, ou encore à des monstres. Sur cette notion de monstre, Bacon adopte une position épistémologique et une attitude psychologique qui ressemblent en tout point à celles d'un penseur comme Cardan (19) : notre

esprit aurait tendance à appeler «magique» ou «monstrueux» ce qui est nouveau pour lui, ce à quoi il n'est pas habitué, ou, d'une manière plus objective, ce qui n'est pas répandu à la surface de la terre, ou simplement dans une région : la nouveauté, comme le hasard, ne serait donc qu'une marque de mon ignorance, de l'insuffisance de mes informations. Concept en quelque sorte négatif, que l'esprit critique de Bacon a tôt fait de récuser.

ETAPE 2 : Pour une approche artistique de la monstruosité : l'univers de Francis Bacon

Document n°3 : Francis Bacon, *Study after Velasquez*, 1950.

Peintre britannique (Dublin 1909-Madrid 1992). Rejetant l'abstraction, à une époque où elle triomphait, Francis Bacon rompit tout aussi radicalement avec la tradition occidentale de la figuration en transposant son obsession du corps humain dans des visions qui sont l'expression de forces vitales invisibles. **[Encyclopédie Larousse]**

Document n°4 : Interview[1] du peintre Francis BACON à propos de son art (filmé le 14 janvier 1984). Emission « Les Arts », France Région 3.

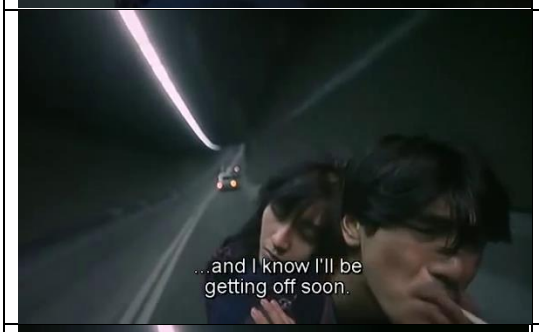
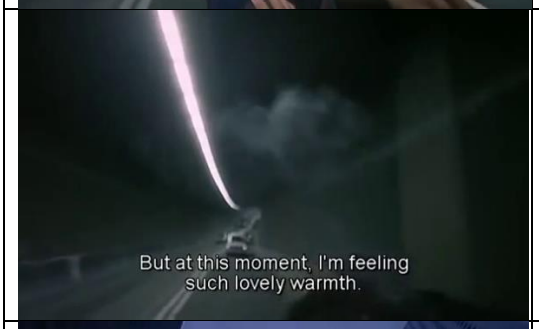
Document n°5 : Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, 1989.
Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié, sa pitié d'Anglo-Irlandais. Et sur ce point, c'est comme pour Soutine, avec son immense pitié de Juif. La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas "pitié pour les bêtes " mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce " fait ", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié (" peinture " de 1946). C'est seulement dans les boucheries que Bacon est un peintre religieux.

ETAPE 3 : Pour une approche artistique de la monstruosité : l'univers de Wong Kar-Wai

Document n°6 : Wong Kar Wai, *Fallen Angels*[2], 1997.
A Hongkong, de nos jours, un tueur à gages efficace commence à regretter de s'être associé à une femme. Celle-ci reçoit les « commandes » et se charge des divers repérages nécessaires, ne laissant que l'ultime besogne à son associé. Les deux jeunes assassins ont depuis peu une liaison, souvent interrompue pour des raisons professionnelles. Un jour, le tueur décide de jeter l'éponge et de s'installer chez Punkie, une jeune Chinoise blonde légèrement perturbée, rencontrée dans un bar. Dans le même quartier vit un jeune homme muet, Ho, dont l'activité principale consiste à s'introduire nuitamment dans les magasins après leur fermeture et à piéger les clients en endossant l'identité du commerçant…[3]

[1] http://www.ina.fr/video/I08074621
[2] https://www.youtube.com/watch?v=OQN6Gkv4JRU
[3] http://www.telerama.fr/cinema/films/les-anges-dechus,40022,critique.php

...I still feel cold.	
That night, I saw that woman again.	
Maybe it was the weather...	

ANGE (latin ecclésiastique *angelus*, du grec ecclésiastique *aggelos*, messager de Dieu)
Être céleste intermédiaire entre Dieu et l'homme.
Dans la Bible, les anges sont les messagers de Dieu auprès des humains. C'est probablement sous l'influence zoroastrienne que les anges furent conçus comme des êtres immatériels. Pour la théologie chrétienne, les anges sont des substances incorporelles, intelligentes, supérieures à l'âme de l'homme. On les partage en trois hiérarchies, distribuées chacune en trois chœurs. La première hiérarchie comprend les séraphins, les chérubins et les trônes ; la deuxième, les dominations, les vertus et les puissances ; la troisième, les principautés, les archanges et les anges. Ce dernier nom est employé aussi pour désigner tous ces esprits en général. **[Encyclopédie Larousse]**
ANGE DECHU *Ange déchu, ange rebelle, ange de(s) ténèbres, ange de l'abîme, ange du diable, ange de Satan, ange noir, mauvais ange.*
Ange qui, à la suite de son prince, Satan, a péché par orgueil, s'est révolté contre Dieu et a été, en châtiment, maudit, chassé du ciel et précipité en enfer. **[Trésor de la langue française]**

CONSTRUCTION D'UN FILM

Pour raconter une histoire en images et transmettre une émotion, le réalisateur de film s'appuie sur les cadrages, les mouvements de caméra et le montage.

1 Les séquences et les plans

- **Les séquences** découpent l'histoire en fragments de durée inégale. Chaque séquence forme une unité narrative délimitée par un changement de lieu, d'action ou de temps.
- **Les plans**, plus ou moins longs, découpent chaque séquence.

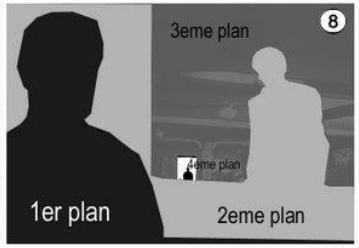
Les types de plans	Le cadrage : ce que l'on voit à l'écran	L'effet recherché	
Le plan général	Ensemble du décor	Situer les lieux de l'action	1
Le plan moyen	Personnage, de la tête au pied	Souligner l'action	2
Le plan américain	Personnage de la tête aux cuisses	Mettre en valeur le personnage	3
Le plan rapproché	Buste du personnage	Concentrer l'action	4
Le gros plan	Découpe la tête au niveau du cou	Accentuer l'expression	5
Le très gros plan	Partie du corps ou d'un objet	Attirer l'attention sur un détail	6

Profondeur de champ:

En prise de vue photo ou cinématographique, zone de netteté située à l'avant et l'arrière du point de l'espace où est faite la mise au point.

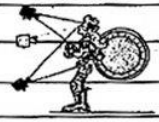
7 La profondeur de champ est faible (flou à l'arrière des personnages)

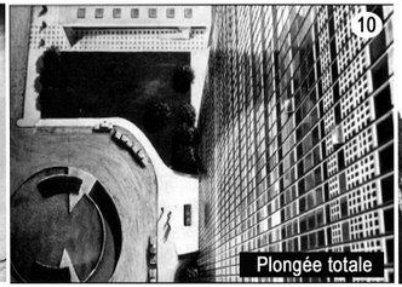
8 Profondeur de champ importante avec plusieurs actions

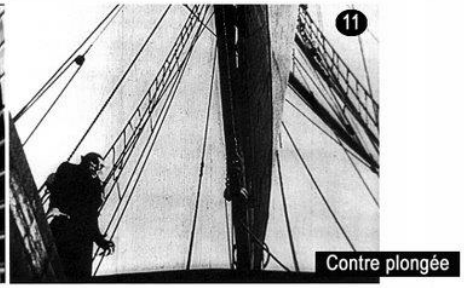


2 Le cadrage et les mouvements de caméra

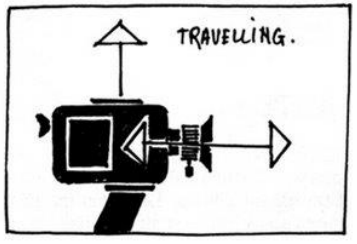
- **Les angles de vue** sont définis par l'emplacement de la caméra.

L'angle de vue	La caméra	L'effet recherché
La plongée		Produire un effet d'écrasement 9 10
La visée horizontale		Donner une vision réaliste de la scène
La contre-plongée		Produire un effet de valorisation 11





- **Les mouvements de caméra.**

PANORAMIQUE ou **PANO.** Mouvement de rotation de la caméra sur son axe, horizontalement (**pano gauche** ou **droite**) ou verticalement (**pano haut** ou **bas**). Peut se combiner avec un **travelling** (**travelling panoramique**, **pano-travelling**).

TRAVELLING. Déplacement de la caméra dans l'espace sur un véhicule, souvent chariot sur rails ou pneus. Celle-ci avance vers l'arrière-plan dans l'axe de prise de vues (**travelling avant**) ou recule (**travelling arrière**). Elle se déplace parallèlement à l'arrière-plan, horizontalement (**travelling gauche** ou **droite**) ou verticalement, comme dans un ascenseur (**travelling haut** ou **bas**). Elle peut accomplir un large cercle horizontal (**travelling circulaire**). Le travelling peut se combiner avec un **panoramique** (**pano-travelling**, **travelling panoté**).