

Nicolas Handfield, Sébastien Sipat

Article provenant du site Artifice, reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur.

Les trois couronnes du matelot

Dès la première scène du film, Ruiz prévient le spectateur (mise en garde qu'il développera tout au long de son film), il lui annonce clairement que ce qu'il s'apprête à voir est un film et n'a aucun lien avec la réalité. Cette scène, montrant l'écrivain typique avec sa plume et son vin, met à l'écran le processus d'écriture que le film a nécessairement dû traverser. En montrant son jeu au spectateur, Ruiz détache ce dernier de la fiction, il crie dans la salle: « N'embarquez pas (sur le bateau peut-être). N'y croyez pas, c'est du cinéma! »

Cette distanciation du spectateur par rapport à ce qu'il voit à l'écran est continuellement effectuée tout au long du récit filmique. Le réalisateur utilise à cette fin trois stratagèmes: il sème, à l'intérieur même du récit, des éléments de distanciation, il utilise constamment des références au cinéma (ainsi qu'à ses techniques) et il épice son film d'une rhétorique déroutante.

1. Éléments de distanciation.

Conventionnellement (ou « hollywoodiennement »), le récit tente de se faire oublier du spectateur, tente de lui faire croire en sa véracité. Ruiz, par contre, tisse le récit de *Les trois couronnes du matelot* d'un fil à ce point grossier qu'il ne laisse pas la chance au spectateur de croire en ce qu'il raconte.

Ainsi, certaines scènes amèneront inévitablement le spectateur qui voudrait croire au récit à décrocher et à se questionner sur la possibilité des situations. Comment le matelot sait-il que l'étudiant vient de « commettre une bêtise » bien qu'il ne l'ait jamais vu auparavant? Réciproquement, comment l'étudiant connaît-il déjà l'histoire que lui raconte le matelot (« vous allez sans doute maintenant me parler du naufrage »)? Fonctionnent dans le même sens, les scènes se rapportant au retour du matelot chez sa mère et à l'histoire du commis-voyageur (dans laquelle le matelot figure sans s'en rappeler et le voyageur ne semble pas non plus le reconnaître), le fait que le cadavre de la soeur suicidée soit laissé attaché au lit, et qu'un inconnu raconte au matelot un passé qu'il ne connaît pas et qu'il lui tende un objet en disant: « mais oui, c'est à vous ». Tout ça contribue à tuer dans l'oeuf l'instinct que le spectateur, gavé de cinéma commercial, a de croire en la fiction.

Le personnage sert la plupart du temps d'amorce à cet instinct, mais il y a encore là dans *Les trois couronnes du matelot* un vouloir évident d'éviter l'identification des spectateurs aux personnages. Cela par le jeu détaché des acteurs interprétant le matelot et l'étudiant, mais aussi par la texture même de leurs rôles. Des personnages sans nom, des archétypes de non-sens agissant à l'encontre de toute attente. Les dialogues, l'âme sonore de ces personnages, contribuent à en faire des êtres indiscernables. Quand son beau-frère lui demande s'il se souvient de la première fois qu'il a utilisé le mot « pomme », le matelot lui demande en retour si cela importe vraiment et le beau-frère de lui répondre: « Pas vraiment, mais le monde est un mensonge ». Le réflexe qu'a le spectateur devant l'ambiguïté de ce dialogue n'est pas de se demander pourquoi le personnage donne cette réplique (ce qu'il aurait fait s'il n'y avait eu qu'un petit nombre de répliques de ce type), mais bien de se demander pourquoi lui a-t-on fait dire ça. Ruiz pousse le spectateur à réfléchir au film en tant que conception.

2. Références

D'accord, Ruiz utilise en premier son récit pour faire décrocher le spectateur crédule, mais il va en plus de ça, faire référence, bon nombre de fois, à d'autres créations (cinématographiques, littéraires, etc.), ceci avec plus ou moins la même intention.

Intertextualité étiquetant clairement *Les trois couronnes du matelot* comme oeuvre postmoderne.

Ruiz utilise des références cinématographiques pour déstabiliser son spectateur encore davantage. L'une des premières scènes du film évoque le film noir: après avoir commis un meurtre, l'étudiant sort dans la rue. Par l'impression esthétique qu'elle dégage, cette scène rappelle les films noirs américains des années 40-50, les costumes des personnages (chapeaux et longs manteaux), le sol couvert de pluie, la brume et la narration s'apparentent au genre. De la même façon, la scène où le matelot et l'aveugle entrent dans le bar évoque, par ses plans (la plongée où l'on voit le bar au travers d'un ventilateur), son décor (les teintes de brun et de jaune, le long comptoir de bois) et sa mise en scène (les personnages roublards et sales buvant leur bière), le western. Ruiz cite donc deux genres typiquement hollywoodiens où la transparence règne.

Une autre référence est celle qu'il fait au cinéma d'Orson Welles, utilisant pour cela une très grande profondeur de champ caractéristique au cinéaste américain. À la différence de celui-ci, cette profondeur de champ (utilisée avec une caméra virevoltante) contribue dans le film de Ruiz à isoler et écraser les personnages, alors que chez Welles, elle les magnifiait.

Ruiz va aussi plus loin. Il va, par son récit, référer à la technique cinématographique (on a ici droit à différents niveaux d'énonciation). Par exemple, à la première rencontre entre le matelot et l'étudiant, il transporte dans le dialogue une technique propre au cinéma: le champ/contrechamp. Le spectateur a l'impression d'assister à un montage verbal dans lequel les personnages se renvoient tour à tour la balle (l'étudiant sait des choses sur le matelot - pourtant il ne l'a jamais vu - et vice-versa). Par le même procédé, lorsque le matelot commence son histoire, la narration subit un fondu enchaîné, passant de l'étudiant au matelot. Il y a un moment dans cet enchaînement où l'on ne sait plus qui parle exactement. Aussi, le réalisateur nous montre la présence de la caméra: le matelot verse du liquide sur l'objectif (effectuant du même coup une nouvelle rupture entre le personnage et le spectateur, ce dernier voyant que le matelot évolue derrière un verre, qu'il est prisonnier de l'écran). Cet écran, Ruiz le montre aussi dans le film: le matelot et la prostituée s'embrassent derrière le rideau, ne laissant voir que leurs ombres (la fiction est encore là pointée du doigt, un autre couple sort en tassant le rideau et il n'y a rien derrière). Ce rideau évoque l'écran d'une salle de cinéma où sont projetées des ombres et non de vraies personnes. Même chose avec le gros plan de la bouche d'où sortent des mots n'ayant pas la même cadence que le mouvement des lèvres. Ruiz nous fait assister à une postsynchronisation grossière. Ruiz fait aussi référence au montage par le personnage de Mathilde la danseuse (nous y revenons).

3. Rhétorique dans *Les trois couronnes du matelot*

L'univers que dépeint Ruiz est d'un symbolisme qui va plus loin que la technique, il pose un regard sur « l'esprit cinématographique », sur ce qui le caractérise en tant qu'industrie et en tant qu'art. Ruiz donne son opinion sur le médium de façon philosophique et personnelle, il en profite aussi pour dénoncer la fiction et les dangers qu'elle engendre [c'est ici une lecture particulière et nouvelle que l'on fait du film (qui a principalement été associé à l'idée d'exil), lecture qui amusera probablement les fans du cinéaste].

D'abord, l'étudiant qui doit quitter le pays se voit offrir un billet (au coût de trois couronnes danoises) pour prendre la place du matelot sur le *Funchalense*. Dès lors, Ruiz amène son récit vers sa métaphore: payer un billet, c'est ce que le spectateur a dû faire pour assister au film et c'est ce que l'étudiant doit faire pour y participer. En faisant un parallèle entre l'histoire du matelot et l'au-delà, Ruiz annonce que cette histoire qu'il s'appête à raconter est fictive, qu'elle n'appartient pas à notre réalité, mais bien à la fiction, au monde des morts comme il se plaît à nous le suggérer.

Face à un récit qui ne démarre pas et qui, en plus, paraît éclaté, l'étudiant s'emmerde et bâille. Ruiz nous montre que le métier de conteur demande que l'on accroche notre spectateur, qu'on ne peut pas se permettre de faire un film ne créant pas d'intérêt chez le public. Peut-être dénonce-t-il aussi l'attitude lasse du spectateur qui ne fait pas d'effort pour comprendre le récit.

L'histoire du matelot - les personnages qu'il rencontre.

3.1. L'aveugle

Un personnage important et intéressant, l'aveugle est une représentation symbolique du cinéma. Comme la fiction, l'aveugle ne peut pas s'empêcher de mentir, quoi qu'il fasse il est un mensonge (il n'est même pas aveugle). Ruiz dit clairement, par la narration du matelot, qu'on ne peut pas faire confiance à l'aveugle/cinéma: « Rien de ce qu'il disait n'était vrai. Rien de ce qu'il avait l'apparence d'être ne correspondait à la réalité, mais rien de ce qu'il était ne correspondait à ce qu'on pouvait appeler un être normal. » Toujours par la narration, Ruiz met en garde le spectateur, lui disant que bien que le cinéma ne soit qu'un faux semblant, il en est un très bien réussi et on pourrait arriver à le confondre avec la réalité. « Aucune de ces anomalies ne correspondait à ce que nous appelons une extravagance. » Aussi, fait-il dire à l'aveugle: « Ne crois jamais les gens comme moi » et, lorsque celui-ci se fait tuer: « N'y crois pas, c'est de la peinture rouge. » Ruiz se moque de l'effet spécial de son propre film, détruisant ainsi toute la crédibilité de la mort du personnage (encore un pur effet distanciatoire).

Ruiz utilise également ce personnage pour passer son opinion sur l'éventuelle mort du cinéma. « Que je meurs ici même si mes jours ne sont pas comptés » dit l'aveugle/cinéma et le matelot/point-de-vue-de-Ruiz lui répond: « Ça prouve que tu as bonne mine. » Combien de fois a-t-on entendu dire que l'industrie commerciale a tué le cinéma en tant qu'art? Ruiz rétorque avec sarcasme à cette boutade, ne prenant guère au sérieux cette façon négative de voir le cinéma. Au fond, même les frères Lumière ont eux-mêmes dit que leur invention était sans avenir...

3.2. Mathilde, la danseuse

Une des scènes les plus déconcertantes du film est celle où, devant le matelot, Mathilde effectue un strip-tease. En enlevant ses mamelons et son pubis, la danseuse montre qu'elle est montée, comme un film.

Son travail de danseuse est aussi lié au film: les gens dans la salle oublient qu'elle est là pour de l'argent et la prennent pour ce qu'elle n'est pas, ils croient en son faux érotisme (ils confondent la fiction et la réalité). Par extension, le spectateur qui regarde le film accepte aussi Mathilde comme objet sexuel, une machine à sexe (elle accepte l'invitation du matelot et se déshabille sur commande tel un robot). En démontant le personnage, Ruiz montre au spectateur qu'il a été berné, comme il risque de l'être chaque fois qu'il met les pieds dans une salle de cinéma. Le décor paradisiaque (fond de ciel bleu et plantes aquatiques) dans lequel Ruiz place Mathilde quand elle se déshabille parodie en quelque sorte les grandes scènes d'amour clichées où la belle s'offre au héros (encore une pointe de sarcasme, le maquereau de Mathilde est assis au fond de la pièce, surveillant ses intérêts). En lui retirant ses charmes physiques, Ruiz se moque du spectateur qui est encore une fois tombé dans le panneau.

3.3. L'enfant

Alors qu'il se balade à Singapour, le matelot fait la rencontre d'un jeune enfant et d'Arnaud Riard, un intellectuel caricatural. Ce personnage informe le matelot au sujet de l'enfant que, ne pouvant résister à son charme, le matelot adopte. Selon Arnaud, cet enfant est âgé de 90 ans et, malgré le fait « qu'il vivra plus d'années que vous et moi », l'enfant est malade, il vieillit dès qu'il mange.

Cet enfant-lumière, comme le dit si bien Arnaud, évoque une autre facette du cinéma. L'enfant-lumière est un nom qui rappelle les débuts du cinéma, pour les frères Lumière, mais aussi pour le projecteur, seule source lumineuse dans les salles obscures. Son âge, 90 ans, est approximativement celui qu'avait le cinéma lors de la sortie de *Les trois couronnes du matelot* (1982). Quasi centenaire, mais encore jeune, l'enfant évoque la fougue du cinéma, le fait que cet art en soit encore à ses balbutiements. Arnaud le prive de nourriture, il ne veut pas qu'il vieillisse trop rapidement. Cet intellectuel croit que l'enfant-lumière a encore de grandes choses à dire. En le laissant manger (« un bol de riz le fait vieillir d'un an »), Arnaud a peur de faire mourir l'enfant. En se gavant, on meurt sans avoir appris à apprécier. Comme en consommant des films produits à la pelle, le spectateur perd toute envie de voir des films marginaux, qu'il ne sait plus apprécier. Boulimique, il se nourrit de valeurs « sûres », sans vitamine et sans même apprécier le goût, pourvu que le tout le satisfasse un moment. Ruiz nous fait comprendre que c'est en le consommant sans trop y faire attention que le cinéma perd sa valeur.

3.4. Le bateau et son équipage

Le bateau symbolise, en poursuivant notre lecture, l'industrie cinématographique. Son équipage, la hiérarchie des grands studios: du capitaine/producteur à l'imitateur/acteur. « Je vous ai déjà vu quelque part » dit le matelot à l'imitateur, et celui-ci de répondre: « Ah non! Ça c'était l'autre! » Cet autre, c'est un rôle, un personnage que l'imitateur a joué, il est acteur. Le surnom que donne Ruiz au personnage ne laisse pas grand doute quant à sa fonction.

En s'embarquant sur le *Funchalense*, le matelot pond sa première oeuvre: une lettre à sa mère. Cette lettre est comme le premier film d'un réalisateur, film à tendance personnelle. Le matelot commente sa première oeuvre: « Ma première idée fut d'écrire à ma mère (il l'écrit en mer). Dans cette lettre, je lui disais ce que, par pudeur, je n'avais jamais osé lui dire en face ». Dans cette lettre, le matelot pardonne aussi une série d'événements à sa mère et lui dit finalement qu'il l'aime. S'exorciser dans sa première oeuvre est une constance chez les auteurs (voir les films étudiants). Le dernier commentaire du matelot sur cette lettre va comme suit: « Bref, c'était ma première lettre » (comme si ça expliquait son contenu).

« Ici, nous avons tous la même petite fiancée. Nous l'appelons la petite fiancée d'Amérique. » La femme a toujours été un rêve de matelot (le mythe des sirènes), Ruiz donne à ce rêve une origine américaine. Tous les matelots de cette industrie cinématographique flottante ont le même rêve: ils veulent faire des films américains (le chant de la sirène!). Le matelot qui vient de s'embarquer, lui, n'a pas la même fiancée, il n'a pas d'expérience et croit encore qu'il est possible de demeurer intègre dans cette industrie. Encore là, Ruiz utilise ses personnages pour passer un point de vue, c'est à dire que le cinéma, qu'il soit traité de quelque façon que ce soit, demeure le septième art. « Si cette fiancée n'est pas la même, elle est pareille » de dire l'imitateur. Ruiz veut faire comprendre que les cinémas, peu importe leurs origines, leurs buts et leurs façons de faire, sont semblables dans leur essence même. Un nouveau pied de nez à ceux qui ont une vision négative de l'industrie.