



HAL
open science

“ Aimées soient les personnes qui s’assoient ” :
l’immobilité chez Roy Andersson

Daphné Psarros

► To cite this version:

Daphné Psarros. “ Aimées soient les personnes qui s’assoient ” : l’immobilité chez Roy Andersson. Art et histoire de l’art. 2017. dumas-01609093

HAL Id: dumas-01609093

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01609093>

Submitted on 3 Oct 2017

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.

Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

« Aimées soient les personnes qui s'assoient »

L'immobilité chez Roy Andersson



Mémoire de recherche de Daphné Psarros

Master 2 : Cinéma et audiovisuel

Sous la direction de José Moure

Juin 2017

Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

« Aimées soient les personnes qui s'assoient »
L'immobilité chez Roy Andersson

Mémoire de recherche de Daphné Psarros

Master 2 : Cinéma et audiovisuel

Sous la direction de José Moure

A Madame Céline Scemama,

[...]

¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos
cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!

¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con qué saciar toda su sed,
ni sed con qué saciar todas sus hambres!

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la
hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, ñpor orden de sus manos, al
cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece!

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!

¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!

11 oct. 1937

[...]

Aimées soient les oreilles martin,
aimées soient les personnes qui s'assoient,
aimés soient l'inconnu et sa femme,
notre semblable par les manches, le col et les
yeux !

Aimé soit celui qui a des punaises,
celui qui porte un soulier percé sous la pluie,
celui qui veille le cadavre d'un pain avec deux
allumettes,
celui qui se prend un doigt dans la porte,
celui qui n'a pas d'anniversaires,
celui qui a perdu son ombre dans un incendie,
l'animal, celui qui ressemble à un perroquet,
celui qui ressemble à un homme, le pauvre riche,
le vrai miséreux, le pauvre pauvre !

Aimé soit
celui qui a faim ou soif, mais n'a pas assez de
faim pour étancher toute sa soif
et pas assez de soif pour rassasier toute sa faim !

Aimé soit celui qui travaille à la journée, au mois,
à l'heure,
celui qui sue de peine ou de honte,
celui qui se prend par la main pour aller au
cinéma,
celui qui paye avec ce qui lui manque,
celui qui dort le dos tourné,
celui qui ne se souvient plus de son enfance ;
aimé soit
le chauve sans chapeau,
le juste sans épines,
le voleur sans roses,
celui qui porte une montre et qui a vu Dieu,
celui qui a de l'honneur et ne meurt pas !

Aimé soit l'enfant qui tombe et pleure encore, et
l'homme qui est tombé et ne pleure plus !
Pitié pour les « tellement » ! Pitié pour les « si
peu » !

Pitié pour eux !

11 octobre 1937¹

¹ VALLEJO, César, « Faux pas entre deux étoiles », dans *Poèmes Humains*, trad. MASPERO, François, Editions du Seuil, 2011, p. 232-235

Table des matières

Introduction	6
1. ENTRE IMMOBILITE ET MOUVEMENT	10
1.1. Les dimensions de l'immobilité.....	10
1.1.1.Repos	11
1.1.2.Apatheia.....	19
1.1.3.Inertie.....	24
1.2. Mouvements immobiles	25
1.2.1.Refrains immobiles	27
1.2.2.Hommes immobiles.....	30
1.2.3.Le spectateur en contre champ	34
2. L'IMMOBILITE COMME DISPOSITIF	42
2.1. Le spectateur assis	42
2.2. L'immobilité comme intermédialité	48
2.2.1.Inspirations	48
2.2.2.Rapport concret au théâtre	53
2.2.3.Le plan tableau	59
2.3. Anti-réel.....	60
2.4. Immobilité et Imotion	64
3. PENSER L'IMMOBILITE	67
3.1. Anti-burlesque : quand le comique devient tragique	67
3.2. L'immobilité comme « gestus social »	72

3.3. La « Volonté de puissance » d'une métaphysique de l'humanité perdue	80
Conclusion	83
Fiches techniques	87
Filmographie de Roy Andersson	90
Bibliographie	91
Table des Illustrations	96

Introduction

« La modernité est la vitesse². », dit Thomas H. Eriksen. Hartmut Rosa reprend sa phrase dans son livre *Aliénation et accélération* et continue la réflexion : « Nous trouvons des références à une accélération de la vitesse de la vie, de l'histoire, de la culture, de la vie politique ou de la société ou même du temps lui-même³. » Le monde moderne est donc caractérisé par l'accélération. La première et plus évidente accélération, telle décrite par Rosa, est celle de la technique.

Cette accélération de la technique et de la technologie peut être retrouvée aussi au cinéma et dans ses moyens techniques qui ont évolué. Le montage, les mouvements de caméra, le rythme de la bande-son du film sont non seulement la vision personnelle du réalisateur mais s'insèrent aussi dans un contexte cinétique ambiant propre à la société actuelle. Plus précisément, on peut penser au Nouvel Hollywood et ses caméras qui peuvent faire tous les mouvements possibles mais aussi au Dogme 95 qui utilise les mini dv pour créer une image dite authentique mais en même temps très agitée et en constant mouvement. Grâce à l'évolution technique tout devient plus rapide, même le processus de tournage.

A ce moment-là, en pleine révolution des moyens techniques, Roy Andersson, après 25 ans d'absence dans le milieu cinématographique, tourne son premier film de « la trilogie des vivants » ; *Chansons du deuxième étage* (2000). Un film qui dure 1h30 mais qui est constitué de seulement 40 plans. Andersson propose un style opposé à cette époque de rapidité et de mouvement continu. Il donne au public un film immobile, un style qu'il gardera dans toute sa filmographie future. Même son processus de tournage est opposé à son époque, chacun de ses films de « la

² ERIKSEN, Thomas Hylland, *Tyranny of the Modern Places. Fast and Slow Time in the information Age*, Pluto Press, Londres & Sterling, Virginie, 2011, p. 159 cité dans ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La découverte, 2014, p. 14

³ ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La découverte, 2014, p.15-16

trilogie des vivants » est tourné sur une durée de quatre ans. Toutefois, l'esthétique de l'immobilité au cinéma est souvent mise en relation avec le temps qui passe et l'utilisation du plan séquence. Andersson, lui, utilise toutes les facettes de l'immobilité : du décor jusqu'aux comédiens, l'immobilité devient sa marque de fabrique et sa manière de concevoir et de créer son propre monde.

L'immobilité qui est l'état de ce qui est ou paraît immobile, sans mouvement, crée une contradiction avec le cinéma qui est l'art du mouvement. Dès sa définition, le cinéma est le mouvement puisque le mot cinématographe en grec se constitue des mots *κίνημα* qui veut dire mouvement et *γραφειν* qui veut dire écrire. Par conséquent, la définition exacte du cinéma est d'écrire le mouvement. René Clair écrit en 1924 :

Que le cinéma ait été créé pour enregistrer le mouvement, voilà qui n'est guère contestable [...]. S'il est une esthétique du cinéma, elle a été découverte en même temps que l'appareil de prises de vues et le film ; en France, par les frères Lumière. Elle se résume en un mot : mouvement⁴.

Peter Kubelka écrit pourtant que : « le cinéma n'est pas le mouvement. Le cinéma est une projection d'images - qui ne bougent pas- à un rythme très rapide⁵. » Le cinéma constitue alors ce que Bergson indique comme proposition absurde : « que le mouvement est fait d'immobilités⁶. » Malgré tout ça, la succession des images immobiles et l'effet « phi »⁷ rendent le cinéma l'art du mouvement. La définition générale de l'immobilité n'est pas dans ce cas suffisante, il faut définir l'immobilité spécifiquement pour le cinéma. En prenant en compte les éléments indiqués précédemment, l'immobilité au cinéma pourrait se définir ainsi :

⁴ CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris Gallimard, 1970, p. 61-63

⁵ KUBELKA, Peter, cité dans « The theory of material film », Paul Adams Sitney (dir.), *The Avant-Garde film*, New York, New York University Press, 1978 cité par BOUHOURS, Jean-Michel, *L'art du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 14

⁶ BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 307

⁷ « L'effet « phi » consiste dans le fait qu'à partir d'un certain seuil de rapidité dans la présentation successive de données visuelles parfaitement fixes, l'œil ne perçoit pas une succession rapide d'immobilités mais un mouvement continu. » GARDIES, André, BESSALEI, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Editions du Cerf, 1992, p. 74

l'immobilisation de ce qui serait sensé se mouvoir. Pour paraphraser Bergson : de l'immobile plaqué sur du mouvant.

« La vie est dans la figure au repos. Les artistes ont attaché au mot de mouvement une acceptation particulière. Ils disent d'une figure au repos qu'elle a du mouvement, c'est-à-dire qu'elle est portée à se mouvoir⁸. » Le talent du peintre réside dans sa capacité à affranchir les contraintes liées à l'immobilité du support afin de procurer l'impression du mouvement. Andersson fait exactement la même chose mais inversement ; en utilisant l'art du mouvement afin de procurer l'impression d'immobilité. Mais si le mouvement provoque l'émotion qu'est-ce que provoque l'immobilité ? Quel est le rôle du spectateur dans ce monde immobile du cinéma d'Andersson et qu'est-ce qu'il ressent ? « Aimées soient les personnes qui s'assoient », c'est avec cette phrase du poème de César Vallejo que s'ouvre le premier film de la trilogie. Qu'est-ce que signifie dans l'univers Anderssonien d'être assis, par conséquent immobile ? Et au final, qu'est-ce que l'utilisation de l'immobilité dit sur sa vision du monde, de l'homme et du cinéma ?

Le corpus de films qui constituera cette étude est « la trilogie des vivants » : *Chansons du deuxième étage* (2000), *Nous les vivants* (2007) et *Un pigeon perché sur une branche philosophe sur l'existence* (2014). Mis à part ses court-métrages, ces trois films de sa filmographie sont les seuls qui peuvent traiter la question de l'immobilité puisque cet univers cinématographique est introduit dans *Chansons du deuxième étage*. Ses deux long-métrages précédents, *Une histoire d'amour suédoise* (1970) et *Giliap* (1975), ont une mise en scène plus « classique » et comme il le dit lui-même se rapprochent du néo-réalisme⁹, donc ne seront pas traités.

⁸ DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, p. 388

⁹ « I started my career making realistic-style movies. I was and am a big fan of Italian neorealism, especially [Vittorio] De Sica. But after fifteen years of trying to make movies in his style, I was so tired of realism, I planned to stop even making movies. » RATNER, Megan, « The trivialist cinema of Roy Andersson : an interview » [en ligne], *Film Quarterly*, Fall 2015, Volume 69, Number 1, consulter le 11 novembre 2016.
URL: <http://www.filmquarterly.org/2015/09/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/>

« Et c'est encore une façon de mieux comprendre ce que le film cherche à nous dire que de savoir comment il le dit¹⁰. » D'après la logique de Bazin, cette étude commencera par la forme pour arriver au fond. L'immobilité devient ainsi l'entrée pour accéder dans l'univers Anderssonien.

¹⁰ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011, p. 70

1. ENTRE IMMOBILITE ET MOUVEMENT

A quoi se mesure l'immobilité au cinéma ? Voilà une question qui pose problème dès sa formulation, puisque pour que le cinéma existe, il a besoin du mouvement. Les photogrammes qui bougent et les plans qui se succèdent grâce au montage sont deux éléments fondamentaux du cinématographe qui créent du mouvement. Mais si à part ces deux choses, qui ne peuvent pas s'immobiliser, tout le reste des éléments est immobile, il peut exister la dite impression d'immobilité. Du personnage immobile, à la caméra, au montage, au décor, l'univers d'Andersson se caractérise par cette impression d'immobilité. Une immobilité qui ne se manifeste pas toujours de la même manière, elle a différentes formes et dimensions. Et même si des mouvements existent de temps à autre, ils tendent toujours, eux aussi, vers l'immobilité.

1.1. Les dimensions de l'immobilité

L'immobilité chez Andersson a plusieurs dimensions. Définir les formes d'immobilité dans « la trilogie des vivants » permettra d'approfondir dans la forme et également définir quelques éléments qui procurent l'impression d'immobilité au cinéma. Ludovic Cortade dans son livre *Le Cinéma de l'immobilité*¹¹ propose une approche esthétique de l'immobilité qui se définit par quatre catégories : le figement, le repos, l'apatheia et l'inertie. Ces catégories vont permettre de préciser les différentes formes d'immobilité dans les films d'Andersson. Seul le figement ne va pas être traité. « La catégorie du figement désigne la privation de mouvement du à un paroxysme émotionnel : il correspond à une immobilisation de l'image ou des corps, médusés par l'effroi ou le plaisir extrêmes¹². » Ce cas de figure n'existe pas dans l'univers Anderssonien, par conséquent, la première catégorie traitée est celle du repos.

¹¹ CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008

¹² *Ibid.*, p. 249

1.1.1. Repos

Le repos est tout d'abord un terme de la physique comme également le mouvement et l'immobilité. Galilée le définit ainsi : « Le repos est une absence de modification dans les relations spatiales entre les choses¹³. » Cortade dans son livre le définit ainsi : « [le repos se définit] par la virtualité d'un mouvement dont l'instant de l'actualisation demeure ambigu¹⁴. » Éric Rohmer écrit :

Ce que le peintre ou le sculpteur n'obtiennent que par ruse ou violence, "l'expression", est donné au cinéma comme le fruit de sa condition même. Il appartiendra pour la rendre plus intense non toujours d'en accélérer le rythme, mais de le ralentir jusqu'à la limite de l'insolite fixité¹⁵.

L'immobilité devient alors une expression parce que le cinéma est l'art du mouvement. Le mouvement ne sera jamais aussi bien rendu qu'à la faveur du repos qui le précède. Et inversement, l'immobilité existe grâce au mouvement qui la précède ou la succède. Par conséquent, le repos peut être défini comme un état qui lie l'immobilité au mouvement.

André Bazin dans son article « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène » écrit à propos du film *La Vipère* (The Little Foxes – 1941) :

Si l'on essayait de caractériser la mise en scène de son dernier film en partant de la "forme", il en faudrait donner une définition négative. Tout l'effort de la mise en scène tend à se supprimer elle-même, la proposition positive correspondante étant qu'à l'extrême limite de ce dépouillement les structures dramatiques et l'acteur apparaissent alors dans leur maximum de puissance et de clarté¹⁶.

¹³ BALIBAR, Françoise, « MOUVEMENT ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 2 avril 2017.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mouvement/>

¹⁴ CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, op. cit.

¹⁵ ROHMER, Éric, « Vanité que la peinture », *Cahiers du cinéma*, no 3, Juin 1951 (article signé sous le pseudonyme de Maurice Schérer), repris dans *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 87

¹⁶ BAZIN, André, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La revue du cinéma*, no 10, février 1948, repris dans *La Revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, 1992, p. 163

Dans cette séquence que Bazin commente le cadre est fixe et les personnages aussi, Bette Davis au second plan et Herbert Marshall au premier plan. Tous les éléments du cadre sont immobiles, en repos car en tension entre immobilité et attente de mouvement. Bazin définit alors la mise en scène de William Wyler comme négative car complètement abstraite de tout élément. En prenant la logique du critique pour définir la mise en scène immobile d'Andersson et en se basant sur la physique quantique, sa mise en scène peut être définie comme une mise en scène degré zéro (0). La mise en scène degré zéro d'Andersson est ainsi proche de la logique de Roland Barthes et de son *Degré zéro de l'écriture*¹⁷, soit une écriture débarrassée de toute valeur et de toute profondeur. Et c'est ainsi que peut se définir la mise en scène degré zéro ; par l'immobilité de la caméra et du sujet filmé. Si les personnages bougent et la caméra reste immobile, la mise en scène peut être définie comme négative(-) et quand la caméra bouge et pas les comédiens, la mise en scène peut être caractérisé comme positive(+). Le positif et le négatif n'étant pas un commentaire mais un état pur. Cette symbolisation emprunte à la physique quantique dans laquelle les états spin d'un atome spin1 sont symbolisés comme $|+\rangle$, $|-\rangle$ et $|0\rangle$ ¹⁸.

Mise en scène	Personnages	Caméra
-	Mouvement	Immobile
+	Immobile	Mouvement
0	Immobile	Immobile

Faire le lien du cinéma avec la physique quantique pour définir ces différents types de mise en scène a du sens, puisque l'objectif premier de la physique quantique est l'observation. L'observation qui est au sein non seulement du cinéma mais aussi du travail de recherche. Cette catégorisation permet de mieux comprendre les différentes possibilités de mouvement et d'immobilité, des premiers choix que doit faire un réalisateur en construisant son plan.

¹⁷ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 2014

¹⁸ MAHAN, Gerald D., *Quantum mechanics in a nutshell*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 102-106

« Mais en dépit des apparences, la mise en scène de Wyler se sert au maximum des moyens que lui offrent la caméra et le cadre¹⁹. » « Il semble que cette mise en scène se définisse [...] par son absence²⁰. » Selon Bazin, Wyler arrive à obtenir « le style sans style ». Ces propos peuvent facilement être mis en parallèle avec le travail que fait Andersson. Il met en repos chaque élément de mise en scène en étant conscient de ce que peut produire l'absence de mouvement.

Pour Edgar Morin, l'immobilité n'a de valeur qu'en tant qu'attente du mouvement :

Et lorsque soudain musique et image s'immobilisent, c'est le moment de tensions extrême du mouvement. Cette immobilité n'a de sens, de valeur, de pesanteur qu'en tant qu'attente de la porte qui va s'ouvrir, du coup de feu qui va partir, du mot de délivrance qui va jaillir²¹.

Cette tension que décrit Morin est au centre de la logique du repos tel que décrit par Cortade mais n'a pas cette forme dans l'univers Anderssonien. Le repos dans la trilogie a certes la forme de l'attente mais d'une attente qui ne se résout jamais, en tout cas pas dans la temporalité du film. L'attente est l'état principal des personnages d'Andersson. Les voyageurs attendent dans la gare, des hommes attendent le bus, le médecin et l'infirmière attendent les patients... Ils sont en attente permanente de ce mouvement que décrit Morin mais qui, au final, ne vient pas.

L'absence de mouvement est encore plus mise en évidence par l'absence du montage. Si la scène était découpée avec plusieurs plans même si les corps restaient immobiles, l'alternance des plans aurait donné une impression de mouvement. Par conséquent, non seulement les personnages mais le plan également, sont en repos. Ceci rejoint la logique d'André Bazin et du montage interdit. « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs

¹⁹BAZIN, André, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *op.cit.*, p. 165

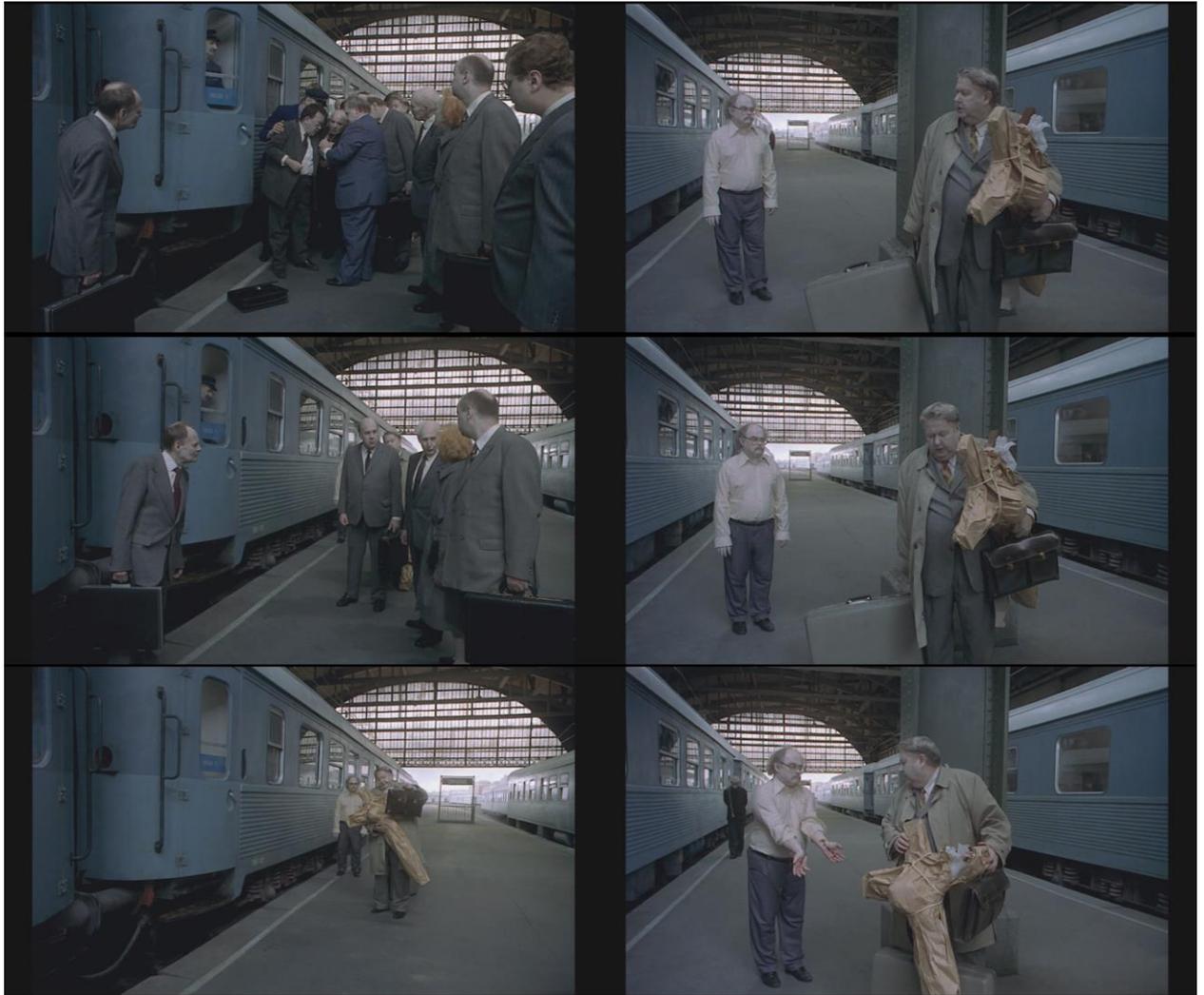
²⁰ *Ibid.*, p. 174

²¹ MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les éditions de minuit, 2007, p. 135

facteurs de l'action, le montage est interdit²². » Chez Andersson la logique du montage interdit s'introduit par la privation du mouvement.

Toutefois, le mot absence pour parler du montage n'est pas totalement correct. Dans plusieurs séquences et avec l'utilisation complexe du premier et de l'arrière-plan, Andersson crée un montage interne à la séquence. Des personnages apparaissent soudain au milieu de la séquence mais ils ne viennent pas du hors champ, ils étaient toujours là ; mais cachés par un autre personnage ou un élément du décor. Andersson crée alors un hors champ interne qui lui permet d'établir des plans séquences complexes qui contiennent plusieurs et différents éléments. C'est le cas dans plusieurs séquences de *Chansons du deuxième étage*. Par exemple, la séquence de la gare s'ouvre sur un évènement quelconque : un homme s'est coincé le doigt dans la porte d'un train et les passants sont rassemblés à côté de lui et commentent sa situation. La séquence se déroule dans sa durée jusqu'à ce que l'homme soit libéré et que la foule commence à partir. Dès que la foule diminue le spectateur aperçoit Kalle (Lars Nordh), un des protagonistes, qui était là dès le début, parmi la foule, et regardait aussi l'évènement. Une fois le quai vide il ne reste plus que Kalle et son ami. La séquence continue introduisant une nouvelle histoire qui n'a aucun rapport avec celle de l'homme au doigt coincé. Pendant que Kalle et son ami sont en train de parler, un homme apparaît dans la profondeur. Cet homme est dévoilé grâce au déplacement des hommes du premier plan qui ont bougé en parlant. Après quelques secondes, l'homme du fond arrive à leur niveau et commence à leur parler introduisant ainsi une troisième histoire au sein de ce plan séquence.

²² BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 59



Ainsi, cette utilisation du montage interne influe non seulement sur la forme mais aussi sur la narration. Dans une autre séquence du même film, des délégués sont rassemblés autour d'une table et parlent des problèmes du pays. Parallèlement à leur conversation ils observent chacun leur tour une boule de cristal. Ce plan est long et les spectateurs peuvent avoir du mal à comprendre la scène avec la présence de cette boule de cristal. Jusqu'au moment où les hommes se lèvent, paniqués par la vision de quelque chose hors champ. En se levant, ils dévoilent une femme qui était parmi eux dissimulée depuis le début et qui par son costume, semble être une voyante.



Avec l'utilisation du hors champ interne Andersson arrive à créer des « collures » entre deux séquences et au final les faire se succéder sans montage. Il l'utilise aussi pour jouer avec la narration et crée l'effet de mystère et de surprise. Toute la séquence fera sens une fois seulement le personnage dévoilé.

L'absence de plan de coupe fait que le plan dure très longtemps ou qu'en tout cas il donne l'impression d'une grande durée. Cette durée donne le temps à la scène d'évoluer et au repos de s'établir. Gilles Deleuze nommerait ces longs

moments de repos des temps morts, comme il le fait dans son livre *Image-temps* en parlant d'Antonioni :

En effet, les situations les plus banales ou quotidiennes dégagent des “forces mortes” accumulées égales à la force vive d'une situation limite (ainsi, dans *Umberto D* de De Sica, la séquence du vieil homme qui s'examine et croit avoir la fièvre). Bien plus, les temps morts d'Antonioni ne montrent pas simplement les banalités de la vie quotidienne, ils recueillent les conséquences ou l'effet d'un événement remarquable qui n'est que constaté par lui-même sans être expliqué (la rupture d'un couple, la soudaine disparition d'une femme ...) ²³.

Prenant la définition de Deleuze et ses « forces mortes », il peut être dit que toutes les séquences d'Andersson se caractérisent par des temps morts. La trilogie des vivants est de fait basée sur ça ; des séquences de situations limitées, d'observation du quotidien comme chez De Sica. Un homme est assis sur un fauteuil, une femme prend un bain, une femme se regarde dans le miroir... Et aussi, comme chez Antonioni, les temps morts d'Andersson sont des moments de constat de quelque chose qui s'est déjà produit hors champ, hors de la temporalité du film. Comme par exemple, dans *Chansons du deuxième étage* quand Kalle rend visite à son fils à l'hôpital psychiatrique. Tous les deux se regardent, rien de particulier ne se produit puisque l'hospitalisation du fils de Kalle est déjà effective. C'est au résultat que le spectateur fait face. Andersson introduit aussi des temps morts où rien ne se passe, mais en même temps, tout est en suspens et le spectateur peut craindre le pire qui n'arrive au final jamais, ou en tout cas pas dans le temps du film. Comme par exemple dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*, dans la séquence où un vieil homme est debout un pistolet dans une main, le téléphone dans l'autre et reste juste là, immobile sans rien faire. Le spectateur peut à cet instant imaginer toute action possible mais au final l'homme âgé va parler au téléphone et va dire la phrase leitmotiv du film « Je suis content de savoir que vous allez bien ». La scène va, après cette phrase, finir. Les temps morts c'est aussi laisser l'imaginaire flotter et au final le laisser en suspens.

²³ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, p. 14 -15

Si le temps de chaque séquence durait moins longtemps, y aurait-il cette impression d'immobilité ? Cette question est essentielle car elle aide à établir les principes de l'impression d'immobilité au cinéma. La durée des plans est donc un des premiers facteurs de l'impression de l'immobilité. La logique du temps chez Andersson ressemble à l'idée de Bergson comme exprimée dans son livre *L'Évolution créatrice* : « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde [...] Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu²⁴. » Le réalisateur laisse les séquences évoluer à leur durée. Les longs plans séquences permettent ainsi de montrer les choses petit à petit et laisser la scène évoluer, la plupart des fois, dans un temps réel. Ainsi l'homme qui marche de la profondeur jusqu'au premier plan à un rythme normal va arriver au premier plan au sein du même plan. Mais au final, la durée des séquences n'est pas beaucoup plus longue que celle d'un film de vitesse « classique », cette impression de grande durée est accentuée par le manque de montage et de mouvements de caméra : l'immobilité. Des moments de malaise sont ainsi installés entre les personnages qui restent en repos, sans parler, en attente de quelque chose.

La bande son est aussi un élément qui aide à établir l'impression du repos permanent. Les silences renforcent l'impression d'immobilité et les dialogues qui diminuent de plus en plus au fur et à mesure que la trilogie évolue, rendent l'univers encore plus statique. Dans ce monde, non seulement l'image mais aussi la bande-son est en repos.

Au final, le repos est une dimension de l'immobilité qui a besoin du mouvement pour exister, il est même sa finalité ou son commencement. Chez Andersson il existe une forme de repos permanent, d'une attente d'un mouvement qui ne vient jamais. Contrairement au repos, la catégorie suivante, l'apatheia, est indifférente aux mouvements. Celle-ci est plus proche de l'univers Anderssonien.

²⁴ BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 10

1.1.2. Apatheia

L'apatheia désigne le fait de ne pas pâtir d'une affection, d'être intact, indemne de tout sentiment. Ce mot vient du grec *ἀπάθεια* qui signifie sans pathos, sans passion. Dans le cas de l'immobilité, l'apatheia désigne être intact au mouvement. Ludovic Cortade la met en parallèle avec les statues antiques en parlant d'esthétique de privation de mouvement et en évoquant les écrits de Hegel : « ... elle [la statue] s'abstient de toute action déterminée, ne concentre pas toute la force dans un seul moment et ne fait pas de ce moment la chose principale²⁵. »

Ce manque d'action déterminée renvoie aux écrits de Gilles Deleuze et ses théories de crise de l'action. Dans son livre *Image-mouvement*²⁶, il écrit sur la loi de l'image mouvement et le schéma sensori-moteur. Plus précisément, l'image mouvement présente un personnage dans une situation donnée qui réagit à une situation et la modifie. La logique donc du sensori-moteur est celle de l'action réaction. Cette image-action commence à disparaître après la guerre ou plutôt à être transformée dans une nouvelle sorte d'image : *l'image-temps*. Deleuze observe que le sensori-moteur a fondu et le spectateur se trouve dans une situation optique pure.

Ce qui définit le néo-réalisme, c'est cette montée de situations purement optiques, qui se distinguent essentiellement des situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme. C'est peut-être aussi important que la conquête d'un espace purement optique dans la peinture, avec l'impressionnisme²⁷.

Ceci, selon lui, peut être aussi observé chez Hitchcock dans son film *Fenêtre sur cour* (1954) dans lequel le personnage principal est sur un fauteuil roulant qui l'empêche d'agir alors qu'il aimerait. Il se retrouve alors spectateur lui aussi d'action qu'il ne peut pas maîtriser. C'est par cet exemple-là que peut être fait le premier lien avec les personnages d'Andersson et cette crise de l'action. Dès le premier film de la trilogie plusieurs personnages sont immobiles car immobilisés par le décor. Un

²⁵ HEGEL, Georg Wilhelm, *Esthétique*, trad. Bénard, III, p. 255 ; trad. S. Jankélévitch, I, Paris, Flammarion, 1979, p. 140 cité par CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, op. cit., p. 82

²⁶ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983

²⁷ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op.cit., p. 9

homme sous une machine de bronzage, un homme coincé à la porte d'un train, le vieux général qui est coincé par son lit à barreaux de l'hôpital.



Une première immobilité qui a comme résultat la non-action des personnages et qui n'est pas alors un choix mais un « handicap » comme chez Hitchcock. Ce ne sont pas que les personnages immobilisés par le décor qui restent immobiles, mais tous. Une crise de l'action peut être remarquée sur l'ensemble des films.

[...] le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action²⁸.

Les personnages d'Andersson sont complètement livrés à eux-mêmes et n'arrivent pas à agir. Même Kalle dans *Chansons du deuxième étage* qui a brûlé son magasin pour récupérer l'argent de l'assurance n'est pas un personnage actif. L'action qu'il a commise se situe avant le début du film. Pendant toute la durée du

²⁸ *Ibid.*

film le personnage apparaît dans les séquences seulement pour raconter l'action qu'il a produite hors champs. Immobile, il répète les mêmes phrases ne sachant pas comment agir. Le deuxième niveau de la crise de l'action chez Andersson n'est pas volontaire mais inévitable. Le héros d'Andersson, au final, ne sait pas réagir aux situations données et donc l'immobilité devient sa position naturelle.



La troisième crise d'action qui peut être définie est celle qui se rapproche le plus de l'apatheia. Le personnage n'agit pas par volonté et consciemment reste immobile. C'est le cas souvent de la foule qui reste indifférente même quand un homme vient de se faire battre et crie de douleur pendant que son sang s'écoule (*Chansons du deuxième étage*) ou encore quand des esclaves sont brûlés (*Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*). C'est le cas de toute une nation dans *Chansons du deuxième étage* qui devient témoin apathique du meurtre collectif d'un enfant de six ans. L'apatheia est au centre de la logique de l'immobilité et de la crise de l'action des personnages d'Andersson.

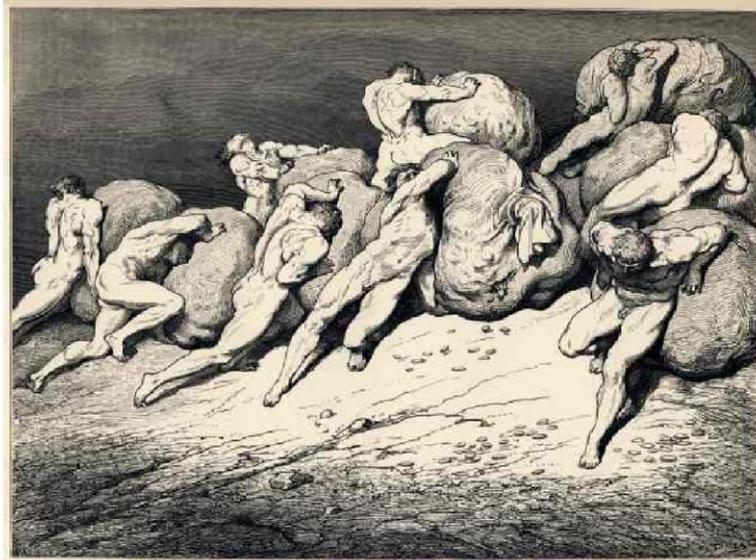


Il existe aussi une quatrième crise d'action, les personnages veulent agir mais n'y parviennent pas. C'est le cas dans la séquence de l'aéroport dans *Chansons du deuxième étage*. Dans la troisième séquence avant la fin du film, des centaines de personnes essaient d'échapper à l'univers apocalyptique de la ville en se dirigeant vers les bureaux d'enregistrement d'un aéroport. Cette séquence avec sa mise en scène en profondeur et ce décor dominant, crée comme un effet miroir qui multiplie la foule en donnant l'impression d'invasion. Cette impression d'invasion est soutenue également par la bande son et l'écho des cris de la foule. C'est une des seules séquences avec autant de mouvement qui a pour résultat le chaos. Seul élément fixe, les hôtesse qui attendent sans réagir, telles des poupées, à leurs bureaux. Une séquence qui rappelle une course d'athlètes ; chacun des couples essaye d'arriver en premier aux bureaux d'enregistrement. Pendant que les personnages essaient d'atteindre la ligne d'arrivée, leurs affaires commencent à tomber de leurs chariots et les empêchent de continuer leur action. Ils doivent replacer les affaires sur les chariots pour reprendre la course. Cette répétition de mouvement des affaires qui s'écroulent et des personnes qui les replacent en haut des énormes piles devient récurrente et fige l'action. Cela rappelle l'action de Sisyphe telle que décrite par Homère dans l'Odyssée :

Et je vis encore Sisyphe, qui souffrait de violentes douleurs il poussait de ses deux bras une énorme pierre. S'arc-boutant des mains et des

pieds, il poussait la pierre vers le sommet d'une colline ; mais quand il allait en dépasser le faite, la masse l'entraînait en arrière ; de nouveau l'impudente pierre roulait vers la plaine. Les forces tendues, il recommençait à la pousser, la sueur ruisselait de ses membres et la poussière s'élevait en nimbe de sa tête²⁹.

Tels des modernes Sisyphe, les personnages d'Andersson poussent leur chariot qui devient au final l'élément qui les empêche d'atteindre leur but qui est, comme ils disent, la liberté. Tel Sisyphe, ils sont condamnés à créer un mouvement perpétuel qui n'aboutit jamais. L'univers immobile d'Andersson se transforme alors en enfer où toute fuite est vaine.



Gustave Doré, *Dante's Divine Comedy: Inferno: The Avaricious and Prodigal*, 1857

²⁹ HOMERE, *L'odyssée Chant XI*, trad. DUFOUR, Médéric, RAISON, Jeanne, Paris, Librairie Garnier Frères, 1961, p.172-173

Les personnages d'Andersson sont condamnés à l'échec permanent qui les ramène à leur état d'origine, l'immobilité. Ce n'est pas seulement l'échec d'une action précise, comme la fuite, mais aussi un échec de communication qui rend les personnages non seulement immobiles mais aussi solitaires. L'immobilité devient ainsi le résultat de l'échec qui rend, au final, les personnages apathiques.

L'apatheia ne caractérise pas que les personnages mais aussi la mise en scène qui reste en retrait. Le plan large fixe qui d'une certaine façon ne veut rien pointer, rien commenter, au premier regard semble être indifférent à toutes les choses qui se produisent devant la caméra. Ce choix est loin d'être apathique mais ceci sera démontré par la suite.

L'apatheia chez Andersson est le résultat d'une crise de l'action. Qu'elle soit volontaire ou non, elle devient le destin de tout être humain qui existe dans son univers. Cette indifférence au mouvement caractérise aussi la dernière dimension de l'immobilité au cinéma qui est celle de l'inertie.

1.1.3. Inertie

L'inertie est un terme emprunté à la physique et plus précisément à la loi de la relativité du mouvement dont Galilée fut le premier à établir le principe en 1632 dans son livre *Dialogue concernant les deux grands systèmes du monde* : « Il est donc manifeste que le mouvement commun à plusieurs mobiles est sans effet et comme nul quant à la relation de ces mobiles entre eux, puisque entre eux rien ne change³⁰. » Pour le cinéma Raymond Bellour la définit ainsi : « l'inertie désigne l'ensemble des mouvements qui procurent l'impression de la "fixité d'un mouvement perpétuel"³¹. »

Rare est l'utilisation de cette catégorie chez Andersson puisqu'elle n'apparaît que deux fois dans l'ensemble de la trilogie. C'est dans la séquence de la gare dans

³⁰ GALILEI, Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Editions du Seuil, 1992, p.229

³¹ BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images 2*, Paris, P.O.L., 1999, p. 51

Chansons du deuxième étage que le spectateur est face à cet effet pour la première fois. Un homme vient d'être libéré après avoir été coincé par la porte du train et la foule qui observait le spectacle vient de partir laissant seul Kalle et son ami. Après un moment de contemplation, les deux hommes commencent à marcher vers l'avant et la caméra, au même moment, commence un travelling arrière. La caméra suit le rythme du personnage et recule en fonction de son pas. Puisque le travelling est associé au déplacement du corps visible dans le champ et que ce déplacement s'effectue au même rythme que le mouvement de la caméra, le cadre bouge en même temps que le corps filmé et les deux mouvements s'annulent réciproquement. En se basant donc sur la logique précédente des mises en scènes positives ou négatives, ici il s'agit d'un affrontement des deux mouvements qui au final replonge le tout dans une mise en scène degré zéro.

Ce mouvement de caméra est donc un mouvement qui tend vers l'immobilité, comme la plupart des mouvements chez Andersson. Ces mouvements pourront dès lors être nommés mouvement immobiles. Ce jeu que crée le réalisateur entre immobilité et mouvement est une des premières caractéristiques de la mise en tension du spectateur.

1.2. Mouvements immobiles

L'immobilité n'est rien sans le mouvement et inversement. Pour créer son monde, Andersson aime mettre en tension ces deux éléments. L'exemple le plus complet montrant cette tension tout en mettant en avant les éléments qu'utilise le réalisateur pour obtenir cette ambivalence est la séquence du rêve d'Anna (Jessika Lundberg) dans *Nous, les vivants*.

Dans cette séquence onirique, Anna vient de se marier avec son idole et star de musique Micke Larsson (Eric Backman) et ils sont tous les deux dans leur nouvelle maison. Anna est en train d'enlever ses chaussures tandis que Micke joue de la guitare. Elle le regarde jouer puis se lève et va à côté de lui. Si l'œil se balade un peu

dans l'espace il réalise que la maison est en train de bouger. Tels les passagers d'une voiture, les spectateurs peuvent découvrir le paysage qui défile au second plan et fait apparaître de nouveaux éléments du décor. La maison entre dans la ville, le couple continue à vivre comme si de rien n'était tandis que par la fenêtre, les maisons commencent à se succéder. Après un moment, au second plan apparaissent des personnes qui regardent à travers la fenêtre et dans la maison. Le couple n'a encore rien remarqué. La maison s'immobilise. Au second plan, une énorme foule est en train de regarder à travers la fenêtre. Une personne tape à la vitre et Micke ouvre sans étonnement la fenêtre en saluant le public. Toute la foule se réunit pour les féliciter. Pendant que la foule s'extasie avec le couple, un changement de plan s'effectue. La caméra passe à l'extérieur de la maison, en contre champ, et devient une personne dans la foule. Après un moment, Micke commence à jouer de la guitare la maison s'éloigne et la foule les salue.



Cette séquence est le parfait exemple de la tension entre mobilité et immobilité chez Andersson. Dès le commencement de la scène, cette opposition est présente. Le plan est fixe et large avec la composition Anderssonienne classique. Micke est en train de jouer la guitare et la bande son vient contraster l'immobilité du cadre et

l'accentue. Le second plan qui est visible à travers la fenêtre, un cadre dans le cadre, est en mouvement et défile à une grande vitesse contrastant encore une fois avec l'immobilité de l'intérieur. Même la maison seule crée cette ambivalence : une maison c'est un élément stable par définition et là dans cet univers décalé du rêve d'Anna, elle est en plein mouvement tout en restant immobile. L'impression d'immobilité du premier plan est accentuée par le mouvement de l'arrière-plan. Pour finir, le changement de plan dans la même séquence, chose extrêmement rare chez le réalisateur, fait basculer les choses. Les situations s'inversent et c'est l'extérieur qui devient immobile pendant que la maison commence à bouger vers le hors champ. Ce changement de point de vue décale l'impression d'immobilité d'un élément à un autre. Quand la caméra s'insère dans le public qui voit la maison partir, c'est la maison qui bouge tandis qu'au contre-champ l'impression de mouvement vient de l'extérieur.

Ainsi, la complexe utilisation du premier et arrière-plan, les personnages mais aussi la bande son sont les éléments qu'utilise Andersson pour créer des mouvements immobiles, des mouvements qui, en fin de compte, accentuent encore une fois l'impression d'immobilité.

1.2.1. Refrains immobiles

La musique est un des éléments en mouvement dans les films. Son rythme donne un tempo et accentue l'impression d'immobilité de l'image. Chaque film a une mélodie qui devient son leitmotiv. Dans *Chansons du deuxième étage* c'est une mélodie joyeuse qui se compose de flûte et d'accordéon. Parfois, l'accordéon prend le dessus, parfois la flûte, ce qui a comme résultat des variantes de rythme et de tonalités. A un moment dans l'histoire, la musique devient diégétique puisque une femme joue à la flûte la même mélodie mais avec un tempo plus lent ce qui a pour résultat de transformer la mélodie joyeuse en une musique triste. Le film finit avec le tempo plus ralenti et l'accordéon plus prononcé qu'au début. La mélancolie qui a pris le dessus à l'image atteint aussi la bande son. Et même quand un personnage

joue de la musique, ce qui produit une action, il est maintenu dans l'immobilité puisqu'il n'est pas à l'origine du mouvement. Les doigts qui bougent sur la flûte sont ceux d'un autre personnage qui l'enserme.



Dans *Nous, les vivants*, la musique est encore plus gaie. Elle se compose de trombones et trompettes et crée un rythme jazz qui invite à la danse, qui rappelle un air de parade. Dès le début du film, la musique devient diégétique puisque dans une des premières séquences, un joueur de trombone répète chez lui le même morceau en provoquant la crise de nerfs de son entourage. A d'autres moments de l'intrigue apparaissent d'autres plans de répétitions de musiciens mais aussi d'un groupe de musique qui rassemble tous les personnages montrés précédemment seuls. Vers la fin du film, le groupe de musique s'avère être une fanfare qui joue la même mélodie mais en lui enlevant son côté chaleureux pour pouvoir défiler « sérieusement ».

Dans *Un pigeon perché sur une branche philosophe sur l'existence*, le thème musical de l'accordéon et du violon fait son introduction dès la première séquence. Dans ce film, dès la bande son, apparait le contraste entre la fragilité (violon) et l'agressivité (accordéon). Joie et tristesse, une des oppositions principale de l'univers Anderssonien existe également dans les mélodies de la bande son.

Ces musiques viennent contraster avec le climat général des films qui est plutôt sombre. Parallèlement elles aident à apporter l'aspect comique des situations en le faisant ressortir plus facilement. La musique de chaque film se résume à une mélodie qui se répète plusieurs fois dans le film. Dans le silence, viennent se poser ces mélodies qui par leur redondance soulignent encore plus l'immobilité de la séquence. La bande son est alors en mouvement mais au bout du compte le résultat continue d'être immobile.

Dans la bande son, sont compris aussi les dialogues. Les dialogues ne sont pas nombreux mais dans chaque film une phrase se répète tout le temps. Dans *Chansons du deuxième étage* c'est les vers du poème de César Vallejo qui sont répétés à plusieurs reprises. Dans *Nous, les vivants* les personnages répètent la phrase : « Demain sera un autre jour ». Dans le dernier volet de la trilogie, dans lequel cet effet est encore plus accentué puisque ce sont presque les seules paroles prononcées dans l'ensemble du film, la phrase que tous les personnages répètent sans cesse est : « je suis content de savoir que vous allez bien ». Ces phrases deviennent le leitmotiv de chaque film et produisent au final les mêmes effets que la musique. Elles contrastent avec la vraie situation des personnages et provoquent le rire. Elles deviennent redondantes et rajoutent à l'impression d'immobilité et de non-action puisque même si elles obligent les gens à communiquer, au fond elles ne les aident pas ni ne changent les situations. Ces phrases deviennent des refrains qui unifient les différentes séquences entre elles mais qui, au final, accentuent l'immobilité et le désespoir.

Les sons et les bruits jouent aussi un très grand rôle dans ce processus vers l'immobilité. Comme par exemple les sons d'embouteillages dans la séquence du bar dans *Chansons du deuxième étage*. Au second plan les rues sont bloquées, aucune voiture ne peut avancer. Le bruit des klaxons atteint le premier plan et l'affecte en créant une atmosphère de fixité absolue. Dans ce monde que construit Andersson, même les voitures perdent leur fonction première et sont aussi à leur tour immobilisées.

Même si la bande son est alors construite, développée et en mouvement tout le long des films, cela est mis en place de telle façon à accentuer la fixité du plan et le rend, finalement, encore plus immobile.

1.2.2. Hommes immobiles

Les personnages sont le second élément qui crée l'ambivalence entre immobilité et mouvement dans l'univers Anderssonien. Cette tension est au fondement même des personnages. Au sein de la trilogie celle-ci est représentée par le biais de la caractéristique fondamentale des personnages, leur sexe. Il existe ainsi une immobilité masculine et une mobilité féminine. Certes, la plupart des personnages sont des hommes et ce sont surtout eux qui sont mis en avant tout le long des films, mais quand une femme est présente dans le champ, le plus souvent, elle est en mouvement. Dès lors, les femmes contrastent avec les hommes qui sont, dans l'univers Anderssonien, des représentants de la fixité.

Les femmes sont souvent représentées en arrière-plan en train de cuisiner, parler à l'homme qui reste fixe au premier plan ou même lui crier dessus. Elles ont, la plupart du temps, une action qui les rend mobiles. Les femmes sont celles qui pleurent et qui expriment leurs sentiments. Et d'un autre côté même si elles sont représentées comme sentimentales, ce sont elles qui dominent encore pendant l'acte sexuel. Le personnage masculin est immobile et couché pendant que la femme lui fait l'amour. Dans *Un pigeon perché sur une branche philosopait sur l'existence* ce sont les femmes à qui l'armée ordonne de sortir du bar alors que les hommes doivent rester immobiles. La femme est souvent aussi représentée dans un mouvement d'excitation, ce qu'aucun personnage masculin ne ressent. L'immobilité masculine et la mobilité féminine créent déjà une première tension dans le cadre.

A part cette distinction, les personnages sont la majorité du temps immobiles. Les quelques exceptions rendent le destin immobile des personnages encore plus clair. Quoi de plus pour accentuer l'impression d'immobilité que le contraste d'un mouvement ? Dans l'image complexe que construit Andersson, il joue beaucoup avec le premier et le second plan. Il structure un cadre large, fixe et en profondeur. L'aspect de la profondeur de champ lui permet de créer différents niveaux au sein du même plan. Ses personnages peuvent alors circuler au premier et arrière-plan. En général, quand le premier est en mouvement le second est immobile et inversement. Ces mouvements sont le plus souvent limités à des gens qui marchent. L'exemple le plus parlant est la scène dans *Chansons du deuxième étage* dans laquelle Kalle montre son magasin brûlé aux assureurs. Au premier plan Kalle parle aux assureurs de son malheur pendant qu'au second, des voitures sont immobilisées par les embouteillages. Le second plan est ici présent grâce aux mouvements de la bande son et des bruits des voitures. Kalle continue à parler et après un moment, un homme apparaît à l'arrière-plan gauche du cadre, c'est un passant qui est à peine remarqué et parfois même caché par le premier plan. Il regarde derrière lui, hors champ, d'où proviennent des cris de foule. Le passant vient rejoindre deux autres hommes qui ont aussi le regarde fixe vers le hors champ. Un dernier homme apparaît, plus près des vitres du magasin et s'approche du premier plan en regardant à travers la vitre puis passe son pied par la fenêtre et entre dans le magasin. C'est le fils de Kalle. Celui-ci le présente aux assureurs en même temps que la foule du hors champ fait son apparition. Ce sont des gens en costume qui s'auto-flagellent. Quand le second plan sonore atteint le premier et le dépasse, les personnages du premier plan s'arrêtent et regardent l'évènement. Pendant qu'ils regardent la foule, Kalle dit que le pays ne va pas bien financièrement et que la foule se bat pour un meilleur avenir. La scène prend fin avec les quatre hommes du premier plan immobiles qui continuent à regarder, à travers la vitre, la manifestation.



Il s'agit d'une scène de film montrant trois hommes en costumes dans un intérieur dévasté. L'homme à gauche tient un dossier noir. L'homme au centre s'appuie sur une canne. Un canapé blanc est au premier plan. Les fenêtres en arrière-plan offrent une vue sur une rue avec des voitures.

Ils ont disparu dans l'incendie.



Les gens doivent se fier à ça.



Dans cette séquence, il existe une chorégraphie entre premier et second plan. Les deux existent séparément et indépendamment l'un de l'autre mais en même temps, plus la séquence évolue, plus ils se rencontrent et au final le second fini par affecter le premier. Le cadre est composé de telle façon que les différents niveaux d'attention sont clairement séparés par la vitrine du magasin. Ceci est rarement le cas chez Andersson, les frontières ne sont pas si claires. Les grandes fenêtres de la vitrine constituent alors une frontière entre les deux niveaux en créant une illusion d'écran. Les événements de l'arrière-plan sont vus à travers les vitres qui encadrent l'action. Il y a un jeu qui se construit grâce aux éléments du décor et des cadres qui se multiplient. Le spectateur est en train de voir deux écrans en même temps. Le décor crée un split screen³² naturel qui donne la possibilité d'unir deux événements différents. Mais cette impression est vite brisée avec l'arrivée du fils, qui passe à travers la vitre et bouleverse cette idée d'écran. Il devient clair que ces deux niveaux sont au même moment un espace identique. La deuxième rupture intervient avec l'intervention de Kalle qui commente l'évènement. Ceci accentue encore une fois la notion du personnage en tant que spectateur et crée une mise-en-abîme du dispositif cinématographique. L'intervention de Kalle permet aussi à la narration d'avancer et d'être comprise. Avec ses mots il permet aux spectateurs de comprendre le pourquoi des actes de l'arrière-plan. Il devient narrateur qui commente en regardant et qui associe les événements à sa propre situation.

Andersson arrive à créer avec ces différents niveaux d'attention et les jeux de mouvement et d'immobilité un montage en profondeur qui lui permet de ne pas couper les scènes. Mais il y a dans la trilogie quelques coupes de montage qui peuvent être remarquées. Dans quelle circonstance et pour quelle raison utilise-t-il le montage ?

³² « Split screen : Division du cadre de l'image filmique ou télévisuelle en deux ou plus de deux portions. Permet de montrer des actions simultanées dans des espaces différents. » dans JUHEL, François [dir.], *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008, p.340-341

1.2.3. Le spectateur en contre champ

Andersson dans sa trilogie se rapproche de Bazin et du montage interdit ce qui a comme résultat le non montage. Non seulement il n'y a pas de plan de coupe mais il n'y a jamais de second plan dans la même séquence comme par exemple un contre champ. Au sein du plan séquence, il préfère faire un mouvement de caméra, s'il y a besoin d'un recadrage, plutôt qu'une coupe au montage. La coupe dans la même séquence est ainsi son dernier choix qui devient créateur de sens.

Les seules fois où Andersson utilise le montage, c'est pour dévoiler le contre champ d'une séquence. Le changement de plan dans la même séquence peut être interpréter comme un mouvement puisqu'au final il y a une coupe et donc un mouvement de montage. Mais c'est encore un mouvement immobile puisque le cadre ne bouge pas. Ces quelques exceptions brisent un des premiers principes de la mise en scène Anderssonienne, la composition théâtrale dans laquelle la caméra a la place du spectateur. Dans ces extraits, la caméra se retourne vers le spectateur et montre donc l'envers du décor, celui qui observe.

Les deux principaux contre champs de la trilogie apparaissent dans les rêves et ne choquent pas puisque dans un monde onirique tout est permis. « J'aime brouiller les frontières entre la vie réelle et les rêves. Mais quand on plonge dans un rêve, on peut parler de la vie plus librement, sans se soucier de la vraisemblance on peut être brutal et ouvert³³. » Andersson utilise les rêves pour communiquer quelques idées plus facilement. Le premier contre champ est celui du rêve d'Anna qui a été évoqué précédemment. Le plan commence en étant théâtral avec une composition classique et plus le temps passe, sans changer de plan, il devient en fait le miroir du spectateur. La foule regarde à travers la vitre, telle un public de spectacle. Andersson fait une mise en abîme du spectateur de cinéma. Une fois le plan changé la caméra se retrouve dans la foule et devient un membre du public. Elle reprend sa place habituelle mais cette fois les têtes des spectateurs ne sont pas

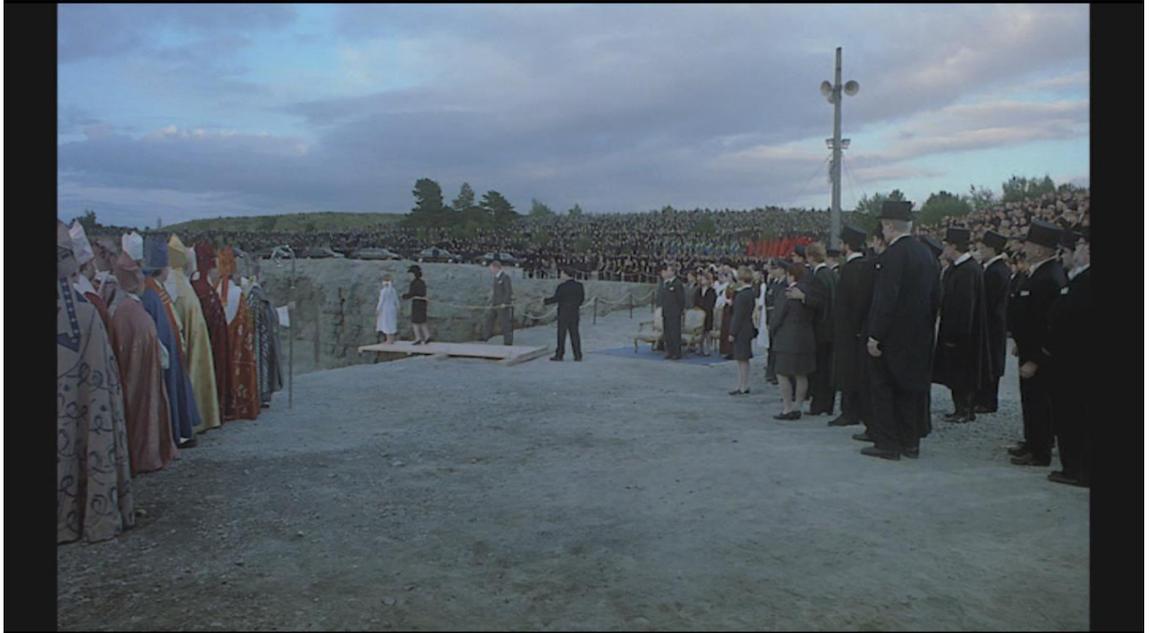
³³ ANDERSSON, Roy, *Nous, les vivants*, Coffret Roy Andersson, Editions Potemkine et Agnès B. DVD, 2016, Suppléments, *entretien avec Roy Andersson*

cachées permettant au spectateur de la salle de s'intégrer aux spectateurs du film et en accentuant le rôle de la caméra comme œil.

La seconde fois où il utilise le montage, il commence par son plan habituel pour ensuite finir sur le plan de la foule. C'est dans *Un pigeon perche sur une branche philosophait sur l'existence* et dans la scène de rêve de Jonathan (Holger Andersson) dans lequel il aperçoit des esclaves en train de brûler dans une machine construite pour créer des sons générés par la torture. Après un moment, la caméra change d'angle, se retourne de 90° et fait un contre champs frontal sur un balcon qui reflète la machine. Les portes du balcon s'ouvrent et des personnes âgées en tenue de soirées sortent et regardent l'évènement en buvant du champagne servi par Jonathan. C'est une des dernières et plus fortes images du film. En tournant la caméra vers le spectateur cette fois Andersson le responsabilise.



Cette dénonciation d'un spectateur apathique est présente au moins une fois dans chacun des trois films. Dans *Chansons du deuxième étage*, il met la caméra dans le public et le spectateur peut donc assister, comme tout le reste du pays, à l'assassinat de la jeunesse.



Aussi dans *Nous, les vivants*, quand un homme va monter sur la chaise électrique, Andersson pose sa caméra en contre champ vers les spectateurs qui sont venus regarder l'exécution. Ils mangent des popcorns et regardent la scène comme des spectateurs de cinéma.



Ainsi, le contre champs existe dans les œuvres pour poser la question du spectateur.

Cela amène à la dernière séquence montée du film qui contient 3 plans, qui ne sont pas des contre champs mais qui créent encore une fois un commentaire envers le spectateur. Au début de *Nous, les vivants*, la séquence commence, un plan large fixe d'un homme qui est en train de jouer du trombone. Après un moment, sa femme arrive et commence à lui crier dessus pour qu'il arrête. Lui ne l'écoute pas et continue à jouer. A l'étage du dessous, un homme prend son ballet et commence à taper au plafond, dérangé par la musique du voisin. Il fait nuit. Pendant que le voisin démonte sa maison en essayant d'arrêter le musicien, arrive le dernier plan de cette séquence. Un homme, filmé de dos, assis sur son balcon est en train de regarder ces deux hommes de l'immeuble d'en face. Pendant qu'il observe, une voix, celle de sa femme, lui parle hors champ. Lui pour lui adresser la parole, se retourne parfois et regarde du côté de la caméra.



Cette séquence démontre plusieurs choses. En premier lieu, il peut être ici remarqué grâce au dernier plan, le jeu que crée Andersson avec les différents niveaux d'attention : au premier plan l'homme qui regarde, au second plan ce qui se produit dans l'immeuble d'en face et au troisième plan, la ville et les voitures qui circule dans la profondeur de champ. La particularité de cette séquence est qu'il y a un quatrième niveau d'attention, produit par le hors champ. Derrière la caméra, se trouve la femme que le spectateur ne voit pas et qui est présente à travers la bande son. Ce quatrième niveau, le spectateur est invité à l'imaginer. Utilisant alors tous les moyens techniques, Andersson arrive à créer 4 niveaux de perception, 3 à l'aide de l'image et 1 à l'aide du son. Une image si riche qui invite le spectateur à utiliser en même temps sa perception et son imagination.

Encore une fois cette séquence pose la question du spectateur. Le public est en train de regarder le film. Il est en train d'apercevoir une séquence de « drame » de voisinage, une histoire du quotidien, quand soudain il a devant lui un homme de dos qui est lui aussi en train de regarder la même chose que lui. Le spectateur est, dès lors, confronté à lui-même. Andersson dans cette séquence, est en train de filmer un spectateur. Un spectateur qui est en train d'observer la vie des gens, de loin, par son balcon, dans la sécurité de la distance comme le spectateur de cinéma. Cette séquence d'observation renvoie à la scène d'introduction d'*Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*. Un homme est en train d'observer attentivement un pigeon qui est exposé dans la vitrine d'un musée d'histoire naturelle. Parallèlement, une femme est en train de l'observer pendant que lui observe le pigeon.



Et si pour Andersson le spectateur était au musée comme le suggère le prologue du dernier volet de la trilogie ? Avec ces séquences de contre champ il introduit également l'idée de l'observation. Ainsi, il les invite à regarder ses films attentivement comme une peinture. Au final, Andersson utilise le montage pour créer une vraie mise-en-abîme du spectateur, ce qui génère des questions plus générales sur la place du spectateur dans ce monde immobile mais aussi rapproche son cinéma des autres arts, ce qui provoque plusieurs questions concernant son dispositif.

2. L'IMMOBILITE COMME DISPOSITIF

L'immobilité n'est pas juste un élément de la mise en scène mais un parti pris esthétique chez Andersson. Elle est à tel point importante qu'elle devient le dispositif de son cinéma. Au sein de ce dispositif plusieurs éléments du cinéma sont remis en cause. A commencer par la place de celui qui regarde le film, le spectateur.

2.1. Le spectateur assis

« S'il y a des images, c'est que nous avons des yeux : évidence³⁴. » Le spectateur est un élément essentiel du cinéma puisqu'il lui permet, d'une façon, d'exister. Qu'elle est donc la place du spectateur dans ce monde immobile que construit Andersson ?

En parlant de la place du spectateur Jean-Louis Baudry fait un parallèle entre la caverne de Platon et la salle de cinéma.

Dans la grotte, les prisonniers-spectateurs sont assis, immobiles, prisonniers parce qu'immobilisés : empêchés de se mouvoir, contrainte ou paralysie ? [...] Nous pourrions même ajouter que l'immobilité du spectateur appartient au dispositif du cinéma considéré dans son ensemble³⁵.

La position assise et immobile est un élément central du cinéma. Pour Baudry cette position neutralise, comme dans le mythe de la caverne, toute possibilité de prise de conscience du spectateur. L'immobilité devient, par conséquent, une position d'acceptation de la participation affective du spectateur. Ceci renvoie aux écrits de Bertolt Brecht et plus précisément au *Petit organon pour le théâtre* dans lequel il écrit à propos des spectateurs de la salle de théâtre :

Ils sont sous le charme, expression datant du Moyen Âge, de l'époque des sorcières et de la prêtraille. Regarder et écouter sont des activités, et parfois

³⁴ AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 7

³⁵ BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Editions Albatros, 1978, p. 31

plaisantes, mais ces gens-là semblent avoir été déchargés de toute forme d'activité, on dispose d'eux. L'état de ravissement, qui paraît les livrer à des sentiments vagues mais puissants, est d'autant plus profond que les comédiens travaillent mieux et, comme cet état ne nous plaît pas, nous souhaiterions que les comédiens soient aussi mauvais que possible³⁶.

Le texte de Brecht renvoie au terme d'apatheia de la partie précédente. L'immobilité du corps a comme résultat le manque de passion et donc selon Brecht l'aliénation du spectateur. Mais cette « paralysie » est celle qui crée ce contraste entre le mouvement de l'image et la sous-motricité du spectateur. Ce contraste qui, au final, permet la fascination pour le jeu d'acteur et l'identification.

Le cerveau de l'homme a une capacité à s'identifier à l'image en mouvement grâce aux neurones miroirs. Rizzolatti et Sinigaglia ouvre leur livre *Les neurones miroirs* sur les propos de Peter Brook qui disait que les neurosciences avec la découverte des neurones miroirs commencent à comprendre ce que le théâtre savait depuis toujours :

Pour le célèbre dramaturge et metteur en scène britannique, le travail de l'acteur n'aurait aucun sens si, par-delà toute barrière linguistique ou culturelle, il ne pouvait partager les bruits et les mouvements de son propre corps avec les spectateurs, en les faisant participer à un événement qu'ils doivent eux-mêmes contribuer à créer. Cette participation immédiate, sur laquelle le théâtre fonde sa réalité et sa légitimité, trouverait ainsi une base biologique dans les neurones miroirs, capables de s'activer aussi bien durant la réalisation d'une action que lors de l'observation de cette même action par d'autres individus³⁷.

Les neurones miroirs sont ainsi capables d'activer chez le spectateur assis, immobile, un sentiment voir même une impression de mouvement. Si un spectateur voit quelqu'un se mouvoir, faire du vélo par exemple, il ressent des choses, prêt à cette expérience qu'a l'homme à l'écran. Si le cerveau arrive à capter le mouvement et à s'identifier au mouvement d'une tierce personne qu'est-ce que peut produire sur le spectateur la vision d'un homme immobile ou assis ?

³⁶ BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* dans *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 363

³⁷ RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, O. Jacob, 2007, p. 7

En se focalisant sur les films d'Andersson, la première chose qui peut être produite par la vision d'un homme assis ou immobile est un effet miroir entre le spectateur et le héros du film. Le spectateur est en train de regarder un homme qui est soit, lui aussi en train de regarder quelque chose soit est assis apathiquement sur un fauteuil. Ce que produit l'effet miroir dans ce cas n'est pas l'identification mais au contraire permet au spectateur de sortir du film et de pouvoir se poser des questions sur ce qu'il est en train de voir. Le second effet que peut produire l'immobilité de l'acteur est alors l'effet de distanciation. La distanciation est un terme originaire du théâtre et est fortement lié à Brecht et au théâtre épique. Benjamin écrit à ce sujet :

L'art du théâtre épique consiste à provoquer l'étonnement plutôt que l'identification. Osons une formule : au lieu de s'identifier avec le héros, le public doit apprendre à s'étonner des conditions sociales dans lesquelles il évolue³⁸.

Brecht a décidé de rompre avec l'illusion théâtrale. Le spectateur doit pour lui, être dans une position de réflexion par rapport à ce qu'il regarde. Ceci n'est seulement possible qu'à partir d'une distanciation qui permet au spectateur un détachement critique vis-à-vis de la pièce qui se joue, de la caractérisation des personnages et surtout une conscience de la théâtralité de la représentation. Son souhait que les acteurs « soient aussi mauvais que possible » montre sa volonté de sortir le spectateur de son « hypnose ». Le théâtre épique s'adresse à un public actif, participatif et surtout critique.

Béla Balazs écrit à propos de l'identification du spectateur :

Au cinéma, la caméra entraîne notre regard dans les espaces de l'action filmée, de l'image filmée. C'est comme nous voyons tout de l'intérieur, comme si nous étions entourés par les personnages du film. Ils ne sont pas obligés de nous faire part de ce qu'ils ressentent, nous le voyons bien comme ils le voient³⁹.

³⁸ BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », dans *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 322

³⁹ BALAZS, Béla, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 52

Ces écrits restent très actuels et renvoient au cinéma contemporain où la caméra peut être placée n'importe où. Ainsi, l'œil du spectateur peut être placé dans des endroits où il ne serait jamais placé dans la vraie vie. Comme par exemple dans le film *Bird People* de Pascale Ferran (2014) et la séquence de transformation et du vol. L'héroïne du film se jette dans le vide et se transforme en oiseau, la caméra est subjective et par conséquent le spectateur est inclus directement dans l'action. Ainsi le spectateur du film vit l'expérience du saut dans le vide et grâce au plan subjectif, il peut ressentir les mêmes émotions que le personnage. Le personnage se transforme alors en oiseau et peut se faufiler dans des endroits où l'humain ne peut pas. Par conséquent, le spectateur accède à un nouveau point de vue qui n'est plus humain mais animal. La théorie de Balazs devient encore plus évidente avec l'utilisation de la 3D. Le spectateur non seulement s'insère dans le décor mais aussi des éléments de l'action peuvent se rapprocher de lui comme par exemple dans *LOVE* de Gaspar Noé (2015) où le spectateur « reçoit sur lui » le sperme du protagoniste. Au cinéma moderne tout se rapproche encore plus du spectateur.

En effet : 'Rapprocher' de soi les choses spatialement et humainement est pour les masses actuelles un désir tout aussi passionné que leur tendance à vaincre l'unicité de tout donné en recevant sa reproduction. Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction⁴⁰.

Cette idée de la caméra œil et de la proximité intime est l'inverse de ce que veut construire Andersson pour son spectateur. Ses plans larges fixes qui évoluent dans leur durée sans être interrompus par aucune image de coupe, montrent le refus du réalisateur à l'identification mais aussi à une « visite guidée » de l'histoire du film. Andersson choisit de tout montrer. En laissant le plan évoluer à sa durée et toujours à la même largeur il laisse le spectateur libre de choisir où se focaliser. Le spectateur doit ainsi, être énergique pendant la projection pour pouvoir repérer le plus de détails possibles que le réalisateur lui laisse découvrir pour au final construire seul son puzzle et comprendre les messages et le sens que le créateur voulait lui

⁴⁰ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2016, p. 25-26

transmettre. Le spectateur moderne est habitué à assister à un film qui contient une multitude de plans de plus en plus complexes. Il regarde le film, livré à une vision qui devient de plus en plus proche de l'action, des personnages, de petits détails du décor... Le spectateur d'aujourd'hui ne veut plus être qu'un simple spectateur, il veut être partout. Un exemple qui s'oppose totalement à la logique d'Andersson est le film *Enter the Void* de Gaspar Noé (2009). Un film qui se déroule presque en totalité en caméra subjective. Le spectateur voit littéralement tout ce que le héros du film voit et au final il devient lui-même le héros. Le spectateur ne peut faire aucun choix et se laisse guider dans ce monde sans pouvoir choisir ce qu'il veut regarder. La décision c'est le réalisateur qui la prend. Andersson refuse cette idée et veut que le spectateur soit attentif à tout moment et qu'il puisse participer au film non seulement avec ses sentiments mais aussi avec sa réflexion et sa pensée. Car même immobile, le spectateur a un organe toujours en mouvement : l'œil. Le plan fixe n'a pas de valeur esthétique sans le rapport aux mouvements des globes oculaires du spectateur qui scannent l'écran, ce que Rudolf Arnheim précise en ces termes :

Que le regard se fixe sur un point défini, il n'embrassera qu'une surface limitée. [...] nos yeux et notre tête étant mobiles, nous tirons constamment parti de cette mobilité et le caractère borné de notre vue ne se fait jamais sentir. [...] c'est qu'au moment où nous observons chaque détail, notre regard n'est jamais fixe, mais en mouvement⁴¹.

Dans le cas d'Andersson, les yeux sont le seul élément en mouvement non seulement du spectateur mais du film en entier. Ses films ont besoin et demandent le scan du mouvement de l'œil pour exister et développer toute cette image complexe. Avec sa mise en scène en profondeur, ses jeux entre premier et arrière-plan et cette image toujours large et fixe, l'œil du spectateur est invité à bouger. Au final, Andersson demande à son spectateur de se différencier des personnages apathiques de ses films et d'être attentif actif, d'être conscient.

⁴¹ ARNHEIM, Rudolf, « Film et réalité » dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 33

« Une belle peinture peut être revue à maintes reprises. On peut y retourner sans cesse. J'aimerais que le cinéma puisse posséder une telle qualité, qu'on puisse avoir envie de voir et revoir le film⁴². » Ces propos d'Andersson rappelle Walter Benjamin et la comparaison qu'il fait du cinéma et de la peinture :

Comparons la toile de cinéma sur laquelle le film se déroule à celle du peintre. La dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut laisser libre cours à ses associations d'idées. Ce qu'il ne peut faire devant la prise de vues cinématographique. A peine l'a-t-il saisie du regard qu'elle s'est déjà transformée. Elle ne peut pas être fixée⁴³.

C'est cette fixation de la peinture qu'évoque Benjamin qui est au cœur de la logique de l'immobilité chez Andersson. Voir le film comme un tableau de peinture et surtout voir le film plusieurs fois, ceci est son souhait. Cependant, au contraire d'un tableau exposé pendant des mois ou des années dans un musée ou une galerie, la possibilité de revoir un film à maintes reprises n'est seulement possible que sur un petit écran de télévision ou d'ordinateur. Cela remet en question toute la logique du dispositif cinématographique. Les cinéastes d'aujourd'hui sont bien conscients du spectateur domestique, de l'existence des films manipulés par la télécommande et de l'existence de fidèles spectateurs qui visionnent les films sur le petit écran. Ce souhait d'Andersson est donc une connaissance et une invitation à revoir les films avec un dispositif qui à la base n'est pas cinématographique. Le bouton pause de la télécommande permettra ainsi au spectateur domestique d'étudier les plans en observant chaque petit détail, les transformant ainsi en tableau.

« En recourant aux plans-séquences filmés à partir d'un axe fixe, en construisant l'action dans la profondeur de manière à renforcer le point de vue d'un témoin observateur, il a libéré sa réflexion⁴⁴. » Libérer le spectateur et le réveiller pour pouvoir recevoir l'œuvre. Et le mettre dans la position du témoin qui après avoir vu

⁴² ANDERSSON, Roy, *Nous, les vivants*, op. cit.

⁴³ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 83-84

⁴⁴ BINETRUY, Pascal, « Roy Andersson : Il y a une croix gammée sous la nappe », *Positif*, n° 673, Mars 2017, p. 79

ce que le réalisateur lui propose ne pourra pas faire autrement que de se questionner sur les thématiques abordées. L'œuvre ne vient pas vers le spectateur, c'est le spectateur qui doit se rapprocher de l'œuvre. Cela est le but de son cinéma immobile.

2.2. L'immobilité comme intermédialité

Aller vers l'œuvre, cela rappelle plutôt les autres arts comme par exemple le théâtre mais surtout la peinture. « Je suis souvent très jaloux de la peinture. Jaloux car je sens que l'histoire du cinéma n'a pas la même qualité que l'histoire de la peinture. Je veux vraiment que les films soit aussi riche que la peinture⁴⁵. » Le cinéma d'Andersson se rapproche des autres arts non seulement parce que, comme il le dit, ils sont son inspiration première mais car ils s'impliquent tant dans son processus que son cinéma, au final, ressemble plus à une peinture qu'à un autre film. En observant les autres arts il est possible de retrouver beaucoup d'aspect de son esthétique, de mieux comprendre ses choix mais aussi de s'interroger sur son cinéma.

2.2.1. Inspirations

Andersson s'inspire plus de la peinture que du cinéma, c'est pour cela que ses références sont la plupart des fois picturales. « J'aime beaucoup Magritte, en effet, parce qu'il est proche du rêve, et, dans une moindre mesure, Paul Delvaux avec ses atmosphères oniriques. Daumier est aussi une de mes idoles⁴⁶. »

Ainsi en observant les peintures, le style d'Andersson peut devenir plus clair :

⁴⁵ « *I am often very jealous of painting. Jealous because I feel that movie history does not have the same quality as painting history. I really want movies to be as rich as painting can be.* » [TdA] RATNER, Megan, « The trivialist cinema of Roy Andersson: an interview » [en ligne], *op. cit.*

⁴⁶ CIMENT, Michel, « Entretien avec Roy Andersson », *Positif*, n° 651, Mai 2015, p. 18



René Magritte, *La lecture défendue*, 1936



Un Pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence

René Magritte l'inspire pour les thèmes surréalistes mais aussi pour la texture du film. Surtout dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence* qui est le film qui s'ancre le plus dans l'esthétique plate et monochrome du peintre.



Paul Delvaux, *Le feu*, 1945



Paul Delvaux, *Les nœuds roses*, 1937

Paul Delvaux pour le fantastique mais aussi la profondeur de champs et les différents niveaux d'attention.



Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831



Honoré Daumier, *Ce n'est pas encore cette fois-ci que vous nous remplacerez?!...*, 1851

Et Honoré Daumier pour les visages des personnages et la satire. Le comique-tragique et les thèmes sociaux.

A part ces références, il peut être retrouvé chez Andersson le pessimisme historique qui caractérisait les artistes du 19^{ème} siècle. Francisco de Goya, les peintres de la Nouvelle Objectivité, les expressionnistes, tous ces peintres tragiques hantent son imaginaire. Les inspirations d'Andersson sont donc un mélange de tragique, fantastique mais aussi satirique et social.

La plus grande influence, en termes de forme et de contenu, d'Andersson sont les artistes de la Nouvelle Objectivité. Concernant la forme, leur premier aspect en commun est la composition du cadre et le jeu avec le premier et l'arrière-plan. La couleur est aussi un élément essentiel ; la palette qu'ils utilisent est plutôt sombre avec beaucoup de gris et marrons. Toutefois, le décor, la ville est un des liens les plus importants. La ville qui est chez eux et chez Andersson toujours présente. Elle est toujours là, même si elle n'est pas au centre du regard et même si la scène se situe en dehors de la ville. Les tours qui sont présentes au second plan contribuent à l'impression d'immobilité du cadre et du décor.



Les tours au second plan dans les rares séquences en dehors de la ville dans *Chansons du deuxième étage* et *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*

Mais l'héritage le plus considérable est la profondeur de champ : « Je ne peux imaginer tourner sans la profondeur de champ. Cela vient sans doute de ma passion pour le mouvement pictural allemand de la Neue Sachlichkeit (la Nouvelle Objectivité), en particulier pour Otto Dix et George Grosz. On peut voir les maisons de l'autre côté de la rue⁴⁷. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20



George Grosz, *Untitled*, 1920 / George Grosz, *Journée grise*, 1923 / Christian Schad, *Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt*, 1927

Même par rapport au contenu, Andersson se rapproche de la Nouvelle Objectivité. Selon le critique allemand Franz Roh qui nomme ce mouvement Réalisme Magique, les artistes créent une passerelle entre le quotidien, l'ordinaire et le symbolisme ou le surréalisme (veine fantastique, sciences parallèles, occultisme, irrationnel, etc.). « Selon lui, ce mouvement était caractérisé par des “objets sombres”, s’attachait aux détails, était perçu comme un style sans chaleur et parfois très froid⁴⁸. » Andersson crée exactement la même ambiance avec ses films qui sont toujours constitués de scènes du quotidien qui ont l’air totalement ordinaire mais qui au final dégagent un fort sentiment d’absurde. Son style est souvent décrit comme froid avec une vision du monde très dur. Le mouvement de la Nouvelle Objectivité voulait établir aussi une nouvelle vision du monde, une vision objective. Andersson a exactement le même désir. Le plan large, fixe et avec plusieurs niveaux d’attention est pour lui le meilleur moyen de représenter l’objectivité. Le plan anderssonien a ainsi la volonté d’être un plan objectif.

L’utilisation que fait Andersson de la lumière se dirige aussi vers l’univers pictural mais également théâtral. Dans l’entretien qu’il a avec Michel Ciment il parle de l’importance de la lumière et de la technique utilisée dans les films avant *Un pigeon*

⁴⁸ SERGIUSZ, Michalski, *Nouvelle objectivité*, Köln, Taschen, 1994, p. 17

perché sur une branche philosophait sur l'existence qui est son premier film tourné en numérique.

Quand je travaillais en 35mm, je cherchais toujours à combiner des filtres à lumière diffuse avec des filtres à faibles contrastes. Je cherchais en fait à retrouver la texture de la lumière dans les tableaux. Et je pense avoir établi la même combinaison en numérique. Ce que je veux obtenir, c'est ce que j'appelle « la lumière sans pitié », à savoir éliminer les ombres où l'on peut se cacher. Chacun doit être éclairé, être nu tout le temps⁴⁹.

« La lumière sans pitié » renvoie aussi au théâtre et ses puissants projecteurs qui éclairent les personnages et la scène. La lumière dans ses films est alors une lumière brutale qui laisse les personnages sans aucune défense, ils ne peuvent rien cacher. Cela évoque aussi les peintures de Hopper, inspiration encore une fois avouée par Andersson. La lumière n'a aucun mouvement aucun effet d'ombre qui pourrait produire des jeux de lumières. Avec l'aide de la lumière, l'image devient encore plus statique. Les contours sont clairs comme en peinture et rendent encore une fois l'image encore plus immobile.



Edward Hopper, *La nuit au bureau*, 1940



Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence

Le théâtre de l'absurde et surtout Beckett est aussi une très grande inspiration pour Andersson. Dans le théâtre de l'absurde, les metteurs en scène réduisent les personnages au rang de pantins, détruisent entre eux toutes possibilités de communication, ôtent toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus

⁴⁹ CIMENT, Michel, « Entretien avec Roy Andersson », *op.cit.*

sur scène. De plus, Andersson dit en parlant de Jonathan et Sam, les deux vendeurs de rire dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence* :

En même temps, ils sont différents, comme les clochards d'En attendant Godot. [...] J'adore Beckett, ce mélange de trivial et de métaphysique. Pendant trois heures, Estragon et Vladimir disent tout et n'importe quoi⁵⁰.

La logique du théâtre de l'absurde est à la base de la construction narrative et rythmique d'Andersson. Comme Beckett, Andersson trouve du rythme dans les clichés.

La création d'Andersson a un rapport fort avec le monde pictural mais se rapproche également du monde théâtral. Dans toutes ses séquences il peut être observé un rapport concret au théâtre qui dit quelque chose sur sa vision du cinéma.

2.2.2. Rapport concret au théâtre

Les références théâtrales sont présentes dès le premier regard. Les comédiens ont tous le visage peint en blanc. Ceci rappelle le kabuki ; la forme épique du théâtre japonais traditionnel.



Saint Narukami: det.: Narukami (Danjuro XII)

Nous, les vivants

Cette homogénéité créée par la pâleur du visage combinée au manque de héros principal, fait des personnages d'Andersson une masse, une foule. Les personnages ne sont pas facilement identifiables car ils se ressemblent même au

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18

niveau des corps et des habits. Ceci les met tous au même rang et au final ils deviennent une seule personne.

La frontalité de la composition et la largeur du plan 16mm fait du plan un plan théâtral. La caméra est placée au niveau du siège du spectateur. Même quand ils sont en train de dialoguer, les personnages sont face à la caméra et ne se regardent pas.



Les personnages sont constamment face à la caméra mais ils ne la regardent pas directement. La théâtralité du plan s'accroît quand le regard du personnage affronte directement la caméra ou quand il s'adresse à elle. Dans les trois films, plusieurs personnages regardent frontalement la caméra et parlent de leur vie au spectateur. Un psychiatre parle de son travail, une groupie parle de son rêve, un fromager parle de son humeur. Ce ne sont pas uniquement les personnages qui parlent à la caméra qui sont conscients d'elle mais également leur entourage. Dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*, un coiffeur confie aux spectateurs qu'il n'est pas réellement coiffeur mais qu'il remplace son beau-frère qui est malade. Il l'avoue en présence du client qui attend en lisant son journal. Celui-ci écoute ses propos et quand le téléphone sonne, il laisse le journal et part en vitesse. S'adresser à la caméra n'est pas un aparté comme au théâtre où un personnage sort de la

narration et parle au spectateur, c'est un geste conscient des personnages qui influe sur la narration.



En parlant du regard caméra dans *Zabriskie Point*, Marc Rosmini écrit :

[...] adresse un regard appuyé à la caméra. Pour nous interpeller ? Nous culpabiliser ? Ou bien pour nous rappeler que tout ça c'est du cinéma ? Car un regard caméra tend toujours à rompre le contrat fictionnel entre le film et le spectateur⁵¹.

La première chose qu'Andersson veut produire avec le regard caméra est la mise en tension du spectateur. Plus profondément, c'est une mise en abîme du cinéma qu'il veut atteindre. « J'aime quand les acteurs fixent soudainement la caméra et expriment qu'ils sont conscients d'être filmés⁵². » Du reste, ce ne sont pas uniquement les personnages qui s'adressent à la caméra qui sont conscients d'être filmée mais aussi d'autres qui ne parlent pas mais qui regardent juste à un moment

⁵¹ ROSMINI, Marc, *Road movies : 227 fragments sur un genre introuvable*, Marseille, Images en manœuvres, 2012, p. 65

⁵² ANDERSSON, Roy, *Nous, les vivants*, op. cit.

donné vers le spectateur. L'exemple le plus prononcé étant les regards intenses de la troisième séquence de l'ouverture de *Nous, les vivants*. Des cuisiniers sont en train de regarder le spectateur à travers la vitre de la cuisine. Ils regardent intensivement pendant quelques minutes avant de retourner à leurs occupations. Après ça, un fondu au noir et les titres du début commencent à apparaître.



Ce regard qui brise le quatrième mur rejoint la logique du témoin évoqué précédemment. Ce regard établit un pacte de conscience entre le spectateur et le film dès ses premières minutes.

La notion du quatrième mur est un terme né au théâtre qui signifie un mur invisible qui sépare la scène du spectateur. Dès lors que le rideau se lève sur la représentation, un autre se dresse métaphoriquement entre le public et la scène. Ce mur permet au spectateur d'accepter entièrement le monde qui va se construire devant ses yeux. Denis Diderot conseille les comédiens : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouer comme si la toile ne se levait pas⁵³. » Dans le texte de Brecht *L'achat de cuivre* le dramaturge, le comédien et

⁵³ DIDEROT, Denis, « De la Poésie dramatique », dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquin, p. 1310

le philosophe discute du quatrième mur et le comédien rajoute au propos du dramaturge :

Le comédien : Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. C'est exactement comme si quelqu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les protagonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrogeons évidemment pour que tout soit vu sans difficulté. Simplement, l'arrangement est camouflé⁵⁴.

Pour Brecht cela est vraiment le facteur d'une illusion qui n'est pas proche de la réalité qu'évoque le comédien mais plus proche du fantasme. Que le spectateur et le comédien soient conscients qu'ils sont dans une salle de théâtre et qu'ils sont en train de regarder un spectacle, cela est plus près de la réalité que le quatrième mur. Il propose alors de retourner au vieux mode de fonctionnement du théâtre et de refaire des apartés au public. Car le spectateur est là. Non pas derrière une serrure. Il faut que l'acteur prenne acte de la présence du spectateur.

C'est cette distance, ce mur, que veut briser le théâtre moderne et en arriver à jouer avec les frontières entre réel et fiction. Le cinéma dès son commencement emprunte au théâtre cette idée de brisement des frontières. Le personnage du cinéma doit briser non pas un mur invisible mais traverser avec son regard l'écran et atteindre le spectateur. Encore une fois, Andersson en brisant le quatrième mur, à la manière de Brecht, met en péril le dispositif cinématographique. La disparition de ce quatrième mur incite le spectateur à l'analyse. Une fois de plus, briser le quatrième mur repousse l'identification et chaque possibilité d'identification. Le regard et l'adresse caméra indique au spectateur que lui aussi doit, tout le long du film, être conscient de la conscience des personnages de son existence.

Andersson non seulement brise le quatrième mur par ses choix de mise en scène mais aussi crée dans son film *Nous, les vivants* une mise-en-abîme, une représentation de ce brisement. C'est dans la séquence déjà analysée précédemment du rêve d'Anna que cette action a lieu. Le couple est en train de vivre dans leur maison-décor quand

⁵⁴ BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1972, p. 551

soudain, les acteurs-spectateurs demandent à briser ce mur qui les sépare, d'arrêter de regarder en cachette par la fenêtre. Une personne du public tape donc sur la fenêtre et les acteurs ouvrent la fenêtre en permettant aux spectateurs de les regarder et même de dialoguer avec eux. Une scène qui a, comme toutes les scènes de la trilogie, plusieurs degrés. L'un d'eux étant souvent un commentaire sur la forme ou le fonctionnement du dispositif cinématographique.



Pour finir, le dernier rapport au théâtre peut être identifié à la dernière séquence de *Chansons du deuxième étage* dans laquelle les personnages sont frontalement face au spectateur et le regardent pendant que le film arrive à sa fin. Un petit clin d'œil aux salutations d'acteurs à la fin d'un spectacle de théâtre mais toujours avec ce regard qui transperce l'écran et ne laisse pas le spectateur oublier ce qu'il vient de voir.



2.2.3. Le plan tableau

Mais le plus important des rapprochements vers les autres arts se cache aux racines du plan lui-même. Son plan large et fixe se rapproche beaucoup de la logique de Diderot et la pièce parfaite :

Toute l'esthétique de Diderot, on le sait, repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural : la pièce parfaite est une succession de tableaux, c'est-à-dire une galerie, un salon : la scène offre au spectateur 'autant de tableaux réels qu'il y a dans l'action de moments favorables au peintre'⁵⁵.

Dans son article « Diderot, Brecht, Eisenstein », Roland Barthes met en parallèle les pensées de Diderot avec celles de Brecht et d'Eisenstein en démontrant que tous les trois avaient la même façon de penser. Leur manière de concevoir le tableau, la scène et le plan dans leurs œuvres est proche de ce que fait de nos jours Andersson. Chaque séquence peut exister seule et produire du sens sans être dépendante du film en entier. « Brecht a bien indiqué que, dans le théâtre épique (qui procède par tableaux successifs), toute la charge, signifiante et plaisante, porte sur chaque scène,

⁵⁵ BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans Noguez Dominique (dir.), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 186

non sur l'ensemble⁵⁶.» En parlant du cinéma d'Eisenstein, Barthes fait le rapprochement entre la logique du dramaturge et du cinéaste : « c'est un cinéma à vocation anthologique : il tend lui-même, en pointillés, au fétichiste, le morceau que celui-ci doit découper et emporter pour en jouir [...]»⁵⁷

Andersson crée des séquences qui peuvent exister individuellement et chacune fait sens et raconte sa propre histoire. Son cinéma a ce caractère anthologique en choisissant des moments du quotidien et en les rassemblant tous ensemble pour créer un sens. Aussi, le fait de choisir de raconter une histoire dans un seul plan le rapproche beaucoup de la logique du tableau. L'immobilité et la complexité de la composition font de son plan un tableau vivant.

« Et surtout en procédant par scènes, sans chercher à combler les vides et les béances entre les tableaux, conformément à notre expérience du réel qui consiste à percevoir une juxtaposition de moments plutôt qu'une continuité⁵⁸. » Si Binétruy compare l'expérience que fait l'humain du réel aux plans tableaux d'Andersson est-ce donc le même réel auquel le cinéma se base pendant toutes ses années d'existence ?

2.3. Anti-réel

« Si les objets exhibés sont immobiles, si la caméra est elle-même immobile, il n'y a plus de film mais une succession brutale et spasmodique de cartes postales⁵⁹. » écrit Edgar Morin. Dans « A propos de l'impression de réalité au cinéma », Christian Metz s'appuie sur les écrits de Morin et d'autres théoriciens pour essayer de comprendre ce que distinguent la photographie, le théâtre et le cinéma concernant l'impression de réalité que chacun de ces trois arts fait ressentir. Il

⁵⁶ *Ibid.*, p. 187

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ BINÉTRUY, Pascal, « Roy Andersson : Il y a une croix gammée sous la nappe », *op. cit.*

⁵⁹ MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, *op. cit.*, p. 197

constate alors que : « [...] c'est le mouvement qui donne une forte impression de réalité⁶⁰. » Par conséquent, si l'impression de la réalité est la présence réelle du mouvement, inversement est-ce que la présence réelle de l'immobilité à l'écran scelle la fin de l'impression de réalité ?

Quand Metz parle d'impression de réalité il ne se réfère pas au style du film, s'il est réaliste ou irréaliste. L'effet de réalité concerne aussi bien les films fantastiques que les films dits réalistes. Christian Metz constate que par rapport à la photographie, le cinéma apporte un indice de réalité supplémentaire puisque les spectacles de la vie réelle sont mobiles⁶¹. Ainsi, l'impression de réalité au cinéma est fortement liée au mouvement.

Jean-Pierre Oudart dans un article de 1971 différencie les termes *effet de réalité* et *effet de réel*. Plus précisément :

L'effet de réalité désigne donc l'effet produit sur le spectateur, dans une image représentative (tableau, photo ou film, peu importe en principe), par l'ensemble des indices d'analogie. Il s'agit au fond d'une variante, recentrée sur le spectateur, de l'idée qu'il existe un catalogue de règles représentatives permettant d'évoquer en l'imitant la perception naturelle. [...] C'est le second « étage » de cette construction théorique, l'effet de réel, qui est plus original. Oudart désigne par là le fait que, sur la base d'un effet de réalité supposé suffisamment fort, le spectateur induit un « jugement d'existence » sur les figures de la représentation, et leur assigne un référent dans le réel⁶².

L'univers immobile d'Andersson est non seulement loin de l'effet de réalité mais ne laisse pas également le spectateur trouver dans ses images des référents au réel. Avec ses décors, sa lumière et les couleurs qu'il choisit ou même les comédiens qui ont le visage peint en blanc en permanence, il crée un effet d'anti-réel qui est propre à son cinéma.

⁶⁰ METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 16

⁶¹ *Ibid.*, p. 17

⁶² AUMONT, Jacques, *L'image, op. cit.*, p. 82

Dans cet univers immobile, les décors sont soit des chambres soit des lieux caractérisés par le mouvement : des gares, des aéroports, des rues etc. Des lieux que Marc Augé caractérise comme non-lieux : « [...] un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu⁶³. » Ces non-lieux créent la base du décor Anderssonien mais sont aussi décalés comme tout le reste des éléments du film : tandis que ces lieux sont dans la vraie vie des lieux avec beaucoup de mouvements de foule et de machinerie (voitures, trains, avions etc.), ils sont présentés comme statiques dans ses films. Egalement, l'ensemble de la trilogie d'Andersson est tourné en décor artificiel en studio construit spécifiquement pour le tournage. Le fait que toutes les séquences sont tournées en studio accentue l'impression d'immobilité. Le décor ne bouge pas, les arbres ne bougent pas, rien ne bouge.

En plus des décors, les autres éléments aussi de la mise en scène ressemblent plus à une peinture qu'à un film. La lumière sans pitié accentue ce décor qui fait « faux » par volonté. Et même les couleurs monochromes utilisées créent un monde qui pourrait être sorti d'une bande dessinée. Surtout dans le dernier film, *Un pigeon perché sur une branche philosophe sur l'existence*, dans lequel Andersson a sa première expérience avec le numérique. Tourner en numérique rend cet univers encore plus plat et les couleurs encore plus froides. Dans les films précédents et avec l'utilisation de la pellicule, il existait encore cette texture dans l'image qui la rendait un peu plus organique et réelle en opposition au troisième film qui est plus proche d'une peinture de Magritte. Ces éléments qui rajoutent à la fixité de l'ensemble des films, créent un univers mécanique voir même robotique.

En continuant sa réflexion sur l'impression de réalité Metz évoque les écrits d'A. Michotte van den Berck :

Le mouvement donne aux objets une « corporalité » et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane ou ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme « figures » sur un « fond » ; libéré de son support, l'objet se «

⁶³ AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.100

substantialise » ; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie⁶⁴.

Le mouvement apporte, comme constate Metz, deux choses avec lui : un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets⁶⁵. L'absence de mouvement chez Andersson non seulement retire tout indice possible de réalité, mais enlève la matérialité et la corporalité qui sont à la base du cinématographe. « Le “secret” du cinéma, c'est aussi cela : injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement⁶⁶. » L'image déjà imaginaire d'Andersson devient, par conséquent, encore plus irréelle à cause de son immobilité.

« Le mouvement n'étant jamais matériel mais de toute façon visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité⁶⁷. » Toutefois, comme Binétruy a écrit, ces plans tableaux d'Andersson sont très proches de la perception qu'a l'être humain des moments de vie. Ses fragments sont une continuité plus proche de l'humain que la continuité narrative que proposent les films de narration « classique ». Ces successions de moments deviennent vite une expérience existentielle plutôt qu'une expérience du réel. Ce n'est peut-être pas réel mais ça correspond à l'expérience que l'humain a du réel et qui est rarement démontrée ainsi au cinéma. Cette logique de fragment rappelle plus les films expérimentaux et la logique de Stan Brakhage et de la caméra comme œil d'enfant qui a une vision fragmentée, et qui voit les choses pour première fois⁶⁸.

En outre, l'anti-réel que construit Andersson est fait pour accentuer l'effet de distanciation. Cette logique renvoie encore une fois à la logique de Brecht et de son théâtre épique :

Vos reproductions naturalistes étaient mal faites. Le point de vue que vous adoptiez en tant qu'interprètes rendait impossible une véritable critique.

⁶⁴« Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques », in *Revue internationale de Filmologie*, tome I, no 3-4, octobre 1948, p. 249 à 261, cité par METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 24

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19

⁶⁸ BRAKHAGE, Stan, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998

On s'identifiait à vous et on s'adaptait au monde. Vous étiez ce que vous étiez et le monde restait ce qu'il était⁶⁹.

Pour Brecht, une pièce qui reflète le réel ne peut rien créer de plus pour spectateur que l'effet d'identification. Dès lors, il pense que les pièces fantastiques donnent plus d'information sur ce que le poète veut transmettre à son public. Dans la même logique, l'anti-réel d'Andersson ne laisse jamais le spectateur s'adapter à ce qu'il voit. Pour que le public réalise le sens de l'image, il ne faut pas montrer une vision du monde et du cinéma qu'il connaît déjà. L'effet de réel aide à l'identification et l'identification ne donne pas l'espace aux hommes pour penser les images. Cependant, dans un monde où l'identification n'existe pas et l'immobilité règne qu'est-ce que peut ressentir le public ?

2.4. Immobilité et Imotion

Le mot émotion vient du latin *motio* qui signifie action de mouvoir, mouvement. L'émotion est liée dès son étymologie au mouvement. Et même littéralement, quand quelqu'un sourit, rigole ou pleure – par conséquent quand il montre ses émotions – il est en mouvement. Toutefois, qu'est-ce que provoque de l'émotion au cinéma ?

Edgar Morin dans son livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire* fait une liste des techniques qui excitent la participation affective du spectateur. La liste contient ainsi : la mobilité de la caméra, la succession des plans, la persécution de l'élément émouvant, l'accélération, le rythme/tempo, la musique, les enveloppements (mouvements et positions de la caméra), le ralentissement et écrasement du temps, la fascination macroscopique (gros plan), les jeux d'éclairage entre ombres et lumières et les angles de prise de vue (plongée, contre-plongée etc.)⁷⁰. Dès lors, les machinations de la mise en scène appellent et colorent l'émotion. Il peut être, par conséquent, remarqué que tout ce qui rapproche le spectateur du personnage, de l'intrigue, ou tout ce qui crée du mouvement, produit l'identification qui rend le

⁶⁹ BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 498

⁷⁰ MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, op.cit., p. 106

spectateur émotif. En regardant attentivement la liste de Morin, chacun pourrait remarquer que toutes les techniques évoquées par le sociologue ne sont jamais utilisées par Andersson. Avec une exception pour la musique qui, comme évoqué précédemment, accentue au final l'impression d'immobilité au lieu de la diminuer. Puisque le mouvement est lié dans la vie mais aussi au cinéma à l'émotion, qu'est-ce que l'immobilité peut provoquer ? L'absence d'émotion ou une différente forme d'émotion ? Est-ce que l'immobilité, qui crée cette distance par rapport au spectateur, est une nouvelle forme d'émotion ?

En parlant de sa découverte de Bazin et du montage interdit, Andersson dit que dans les plans séquence qu'il réalise, les composants de l'image se rencontrent et créent une superstructure. Grâce au plan tableau, l'artiste permet au spectateur de décider tout seul de ce qui est important dans l'image donnée. Il rajoute ainsi : « Bazin a entretenu, et je partage pleinement son opinion, que cela stimule l'émotion et l'intelligence du spectateur beaucoup plus efficacement⁷¹. » En rajoutant à la logique de Bazin l'immobilité, Andersson arrive à créer un nouveau type d'émotion qui pourrait être nommée Imotion. L'imotion peut être définie alors comme une émotion qui passe à travers la pensée. Elle est beaucoup plus difficile à obtenir car le spectateur n'est pas habitué à ce type d'émotion mais quand cela est obtenu ça peut être encore plus puissant que l'émotion.

L'attente, les phrases répétées, la non-action, la torture immobile que subissent les personnages... Malgré tout il y a quelque chose de touchant dans ses œuvres. Cette forme d'émotion particulière qui peut se créer. C'est l'ensemble des séquences, les tableaux tous exposés qui créent l'imotion car c'est une émotion produite par la réflexion sur l'image. Beaucoup de spectateurs trouvent les films d'Andersson ennuyeux et pas du tout touchants mais c'est juste lié au fait qu'il faille produire un effort pour arriver à décoder les messages donnés et à réfléchir sur l'image qui

⁷¹ « Bazin maintained, and I fully share his view, that this stimulates the viewer's emotions and intellect much more effectively. » [TdA] ANDERSSON, Roy, « The Complex Image », dans Larsson Mariah, Marklund Anders (dir.), *Swedish Film: an introduction and reader*, Lund, Nordic Academic Press, 2010, p. 275

s'ouvre devant les yeux. En allant au cinéma, le spectateur attend d'être immerger dans une image qui va lui procurer rapidement des émotions comme la colère, la joie et l'empathie générale pour le héros. Il peut être donc difficile d'intégrer l'univers Anderssonien mais c'est dans cette difficulté que se trouve la clé de la compréhension et par conséquent de l'imotion. La première clé qui est facilement accessible est celle de la comédie qu'Andersson utilise comme première entrée à une réflexion plus complexe du monde mais aussi du cinéma.

3. PENSER L'IMMOBILITE

Après avoir établi et résolu toutes les questions formelles sur l'immobilité, il est temps d'approfondir le fond. A première vue l'immobilité, peut être considérée comme un effet de style, de mise en scène, mais au final c'est beaucoup plus profond que ça. Le dispositif devient ainsi créateur de sens. Comment l'immobilité peut-être pensée ?

3.1. Anti-burlesque : quand le comique devient tragique

Le cinéma d'Andersson est souvent caractérisé comme burlesque. Le burlesque est un « genre cinématographique caractérisé par un comique plus au moins absurde, violent et apparemment extérieur, dans le sens où les effets – souvent essentiellement physiques – semblent primer la *profondeur* psychologique ou morale de l'œuvre⁷². » Le burlesque est ainsi un style de comédie physique basé sur le mouvement. Par conséquent ce terme est paradoxal pour caractériser le cinéma immobile d'Andersson. Mais même si les films d'Andersson sont immobiles, l'aspect comique est une des plus fortes caractéristiques de la trilogie. Dans son monde, inversement, le comique est né par l'absence de mouvement. L'attente, les temps-morts, les silences entre les personnages créent le comique. C'est un cinéma anti-burlesque puisqu'il va contre les règles mais arrive quand même à produire le même effet d'un comique absurde.

Jean-Louis Schefer écrit à propos du burlesque : « Le corps burlesque est mobile, malléable, transférable comme le milieu réel de toutes les aventures du film⁷³. » Le corps de l'acteur dans le burlesque est la source de la comédie, ses mouvements créent les gags. Chez Andersson le corps est immobile, apathique dans une situation de repos permanent. C'est cette immobilité du corps inversement au genre, qui crée le comique. Comme par exemple dans *Un pigeon perché sur une branche philosopheait sur l'existence* et la séquence intitulée « rencontre avec la mort n°3 ». Dans cette séquence

⁷² VIVIANI, Christian [dir.], *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Paris, Larousse, 2011, p. 165

⁷³ SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1997, p. 51

un homme, est mort dans le cafeteria d'un bateau, le capitaine du bateau est debout et le regarde pendant que deux hommes d'équipage sont accroupis à côté de lui. Le reste des hommes à bord est immobile au second plan. Normalement, dans ce cas de figure, les hommes agiraient dans la panique pour essayer de réanimer l'homme. Dans un film burlesque, le comique serait produit de cet affolement et de cette ambiance chaotique. Au contraire, les hommes d'Andersson restent immobiles sans rien faire et parlent très lentement d'un événement qui appelle à l'urgence. Après un moment, le problème de la scène n'est plus l'homme mort mais le repas qu'il avait payé qui reste sans propriétaire.



La scène devient comique car elle s'oppose à tout ce que l'être humain a comme référence. L'immobilité de la séquence crée cet effet d'anti-burlesque qui provoque le rire. En complément, le dialogue apathique et complètement absurde rajoute à cet effet.

A part l'immobilité du corps et la composition du plan, c'est le brisement du quatrième mur qui crée également le comique. Les personnages regardent le spectateur et essaient d'interagir avec lui. Comme par exemple dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence* et la séquence où le fromager parle au public en lui disant qu'il se sent généreux. Au même moment, à côté, dans le magasin son

employée est en train de faire des signes de main au spectateur pour montrer que son patron est fou.



Il peut être alors remarqué que l'immobilité mélangée avec la distance que donnent le réalisateur et le jeu d'acteur au spectateur, ont comme résultat un effet de comique distancié. Qu'est-ce que produit cette distance comique par rapport au monde ?

Dans son article sur le montage interdit Bazin conclut en parlant du burlesque : « Si le burlesque a triomphé avant Griffith et le montage, c'est que la plupart des gags relevaient d'un comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur⁷⁴. » C'est ce comique de l'espace qu'utilise aussi Andersson pour créer de la comédie. La largeur et la profondeur de champ étant le premier élément de sa mise en scène qui permet au comique d'exister en montrant cette relation au monde extérieur qu'évoque Bazin. Dans un entretien que donne Andersson à Notebook, le journaliste cite Chaplin pour appuyer ces propos concernant un comique de l'espace :

Notebook : Chaplin dit, « La vie est une tragédie en gros plan mais une comédie en plan large ».

⁷⁴BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op.cit., p. 61

Andersson : Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec ça. Je pense que le plan large en dit beaucoup sur l'être humain que le gros plan. Par rapport à sa place dans le monde. [...] par exemple la chambre dans laquelle est le personnage dit quelque chose sur ses goûts, sa vie. Même si ce n'est pas une maison, tu peux plus facilement lire l'histoire d'un personnage dans un plan large.

Notebook : Vous voulez dire que l'élément tragique de vos films est plus une question de mise en scène que d'action ?

Andersson : Oui. Et je pense que tu obtiens plus de la personne dans un plan large⁷⁵.

Par conséquent, le plan large et fixe qui crée le comique crée en même temps le tragique. La distanciation qu'engendre le plan large crée un rapport sensible au comique. Le rapport sensible au comique a comme résultat une dualité qui caractérise toute la trilogie d'un comique triste.

Dans son entretien avec le réalisateur, Michel Ciment fait remarquer la différence entre *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence* et les deux autres films de la trilogie. Dans le dernier film apparaît le duo de Jonathan et Sam, les vendeurs d'accessoires de farce et attrape. Dans aucun des films précédents n'apparaît aussi fortement cette notion de protagoniste et de personnage qui est récurrent dans les séquences et dont les spectateurs peuvent suivre le chemin. Ce couple, qui par la répétition de ses apparitions devient identifiable, est le plus grand aspect comique du film. Andersson confirme en citant sa référence :

Ces deux représentants ont été imaginés à partir de mes souvenirs de Stan Laurel et Oliver Hardy. Ils sont à la fois tristes et drôles. Je les aimais beaucoup dans ma jeunesse. Dans presque tous les films que j'ai faits, des gens vendent quelque chose. Dans *Chansons du deuxième étage*, quelqu'un vend des crucifix. Cette fois, ces deux larrons (Don Quichotte et Sancho

⁷⁵ «*Notebook: Chaplin said, "Life is a tragedy in close-up, but a comedy in wide shot." Andersson: I'm not sure than I agree with that. I think that the wide shot tells a lot about the human being that a close-up can't. About their place in the world. The wide shot defines the human being more than the close-up because, for example, the room where the person is tells about his tastes, his life. Even if it's not home, you can read the history of a person better in a wide shot. When you read this wide shot, there are so many elements that make the picture more tragic. Notebook: Do you mean that the tragic aspect of your films is more a question of the settings than the action? Andersson: Yes. And I think you get more of the person in a wide shot.* » [TdA] VISHNEVETSKY, Ignatiy, « Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson » [en ligne], Notebook, Mubi, 9 Aout 2009, consulter le 18 octobre 2016
URL: <https://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-roy-andersson>

Pança à leur façon) veulent gagner de l'argent en rendant les gens heureux. Mais ce n'est pas si facile ! Ils vivent dans une sorte d'asile de nuit où résident des chômeurs, des laissés-pour-compte. [...] Sam et Jonathan sont perdus⁷⁶.

Ces personnages sont les représentants du comique qui crée constamment cette dualité entre drôle et triste. D'ailleurs, les produits qu'ils vendent et qui sont censés faire rire les gens deviennent l'élément qui fait peur aux autres. Comme par exemple dans la séquence où Jonathan porte le masque en latex de «Pépé l'édenté». Quand la femme ouvre la porte et aperçoit le masque, elle crie et part en courant.



Ces deux personnages, inspirés par le duo mythique du burlesque, renvoient à ce qui caractérise l'anti-burlesque d'Andersson qui est donc d'être à la fois triste et drôle. Même leur façon de vendre leur marchandise n'est pas gaie. Toutefois, c'est non seulement les films mais le réalisateur lui-même qu'ils représentent. Comme eux, Andersson essaye de « vendre du rire » aux gens. Mais au final, il arrive à transmettre cet hybride d'un comique dramatique. Petr Král dans son livre *Le burlesque* s'interroge : « Tout comique ne cache-t-il pas un fond de terreur et

⁷⁶ CIMENT, Michel, « Entretien avec Roy Andersson », *op. cit.*, p. 18

d'angoisse, dont il n'est qu'en conjuration rituelle – et vaine – parmi d'autres ?⁷⁷ » Le comique devient vite tragique.

Ce qui fait rire peut faire vite pleurer si le spectateur se met à penser à quoi il rit. « J'espère que le résultat est drôle et pourtant je sais que mes histoires sont très tristes, car au fond, la vie est tragique, puisque nous allons tous mourir un jour⁷⁸. » Andersson exprime son besoin d'humour dans un monde que lui-même trouve tragique car il a une fin qui est la mort. D'ailleurs, il partage ce sentiment avec le spectateur dans l'ouverture de *Nous, les vivants* où il cite Goethe : « Réjouis-toi donc, ô vivant ! De cette place échauffée par l'amour avant que le fatal Léthé ne baigne ton pied fugitif. » Mais, même si Andersson trouve la mort tragique, ses films et même cette phrase qui précède la présentation d'un monde complètement apathique, montrent une chose encore plus profonde. La vie n'est pas tragique à cause de la mort qui attend l'être humain, la vie est tragique par la façon dont elle est vécue. L'humour chez Andersson devient alors « la politesse du désespoir » comme disait Chris Marker⁷⁹. Il devient le refuge de ceux qui ne peuvent pas accepter le monde et l'humain tel qu'il est.

3.2. L'immobilité comme « gestus social »

« Le dernier volet d'une trilogie de comment être un être humain. »

C'est avec cette phrase que commence le dernier film de la trilogie. Andersson alors indique qu'il veut avec cette trilogie montrer comment c'est d'être humain. Un thème aussi trivial que grave. Cette tension entre banalité et sujet sérieux est au sein de son cinéma. Cette manière d'aborder le cinéma le réalisateur la nomme trivialisme. « Néoréalisme, absurdisme maintenant je voudrais introduire le

⁷⁷ KRAL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007 p. 23

⁷⁸ ANDERSSON, Roy, *Nous, les vivants*, op. cit.

⁷⁹ Citation avec une provenance ambiguë mais résolu dans NOGUEZ, Dominique, *La véritable origine des plus beaux aphorismes*, Paris, Payot, 2014, p. 97-102

trivialisme.⁸⁰ » Ainsi, comme le récent exemple de Jim Jarmusch et son film *Paterson* (2016) inspiré par les vers de William Carlos Williams, Andersson s'inspire du poème *Faux pas entre deux étoiles* (Traspié entre dos estrellas) de César Vallejo et crée un monde ordinaire. Il passe alors les vies quotidiennes au microscope et crée trois films basés sur ce sujet 'simple'. Les verres de Vallejo prennent vie et deviennent cinéma. Ils passent d'une forme de poésie à une autre. Les films triviaux d'Andersson peuvent se définir ainsi : des tableaux vivants d'humains ordinaires à des moments banals de leur vie. Et il peut être alors remarqué que les questions les plus importantes à propos de notre existence et notre société deviennent, en fin de compte, clairs dans des moments banals qui sont, la plupart du temps, des moments absurdes.

Dans ce monde banal, l'utilisation de l'immobilité devient un moyen d'exprimer des choses sans être explicite. Entre comique et tragique, trivial et grave, les œuvres d'Andersson sont au final des œuvres purement politiques. Dans ses films, il y a deux niveaux politiques : les références claires et directes sur un moment historique mais aussi les moments sans aucune référence, les moments triviaux qui au final cachent le plus profond du sens de ses films.

Les références politiques sont présentes dès le premier volet de la trilogie. Au fur et à mesure, elles passent d'implicites à de plus en plus explicites. Dans *Chansons du deuxième étage*, les séquences laissent place à différentes interprétations. Par exemple selon Lindqvist Ursula, les scènes dans lesquelles la foule s'auto flagellent, font référence aux protestations des sud-coréens contre le crash du marché boursier asiatique dans les années 1990⁸¹. Dans *Nous, les vivants*, un homme va faire un tour de magie en enlevant une nappe et finalement dévoile une croix gammée. Les

⁸⁰ ANDERSSON, Roy, *Un pigeon perché sur une branche philosopait sur l'existence*, Coffret Roy Andersson, Editions Potemkine et Agnès B. DVD, 2016, Suppléments, *entretien avec Roy Andersson*

⁸¹ « *Andersson's inspiration for this scene was a news report about South Koreans who rushed out onto the street and flagellated themselves in response to the Asian stock market crash of the 1990's.* » LINDQVIST, Ursula, « Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo », *Scandinavian-Canadian Studies*, no 19, 2010, p.206

références politiques deviennent ainsi de plus en plus explicites avec l'évolution de la trilogie jusqu'au dernier film dans lequel les références sont les plus prononcées.

La référence historique la plus claire qui se transforme en commentaire politique est la scène du bar et du roi dans *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence*. C'est d'ailleurs le premier film dans lequel il crée des anachronismes. Il introduit dans la séquence du bar, dans le récit contemporain, le roi Charles XII. Lui et son armée entrent dans le bar, confiants, ils sont en route vers Poltava (1709). Ils sont habillés en habits d'époque et entrent dans le bar comme si de rien n'était. Après avoir provoqué la panique dans tout le bar, le roi à l'aide d'un commandant demande à boire un verre d'eau pétillante. Il boit son eau en flirtant avec le serveur en lui tenant la main pendant quelques secondes où l'action se fige jusqu'à l'immobilité totale. Après cette scène, le récit reprend son cours dans la chronologie normale et quelques scènes plus tard, l'armée suédoise et le roi réapparaissent dans le bar, ils viennent de rentrer de la bataille, vaincus par le tsar Pierre le Grand. Le roi entre dans le bar car il veut aller aux toilettes. Andersson choisit dans ces séquences d'accentuer l'homosexualité du roi ainsi que des détails triviaux comme par exemple la soif où l'envie d'aller aux toilettes. Il confronte encore une fois des thèmes ordinaires avec des thèmes graves pour amener l'équilibre mais aussi le comique et l'absurde de la situation. Andersson répond sur le fait d'avoir accentué l'homosexualité de Charles XII : « [...] il était un symbole de la virilité et je voulais montrer un autre aspect de sa personnalité⁸². » Encore une fois Andersson dans sa narration et sa construction du personnage, veut mettre en tension des éléments contradictoires et les opposer.

Dans une autre séquence du même film, Andersson choisit de représenter le colonialisme en combinant deux histoires vraies. La première est celle d'un empereur Assyrien qui avait construit une machine à torturer, laquelle transformait les cris des suppliciés en musique. Et la deuxième est celle d'un noble sadique

⁸² CIMENT, Michel, « Entretien avec Roy Andersson », *op. cit.*, p. 17

Sicilien qui avait inventé une cage en cuivre dans laquelle il enfermait une victime et mettait le feu pour lui arracher des gémissements qui, là aussi, devenaient des morceaux de musique. Ces deux histoires ont hanté son imaginaire et, comme il dit, pendant quarante ans il avait dans la tête ses images en lien avec le colonialisme⁸³. C'est la séquence du rêve de Jonathan, évoquée précédemment pour sa forme spéciale et son champ contre champ. C'est alors ainsi qu'il représente le colonialisme dans la seule scène du film, avec un décalage d'espace puisqu'elle se déroule en Afrique alors que le reste des séquences de la trilogie se déroulent dans des villes de type nordiques. C'est aussi la seule scène qui est tournée en anglais plutôt qu'en suédois. Par cela, Andersson veut accentuer le fait que les soldats sont des soldats britanniques. « La Grande Bretagne est présentée comme un pays noble et fair-play, mais on sait qu'elle a pu être, plus encore que n'importe quelle puissance coloniale, cruelle et vorace⁸⁴. » Mais même dans cette séquence qui est clairement consacrée au colonialisme, Andersson arrive à insérer encore un détail que seul le spectateur averti pourra remarquer. Pendant que la machine mortelle est en train de tourner, sur un de ses côté est écrit en grand BOLIDEN, le nom d'une entreprise minière suédoise. Une compagnie qui a déversé 20.000 tonnes de déchets toxiques au Chili entre 1984 et 1985 et qui a ainsi causé l'intoxication par arsenic d'environ 700 personnes. Cet évènement a été suivi d'un procès qui a eu lieu en 2013, l'année de tournage du film. Les commentaires politiques se cachent aussi dans les petits détails comme celui-ci. Tout détail compte et le spectateur doit être continuellement en éveil.

Andersson dans plusieurs entretiens, trouve également très importante la séquence du singe qui « illustre la façon dont l'être humain peut tout se permettre avec un autre organisme vivant⁸⁵. »

⁸³ *Ibid.*, p.19

⁸⁴ *Ibid.*, p. 20

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19



Andersson se sent coupable. Sa culpabilité est une culpabilité collective comme il la nomme. La seconde guerre mondiale et l'holocauste le hantent même si à ce moment de l'histoire il était seulement un nouveau-né. Andersson pense que l'être humain pourrait dépasser ces événements seulement s'il arrive à reconnaître sa culpabilité morale qui est celle de tout être humain. Andersson appelle donc cette culpabilité 'culpabilité envers l'existence' (skuld mot existensen) un concept qu'il base sur l'essai de Martin Buber intitulé «La culpabilité et le sentiment de la culpabilité» (Guilt and Guilt feeling). Plus précisément, il donne l'exemple de son court-métrage *Monde de Gloire* (1990) et la séquence d'ouverture. Dans cette séquence, des hommes, des femmes et des enfants sont mis dans un camion qui sert de chambre à gaz. Andersson donne ainsi vie à un événement tabou qui est ancré dans la mémoire collective. Les hommes sont tous habillés en costume ce qui rend la scène d'actualité. Des hommes sont en train de fermer les portes du camion quand soudain le personnage principal, jusqu'à présent de dos, se retourne vers la caméra et la regarde.



La camera n'est rien de moins que le temps et l'histoire en train de regarder. C'est de la mémoire et de la connaissance. C'est pour cela que le protagoniste regarde la caméra : il regarde l'histoire, la mémoire, le temps et nous⁸⁶.

Son sentiment de culpabilité se transmet non seulement à travers l'histoire et le sujet de la séquence mais aussi à travers sa mise en scène. Son sentiment de culpabilité, il le partage avec le public. De par l'endroit où est placée la caméra, il inclut le spectateur parmi les assassins. Le film devient alors un devoir de mémoire et démontre le poids de l'histoire dans la vie moderne. Parfois, cette frustration s'exprime même par des mots, sans aucun filtre, à travers ses personnages, comme par exemple dans la séquence du bar et du retour de l'armée vaincue mentionnée précédemment. Le barman répète en criant aux femmes qu'elles sont veuves à cause de la bataille de Poltava. La mémoire se transforme en blessure qui reste sur le corps et devient histoire.

Toutefois, ce ne sont pas seulement les séquences se référant à un thème historique ou sujet de notre société, qui créent un commentaire politique. Il faut

⁸⁶ « *The camera is nothing less than time and history watching. It is memory and knowledge. That is why the protagonist looks into the camera: he is looking at history, at memory, at time and at us.* » [tdA] ANDERSSON, Roy, « The complex image », *op. cit.*, p. 278

plutôt se pencher sur ce que signifie le choix de l'immobilité et ce qui peut se dégager des scènes « hymnes aux choses communes, peu importantes⁸⁷ ».

Le mouvement est l'acte d'un être en puissance en tant qu'il est en puissance, selon Aristote⁸⁸. La puissance est dès lors associée au mouvement. Son antonyme étant l'immobilité, elle peut être considérée comme impuissance. Andersson mélange l'immobilité avec les thèmes triviaux pour démontrer ainsi l'impuissance de l'homme. L'homme moderne est l'homme assis, l'homme immobile, l'homme apathique. Puisque les personnages ne s'expriment pas par les mots, l'immobilité de leur corps devient un geste. Le geste exprimer par Nacache comme :

Moins que la présence, c'est le geste qui trouble et fascine, objet d'un culte pendant la quasi-totalité du muet. On découvre une langue nouvelle, plus puissante que les mots, et plus encore lorsqu'elle s'émancipe de trop d'expressivité⁸⁹.

Le geste existe alors dès le fondement du cinéma, il est là pour exprimer les choses qu'aucune parole ne peut exprimer. Le geste remonte de plus loin, du théâtre. Brecht créa dès lors le terme *gestus social* en l'expliquant :

Sous le terme de *gestus*, il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes (à l'adresse) d'une ou plusieurs autres. Une personne qui vend un poisson montre entre autres le *gestus* de la vente. Un homme qui rédige son testament, une femme qui séduit un homme, un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à dix autres – Il y a là toujours un *gestus social*. Selon cette définition, la prière qu'un homme adresse à dieu ne devient un *gestus* que si cet homme la fait en pensant à d'autres hommes ou dans un contexte incluant précisément des relations d'hommes à hommes (La prière du roi, dans Hamlet)⁹⁰.

⁸⁷ ANDERSSON, Roy, *Chansons du deuxième étage*, Coffret Roy Andersson, Editions Potemkine et Agnès B. DVD, 2016, Suppléments, *entretien avec Roy Andersson*

⁸⁸ BALIBAR, Françoise, « MOUVEMENT ». In Universalis éducation [en ligne], *op. cit.*

⁸⁹ NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 23

⁹⁰ BRECHT, *Ecrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p.394-395

Les personnages d'Andersson ne font pas des gestes précis comme dans les exemples de Brecht, cependant, l'immobilité et la durée accentuent l'absence du geste et de l'action, qui de fait devient un geste.

Ce *gestus social* immobile devient encore plus fort par le choix des acteurs fait par réalisateur et qui se rapproche de la logique d'Eisenstein :

L'ambition eisensteinienne d'écraser les concepts, les idées, exclut en premier lieu l'acteur professionnel, dont le visage à « la surface trop malléable et dénuée de résistance organique » sera toujours remplacé de façon beaucoup plus expressive par une série de visages-types. Le typage, dans la tradition physionomique, attribue les effets de sens à la seule apparence physique. Au-delà des typages « animaliers » par surimpression de *La Grève* (1925), il s'agit pour le metteur en scène d'effectuer ce travail avant le tournage, en choisissant des visages et des corps caractéristiques, et répondant exemplairement à sa vision du personnage⁹¹.

Andersson ne travaille pas avec des acteurs professionnels. Il choisit ses acteurs en fonction de leur apparence. Un exemple caractéristique de sa « méthode » est la façon dont il a trouvé Lars Nordh qui joue Kalle dans *Chansons du deuxième étage* : chez IKEA pendant qu'il faisait ses courses. Les personnages d'Andersson comme chez Eisenstein ont ce typage qu'évoque Nacache. La plupart d'entre eux sont soit obèses soit squelettiques. En général, les hommes obèses sont les 'patrons' et les hommes squelettiques les victimes. Le visage blanc des comédiens et leurs habits, les mêmes pour tous, des costumes de travail, font d'eux l'idée de l'Homme. Le corps de l'acteur devient ainsi le représentant du geste social.

Roland Barthes écrit : « Qu'est-ce qu'un *gestus social* ? [...] c'est un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où peut se lire toute une situation sociale⁹². » Si l'immobilité du spectateur est ce par quoi opère selon Brecht, l'aliénation de ce dernier, en revanche, l'immobilité des acteurs est ce par quoi le spectateur peut échapper à l'identification à la faveur d'une mise en évidence des

⁹¹ NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma, op. cit.*, p.37

⁹² BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *op. cit.*, p. 188

situations sociales. L'immobilité chez Andersson devient un *gestus social* dans un monde qui est en train de s'effondrer.

3.3. La « Volonté de puissance » d'une métaphysique de l'humanité perdue

Un monde proche de sa fin, c'est cette atmosphère que transmet la trilogie. Au final, l'œuvre d'Andersson se rapproche d'une œuvre métaphysique. Cette vision de l'homme et du monde qu'il montre au spectateur a toujours un air d'apocalypse. Les personnages mais également le monde entier sont en suspens. Quelque chose est en train de se produire. Ni les personnages ni les spectateurs ne savent ni ne peuvent comprendre ce qui se passe. Un monde immobilisé dans une position d'attente permanente. Un monde qui ressemble à l'épilogue de *Eclipse* de Michelangelo Antonioni (1962).

A cette métaphysique de l'immobilité, vient se rajouter une dernière tension entre immobile et mobile. Dans *Chansons du deuxième étage*, au milieu du film viennent s'ajouter de nouveaux personnages : les zombies. Ce sont des morts vivants qui viennent hanter Kalle et qui le suivent partout. Ces zombies peuvent être perçus comme une autre représentation de la culpabilité. Ils suivent Kalle qui essaye de leur échapper, de les fuir. « Le cinéma est un art de fantômachie, [...] : c'est un art de laisser revenir les fantômes. » dit Jacques Derrida dans le film *Ghost dance* de Ken McMullen (1983). La question de l'incarnation est encore une question politique chez Andersson. Mais ces zombies contrastent aussi avec le monde immobile, ils sont en constant mouvement, ils arrivent toujours de la profondeur de champs et avancent lentement jusqu'à atteindre le premier plan. Dans cet univers que crée Andersson tout s'inverse : non seulement l'acte érotique est immobile mais les morts sont en mouvement et les vivants immobiles. Tout s'inverse et l'atmosphère s'alourdit et devient angoissante. Pourtant, ce n'est pas un film de science-fiction mais un film sur l'être humain moderne et son quotidien. Ces deux éléments viennent alors se confronter et posent la question de l'homme et de son avenir. Et si

la terre arrêterait de tourner? Et si tout s'immobilisait? Ce sont ces questions angoissantes que soulève l'ensemble de la trilogie.

Ludovic Cortade, dans son livre *Le Cinéma de l'immobilité* utilise le terme de Nietzsche « volonté de puissance » pour interpréter l'absence de mouvement au cinéma comme symptôme d'une volonté de puissance. La volonté de puissance est une notion centrale de la pensée de Nietzsche qui apparaît sous cette désignation pour la première fois dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. « Où j'ai trouvé de la vie, j'ai trouvé la volonté de dominer, et jusque dans la volonté du serviteur, j'ai trouvé la volonté d'être le maître⁹³. » Comme explique le *Dictionnaire Nietzsche* : « [La volonté de puissance] c'est le dépassement de soi, degré le plus haut de la maîtrise, qui est la forme suprême de l'intensification de la puissance, la marque de la grande santé⁹⁴. » « Une table de valeurs est inscrite au-dessus de chaque peuple ; c'est la table de ses victoires sur lui-même ; c'est la voix de son vouloir de puissance⁹⁵. » « Toutes les activités, et toutes les manières d'agir humaines se ramènent ainsi à cette logique de l'intensification, éprouvée par le vivant comme sentiment d'accroissement de sa force⁹⁶. »

Plus précisément, au cours de son analyse de l'impression de calme procurée par le classicisme, Nietzsche s'interroge : « Est-ce le désir de se figer, de s'éterniser, d'«être» qui a été la cause de telle ou telle œuvre ? Ou est-ce un besoin de destruction, de changement, de devenir⁹⁷ ? » Ce besoin de changement caractérise l'œuvre d'Andersson. L'impression d'immobilité dans son cinéma est ainsi motivée non seulement par sa vision personnelle mais aussi par une volonté de rupture avec l'omniprésence du mouvement suscitée par les images de notre société. L'immobilité chez Andersson devient comme dit Ludovic Cortade le symptôme d'une « volonté de puissance » nourrie par le mouvement⁹⁸.

⁹³ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996, p.160

⁹⁴ DENAT, Céline, WOTLING, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013, p. 295

⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 98

⁹⁶ DENAT, Céline, WOTLING, Patrick, *op. cit.*, p.291-292

⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance II*, Paris, Gallimard, 1995, p. 406

⁹⁸ CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, *op. cit.*, p. 173

Dans un monde ou, comme dit Harmut Rosa :

Les athlètes semblent courir et nager de plus en plus vite ; les fast-foods, le speed-dating, les siestes éclairs et les drive-throught funerals semblent témoigner de notre détermination à accélérer le rythme de nos actions quotidiennes, les ordinateurs sont de plus en plus rapides, les transports et la communication demandent seulement une fraction du temps nécessaire il y a un siècle, les gens paraissent dormir de moins en moins (des scientifiques ont découvert que la durée moyenne du sommeil a baissé de deux heures depuis le XIXe siècle et de trente minute depuis les années 1970), et même nos voisins semblent emménager et déménager de plus en plus fréquemment⁹⁹.

Andersson déclare : « Aimées soient les personnes qui s'assoient ». C'est avec cette phrase du poème de César Vallejo que s'ouvre le premier film de la trilogie. Cette phrase n'est pas seulement le leitmotiv de *Chansons du deuxième étage* mais de toute la trilogie. Elle cache en elle tout le sens des films. Chaque tentative d'agir, se déplacer, bouger est vaine. Dans un monde où la perte de temps est considérée comme « le plus mortel de tous les péchés¹⁰⁰ », être assis, donc immobile, est-ce la solution ? Comme écrit Albert Camus « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir le cœur d'un homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux¹⁰¹. » Peut être alors que l'homme d'Andersson, l'homme assis, l'homme immobile, est finalement heureux dans cette lutte contre l'accélération du monde moderne.

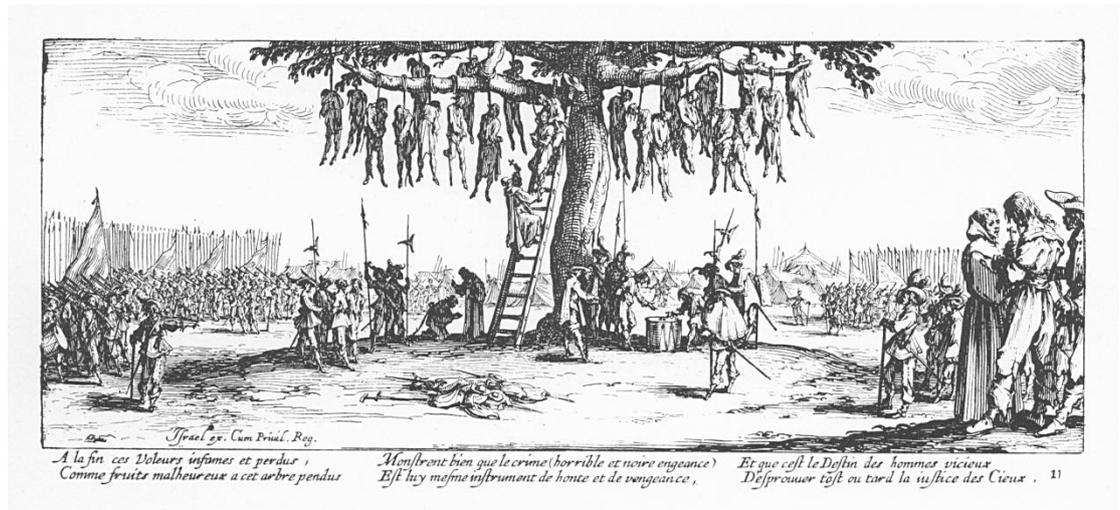
⁹⁹ HARMUT, Rosa, *Aliénation et accélération*, op. cit., p. 17

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.15

¹⁰¹ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Sarthe, Gallimard, 1994, p. 168

Conclusion

Toute sa vie, Andersson a été hanté par une image qui a déterminé son style. C'est la peinture de Jacques Callot *La Pendaison* qui date de 1663 qui l'a impressionnée et qui est devenue son inspiration première durant la période pendant laquelle il a redéfini son style, autour des années 1980.



Jacques Callot, *La Pendaison*, 1633

Au fur et à mesure des années je me suis consciemment dirigé vers l'esthétique d'une image complexe. [...] Cela exige une présentation complète et cohérente de la conception du monde. Cela implique plusieurs composants ; c'est un autre défi beaucoup plus exigeant artistiquement. [...] Et l'image de Callot peut être décrite comme une image de type 16mm ou peut-être 24 mm¹⁰².

L'image complexe est alors ce que toute cette étude vient de démontrer : Une image large et fixe, un plan tableau et surtout un plan séquence qui n'a pas besoin de montage. Au moment où Andersson a cette idée de créer une image complexe il découvre les écrits d'André Bazin qui éclairent encore plus sa pensée. « Créer une image complexe est infiniment plus difficile que raconter la même chose en utilisant

¹⁰² «Over the years I have continuously approached an aesthetics that has to do with the complex image. [...]They demand that you present a complete and fairly coherent conception of the world. There are more components involved; it is another and more demanding artistic challenge.[...]And Callot's image can be described as a typical 16 or possibly 24 mm image.» [TdA] ANDERSSON, Roy, « The Complex Image », *op. cit.*, p. 274

le montage¹⁰³. » dit-il et rajoute : « On gagne du temps et, par-dessus tout, on atteint la clarté – la clarté de la pensée – qui peut parfois être douloureusement intense pour le spectateur¹⁰⁴. » Cette clarté d'esprit et ces scènes qui laissent libre le spectateur de les découvrir et de les penser à sa manière, parvient à provoquer au final une émotion propre à l'univers immobile créé par l'artiste : l'imotion. L'imotion est un des résultats de l'image complexe mais son but est de transmettre une information, une réflexion sur l'histoire humaine et au final tout simplement sur l'être humain. Où va l'humanité ? Où va le monde ? In fine, la trilogie des vivants devient une protestation contre l'accélération du monde moderne.

Mais créer l'image complexe n'est pas facile. Andersson dans son article intitulé *L'image complexe* (The Complex Image) décrit son processus en prenant comme exemple la scène du camion à gaz dans *Monde de Gloire*, évoquée précédemment. « Créer l'image complexe exige de la précision et beaucoup de travail¹⁰⁵. », affirme-t-il. Il raconte alors tous les essais qu'il a dû faire pour arriver au résultat souhaité le jour du tournage. Dans son texte, il évoque plusieurs lieux qu'il a envisagés avant de prendre sa décision. Un travail monstrueux puisqu'il ne s'est pas contenté d'aller sur les lieux avec son chef opérateur pour un simple repérage. Contrairement aux préparations de tournage classiques, Andersson a fait ses repérages avec toute l'équipe et aussi tous les acteurs. Il voulait vraiment voir la scène se dérouler devant lui à chaque décor qu'il avait pu imaginer. Après avoir trouvé le lieu, Andersson passe au cadrage. Encore avec la présence des comédiens, il teste plusieurs angles et valeurs de prise de vue mais également essaye de trouver la meilleure distance entre le sujet et la caméra et les sujets entre eux. Après viennent des thèmes plus concrets comme le type de van qui va servir de chambre à gaz. Il fait ainsi plusieurs essais avec des vans différents. Au cours desquelles, il fait aussi des répétitions d'action qu'il a en tête pour voir si cela peut marcher pour l'ensemble de la scène. Il évoque ici son idée d'y rajouter une femme en train de rire.

¹⁰³ « To create a complex image and scene is infinitely more difficult than telling the same thing using editing » [TdA] *Ibid.*, p.275

¹⁰⁴ « One saves time and, above all, achieves clarity – clarity of thought – which can sometimes be painfully intense for the viewer » [TdA] *Ibid.*

¹⁰⁵ « Creating the complex image requires precision and much work. » [TdA] *Ibid.*, p.277

Finalement, il trouve que cela serait exagéré et enlèverait de la puissance à la séquence. Puis il réalise des essais de couleur et de fumée. Pour finir, il fait des répétitions pour coordonner tous les mouvements. La scène contient des enfants, ce qui rajoute de la difficulté. Et c'est ainsi que chaque scène est réalisée. « Tout cela éventuellement contribue à ce que l'on ressent comme étant la formule exacte, la solution visuelle que nous n'aurions pas imaginé obtenir autrement¹⁰⁶. »

Un processus de préparation et de tournage qui évoque la vieille époque d'un cinéma presque disparu face à l'ère du numérique. Des décors créés à la main, une énorme équipe qui travaille pendant des mois voire des années pour un seul film. Ici, la description correspond à une seule scène de court métrage de 15 min, dont la préparation semble gigantesque. Il en est de même pour les films de la trilogie, pour lesquels Andersson consacra 4 ans chacun. La durée pour chaque scène est d'un mois, chacune n'étant au final qu'un seul plan, une image complexe. Une chorégraphie parfaite pour créer une seule image, un tableau qui permet d'ouvrir l'esprit du spectateur et lui laisse l'espace pour réfléchir. Une chose qui selon Andersson manque à l'industrie actuelle :

L'esthétique et la narration qui, presque sans exception, caractérisent l'industrie cinématographique et télévisuelle aujourd'hui sont rarement délibérées et montrent très peu de signes de clarté et de pensée. Ce style est fondé sur des solutions improvisées, le manque de temps, la paresse, l'incompétence et l'avarice, et ressemble beaucoup à la manière dont notre société – voire le monde entier – est analysé et gouverné¹⁰⁷.

Le cinéma d'Andersson devient alors non seulement un commentaire pour la société actuelle mais aussi pour le cinéma. L'accélération concerne aussi le processus de préparation et de tournage ; le temps qui manque, l'argent qui détermine tout

¹⁰⁶ « All this eventually contributed to what we felt was the exact formulation, the visual solution that seemed so correct that one could not imagine another way of doing it. » [TdA] *Ibid.*, p.278

¹⁰⁷ « The aesthetics and narration that, almost without exception, characterize today's film and television industry are rarely deliberate and show few signs of any clarity of thought. This style is above all founded on makeshift solutions, lack of time, laziness, incompetence and avarice, and bears many resemblances with the way our society – well, even the whole world – is being analyzed and governed. » [TdA] *Ibid.*, p.275

mais aussi le manque de passion. La manière dont Andersson crée et revendique ses films immobiles créés d'images complexes, devient un cinéma qui dit quelque chose sur le cinéma.

Fiches techniques

Chansons du deuxième étage

(1h 36min)



Un soir quelque part dans notre hémisphère, une série d'évènements étranges s'enchaînent sans logique apparente: un employé est licencié de façon humiliante, un immigré est violemment agressé dans la rue... Parmi ces personnages singuliers se détache Karl, au visage couvert de cendres. Il vient de mettre le feu à son magasin de meubles afin de toucher la prime d'assurance. Cette nuit-là, personne ne réussit à dormir. Le lendemain, les signes d'un chaos imminent commencent à apparaître. Karl prend conscience de l'absurdité du monde et combien il est dur d'être humain.

Titre original :	Sånger från andra våningen
Réalisateur, Scénariste, Producteur,	
Monteur :	Roy Andersson
Directeur de la photographie :	Jesper Klevenas et Istvan Borbas
Compositeur :	Benny Andersson
Acteurs :	
Kalle	Lars Nordh
Lennart	Bengt C.W. Carlsson
Pelle Wigert	Torbjorn Fahlstrom
Année de production :	2000
Date de sortie en France :	11 octobre 2000
Date de sortie DVD :	14/06/2001
Récompense :	Prix du jury Festival de Cannes 2000

Nous, les vivants

(1h 34min)



Nous, les vivants parle de l'Homme, de sa grandeur et sa misère, sa joie et sa tristesse, sa confiance en soi et son anxiété. Un Homme dont nous voulons rire et pleurer à la fois. C'est tout simplement une comédie tragique ou une tragédie comique à notre sujet.

Titre original :	Du levande
Réalisateur, Scénariste :	Roy Andersson
Directeur de la photographie :	Gustav Danielsson
Compositeur :	Benny Andersson
Acteurs :	
Mia	Elisabeth Helander
Uffe	Jörgen Nohall
Anna	Jessica Lundbberg
Année de production :	2007
Date de sortie en France :	21 Novembre 2007
Date de sortie Blu-ray :	06/12/2016

Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence

(1h 40min)



Sam et Jonathan, deux marchands ambulants de farces et attrapes, nous entraînent dans une promenade kaléidoscopique à travers la destinée humaine. C'est un voyage qui révèle l'humour et la tragédie cachés en nous, la grandeur de la vie, ainsi que l'extrême fragilité de l'humanité...

Titre original :

En duva satt på en gren och funderade på tillvaron

Réalisateur, Scénariste :

Roy Andersson

Directeur de la photographie :

Istvan Borbas

Acteurs :

Jonathan

Holger Andersson

Sam

Nils Westblom

Année de production :

2014

Date de sortie en France :

29 Avril 2015

Date de sortie DVD:

09/09/2015

Récompenses :

European Film Award de la
Meilleure comédie

Lion d'Or à la Mostra de Venise

Filmographie de Roy Andersson

Courts métrages :

1967 : *Visite chez le fils* (Besöka sin son)

1968 : *Hämta en cykel*

1968 : *Samedi le 5.10* (Lördagen den 5.10)

1968 : *Den vita sporten* (documentaire)

1987 : *Quelque chose est arrivée* (Någonting har hänt)

1991 : *Monde de gloire* (Härlig är jorden)

Longs métrages :

1970 : *Une histoire d'amour suédoise* (En Kärlekshistoria)

1975 : *Giliap*

2000 : *Chansons du deuxième étage* (Sånger från andra våningen)

2007 : *Nous, les vivants* (Du levande)

2014 : *Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence* (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron)

Bibliographie

Ouvrages

Théories du cinéma

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2008

ARNHEIM, Rudolf, « Film et réalité » dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 27- 45

BALAZS, Béla, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011

BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans Noguez Dominique (dir.), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 185-191

BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Editions Albatros, 1978

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2*, Paris, Editions de la Différence, 2002

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma*, Paris, P.O.L, 2009

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

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

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

KRAL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2007

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les éditions de minuit, 2007

NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003

ROSMINI, Marc, *Road movies : 227 fragments sur un genre introuvable*, Marseille, Images en manœuvres, 2012

SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1997

Écrits de cinéastes

ANDERSSON, Roy, « The Complex Image », dans Larsson Mariah, Marklund Anders (dir.), *Swedish Film: an introduction and reader*, Lund, Nordic Academic Press, 2010

CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970

ROHMER, Éric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004

Philosophie

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2016

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Sarthe, Gallimard, 1994

DENAT, Céline, WOTLING, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996

NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance II*, Paris, Gallimard, 1995

Sociologie

AUGE, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992

ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La découverte, 2014

URRY, John, *Sociologie des mobilités : une nouvelle frontière pour la sociologie ?*, Paris, A. Colin, 2005

Sciences

GALILEI, Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Editions du Seuil, 1992

MAHAN, Gerald D., *Quantum mechanics in a nutshell*, Princeton, Princeton University Press, 2009

RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, O. Jacob, 2007

Peinture

DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995

SERGIUSZ, Michalski, *Nouvelle objectivité*, Köln, Taschen, 1994

Théâtre

BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », dans *Œuvres III*, Gallimard, 2000

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1972

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981

Dictionnaires, ouvrages usuels

GARDIES, André, BESSALEI, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Editions du Cerf, 1992

JUHEL, François [dir.], *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008, p.340-341

VIVIANI, Christian [dir.], *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Paris, Larousse, 2011

Revues

BAZIN, André, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La revue du cinéma*, n° 10, février 1948, repris dans *La Revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, 1992, p. 161-188

BINETRUY, Pascal, « Roy Andersson : Il y a une croix gammée sous la nappe », *Positif*, n° 673, Mars 2017, p. 78-79

BRUNOW, Dagmar, « The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics », *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol. 1, n° 1, 2010, p. 83–86

CIMENT, Michel, « Entretien avec Roy Andersson », *Positif*, n° 651, Mai 2015, p. 17- 21

HANICH, Julian, « Complex Staging. The Hidden Dimensions of Roy Andersson's Aesthetics », *Movie – A Journal of Film Criticism*, Vol. 5, 2014

LINDQVIST, Ursula, « Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo », *Scandinavian-Canadian Studies*, n° 19, 2010, p.200 – 229

Références électroniques

BALIBAR, Françoise, « MOUVEMENT ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 2 avril 2017.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mouvement/>

RATNER, Megan, « The trivialist cinema of Roy Andersson: an interview » [en ligne], *Film Quarterly*, Fall 2015, Volume 69, n° 1, consulter le 11 novembre 2016.
URL: <http://www.filmquarterly.org/2015/09/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/>

VISHNEVETSKY, Ignatiy, « Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson» [en ligne], *Notebook*, Mubi, 9 Aout 2009, consulter le 18 octobre 2016

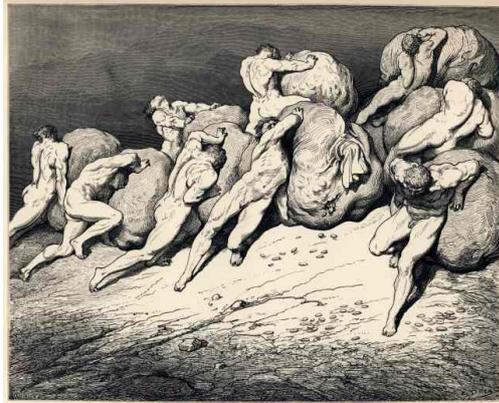
URL: <https://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-roy-andersson>

Document audiovisuel

Entretiens, Coffret Roy Andersson, Editions Potemkine et Agnès B. DVD, 2016

Table des Illustrations

p.23



Gustave Doré,
*Dante's Divine Comedy : Inferno : The
Avaricious and Prodigal*, 1857

source: ARTstor Slide Gallery

p.49



René Magritte, *La lecture défendue*,
1936

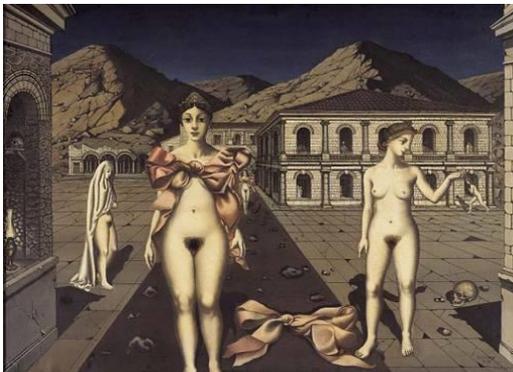
Huile sur toile – 54,4 x 73,4 cm
Musées royaux des Beaux-arts de
Belgique, Bruxelles

p.49



Paul Delvaux, *Le feu*, 1945
Huile sur toile – 194,3 x 230,5 cm
Saint Louis Art Museum, Saint
Louis

p.49



Paul Delvaux, *Les nœuds roses*,
1937
Huile sur toile – 121,5 x 160 cm
Royal Museum of Fine Arts,
Antwerp

p.49

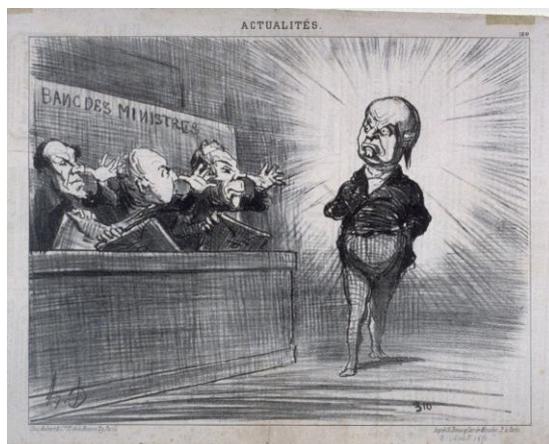


Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831

Lithographie

Fine Arts Museums of San
Francisco Collection, San
Francisco

p.49



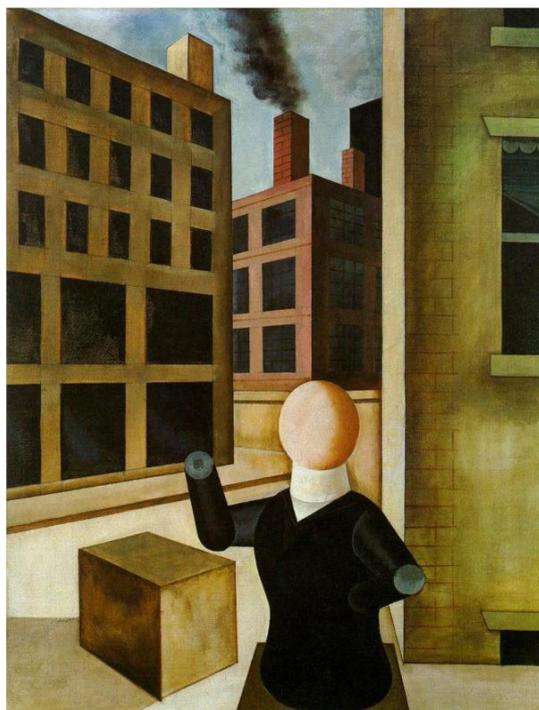
Honoré Daumier, *Ce n'est pas
encore cette fois-ci que vous nous
remplacerez!...*

n° 161 de la série Actualités
publié dans Le Charivari le 2
Aout 1851

Lithographie sur journal avec
texte

Fine Arts Museums of San
Francisco Collection, San
Francisco

p.51



George Grosz, *Untitled*, 1920

Huile sur toile - 81x61 cm

Art (c) Estate of George Grosz /
Licensed by VAGA, New York,
NY.

p.51



George Grosz, *Journée grise*, 1921

Huile sur toile - 115x80cm

Art (c) Estate of George Grosz /
Licensed by VAGA, New York,
NY.

p.51



Christian Schad, *Le Comte Saint*

Genois d'Anneaucourt, 1926

Huile sur bois – 86 x 63 cm

Centre Pompidou, Paris

p.52



Edward Hopper, *La Nuit au bureau*, 1940

Peinture à l'huile - 56,2 x 63,5 cm
Walker art Center, Minneapolis

p.53



Saint Narukami: det.: Narukami
(Danjuro XII)

source: ARTstor Slide Gallery

p.83



Jacques Callot, *La Pendaison*, 1633
Gravure – 9,2x19,6 cm
Michael C. Carlos Museum,
Emory University, Atlanta