



HAL
open science

Les rythmes de la nature habitable dans le cinéma de Lisandro Alonso : vers un retour aux origines de l'Homme et du cinéma

Adrien-Gabriel Bouché

► **To cite this version:**

Adrien-Gabriel Bouché. Les rythmes de la nature habitable dans le cinéma de Lisandro Alonso : vers un retour aux origines de l'Homme et du cinéma. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02877429

HAL Id: dumas-02877429

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877429>

Submitted on 22 Jun 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles
Spécialité: Recherche

Mémoire final de master 2

Adrien-Gabriel BOUCHÉ

**LES RYTHMES DE LA NATURE HABITABLE DANS LE CINÉMA
DE LISANDRO ALONSO: VERS UN RETOUR AUX ORIGINES DE
L'HOMME ET DU CINÉMA**

Sous la direction de Mr. Antoine GAUDIN
soutenu à la session de juin 2018

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	P.5
CHAPITRE 1 : LES RYTHMES DE LA NATURE : VIDE, DURÉE, INSTANT	
<u>I) Une esthétique du vide et du plein</u>	
1.1 <i>De la tentation documentaire à l'entremêlement des temps : un cinéma réaliste ?</i>	P.12
1.2 <i>La question du récit : attirance / répulsion, suspension</i>	P.16
1.3 <i>Vide et plein : le coeur d'un cinéma d'auteur contemporain « radical »</i>	P.21
<u>II) De Tarkovski à Bachelard : un cinéma de l'instant</u>	
2.1 <i>Le temps scellé : un héritier de la théorie de Tarkovski ?</i>	P.25
2.2 <i>Le rythme chez Alonso : d'Héraclite à Bachelard</i>	P.31
2.3 <i>Passé, présent, futur</i>	P.34
<u>III) Plusieurs rythmes, plusieurs temporalités</u>	
3.1 <i>L'homme et la nature : deux rythmes, deux temporalités ?</i>	P.40
3.2 <i>L'événement figural : la toute puissance du rythme Héraclitéen</i>	P.46
3.3 <i>La vision dromoscopique : quel rythme perçoit-on ?</i>	P.51
CHAPITRE 2 : ENTRE CONJONCTION ET DISJONCTION : ÉTUDE D' NATURE « HABITABLE »	
<u>I) L'espace comme force agissante du récit</u>	
1.1 <i>La Libertad : le temps des rapports de force</i>	P.60
1.2 <i>La « trilogie » d'Alonso et Liverpool : l'espace absorbant</i>	P.66
1.3 <i>Jauja : l'expérience du trou noir</i>	P.73
<u>II) L'espace sonore</u>	
2.1 <i>Au delà de la simple analogie sonore</i>	P.77
2.2 <i>Fantasma : création d'une « nature urbaine »</i>	P.80
2.3 <i>La musique (intradiégétique et extradiégétique)</i>	P.83
<u>III) Un cinéma de la rêverie</u>	
3.1 <i>La Libertad : terre de feu</i>	P.87
3.2 <i>Los Muertos : les eaux profondes</i>	P.90
3.3 <i>Liverpool / Jauja : éphémérité et permanence</i>	P.93

CHAPITRE 3 : VERS UN RETOUR AUX ORIGINES DE L'HOMME ET DU CINEMA

I) De l'impossibilité de communiquer

1.1 <i>Dialogues et absence de dialogues</i>	P.100
1.2 <i>Présence féminine : de l'effigie à la chair</i>	P.102
1.3 <i>Le rythme du travailleur : une « psychologie du contre » ?</i>	P.104

II) Un retour aux origines multiple

2.1 <i>Des besoins physiologiques aux pulsions primitives : étude de l'homme solitaire</i>	P.109
2.2 <i>Typologie du « retour » : l'éternel retour, la spirale, la fugue</i>	P.113
2.3 <i>Le rôle des objets</i>	P.116

III) Aux origines du cinéma ?

3.1 <i>Des frères Lumière à Alonso : le plan-séquence</i>	P.120
3.2 <i>D'Alonso au frères Lumière : un cinéma de la rêverie</i>	P.123
3.3 <i>Fantasma : métaphore du cinéma et du « moi-créateur »</i>	P.127

CONCLUSION	P.134
------------------	-------

BIBLIOGRAPHIE.....	P.140
--------------------	-------

Nombre total de caractères : 360498

REMERCIEMENTS

Je remercie mon Directeur de recherche, Monsieur Antoine Gaudin, de ses conseils éclairants, de son écoute attentive et rassurante et de m'avoir permis de découvrir certains penseurs sans lesquels ce mémoire n'aurait peut-être pas trouvé son chemin.

Je remercie les enseignants de Paris 3 dont j'ai suivi les cours durant ces deux années d'études. Chacun, avec leur enseignement, ont contribué aux réflexions qui ont donné corps à ce travail. Je remercie particulièrement Monsieur Philippe Dubois de ses conseils lors de ma soutenance de master 1 et Mme Evgenia Giannouri de ses recommandations bibliographiques lors d'une rencontre informelle.

Merci aussi au personnel des bibliothèques de l'Université pour leur patience et leurs concours, ainsi qu'à Mme Chantal Millet pour son accueil toujours cordial.

Je remercie ma mère, Olivia Todisco, de ses corrections, de ses conseils et de son soutien sans faille. Merci de croire en moi depuis tant d'années et de me donner les moyens de m'épanouir librement. Je remercie mon père, Éric Bouché, qui a toujours cru dans mes capacités à suivre la route de la théorie et de la connaissance.

Enfin, je remercie Mathilde Lenhard, de m'avoir encouragé au quotidien, de prendre soin de mes rêves et d'être là à chaque instant.

INTRODUCTION

Lisandro Alonso est un cinéaste argentin qui a réalisé cinq films à ce jour, de 2001 à 2014. Je voudrais commencer par contextualiser l'oeuvre¹ d'Alonso dans le cinéma argentin actuel et surtout dans ce que je nommerais le cinéma d'auteur contemporain « radical ». Je regroupe, par cette appellation, toute une frange du cinéma d'auteur contemporain, qui a pour particularité (entre autres) de remettre en question l'hégémonie du récit et de la dramaturgie au sein de la fiction et qui, en privilégiant le plan long et le plan-séquence, questionnent avec insistance « l'habitabilité » ou la « non-habitabilité » de l'espace naturel par le personnage ; et, *in fine*, la place de l'être humain dans l'univers : Belà Tarr, Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul, Bruno Dumont ou Carlos Reygadas, pour ne citer qu'eux. Certains d'entre eux sont d'ailleurs ouvertement des références pour Lisandro Alonso².

« Radicaux », ces auteurs le sont au sens où, en plaçant les rapports entre le temps et l'espace au centre de leurs préoccupations et au coeur de la représentation, ils ont pour volonté de faire parler l'image par elle-même ; avec son corollaire : faire confiance aux capacités réflexives et interprétatives du spectateur. Alors qu'ils rappellent les théories des cinéastes avant-gardistes des années 10 et 20, qui réfléchissaient déjà à l'avènement d'un « cinéma pur »³ ; qu'ils héritent de certaines formes nées de la remise en cause du récit par le cinéma de la modernité (notamment le néoréalisme italien⁴), les cinéastes contemporains « radicaux » vont plus loin en épurant encore le récit, en travaillant avec des acteurs non-professionnels (« flirtant » ainsi avec le cinéma du réel) et en confrontant des personnages silencieux (voire mutiques) à une nature et à des éléments toujours plus hostiles. Ces auteurs, qui proposent une véritable expérience esthétique au spectateur, ont aussi en commun une attirance pour la matière *de et dans* l'image. Cinéaste du « retour à la nature », nous verrons que le rapport sensoriel à la matière est crucial dans les films de Lisandro Alonso.

1 Mon mémoire étant une étude monographique et la filmographie de Lisandro Alonso étant très cohérente, j'ai choisi d'intégrer à mon corpus principal l'intégralité des longs-métrages du cinéaste.

2 Ana Martin Moran, « A propos de l'étrangeté. Brève approche de trois auteurs argentins : Lucrecia Martel, Lisandro Alonso et Mariano Llinas », *CinémAction* n°156, Charles Corlet, France, 2015, p. 121.

3 Voir par exemple : Laurent Guido, « Chapitre 3 : Autour de la spécificité : analogie musicale et « cinéma pur » », *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, L'âge d'homme, Suisse, 2014, pp. 123-173.

4 Voir par exemple : Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image-mouvement », *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Les éditions de Minuit, coll. « critique », France, 2002 (1985), pp. 7-37.

Alonso n'est pas le seul cinéaste argentin à travailler autour de ces thématiques mais, comme le rappelle Ana Martin Moran dans un article paru dans la revue *CinémAction*⁵, c'est probablement le plus « radical » d'entre eux à l'heure actuelle. Il est toutefois possible, selon l'auteur, de faire des rapprochements avec le cinéma de Lucrecia Martel, avec qui il partage notamment le désir d'épurer le récit, l'attention accordée au traitement du son, l'utilisation récurrente du plan-séquence et la manière de travailler le temps⁶. Quant à Mariano Llinas, il accorderait la même importance au paysage⁷. Mais les comparaisons d'Ana Martin Moran s'arrêtant là, elles ne semblent pas assez pertinentes pour créer des liens approfondis, tout au long de ce mémoire, entre ces trois cinéastes argentins. Il va donc plutôt s'agir de rappeler ponctuellement au lecteur en quoi Lisandro Alonso s'inscrit dans le courant du cinéma d'auteur contemporain « radical » mais aussi, en quoi, *in fine*, il s'en distingue. Enfin, étant conscient de proposer une étude monographique, je me donne pour objectif premier de proposer des hypothèses de recherche qui me permettront, je l'espère, d'offrir un spectre complet des thématiques et questionnements liés au cinéma de Lisandro Alonso. Sans pour autant considérer le cinéaste comme la figure de proue du courant auquel il appartient, ni comme un demiurge visionnaire qui serait l'unique dépositaire des qualités que cette étude lui prête.

Si j'ai choisi pour sujet « les rythmes de la nature habitable dans le cinéma de Lisandro Alonso : vers un retour aux origines de l'Homme et du cinéma », c'est d'abord en raison d'un constat : la nature y est omniprésente. De la forêt de *La Libertad*⁸ au désert aride de *Jauja*⁹, de la jungle de *Los Muertos*¹⁰ aux paysages enneigés de *Liverpool*¹¹, Alonso s'attarde longuement sur la représentation et l'expressivité de l'espace naturel. Il faudra donc commencer par définir précisément ce que l'on voit. S'agit-il de la « nature » ? de « paysages » ? d' « environnements » ?

Mais au-delà du choix et de la définition du terme, on peut aussi se demander – et ce sera ma problématique - quelle place, quel rôle tient la nature (puisque c'est bien d'elle, avant tout, qu'il s'agit) dans un cinéma qui, de film en film, répète le même schéma narratif : la solitude d'un être humain (toujours un homme), confronté à un espace naturel qu'il parcourt en quête - nous le verrons - d'une forme de liberté. Car si la nature (et, avant tout, sa représentativité), revient depuis

5 Ana Martin Moran, « A propos de l'étrangeté. Brève approche de trois auteurs argentins : Lucrecia Martel, Lisandro Alonso et Mariano Llinas », *CinémAction* n°156, op.cit.

6 Ibid., pp. 120-121.

7 Ibid., p. 125.

8 Lisandro Alonso, *La Libertad* (2001), Argentine, Potemkine / Agnès b. dvd, 2010, 70 mins.

9 Lisandro Alonso, *Jauja* (2014), Argentine-Danemark-France-Pays-Bas-Mexique-USA-Allemagne-Brésil, Blaq out / le Pacte, 2015, 105 mins.

10 Lisandro Alonso, *Los Muertos* (2004), Argentine-France-Pays-Bas-Suisse, Potemkine / Agnès b. dvd, 2010, 78 mins.

11 Lisandro Alonso, *Liverpool* (2008), Argentine-France-Pays-Bas-Allemagne-Espagne, Potemkine / Agnès b, dvd, 2010, 82 mins.

quelques années au centre du débat théorique¹² comme au centre de l'attention des cinéastes contemporains « radicaux », la démarche de Lisandro Alonso paraît relativement isolée. En effet, à travers le rapport que l'homme, livré à sa solitude, entretient avec la nature se pose la question de « l'habitabilité » ou de la « non-habitabilité » de celle-ci. Car les personnages d'Alonso ne se contentent pas de « traverser » l'espace naturel, ils ont vocation à *l'habiter*; du fait de leur métier, de leur mode de vie ou de leur condition sociale. Mais que signifie réellement « habiter » un espace ouvert aux contours indéfinis ? Comment le cinéma peut-il dialectiser, avec les moyens qui lui sont propres, cette problématique ? C'est là l'objectif de ce mémoire.

Je pose l'hypothèse suivant laquelle les questions soulevées par « l'habitabilité » ou la « non-habitabilité » de la nature sont non seulement liées, dans ce cinéma, à la représentation de l'espace, mais aussi et surtout au traitement du rythme *de* et *dans* l'image. Un rythme qu'il faudra d'autant plus définir que le schéma narratif des films d'Alonso induit d'emblée deux sortes de rythme : le rythme de l'Homme et celui de la nature. J'étudierai la façon dont les agissements de l'être humain (discontinu *par nature* nous le verrons) peuvent interagir avec les rythmes continus de la nature et je me demanderai comment, et à quelles conditions, ces deux « entités » peuvent *co-habiter*; voire « fusionner ».

Pour analyser le rythme et l'espace, j'ai choisi de faire appel à la fois à la théorie du cinéma et à la philosophie. Concernant l'espace au cinéma, je compte m'appuyer sur les écrits d'Antoine Gaudin, qui a consacré sa thèse de doctorat¹³ et un ouvrage¹⁴ à ce sujet, ainsi qu'un article paru dans la revue *CinémAction*, dans lequel il analyse plusieurs séquences de *Los Muertos*¹⁵ ; ainsi que sur ceux d'André Gardies, portant eux aussi sur l'analyse de l'espace au cinéma¹⁶ ; son approche de type narratologique sera complémentaire à celle d'Antoine Gaudin, esthétique et dramaturgique. Pour définir et analyser le rythme, je ferai appel à la pensée de philosophes grecs, tels Héraclite et Platon, dont je confronterai les conceptions. Nous verrons s'il peut exister, dans le cinéma d'Alonso, une « fusion » entre le rythme Héraclitéen de la nature et le rythme Platonicien de l'être humain.

12 Je pense par exemple au colloque « L'Appel de la forêt. Ecouter, partager les savoirs » organisé à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle le 1^{er} juin 2017 en présence de Jean Mottet ou bien encore à la forte présence d'oeuvres vidéos ou plastiques centrés sur la matière naturelle au 63^e salon d'art contemporain de Montrouge (28 avril – 22 mai 2018).

13 Antoine Gaudin, « L' image espace: pour une géopoétique du cinéma », Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2011, 450 p.

14 Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, France, 2015, 218 p.

15 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso », *CinémAction* n°157, Corlet, 2015, pp.34-43.

16 Voir : André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, France, 1993, 226 p. et André Gardies « Le Paysage comme moment narratif », Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Champ Vallon, coll. Pays/paysages, France, 1999 (1993), pp. 141-153.

Démontrer qu'il réalise une telle fusion me permettrait de répondre en partie à la problématique de départ.

Dans la théorie du cinéma, le rythme est souvent délaissé au profit d'études consacrées au concept du « temps », auquel il est intimement lié. Toutefois, je m'appuierai ponctuellement sur *L'Âge du rythme*¹⁷, de Laurent Guido, bien que les années sur lesquelles il se concentre (les années 10, 20 et 30) ne soient que très partiellement en résonance avec le cinéma contemporain d'Alonso ; et sur les travaux d'Yvette Biro¹⁸ ou de Jean Mitry¹⁹, dédiés (partiellement ou intégralement au temps) et qui abordent la question du rythme.

Le philosophe Gaston Bachelard, qui a abordé, mêlé les concepts de « rythme » et d'« espace » et, surtout, dont une partie de la vie a été consacrée au pouvoir imageant de la matière, sera quant à lui une référence importante et constante. C'est à travers l'étude de ce que l'on pourrait nommer sa « phénoménologie de l'imagination » que je proposerai l'hypothèse suivant laquelle l'oeuvre de Lisandro Alonso peut être envisagée sous l'angle d'un « cinéma de la rêverie » ; l'une des particularités de ce cinéma résidant dans la capacité de la matière naturelle à plonger le spectateur dans un état de rêverie. Une rêverie susceptible de créer des « sensations », des « impressions », d'apporter un *sens* voilé – voire caché - aux images et, *in fine*, au récit. Comme l'énonce si bien Corinne Maury dans un ouvrage consacré à l'habitabilité du monde dans le cinéma du réel :

« Aussi un cinéma du réel serait-il « de poésie » s'il se départait de ces représentations optiques et immédiates, pour aller creuser derrière les « images du monde », pour révéler des présences qui ne sont pas immédiates, pour générer de nouvelles « images » qui s'additionneraient (se substitueraient?) dans l'imaginaire à celles projetées à l'écran.²⁰ ».

Le cinéma de fiction de Lisandro Alonso qui a, comme nous le verrons, certaines affinités avec le cinéma du réel, semble confirmer cet énoncé de film en film. D'où mon intention de proposer un « cinéma de la rêverie » qui tente de voir et de ressentir *au-delà* de l'image *à partir* de l'image.

Une fois envisagé un tel cinéma, il sera alors possible de concevoir et d'analyser le « retour à la nature » des personnages comme renvoyant à un imaginaire primitif, c'est du moins ce que

¹⁷ Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op.cit.

¹⁸ Yvette Biro, *Le Temps au cinéma. Le calme et la tempête*, Aléas, France, 2007, 261 p.

¹⁹ Jean Mitry, « Le rythme cinématographique », *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éd. du Cerf, Paris, France, 2001 (1963), pp. 155-234.

²⁰ Corinne Maury, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, coll. Côté cinéma, France, 2011, pp. 12-13.

j'essaierai de démontrer. Car *habiter* la nature ne semble pouvoir s'accomplir qu'à certaines conditions qu'il s'agira de mettre en lumière ; et qui tiennent, à nouveau, à des questions de rythme et d'espace, puisqu'accéder à une forme de *continuité* signifie, pour le personnage, devenir *autre*. Continuité et devenir *autre* trouvent des formes différentes selon les auteurs ou cinéastes : pour Georges Bataille, l'être humain ne peut atteindre la continuité que dans la mort ou dans l'érotisme²¹. Chez certains cinéastes contemporains « radicaux » comme Apichatpong Weerasethakul, le « devenir *autre* » est à prendre au sens littéral du terme. Dans *Tropical Malady*²² ou *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*²³, la « fusion » avec l'espace naturel passe par une métamorphose (l'homme-félin dans le premier, les morts réincarnés en animaux hybrides dans le second). Alors que nous verrons que chez Alonso, l'idée d'un devenir *autre* passe davantage par le comportement (changement de rythme) et le rapport à la nature (espace).

En concevant *Fantasma*²⁴ – œuvre particulière dans la filmographie d'Alonso à bien des égards, nous le verrons - comme une réflexion sur le dispositif filmique et en interrogeant avec insistance la représentation de la nature dans ce cinéma du plan long et du plan-séquence, j'en suis venu à me demander s'il était possible de créer des ponts entre cet auteur contemporain « radical » et le cinéma des premiers temps, en particulier celui des frères Lumière. Ainsi, le retour aux origines primitives de l'Homme se doublerait d'un retour à certains codes et préoccupations des origines du cinéma : représentation de l'espace naturel, pouvoir d'émerveillement des images, capacité à plonger, déjà, le spectateur dans un état de rêverie. Ce qui impliquerait, en définitive, que le cinéma d'auteur contemporain « radical », de par son dispositif, entre autres l'épure du récit et la durée du plan comme condition sinequanone de l'expressivité de l'image, achève une sorte de cycle dans l'Histoire du cinéma.

Toutefois, une grande différence subsiste entre le cinéma des frères Lumière et celui de Lisandro Alonso : l'utilisation du son. Dans les films du cinéaste argentin, l'organisation – voire la création – de l'espace sonore vient tour à tour appuyer, compléter ou contredire l'image et permet d'accéder à un sens second, parfois nouveau, ce qui n'était guère possible au temps des frères Lumière. L'utilisation des bruits dans *Fantasma* me permettra par exemple de proposer l'idée d'une « nature

21 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, France, les Éd. de Minuit, 2011 (1957), 288 p.

22 Apichatpong Weerasethakul, *Tropical Malady* (2004), Thaïlande-France-Allemagne-Italie, aventi dvd, 2009, 115 mins.

23 Apichatpong Weerasethakul, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), Thaïlande-France-Laos, Pyramide, 2012, 108 mins.

24 Lisandro Alonso, *Fantasma* (2006), Argentine-France-Pays-Bas, Potemkine / Agnès b. dvd, 2010, 61 mins.

urbaine », qui fait écho à la nature « naturelle » de tous les autres films d'Alonso De même, il sera intéressant de questionner le rôle et l'impact de la musique (intra et extra-diégétique) dans des films qui privilégient le rapport à la réalité matérielle.

A l'absence quasi totale de musique intradiégétique vient s'ajouter la rareté du verbe. Signe d'un cinéma de l'incommunicabilité, une thématique commune aux auteurs contemporains « radicaux » qu'Alonso pousse à l'extrême ; j'aimerais en analyser les dialogues (peu nombreux et jalonnant le parcours solitaire des personnages), ainsi qu'en interroger le « silence ». Silence des protagonistes ou de l'espace représenté par le film, destiné, me semble-t-il, à encourager le spectateur à repenser les rapports sensoriels entre l'Homme et la nature. Autrement dit, c'est parce que Lisandro Alonso pratique un cinéma de la solitude et de l'incommunicabilité que le spectateur est invité à voir et à entendre *au-delà* du récit et de l'image.

Je souhaite donc, dans ce mémoire, croiser plusieurs approches.

Tout d'abord, une approche à la fois esthétique et phénoménologique, puisqu'une grande partie de cette étude monographique repose sur le mode de représentation et le pouvoir imageant et sensoriel de la matière naturelle. C'est grâce à la conjugaison de ces approches qu'il sera possible de dégager « l'habitabilité » ou la « non-habitabilité » de la nature, d'aborder la « phénoménologie de l'imagination » de Bachelard et, enfin, d'envisager l'avènement d'un « cinéma de la rêverie ».

L'approche philosophique du cinéma d'Alonso me permettra quant à elle d'analyser des questions liées au concept de « Temps », plus précisément ceux de « rythme », d'« instant » et de « durée », qui lui sont intimement liés. Ces concepts amènent eux-mêmes, nous le verrons, à réfléchir sur les rapports de l'Homme avec l'espace et à questionner son *devenir* au sein du « Tout immanent » et, *in fine*, sa place dans l'univers.

Enfin, il s'agira d'adopter une approche historique, en rapprochant les films d'Alonso des « vues » Lumière ainsi qu'en les contextualisant au sein du cinéma d'auteur contemporain « radical ». Cette dernière approche permettra, je l'espère, de mieux saisir la place singulière de Lisandro Alonso dans le courant dont il est issu, tout en mettant en lumière ce que ce cinéma a hérité des courants passés pour, parfois, l'adapter aux problématiques de l'époque actuelle.

CHAPITRE 1

Les rythmes de la nature : vide, durée, instant

I) Une esthétique du vide et du plein

1.1 *De la tentation documentaire à l'entremêlement des temps : un cinéma réaliste ?*

Avant de questionner les notions complexes de « vide » et de « plein », il est important je crois d'analyser factuellement et le plus objectivement possible la question du genre chez Lisandro Alonso et surtout d'expliquer ce que j'entends par *tentation* documentaire.

Dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, Lisandro Alonso déclare : « *D'une manière générale, je pars toujours du lieu pour écrire, le reste, fiction et personnage, vient après.* »²⁵.

Cette idée, récurrente dans les quelques entretiens qu'il a accordé à la presse, est intéressante car elle mêle d'emblée une primauté accordée à un lieu de vie préexistant, vierge de toute fiction et la volonté d'y incorporer des personnages, une dramaturgie (à minima, nous le verrons). La confrontation entre un personnage (souvent seul) et l'environnement qui l'entoure constitue à la fois une trame narrative qui se perpétue de films en films mais aussi un *modus operandi* chez le cinéaste qui voyage, seul, pour trouver le lieu et le *sujet* qu'il va traiter. A propos d'Argentino Vargas, l'acteur principal de *Los Muertos*, Alonso explique à Hector Bujia dans *Cinémas d'Amérique Latine* :

« *Je l'ai regardé vivre avec ses six filles qui ont entre deux à six ans, au milieu de la forêt, dans une maison de terre. Je voyageais avec ma tente de montagne, je suis resté un week-end à côté de leur maison, je le regardais, il me regardait, on ne parlait pas beaucoup, j'observais leur façon de vivre.* »²⁶

Il y a je crois chez Alonso une volonté indéniable de documenter l'existence ou du moins d'accorder une grande importance au factuel et cette dramaturgie « à minima » que j'évoquais plus haut et que j'analyserai dans la sous-partie suivante permet de s'attarder sur la temporalité d'un lieu, sur l'importance d'un geste, sur le quotidien d'un être que le cinéaste choisit méticuleusement²⁷ au gré des rencontres et des voyages. On peut citer par exemple la récurrence avec laquelle Alonso filme longuement le travail. *La Libertad* propose de suivre le quotidien et le dur labeur d'un bucheron solitaire dans la Pampa, la première partie de *Los Muertos* est consacrée à la vie carcérale au cours de laquelle une séquence s'attarde sur le travail des détenus tandis que de nombreux plans de *Liverpool* sont dédiés aux différentes activités ayant cours dans le petit village ouvrier : scierie,

²⁵ Jacques Mandelbaum, « Regarder le monde et les hommes avec un regard neuf, presque vierge », dans *Le Monde* daté du 21 mai 2008, p.24.

²⁶ Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », dans *Cinémas d'Amérique Latine* n°13, 2005, p. 93.

²⁷ Voir l'intégralité de l'entretien avec Hector Bujia cité en note 2, pp. 92-104.

chasse, cuisine ... Le film s'ouvre d'ailleurs dans un bateau dont le cinéaste explore, par le biais de son personnage Farrel, les moindre recoins.

Nous questionnerons plus en détail la représentation du travail chez Alonso et le rôle qu'il joue dans la confrontation entre l'homme et la nature dans les deux chapitres suivants de ce mémoire ; il s'agit simplement ici de donner quelques exemples de cette importance accordée aux faits et aux actes que le cinéaste oppose systématiquement au verbe. Quand, dans *Libération*, Olivier Seguret lui parle « d'un certain réalisme documentaire »²⁸, Alonso répond avant la sortie de *Jauja* :

« Mon cinéma a cette couleur parce que je cherche des endroits distants, qui s'éloignent de la fiction, pour que s'ouvre un décalage entre le factuel et la psychologie. Je ne crois pas beaucoup au verbe, à la parole, aux mots que prononcent les êtres humains. Je crois plutôt aux actes et à ce que je vois. La parole n'a pas de valeur en Amérique du Sud... »

Cette dimension « factuelle » ne va pas en effet sans une forme de *réalisme* si l'on se réfère à la définition, dans le domaine des arts plastiques, qu'en donne le CNRTL : « *Conception caractérisée notamment par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne, la réalité sociale contemporaine* »²⁹. Pour autant, Lorsqu'Hector Bujia demande à Alonso s'il porte un regard « anthropologique » sur les êtres, celui-ci répond simplement : « *Non. Ce qui m'intéresse c'est d'observer sa relation avec ce qui l'entoure, montrer comment les gens vivent.* »³⁰. Cette réponse est intéressante parce qu'elle est contradictoire ou pour le moins ambiguë. Or, cette ambiguïté est omniprésente, tant le discours du cinéaste que dans ses films.

Sociologique, ce cinéma l'est sans doute, par petites touches : Dans *La Libertad* (dont le titre, savamment choisi, est lui-même ambiguë, j'y reviendrai), chaque étape du travail du bucheron est montrée : élaguer, scier, couper. Déplacer le bois, le trier. Puis, lorsque le jeune homme s'extirpe de la forêt et de sa solitude c'est pour être relégué à l'arrière d'un véhicule transportant le bois qu'il a longuement préparé, avec le chien du propriétaire. Ce plan-séquence, en vision dromoscopique, est particulièrement édifiant – parce que non-verbal – des rapports de forces et de classes insidieux : Misael, le jeune bucheron est considéré comme l'égal du chien que l'on voit longuement baver sur son pantalon. De même, au moment de vendre les poteaux, l'acheteur prétexte qu'ils ne sont pas

²⁸ Olivier Seguret, « Lisandro Alonso : « Je suis sorti de ma bulle comme un rocker de son garage » », dans *Libération* daté du mercredi 12 juin 2013, p.(cin.) 6.

²⁹ Anonyme, « Réalisme », définition, site du CNRTL consulté le 12 mai 2017, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9alisme>.

³⁰ Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », dans *Cinéma d'Amérique Latine*, op.cit., p. 94.

tous aux normes pour les payer le moins cher possible ce qui garantit une paye moindre au jeune homme.

Il y a assurément une contradiction dans ce cinéma entre une veine documentaire, sociologique qui passe par la représentation attentive et objective d'un groupe d'individus adoptants les codes hiérarchiques de la société (les détenus et les gardiens dans *Los Muertos*, le capitaine et les matelots dans *Liverpool*) et une veine fictionnelle associée à un personnage principal, seul, confronté à un environnement (urbain ou naturel) souvent hostile.

Dans une même dimension sociologique, Alonso explique souvent s'intéresser aux marginaux qu'il nomme « les gens de l'intérieur » :

« Les gens de l'intérieur vivent de façon plus primitive ; je perçois plus facilement ce dont ils manquent, de la nourriture ou une maison, et je vois comment ils vont faire pour l'obtenir, comment ils vont travailler pour subvenir aux besoins de la famille. Alors qu'avec un gas de la ville, je ne le vois pas. ³¹»

Pour autant, il y a, je crois, chez Alonso un tiraillement entre son besoin naturel de documenter, de donner à voir et à découvrir la vie d'un lieu qu'il connaît ou qu'il a découvert et son attirance grandissante, de film en film, pour la fiction. Car si chaque film, à l'exception de *Jauja*, contient une part documentaire sur un lieu et ses habitants, il reste doté d'une trame narrative forte : lorsque Misael, bucheron dans la Pampa, sort de la forêt pour livrer du bois, c'est pour mieux y retourner et renouer avec ses origines primitives (*La Libertad*) ; Vargas sort de prison et traverse une rivière pour retrouver sa fille, qu'il n'a pas vu depuis vingt ans (*Los Muertos*) ; quant au marin Farrel, il profite d'une escale à Ushuaia pour braver la tempête de neige et partir à la recherche de sa mère qu'il n'a pas vue depuis des années (*Liverpool*). Autant de récits qui ont pour thèmes communs la solitude (forcée ou recherchée) et la quête (parfois existentielle) d'une forme de liberté qui va au-delà d'une simple réalité documentaire.

On peut également faire un pont entre le documentaire et la fiction en remarquant que les deux premiers acteurs des films d'Alonso, Misael Saavedra (*La Libertad*) et Argentino Vargas (*Los Muertos*) donnent leur noms et prénoms aux personnages. De plus, le premier est bucheron à l'écran comme dans la vie tandis que le second habite dans la jungle, qu'il parcourt en barque pour les besoins du film. Pour autant, l'acteur qui joue Farrel (*Liverpool*) n'est pas un marginal mais un conducteur de chasse-neige et l'acteur qui interprète Vargas dans *Los Muertos* n'a jamais assassiné personne. Le choix d'acteurs non-professionnels accentue encore cette culture de l'ambiguïté. Une

31 Hector Bujía, « Lisandro Alonso parle », dans *Cinéma d'Amérique Latine*, op.cit., p. 95.

ambiguïté portée à son comble dans son troisième film, *Fantasma*, qui réunit Misael et Vargas venus à Buenos Aires pour assister à l'avant-première de *Los Muertos*, le film précédent de Lisandro Alonso.

François Niney, dans un chapitre intitulé « Interférences fiction / documentaire », rappelle que cette ambiguïté est souvent propre au genre : « *La fiction vient subvertir l'ordre apparent de la réalité, le remettre en cause ; le réel vient couper dans la fiction, contestant sa vraisemblance.*³² ».

Cette idée va également dans le sens de la théorie de Jean Mitry sur le représenté et la représentation lorsqu'il écrit « *qu'à travers la représentation filmique le représenté est comme le « double » du réel visé tout en étant « autre chose » par le fait même de la représentation (cadrage, composition, etc.).*³³ ». Il est intéressant que Mitry parle du « double » car cette notion traverse le cinéma d'Alonso dans lequel, comme nous venons de le voir, les acteurs, non-professionnels, prêtent souvent leur nom, leur profession voir leur solitude aux personnages qu'ils interprètent. Nous reviendrons longuement sur la question du « double » au moment de l'étude de *Fantasma* (Chapitre 3) pour la mettre en lien avec la théorie de Freud sur « l'inquiétante étrangeté »³⁴.

Pour beaucoup de critiques, *Jauja* est un tournant dans la filmographie d'Alonso pour de multiples raisons : présence d'un acteur professionnel de renommée internationale, film d'époque en costume et références directes à un genre très codé : le western. De plus, un changement de discours est également palpable chez le cinéaste qui, lorsqu'on le questionne sur les couleurs « *vives, saturées, surréelles* » de son dernier film répond ceci :

« *Les couleurs étaient dans le paysage. Timo Salminen [chef opérateur attitré d'Aki Kaurismaki] aime bien saturer les couleurs, et cela me convenait. C'était une manière d'arracher le film au naturalisme.*³⁵ »

Alonso déclare également dans le journal *Le Monde* à propos de son acteur Viggo Mortensen : « *Sa présence rendait possible l'onirique et le fantastique* »³⁶ puis dans *Les Cahiers du cinéma* : « *Les différentes temporalités qui vont exister dans le film me permettent de proposer différents types de lectures au spectateur*³⁷ ».

32 François Niney, « Interférences fiction / documentaire », dans *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire.*, De Boeck, coll. Arts et cinéma, Bruxelles, Belgique, 2006 (2002), p. 297.

33 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op.cit., p. 178.

34 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, France, 2015 (1988), 354 p.

35 Isabelle Regnier, « Viggo Mortensen est un mythe », *Le Monde* daté du 22 avril 2015, p.18.

36 Ibid.

37 Nicolas Azalbert, « Quand Viggo Mortensen joue chez Lisandro Alonso », *Les Cahiers du cinéma* n°685, janvier 2013, p. 79.

Des citations qui trahissent chez Alonso la volonté de prendre de la distance avec ses films précédents, du moins avec la manière dont ils sont perçus. Pourtant, nous verrons dans la seconde partie de ce chapitre que les différentes temporalités qu'évoque le cinéaste ainsi que la dimension cosmologique présente dans *Jauja* sont perceptibles dès son premier film malgré la volonté d'un certain « réalisme documentaire ». Peut-on dès lors parler de rupture entre *Jauja* et les films précédents ? D'autant que, comme nous l'avons vu, la trame narrative, du premier film au dernier, est relativement similaire.

C'est peut-être Nicolas Azalbert qui, en qualifiant Farrel de « *personnage de fiction dans un monde documentaire* ³⁸ » résume le mieux cette ambiguïté. Toutes ces raisons me forcent à faire preuve de prudence et à désigner la part réaliste des films d'Alonso de *tentation* documentaire ; cette première sous-partie servant surtout à insister immédiatement sur la complexité de ce cinéma et sur l'importance et la place accordée à ce que Siegfried Kracauer nomme « la réalité matérielle ³⁹ » qui, comme nous le verrons, va bien au-delà d'un simple « décor » de cinéma. Nous allons d'ailleurs voir à présent que la question du récit est, dans le cinéma d'Alonso, intimement liée à cette notion chère à Kracauer.

1.2 La question du récit : attirance / répulsion, suspension

Comme je l'ai annoncé plus haut, l'attirance que Lisandro Alonso semble avoir pour le récit fictionnel s'est confirmée de film en film. Du récit d'une journée de la vie d'un (vrai) bucheron dans la Pampa dans *La Libertad* au parcours existentiel voire cosmologique d'un capitaine de l'armée argentine au XIXe siècle interprété par Viggo Mortensen dans *Jauja*, la *tentation* documentaire s'est effacée peu à peu pour laisser place à des histoires davantage pensées et construites.

Si l'on analyse le parcours de Vargas dans *Los Muertos*, le deuxième film d'Alonso, l'on s'aperçoit que le récit est déjà plus présent qu'il n'y paraît à première vue : Vargas, qui sort de prison, fait quelques provisions et s'adonne à divers plaisirs (déguster une glace en terrasse, faire l'amour avec une prostituée), porte, comme il l'avait promis, une lettre à la fille d'un camarade de cellule, puis emprunte une barque et longe longuement la rivière avant de tuer une chèvre qu'il offre au fils de sa sœur en attendant le retour de cette dernière. De plus, Alonso émaille cette trame narrative générale - *un homme, Vargas, rentre chez lui* - d'éléments qui tout au long du trajet du personnage, viennent lui rappeler le crime qu'il a commis vingt ans auparavant : traversée d'un cimetière, cri d'un coq qui perce la nuit comme le cri d'une victime, bourdonnement mortifère des mouches et

³⁸ Nicolas Azalbert, « So long, Farrell », Les Cahiers du cinéma (n°647), juillet / août 2009, p. 38.

³⁹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, France, 2010 (1960), 528 p.

surtout présence appuyée d'une nature absorbante et parfois menaçante. Ces derniers éléments, qui proviennent tous de la nature environnante, m'amènent à penser que l'élaboration du récit chez Alonso s'appuie en partie sur ce que Kracauer nomme dans son ouvrage « la réalité sans artifice » :

« j'ai insisté sur le fait que le film ne se conforme à l'approche cinématographique que s'il assume la tendance réaliste qui l'invite à se concentrer sur la matérialité immédiate de l'existant – « la beauté du vent qui se meut dans les arbres » ainsi que l'a résumée Griffith en 1947 »⁴⁰

J'y viendrai dans les parties qui suivent, lorsque je proposerai le terme de « cinéma de l'instant » ou que j'analyserai « la matière du monde », le cinéma d'Alonso se concentrant sur ce que Kracauer nomme « la matérialité immédiate de l'existant ». Ce que l'on peut déjà avancer, c'est qu'au-delà de la trame narrative plus ou moins consistante de ses films, le récit émerge par le biais de ce que Kracauer nomme « la réalité matérielle », c'est-à-dire par la représentation d'une nature au fort potentiel expressif et sensoriel.

Avant d'aller plus loin, il est important je crois de préciser brièvement ce que j'entends par « nature » dans ce mémoire. Pour définir ce concept large et polysémique, je m'appuie sur la philosophie d'Aristote qui explique que « *parmi les êtres, en effet, les uns sont par nature, les autres par d'autres causes ; par nature, les animaux et leurs parties, les plantes et les corps simples, comme terre, feu, eau, air ; de ces choses en effet, et des autres de même sorte, on dit qu'elles sont par nature (...) car la nature est un principe et une cause de mouvement et de repos pour la chose en laquelle elle réside immédiatement, par essence et non par accident.* ⁴¹ ». Je compte donc distinguer dans ce mémoire deux essences au sein de la nature, la nature humaine et la nature en tant que lieu (forêt, jungle, désert) mais aussi en tant qu'éléments naturelles (feu, air, eau...). Nous verrons tout au long de ce travail que ces deux essences ont leur rythme propre et que Lisandro Alonso ne cesse de les faire s'entremêler et s'entrechoquer.

Mais qu'en est-il d'un film comme *Jauja* ? Peut-on affirmer qu'il va dans le sens de la citation de Kracauer ? Je répondrais par l'affirmative car la nuance apportée par le théoricien allemand, lorsqu'il parle de *tendance* réaliste, est cruciale. Car si le dernier film d'Alonso retrace une période charnière de l'histoire de son pays (la conquête du désert et la campagne de répression contre les indiens), elle est représentée sur le mode dont Kracauer envisageait le cinéma : en s'attardant sur un

⁴⁰ Ibid., p.108.

⁴¹ Aristote, « Avoir en soi le principe de son mouvement », dans Frank Burbage, *La Nature*, Garnier Flammarion, coll. Corpus, Paris, 2013 (1998), pp. 48-49.

homme confronté à l'aridité d'un lieu, en s'intéressant au pouvoir symbolique de la roche, à un reflet dans une flaque d'eau ou sur l'image d'un homme épuisé sous un ciel étoilé. En faisant de *Jauja* un « western cosmique » qui mêle les temporalités, Alonso questionne l'existence et le destin d'un homme absorbé peu à peu par une forme de nature originelle. En confrontant systématiquement un homme à un lieu, à la matière, à la réalité matérielle, Alonso s'inscrit de film en film dans la ligne de pensée de Kracauer, lorsqu'il écrivait que « *pour nous permettre de faire l'expérience de la réalité matérielle, il faut que les films fassent voir ce qu'ils dépeignent*⁴² ».

On peut aller plus loin et voir dans le premier film d'Alonso, *La Libertad*, un exemple de ce que Kracauer nommait « la narration esquissée », appartenant elle-même à la catégorie des « histoires trouvées » :

*« Les histoires trouvées peuvent être plus ou moins compactes ou distinctes. Elles se disposeraient sur une ligne continue allant des schémas embryonnaires d'histoires jusqu'à des histoires bien délimitées, souvent associées à une action dramatique. Quelque part entre ces deux extrêmes se situe la « narration esquissée » de Flaherty. »*⁴³

Flaherty dont Kracauer définissait le rapport au récit ainsi :

« D'une façon générale, il évitait les intrigues élaborées qui servent traditionnellement à mettre en scène un personnage. En tant que cinéaste, il ressentait certainement la nécessité d'une histoire, mais il semblait craindre que des histoires complètes et achevées, qui comportent souvent des configurations de sens très appuyées, n'empêchent la caméra de jouer son rôle. Ce qui explique pourquoi il préférerait la « narration esquissée » qui s'en tient à ce qui est caractéristique.⁴⁴ ».

C'est aussi ce que fait Alonso lorsqu'il filme une journée de la vie de Misael, un bucheron travaillant dans la vie pour le père du cinéaste, en se bornant à montrer des éléments caractéristiques de cette journée : la préparation du bois, la vente, le coup de fil dans la cabine téléphonique, le retour en forêt, la chasse au tatou, le diner. Mais Alonso n'en reste pas moins un cinéaste et comme l'a théorisé Kracauer, son film finit par tendre vers la fiction lorsqu'en retournant dans la forêt, Misael adopte un comportement plus primitif : chasse, confection d'un feu, apparition de la nudité ; tous comportements qui créent une progression dramatique dans l'histoire. L'attraction / répulsion

⁴² Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p.423.

⁴³ Ibid., p.351.

⁴⁴ Ibid., p.354/355.

d'Alonso pour le récit est ici clairement palpable, comme elle l'était pour Flaherty dans ses différents films selon Kracauer.

Cette attraction / répulsion pour le récit pose des questions semblables en bien des aspects à celles que se posaient Kracauer :

« L'exigence d'une histoire réapparaît donc au sein même du film non narratif. De fait, l'ensemble des documentaires disponibles témoigne d'une tendance persistante à la dramatisation. Mais comment le réalisateur peut-il obéir à cette tendance – c'est-à-dire raconter une histoire – et tenter en même temps de capter le flux de la vie ? Autrement dit, comment peut-il respecter les deux principes antinomiques selon lesquels l'histoire à la fois fait obstacle à l'exploration par la caméra et la stimule ?⁴⁵ »

D'une certaine façon, Alonso, par ses films, répond au questionnement de Kracauer plus de soixante ans après la parution de *Théorie du film*, en rompant avec ce que le théoricien allemand nommait « l'histoire de type théâtral »⁴⁶, c'est-à-dire avec une dramaturgie classique, qui prend souvent l'ascendant sur la recherche esthétique dans le cinéma dit « grand public » ou « commercial ». En se contentant d'une structure narrative minimaliste et en redonnant aux lieux de l'action un rôle dramatique majeur, Alonso réalise le souhait de Kracauer de voir émerger un cinéma qui permettrait « la rédemption de la réalité matérielle ».

Pour clore cette partie et faire le lien avec la suivante, il me reste à aborder une particularité du cinéma de Lisandro Alonso : la suspension du récit. Cette suspension se ressent de façon particulière à la fin de ses films. La dernière séquence s'interrompt brutalement, donnant la sensation d'une coupe arbitraire dans un récit qui aurait pu s'interrompre plus tôt ou plus tard. Comme le fait remarquer Kracauer, cette situation serait impossible dans un récit de type théâtral :

« du point de vue du film, l'intrigue théâtrale gravite autour d'un centre idéologique vers lequel convergent tous les éléments de sens. Autrement dit, il faut qu'elle soit organisée rigoureusement ; il s'agit fondamentalement d'un histoire close.⁴⁷ »

Chez Alonso, la notion « d'histoire close » me semble très relative. Dans *Liverpool*⁴⁸, si Farrel parvient bien au chevet de sa mère et retrouve sa fille, qu'il n'a pas élevée (histoire close), la scène

45 Ibid., p.308.

46 Ibid., p.309 à 331.

47 Ibid., p. 318.

48 Lisandro Alonso, *Liverpool* (2008), op.cit., 1h02mins12 – 1h04mins17.

des retrouvailles tant attendue est pour le moins minimaliste, d'autant que le marin repart et disparaît dans le paysage enneigé, laissant le récit continuer sans lui : les scènes suivantes montrent la fille et le père de Farrel vivant un quotidien inchangé ; quant au plan final sur le porte-clef, il vient redoubler l'effet de fin ouverte, puisque ce porte-clef (cadeau de Farrel à Analia), est le symbole d'un homme sans attache et dont le futur reste suspendu.



fig. 1 à 4: Farrel disparaît dans le paysage tandis que le récit va continuer sans lui.

Suspendu, le récit de *Fantasma* l'est également : Vargas se perd et disparaît dans les coulisses de l'énigmatique théâtre San Martin tandis que Misael débouche une bouteille de champagne dans ce qui semble être la cuisine du lieu, perdu, lui, dans ses pensées. Nous ne saurons jamais si la rencontre promise entre les deux acteurs aura lieu, ou s'ils sortiront du théâtre pour retrouver leur vie loin de la ville. Quant à *Los Muertos*, le film s'achève sur une forte tension dramatique dont on ne connaîtra jamais l'issue : Vargas pénètre dans l'habitation de sa sœur, précédé par son neveu. Même si l'ancien détenu a déposé sa machette en entrant, un dernier panoramique haut-bas dévoile un plan sur un petit personnage couché à même le sol baignant dans l'ombre des feuilles secouées par le vent. Or, ce plan fait écho à la séquence d'ouverture du film au cours de laquelle les corps des frères que Vargas a assassiné gisent dans les feuillages. Cet ultime plan rappelle non seulement au spectateur les événements passés mais suggère aussi qu'ils pourraient se reproduire...

Pour Antony Fiant, ces récits en suspension proviennent d'un désintérêt pour la dramaturgie de la part de cinéastes qui pratiquent ce qu'il nomme un « cinéma soustractif » :

« Les cinéastes n'étant plus préoccupés par la logique d'enchaînement des faits, ceux-ci opèrent alors sur un mode déceptif, deviennent difficiles à anticiper et débouchent sur des récits en creux et non, comme on a pu le voir, clos sur eux-mêmes.⁴⁹ »

L'idée de « récit en creux » semble donc bien correspondre au cinéma de Lisandro Alonso mais m'amène aussi à questionner la notion de « vide » que l'on associe beaucoup au cinéma d'auteur contemporain actuel. D'autant que, comme je vais tenter de le démontrer, le « vide » ne va pas, chez Alonso, sans son envers : « le plein ».

1.3 *Vide et plein : le coeur d'un cinéma d'auteur contemporain « radical »*

La tentative d'Antony Fiant que nous avons citée plus haut est intéressante car elle tend à définir ce que l'on nomme habituellement « le cinéma d'auteur contemporain ». Ou, plus exactement, à définir une frange du cinéma d'auteur contemporain qui se distingue par sa radicalité tant esthétique que dramaturgique. « Radical ». Le terme revient souvent lorsque les critiques abordent le cinéma de Lisandro Alonso. Je citerais par exemple les propos de Jacques Mandelbaum qui, lors de la sortie de *Liverpool*, écrit qu'« Alonso compte, depuis son premier long métrage, *La Libertad* (2001), en sélection officielle à Cannes, parmi les « radicaux libres » de l'univers cinématographique.⁵⁰ ».

La thèse d'Antony Fiant se résume à rassembler des cinéastes aussi différents que Bruno Dumont, Sharunas Bartas, Belà Tarr ou Lisandro Alonso sous le prisme d'un cinéma de la *soustraction* qui éprouve « une certaine réticence envers le scénario, le récit, la parole, la musique...⁵¹ » mais aussi une réticence à toute forme « d'identification » de la part du spectateur, « principe premier du cinéma⁵² » selon lui. Cette thèse est intéressante (notamment sur la question de l'épuration du récit et d'une forme de renoncement à toute identification) mais l'idée d'un cinéma « soustractif », c'est à dire un cinéma du retrait plutôt que de l'ajout, de la perte plutôt que du gain, me dérange et ne me semble pas totalement exacte. A la notion de « soustraction », je préfère celle de « vide » qui ne peut être pensée sans celle de « plein ». Pour développer ce propos, il me semble important, en m'appuyant sur l'ouvrage de José Moure : *Vers Une Esthétique du vide au cinéma* de contextualiser ce cinéma d'auteur contemporain « radical » en regard des courants ou micro-courants qui l'ont précédé.

49 Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques, Hors Cadres, France, 2014, p.8.

50 Jacques Mandelbaum, « Regarder le monde et les hommes avec un regard neuf, presque vierge », dans *Le Monde* daté du 21 mai 2008, p. 24.

51 Voir Antony Fiant, « Conclusion », *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op.cit., pp. 193-195.

52 Ibid.

Dés l'introduction, José Moure interroge l'idée reçue selon laquelle « *l'image cinématographique aurait cette singulière particularité de ne pouvoir exhiber qu'un présent immédiat, se conjuguer qu'à la seule modalité affirmative et s'élever à la seule puissance euphorisante du plein. Elle ne posséderait alors pas ce pouvoir de néantisation (...) mais une présence pleine et prosaïque, enlisée dans l'opacité de l'ici-maintenant et limitée à sa seule immédiateté sensible.*⁵³ ». Une conception qui a l'intérêt, même si elle peut paraître obsolète, d'introduire et d'opposer le vide et le plein au sein de l'image cinématographique, alors que le cinéma d'Alonso allie justement le « pouvoir de néantisation » et « l'immédiateté sensible ». C'est ce que nous verrons également dans les parties suivantes lorsque je parlerai d'un « cinéma de l'instant » et que j'aborderai la question de la nature *habitable* dans le chapitre 2.

Et, ce que José Moure cherche à prouver par la suite, c'est qu'une rupture s'est opérée entre le cinéma d'avant-guerre (classique) et le cinéma d'après-guerre (moderne). Une rupture avec ce qu'il nomme « *la philosophie de « l'horror vacui »* » qui « *tend à faire de la plénitude un impératif esthétique*⁵⁴ ». Moure, comme Gilles Deleuze avant lui, parcourt l'Histoire du cinéma et appuie son argumentation sur différents cinéastes (Ozu, Wenders, Straub-Huillet) et sur plusieurs courants (le néoréalisme italien, le nouvel Hollywood ...) pour créer une sorte de typologie du « vide » qu'il associe tour à tour à une quête de transcendance (Bresson, Rossellini) ou à une forme de résistance, politique et/ou esthétique (Straub-Huillet, Duras). Bien que s'arrêtant là où le cinéma d'auteur « radical » (tel qu'Antony Fiant le définit) commence (à la fin des années 90), son livre permet de mettre en évidence une forme d'héritage laissé par les cinéastes et les courants précédents. Vide et transcendance sont présents dans certains films de Bruno Dumont comme *L'Humanité* ou *Hors Satan* ou encore chez Carlos Reygadas (*Batalla en el Cielo, Lumière Silencieuse*) tandis que vide et résistance sont associés chez des cinéastes comme Belà Tarr ou Sharunas Bartas, un cinéma qui cherche effectivement dans « *la double valeur représentative et productive du vide non seulement la marque de son désenchantement mais aussi une réponse éthique et esthétique à la finitude du monde, des choses et des êtres.*⁵⁵ ».

Si l'on parcourt l'ouvrage de Moure, un rapprochement concernant la représentation de la nature entre le cinéma d'Alonso et le cinéma « zen » d'Ozu semble le plus « pertinent » parmi les différents « types » de vide que l'auteur propose. Toutefois, il convient de préciser que ces cinémas demeurent très différents (les films d'Ozu privilégient les scènes d'intérieur et l'utilisation du

53 José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, France, 2010 (1997), p. 5.

54 Ibid., p. 16.

55 Ibid., op.cit., p. 8.

dialogue, ceux d'Alonso les scènes muettes en extérieur) et que les enjeux créatifs ne sont pas les mêmes d'une époque à l'autre. Une fois cela dit, les films d'Ozu seraient propices, selon Moure, à « *l'émergence d'une disparité* » progressive dans la représentation d'un quotidien calme et maîtrisé :

« A la fois contenu et forme, le quotidien opère comme une enveloppe vide, un support, à la surface lisse et froide duquel se produisent des séismes souvent infimes (le satori ou l'événement zen) qui vont faire vaciller l'équilibre de la vie ordinaire et laisser affleurer une tension, un décalage entre l'homme et la nature, une disparité qui cristallise une densité émotionnelle jusque-là refoulée. ⁵⁶ ».

A l'image, cette disparité dans le quotidien se manifeste par des plans d'objets ou de paysages desquels les personnages sont absents. Des plans vidés de toute présence humaine. Chez Alonso, il existe également une tension dans le quotidien qui se manifeste par un décalage entre l'homme et la nature. Nous y reviendrons longuement dans le chapitre 2 mais l'on peut dores et déjà dire que ce décalage est de plusieurs ordres. Il peut être sonore (le bruit de la tronçonneuse face aux sons harmonieux et continus de la nature), lié au montage (irruption d'un plan court au milieu d'une séquence privilégiant le plan long) ou lié au mouvement de caméra (le personnage sort du champ tandis que la caméra s'attarde longuement sur la nature environnante). Un décalage qui pose la question de la présence humaine au sein de la nature et de l'habitabilité de celle-ci.

En revanche, là où le cinéma d'Ozu et celui d'Alonso diffèrent, c'est premièrement dans la direction de cette disparité : Chez Ozu, la disparité se fait au cours du récit et semble aller crescendo tandis que chez Alonso, elle est présente dès le départ et tend à s'effacer au profit d'une inclusion de l'homme au sein de la nature.

Deuxièmement, chez Ozu, le vide est visible, presque « matériel » car dénué de toute présence humaine ; alors que chez Alonso, le vide est davantage sensible, perceptible, grâce à la fois, comme nous l'avons vu, à l'économie du récit, des mots mais aussi à un schéma narratif qui montre un homme face à la nature et à sa solitude existentielle. Dans les films d'Alonso, le vide et la monotonie de l'existence s'opposent à la plénitude de la nature, à la force des éléments. On retrouve toutefois, selon Moure, cette idée chez Ozu dans les plans de paysage qui restituent « *l'ordre de la Nature comme une présence immuable, comme une forme pleine qui rend manifeste l'indissociable unité de l'espace et du temps, relie le quotidien au cosmique et engendre un sentiment de permanence ⁵⁷* ». La nature comme « forme pleine », voilà ce qui différencie le cinéma d'Alonso ou d'Apichatpong Weerasethakul (dans *Tropical Malady* par exemple) de celui de Wenders ou de

⁵⁶ Ibid., op.cit., p. 128.

⁵⁷ Ibid., p. 134.

Straub-Huillet analysés par José Moure. Une partie du cinéma d'auteur « radical » actuel se distingue des courants précédents par cette puissance inhérente à la nature, avec laquelle le personnage compose (Alonso) ou dans laquelle il se fond (Weerasethakul). Pour reprendre les mots de Moure, « *la réintégration de l'expérience individuelle dans le mouvement de l'univers, du quotidien dans le cosmique, de l'instant dans la durée, de l'espace dans le Temps*⁵⁸ » me semble l'enjeu d'une partie de ce cinéma. C'est la thèse que je compte développer au long de ce mémoire.

Maintenant qu'il semble possible d'envisager les films de Lisandro Alonso comme un cinéma du vide et du plein, je vais tenter d'expliquer que la puissance inhérente à la nature n'est perceptible que parce que son rythme propre est donné à voir et à ressentir.

58 Ibid., p. 124.

II) De Tarkovski à Bachelard : un cinéma de l'instant

2.1 *Le temps scellé : un héritier de la théorie de Tarkovski ?*

Nous avons vu au cours de la première partie que le récit dans le cinéma de Lisandro Alonso n'est jamais clos, contrairement aux cinéastes qui mettent en scène des « histoires de type théâtral ⁵⁹ ». Ces fins ouvertes renforcent chez le spectateur l'impression d'avoir assisté, le temps de la projection, à la mise en images de fragments d'existences, de parcours de personnages ordinaires au destin tout sauf romanesque, dont la vie, commencée avant le premier plan, se prolongera bien après le dernier. C'est sans doute également en vertu de cette impression que certains critiques relèvent dans ce cinéma une dimension documentaire.

Mais cette suspension du récit n'est pas uniquement perceptible lors des séquences de clôture, elle est également présente à l'intérieur des plans. Lorsque Farrell⁶⁰ arrive dans la cantine du village de son enfance, il s'assoit à une table et observe longuement la salle. Le plan fixe, en figeant plus encore Farrell dans un cadre large qui met en avant le vide qui l'entoure, suspend durant quelques instants le récit. Le spectateur observe le personnage qui regarde lui-même vers le hors-champ.



Fig.1 : Farrell, seul, regarde vers le hors-champ. Fig.2 : Farrell, isolé, regarde vers le hors-champ.

Nous sommes ici très proche de ce que théorise Deleuze dans *L'Image-temps* à propos du néoréalisme italien lorsqu'il parle d'un « cinéma de voyant, non plus d'action ⁶¹ ». On assiste alors, comme l'explique Deleuze, à un renversement de l'identification :

« Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu le spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et il lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. ⁶² »

⁵⁹ Voir note 19.

⁶⁰ Lisandro Alonso, *Liverpool*, op.cit., 41mins50 – 44mins51.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, op.cit., p.9.

⁶² Ibid.

Ce renversement, l'avènement d'un personnage-spectateur de l'action signifie pour Deleuze la « *montée de situations purement optiques*⁶³ » qui permettent au cinéma de donner à voir, à éprouver la matérialité du temps. Un temps qui n'est plus créé par le montage mais qui est désormais ressenti à l'intérieur même d'un plan long dans lequel l'action est suspendue ou réduite à la simple solitude d'un personnage inactif.

Andreï Tarkovski, dans son ouvrage le plus connu, a baptisé ce phénomène « le temps scellé ».

« Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. (...) Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps. »⁶⁴

Lorsqu'Alonso déclare dans un entretien « *je ne perds pas de temps au montage, le film est déjà monté*⁶⁵ » il se présente *de facto* comme l'un des héritiers de la théorie de Tarkovski. Sa technique, consistant à tourner de longues prises dont il décide, au montage, de raccourcir de quelques secondes le début ou la fin, lui permet de laisser le temps s'inscrire, se matérialiser dans le plan.

Mais les affinités entre la pensée de Tarkovski et le cinéma d'Alonso vont plus loin lorsque Tarkovski déclare :

« Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais de la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire. »⁶⁶

Cette distinction entre rythme et temps – même si les deux notions sont intimement liées – est essentielle pour les hypothèses de ce mémoire. Pour que mon exposé soit clair, j'aimerais d'abord donner une définition du rythme au cinéma telle que je m'en suis servi pour développer ma réflexion.

De façon générale, le site du CNRTL définit en premier lieu le rythme comme « *une répétition périodique (d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle)*⁶⁷ ». La notion de répétition me servira dans un second temps, lorsque je qualifierai le cinéma de Lisandro Alonso de « cinéma de l'instant ». Le CNRTL propose également de définir le rythme comme « *la vitesse selon laquelle*

63 Ibid.

64 Andreï Arsenievitch Tarkovski et Larissa Tarkovskaia, *Le Temps scellé: de « L'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice » : roman*, Philippe Rey, coll. Fugues, 2014 (1989), p.139 / 140.

65 Hector Bujía, « Lisandro Alonso parle », *Cinéma d'Amérique Latine n°13*, op.cit.

66 Andreï Arsenievitch Tarkovski et Larissa Tarkovskaia, *Le Temps scellé : de « L'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice » : roman*, op. cit., p. 142.

67 Anonyme, « RYTHME », définition, site du CNRTL, op.cit.

*se déroule un processus donné, s'accomplit une suite d'événements.*⁶⁸ ». Au cinéma cette suite d'événements peut être perçue de deux manières : grâce au montage qui relie les séquences entre elle (le rythme *de* l'image), ou bien à l'intérieur même du plan (le rythme *dans* l'image).

De façon plus spécifique en revanche, Laurent Guido, dans son ouvrage consacré à la notion de rythme au cinéma, rappelle, en s'appuyant sur Benveniste, que « *le mot provient du grec « rythmos » qui signifie à l'origine le flux de l'eau, le fait de couler.*⁶⁹ ». On retrouve, dans un chapitre de Jean Mitry consacré au rythme, cette même idée de « flux ». Seulement, Aux termes de « suite d'événements » (CNRTL), Jean Mitry préfère celui de « périodes rythmiques » :

*« Chaque période rythmique peut avoir, bien entendu, des rapports également rythmiques avec les périodes suivantes du film, du poème ou de la partition, mais le rythme de l'œuvre elle-même, résultant des relations de toutes ces périodes, ne peut être perçu comme tel. Il peut seulement être compris comme une coulée rythmique, c'est-à-dire comme la courbe générale d'une modulation dont on aura suivi, partie par partie, les différents effets sensibles appelés rythme.*⁷⁰ ».

Nous sommes donc en présence d'au moins deux manières d'aborder le rythme. Comme « *une succession métrique de petits morceaux collés bout à bout* » tout d'abord (pour reprendre les mots de Tarkovski). Cette façon d'envisager le rythme est en fait, comme nous allons le voir, la définition qu'en donne Platon. Ou bien comme un flux mouvant et continu qui correspond davantage à une conception Héraclitienne du rythme. Ces deux manières d'appréhender le rythme grec sont analysées par Pierre Sauvanet et résumées ainsi :

« On peut voir en effet deux grandes directions du rythme grec, un peu trop tranchées peut-être : d'une part, le rythme héraclitien et ionien comme « configurations particulières du mouvant » ; d'autre part, le rythme platonicien et attique, comme imposition d'un ordre, et préférence du métrique au rythmique. »⁷¹».

On peut rapprocher ces deux « directions » au rythme *de* l'image et au rythme *dans* l'image dont nous avons parlé plus haut. Au rythme *de* l'image créé par le montage correspondrait la définition Platonicienne et au rythme *dans* l'image ressenti à l'aide de plans longs dans lesquelles l'action est suspendue ou réduite à une succession d'événements à la dramaturgie épurée correspondrait la définition Héraclitienne. Cette polysémie du mot « rythme » a donné naissance à de nombreuses

68 Ibid.

69 Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op.cit., p. 85.

70 Jean Mitry, « Le rythme cinématographique », *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p.156.

71 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Puf, coll. Philosophies, France, 2017 (1999), p. 8.

théories tout au long de l'histoire du cinéma. Au temps du cinéma avant-gardiste, dans les années 10 et 20, le mot « rythme » est précurseur de celui de « montage » et sert à désigner la continuité narrative entre les plans qui vient notamment briser la notion de « tableau ⁷²». Nous verrons dans le chapitre suivant que si des cinéastes comme Jean Epstein ou Germaine Dulac ont eu l'intuition que le cinéma permettait de donner à voir et à ressentir un rythme Héraclitéen dans l'image associé à la représentation de la nature, la plupart des cinéastes et des théoriciens du rythme, jusqu'au cinéma de la modernité de l'après-guerre, de Moussinac à Gance en passant par Eisenstein ou Vertov ont tous axé leurs recherches sur le montage, c'est à dire un rythme davantage Platonicien. Si, comme nous l'avons vu plus haut avec Deleuze et Moure, le cinéma de la modernité commence à questionner le rythme *dans* l'image, c'est bien avec Tarkovski que le temps, « scellé » dans le plan, donne à ressentir un rythme fluent que le montage se charge uniquement de « prolonger » comme le rappelle Luc Vancheri dans une définition qu'il donne du rythme :

« Chez ces cinéastes du rythme fluent, le montage ne crée pas le rythme, il prolonge la forme d'un plan, il agrandit la sensation d'une durée d'image, il fait du rythme une esthétique, une manière d'être au monde ou de le recevoir ⁷³».

Vancheri cite Jia Zhang Ke et Cristi Puiu comme exemples de ces « cinéastes du rythme fluent » mais il aurait pu citer la plupart des cinéastes issus de ce courant que l'on a nommé plus haut « le cinéma d'auteur contemporain radical » tant cette volonté de rendre sensible « le(s) rythme(s) de la nature » est commune à tous. On peut citer la séquence d'ouverture de *Lumière Silencieuse*⁷⁴ de Reygadas qui propose d'assister, en un plan-séquence, au levé du soleil lors d'un trajet en barque. Cette apparition progressive de la lumière est comme une métonymie du film entier.

De la même façon, l'on peut citer la longue traversée de la rivière par Vargas dans *Los Muertos*⁷⁵ de Lisandro Alonso. On retrouve dans cette séquence deux formes de fluidité : celle de la rivière et celle du temps qui s'écoule au rythme de la barque qui glisse sur l'eau. Dans ce plan-séquence, la barque est filmée de profil tout comme le personnage, qui rame de dos par rapport au sens de sa direction. Le cadre est dans un premier temps assez serré : Vargas, debout, pousse la barque à l'aide de sa rame, en prenant appui sur le fond de la rivière ; puis le cadre se desserre et la caméra, qui

72 Je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Laurent Guido, *L'Âge du rythme* précédemment cité et particulièrement à la section 1.6 : « Le rythme de la narration, étape vers l'idée visuelle », pp. 62-73.

73 Luc Vancheri, « Rythme », Antoine De Baecque et Philippe Chevalier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Puf, coll. Quadrige, France, 2016 (2012), p. 637.

74 Carlos Reygadas, *Lumière Silencieuse* (2007), Mexique-France-Pays-Bas-Allemagne, Bac films, 2012, 131 mins.

75 Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op.cit., 36mins50 – 41mins00.

avance probablement elle-même sur une barque voisine, se stabilise au rythme de l'embarcation de Vargas. Un long travelling montre le personnage en train de fumer une cigarette, dans le bruissement des feuilles caressées par le vent et le chant des oiseaux. Ce plan, dans lequel l'action est suspendue, montre bien ce que Tarkovski nomme « le mouvement du temps » matérialisé grâce à la fluidité du mouvement de la barque avançant sur la rivière. Un mouvement assimilable par le spectateur non seulement à la fuite du temps et au destin de tout être humain, ce dernier le menant dans une direction unique et inconnue mais aussi et surtout au destin de Vargas. En effet, ce plan peut être interprété, tout comme le plan d'ouverture de *Lumière Silencieuse*, comme une métonymie du film entier puisque Vargas, assis dans le sens contraire du mouvement de la barque (il est, symboliquement, tourné vers son passé) observe, tout comme le spectateur, une nature qui défile lentement, à l'image des années que Vargas a passé en prison. Toute l'histoire de Vargas semble contenu dans ce plan : un homme hanté par son passé qui retourne chez lui, c'est à dire sur le lieu de son crime. Toute rédemption, tout avenir *autre* que la répétition d'une pulsion meurtrière, pourtant symbolisé par le mouvement avant de la barque, semble impossible.

Cette séquence est également intéressante car la caméra, mobile parce que placée sur un véhicule en mouvement et filmant un personnage quasi inactif, focalise l'attention du spectateur sur la nature verdoyante qui borde la rive au second plan. A l'image, nous avons la sensation que c'est la nature qui avance et non la barque sur laquelle la caméra se trouve. Le mouvement *naturel* de la végétation est doublé d'une sensation mouvante *artificielle*. Ce dispositif révèle non seulement l'immutabilité de la nature mais dote celle-ci d'un rythme qui lui est propre.

Cette sensation est renforcée par la caméra qui semble s'immobiliser et laisse la barque de Vargas s'éloigner. La caméra, qui panote lentement de gauche à droite, s'attarde sur la rivière puis sur la rive opposée, où les feuilles des arbres s'agitent au gré du vent ; elle s'attache à la nature, habitée, alors même que le battement de la rame sur l'eau persiste dans notre oreille et que la barque a disparu dans le hors-champ. Ce battement disparaît lui-même progressivement à la faveur du souffle du vent. Cette transition visuelle et sonore met encore davantage l'accent sur la présence et la puissance rythmique de la « réalité matérielle » chère à Kracauer :

« Le rythme au cinéma se transmet au travers de la vie visible et fixée de l'objet dans le plan. Et de même que le tressaillement d'un jonc peut définir le courant d'un fleuve, de même nous connaissons le mouvement du temps par la fluidité du cours de la vie reproduit dans le plan⁷⁶. »

⁷⁶ Andreï Arsenievitch Tarkovski et Larissa Tarkovskaia, *Le Temps scellé : de « L'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »* : roman, op. cit., p. 144.



Fig.1 à 4 : La caméra s'éloigne de la barque de Vargas puis panote et s'attarde sur la rive voisine.

Nous l'avons vu avec la théorie de Tarkovski, les rythmes présents dans l'image créent une pression du temps à l'intérieur du plan. Chez le cinéaste russe comme chez Alonso, cette fluctuation du temps est synonyme d'une forme de continuité comme le rappelle Luc Vancheri :

« Il s'agit donc de partir du plan et du temps qui s'y incarne, pour mieux renoncer à la mesure et à l'intervalle, pour se déprendre du beat et du battement, afin de se faire attentif au flux, au fluide, à ce qui flue et s'écoule.⁷⁷ »

Une conception du rythme qui va à l'encontre, comme nous l'avons vu, des théories de Platon pour qui le rythme est synonyme d'ordre et s'apparente plutôt à la métrique que l'on retrouve dans d'autres arts comme la danse ou la musique.

Mais nous allons voir à présent que si Tarkovski et Alonso conçoivent tous deux le rythme selon la définition d'Héraclite, la durée et la continuité chez le second sont à questionner au profit d'un « cinéma de l'instant ».

⁷⁷ Luc Vancheri, « rythme », Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit., p.636.

2.2 Le rythme chez Alonso : d'Héraclite à Bachelard

Il convient, avant d'analyser cette part de discontinuité au sein du fluent, de définir le rythme Héraclitien et d'expliquer en quoi il peut s'appliquer au cinéma de Lisandro Alonso. Pour se faire – Héraclite n'ayant laissé que des fragments pas toujours facilement intelligibles - je vais m'appuyer sur trois ouvrages consacrés au philosophe : celui des *Fragments recomposés*⁷⁸ de Marcel Conche, celui du dialogue philosophique⁷⁹ entre Heidegger et Fink lors d'un séminaire daté de 1966-1967 et celui de Pierre Sauvanet sur *Le Rythme grec*⁸⁰ précédemment cité.

Fink, dans son échange avec Heidegger, rappelle à propos de la pensée d'Héraclite, que « *les Heures et Temps, ne doivent pas être prises comme le cours du temps ou comme un rapport de temps soumis au nivellement métrique, mesurable, non plus comme forme vide à la différence du contenu du temps, mais bien comme temps rempli qui apporte et accomplit chaque chose dans le mûrissement.*⁸¹ ». On sent bien à travers l'idée de « mûrissement » ce qui oppose Platon à Héraclite. Pour le premier, l'ordre et la métrique sont incompatibles avec un temps qui s'étire dans la durée, qui permet aux êtres et aux choses de naître, grandir, se transformer, mûrir, mourir et renaître. Selon une parole que l'on prête à Héraclite, « tout s'écoule » ; ainsi, comme nous l'explique Marcel Conche, « *Le temps éternel et ses déterminations absolument fatales gouvernent le devenir et toute la nature, laquelle n'est pas une essence mais un processus créatif et générationnel. Cependant, l'opération de la nature n'est pas visible au regard immédiat : « La nature aime à se cacher. »*⁸² ». Dans cette citation, Il y a deux idées clés pour analyser le cinéma de Lisandro Alonso. D'abord celle qui consiste à concevoir la nature comme un « processus créatif ». Nous y reviendrons longuement dans le deuxième chapitre. Ensuite, la notion de « devenir », chère au philosophe grec. Le rythme Héraclitien est indissociable d'une nature en perpétuel devenir. S'il n'y a pas « d'ordre » et de « métrique » chez Héraclite, il y a en revanche un processus cyclique qui se charge de transformer, de façon invisible à l'oeil humain, les êtres et les choses. L'enjeu de ce mémoire est de démontrer que le cinéma d'Alonso est un cinéma du devenir *autre* et qu'il permet de rendre visible ce « processus créatif » de la nature. Rappelons encore que pour Héraclite, malgré cette omniprésence du « devenir », « *tout est un* », et Conche de préciser : « *Selon Héraclite, le tout (...) est divisible invisible, engendré, inengendré, mortel immortel, logos temps (...) Les contraires ne sont pas les*

78 Marcel Conche, *Héraclite. Fragments recomposés*, Puf, France, 2017, 160 p.

79 Martin Heidegger et Eugen Fink, *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, Gallimard, coll. Tel Gallimard, France, 2017 (1973), 274 p.

80 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, op.cit.

81 Martin Heidegger et Eugen Fink, *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, p. 63.

82 Marcel Conche, *Héraclite. Fragments recomposés*, op.cit., p. 89.

*contradictaires, lesquels sont, comme tels, exclusifs de l'unité.*⁸³». Grâce à cette philosophie du « tout » qui conçoit le contraire comme faisant partie intégrante de l'unité, il est alors possible d'admettre que ce devenir, cette continuité ininterrompue est constituée d'une succession d'instantanés. C'est ce que Pierre Sauvanet explique à propos d'Héraclite repris ici par Marc Aurèle :

*« La méthode consiste alors à décomposer en moments cette totalité imaginaire : il ne faut imaginer le tout que pour mieux réduire la partie. De même en effet qu'une mélodie n'est qu'une suite de notes, une danse ou un pancrace une simple suite de mouvements ou de figures, de même la vie n'est qu'une suite d'instantanés qui se répondent, tout en restant indépendants dans leur réalité même. La représentation d'un instant passé ou d'un instant futur ne doit donc pas venir troubler la structure de l'instant présent. Or, c'est précisément cette suite d'instantanés délimités, discontinus dans leur continuité même, que Marc Aurèle nomme « rythme ».*⁸⁴».

C'est également de cette façon que je propose de définir le « rythme » dans le cinéma de Lisandro Alonso. Nous avons étudié dans la partie précédente la notion de « continuité » mais il nous faut à présent distinguer, *l'impression* de continuité, de fluidité de l'action assurée notamment par le plan-séquence et la *supposée* continuité temporelle à l'intérieur même du plan. Je pense en effet que dans ce cinéma qui confronte toujours un homme à un lieu (soit deux entités), les rapports évoluent à la fois dans la durée mais aussi et surtout, de façon plus ou moins perceptible, par la succession d'instantanés décisifs que Gaston Bachelard nomme des « *instantanés féconds*⁸⁵ ». Chez Alonso, tout se joue dans les fusions ou les tensions rythmiques qui varient davantage *d'un instant à l'autre* plutôt que *d'un plan à l'autre*. En cela, Alonso s'inscrit aussi dans la pensée de Mitry selon lequel « *le rythme serait une sorte de dialectique du devenir bien plutôt qu'une continuité dont les variations périodiques déformeraient en nous la coulée habituelle du temps. Il se développe, en effet, selon une alternance de tensions et de détente qui ne sont que l'expression d'un conflit incessamment renouvelé.*⁸⁶ ».

Comme le rappelle Tarkovski, le cinéma recrée, avec ses propres moyens, le monde qui « *doit être perçu comme une certaine réalité objectivement reproduite dans l'immédiateté de l'instant fixé.*⁸⁷ ». Mais chez Alonso, un même plan peut reproduire plusieurs immédiatetés dans un instant fixé. Autrement dit, c'est lors de ces instantanés féconds scellés à l'intérieur du plan que jaillit chez Alonso une multiplicité de rythmes, voire de temporalités.

⁸³ Ibid., pp. 89-90.

⁸⁴ Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, op.cit., p. 37.

⁸⁵ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, France, 2016 (1931), p. 65.

⁸⁶ Jean Mitry, « Le rythme cinématographique », *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p.156.

⁸⁷ Andreï Arsenievitch Tarkovski et Larissa Tarkovskaia, *Le Temps scellé : de « L'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice » : roman*, op. cit., p.141.

Dans *Jauja*, un plan⁸⁸ présente le lieutenant Pittaluga assis dans une crevasse remplie d'eau en train de se masturber ; alors qu'il jouit, le capitaine Dinesen entre dans le champ, au loin, par la droite à l'arrière-plan. Le plan suivant, un raccord dans l'axe présente le capitaine de dos en train d'observer l'horizon avec sa longue-vue, puis un travelling circulaire opère un changement d'axe à 180° lorsqu'il se rapproche du rocher sur lequel est posée sa botte. Le lieutenant Pittaluga apparaît à son tour à l'arrière-plan et sort de l'eau. Un dernier plan avec un nouveau changement d'axe à 180° nous montre Pittaluga, qui se rapproche de Dinesen à l'arrière-plan.



Fig.1 : Pittaluga se masturbe, Dinesen au loin.

Fig.2 : Raccord dans l'axe.



Fig. 3 : Changement d'axe à 180° par rapport à la fig. 1. Fig.4 : Nouveau changement d'axe à 180°.

Nous voyons bien avec cet exemple que les longs plans d'Alonso et la grande profondeur de champ peuvent créer une simultanéité d'instantanés individuels qui correspondent à chacun des protagonistes présents à l'image. Dans un plan, plusieurs rythmes semblent alors pouvoir cohabiter au sein d'une même temporalité : A l'excitation, au mouvement frénétique et masturbatoire de Pittaluga répondent le calme et la quasi immobilité du capitaine Dinesen à l'arrière plan. Dans le second plan, la répartition des personnages dans l'espace est inversée : Dinesen s'assoit sur le rocher au premier plan tandis que Pittaluga s'active à l'arrière plan pour se rhabiller. La profondeur de champ sert à montrer la distance -physique et symbolique- qui sépare les protagonistes. Alors que le capitaine et le lieutenant se querellent à propos de l'attrance du second pour la fille du premier, la profondeur de champ oppose les deux individus (l'un au premier plan, l'autre à l'arrière-plan ; l'un assis, l'autre

⁸⁸ Lisandro Alonso, *Jauja*, op.cit., 3mins32 – 7mins23.

debout). Les changements d'axes marquent également la différenciation entre les deux espaces bien distincts et le heurt des caractères. Pour reprendre l'expression de l'écrivain franco-suisse Charles-Ferdinand Ramuz, Pittaluga et Dinesen sont, dans cette séquence, « posés les uns à côté des autres⁸⁹ » au sein d'un espace qui semble scindé en deux parties. Le troisième plan bascule une nouvelle fois du côté de Pittaluga et montre sa longue marche vers Dinesen. La caméra reste là où le personnage l'a, si l'on peut dire, laissée. L'éloignement progressif de Pittaluga, qui s'enfonce dans la profondeur de champ, souligne encore l'idée qu'il délaisse son espace pour rejoindre celui de l'homme qui représente un obstacle à la conquête d'Ingeborg.

Ces actions simultanées au sein d'un même instant facilite l'émergence de personnalités et d'espaces bien différenciés alors même que l'intrigue est censée se dérouler dans un cadre collectif (l'armée Argentine partie à la conquête du désert). Alonso, en pratiquant un cinéma de l'instant, fait de ses personnages des individualités vecteurs de rythmes distincts au sein d'un vaste espace-temps dans lequel ils sont censés cohabiter. L'on pourrait donc voir dans l'utilisation de la profondeur de champ et des changements d'axe à 180° la volonté d'Alonso de représenter une nature vertigineuse, infinie qui fait de chaque individu le propriétaire d'un espace au sein duquel sa solitude prend une dimension existentielle. Comme le rappelle Bachelard :

« Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée. L'instant c'est déjà la solitude ... C'est la solitude dans sa valeur métaphysique la plus dépouillée.⁹⁰ ».

Nous venons de le voir, en concevant la vie comme une succession d'instant distincts, Bachelard rejoint, sous bien des aspects, la conception Héraclitienne du rythme selon laquelle le Tout, en perpétuel devenir, peut être décomposé en « *une suite d'instant qui se répondent, tout en restant indépendants dans leur réalité même.* ». Mais l'analogie va plus loin, puisque Héraclite et Bachelard pensent tous deux que le passé et le futur sont contenus dans ces instants féconds.

2.3 *Passé, présent, futur*

Si l'on résume la pensée de Bachelard telle que nous l'avons déroulée jusqu'à présent, la vie ne peut être comprise que comme une succession d'instant et non comme une continuité à la durée unique. Ces instants, parce qu'ils ne sont pas liés par une quelconque durée, ne peuvent être appréhendés

⁸⁹ Christian Morzewski, « Préface », Charles-Ferdinand Ramuz, *La Beauté sur la terre*, Gallimard, coll. Folio, 2014 (2005), pp. 1-5.

⁹⁰ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p.13.

qu'au présent. Pour Bachelard, le passé et le futur (qu'il préfère nommer, tout comme Héraclite, « avenir » ou « devenir ») sont contenus dans le présent pour la simple raison que « *le Temps c'est l'instant et c'est l'instant présent qui a toute la charge temporelle. Le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé. L'instant ne tient pas une durée en son sein ; il ne pousse pas une force dans un sens ou dans un autre. Il n'a pas deux faces, il est entier et seul. (...) C'est pris dans l'isolement de l'instant que le temps peut recevoir une homogénéité pauvre mais pure.*⁹¹ » Selon le philosophe, le présent de l'homme est fait d'habitudes sans cesse dépassées par le progrès et « *la nouveauté radicale des instants*⁹² ». Ainsi, précise Bachelard, « *il faut donc saisir l'habitude dans sa croissance pour la saisir dans son essence ; elle est ainsi par son incrément de succès, la synthèse de la nouveauté et de la routine et cette synthèse est réalisée par les instants féconds.*⁹³ ».

La répétition et la progression contenues dans l'habitude présentent de l'intérêt car elle rappelle la première définition du rythme donnée par le site du CNRTL : « *Répétition périodique (d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle)*⁹⁴ ». Cela revient à penser que c'est dans la dimension rythmique des instants féconds que résident la progression, le changement, la transformation, le « devenir *autre* ». La focalisation sur « des instants féconds » correspond bien aux films d'Alonso car c'est un cinéma du présent, dans lequel le passé ou l'avenir semblent contenus. C'est lors d'instant féconds que le spectateur est amené à ressentir les traces, le poids du passé ou du devenir.

Dans *Los Muertos*⁹⁵, après un long trajet en barque, Vargas voit une chèvre sur la rive. Il s'approche et l'égorge froidement avant de la vider. Le plan de l'égorgement puis le long plan-séquence montrant l'éviscération de l'animal, perpétré sans sentiment ni hésitation, font ressurgir à l'esprit du spectateur la séquence initiale montrant le meurtre des deux frères de Vargas vingt ans auparavant. La dimension rythmique propre au corps humain est ici parlante puisque les gestes sont précis, presque chirurgicaux. Vargas semble calme, concentré, ce qui contraste avec les mouvements convulsifs de l'animal. Cet instant fécond, qui ne montre rien d'autre qu'un geste *habituel* : celui de tuer un animal, met pourtant en œuvre la répétition d'une pulsion meurtrière, qui fait écho à la séquence d'ouverture ; et suggère, par là-même, que Vargas, contrairement à ce qu'il a affirmé à

91 Ibid., p. 48/49.

92 Ibid., p. 65.

93 Ibid.

94 Anonyme, « RYTHME », définition, site du CNRTL, op.cit.

95 Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op.cit., 58mins02 – 1h04mins06.

plusieurs reprises, n'a pas oublié ni changé. A cet instant, le passé et le devenir de Vargas sont contenus dans le présent : celui d'un homme qui a tué, tue et tuera peut-être encore.



Fig. 1 : Vargas égorge froidement la chèvre. Fig.2 : Plan séquence montrant l'éviscération.

*Liverpool*⁹⁶ se referme sur la main d'Analia, la fille de Farrel, qui tient un porte-clef sur lequel est inscrit le nom de la ville qui donne son titre au film. Peu de temps auparavant, nous avons vu Farrel disparaître dans l'immensité du paysage enneigé lors d'un plan large à la grande profondeur de champ. L'homme n'a donné aucune explication sur son départ où sur l'endroit vers lequel il se dirige. Ce long plan sur le porte-clef contient toute l'histoire de Farrel : celle d'un homme sans attache et sans direction. La ville de *Liverpool* n'a aucune résonance avec celle d'Ushuaia, dans laquelle se déroule le film. Le porte-clef est à cet instant fécond un objet porteur d'indicialité : il est à la fois une trace du passé vagabond de Farrel, une trace de son probable ultime passage dans le village de son enfance et le symbole d'un homme sans but, à l'avenir flou, à l'image de ce paysage enneigé dans lequel il disparaît. Le spectateur, en observant longuement le nom d'une ville qui ne signifie rien pour lui ressent alors la dimension aléatoire de la vie de cet Ulysse abimé que plus personne n'attend. Une fois encore, passé, présent et devenir sont réunis au sein d'un même plan, dans un même instant significatif.



Fig.1: Analia tient le porte-clef symbolisant son père.

96 Lisandro Alonso, *Liverpool*, op.cit., 1h19mins23 – 1h21mins50.

Avec *Jauja*, Lisandro Alonso va encore plus loin puisque certaines séquences contiennent, à l'image du film entier, un entremêlement *cosmologique* des temps. Dans un plan, Dinesen, épuisé, s'allonge sur un rocher la nuit tombée peu de temps après avoir trouvé une figurine appartenant à Ingeborg et s'endort. Ce long plan-séquence dont la contre-plongée donne l'impression que le ciel étoilé est à portée de main du capitaine, acquiert une dimension cosmique lorsque l'on sait que la figurine que Dinesen brandit en direction des étoiles - tout comme l'actrice interprétant Ingeborg - traversent les siècles et réapparaîtra dans la dernière séquence du film, qui se déroule à notre époque. Comme si le capitaine, en cet instant suspendu et isolé du reste du film par la présence d'une musique extra-diégétique, avait le pouvoir de propulser un objet qui le symbolise, pour que sa fille (ou une descendante de celle-ci) le retrouve des siècles plus tard. Une imagination qui fait écho à la phrase d'Ingeborg lorsqu'elle dit à son amant au milieu d'un espace désertique : « j'ai l'impression d'avoir déjà vécu cela ». Cette impression « d'inquiétante étrangeté » traverse tout le film, mais est particulièrement présente au sein de ce plan, pendant lequel la constellation, peu à peu, s'évapore dans le ciel bleuté. Une disparition des étoiles qui suggère, elle aussi, la traversée spatio-temporelle effectuée par Dinesen, endormi et immobile. L'on voit bien dans cette séquence à quel point un plan au présent est porteur, par l'utilisation d'une musique et l'apparition / disparition des étoiles, d'une grande ambiguïté temporelle.

Comme annoncé dans l'introduction de ce mémoire, je m'attacherai à démontrer, dans le troisième chapitre, que les rapports entre la nature et l'homme conduisent ce dernier à renouer avec ses origines primitives. Et pour clore cette seconde partie, je compte relier cette hypothèse de recherche à ce que j'ai nommé un « cinéma de l'instant ». Je pense en effet que le retour aux origines est perceptible par le spectateur lors des instants féconds que j'ai essayé de dégager. Car la part primitive, voire animale de l'être humain se développe dans un lieu à la dimension originelle (forêt, jungle, désert), qui renvoie à un temps lui aussi originel. Ainsi, l'on peut supposer que les manifestations de pulsions et de comportements primitifs qui renvoient au passé de l'homme sont contenues dans le présent de l'image lors de ces instants féconds.

Dans *La Libertad*⁹⁷, la séquence de fermeture (qui ouvre également le film) est sans doute celle qui propose l'imagerie primitive la plus développée. Misael, torse nu, assis près d'un feu, seule lueur dans l'obscurité de la forêt, est en train de manger un tatou qu'il a lui-même chassé.

A cet instant, les gestes, l'attitude de Misael renvoient à la fois à un passé originel commun à tous les êtres humains et à ses propres actions passées. On observe une forme de symbiose entre le

97 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 1h05mins55 – 1h09mins14.

personnage et son environnement. Contrairement aux séquences précédentes du film, dans lesquelles un rapport de forces entre le bucheron et la forêt était perceptible (à travers une confrontation d'ordre visuel : les intrusions répétées de Misaël dans le champ) et sonore (le son de la tronçonneuse qui venait perturber la quiétude du lieu) le personnage semble *faire corps* avec la nature. Comme si le seul moyen pour Misael d'être en accord avec la forêt et avec lui-même était de se laisser dicter les codes et les comportements par son environnement. Le fait que les séquences d'ouverture et de fermeture soient similaires permet de mesurer avec plus de force le chemin parcouru par Misael pour en arriver à cet instant fécond. On peut donc dire que cette image contient bien à la fois une forme de passé originel (celui de tout être humain), une trace du parcours quotidien et existentiel réalisé par Misael et un devenir (celui de Misael, qui renoue avec une forme de sauvagerie primitive). Ainsi, c'est par l'habitude et la répétition, qui oeuvrent *in fine* à la « nouveauté radicale d'un instant⁹⁸ » que Misael peut devenir *autre*. C'est peut-être en cela que réside *la liberté* qui donne son titre au film. Une liberté ambiguë s'il en est, puisqu'elle est le fruit d'une régression temporelle et psychique (liée à la répétition) et que les effets de la civilisation étant effacés, les personnages d'Alonso, comme ceux de la majorité des cinéastes d'auteur radicaux (*Hors Satan* de Bruno Dumont, *Batalla en el Cielo* de Carlos Reygadas par exemple), se rapprochent dangereusement de leur « moi primitif », dont la pulsion de meurtre forment le cœur.



Fig. 1: Misael mange le tatou qu'il a lui-même chassé après du feu.

Pour poursuivre à propos de la répétition ou habitude, voici ce que Bachelard en dit, sachant que le « progrès » dont il parle (en fin de citation), est ici à penser du point de vue du récit et non, comme nous venons de le préciser, du point de vue de l'humain :

« Comme les occasions ne sont que des ombres de conditions, toute la force reste au sein des instants qui font renaître l'être et qui reprennent la tâche commencée. Une nouveauté essentielle qui fait figure de liberté se manifeste dans ces

98 Voir note 82.

reprises et c'est ainsi que l'habitude, par le renouvellement du temps discontinu, peut devenir un progrès dans toute l'acceptation du terme.⁹⁹ »

C'est parce que l'instant est porteur de discontinuité qu'il convient de l'analyser avec des notions rythmiques. « *En fait, nous rappelle Mitry, nous ne percevons que des relations, des différences, du discontinu. Une pure continuité ne pourrait donc pas constituer un rythme. Le rythme est un développement dont la continuité est assurée et définie par une discontinuité qui permet d'en rendre compte. C'est le développement harmonieux d'une série de périodes qui s'engendrent les unes les autres et dont la périodicité est fondée sur la différence des temps.¹⁰⁰ ».*

Or nous allons voir à présent que cette « différence des temps » est analysable à l'intérieur du plan, c'est-à-dire au sein de l'instant. Autrement dit qu'il n'y a pas un rythme, une temporalité mais bien des rythmes et des temporalités dans l'image.

⁹⁹ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p.82.

¹⁰⁰ Jean Mitry, « Le rythme cinématographique », *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p.159.

III) Plusieurs rythmes, plusieurs temporalités

3.1 *L'homme et la nature : deux rythmes, deux temporalités ?*

En m'appuyant sur la théorie rythmique d'Héraclite et sur la pensée de Bachelard, j'ai tenté de démontrer dans la partie précédente que le cinéma de Lisandro Alonso pouvait être perçu comme un « cinéma de l'instant », dans lequel il serait intéressant d'analyser les rythmes et les temporalités présents à l'intérieur du plan ; autrement dit se concentrer sur les discontinuités temporelles produites par le rythme au sein même de *l'impression* de continuité assurée par un montage organique. Cette hypothèse de recherche inspirée par Bachelard est aussi celle développée par une théoricienne du cinéma, Yvette Biro, dans son ouvrage sur *Le Temps au cinéma* :

« il n'est plus possible de construire une action ni même l'ensemble de l'intrigue ou de la logique des images sur un pur continuum déterministe ou sur la relation de cause à effet qui ne connaissent que la rigueur inébranlable de l'uniformité. Le temps doit plutôt faire place à la digression, à la rupture, au repos – voire être laissé au point mort, au bénéfice de la répétition de variations de manière à le rendre authentiquement vivant. C'est à ce moment-là que la perturbation se produit, venant briser la régularité de l'écoulement du temps.¹⁰¹ »

Outre le fait que la théoricienne, comme Bachelard, prête à la relation de cause à effet une dimension temporelle, le livre d'Yvette Biro, très axé sur la narratologie, me permet de faire un lien entre la théorie de Bachelard sur l'instant fécond et l'idée de « récit suspendu », que j'ai développée plus haut. Pour Biro, c'est en suspendant le récit que l'on brise la continuité temporelle et que peuvent apparaître une multiplicité de rythmes et de temporalités dans l'image. Lorsqu'elle évoque la « perturbation », Biro met le doigt sur ce qui va nous intéresser à présent : une confrontation entre les rythmes de l'homme et ceux de la nature dans le cinéma d'Alonso. Pour Bachelard, la perception d'une rupture dans la continuité est davantage due à la question du point de vue qu'à celle du récit :

« Après avoir pris ainsi une sorte de mesure relative de l'efficacité temporelle des diverses causes d'un phénomène, on est en droit de reconstituer le devenir complexe sans s'appuyer sur un temps absolu, extérieur au système, soi-disant valable pour toutes les parties du système. A chaque partie d'un système convient un rythme temporel caractéristique des variables en évolution. Si nous ne le voyons pas, c'est que le plus souvent nous faisons une expérience à un point de vue particulier, en ne touchant qu'une variable particulière. Et nous croyons laisser tout le reste « en état ». Les

101 Yvette Biro, *Le Temps au cinéma : le calme et la tempête*, op. cit., p.40.

corrélations temporelles sont cependant évidentes dans bien des cas et elles préparent une doctrine pluraliste du temps.¹⁰² »

Bachelard écrit qu'à « chaque partie d'un système convient un rythme temporel caractéristique des variables en évolution » et l'on peut supposer qu'il en va de même dans le cinéma d'Alonso : à chaque élément du plan (humain ou non humain) appartient un rythme particulier qui, combinés, créent une impression de continuité. Pour Bachelard, si nous ne percevons pas, de façon générale, cette diversité de rythmes, c'est parce que nous restons cantonnés à notre point de vue. Dans le cadre du cinéma, cela revient à adopter un point de vue unique et à ne percevoir qu'une variété de rythmes : celui du personnage. L'enjeu de ce mémoire réside dans la volonté d'adopter les différents points de vue de l'image, de façon à analyser les rapports rythmiques et narratologiques qui se jouent au sein du plan entre le personnage et la nature, à un instant donné. Car, comme nous le rappelle Yvette Biro : « *Nous avons pris conscience de la curieuse équivalence, à l'écran, entre l'être humain et son environnement physique. Tout évoque le sujet du drame, qui montre la manière dont l'homme existe dans son milieu. D'où l'intérêt d'analyser d'un point de vue narratif comment une attention intense peut modifier la continuité ordinaire et révéler au-delà de la simple séduction de l'image, le « visage des choses ».*¹⁰³ ». Une approche phénoménologique de la nature qui, selon Bachelard, permet de ressentir la « doctrine pluraliste du temps », que j'ai citée plus haut. Comme Jean Mitry dans la citation qui refermait la partie précédente¹⁰⁴, Bachelard ouvre son chapitre consacré à la « superposition temporelle » par une comparaison avec la rythmique musicale et poétique, soit une conception du rythme davantage Platonicienne :

« De même qu'une étude temporelle de l'esthétique musicale et poétique conduit à reconnaître la multiplicité et la corrélation bien réciproque des rythmes, une étude purement temporelle de la phénoménologie conduit à considérer plusieurs groupements d'instant, plusieurs durées superposées, qui soutiennent différents rapports.¹⁰⁵ ».

Des rapports que je vais essayer d'analyser dans cette partie consacrée aux rythmes et aux temps, ainsi que dans le chapitre suivant, axé sur l'espace visuel et sonore.

Antoine Gaudin, en faisant la proposition d'un « cinéma géopoétique » (sur lequel je reviendrai plus longuement dans le second chapitre de mon mémoire), a grandement contribué à mon hypothèse de recherche concernant un « cinéma de l'instant ». A propos de *Los Muertos*, il écrit ceci :

102 Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Puf, coll. Quadrige, France, 2013 (1950), p.61.

103 Yvette Biro, *Le Temps au cinéma : le calme et la tempête*, op. cit., p.119/120.

104 Voir note 87.

105 Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p.90.

« peu de films de fiction ont proposé à leurs spectateurs une relation sensible aussi directe, immédiate, presque physique, aux éléments matériels de l'espace parcouru par leur protagoniste. Cela ne tient pas seulement aux mécanismes courants de synesthésie qui, à partir des signaux exclusivement visuels et sonores du film, participent d'une « impression de réalité » qui sollicite virtuellement l'ensemble des sens du spectateur ; l'opération déterminante dépend en fait essentiellement de la greffe de ces mécanismes fondamentaux sur un rythme qui en conditionne l'impact.¹⁰⁶ »

Ainsi, les différents rythmes (homme / nature) présents dans l'image favoriseraient un processus « d'imprégnation sensorielle¹⁰⁷ » chez le spectateur. Comme l'analyse Antoine Gaudin, les rythmes de la nature sont d'abord perceptibles, dans *Los Muertos*, par le procédé qui consiste à prolonger des séquences qui « s'achèvent d'ailleurs fréquemment après la « disparition » du personnage, son passage « hors-champ », absorbé par la végétation¹⁰⁸ ». Il est en effet fréquent, dans tous les films d'Alonso, que la caméra qui a d'abord adopté le rythme d'un personnage, en calant son mouvement sur lui, le laisse sortir du champ, pour finalement se concentrer sur le rythme de la nature restée à l'écran. Un écran vidé de toute présence humaine. L'on voit bien dans cet exemple qu'au sein d'un même instant (ou de deux instants successifs au sein d'un même mouvement), la caméra est capable de capter différents rythmes qui se « superposent » pour reprendre le terme de Bachelard¹⁰⁹. Grâce à ce procédé, comme l'écrit Antoine Gaudin, « L'espace naturel terrestre, qui constitue le fond dans la conception classique du cinéma (un cadre, un décor pour l'action), n'est plus relégué à « l'arrière-plan » : il devient l'enjeu central de la représentation.¹¹⁰ ».

Autrement, dit et si l'on se sert de tout ce que nous avons vu jusqu'à présent, nous pouvons en conclure que la présence, la puissance de la nature ont rarement été davantage mises en avant que dans ce cinéma de l'instant au rythme Héraclitéen. José Moure, en liant cette mise en avant de « l'être-là des choses » à l'accès à un « Tout immanent » semble valider ma volonté de créer un pont entre la philosophie d'Héraclite, celle de Bachelard et sa propre théorie d'un cinéma du vide (et du plein) :

« Manifester tout au long du film l'antériorité, la présence, l'insistance et la permanence de l'être-là des choses – sur, à côté ou au-delà – du cours des événements et des drames (individuels, sociaux ou familiaux), réinstaurer le film dans une durée qui excède ses limites diégétiques et assurer ainsi, au terme d'un processus cyclique, l'accès à ce que l'on pourrait appeler un Tout immanent, telle est, par-delà leur valeur de ponctuation, la fonction fondamentale de ces

106 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso. », op. cit.

107 Ibid.

108 Ibid.

109 Voir citation 91.

110 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso. », op. cit.

« plans vides » qui confrontent la diégèse principale à une extériorité certes relative et la mettent dans un rapport direct avec le Temps, « c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement »¹¹¹».

Qu'il s'agisse d'une fin sans résolution véritable de l'intrigue ou d'une suspension du récit à l'intérieur du plan, Lisandro Alonso ne cesse de représenter la plénitude de la nature face à la solitude et au vide de l'existence humaine. Une plénitude de la nature mise en lumière à la fois par les nombreux plans-séquence qui assure une continuité et qui permettent le déploiement de ce rythme Héraclitéen que j'ai tenté de définir plus haut ; mais aussi par ces instants féconds Bachelardiens au cours desquels la caméra se détourne du personnage (et du récit) pour se « connecter » si je puis dire, avec le « Tout immanent » dont parlent Héraclite et Moure.

Mais le rythme de la nature, en étant analysé indépendamment de celui du personnage, peut aussi avoir différentes fonctions suggestives. Il peut par exemple accompagner, prolonger l'action des personnages. Dans un plan de *Jauja*¹¹², au cours duquel Ingeborg s'offre au soldat avec lequel elle a fui, les deux visages s'embrassant en amorce au bas du cadre disparaissent progressivement lorsque les deux amants s'allongent. La caméra s'attarde sur le paysage de la plaine dans lequel le cheval du soldat broute derrière de longues plantes à têtes blanches. Si l'acte sexuel se déroule hors-champ, le son de l'herbe et des plantes secouées par le vent suggère le froissement des tissus et l'effeuillage des vêtements. Dans cet exemple, l'acte sexuel, tendre, sans violence, forme une telle osmose avec le rythme Héraclitéen de la nature qu'il se fond en lui. Le plan, vidé de toute présence humaine, laisse place à la plénitude de la nature et démultiplie la puissance imaginative du hors-champ.

111 José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, op.cit., pp. 152-153.

112 Lisandro Alonso, *Jauja*, op. cit., 40mins38 – 41mins25.



Fig. 1 à 3 : Les deux têtes au premier plan disparaissent petit à petit du champ.

Mais les rythmes de la nature peuvent également agir par contraste avec ceux du personnage. Dans *Jauja* toujours, une série de plans montrent le capitaine Dinesen chevauchant la plaine à la recherche d'Ingeborg. Dans le premier plan, frontal, à la grande profondeur de champ, on aperçoit le cavalier, au loin, galoper vers la caméra. Le galop du cheval crée un rythme nerveux, rapide, répétitif. Un galop régulier, ordonné qui s'apparente plus à la métrique et que l'on peut donc associer à une conception Platonicienne du rythme. Le galop contraste fortement avec le calme naturel ambiant et le ciel bleu, soit avec le rythme Héraclitéen de la nature. Lorsqu'il parvient à l'avant-plan et qu'il s'apprête à dépasser la caméra, une coupe brutale suivie d'un plan qui se révèle être l'opposé du précédent (le capitaine s'éloigne vers l'arrière-plan), provoque une véritable perturbation au sein de l'image. Dans cette coupe, l'on ressent toute la volonté et la colère rentrée qui anime le capitaine prêt à retourner ciel et terre – au sens propre comme au figuré – pour retrouver sa fille. Le rythme du galop ébranle non seulement celui de la nature mais aussi l'espace filmique par le biais de ce que l'on pourrait nommer un « faux-raccord volontaire », tant la possibilité d'un panoramique assurant la continuité entre les deux plans semble avoir été envisagé (voir tourné). Nous sommes donc en présence, au sein d'un même plan, de deux types de rythmes : l'un Platonicien, l'autre Héraclitéen qui se superposent et s'entrechoquent.

Mais dans le plan suivant¹¹³, le rapport de forces s'inverse : le capitaine disparaît progressivement dans cette même nature qui, cette fois, par son calme et son horizon infini semble l'absorber. Alors que le premier plan, aidé par le son et la métrique du galop qui se rapproche progressivement de la caméra, montrait la détermination de Dinesen, le second, par l'éloignement visuel et sonore de ce même galop qui s'estompe progressivement dans l'immensité, dit toute la solitude du capitaine et annonce le destin du personnage : celui d'un homme qui, comme le professait déjà le carton en ouverture du film, va se perdre et disparaître dans un désert « mangeur d'hommes ».

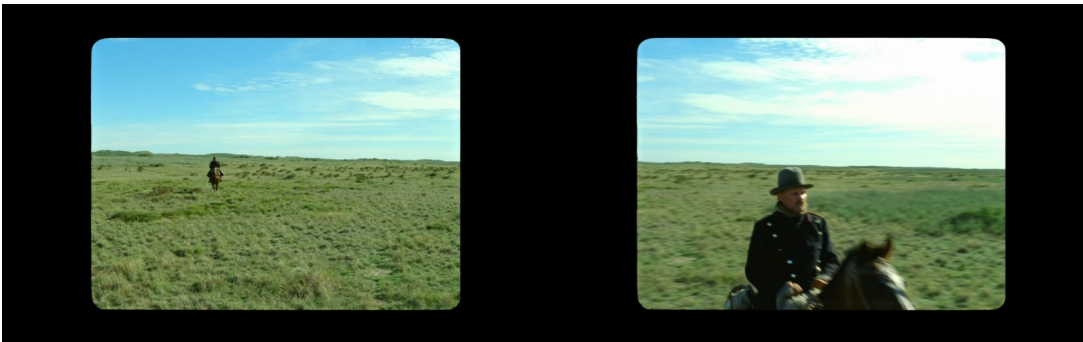


Fig. 1 et 2 : dans ce premier plan c'est le galop du cheval qui domine « rythmiquement » le plan.

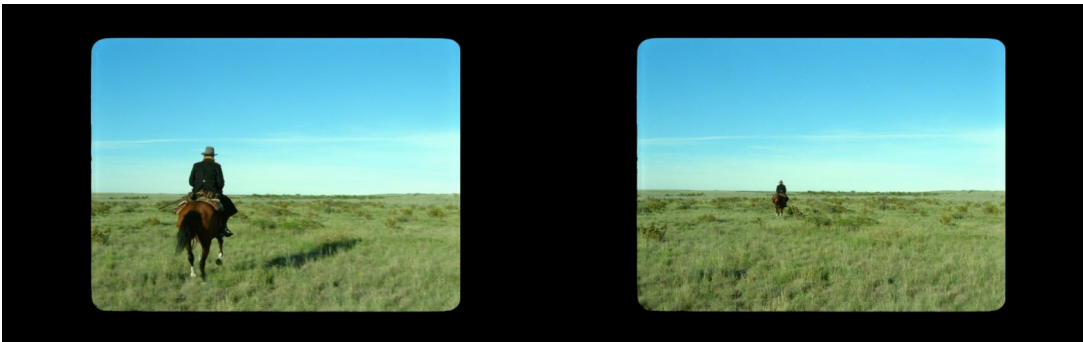


Fig. 3 à 4 : dans le second plan c'est la nature figée qui semble absorber le mouvement du cheval.

L'on perçoit bien, je crois, à travers ces exemples, à quel point prendre en considération les différents rythmes qui peuplent l'image peut, à certains moments, transcender la simple vision d'un homme chevauchant une plaine ou celle d'un autre longeant une rivière. La multiplicité des rythmes au sein de l'image propose non seulement au spectateur une expérience visuelle et sensorielle inhabituelle qui réinterroge le potentiel signifiant d'un décor, d'un lieu, d'un espace, mais offre encore une grille d'interprétation à un cinéma qui rompt avec la dramaturgie « classique » et qui met en scène des êtres silencieux à la psychologie rudimentaire.

Nous avons vu que les différents rythmes de l'image peuvent fusionner ou au contraire s'opposer. Je me propose d'analyser à présent des séquences « événement » au cours desquelles le rythme Héraclitéen de la nature affirme sa toute puissance.

¹¹³ Lisandro Alonso, *Jauja*, op. cit., 42mins20 – 43mins22.

3.2 L'événement figural : la toute puissance du rythme Héraclitéen

En 1920, Elie Faure publie un texte devenu célèbre nommé *De La Cinéplastique*, dans lequel il s'insurge notamment, avant Kracauer, de l'importance donnée au récit et aux acteurs dans les films. Pour Elie Faure, le cinéma est un art *plastique* résolument tourné vers la matière.

« Le cinéma est plastique d'abord : il représente, en quelque sorte, une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'élève et s'écoule. Les sentiments et les passions ne sont guère qu'un prétexte destiné à donner quelque suite, quelque vraisemblance à l'action.¹¹⁴ »

Lorsque Elie Faure parle « d'équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages », il semble aisé de faire des ponts avec le cinéma de Lisandro Alonso. Car si la « dynamique » renvoie plutôt à la notion d'espace, l'on peut tout à fait parler, chez Alonso, d'un « équilibre rythmique » entre la nature et le personnage. Mais le rapprochement paraît encore plus évident lorsque le théoricien écrit :

« Je signalerai les ressources immenses qu'indépendamment du jeu des cinémimes on peut tirer et qu'on commence à tirer de leurs rapports multiples et incessamment modifiés avec le milieu, le paysage, le calme, la fureur, le caprice des éléments, des éclairages naturels ou artificiels, du jeu prodigieusement enchevêtré et nuancé des valeurs.¹¹⁵ »

Car si j'ai tenté, jusqu'ici, de souligner à quel point le récit chez Alonso se fonde sur les rapports qu'entretiennent les personnages avec la nature ou le milieu qui les entoure, certaines séquences vont encore plus loin en créant une rupture dans la continuité d'un récit déjà épuré ; une rupture destinée à mieux mettre en valeur la puissance évocatrice de la nature.

Ces séquences-rupture peuvent être analysées, me semble-t-il, grâce aux théories du Figural inspirées par les travaux de Faure sur la plasticité. Avant de me prêter à une analyse de séquence, il convient de donner une définition du Figural. Philippe Dubois le définit ainsi :

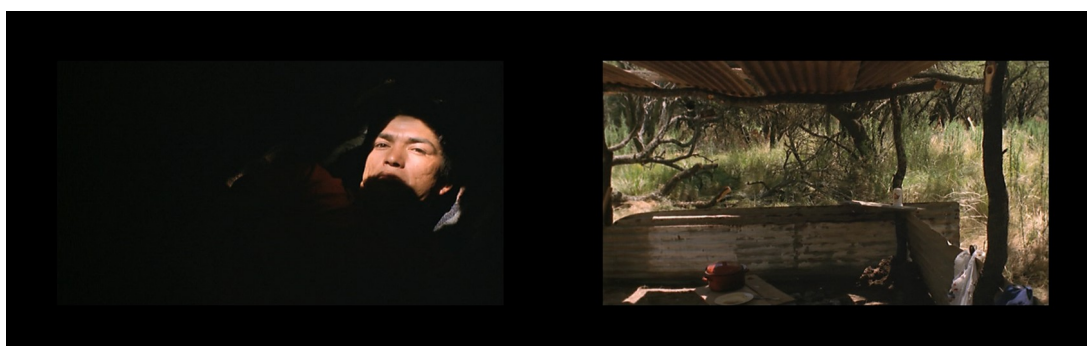
« Le Figural, m'apparaît en effet, avant tout autre chose, comme un événement de la visualité, quelque chose qui arrive à l'image en tant qu'image, un événement qui surgit, ici maintenant, dans le présent et la présence d'une image, de l'intérieur de celle-ci autant qu'à sa surface, quelque chose qui fait rupture (ou tache) et qui s'impose (avec force et

¹¹⁴ Elie Faure, *Pour Le Septième art*, L'Âge d'Homme, Suisse, 2015, p. 222.

¹¹⁵ Ibid., p. 224.

évidence).¹¹⁶ ». Avant de préciser un peu plus loin : « *Processus toujours en devenir, le Figural est donc un événement de l'image, c'est-à-dire qu'il surgit sur le mode de la fulgurance, révèle une déchirure dans le tissu de la représentation, procède par altération ou altérité, et engendre des effets immanents de présence intensive de la matière.*¹¹⁷ »

Ne peut-on appliquer ces citations à la séquence où Misael s'apprête à faire une sieste, dans *La Libertad*¹¹⁸ ? Alors qu'un plan en plongée nous montre le jeune bucheron allongé dans sa tante, un travelling fulgurant se détourne du personnage et l'abandonne avant de pénétrer dans la forêt. Plusieurs plans courts, dont le mouvement de caméra va toujours de la droite vers la gauche, se succèdent. La présence sonore du vent, des chants d'oiseaux est démultipliée par le mixage, ce qui renforce l'imagerie d'une nature toute puissante, la caméra frôlant la végétation, au plus près de la matière. Au-delà de la rupture évidente dans le récit actée par le détournement soudain de la caméra (alors même que celle-ci enregistrerait jusqu'à présent tous les faits et gestes de Misael), le spectateur est convié dans cette séquence-événement à une expérience sensorielle qui donne plus que jamais à ressentir le rythme Héraclitéen de la nature. Tandis que le montage court provoque une accélération du rythme *des* images, les travellings en contre-plongées sur les branches secouées par le vent et l'entremêlement des sons (feuilles, oiseaux, insectes), créent une véritable symphonie rythmique *dans* l'image. Il me semble que nous avons ici une illustration parfaite de ce que Philippe Dubois nomme une « présence intensive de la matière », engendrée par une « déchirure dans le tissu de la représentation ».



116 Philippe Dubois, « La question du figural », Claude Viot-Murcia et Pierre Taminiaux (dir.), *Cinéma-art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, coll. Champs Visuels., France, 2013 (2004), p. 66.

117 Ibid., p. 71.

118 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op. cit., 26mins30 – 28mins35.



Fig.1 à 4 : La caméra se détourne de Misaël et pénètre dans la forêt, au plus près de la matière.

Dans *Los Muertos*¹¹⁹, Alors que Vargas s'apprête à passer la nuit chez la fille d'un camarade de prison à laquelle il avait promis de remettre une lettre, la caméra panote de droite à gauche sur les corps allongés sur le sol, avant que l'obscurité de la pièce ne finisse par obstruer totalement le champ. L'image reste noire de longues secondes alors que l'on entend le croassement répétitif des batraciens. Puis, dans un fondu d'ouverture, l'image devient parfaitement muette, tandis que des silhouettes de branches et de feuilles apparaissent sous un ciel nocturne et bleuté. Un jeu sur les focales disperse successivement le flou dans différentes zones de l'image, rendant certaines branches nettes, tandis que d'autres semblent s'évaporer dans l'atmosphère. Une coupe brutale a lieu au son strident d'un cri de coq, alors que la nuit fait place au jour.



Fig.1 et 2 : la zone de flou varie dans le plan ce qui crée une présence fantomatique à l'image.

Le passage du net au flou allié à l'absence de son donnent aux feuilles et aux branches un aspect évanescent et fantomatique. Une fois encore, la présence de la matière peut être pensée comme la manifestation d'une présence (humaine) surnaturelle venue hanter le personnage. Elie Faure l'avait déjà pressenti lorsqu'il écrivait en 1920 :

¹¹⁹ Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op. cit., 53mins45 – 54mins00.

« *Et des paysages charmants, ou tragiques, ou prodigieux, entrent dans la symphonie mouvante pour accroître son sens humain ou bien y introduire, à la manière d'un ciel d'orage chez Delacroix ou d'une mer d'argent chez Véronèse, son sens surnaturel.* ¹²⁰ »

Mais, comme le rappelle Philippe Dubois à la fin de son article, analyser une séquence, un « événement d'image » à l'aide de la théorie du Figural ne suffit pas. Il faut aussi tisser des liens entre différentes séquences. « *En somme : au détail-événement faire se succéder des liaisons-événements.* ¹²¹ ». Or, les films de Lisandro Alonso font preuve d'une telle cohérence, que ce soit dans leur schéma narratif (un homme face à la nature) ou bien dans leur mode de réalisation (succession de séquences longues au cours desquelles la caméra suit à la trace un personnage) que l'on peut envisager, je crois, de créer des « liaisons-événements » entre les séquences que je viens d'analyser ; celles-ci provenant, je le rappelle, de ses différents films.

Dans les trois exemples de séquences donnés, l'événement Figural surgit alors que le personnage dort ou est sur le point de s'endormir. Ce qui m'a amené à penser qu'elles revêtent un caractère onirique. Dans *La Poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard distingue « rêve » et « rêverie » et prête au rêve un aspect masculin qu'il rapproche de « l'animus » de Jung.

« *Bien d'autres recherches seraient nécessaires pour éclairer les drames de l'enfance, pour montrer surtout que ces drames ne s'effacent pas, qu'ils peuvent renaître, qu'ils veulent renaître. La colère dure, les colères primitives réveillent des enfances endormies. Parfois dans la solitude, ces colères refoulées nourrissent des projets de vengeance, des plans de crime. Ce sont là des constructions d'animus.* ¹²² »

Si l'on part du principe que ces séquences-événements peuvent être interprétées comme des rêves ou des fragments de rêve, toutes ont en commun une nature plus ou moins cauchemardesque : dans la séquence de *La Libertad*, le montage rapide et l'augmentation du volume sonore brise le sentiment de quiétude qui se dégageait jusqu'ici de la forêt, tandis que les panoramiques et les travellings allant de la droite vers la gauche miment un mouvement de fuite. Et, pour revenir à celle de *Los Muertos*, le panoramique, qui s'arrête dans l'obscurité alors que le plan se prolonge de longues secondes, semble suggérer que nous basculons d'un monde à l'autre, de l'univers réel vers le rêve-cauchemar de la nuit. Le cri du coq, qui ponctue la coupe brutale, crée un sursaut chez le spectateur semblable à celui d'un réveil brutal à la suite d'un cauchemar ; cette séquence prête au

¹²⁰ Élie Faure, *Pour le septième art*, op. cit., p. 227-228.

¹²¹ Philippe Dubois, « La question du figural », Claude Viot-Murcia et Pierre Taminiaux (dir.), *Cinéma-art(s) plastique(s)*, op. cit., p. 76.

¹²² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Puf, coll. Quadrige, France, 2016 (1950), p. 19.

moins à deux interprétations : rêve-cauchemar de Vargas ? Métaphore d'un refoulé qui ne demande qu'à ressurgir ?

Alors quelles sont les similarités entre ces deux séquences-événements ? Quel tissu interprétatif peut-on créer ? Il me semble que ces instants oniriques ont en commun la thématique de l'ailleurs. Dans *La Libertad*, Misael, à travers le mouvement continu vers la droite cité précédemment, semble vouloir fuir la nature toute puissante qui le maintient en son sein, pour rejoindre un « ailleurs », c'est-à-dire sa famille, dont il vit éloigné. Dans *Los Muertos*, Vargas, dans son cauchemar, est confronté à la représentation d'un passé meurtrier, l'ailleurs qu'il tente de refouler. Les séquences-événements opèrent une rupture car elles permettent paradoxalement, le temps d'un instant *fécond*, de pénétrer la psychologie, voire l'inconscient de personnages, qui, le reste du temps, n'en laissent rien paraître, alors même que c'est la nature qui est à l'écran.

Mais elles permettent avant tout de ressentir la toute puissance de la nature, ce « Tout immanent » et englobant, en un mot la toute puissance du rythme Héraclitéen. Comme l'analyse Antoine Gaudin dans un article consacré à Lisandro Alonso, si l'ouverture de *Los Muertos* lance le récit en dévoilant progressivement le double crime commis par Vargas, cela ne constitue pas « *l'enjeu principal de la séquence*¹²³ » :

« Celle-ci a en effet pour fonction première d'immerger le spectateur dans l'espace de la forêt, selon la courbure singulière que les moyens du cinéma (le flou qui dévore l'image, les plans rapprochés sur la matière végétale, le son ambiant envahissant et saturé) confèrent à cet espace. Nous ne sommes déjà plus dans l'espace référent, mais dans l'espace construit par le film, celui d'un rapport particularisé au monde qui définit une naturalité primitive, sauvage, marquée par une véritable submersion sensorielle.¹²⁴ ».

La présence humaine est minimisée voir tout bonnement effacée de ces séquences-événement au profit d'une mise en avant de la matière et d'une amplification des sons qui confèrent à la nature sa propre *présence*, son propre rythme.

Mais que se passe-t-il si, à l'inverse, la nature, le paysage ne sont plus seulement relégués à l'arrière-plan, comme dans les « histoires de type théâtral » mais vidés de leur substance ? C'est ce que nous allons voir dans la sous-partie suivante.

123 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso. », op. cit.

124 Ibid.

3.3 La vision dromoscopique : quel rythme perçoit-on ?

Si les séquences analysables sous l'angle des théories du Figural semblent révéler la toute puissance de la nature et de son rythme Héraclitéen, les séquences en vision dromoscopique (présentes dans trois films de Lisandro Alonso) sont pour le moins ambiguës.

Rappelons brièvement que le concept de « dromoscopie » a été inventée par le philosophe Paul Virilio dans les années 80 et qu'il « renvoie aux modes de vision déterminés par un regard élaboré à partir d'un véhicule en mouvement ¹²⁵ ».

Ces séquences sont ambiguës car il semble qu'elles questionnent la présence (ou l'absence) de dimension rythmique dans l'image. Nous avons vu dans les parties précédentes que le cinéma d'Alonso peut être perçu comme un « cinéma de l'instant fécond », dans lequel plusieurs rythmes (humains et naturels) s'entremêlent et forment un Tout. Mais que se passe-t-il lorsque le mouvement et la vitesse d'un véhicule sur lequel la caméra est posée déforme notre perception de la nature ? Une perception continue qui, comme nous l'avons vu, à l'aide de longs et lents plans-séquences, favorise un rythme Héraclitéen de l'image.

Il est intéressant, à nouveau, de créer des ponts avec d'autres courants de l'Histoire du cinéma. José Moure écrit que le cinéma des années 60-70, « faite d'une transcendance possible et toujours en marge d'une économie narrative privilégiant traditionnellement le temps fort, le plein de l'événement et l'intégration de la figure et du fond, s'absorbent dans l'insondable bégaïement et inévidence d'un monde en deuil d'essence ; cinémas de l'état minimal, du peu de matière fictionnelle, ayant partie liée avec une certaine forme de lenteur, de durée et de dénuement, exploitant les temps morts ou faibles ¹²⁶ ». Un cinéma qui ne fait que prolonger le courant du néo-réalisme comme le rappelle Deleuze :

« Les situations optiques et sonores du néo-réalisme s'opposent aux situations sensori-motrices fortes du réalisme traditionnel. La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. Mais une situation purement optique ou sonore s'établit dans ce que nous appelions « espace quelconque », soit déconnecté, soit vidé¹²⁷ ».

¹²⁵ Pour introduire ce concept, je reprends et cite quelques éléments du cours « La Notion d'événement d'image : Mouvements de caméra, couleurs » dispensé par Philippe Dubois à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle ; notamment le cours du 4 décembre 2017.

¹²⁶ José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, op.cit., pp. 159-160.

¹²⁷ Gille Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, op. cit., p. 13.

Or, la vision dromoscopique, par la sensation de vitesse et l'impression d'effacement du paysage, risque de « déconnecter » le personnage de cette nature *pleine* à laquelle il est sans cesse confronté. Car, rappelons-le, ce qui différencie le cinéma d'Alonso du néo-réalisme ou du cinéma des années 60-70 décrit par Moure, c'est justement cette plénitude de la nature qui rompt avec les paysages désertés et vidés du *Désert Rouge*¹²⁸ ou d'*Alice dans les villes*¹²⁹, par exemple.

Quel est alors le sens de la récurrence de plans en vision dromoscopique ? Un héritage, une trace des courants passés ? La volonté de créer un plan vide allant jusqu'à la négation de toute forme de rythme ? Pour le savoir, je me propose d'analyser les trois plans en vision dromoscopique présents dans *La Libertad*, *Los Muertos* et *Liverpool*.

La Libertad contient quatre plans en vision dromoscopique latérale. Dans le premier plan¹³⁰, Misael, le jeune bucheron, est assis dans la partie ouverte à l'arrière du pick-up, sur le bois qu'il a précédemment préparé dans la forêt, à côté du chien du propriétaire. Il est assis de profil. Le paysage défile à l'arrière plan. La vitesse, combinée au mouvement latéral, provoque une sensation de « glissement des surfaces »¹³¹, pour reprendre le terme de Philippe Dubois. Un glissement des surfaces qui vide le paysage de sa substance en brouillant sa netteté. Ce choix de cadrage interpelle dans un cinéma qui privilégie souvent la courte focale et la grande profondeur de champ de façon à créer une immersion du personnage dans l'espace. Nous pourrions rapidement en déduire que ce plan est une rupture du rythme Héraclitéen précédemment analysé et qu'en ne donnant à voir *que* le personnage il met *de facto* en avant le rythme Platonicien du bucheron travailleur dont l'activité est réglée, ordonnée et décomposée en plusieurs temps bien distincts : préparation du bois, livraison, retour à la maison etc. Pourtant, Lisandro Alonso choisit d'utiliser le plan-séquence pour réaliser cette vision dromoscopique, un choix qui semble prolonger sa volonté d'installer un rythme Héraclitéen dans la narration. De plus, le personnage lui-même, par sa passivité, semble se couler, se dissoudre dans la continuité rythmique. N'y aurait-il alors rien d'autre à voir, à percevoir dans cette image que le vide ? Un vide sans plein, aidé par une nature effacée ? Si l'on en croit Moure, Alonso, lors de ces visions dromoscopiques, ne ferait, tout comme Wenders avant lui, rien de plus que « *de purs mouvements d'enregistrement, indépendants de toute présence ou action et n'épousant pas toujours le point de vue du personnage, conducteur ou voyageur de la voiture-*

128 Michelangelo Antonioni, *Le Désert Rouge* (1964), France-Italie, Carlotta Films, 2006, 1h55.

129 Wim Wenders, *Alice dans les villes* (1974), Allemagne, Bac films, 2012, 1h50.

130 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 34mins04 - 36mins00

131 Voir note 84.

travelling.¹³² » Une « épiphanie mouvante de l'espace qui déborde l'état des choses pour ne révéler que le vide ¹³³ ». Mais ce serait sans compter l'utilisation du son.

Au calme des sons naturels et animaliers de la forêt succède dans cette séquence le vrombissement bruyant et continu du moteur du véhicule. Un bruit qui symbolise l'activité humaine, le travail. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, Alonso filme de manière insistante le travail, qu'Héraclite comme Bataille, que je convoquerai tous deux, opposent à la continuité de la nature. Le travail, activité ordonnée et réglée, s'apparente à une conception davantage Platonicienne du rythme. On peut dores et déjà affirmer que l'être humain, en travaillant, se « désolidarise » du rythme Héraclitéen de la nature. Or le trajet qu'effectue Misael dans cette séquence le sépare et l'éloigne de l'environnement naturel dans lequel il évoluait jusqu'à présent. Nous allons voir que les quatre plans en vision dromoscopique sont interprétables comme une sorte de rite de passage : de l'arrière du véhicule, Misael rejoint le siège passager destiné au départ au fils du propriétaire (qui lui cède sa place), pour finalement prendre celle du conducteur ; il quitte ainsi – symboliquement – sa position d'ouvrier (à l'arrière avec le chien) pour celle du patron. Cette progression dans l'échelle sociale s'accompagne d'une rupture, d'une séparation avec la nature, dont il s'est extrait. Dans le premier plan que j'ai analysé, il est frappant d'entendre que le chant des oiseaux, malgré le son assourdissant du moteur, persiste et semble poursuivre Misael. Ces chants continus, c'est aussi le rythme Héraclitéen de la nature que Misael emporte malgré lui lors de son « évasion ».

Au rythme Platonicien du travail (le moteur) répond le rythme Héraclitéen de la nature (le chant des oiseaux). Cette bataille sonore est à l'image du film entier comme nous le verrons dans le chapitre 2.

Le second plan¹³⁴, qui commence en vision dromoscopique avant que la voiture ne s'arrête, est à l'intérieur du véhicule. On voit le patron au premier plan, de profil et son fils au second. Lorsque la voiture s'arrête, le fils descend et laisse sa place à Misael. Le patron lui rappelle comment fonctionne le véhicule. On pourrait dire qu'il s'agit du plan qui symbolise le plus le rite initiatique. Le patron « passe la main » à Misael, qui va livrer le bois seul.

Le troisième plan¹³⁵ en vision dromoscopique est également intéressant car il montre Misael au volant du véhicule, filmé de profil à l'intérieur du pick up. Dans un premier temps, seul le

132 José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p. 176.

133 Ibid.

134 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 36mins00 - 36mins39.

135 Ibid., 37mins35 – 38mins37.

vrombissement du moteur occupe l'espace sonore. Mais un cri d'oiseau résonne soudain et forme un écho. Un écho de la nature, qui s'éloigne peu à peu. Misael a beau prendre de la distance, il ne parvient pas à s'émanciper totalement du lieu dont il vient et de la rythmique qui l'accompagne.

Le dernier plan¹³⁶ en vision dromoscopique est celui du retour. Il faut noter que cette fois, les chants d'oiseaux sont absents dans un premier temps, mais qu'ils reviennent crescendo au fur et à mesure que Misael progresse vers son lieu de vie. Ce crescendo, c'est d'une certaine façon le rythme Héraclitéen qui reprend ses droits et qui s'empare progressivement de Misael.

Nous sommes donc en présence de quatre plans en vision dromoscopique toujours latérale qui, si elle semble brouiller, effacer le paysage et vider l'image de sa plénitude *naturelle* forment ensemble une sorte de rite de passage pour Misael, une tentative d'émancipation et d'évasion qui se solde, de façon visuelle et sonore, par un échec et un retour à la nature et à son rythme Héraclitéen.



Fig. 1 à 4 : Le rite de passage et son échec

Les plans en visions dromoscopiques de *Los Muertos* sont d'autant plus intéressants à analyser qu'ils sont variés et en disent beaucoup sur le personnage de Vargas. Le premier plan¹³⁷ offre une vision dromoscopique frontale : Vargas, face caméra, assis à l'arrière d'un pick up appartenant à la police, regarde le paysage défiler autour de lui. Le choix d'une vision dromoscopique frontale

¹³⁶ Ibid., 48mins32 – 50mins01.

¹³⁷ Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op.cit., 19mins44 – 20mins36.

« travaillant dans la profondeur couplée du mouvement et du regard, avec effet d'enfoncement ou de pénétration dans le paysage ¹³⁸ » provoque l'effet inverse de la vision dromoscopique latérale. Cette fois, nous ne ressentons pas un « glissement des surfaces ¹³⁹ » mais au contraire l'immanence de la nature qui entoure, voire encercle le personnage. Vargas est cerné par une force à la fois visible et invisible. Le plan peut sembler paradoxal puisque Vargas, récemment sorti de prison, progresse, au rythme du véhicule, vers sa liberté. Mais, comme dans la séquence de la barque que j'ai analysée plus haut, en étant assis dans le sens inverse de cette progression, il est – symboliquement – face à son passé. Un passé qui semble le hanter puisque les grands arbres qui l'entourent et verdoient sombrement, bouchent presque totalement l'horizon. Or, c'est au sein de ce même environnement naturel que le double crime a été commis. La nature symbolise donc le passé que Vargas peine à refouler, un passé qui compromet toute perspective d'avenir... et de rédemption. Nous avons vu plus haut que ce cinéma est capable, lors d'instantanés féconds, de contenir à la fois le passé, le présent et l'avenir du personnage. C'est bien le cas, une fois de plus, ici. De même, dans le second plan ¹⁴⁰ qui propose une vision dromoscopique latérale vidée de toute présence humaine, la nature, rendue floue par la vitesse du défilement, participe au sentiment de menace et d'incertitude qui traverse la séquence.

Le troisième plan ¹⁴¹ s'inscrit dans la continuité du premier puisque l'on y retrouve Vargas à l'arrière du convoi, filmé en vision dromoscopique frontale. Alors que le véhicule s'extirpe de la nature pesante qui l'entoure, Vargas ne tarde pas à s'arrêter au bord d'une route. Lorsqu'un policier lui signifie d'un coup sur une vitre qu'il doit descendre, un panoramique gauche-droite accompagne son mouvement, mais reste à bord du pick up. Une nouvelle vision dromoscopique frontale commence alors : la caméra, à bord du véhicule, s'éloigne de Vargas qui, à pieds, marche dans la même direction que le pick up. Le personnage semble se fondre peu à peu dans le paysage. Ce plan, très intéressant, condense l'histoire de Vargas : celle d'un homme qui, essayant de marcher vers son destin, est poursuivi par un passé dont il ne parvient pas à s'émanciper.

138 Voir note 84.

139 Voir note 84.

140 Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op.cit., 20mins36 – 21mins04.

141 *Ibid.*, 21mins04 – 22mins56.



Fig 1 à 4 : La vision dromoscopique résume le destin de Vargas, celui d'un homme hanté par son passé.

L'on aperçoit ici les fortes similitudes thématiques des deux premiers films de Lisandro Alonso : un désir de liberté et une tentative d'évasion qui semblent voués à l'échec.

Comme dans les visions dromoscopiques de *La Libertad*, la présence sonore et continue du chant des oiseaux, alliée à la présence passive du personnage, confèrent à la séquence un rythme Héraclitien et prépare, dans une certaine mesure, le spectateur aux séquences suivantes : la confrontation d'un personnage solitaire avec son environnement naturel. Mais ici, contrairement à *La Libertad*, la nature n'est pas effacée de l'image, elle est au contraire pleine et omniprésente. Notons d'ailleurs que le dernier plan se clôt sur un panoramique bas-haut, qui s'achève par la vue englobante d'un ciel bleu azur. On perçoit bien ici le « Tout immanent » dont parlent aussi bien Héraclite que Moure, que j'ai cités plus haut.

Le cas de figure de *Liverpool* est encore différent, puisque trois visions dromoscopiques se succèdent au sein d'un même plan¹⁴² : Farrel, assis de profil à l'arrière d'un pick up transportant du bois, regarde le paysage défiler. La vision dromoscopique est dans un premier temps frontale mais lorsqu'un autre homme assis à l'arrière souhaite descendre, le véhicule s'arrête quelques instants. La caméra panote de gauche à droite en suivant le mouvement de l'homme qui met pied à terre.

¹⁴² Lisandro Alonso, *Liverpool*, op.cit., 33mins48 – 36mins50.

Tandis que le pick up redémarre, une vision dromoscopique latérale dévoile le paysage montagneux et enneigé ... avant de panoter en sens inverse. Farrel, qui a entre-temps changé de place, présente son autre profil, tandis que la vision dromoscopique redevient frontale.

Le changement d'axe de la vision dromoscopique et l'aller-retour entre Farrel et le paysage « brouillé » par la vitesse de défilement semblent en adéquation avec cet Ulysse qui, bien qu'en chemin vers le village de son enfance pour retrouver sa Pénélope de mère, n'est véritablement chez lui nulle-part. Si la vision dromoscopique frontale paraît lui offrir une direction, un cap, le passage (presque aléatoire) à la vision latérale du paysage aux contours incertains, doublé du changement de position du personnage (il est désormais dos au paysage sur lequel la caméra s'est longuement attardée), semblent traduire l'instabilité de Farrel ; Un homme qui ne tient pas en place et ne sait pas véritablement où il va, à l'image de la caméra qui le quitte pour le retrouver dans un même mouvement. La vision dromoscopique latérale révèle le paysage, vers lequel un Ulysse que plus personne n'attend, se dirigera et s'enfoncera à la fin du film. Un paysage qui, rendu flou par le mouvement, n'offre aucune perspective. Reste à Farrel la consolation du plan-séquence qui confère une fois de plus, malgré l'instabilité et l'incertitude, un rythme Héraclitéen à la séquence et installe paradoxalement Farrel au sein d'un Tout immanent qui l'englobe, tout en lui déniait la promesse d'un avenir meilleur.



Fig. 1 à 4 : Trois visions dromoscopiques en un seul plan.

On songe alors à Deleuze qui écrit à propos du cinéma d'Antonioni :

« C'est que, de conséquence en conséquence, les personnages se sont objectivement vidés : ils souffrent moins de l'absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes (par exemple « Profession Reporter »). Dès lors, cet espace renvoie encore au regard perdu de l'être absent au monde autant qu'à soi, et, comme dit Ollier dans une formule qui vaut pour toute l'oeuvre d'Antonioni, substitue au drame traditionnel « une sorte de drame optique vécu par le personnage ».¹⁴³ ».

C'est ce « drame optique », exprimé par la vision dromoscopique, que j'ai essayé d'analyser à travers trois exemples. Toutefois, contrairement au néo-réalisme italien ou au cinéma des années 60,70 le cinéma d'Alonso ne se caractérise plus par « l'irruption d'un hors-champ irrécupérable, non rémunérateur, qui porte en lui la marque du vide : vide du monde, vide du regard posé sur le monde ¹⁴⁴ » dont parlent Moure ainsi que Deleuze avant lui. Si le hors-champ est bien inexistant ou quasi inexistant chez Alonso, c'est précisément parce la nature occupe *pleinement* le champ. Car ce que les sons continus des chants d'oiseaux viennent rappeler dans ces visions dromoscopiques, c'est qu'aussi bien effacée, brouillée, floutée par « le glissement de surface¹⁴⁵ », qu'au contraire entourante, englobante ou encerclante, la nature est omniprésente dans le champ et semble constituer le seul espace possible et habitable pour et par le personnage.

Et nous allons à présent étudier les relations profondes qu'entretiennent les personnages d'Alonso avec le « Tout immanent », des relations de conjonction ou de disjonction, qui vont déterminer les conditions de l'habitabilité – ou non - de la nature.

143 Gille Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, op. cit., p. 17.

144 José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p. 164.

145 Voir note 84.

Chapitre 2

**Entre conjonction et disjonction : étude d'une nature
« habitable »**

I) L'espace comme force agissante du récit

1.1 La Libertad : *le temps des rapports de force*

Dans le premier chapitre, nous avons rappelé la définition que Pierre Sauvanet donne du rythme Héraclitéen : une « *configuration particulière du mouvant*¹⁴⁶ ». Se mouvoir, c'est évoluer au sein d'un espace qui, selon le philosophe grec, est en perpétuel devenir. Nous avons aussi vu que tous les films d'Alonso sont construits autour du même schéma narratif : un homme, face à l'environnement (souvent naturel) dans lequel il évolue, est à la recherche d'une forme de liberté. Nous allons à présent nous attarder sur cette notion ambiguë et polysémique qu'est la liberté en essayant de comprendre quel rôle joue la nature dans sa volonté d'émancipation.

Que signifie *évoluer* dans une nature en perpétuel devenir ? Quelles peuvent en être les conséquences ? Quel rôle joue la nature *pleine* dans ce récit épuré ? Partir du postulat selon lequel tous les personnages d'Alonso se meuvent au sein de la nature, c'est oublier de poser la question de son habitabilité. Si j'ai choisi comme sujet « les rythmes de la nature *habitable* » et non de la nature « habitée », c'est parce que j'é mets l'hypothèse qu'*habiter* la nature, dans ce cinéma, ne va pas de soi. Nous allons voir dans les parties suivantes qu'*habiter* la nature (et non la parcourir) est un enjeu récurrent et que si la nature est en devenir constant, le personnage doit lui aussi devenir *autre* pour avoir l'espoir d'assouvir sa quête de liberté. Ce *devenir autre* sera perceptible par une analyse des rythmes dans l'image d'une part et par une étude de l'espace habitable et / ou habité d'autre part. Rythme et espace étant intimement liés dans la philosophie Héraclitéenne.

J'ai choisi d'analyser les films d'Alonso de façon plus ou moins chronologique de manière à montrer une hypothétique progression dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec leur environnement. Pour appuyer mon propos, je vais faire référence à Héraclite pour mettre en évidence les liens avec le chapitre précédent, ainsi qu'à des ouvrages modernes ou contemporains consacrés à l'espace au cinéma, comme ceux d'André Gardies ou d'Antoine Gaudin. Il va s'agir dans ce chapitre de partir d'analyses adoptant une approche narratologique de l'espace (concentration sur les rapports personnage / nature) pour progressivement parvenir à une approche phénoménologique de l'espace, en ce concentrant cette fois sur la matière et la façon dont la nature apparaît à l'image ; pour, *in fine*, questionner la puissance imaginative de la nature représentée.

146 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, op.cit., p. 8.

Et, pour achever ce préambule aux analyses concrètes à venir, je précise que je ferai parfois référence à un ouvrage dirigé par Jean Mottet¹⁴⁷, et particulièrement à l'article d'André Gardies portant sur la question du paysage au cinéma. Entamer un débat sur la pertinence de l'idée de « paysage » dans les films d'Alonso me ferait dévier de mon propos initial. C'est pourquoi je renvoie le lecteur à l'ouvrage d'Antoine Gaudin¹⁴⁸, qui aborde la notion de « paysage » au cinéma de façon condensée et complète. Je pense que la typologie de Gardies sur les paysages au cinéma, appliquée à des lieux, est pertinente pour analyser les films d'Alonso non seulement parce qu'elle permet de s'interroger sur la manière dont les personnages *habitent* ou non les lieux et sur un éventuel rapport de forces entre l'homme et le milieu naturel ; mais aussi parce qu'en prêtant aux paysages le pouvoir de provoquer des sensations chez le spectateur, Gardies se rapproche à la fois d'Antoine Gaudin et de son approche géopoétique de l'espace (abordée plus haut) et de Bachelard et de son « imagination dynamique », que nous aborderons dans la troisième partie.

La première séquence post-titre de *La Libertad*¹⁴⁹ commence par un panoramique dévoilant une forêt luxuriante et ensoleillée. Lorsque Misael entre par la droite du cadre, la cadence du mouvement de caméra s'accélère légèrement, comme pour accompagner la marche du personnage. Notons au passage que le calme du lieu permet de distinguer immédiatement deux sortes de sons : ceux de la nature (chants d'oiseaux, son des feuilles bercées par un vent léger) et ceux de l'homme (bruits de pas, corps qui se heurte aux herbes hautes). On pourrait s'attendre à ce que le mouvement de caméra se cale sur les pas de Misael, mais ce n'est pas le cas : lorsque celui-ci fait brusquement demi-tour et sort du champ, la caméra continue son mouvement comme si de rien n'était. Le son des pas de Misael (hors champ) s'atténue quelques instants, puis augmente à nouveau avant qu'il n'entre dans le champ pour la seconde fois et s'enfonce dans la profondeur de l'image pour se diriger vers un arbre. La caméra continue à enregistrer ses allées et venues, mais sans prendre en compte le rythme de son pas. Lorsque le panoramique s'arrête, Misael se trouve à l'arrière-plan, dans le fond de l'image, sur la droite. Il reprend son chemin, se rapproche du centre de l'image puis sort finalement du champ par la gauche du cadre.

Dans un article intitulé « *Le paysage comme moment narratif*¹⁵⁰ », André Gardies propose une typologie des paysages au cinéma. Il distingue notamment deux types de paysages antagoniques :

147 Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Champ vallon, coll. Pays/Paysages, France, 1999 (1993), 274 p.

148 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, op.cit., pp. 30-31.

149 La séquence inaugurale étant la même que la séquence de clôture, je l'analyserai à la fin de cette sous-partie.

150 André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, op.cit., pp. 141-153.

Le « *paysage contrepoint* » d'une part, qu'il définit comme une « *impossibilité à entrer en phase* ¹⁵¹ » du personnage avec le lieu ; et le « *paysage-expression* ¹⁵² » d'autre part, qui traduirait au contraire « *une forme d'osmose, voire de fusion, qui s'établit entre personnage et paysages* » (ici entre personnage et lieu). Il s'agit de se demander si le panoramique décrit plus haut se rapproche du « *paysage contrepoint* » ou du « *paysage-expression* ». A mon sens, nous avons affaire à la première possibilité, car les vingt premières minutes dans la forêt, durant lesquelles Alonso filme le bûcheron au travail, mettent en scène, à travers l'utilisation de l'espace visuel et sonore, une confrontation entre le personnage et le lieu. J'ai essayé de mettre en évidence, lors de la description du panoramique, que les allées et venues incessantes de Misael pouvaient être assimilées à des intrusions. Dans ce lent panoramique sur un paysage de forêt ¹⁵³, agréable à la vue et accompagné de chants d'oiseaux qui renforcent la sensation d'un cadre bucolique idéal, la masse corporelle de Misael, qui perturbe la quiétude et l'équilibre de l'espace, obstrue la vue du spectateur. La répétition de l'intrusion accentue le sentiment d'effraction dans l'espace représenté. Autrement dit, ce mouvement de caméra adopte pleinement le rythme Héraclitéen de la nature. Nous sommes donc d'emblée en présence d'une confrontation entre deux sortes de rythme : celui, davantage platonicien, de l'homme au travail et celui, Héraclitéen, de la nature ; confrontation renforcée par une opposition entre des sons naturels continus et des pas humains dont la cadence est ordonnée.

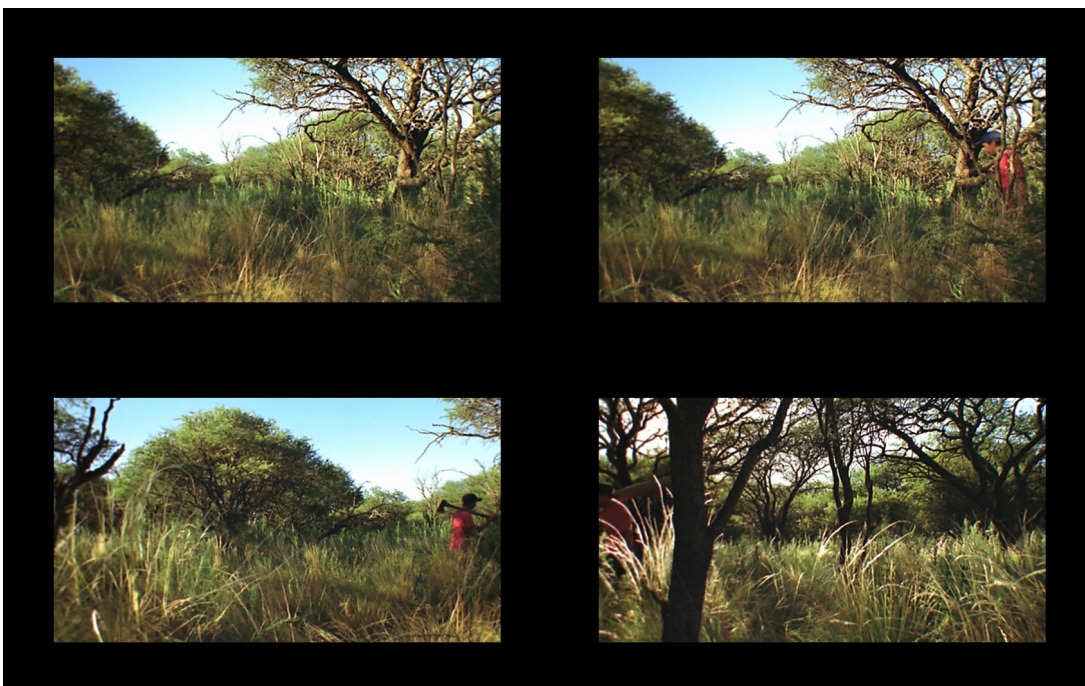


Fig. 1 à 4 : entrées et sorties de champ de Misael au sein du plan-séquence.

151 Ibid., pp. 146-147.

152 Ibid., p. 148.

153 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 3mins51-4mins38.

Bien que tous les plans n'adoptent pas le rythme Héraclitéen de la nature (nous le verrons), l'idée même d'un panoramique s'attardant sur le paysage plutôt que sur l'action d'un personnage (et dans lequel ses entrées de champ sont vécues comme une forme « d'intrusion ») amène à questionner et à reconsidérer l'habitabilité du lieu (ici la nature) ainsi que sa fonction dans le récit. Dans un autre ouvrage, Gardies propose d'envisager l'espace comme « *une force agissante du récit*¹⁵⁴ ». Pour cela, l'auteur propose d'analyser les rapports entre le personnage et l'espace en termes de « conjonction » ou de « disjonction », conjonction ou disjonction qu'il prend soin de distinguer de la volonté de ce même personnage d'être « inclus » ou « exclu » de l'environnement dans lequel il évolue. Dans le panoramique étudié, le personnage semble « disjoint » de l'espace dans lequel sa présence interfère avec la continuité du rythme naturel. De même, durant les vingt premières minutes du film, Alonso représente le bucheron comme un élément perturbateur (par ses entrées et de sorties de champ comme par les bruits aigus qu'il produit) et destructeur (coupe du bois, abattage d'un arbre qui s'effondre à quelques centimètres de la caméra en obstruant le champ etc.).

Rappelons que j'ai proposé, dans le chapitre précédent, d'analyser *La Libertad* comme une sorte de récit initiatique, une tentative d'évasion. Le film est construit comme un aller-retour de la forêt vers le monde extérieur, puis du monde extérieur vers la forêt. Un aller et retour entre « *l'ici* » et « *l'ailleurs* », pour reprendre le vocabulaire proposé par Gardies¹⁵⁵. Cette division en deux parties est intéressante car elle permet de mettre en avant l'inversion des rapports de forces qui se joue entre le bucheron et la nature. Durant les vingt premières minutes de *La Libertad*, Alonso, en filmant l'*homo faber*, filme la domination de l'homme sur son environnement. Si le bucheron veille sur la bonne santé de la forêt (on peut faire référence au plan où Misael examine longuement la terre avant de continuer son chemin) il s'applique aussi à la détruire pour en tirer profit. Toutefois, bien que dominant, le personnage semble sans cesse disjoint de l'espace. Cette disjonction se traduit de façon sonore (opposition entre le bruit des outils et les sons harmonieux de la forêt) et visuelle. Car à la violence de la hache et de la tronçonneuse il faut ajouter, à l'image du panoramique analysé plus haut, celle des entrées et sorties de champ et du montage.

Dans son livre, Antoine Gaudin propose de distinguer deux sortes d'espace : « *l'espace représenté par le film* » et celui « *inscrit dans le corps du film* ». Deux types d'espace qui ne vont pas l'un sans l'autre car, explique-t-il, « *l'espace représenté par le film (spontanément reconnu et identifié par la*

154 André Gardies, *L'Espace au cinéma*, op.cit., p. 150.

155 Ibid., pp. 105-130.

conscience claire du spectateur) ne disparaît pas, bien entendu. Il fonctionne simultanément à l'espace inscrit dans le corps du film, dans toute œuvre cinématographique. Opère ainsi une interaction permanente entre : d'une part l'espace concret et habitable enregistré par la caméra, construit par les plans successifs d'une séquence et impliquant notamment un hors-champ ; d'autre part cet espace primordial et abstrait dont nous venons de parler; indépendant de tout effet-fiction, directement inscrit dans le corps en mouvement des images, dans les limites du cadre, et fondé sur les enchaînements de volumes de Plein et de Vide sentis.¹⁵⁶ Cette interaction, qu'Antoine Gaudin nomme « l'image-espace », va me permettre de mettre en lumière les rapports de conjonction et de disjonction qui se jouent dans *La Libertad*. Notons que l'on retrouve, dans cette citation, les notions de « Vide » et de « Plein » que nous avons traitées précédemment.

Peu de temps après le panoramique étudié, Alonso, dans trois autres plans, insiste sur la permanence de la matière, qu'il oppose systématiquement à la présence humaine. Dans le premier¹⁵⁷, un nouveau panoramique s'attarde sur la terre sèche, avant qu'un mouvement de camera de bas en haut ne dévoile les pieds de Misael sur cette même terre. Puis le panoramique, en remontant le long de son corps et en dévoilant progressivement sa présence, accentue encore l'impression d'une vision obstruée, d'une nature « recouverte », « colonisée » par la présence humaine. A la plénitude de la nature représentée (espace représenté par le film) s'oppose donc la masse corporelle du personnage, intrusive et obstruante (espace inscrit dans le corps du film).

Dans le second plan¹⁵⁸, plus court, c'est un panoramique en contreplongée qui dévoile les branches d'un arbre ayant pour fond le bleu du ciel. Nous sommes dans un pur moment de contemplation. Les facultés sensorielles du spectateur sont pleinement mobilisées, y compris les auditives, bercées qu'elles sont par le chant de la tourterelle. Mais rapidement, le panoramique quitte les branches pour redescendre vers la terre ferme. A cet instant, le corps de Misael, dont la tête est coupée par le haut du cadre, entre et sort rapidement du champ. Cette intrusion furtive et dépersonnalisée bouleverse une nouvelle fois l'équilibre du plan. La masse du corps envahit l'espace et l'occupe totalement, avant de disparaître aussi rapidement qu'elle est apparue. Et l'intrusion est renforcée, me semble-t-il, par le plan suivant¹⁵⁹ dont le montage rapide impose au spectateur une seconde entrée de champ, toujours par la droite. L'on perçoit parfaitement, dans ces trois exemples, l'essai de pénétration de l'espace par le personnage. Une tentative qui ne fait qu'accentuer la sensation de « disjonction » entre Misael et la forêt tout au long de la séquence.

156 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 67.

157 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 3mins51-4mins35.

158 Ibid., 5mins38-5mins56.

159 Ibid., 5mins56-6mins11.



Fig.1 et 2 : Intrusion de Misael qui obstrue le champ.

Même lorsque le bucheron rejoint son campement, il est intéressant de constater que l'habitat paraît isolé de la forêt alors même qu'il est en son sein. En effet, au cours de la séquence¹⁶⁰, la caméra est posée près du sol et filme Misael en légère contre-plongée, ce qui a pour effet d'accentuer artificiellement la hauteur des « murs » de fortune qui créent une séparation artificielle entre l'espace de vie et l'espace de travail. La forêt jusqu'alors *pleinement* dans « l'ici » (selon les termes de Gardies) c'est à dire dans le champ, est reléguée dans le « là », le hors-champ proche.

Pour réfléchir à l'habitabilité de la nature dans *La Libertad*, il faut donc prendre en compte deux paramètres : l'évolution des relations de force entre l'homme et son environnement et les rapports de conjonction ou de disjonction qui se jouent à l'image, dans l'espace « inscrit dans le corps du film ».

Pour finir, je vais essayer de démontrer que la séquence finale¹⁶¹ (qui est aussi la séquence inaugurale) bouleverse ces rapports. Un plan-séquence fixe et frontal montre Misael, torse nu, assis près du feu, en train de manger un tatou qu'il a lui-même chassé, tué puis fait cuire. La nature a disparu dans l'opacité de la nuit. Seul un éclair au loin illumine par instants le paysage. Dans cet ultime plan, contrairement aux analyses précédentes, le bucheron semble « conjoint » à l'espace. Assis, calme, il se coule dans le rythme héraclitéen et continu du plan-séquence. Eclairée par la lueur du feu, sa silhouette est comme « projetée » sur l'écran-noir derrière lequel on devine la forêt, se fondant ainsi en elle, faisant littéralement corps avec elle. Alors que le même plan, inaugural, contrastait fortement avec les vingt premières minutes suivantes que nous avons analysées (opposant la représentation de la nature primitive d'un homme à celle, civilisée, d'un travailleur), sa répétition apparaît ici comme l'accomplissement d'un parcours, d'une tentative ratée

160 Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 21mins49-23mins53.

161 Ibid., 1h05mins56-1h09mins12.

d'émancipation qui se solde par une sorte « d'éternel retour » Nietzschéen repris par Deleuze¹⁶², un retour du même sensiblement différent. Un devenir-*autre* du personnage même si il reste, paradoxalement, ce qu'il était déjà lors de la première séquence.

On retrouve cette idée de cycle dans la philosophie d'Héraclite pour qui « *le monde est constitué de périodes cosmiques, qui le forment et le dissolvent tour à tour. L'élément premier, c'est le feu divin ; puis apparaissent successivement l'air, par condensation, et enfin l'élément humide, avant le retour du feu et de l'embrasement final (ekpurosis), qui ramène l'univers à son principe, par un nouveau « retour éternel » de la « Grande Année »*¹⁶³ ». Pour le philosophe grec, le feu « *détermine l'univers dans son devenir*¹⁶⁴ ». Or, c'est près du feu que commence et s'achève le film d'Alonso. On peut donc trouver à cette séquence une dimension métaphysique. Si la nature est en perpétuel devenir, l'Homme, pour prétendre l'habiter *pleinement* et opérer une « conjonction » avec le Tout immanent dont nous parlions plus haut, doit lui aussi *devenir autre* en faisant sien ses codes. Nous étudierons plus en détail les conditions de ce *devenir autre* dans le troisième chapitre et la façon dont il se traduit à l'image.

Enfin, Héraclite nous permet de fournir une interprétation concernant la répétition de la figure de l'éclair dans la séquence. Selon le philosophe (analysé par Fink lors d'un dialogue avec Heidegger), il faut « *rapporter l'unité unifiante à l'un de l'éclair qui dans sa lueur rassemble et unifie le multiple pris ensemble dans sa différence.*¹⁶⁵ ». Dans la séquence, on peut donc parler de rapports de conjonction entre Misael et l'espace, l'éclair mettant en lumière ces rapports en unifiant deux rythmes qui, bien que différents et différenciés, s'unissent en cet instant fécond.

1.2 La « trilogie » d'Alonso et Liverpool : l'espace absorbant

Pour aborder les rapports d'injonction ou de disjonction entre le personnage et l'espace qui sont à l'oeuvre dans *Los Muertos*, je propose de partir d'un fragment d'Héraclite : « *On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve* ». Marcel Conche précise, à propos de ce fragment : « *On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve, car la seconde fois le fleuve n'est plus le même : ce sont d'autres eaux et les berges se sont modifiées*¹⁶⁶ ». Ce fragment illustre, à nouveau, l'idée selon

162 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. l'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, coll. « critique », France, 2012 (1983), pp. 178-179.

163 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, op.cit., p. 33.

164 Ibid.

165 Martin Heidegger et Engen Fink, *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, op.cit., p. 38.

166 Marcel Conche, *Héraclite. Fragments recomposés*. op.cit., pp. 82-83.

laquelle la nature est en perpétuel devenir mais aussi, comme le précise Sauvanet, le fait que « *dans le mode de pensée héraclitéen, chaque chose n'est que ce qu'elle devient : tel est bien le paradigme du rythme qui n'est lui-même que lorsqu'il devient autre.* ¹⁶⁷ ». Or, comme nous l'avons vu précédemment, *Lors Muertos*, comme son titre l'indique, raconte le retour de Vargas chez lui, après avoir purgé une peine de prison pour avoir assassiné ses deux frères et dont le souvenir le hante. De longues séquences montrent l'homme parcourant la rivière en barque, cette même rivière près de laquelle il a tué plusieurs années auparavant. On peut donc se demander quels rapports se jouent entre Vargas et l'espace qu'il traverse ; des rapports d'injonction qui rendrait son désir de rédemption possible ou bien au contraire des rapports de disjonction, qui pourraient signifier que si le fleuve, la nature ne sont plus les mêmes qu'à l'époque du meurtre, le personnage, lui, n'a pas changé.

Dans la vision dromoscopique que nous avons étudiée précédemment, nous avons souligné le fait que bien que la voiture s'enfonçât littéralement dans le paysage verdoyant, Vargas lui tournait le dos, faisant symboliquement face à son passé. Dans les séquences de traversée, il est fréquent que la caméra, qui donne le sentiment que Vargas est conjoint à l'espace, se détourne pourtant de lui et s'attarde sur la nature environnante. Ce détournement volontaire et répétitif de la caméra a pour effet de disjoindre le personnage de l'espace qu'il souhaite réintégrer, ré-*habiter*. Ce procédé est comparable à l'analyse que fait José Moure des plans sans personnage dans le cinéma d'Ozu sur lesquels il écrit ceci :

*« C'est donc cette perspective d'un monde vu de nulle part, d'une énonciation qui suspend le spectateur au vide mystérieux de son origine, qu'il convient d'interroger le fonctionnement et le statut de ces fameux plans sans personnages, irréductibles à tout point de vue et qui, malgré ou en raison de leur vacuité apparente, suscitent un sentiment presque religieux de l'antériorité absolue de l'être-là des choses sur l'existence et le drame des personnages, et ouvrent la représentation à une autre dimension, celle du vide. »*¹⁶⁸

L'intérêt de cette citation tient non seulement à l'idée que nous avons développée, selon laquelle les détournements de la caméra mettent en évidence la réalité matérielle du Tout immanent mais aussi à celle que la focalisation insistante sur la nature verdoyante qui entoure, encercle voire menace le personnage rend sensible chez le spectateur « l'antériorité absolue de l'être-là », c'est à dire, dans le cas de *Los Muertos*, la présence fantomatique des morts qui hantent Vargas, une trace du passé qui

¹⁶⁷ Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, op.cit., pp. 23-24.

¹⁶⁸ José Moure, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, op.cit., p. 131.

se manifeste dans l'essence du paysage naturel. Antoine Gaudin analyse quant à lui la séquence initiale du film (celle où le meurtre vient d'être commis) en s'intéressant au flou de l'image qu'il associe à l'acte violent :

« La violence (ciné-)plastique exercée sur l'espace de l'image est en tout point exceptionnelle dans ce premier plan, surtout si on le met en rapport avec l'espace-agencement : le reste du film d'Alonso est quasi exclusivement constitué de plans affectés de mouvements d'appareil discrets (de l'ordre du recadrage), d'une profondeur de champ « naturelle » et d'une échelle élargie de plan. Tout se passe comme si l'espace du film se déplaçait par la suite, se déployait à partir de la contraction nucléaire de ce plan initial, avant de se resserrer, au terme du parcours du personnage dans l'ultime image du film peut-être annonciatrice d'un autre massacre. ¹⁶⁹».

Vargas, malgré le déni dont il fait preuve à plusieurs reprises, ne « peut pas entrer deux fois dans le même fleuve » car il ne peut espérer faire table rase du passé, l'espace semblant contenir en lui ses stigmates. A la fin du film, Vargas tue puis dépece une chèvre de sang-froid avant de rejoindre le lieu où vivent sa sœur et le fils de cette dernière, dont il fait la connaissance. Dans l'ultime plan¹⁷⁰ dont parle Antoine Gaudin, un panoramique haut-bas quitte l'entrée de l'habitat dans lequel l'enfant et Vargas (dont la machette n'est jamais loin) viennent de pénétrer et rejoint le sol sur lequel git une figurine sur laquelle s'agite l'ombre des feuilles d'un arbre voisin. Cette image ne peut manquer d'évoquer au spectateur la séquence inaugurale du meurtre. Il faut noter que la figurine est alors totalement conjointe à l'espace : reposant à même le sol et recouverte par l'ombre imposante de la végétation. Cette image renforce encore la thèse d'une nature « habitée » par les crimes commis en son sein et par les morts qui donnent son titre au film.

Il faut remarquer que la séquence du meurtre de la chèvre est filmée en plan fixe et frontal. Cette fois, Vargas paraît pleinement ancré dans l'espace qui, à cet instant, semble relégué à sa fonction d'arrière-plan. Le meurtre, exécuté froidement, occupe toute l'attention du spectateur. Le dépeçage est également filmé en plan-séquence fixe et de suffisamment prêt pour que la nature environnante soit contenue dans le hors-champ. Tout concourt à penser que Vargas ne peut être conjoint à l'espace que lorsque sa pulsion meurtrière, son « moi » profond, refont surface. « On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve », car qu'il s'agisse de la nature ou de l'homme qui la traverse, l'un et l'autre ne sont plus ce qu'ils étaient – même s'ils portent en eux leur passé -, ils sont devenus *autres*. Dans *Los Muertos*, si la nature peut sembler englobante, encerclante, absorbante, elle ne l'est véritablement qu'à condition que l'homme accepte de renouer non

169 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 99.

170 Lisandro Alonso, *Los Muertos*, op.cit., 1h14mins00-1h16mins24.

seulement avec sa nature sauvage, meurtrière, mais aussi, comme nous l'étudierons dans le troisième chapitre, avec ses origines primitives, tout comme dans *La Libertad*.

Fantasma, le troisième film d'Alonso, est le seul à se dérouler entièrement dans un milieu urbain et dans un lieu clos. Il réunit Misael et Vargas, venus assister à l'avant-première de *Los Muertos* dans un théâtre de Buenos Aires. Ce film est, lui aussi, intéressant à étudier car Alonso filme le théâtre et ses coulisses comme un gigantesque labyrinthe, dans lequel ses deux protagonistes vont se perdre et dont ils ne ressortiront pas. L'idée « d'espace absorbant » prend ici toute sa dimension puisque ce lieu ne cesse, à travers les déambulations de Misael et Vargas, de les « avaler », aidé qu'il est par une caméra qui filme souvent les personnages de dos, s'enfonçant dans des couloirs obscurs (et dans la profondeur de champ), ou empruntant l'ascenseur pour rejoindre les sous-sols du théâtre. On ne peut s'empêcher de penser à *L'Enfer* de Dante tant le film, presque entièrement vidé de contenu dramatique, semble reposer sur l'idée d'enfoncement, d'espace absorbant et « mangeur d'hommes » à l'image du désert de *Jauja*, annoncé comme tel par le carton inaugural. Un parcours sans but prenant la forme d'un entonnoir (du haut vers le bas) comme dans le texte de Dante. A l'exception de quelques plans de montée (qui ne mènent eux-mêmes nulle part), les personnages passent beaucoup de temps à descendre des escaliers, sans qu'aucun motif ne soit donné à cette action.

On peut isoler trois types de plans récurrents dans *Fantasma*. Tout d'abord, un personnage qui entre dans le champ, descend un escalier (parfois le monte) ou entre dans un ascenseur puis sort du champ en disparaissant derrière une porte ou un mur. Citons par exemple le plan-séquence dans lequel Misael entre dans l'ascenseur au niveau 2, descend jusqu'au niveau -4, puis sort et disparaît dans la profondeur de champ. Ce type de plan est une sorte d'antithèse de ceux dans lesquels la caméra se détournait du personnage dans *Los Muertos*. Ici, la caméra, fixe, semble englober le personnage, elle est conjointe à lui. De par la fixité du cadre, c'est le personnage qui choisit librement d'entrer ou de sortir de l'espace contenu dans le plan. En sortant du cadre alors qu'il est en pleine descente, le personnage donne la sensation de s'enfoncer – voir d'être littéralement avalé – dans les méandres d'un second espace, davantage imaginaire - voir mythologique – contenu dans le hors-champ. Nous sommes dans ce que l'on pourrait nommer un cas « d'absorption verticale ».

Le second type de plan récurrent est celui dans lequel le personnage entre par l'avant-plan, s'enfonce dans la profondeur de champ et disparaît derrière un couloir ou une porte. Dans ce cas « d'absorption horizontale », le cadrage donne la sensation que le personnage s'enfonce dans le plan et finit par disparaître, entièrement happé par l'espace.

Dans le dernier type de plan, le plus simple, la caméra suit et accompagne les faits et gestes du personnage, alors même que les actions sont dénuées de sens et d'intérêt dramatique. La caméra, en suivant le protagoniste à la trace et en calant ses mouvements sur lui, participe à cette volonté d'Alonso de créer un espace parfaitement conjoint à l'être qui le traverse.

Toutefois, une ambiguïté, présente dans le titre même du film, demeure. En espagnol, « fantasma » signifie aussi bien « fantôme » que « fantasma ». Or, à travers cette absorption des personnages par l'espace, c'est leur dimension fantomatique qui est représentée et mise en avant. Alonso filme longuement des êtres déambulant seuls dans un espace labyrinthique et dans lequel ils ne cessent de s'enfoncer. Un espace qu'ils n'*habitent* pas véritablement (pour cela il faudrait qu'ils se l'approprient ou qu'ils s'y ancrent durablement) mais qu'ils se contentent de traverser en fantômes errants. Les personnages n'*habitent* pas l'espace car, contrairement aux films précédents qui donnaient à voir et à ressentir une nature *pleine* et potentiellement *habitable*, cette fois, ces derniers sont condamnés à évoluer dans un lieu vaste, vide et dans un espace souvent vidé de toute présence humaine. D'autant que le théâtre, contrairement à la forêt et à la jungle, n'est pas un lieu que l'on habite mais que l'on visite ou dans lequel on travaille. Mais ici, par l'absence d'enjeux et d'objectifs (aussi minimalistes soient-ils), même les salariés du théâtres sont réduits à leur plus simple présence. Dans son bureau, l'employée chargée d'accueillir Vargas reste pensive, sur sa chaise, ou se lève pour regarder vaguement par la fenêtre. Aucune action représentant une « humanisation » par la fonction « travail » ne semble possible. Idem pour le personnage de l'ouvreur, qui se contente, comme le nom de sa fonction l'indique, « d'ouvrir » la porte de la salle, sans même tendre le bras pour proposer un programme.

Les personnages sont représentés comme des fantômes, non seulement du fait de leur errance ou de leur absorption par l'espace mais aussi à cause de la sensation d'enfermement provoquée par différentes séquences, chez le spectateur. Dans le troisième plan du film¹⁷¹, Vargas descend un escalier pour rejoindre le hall du théâtre. Une grande baie vitrée donnant sur la rue apparaît derrière lui et crée *de facto* une séparation, une frontière entre le personnage, seul dans ce grand espace, et les autres. Ainsi, Vargas semble coupé du monde extérieur et le son atténué, voire étouffé de la ville accentue encore cette impression. De même, dans la séquence d'ouverture, un lent travelling avant se rapproche de Vargas, qui se trouve derrière une vitre appartenant à ce qui semble être la pièce d'une cordonnerie. La vitre est elle-même striée, créant un surcadrage qui isole encore le personnage, dans un espace que le mouvement d'appareil rend de plus en plus étriqué à mesure que

171 Lisandro Alonso, *Fantasma*, op.cit., 4mins17-7mins01.

la caméra s'avance. Vargas pose une main sur la vitre et se colle à elle, renforçant le sentiment d'enfermement produit par le plan. Ce plan, qui précède le générique, semble annonciateur du parti pris de mise en scène à venir. Nous reviendrons sur ce plan inaugural dans une sous-partie consacrée à *Fantasma* et au cinéma comme *lieu* de fantasma mais aussi comme *médium* créateur de fantômes. Ces sentiments d'isolement et d'enfermement des personnages, par le biais du surcadrage ou d'éléments propres au lieu de l'action, participent de la dimension fantomatique des protagonistes.

Fantasma, qui se conclut par une absorption complète des personnages par l'espace (ni Misael ni Vargas ne « s'échappent » du cinéma) est le premier film d'Alonso, dans lequel l'espace ne semble pas pleinement ou partiellement habitable, mais être plutôt propice à une errance fantomatique sans issue ni dénouement véritables. Pourtant, paradoxalement, c'est parce qu'ils sont représentés comme des fantômes que les personnages sont « condamnés » à un rapport de *conjonction* à l'espace, rapport de conjonction qu'il faut se garder, selon les termes de Gardies, de confondre avec une volonté (ou, ici, absence de volonté) d'être *inclus* dans cet espace.

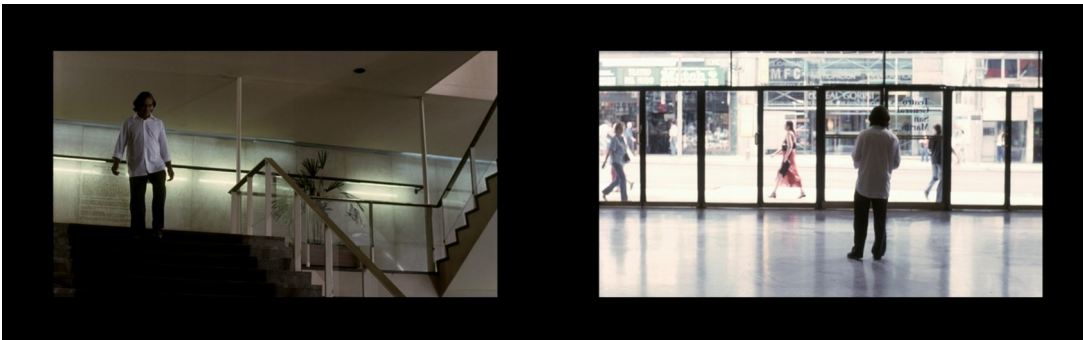


Fig. 1 et 2 : Vargas, « fantôme » isolé du monde réel.

Dans *Liverpool*, le quatrième film d'Alonso, le dispositif de mise en scène est aussi cohérent que répétitif et repose sur l'idée principale que Farrel ne peut être conjoint à l'espace qu'en sa qualité de vagabond, c'est à dire lorsqu'il n'a pas vocation à l'*habiter*. Pour cela, Alonso choisit, à plusieurs moments clés du film, d'isoler son personnage de l'espace environnant, à travers le flou et l'utilisation d'une focale longue. Ainsi, le cinéaste donne la sensation que le personnage, sans attaches, est disjoint de l'espace parce qu'il n'a pas vocation à y demeurer, à l'*habiter*. Dans la séquence d'ouverture¹⁷², alors que plusieurs matelots se détendent en jouant sur une console reliée à une télévision, Farrel, flou au second plan, s'exclut ou est exclu de l'activité, disjoint de l'espace de

172 Lisandro Alonso, *Liverpool*, op.cit., 1min23-2mins36.

convivialité. Introduire ainsi le personnage principal n'est pas anodin et préfigure d'emblée le dispositif à venir.

Lorsqu'il quitte le cargo et qu'il marche sur le port, deux plans se suivent¹⁷³ : le premier montre Farrel marchant vers les lumières de la ville, en s'enfonçant dans la profondeur de champ. Dans le second, Farrel se dirige au contraire vers la caméra tandis que l'on devine le cargo dont il vient de descendre, flou à l'arrière-plan. Ces deux plans successifs semblent avoir pour objectif de démontrer que où qu'il aille ou d'où qu'il vienne, Farrel n'est nulle part à sa place. Le seul espace potentiellement vivable, traversable (et non *habitable*) n'est pas un espace fixe, clos, mais au contraire en perpétuel mouvement et en perpétuel devenir : l'espace indéfini de la route.

De même, lorsqu'il parvient à la scierie où vit toujours sa mère, qu'il espère revoir, un plan¹⁷⁴ dévoile le père de Farrel, au premier plan, qui observe avec stupéfaction ce fils qu'il n'attendait plus, braver la neige, floue, au second plan. Une fois de plus, cette arrivée filmée du point de vue d'un habitant de la scierie présente Farrel comme un étranger totalement disjoint de l'espace dans lequel il a pourtant grandi. Farrel ne semble ni attendu ni le bienvenu. La suite du film confirme ce sentiment : relations glaciales (à l'image de la météo) avec le père et moment de gêne face à la mère qui, affaiblie et perdant la mémoire, ne reconnaît pas son fils. Fidèle à lui-même, Farrel improvise son départ et, après avoir fait don de son porte-clef à sa fille Analía, reprend la route en se dirigeant vers la forêt au pied des montagnes. Ce long plan-séquence dans lequel Farrel part de l'avant-plan pour s'enfoncer dans le paysage de l'arrière-plan résume à lui-seul l'idée du film, puisque cette fois, la grande profondeur de champ dessine un espace indéterminé, infini, inhabitable et inhabité dans lequel Farrel se fond lentement avant d'y disparaître, totalement conjoint à lui. Autrement dit, la seule possibilité pour Farrel de s'inclure dans l'espace réside dans le fait de n'habiter ni le lieu ni l'espace, mais d'y être en perpétuelle migration, en bon Ulysse que plus personne n'attend. Nous allons voir à présent que cette idée, non seulement est filée mais acquière une dimension métaphysique dans le dernier film d'Alonso à ce jour : *Jauja*.

173 Ibid., 17mins51-18mins29 puis 18mins29-18mins49.

174 Ibid., 40mins46-41mins06.



Fig.1 et 2 : Farrel isolé par la profondeur de champ.

1.3 Jauja : l'expérience du trou noir

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent à propos de la notion « d'instant fécond », les lieux de *Jauja*, qu'il s'agisse du bord de mer ou du désert, sont souvent le théâtre d'événements simultanés au cours desquels les personnages, bien que présents au sein d'un même cadre, évoluent chacun dans un espace qui leur est propre, à distance les uns des autres. Cette simultanéité est rendue possible à la fois par le choix d'une grande profondeur de champ mais aussi par la configuration de l'espace lui-même : vaste, ouvert et donnant toujours sur un horizon infini.

Dans les films précédents, les personnages se mouvaient dans des espaces ouverts (à l'exception de *Fantasma*) mais dont les quelques lignes d'horizon étaient toujours définies : la rivière bordée par les arbres de la jungle dans *Los Muertos*, les arbres de la forêt, les barbelés des champs ou les habitations dans *La Libertad*, les montagnes, la ville dans *Liverpool*. Ces lignes ou absences de lignes d'horizon définies créaient *in medias res* les conditions d'une possible habitabilité de l'espace.

Dans *Jauja*, les lignes d'horizon infinies semblent au contraire tracer le chemin vers un *ailleurs* « rêvé, espéré, inaccessible ¹⁷⁵ » selon la définition qu'en donne André Gardies. C'est d'ailleurs vers cet horizon infini que galope sans relâche le capitaine Dinesen à la recherche de sa fille. Cette ligne narrative aux allures d'épopée à laquelle le cinéaste aurait supprimé tout souffle épique porte le spectateur à se questionner sur sa valeur métaphorique, voire métaphysique. Le récit commence d'ailleurs par un carton énigmatique qui situe le film dans le prolongement d'une légende contée par « les anciens », évoquant la « terre mythique » de *Jauja* en ces termes : « tous ceux qui ont essayé de trouver ce paradis terrestre se sont perdus en chemin. ». La terre de *Jauja* est donc immédiatement présentée comme un ailleurs *inhabitable* car tout simplement *introuvable*. Un

175 André Gardies, *L'Espace au cinéma*, op.cit., p. 119.

espace auquel le personnage ne paraît pouvoir être ni conjoint ni disjoint mais dont la recherche désespérée prolonge la problématique de l'errance initiée avec *Liverpool*.

Notons au passage que le film d'Alonso s'inscrit dans la lignée d'autres œuvres produites par le cinéma d'auteur contemporain « radical » qui ont déjà prêté au désert une dimension métaphysique (*Twentynine Palms*¹⁷⁶ de Bruno Dumont ou encore *Gerry*¹⁷⁷ de Gus Van Sant même si son cinéma, très éclectique, ne se situe pas toujours dans la veine « radicale » dont il est question dans ce mémoire) ; ou bien contribué à réinterpréter l'épopée en l'épurant de toute dimension épique et/ou spectaculaire (*Honor de Cavalleria*¹⁷⁸ d'Albert Serra par exemple).

Pour illustrer mon hypothèse par une démonstration concrète, complétons l'analyse de deux plans entreprise dans le chapitre précédent. Dans le premier plan, le capitaine Dinesen chevauche son cheval dans le silence du désert, de l'arrière-plan vers le premier plan. A son arrivée, la caméra panote légèrement et le cheval, lancé à vive allure, semble la frôler, à deux doigts de la heurter. Après un cut brutal, le plan est comme inversé par le changement d'axe : le cheval poursuit sa course mais cette fois de l'avant à l'arrière-plan et s'enfonce progressivement dans le paysage, comme absorbé par l'espace.

On retrouve dans ces deux plans l'horizon infini dont il était question plus haut. Le premier plan donne un sentiment de lutte, Dinesen s'extirpant péniblement de l'horizon, qui représente symboliquement le long chemin déjà parcouru. Un chemin que ce type de plan (large, fixe, continu) associé à l'âpreté impersonnelle du désert (sans repère facilement identifiable) ne permet pas de quantifier. Où se trouve Dinesen ? Depuis combien de temps galope-t-il ? Le capitaine semble évoluer au sein d'une durée Bergsonienne continue qu'il n'est plus possible, à la manière de Bachelard, de décomposer en une multitude d'instant successifs. Idem dans le plan suivant, même si cette fois, la ligne d'horizon ne symbolise plus le chemin parcouru mais le chemin infini qu'il reste à parcourir. Un chemin sans fin, sans limite, à l'image de cette profondeur de champ qui s'étend à perte de vue.

Le point qui m'intéresse ici a trait à l'errance ; contrairement à *Liverpool* qui l'inscrivait dans une dimension humaine, concrète, réaliste (Farrel se déplaçait de ville en ville, de pays en pays pour des raisons professionnelles et personnelles, avant de disparaître dans la forêt au pied des montagnes), l'errance dans *Jauja*, semble acquérir une dimension métaphysique voire, comme nous

176 Bruno Dumont, *Twentynine Palms* (2003), France-Allemagne-USA, Blaq out, 2014 , 1h59.

177 Gus Van Sant, *Gerry* (2002), USA-Argentine-Jordanie, Mk2, 2004, 1h45.

178 Albert Serra, *Honor De Cavalleria* (2006), Espagne, Arcades Video, 2010, 1h47.

allons l'étudier, cosmogonique. Le désert à perte d'horizon ne présente plus aucun rapport d'injonction ou de disjonction avec l'espace, il ne pose même plus la question de sa possible *habitabilité*. La coupe brutale entre les deux plans, qui semble provoquée par le choc imaginaire, fantasmé, avec le cheval lancé en plein galop, opère une *déchirure*, une tentative de passage forcé au-delà de l'espace « *représenté par le film* » pour reprendre les termes d'Antoine Gaudin. On peut alors se demander où mènerait cette tentative avortée (puisque le plan suivant, « *suturé*¹⁷⁹», réinscrit le cheval au sein de l'espace diégétique) de pénétrer l'*ailleurs*.

La notion de « suture », qui va nous être utile, a été théorisée dans un article par Jean-Pierre Oudart. Il y développe l'idée selon laquelle, au cinéma, il existerait entre deux plans un espace-temps imaginaire au cours duquel le spectateur opèrerait une suture suite à la déchirure provoquée par la coupe. « *C'est seulement dans les intervalles de ces instants-limites que l'imaginaire du spectateur peut jouer librement*¹⁸⁰ » écrit-il. Mais Oudart éclaire particulièrement l'analyse que j'ai proposée des deux plans précédents, lorsqu'il évoque la profondeur de champ et la « *Brusque dilatation de l'espace* » :

« *Dans la mesure où l'espace abolit toujours en fait l'objet, où la profondeur de champ fait s'évanouir les corps qui s'y inscrivent (...) on peut dire qu'il y a, au cinéma, antinomie de la lecture et de la jouissance, qui n'est possible qu'à l'occasion d'une éclipse de signifiante (et vice versa) à la faveur de laquelle la rêverie du spectateur s'empare des traits d'expressivité de l'image : le mouvement imprévu d'un corps, ou de la caméra, la brusque dilatation de l'espace ...*¹⁸¹ »

L'idée de corps évanescents me semble assimilable à l'hypothèse d'un « espace absorbant ». De plus, il paraît possible, en s'appuyant sur Oudart, de voir dans la coupe brutale provoquée par l'arrivée du cheval une tentative pour « déchirer » l'espace représenté par le film, pour « déchirer » l'espace diégétique. En tentant de forcer l'entrée du « *quatrième côté*¹⁸² », Dinesen, le temps d'un « instant-limite », brise tout repère temporel qui le sépare de nous, traverse les époques et intègre notre imaginaire *présent* avant de re-basculer, après la suture, dans l'espace diégétique qui est le sien, des années auparavant, dans le plan suivant. Cette traversée imaginaire pourrait s'apparenter à une métonymie du film entier puisque, comme nous allons le voir, le capitaine Dinesen, à plusieurs reprises et à certaines conditions, semble avoir la capacité de traverser le cosmos.

179 Référence à l'article de Jean-Pierre Oudart, « La Suture », Antoine de Baecque (dir.), *Théories du cinéma VII.*, Petite anthologie des Cahiers du cinéma, France, 2004 (2001), pp. 59-79.

180 Ibid., p. 76.

181 Ibid., p. 71.

182 Ibid., p. 60.

J'aimerais enfin, pour terminer cette analyse, commenter et tenter modestement de prolonger la théorie d'Oudart à partir d'une citation provenant du même article : « *On a dit qu'au cinéma il n'y avait pas d'horizon : il y en a un, imaginaire, de l'autre côté.*¹⁸³ ». Lorsque Oudart parle de « *l'autre côté* », il fait référence à ces « instants-limites » dont nous avons parlé plus haut. Mais il me semble qu'il y a, chez Alonso comme dans les films d'autres cinéastes contemporains « radicaux » (Carlos Reygadas ou Belà Tarr par exemple), un « imaginaire », un « autre côté » qui résident justement *dans* les plans dévoilant un horizon infini. Dans le second plan suivant la coupe brutale, le cheval galope vers un horizon faisant la part belle à un ciel saturé de couleur bleu-azur. En s'enfonçant symboliquement dans cette mer céleste, Dinesen semble prolonger sa tentative de déchirure de l'espace diégétique. Il se dirige vers un *ailleurs* qui va au-delà de l'espace vécu, un *ailleurs* cosmogonique qui le mènera – peut-être- enfin, auprès de sa fille.

Pour conforter cette proposition, analysons la séquence poétique au cours de laquelle Dinesen, éreinté, s'allonge sur le dos au sommet d'une dune rocheuse, face au ciel étoilé. Il brandit vers la constellation, avant de s'assoupir, un figurine de soldat qui lui est, tout au long du film, associée. Cette instant fécond filmé en plan-séquence succède à de longues séquences de recherches infructueuses au sein d'un espace qui, comme nous l'avons vu, n'est jamais présenté comme potentiellement *habitable*. Si Dinesen n'habite pas, ici non plus, l'espace environnant, le plan en contre-plongée, accompagné par la seule musique extra-diégétique du film (j'y reviendrai dans la partie suivante), donne la sensation que le personnage, à défaut de pouvoir être conjoint à l'espace représenté par le film, est en revanche conjoint, le temps d'un instant, à l'espace cosmogonique. Cette hypothèse semble être confirmée par la fin du film lorsque la jeune femme – Ingeborg ou l'une de ses descendantes – retrouve, des siècles plus tard, près d'un coin d'eau, la figurine que Dinesen brandissait jadis vers les étoiles. Cette conclusion étrange laisse à penser qu'en faisant pleinement corps avec l'espace cosmogonique, Dinesen, à défaut d'avoir pu lui-même voyager dans le temps, a propulsé son effigie jusqu'à sa fille perdue.

Nous venons de le voir, *Jauja* fait figure d'exception à plus d'un titre dans la filmographie d'Alonso. Si la ligne narrative principale (un homme confronté à un lieu), les thématiques du film (l'errance, la quête d'une forme de liberté) ainsi que certains procédés filmiques (le plan-séquence, la profondeur de champ) opèrent une continuité avec les œuvres précédentes, ce film se distingue par sa dimension métaphysique assumée et par son utilisation de l'espace qui rompt – en les

183 Ibid., p. 72.

dépassant – les rapports ambigus d'injonction et de disjonction qui se jouaient auparavant entre le personnage et l'espace diégétique. Alonso ne questionne plus le spectateur sur les conditions et la façon dont le protagoniste peut *habiter* l'espace mais sur son rapport au cosmos, à l'univers.

II) L'espace sonore

2.1 *Au delà de la simple analogie sonore*

Je tiens à préciser pour commencer que cette partie n'a pas vocation à analyser le son de façon exhaustive, mais plutôt à dégager les questionnements et les spécificités liés à l'utilisation qu'en font les cinéastes contemporains « radicaux », dont Lisandro Alonso fait partie. C'est la raison pour laquelle je ferai davantage appel à des théoriciens qui, chacun à leur façon, ont cherché à proposer de nouvelles pistes d'analyse, qui vont au-delà de ce que l'on nomme « *l'analogie sonore*¹⁸⁴ » et qui ont à coeur de confronter la notion de « son » à celle « d'espace ».

En effet, il s'agit ici d'envisager le son non plus, pour reprendre le terme employé par Antoine Gaudin, comme un simple « *adjuvant*¹⁸⁵ » de l'image, qui lui serait éternellement lié, mais comme une *présence* à part entière, une matière qui deviendrait presque matérielle et/ou perceptible par l'oeil voire, dans certains cas, comme un environnement créateur d'imaginaire.

Comme le rappellent Aumont, Bergala, Marie et Vernet dans *Esthétique du film*, « *c'est le projet figuratif et sémiotique du film qui détermine le type de représentation sonore qu'on adopte – le même son pouvant être affecté de valeurs, d'une présence et d'une « matière » différentes selon le contexte*¹⁸⁶ ». Et c'est précisément cette volonté de « contextualiser », cette « *représentation sonore* » dont il va être question. La contextualiser à la fois au sein d'un courant (le cinéma d'auteur contemporain « radical ») mais aussi dans l'espace diégétique des films d'Alonso.

Au sein de ce cinéma « radical », une large place semble être faite au silence. Un silence qui ne s'apparente pas à une absence totale de son comme le rappelle Antoine Gaudin :

« *Dans le contexte de la perception naturelle, le silence au sens littéral n'existe pas : l'espace est toujours peuplé de son. Dès lors, ce que nous appelons « silence » ne s'apparente pas à une disparition du son, mais plutôt à une*

184 Se rapporter, à ce propos, au chapitre de l'ouvrage de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, « L'enregistrement sonore », *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, Armand Colin, France, 2016 (1983), pp. 37-40.

185 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 161.

186 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, op.cit., p. 27.

raréfaction éprouvée des bruits quotidiens (...) qui laisse remonter à nous les « sonorités toniques », les « rumeurs indifférenciées » de l'espace, ou qui confère une résonance particulière à certains bruits ponctuels, éventuellement identifiables. Ces bruits qui paradoxalement révèlent le silence, éveillent ainsi notre attention à la qualité de présence de l'espace en tant que tel, et à ses dimensions propres.¹⁸⁷ ».

Or, ce qui différencie peut-être Lisandro Alonso de la plupart de ses contemporains, c'est que les personnages ne sont pas seulement silencieux – ou en tous cas taiseux - entre eux, mais qu'ils le sont face à un environnement avec lequel ils interagissent presque exclusivement, en solitaires. Ce face-à-face crée *de facto* une sorte de « dialogue » silencieux entre l'homme et la nature et confère à cette dernière une *présence* visuelle et sonore qui va au-delà du simple décor ou de l'analogie sonore. L'homme n'échange plus avec son prochain, verbalement et physiquement, il imprègne la nature et est imprégné par elle. Dans son ouvrage, Antoine Gaudin, à propos du silence, analyse un extrait de *Twenty-nine Palms* de Bruno Dumont en expliquant que « *tout le drame du rapport entre les deux personnages tient précisément à ce déphasage vécu dans la relation au désert*¹⁸⁸ », dépeignant ainsi une relation triangulaire entre l'homme, la femme et le désert. Idem dans la longue scène se déroulant dans la jungle de *Tropical Malady* d'Apichatpong Weerasethakul, au cours de laquelle le poursuivant voit le poursuivi se transformer en tigre au sein d'un milieu dont la forte présence visuelle et sonore facilite l'acceptation du surgissement d'un élément fantastique dans le récit. A contrario, dans le cinéma d'Alonso, les courts échanges entre les hommes, quand ils ne relèvent pas d'une simplicité aussi banale qu'impersonnelle, ont un caractère informatif : le déni de Vargas face au crime qu'il a commis dans *Los Muertos*, l'échange glacial qui traduit le mépris du père pour le fils dans *Liverpool* (nous les analyserons plus en détail dans le troisième chapitre). D'un intérêt dramaturgique très limité, ces échanges « d'homme à homme » sont toujours isolés des séquences, majoritaires, au cours desquelles seul le face-à-face homme / nature permet de révéler l'importance du silence dans l'espace sonore. Un silence *naturel* qui, comme le rappelle encore Antoine Gaudin dans l'introduction de son chapitre consacré au son, a son rythme propre¹⁸⁹. Un rythme que l'on pourrait qualifier « d'Héraclitéen » puisque selon lui : « *Au-delà de cet effet de présence intensive conférée à l'espace filmé, on peut noter que le son, lorsqu'il est donné comme naturel, soutient avec davantage de constance la continuité et la stabilité d'un espace initialement fragmenté par le découpage visuel.*¹⁹⁰ ». Autrement dit, le son « naturel » instaure une continuité dans la durée propre à la philosophie Héraclitéenne, déjà très présente visuellement par l'utilisation répétée du plan-séquence. De plus, cette absence de fragmentation de l'espace sonore joue, comme

187 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 181.

188 Ibid., p. 180.

189 Ibid., p. 159.

190 Ibid., p. 170.

nous l'avons vu dans la partie précédente, sur les rapports d'inclusion ou d'exclusion entre le personnage et la nature. Dans *La Libertad*, les bruits ponctuels liés au travail de l'homme (coups de hache, tronçonneuse) le disjoignent de l'espace naturel visuel et sonore continu en le perturbant. Dans *Los Muertos*, la forte présence des sons naturels confère à la jungle un aspect menaçant¹⁹¹.

Concernant *Liverpool* et *Jauja*, nous avons vu que l'errance des personnages vers un horizon indéterminé paraissait rendre impossible tout rapport d'injonction ou de disjonction entre le protagoniste et l'espace. Dans un article intitulé « Le bruit-silence ou la plongée paysagère », Alain Mons propose lui aussi trois exemples liés au silence des sons naturels tel que nous l'avons précédemment défini à l'aide de l'ouvrage d'Antoine Gaudin. Voici ce qu'il écrit, à propos du film *Paris-Texas* :

« La folie minérale de l'espace-horizon et l'étrange solitude du corps-silhouette se frôlent sur une ligne de fuite, et s'écartent dans l'insaisissable. L'immensité se dérobe à la connaissance, d'où l'errance, l'autisme, la perte du langage, du nomade. Le silence sera alors le bruit imaginaire par lequel le paysage immense et inconnu sera exploré aux confins de l'impossible.¹⁹² »

L'on entend bien dans cette citation à quel point -d'une part la solitude d'un personnage errant alliée à l'immensité d'un « espace-horizon » (le paysage neigeux de *Liverpool* ou le désert aride de *Jauja*) peuvent engendrer une dimension métaphysique, voire cosmogonique du récit ; et -d'autre part, combien le silence du personnage dialogue avec celui des sons naturels. Cette phrase de Mons propose donc de percevoir le silence comme le vecteur à part entière d'une expérience synesthésique à la fois concrète, visuelle, mais aussi imaginaire. Je propose de partir de cette citation pour prolonger le concept de « vision haptique » proposée par Deleuze¹⁹³. Dans les films d'Alonso, nous seulement l'oeil semblerait presque pouvoir « toucher » la matière tant elle est mise en avant mais à cette « vision haptique » il faudrait ajouter ce que l'on pourrait nommer une « écoute visuelle » des sons naturels. Une écoute qui modifierait la perception de l'espace visuel uniquement grâce à la capacité imaginative du spectateur. Cette perception des sons naturels va bien au-delà de l'analogie sonore puisqu'elle ne se contente plus de reproduire, plus ou moins fidèlement, un univers fait de bruits pré-existants, elle influence les sensations psycho-perceptives

191 Pour une analyse complète et précise de la présence sonore dans *Los Muertos*, je renvoie le lecteur aux pages 168 à 170 et à la page 193 de l'ouvrage d'Antoine Gaudin, *L'Espace au cinéma*, précédemment cité.

192 Alain Mons, « Le bruit-silence ou la plongée paysagère », Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, op.cit., p. 240.

193 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, France, 2002, pp. 115-137.

du spectateur, voire elle crée de toutes pièces un nouvel univers diégétique. C'est cette création sonore que nous allons étudier dans la sous-partie suivante.

2.2 Fantasma : création d'une « nature urbaine »

Dans une définition du « son » proposée par le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Jean-Paul Fourmentraux pose cette question fondamentale : « *Qu'est-ce que la « perspective sonore » permet de saisir qui échappe à l'image ?*¹⁹⁴ ». A laquelle il répond comme suit :

« *La création sonore propose un cheminement plus qu'elle n'impose une signification. Provoquant le regard en déjouant l'image, elle délie souvent la composition du réel pour en détacher un détail (...) Le son joue alors un rôle d'instrument de captation de l'attention du spectateur auquel il offre une prise interprétative en décalage avec l'expérience de la vision qu'offre l'image.* ».

C'est cette « création sonore », ce « décalage avec l'expérience de la vision » que je propose d'étudier dans *Fantasma*. La citation de Fourmentraux a tout son intérêt en ce qui concerne le film d'Alonso car l'idée de « cheminement » y est double. En effet, le cheminement mental du spectateur est lié au cheminement des personnages dans l'espace diégétique du film : le théâtre San Martin (lieu quasi exclusif de l'action), dans lequel est donnée l'avant-première de *Los Muertos*. Antoine Gaudin rejoint Fourmentraux quand il écrit que « *le son possède la capacité de faire surgir de l'espace des dimensions non prises en charge par l'image.*¹⁹⁵ ».

Avant d'entrer dans le coeur de cette sous-partie consacrée, précisément, aux « dimensions non prises en charge par l'image », j'aimerais, plutôt que d'en parler en terme de « dimension », évoquer « l'impression » d'enfermement et d'isolement produite par le travail du son au début du film, en tant que préalable à la création sonore qui a lieu dans la suite du récit.

Lorsque Vargas arrive dans le hall d'entrée du théâtre¹⁹⁶, Alonso le cadre rapidement de façon à ce que les grandes baies vitrées donnant sur l'extérieur soient au second plan. Un contraste se crée entre l'homme, de dos, seul au milieu d'un grand espace intérieur et la rue, visible à travers les vitres, et dans laquelle de nombreux passants longent la devanture du théâtre. Contraste accentué par une absence totale, dans un premier temps, de bruits sourds venant de l'extérieur. Seul le souffle

194 Jean-Paul Fourmentraux, « Son », Antoine De Baecque et Philippe Chevallier, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op.cit., p. 571.

195 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 179.

196 Lisandro Alonso, *Fantasma*, op.cit., 4mins17-7mins01.

continu (provenant sans doute de la ventilation), duquel émergent de temps à autre quelques bruits de pas, pèse sur l'atmosphère sonore du lieu. Un souffle que l'on pourrait dire « opaque », tant il donne la sensation d'isoler le personnage du reste du monde ; un isolement déjà présent par le biais des vitres qui le séparent de la rue. Ce premier plan est annonciateur non seulement de la création sonore propre à l'espace du théâtre, mais aussi du dispositif de mise en scène qui donne son titre au film ; c'est-à-dire filmer les personnages comme des figures fantomatiques condamnées à l'errance. Des figures fantomatiques incapables d'*habiter* l'espace car confinées à l'intérieur du lieu et, en conséquence, isolées du monde extérieur. Cette idée se prolonge dans le plan suivant¹⁹⁷ bien qu'on puisse le concevoir à plus d'un titre comme une antithèse du précédent, puisque cette fois Vargas est filmé de face puis de profil, tandis que la caméra se trouve entre le personnage et la baie vitrée (hors-champ). Les bruits de la rue, bien qu'étouffés par les vitres, sont accentués par le mixage et semblent envahir l'espace sonore de leurs sons stridents : voix, klaxons à répétition, passage des voitures. Vargas déambule dans le hall et regarde autour de lui en fumant sa cigarette. Sans doute serait-il exagéré de le dire désorienté, mais l'incertitude de ses pas et ses allers et retours au sein du plan-séquence trahissent une forme d'inconfort. De plus, le mur qui se trouve derrière lui à cet instant sectionne et paraît rétrécir le vaste espace du hall. Vargas est « cerné », comme livré en pâture à un environnement sonore qui ne lui est pas familier. Ce cadrage, additionné au jeu sur le mixage, crée un rapport de disjonction entre Vargas et l'espace sonore qui traduit parfaitement le ressenti probable du personnage : un dépaysement, un décalage avec l'univers naturel de la jungle où il a l'habitude d'évoluer. Notons que cette accentuation des bruits de la rue surgit au moment où la caméra s'approche de Vargas et de l'objet de son attention : une affiche annonçant l'avant-première de *Los Muertos*. Comme si l'évocation même du film et, par extension, du lieu dans lequel il se déroule : la jungle, entrait en opposition avec l'univers urbain et bruyant auquel Vargas n'est pas accoutumé. Dans la seconde partie du plan, Vargas se dirige vers l'ascenseur tandis que les bruits du théâtre reprennent le dessus sur ceux de la rue. On entend le souffle du plan précédent ainsi que le grésillement des néons, lorsque Vargas s'approche d'un comptoir. Mais lorsque l'homme entre dans l'ascenseur et que ses portes se referment, un silence aussi brutal qu'inattendu clôt la séquence, renforçant l'idée d'un espace « absorbant » dont nous avons parlé plus haut.

Cette séquence, située avant le titre du film, est un préambule qui nous amène à constater, selon les mots d'Antoine Gaudin, que « *le rapport entre l'espace effectivement représenté (cadré) et l'espace hors-champ construit par les sons est relié au processus de compréhension imageante du spectateur. En conséquence, il peut opérer en même temps au niveau cognitif/sensoriel et au niveau*

197 Ibid., 7mins01-10mins29.

*sémantique/symbolique. A partir de sons réalistes localisés dans le monde des personnages, il est donc possible pour le cinéma de proposer des extensions spatiales plus étendues, profondes et mystérieuses que celles du régime perceptif courant.*¹⁹⁸»

C'est ce que fait Lisandro Alonso avec ce que l'on pourrait nommer la création d'une « nature urbaine ». Bien que *Fantasma* soit le seul film du cinéaste qui se déroule dans un environnement urbain, l'ambiance sonore du théâtre est traitée comme celle d'un espace naturel. Tout se passe comme si, au contact de Misael et Vargas, les personnages des deux films précédents, l'atmosphère sonore du théâtre s'imprégnait de leur espace quotidien (la forêt pour l'un, la jungle pour l'autre) et qu'à l'instar de leur réunion pour les besoins du récit, leurs deux espaces sonores se mélangeaient à celui du théâtre, pour former une « extension spatiale plus étendue, profonde et mystérieuse ». Le point de jonction entre ces espaces réside probablement dans deux séquences :

- la première¹⁹⁹ est celle où, après que l'ouvreur (à la fin de la projection de *Los Muertos*), a poussé la porte de la salle, des chants d'oiseaux appartenant à l'espace intradiégétique du film projeté envahissent l'espace sonore du hall ; hall dans lequel les futurs spectateurs sont censés attendre. Le fait de ne pas voir la source d'où s'échappent ces bruits donne alors la sensation que des oiseaux fantomatiques – ou, en tout cas, invisibles à l'œil nu, hors-champ – traversent, de façon inhabituelle, le hall. Et le temps d'un instant, il se mue en un lieu dont il est impossible de déterminer si il est urbain ou naturel, intérieur ou extérieur. Alonso joue également de cette confusion sur la provenance des bruits d'oiseaux dans l'espace diégétique lors d'une autre séquence²⁰⁰ dans laquelle l'homme qui semble être le directeur du théâtre se trouve dans un local étroit et désordonné. Tandis que ce dernier examine le lieu et note des choses dans son carnet, des chants d'oiseaux provenant de la projection du film dans une salle voisine se mêlent au bruit d'un écoulement dont on ne voit pas la source. A cet instant, les deux espaces sonores, en fusionnant, créent de toutes pièces la sensation, indépendante de l'image, que le personnage se trouve au milieu d'une « nature urbaine » ou en tous cas dans un lieu hybride qui n'est plus assimilable à un théâtre traditionnel.

-la seconde séquence²⁰¹ est celle où les toilettes ont une ambiance sonore régie par des écoulements de toutes sortes, qui ne trouvent qu'une résonance limitée avec l'espace représenté : aucune fuite visible à l'écran, aucun urinoir en fonctionnement. Seul un geste de Misael permet d'enclencher un robinet dont le son fluide vient s'ajouter à ceux qui demeurent inexplicables. Ainsi, les

198 Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit. p.177.

199 Lisandro Alonso, *Fantasma*, op.cit., 12mins51-14mins55.

200 Ibid., 40mins21-42mins21.

201 Ibid., 10mins46- 12mins05.

déambulations silencieuses des personnages (accentuant l'attention du spectateur sur le son) dans les étages, sous-sols, couloirs et autres coulisses du théâtre sont rythmées par des bruits continus qui, comme ceux de la forêt ou de la jungle dans les films précédents, participent à l'élaboration d'un rythme Héraclitéen. Si l'on ne peut parler « *d'occurrence sonore libre* ²⁰² » - tous les sons perceptibles dans l'espace sonore semblent avoir été enregistrés ou peuvent être associés au théâtre - cette création d'une « nature urbaine » sonore ajoute au film une nouvelle dimension qui n'est pas prise en charge par l'image. Une dimension qui appartient au domaine de l'imaginaire, du *fantasme* engendré par ce lieu peuplé de *fantômes*. Rappelons, à nouveau, que le terme « fantasma » désigne en argentin à la fois le « fantôme » et le « fantasme ». L'on pourrait donc ajouter en conclusion de cette sous-partie que si, comme nous l'avons vu précédemment, le troisième film d'Alonso oppose un lieu vide à la nature pleine des oeuvres précédentes, c'est le travail de la bande sonore qui remplit *pleinement* l'espace diégétique, à l'instar des personnages qui le traversent sans jamais réellement l'habiter. Comme le dit Deleuze, « *ce n'est pas le sonore qui invente le hors-champ, mais c'est lui qui le peuple, et qui remplit le non-vu visuel d'une présence spécifique.* ²⁰³ ».

Après l'étude des bruits, j'en viens à une nouvelle sous-partie consacrée à l'utilisation particulière de la musique dans les films de Lisandro Alonso.

2.3 La musique (intradiegétique et extradiegétique)

La façon dont Lisandro Alonso fait usage de la musique mérite d'être interrogée car elle occupe souvent la même place (moment du générique presque exclusivement) et a souvent la même fonction : retranscrire l'atmosphère globale du film à l'aide des sonorités, des instruments utilisés et du rythme. Commençons par étudier les (rares) musiques intradiégétiques.

Ces musiques interviennent la plupart du temps dans des moments de repos, où l'action du personnage est réduite à la consommation d'une cigarette. Dans *La Libertad*, Misael, en fin de déjeuner, allume la radio et écoute la musique qu'elle diffuse en fumant. Tout comme l'usage de la tronçonneuse ou de la hache dans les séquences précédentes, la musique enjouée vient perturber la quiétude des sons naturels continus, participant à la disjonction du personnage avec l'espace de la forêt et son rythme Héraclitéen. Dans *Liverpool*, Farrel fume lui aussi une cigarette en observant les strip-teaseuses qui dansent sur une musique typique de cette sorte de lieu. Une fois de plus, la

202 Je renvoie une nouvelle fois le lecteur au chapitre très complet d'Antoine Gaudin consacré à l'espace sonore dans son ouvrage *L'Espace cinématographique* précédemment cité (pp. 159-197) et, sur cette question précise, à la page 177.

203 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, op.cit., p. 305.

musique intradiégétique semble avoir pour seule fonction de remplir l'espace visuel et sonore à un moment où l'action est réduite à sa plus simple expression.

Relevons toutefois une exception dans *Fantasma* : la séquence au cours de laquelle Vargas ouvre une porte dont s'échappe une suite de notes jouées au piano. De la salle voisine, d'où proviennent les notes, nous ne verrons et ne saurons rien. La pénétration de l'espace sonore du couloir, alors que la source du bruit n'est jamais montrée, confère à cette gamme un aspect fantomatique qui correspond à l'atmosphère mystérieuse qui entoure les personnages et, par extension, le film entier.

Une autre « séquence » de *Fantasma* permet de faire un pont entre la musique intradiégétique et la musique extradiégétique. Après la séquence d'ouverture que nous avons précédemment analysée et dans laquelle Vargas est filmé derrière la vitre de ce qui semble être une cordonnerie, une coupe brutale laisse place à un long écran noir, accompagné d'une musique jouée principalement par une guitare électrique. Le son de l'instrument, saturé, privilégiant les notes basses, donne du corps à l'obscurité et renforce la sensation d'inconfort produite par l'irruption de l'écran monochrome. On peut alors se demander s'il faut considérer cette séquence vierge de générique et cette musique comme intradiégétique ou extradiégétique. En effet, dans un film qui convoque les fantômes dès son titre, il serait possible de voir cet intermède musical sans image comme un espace ambigu dédié au fantasme, d'où pourrait surgir, d'un instant à l'autre, un élément fantomatique. De même, il est possible d'imaginer qu'une des nombreuses portes présentes dans le film pourrait s'ouvrir, et, brisant brusquement l'obscurité, révéler un espace diégétique faisant partie intégrante du film.

Dans la définition qu'il donne de la « musique » au cinéma, Gilles Mouëllic écrit à propos de la musique orchestrale : « *Son rôle est de traduire les émotions et, en ponctuant la narration, de participer aux efforts de continuité et d'unité déjà mis en œuvre par le montage.*²⁰⁴ ». Bien que les musiques composées par le groupe Flormaleva pour les films d'Alonso (à l'exception de *Jauja*) ne soient pas orchestrales et que cette définition s'adresse davantage aux films d'une dramaturgie plus classique, les termes de Mouëllic valent pour les films d'Alonso car leur musique extradiégétique (se cantonnant presque toujours à l'accompagnement du générique), traduit, par sa capacité imageante, l'atmosphère et/ou les thématiques du film. En voici quelques exemples :

-la musique du générique de *La Libertad*, située au début du film, est lancinante et répétitive à l'image des taches laborieuses et quotidiennes de Misael et annonce, d'une certaine manière,

204 Gilles Mouëllic, « Musique », Antoine De Baecque et Philippe Chevallier, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op.cit., p. 497.

« l'éternel retour » contenu dans le schéma du récit et la scène finale similaire à la scène d'ouverture.

-Dans *Los Muertos*, le générique est placé à la fin du film et la musique, rock, qui privilégie une guitare électrique au son saturé, faisant entendre ici et là des larsens aigus est pesante, presque menaçante. Cette musique vient prolonger la séquence finale et oriente le récit laissé en suspend vers une fin tragique ; à savoir une nouvelle pulsion meurtrière de Vargas dans la jungle, lieu où il a commis un double homicide des années auparavant. Les coups de batterie, puissants, résonnent comme autant de coups de machette restés hors-champ.

-Dans *Liverpool*, la musique du générique, situé au début du film, soit au début du parcours de Farrel sur les routes enneigées d'Ushuaia, mime parfaitement l'idée d'un chemin à parcourir. Résolument rock, nerveuse et entraînant, elle traduit le tempérament du personnage, en perpétuel mouvement, ne tenant pas en place. Le rythme rapide, donné par la batterie et le riff d'une guitare, est répétitif et rappelle les roues d'une locomotive lancée à pleine vitesse. L'on voit bien dans ces trois exemples que si la musique ne « ponctue » pas, à proprement parler, la narration, elle résume souvent parfaitement la tonalité du film qui s'annonce ou bien paraît prolonger celui qui s'achève.

On ne peut pas en dire de même de *Jauja*. Cette fois, c'est Viggo Mortensen, l'acteur principal du film, qui a composé la musique. Elle apparaît à deux endroits bien précis. Dans la première séquence, le capitaine Dinesen, après un long parcours, trouve refuge pour la nuit au sommet d'une dune rocheuse. Il s'allonge face au ciel étoilé et brandit la petite figurine qu'il a ramassée auparavant vers la voute céleste, puis s'endort. Une musique extradiégétique, qui propose un duo caressant entre une guitare et ce qui semble être un clavier électronique, recouvre l'espace sonore durant ce plan-séquence de plusieurs minutes. Cette musique, anachronique, ajoute une part d'irréalité à la séquence. C'est justement l'une des fonctions que prête Gilles Mouëllic à la musique dans sa définition : « *Alors que les paroles et les bruits accentuent la part de réalisme du cinéma, la musique est l'élément d'irréalité dont les puissances ne cesseront d'inspirer les plus audacieux des cinéastes.* ²⁰⁵ ». Mouëllic, pour appuyer son propos, cite Deleuze qui, lui, parle de « disjonction » entre le visuel et le sonore :

« *Ce qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, mais en même temps un rapport incommensurable et un « irrationnel » qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout.* ²⁰⁶ ».

205 Ibid.

206 Ibid., pp. 498-499.

Le même Deleuze qui s'appuie, dans *L'Image-Temps*, sur la parole de musiciens pour affirmer :

« Selon des musiciens comme Pierre Jansen ou, à un moindre degré, Philippe Arthuys, la musique de cinéma doit être abstraite et autonome, véritable « corps étranger » dans l'image visuelle, un peu comme une poussière dans l'oeil, et doit accompagner « quelque chose qui est dans le films sans y être montré ni suggéré »²⁰⁷ ».

On perçoit bien dans ces deux citations que selon Deleuze, la musique elle-même peut se « disjoindre » de l'espace diégétique et qu'elle a pour fonction de révéler une dimension du film, une signification de l'image qui va au-delà de ce qui est perçu et montré dans l'espace visuel. Dans *Jauja*, la musique, céleste comme le ciel mis en avant par la contre-plongée, donne à la séquence une dimension métaphysique voire, pour reprendre les termes de Bachelard, une dimension « cosmogonique ». Ce plan-séquence, de par son atmosphère et une musique qui incite à la rêverie en faisant appel à l'imaginaire du spectateur, prépare la fin du film et l'acceptation, par le regardant, d'un élément fantastique qui « prend racine », si je puis dire, dans cette séquence de repos : la traversée cosmique de la figurine qu'Ingeborg (ou sa descendante), retrouvera sur le sol, des siècles plus tard.

Avec ce dernier exemple, force nous est de constater que Lisandro Alonso, de film en film, malgré une propension à un réalisme dont j'ai montré les limites dans le premier chapitre et son corollaire : l'importance accordée à la nature et à ses composantes, semble développer un « cinéma de la rêverie » ; cinéma dans lequel l'imaginaire du spectateur est en permanence mobilisé.

Et c'est ce « cinéma de la rêverie » que je me propose d'analyser dans la partie suivante, en m'inspirant principalement du philosophe qui a consacré sa vie à une phénoménologie de « l'imagination active », j'ai nommé Gaston Bachelard.

207 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, op.cit., p. 311.

III) Un cinéma de la rêverie

3.1 La Libertad : *terre de feu*

On a souvent écrit que le cinéma, de par le dispositif même de la salle de projection (écran surélevé, obscurité...), est un art de la rêverie. Un art capable de créer un espace diégétique dans lequel le spectateur parviendrait à se projeter grâce à sa capacité imaginative et à oublier, le temps d'un film, le quotidien. J'é mets l'hypothèse que dans le cinéma de Lisandro Alonso, la « rêverie » acquière une autre dimension et que les sensations et le sens qui s'en dégagent sont essentiels pour apprécier l'oeuvre dans sa plénitude. Le philosophe Gaston Bachelard a consacré de nombreux ouvrages à l'étude de ce qu'il nomme tour à tour rêverie « créatrice », « cosmique » ou bien imagination « active », « dynamique »²⁰⁸. Ces ouvrages s'appuient sur un corpus d'oeuvres littéraires, souvent de nature poétique. J'aimerais reprendre les principaux éléments de cette philosophie en les appliquant à des oeuvres cinématographiques et principalement à celle de Lisandro Alonso. Pour avoir accès à cette « rêverie créatrice », plusieurs conditions doivent être réunies selon Bachelard, à commencer par la solitude du rêveur :

« La rêverie cosmique, telle que nous l'étudierons, est un phénomène de la solitude, un phénomène qui a sa racine dans l'âme du rêveur. Elle n'a pas besoin d'un désert pour s'établir et croître. Il suffit d'un prétexte – non d'une cause – pour que nous nous mettions « en situation de solitude », en situation de solitude rêveuse. De cette solitude, les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux. Les décors priment le drame.²⁰⁹ ».

De cette solitude va émerger une « *puissance de cosmicité des images*²¹⁰ » à condition que celles-ci soient « *poétiquement privilégiées*²¹¹ ». Alors, écrit Bachelard, un « *cosmos particulier se forme autour d'une image particulière dès qu'un poète donne à l'image un destin de grandeur. Le poète donne à l'objet réel son double imaginaire, son double idéalisé. Ce double idéalisé est immédiatement idéalisant et c'est ainsi qu'un univers naît d'une image en expansion.*²¹² ». Or, chez

208 On retrouve les termes se rapportant à la « rêverie » dans Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Puf, coll. Quadrige, France, 2016 (1960), 190 p. et ceux sur « l'imagination » dans Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, 2015 (1942), 226 p. (entre autres).

209 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 13.

210 Ibid., p. 151.

211 Ibid.

212 Ibid.

les poètes cités par Bachelard comme dans les films d'Alonso, c'est la matière naturelle et les éléments qui détiennent ce pouvoir imageant. Une matière naturelle dans laquelle le lecteur (chez Bachelard) ou le spectateur (chez Alonso) doit prendre le temps de s'immerger. Le cinéma d'Alonso, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, rend cette immersion possible par le recours récurrent au plan long et au plan-séquence et par une mise en avant de l'espace naturel qui n'est plus, comme l'écrit Antoine Gaudin, « relégué « à l'arrière-plan »²¹³ ». En un mot, les films d'Alonso sont prompts à nous montrer, pour reprendre les termes de Bachelard, « comment la rêverie sort de la Nature, comment la rêverie appartient à la nature ; comment une matière fidèlement contemplée produit des rêves.²¹⁴ ». J'ajoute, pour conclure cette courte introduction générale, que la philosophie de Bachelard me semble opérante pour analyser le cinéma d'Alonso parce que la rêverie et l'imagination qu'il théorise ne sont pas passives mais « actives », « dynamiques », « créatives » ; et qu'à ce titre, une analyse d'un « cinéma de la rêverie » ne saurait se cantonner à une analyse purement symboliste des images mais plutôt développer une analyse d'ordre esthétique, dramaturgique et phénoménologique puisque pour le philosophe, « le rêveur ne rêve plus d'images, il rêve de matières.²¹⁵ ». Cette analyse vient compléter et préciser celles que nous avons entreprises précédemment.

Nous avons en effet proposé, dans une partie ultérieure, de concevoir *La Libertad* comme une sorte de « parcours initiatique » au cours duquel Misael, le bucheron, essaie de s'émanciper de la forêt qui l'encercle et le condamne à une vie monotone, laborieuse et répétitive. Une tentative qui se solde par un échec puisqu'il retourne dans la forêt à la tombée de la nuit. La séquence qui ouvre le film est aussi celle qui le referme, suggérant l'idée d'un cycle, d'une boucle qui se répète à l'infini. Cette séquence finale se déroule au coin d'un feu devant lequel Misael, baigné par la lumière des flammes, mange un tatou qu'il a chassé dans l'obscurité de la forêt. Un feu que le bucheron a savamment préparé et dont on avait aperçu le bucher impressionnant dans un plan précédent.

Dans un chapitre nommé « le complexe d'Empédocle », Bachelard définit le feu comme un élément ambigu lié autant à la vie qu'à la mort et capable de créer un sentiment d'attraction-répulsion chez celui qui le contemple. Si vie et mort se côtoient, c'est parce que le feu est, pour le philosophe, l'élément qu'il associe à la notion de « devenir » :

213 Antoine Gaudin, « Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso. », op. cit.

214 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 65.

215 Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 78.

« *Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. (...) le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bucher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement.*²¹⁶ ».

On peut donc penser que la présence du feu dans ces séquences d'ouverture-clôture implique l'idée d'une évolution du personnage, d'un devenir *autre*. Si la séquence se répète, Misael, lui, a changé puisqu'entre-temps, nous l'avons accompagné tout au long de sa journée. Ce retour à la séquence initiale induit l'idée d'un cycle perpétuel et infini. Or, pour Héraclite, c'est le feu qui est l'élément fondamental du cycle, c'est par lui que tout commence, s'achève et renaît. L'un des fragments dit ceci : « *Conversions du feu : d'abord mer, de mer, la moitié terre, et la moitié souffle brûlant. (Terre) se dissout en mer, et est mesurée selon le même rapport qu'avant de devenir terre.*²¹⁷ ». Marcel Conche écrit à propos de ce fragment : « *Le feu parcourt un cycle qui dure indéfiniment parce que, dans les changements, sont respectées les mesures.*²¹⁸ ». Nous avons vu plus haut que dans cette séquence, le personnage entretient, pour la première fois, un rapport d'injonction avec l'espace de la forêt. Un rapport « consacré », si je puis dire, par la présence du feu qui a le pouvoir de relier non seulement le personnage à la nature (en faisant appel à un imaginaire primitif que j'étudierai dans le chapitre suivant) mais aussi, de façon plus philosophique, à l'univers. Dans *La Poétique de la rêverie*, Bachelard écrit encore, à propos du feu : « *Hors du temps, hors de l'espace, devant le feu, notre être n'est plus enchaîné à un être-là, notre moi, pour se convaincre de son existence, d'une existence qui dure, n'est plus obligé à des affirmations fortes, à des décisions qui nous donnent l'avenir des projets énergiques.*²¹⁹ ». Dans cette séquence finale, Misael, en se fondant dans l'espace naturel (assis, au repos), en acceptant d'en adopter les codes (torse nu, comportement renvoyant à un imaginaire primitif) devient *autre* et « accède » à un au-delà qui dépasse sa simple condition humaine. Bachelard va encore plus loin en distinguant deux sortes de feu : celui né de l'embrasement d'une bûche et celui né de l'embrasement de racines : « *On ne rêve pas devant un feu de racines comme devant un feu de bûches. Le rêveur qui donne au feu une racine noueuse se prépare une rêverie accentuée, une rêverie à double cosmicité unissant à la cosmicité du feu la cosmicité de la racine.*²²⁰ ». Autrement dit, en faisant un feu à partir du bois de la forêt qu'il a préalablement coupé, Misael unit la cosmicité de la forêt à la la cosmicité du feu. On pourrait donc

216 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. Folio essais, France, 2015 (1949), p. 39.

217 Marcel Conche, *Héraclite. Fragments recomposés*, op.cit., p. 119.

218 Ibid.

219 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 166.

220 Ibid., p. 164.

dire qu'en faisant un feu à partir du bois issu de sa journée de travail, réglée et monotone, Misael opère une forme de fusion, de transformation d'un rythme Platonicien en un rythme Héraclitéen associé à la nature. Il adopte et, d'une certaine façon, *devient* ce rythme Héraclitéen, fondé sur la notion de « devenir » universel.

Pour compléter cette analyse, il reste à analyser la présence d'éclairs dans le ciel orageux, à l'arrière-plan. Pour Héraclite, « *la foudre gouverne toute chose* ²²¹ ». Conche fait de ce fragment une analyse imagée : « *La foudre est le pilote du navire cosmique. Elle gouverne les contraires par le moyen de leurs contraires* ²²² ». La foudre est unifiante, elle rassemble les opposés tout en conservant leur différences. L'on peut donc voir dans la présence des éclairs le symbole de la fusion entre Misael et le Tout immanent.

Le spectateur, en se laissant porter par la rêverie provoquée par la présence d'un feu qui recouvre Misael de sa lumière, accède à une dimension métaphysique du film que l'analyse esthétique et dramaturgique seules ne peuvent pas atteindre. Une dimension davantage abstraite qui trouve sa source dans un élément, dans une matière concrète : le feu. Autrement dit, c'est dans le feu et par le feu que les rapports de disjonction entre le personnage et l'espace se consomment pour parvenir à ce que Gardies nomme un « *paysage expression* ²²³ », c'est à dire une osmose entre le personnage et l'espace naturel. Cette dernière étant rendue possible par le biais d'un « cinéma rêvant ».

3.2 Los Muertos : *les eaux profondes*

Il me faut d'abord rappeler que j'ai analysé le parcours de Vargas dans *Los Muertos* comme celui d'un homme hanté par son crime et qui, tout en souhaitant se diriger - symboliquement - vers un avenir nouveau, vogue irrémédiablement vers ses pulsions meurtrières passées. Durant ce long trajet fait de nombreux plans-séquences, Vargas passe beaucoup de temps dans une barque. Les plans larges et autres plans d'ensemble donnent inlassablement à voir et à sentir l'eau et la jungle qui portent, entourent ou « encerclent » le personnage. Ainsi, le rythme Héraclitéen des images, conjugué au minimalisme des enjeux dramaturgiques, « invitent » le spectateur à la rêverie devant l'omniprésence de la matière. Pour Bachelard, la contemplation de l'eau est associée, entre autres, à un imaginaire mêlant le souvenir et la mort. Dans *L'Eau et les rêves* il écrit :

221 Marcel Conche, *Héraclite, fragments recomposés*, op.cit., p. 124.

222 Ibid., p. 125.

223 André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, op.cit., p. 148.

« Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir. (...) La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, toute entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé.²²⁴ ».

J'ai décrit plus haut une jungle étouffante, menaçante, dénuée de ligne d'horizon, à laquelle il faut maintenant ajouter le pouvoir imageant de l'eau, qui porte en elle le souvenir des morts que Vargas s'efforce de dénier. La matière de l'eau, à laquelle Bachelard prête la capacité « *d'absorber les ombres*²²⁵ », est associée à celle, imaginaire, de « raviver », au sens figuré du terme, le souvenir des morts :

« Voici donc pourquoi l'eau est la matière de la mort belle et fidèle. (...) l'eau donne la beauté à toutes les ombres, elle remet en vie tous les souvenirs. Ainsi prend naissance une sorte de narcissisme délégué et récurent qui donne la beauté à tous ceux que nous avons aimés. L'homme se mire dans son passé, toute image est pour lui un souvenir.²²⁶ ».

La matière sur laquelle Vargas vogue porte et contient donc en elle, pour le spectateur-rêveur, le souvenir de son crime et, par extension, les « stigmates » de son passé. Le meurtre de la chèvre et le dernier plan du film, qui laisse l'action en suspend, donnent aussi à penser qu'il a vogué, tout au long de son parcours, vers un nouveau crime et, plus symboliquement, vers une réitération de sa pulsion meurtrière. Cette idée crée un lien très fort entre les deux premiers films d'Alonso, qui proposent une variation sur le thème de « l'éternel retour » Nietzscheen, développé, pour le cinéma, par Deleuze. La séquence initiale et la séquence finale de *La Libertad* sont similaires, alors que dans *Los Muertos*, la possibilité d'un nouveau meurtre perpétré par Vargas est laissée à l'imagination du spectateur ; pourtant, les deux films suggèrent l'idée d'un cycle amené à se répéter. Un retour du même sensiblement différent. Nous reviendrons sur cette idée Héraclitienne dans le dernier chapitre de ce mémoire, mais l'on peut doré et déjà affirmer, au vu de ces éléments, qu'un « cinéma de la rêverie » permet à la matière d'apporter un sens nouveau aux récits suspendus que nous avons analysés dans le premier chapitre. La rêverie de la matière ne donne pas à voir une action mais provoque un ressenti, qui influence la compréhension du récit du spectateur.

Ce que Vargas s'efforce d'oublier, l'eau nous le rappelle constamment. Le trajet de Vargas évoque à bien des égards la traversée mythologique du Styx, le fleuve qui mène aux enfers. Même si Vargas

²²⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 59.

²²⁵ Ibid., p. 68.

²²⁶ Ibid., p. 80.

n'est pas mort, l'imaginaire qui se déploie à partir de la matière naturelle – et plus particulièrement de la matière de l'eau – fait de sa vie un enfer au sens psychologique du terme. Une psychologie que le spectateur est invité à imaginer ou du moins à déduire des quelques dialogues auxquels Vargas coupe court, lorsque son interlocuteur lui rappelle les crimes commis. Dans le chapitre nommé « le complexe de Caron », Bachelard associe lui aussi le pouvoir imageant de l'eau à un voyage mortifère : « *L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage.*²²⁷ ». Plus qu'une référence mythologique, la traversée de Vargas apparaît alors comme un parcours ne pouvant mener qu'au meurtre et, de façon plus philosophique, au destin tragique de tout être humain. Tout comme le feu, l'eau acquière dans la phénoménologie Bachelardienne une dimension cosmique, à partir du moment où elle est sujette à la rêverie d'un observateur :

« Il faut que nous allions maintenant à l'essence même de cette eau morte. Alors nous comprendrons que l'eau est le véritable support matériel de la mort, ou encore, par une inversion toute naturelle en psychologie de l'inconscient, nous comprendrons en quel sens profond, pour l'imagination matérielle marquée par l'eau, la mort est l'hydre universelle. »²²⁸

Bachelard qualifie non seulement l'eau de « *support matériel de la mort* » mais aussi de « *néant substantiel*²²⁹ » et, finalement, de « *matière du désespoir*²³⁰ ». On entend clairement dans ces trois expressions que pour le philosophe, matière concrète et idées abstraites s'entremêlent, dans une phénoménologie de l'imaginaire. Dans le « cinéma de la rêverie » que j'essaie de proposer, comme pour Bachelard, la rêverie précède l'idée ; celle-ci naissant, en quelque sorte, de la rêverie. *In fine*, c'est la capacité imageante de la matière qui donne à la pensée sa dimension cosmique. Une thèse que Bachelard défend, entre autres, dans le chapitre intitulé « rêverie et cosmos²³¹ ». Quant à l'eau, elle est selon lui, « *pour certains rêveurs* », « *le cosmos de la mort*²³² ». Cette théorie peut éclairer le fait que dans *Los Muertos*, l'espace naturel paraisse menaçant, que la verdure des feuilles acquiert une épaisseur étouffante et que l'eau, de plus en plus sombre au fur et à mesure que Vargas s'enfonce dans la jungle, transmette au spectateur-rêveur la sensation que la mort n'appartient pas qu'au passé du personnage.

227 Ibid., pp. 90-91.

228 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 78.

229 Ibid., p. 108.

230 Ibid.

231 Gaston Bachelard, « rêverie et cosmos », *La Poétique de la rêverie*, op.cit., pp. 148-183.

232 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 106.

Précisons pour finir que Bachelard n'est pas le seul philosophe à voir dans l'eau le « cosmos de la mort ». Comme il le rappelle lui-même, « pour Héraclite, la mort, c'est l'eau-même . « C'est mort pour les âmes que de devenir eau » (Héraclite, frag. 68).²³³ ». Dans *Los Muertos*, le passé et les morts (qui donnent au film son titre) sont donc très présents, que ce soit par le biais de la narration (scène d'ouverture, dialogues, meurtre de la chèvre) ou par celui de l'omniprésence d'une matière naturelle propice à la rêverie, qui évoque plus qu'elle ne montre.

3.3 Liverpool / Jauja : éphémérité et permanence

Après avoir étudié les deux premiers films d'Alonso, penchons-nous à présent sur les deux derniers à ce jour. Il peut être bénéfique d'opérer une comparaison entre *Liverpool* et *Jauja* car si les deux abordent des thématiques communes : l'errance, la recherche d'un être cher ; ils s'opposent quant à la matérialité des lieux choisis et aux climats qui y règnent. Aux routes enneigées de *Liverpool* répond le désert aride de *Jauja*.

Dans *Liverpool*, que nous dit l'omniprésence de la neige ? Sans doute cette matière renvoie-t-elle à l'éphémère, à quelque chose qui n'est pas destiné à rester. La neige traverse nos vies d'occidentaux et, à la moindre éclaircie, disparaît ou s'évapore sans prévenir, sans laisser de traces de son passage : elle devient *autre*. Autrement dit, le spectateur-rêveur assimile la matière fragile de la neige à la perception qu'il a de Farrel, un vagabond en perpétuel mouvement, qui traverse l'espace sans jamais s'y établir durablement. La neige dégage une froideur glaciale, ne se fixe pas, ne s'accroche pas. Elle n'a, pour ainsi dire, pas « d'attaches ». Tout comme Farrel, qui retrouve sa mère après des années d'absence et ne manifeste aucune émotion face à son affaiblissement. Il est venu comme il aurait pu ne pas venir, il part comme il aurait pu rester. Contrairement à la pluie rédemptrice du cinéma de Tarkovski qui lave les péchés ou à celle, diluvienne et apocalyptique du cinéma de Belà Tarr qui dénonce la dérive de l'humanité, la neige semble limitée dans sa capacité à signifier. Lisse, opaque, d'une blancheur immaculée qu'aucune couleur n'est venue troubler, la neige conserve sa part de mystère. Elle reste *muette*. Dans *Les Climats*²³⁴ de Nuri Bilge Ceylan, la neige évoque l'éphémérité des sentiments, elle vient appuyer, comme une fatalité, la fin mélancolique et inévitable d'une relation amoureuse que le film, dans sa séquence d'ouverture, nous présentait pourtant comme brûlante et lumineuse, à l'image de la plage sur laquelle les amants profitent du soleil. La neige est condamnée à fondre, les sentiments à s'atténuer et, parfois, à

²³³ Ibid., p. 69.

²³⁴ Nuri Bilge Ceylan, *Les Climats* (2006), Turquie-France, Pyramide, 2007, 1h41.

disparaître, semble suggérer le cinéaste. Dans *Liverpool*, Farrel traverse l'espace diégétique comme la neige recouvre les montagnes, les arbres et le bord des routes : les deux sont voués à disparaître et à se fondre l'un dans l'autre lorsque Farrel disparaît définitivement dans la profondeur de champ.

A l'inverse, la matière minérale du désert et des rochers de *Jauja* renvoie le spectateur-rêveur à la permanence des choses. La roche est dure, solide tandis que l'être humain est fragile, à l'image de sa chair, matière périssable. Le capitaine Dinesen traverse un espace immuable qui lui rappelle que sa propre vie est éphémère. Le désert de *Jauja* absorbe les hommes parce qu'il leur survit. Parce que sa matérialité traverse les siècles. Comme le résume succinctement Bachelard : « *L'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle. Le minéral, la vie séculaire, la vie qui compte par millénaires*²³⁵. » .C'est ce que nous dit l'unique fondu enchainé du cinéma de Lisandro Alonso lorsque, dans la dernière séquence²³⁶, le lac dans lequel Ingeborg (ou sa descendante) a jeté la figurine du soldat disparaît progressivement et laisse place à une vue du désert, que Dinesen a lui-même parcouru de long en large. Cette transition crée un lien très fort entre les deux espaces diégétiques, entre les deux époques représentées, puisque un espace se fond, littéralement, dans un autre. Le choix du fondu enchainé laisse même à penser que l'espace du lac qui se situe à notre époque est le même que celui du désert et que le second est devenu, avec le temps et le passage des siècles, le premier. A l'image du film, le fondu enchainé propose au spectateur-rêveur une traversée cosmogonique de l'espace-temps. Cette figure stylistique propre au cinéma permet de rendre perceptible l'immuabilité de la matière terrestre symbolisée, tout au long du film, par le désert de *Jauja*.

235 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, coll. Les Massicotés, France, 2007 (1948), p. 228.

236 Lisandro Alonso, *Jauja*, op.cit., 1h41mins39-1h42mins11.

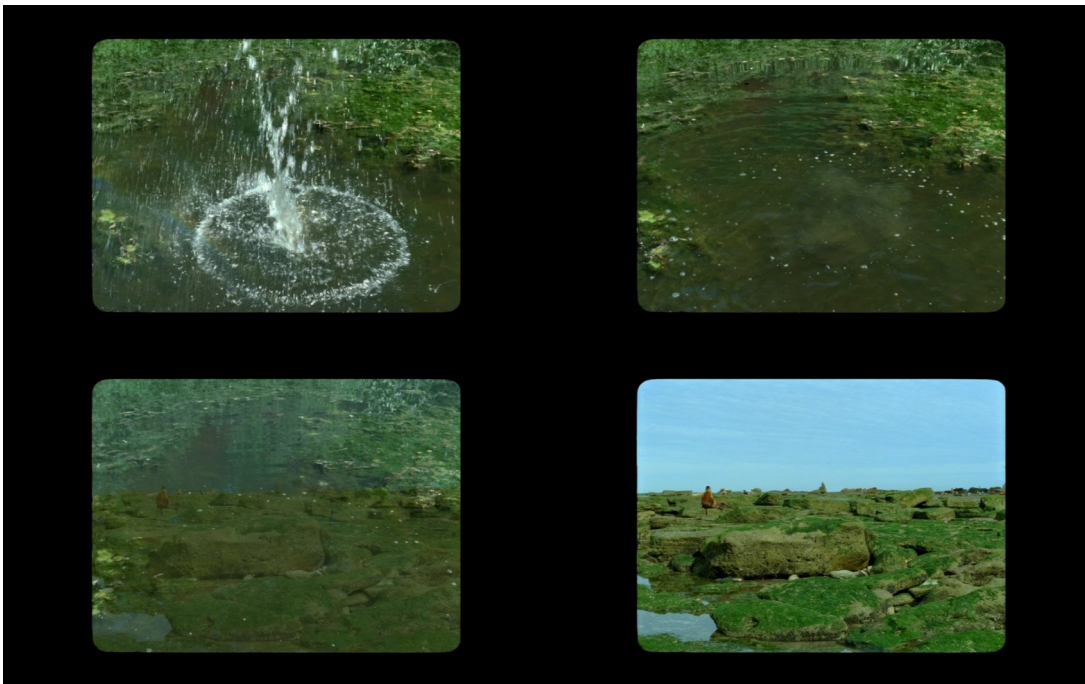


Fig.1 à 4 : le fondu-enchaîné comme traversée spatio-temporelle

Nous l'avons dit dans un précédent chapitre, la saturation des couleurs du film fait ressortir, dans ce paysage désertique où le regard peine à se fixer, le bleu du ciel. Pour Bachelard, le ciel est un espace de représentation dédié à l'imaginaire et propice à la rêverie : « Aussi, dans le domaine de l'air bleu plus qu'ailleurs, on sent que le monde est perméable à la rêverie la plus indéterminée.²³⁷ ». De plus, pour Bachelard, le ciel « totalise les impressions contraires de présence et d'éloignement.²³⁸ ». En saturant les couleurs, Alonso « invite » le spectateur à plonger son regard dans un espace qui rapproche autant qu'il éloigne. Il n'est certainement pas anodin que Dinesen brandisse la figurine (une sorte d'avatar) en direction du ciel. A travers ce geste et grâce à l'intervention du fantastique, la figurine semble traverser le cosmos et parvient jusqu'à Ingeborg. Le ciel permet donc à Dinesen de vivre une expérience cosmique qui le rapproche de sa fille tout en le tenant à distance. Notons enfin que le capitaine brandit la figurine vers un ciel étoilé. Or, Bachelard décrit poétiquement la contemplation des étoiles comme un échange de regards : « Voir et regarder échangent ici leur dynamisme : on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance. Un infini de communion efface un infini de grandeur. Le monde des étoiles touche notre âme : c'est un monde du regard.²³⁹ ». Lorsqu'à la fin du film, Ingeborg trouve la figurine et la contemple, nous, spectateurs-rêveurs, sommes tentés de lier cet instant à celui où son père, par le biais de son avatar,

²³⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Le Livre de poche, coll. Biblio essais, France, 2015 (1943), p. 218.

²³⁸ Ibid., p. 216.

²³⁹ Ibid., p. 238.

essaie de parvenir jusqu'à elle. Le regard de la jeune femme porté sur la figurine répond, via les astres, à celui que son père lui adresse en contemplant le ciel étoilé.

Un autre élément pose question au spectateur-rêveur dans *Jauja* : la présence de la grotte. A la fin de son périple, le capitaine Dinesen pénètre dans une grotte et rencontre une femme plus âgée que lui, avec laquelle il entame un dialogue particulier à différents titres²⁴⁰. Tout d'abord parce que la femme lui pose, de manière anodine, une question à la dimension existentielle : « *Vous êtes un homme ?* ». L'interlocutrice de Dinesen donne ainsi d'emblée un double sens à la conversation, que la suite ne démentira pas. La femme, en indiquant vivre dans ce lieu avec ses chiens et la source (tout comme l'Ingeborg d'aujourd'hui, que l'on découvre à la fin du film), en demandant à Dinesen à quoi ressemblait sa maman, en indiquant que « *la fille a grandi* » et qu' « *elle vit dans le désert* », laisse entendre qu'elle n'est autre qu'Ingeborg, sa fille, celle-la même qu'il recherche désespérément. Une Ingeborg que Dinesen retrouverait adulte, vieillie. Cette situation illustre bien ce que Freud nomme « l'inquiétante étrangeté » qu'il associe au motif du double : « *l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte que l'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi -, et enfin du retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à travers plusieurs générations successives.*²⁴¹ ». Une « inquiétante étrangeté » que le spectateur ressent également dans la dernière séquence du film lorsqu'il retrouve Ingeborg, endormie, dans une maison à une époque qui semble la notre. Ce saut dans le temps donne lui-aussi une dimension fantastique au film dans lequel un personnage traverse les siècles sans prendre une ride ou bien au contraire vieillit plus vite que son père.

Que le spectateur opte pour une interprétation ou pour une autre, il existe un lien évident entre la grotte et la maison de la dernière séquence. Comme le dit Bachelard dans un chapitre sur la grotte ; citant Loti, il rappelle que ce dernier « *unit la grotte et la maison natale, comme si la grotte où l'on a rêvé était le véritable archétype de la maison où l'on a vécu.*²⁴² ». Dinesen retrouve sa fille dans la grotte et entame une importante conversation avec elle, comme on le ferait dans le salon de la maison familiale. Notons d'ailleurs que l'intérieur de la grotte n'a rien de caverneux : le chapeau volé par l'indien à Dinesen est accroché à une sorte de porte-manteau et le décor présente un lieu hybride, qui tient autant de la grotte ténébreuse que de l'habitat familial. Alonso choisit d'ailleurs,

240 Lisandro Alonso, *Jauja*, 1h24mins24-1h29mins25.

241 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio essais, France, 2015 (1919), p. 236.

242 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, coll. Les massicotés, France, 2010 (1948), p. 213.

contrairement aux scènes précédentes dans le désert, d'opter majoritairement pour des plans rapprochés qui ont pour effet, tout comme la lumière ténue de la lanterne, de resserrer l'espace représenté par le film et de créer un cadre intimiste propice à la conversation. Il faut remarquer, après la partie que nous avons accordée à l'habitabilité de l'espace, que le dernier film d'Alonso à ce jour propose, à l'issue d'un périple cosmique, un double retour à l'habitat : celui de Dinesen puis celui d'Ingeborg. Pour Bachelard, « *l'acte d'habiter se développe presque infailliblement aussitôt qu'on a l'impression d'être abrité.*²⁴³ ». Ainsi, en pénétrant dans la grotte, le capitaine opère, pour la première fois, un rapport d'injonction avec l'espace mais aussi, d'une certaine façon, avec le cosmos puisque, toujours selon Bachelard, la caverne est aussi « *un univers*²⁴⁴ », une « *matrice universelle*²⁴⁵ », « *un Cosmos*²⁴⁶ ». De même, pour Bachelard, descendre l'escalier de la maison familiale c'est descendre « *dans le passé* » : « *Or il n'est pour nous aucun passé qui ne nous donne le goût de notre passé, mais qui bientôt ne devienne, en nous, un passé plus lointain, plus incertain, ce passé énorme qui n'a plus de date, qui ne sait plus les dates de notre histoire.*²⁴⁷ ». Ingeborg, en quittant cette grande maison sans père ni mère, pénètre dans le bois environnant (avec un chien ressemblant trait pour trait à celui qui guide Dinesen dans la séquence précédente) et découvre la figurine brandie jadis par le capitaine vers les étoiles. En quittant sa chambre puis la maison, la jeune fille « marche », si l'on peut dire, vers son passé ou, en tous cas, vers ses ancêtres. A la grotte comme archétype de la maison répond donc, dans la séquence suivante, la maison natale contemporaine qui semble lui avoir succédé. Ces deux dernières séquences sont l'aboutissement, pour le spectateur-rêveur, d'une rêverie sur la matière minérale, entamée dans le désert cosmique de *Jauja*. Une rêverie sur la permanence de la matière terrestre qu'Alonso oppose à la vie humaine, elle non-immuable, mais qui trouve un prolongement dans les générations suivantes.

Nous avons esquissé, à travers cette proposition d'un « cinéma de la rêverie », l'idée que les films de Lisandro Alonso atteignent une dimension métaphysique nouvelle dès lors que l'étude porte sur la matérialité des éléments naturels. Une étude dans laquelle l'imagination à toute sa place et qui donne au spectateur un rôle inédit : dépasser le régime de la simple analyse audio-visuelle pour confier à l'imagination rêveuse un pouvoir interprétatif capable de dégager de l'oeuvre un sens supplémentaire, voire nouveau. Comme l'écrit encore Bachelard :

243 Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 209.

244 *Ibid.*, p. 226.

245 *Ibid.*

246 *Ibid.*, p. 227.

247 *Ibid.*, pp. 140-141.

« Nous touchons bien là une extrémité de la rêverie. Puisque le poète ose écrire cette rêverie extrême, il faut que le lecteur ose la lire jusqu'à une sorte d'au-delà des rêveries de lecteur, sans réticence, sans réduction, sans souci d'« objectivité », ajoutant même, s'il se peut, sa propre fantaisie à la fantaisie de l'écrivain. Une lecture toujours au sommet des images, tendue vers le désir de dépasser les sommets donnera au lecteur des exercices bien définis de phénoménologie. Le lecteur connaîtra l'imagination dans son essence puisqu'il la vivra dans son excès, dans l'absolu d'une image incroyable, signe d'un être extraordinaire.²⁴⁸ ».

J'ai tenté d'appliquer cette « phénoménologie de l'imagination » au cinéma, médium laissé de côté par Bachelard puisqu'il s'est consacré à l'étude des écrivains et des poètes, parce qu'il me semble que le cinéma de Lisandro Alonso, plus qu'aucun autre, invite le spectateur à la rêverie de la matière. Une rêverie rendue possible - voire privilégiée – par l'utilisation récurrente du plan-séquence, les bruits naturels accentués par le mixage et le dispositif narratif qui immerge le personnage solitaire tout comme le spectateur au sein d'une nature qui « occupe » désormais le premier plan.

248 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 176.

Chapitre 3

Vers un retour aux origines de l'Homme et du cinéma

I) De l'impossibilité de communiquer

1.1 *Dialogues et absence de dialogues*

J'ai proposé de penser les films de Lisandro Alonso sous le prisme de la rêverie, car je pense que chez eux, la matière naturelle « parle » davantage que les personnages. Le spectateur *rêve* la matière parce qu'il est constamment invité à la contempler, au cours du parcours effectué par un personnage solitaire. Mais s'ils sont de nature taiseuse, les personnages d'Alonso ne sont pas pour autant muets. Il m'a donc semblé intéressant, dans une partie dédiée à la communication et surtout à l'incommunicabilité, d'analyser la nature et le sens des dialogues.

Je me propose, pour commencer, de démontrer que le dialogue a une valeur d'opposition. Dans les films d'Alonso, *dialoguer*, c'est souvent être deux, c'est à dire s'extirper de la solitude, contrainte ou souhaitée. Les scènes dialoguées s'opposent toujours aux scènes de confrontation avec l'espace naturel et aux rapports d'injonction ou de disjonction qui s'y jouent. Dans les scènes de dialogue, la nature paraît à nouveau reléguée à l'arrière-plan, à sa fonction de simple décor. Dans *La Libertad* par exemple, nous avons vu que le premier échange de Misael avec un autre individu pouvait être perçu comme une initiation : le patron lui rappelle comment se servir du véhicule, permettant ainsi de s'éloigner, le temps d'une livraison, de la forêt et de la solitude qui l'étreint. Dans cette séquence, les deux personnages sont assis côte à côte dans le véhicule, isolés de l'espace naturel environnant. De même, lorsque Misael téléphone à son frère pour prendre des nouvelles et en donner, il est filmé en plan fixe serré dans une cabine téléphonique, qui l'isole et le disjoint de l'espace naturel extérieur. Idem lorsqu'il fait quelques courses à la station service (la nature est hors-champ). Le dialogue éloigne temporairement le personnage du lieu qu'il parcourt ou dans lequel il vit, au sens propre comme au figuré.

Mais dans le cinéma d'Alonso, le dialogue semble aussi s'opposer à sa fonction : la plupart des échanges soulignent l'impossibilité où sont les personnages de communiquer avec autrui. Cette impossibilité peut être - d'ordre psychique (le déni dont fait preuve Vargas dans *Los Muertos* dès qu'un interlocuteur lui parle des meurtres qu'il a commis) - physique (la mère de Farrel (*Liverpool*), vieillie et affaiblie, ne reconnaît plus son fils), - lié à la distance (dans *La Libertad*, Misael demande à un ami de mentir à sa mère pour ne pas l'inquiéter) ou encore - d'ordre cosmique (dans *Jauja*, le trouble et l'incompréhension qui saisissent Dinesen durant l'échange final avec la vieille dame dans la grotte ne lui permettent pas de profiter pleinement de ce qui semble être les retrouvailles tant

espérées avec sa fille perdue). Dans les films d'Alonso, le dialogue s'apparente donc souvent à un « dialogue de sourds », qui vient confirmer la solitude du personnage principal. Dans *La Libertad*, la vie pauvre, contraignante et isolée de Misael ne pourrait mieux transparaître que dans le court échange de la cabine téléphonique : la longue liste de personnes dont le jeune bucheron demande des nouvelles – autant de figures absentes dont on ne connaît que le prénom – souligne l'isolement physique et psychologique du personnage. De même, dans *Liverpool*, la séquence des retrouvailles entre Farrel et sa mère, tournée en plan-séquence et dont on pourrait s'attendre à ce qu'elle constitue le point d'orgue du parcours du vagabond, ne produit que de *l'absence* : absence de reconnaissance filiale, absence d'échange, de mots, de gestes affectueux. Le silence et la gêne perceptible de Farrel en disent plus long sur sa déception que les quelques paroles échangées. Le dialogue ne mène nulle part, tout comme l'errance du personnage principal. Le dialogue, dans les films d'Alonso, n'a d'intérêt que dans la négation de sa propre fonction.

Comme Antony Fiant l'a relevé dans un sous-chapitre de son livre consacré au « cinéma soustractif ²⁴⁹ », le cinéma d'auteur contemporain radical entretient un rapport ambigu avec la parole. Pour autant, je ne pense pas que l'on puisse parler de « mutisme » dans bien des cas. Bela Tarr est sans doute le cinéaste dont les accointances avec le néoréalisme italien (tel que le théorise Deleuze) semblent les plus évidentes. Dans « Au-delà de l'image mouvement ²⁵⁰ », Deleuze décrit, à propos du « néoréalisme », l'avènement d'un personnage qui n'est plus acteur mais spectateur de l'action, spectateur d'un espace « déconnecté », « vidé ²⁵¹ ». Les personnages de Béla Tarr portent eux aussi un regard désabusé sur un monde en pleine déliquescence ; ils sont souvent assis derrière une vitre, face à des paysages désolés. Ces séquences sont l'occasion de monologues plus que de dialogues, au cours desquels les personnages livrent un discours pessimiste, qui s'adresse davantage au spectateur qu'à un hypothétique interlocuteur ²⁵². Dans *Honor De Cavalleria*, Albert Serra propose quant à lui une adaptation très personnelle du *Don Quichotte* de Cervantes. Son Quichotte, accompagné du fidèle Sancho, est plongé dans un espace naturel intemporel et vidé de toute présence humaine. L'âpreté du grain de l'image, l'absence totale de péripétie réelle (il en va autrement des péripéties imaginaires) et le rythme lent et Héraclitéen des séquences ôtent au film tout élan épique et chevaleresque. Ce dispositif de mise en scène donne aux quelques échanges

249 Antony Fiant, « Parole contre mutisme », *Pour Un Cinéma contemporain soustractif*, op.cit., pp. 100-113.

250 Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image-mouvement », *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op.cit., pp. 7-37.

251 Ibid., p. 13.

252 Je renvoie le lecteur, à propos du « texte » dans l'oeuvre de Béla Tarr, à l'article de Sylvie Rollet : Sylvie Rollet, « L'Etoffe rythmique du monde : une théorie à l'oeuvre », Corinne Maury et Sylvie Rollet (dir.), *Béla Tarr. De la colère au tourment*, Yellow Now, coll. Côté cinéma, France, 2016, pp. 126-137.

entre le Quichotte et son serviteur une dimension absurde, presque anachronique. Contrairement au cinéma d'Alonso, les dialogues chez Belà Tarr et Albert Serra sont en adéquation avec l'espace naturel représenté. De plus, que ce soit dans *Twentynine Palms* de Bruno Dumont²⁵³, *Honor de Cavalleria* de Serra, *Satantango*²⁵⁴ ou *Le Cheval de Turin*²⁵⁵ de Belà Tarr, les personnages principaux n'interagissent jamais seuls avec l'espace : le milieu naturel « forme », si l'on peut dire, un trio avec les personnages. Une nouvelle différence avec le cinéma d'Alonso, dont les dialogues s'opposent aux séquences de confrontation avec l'espace naturel, les personnages étant toujours seuls face au milieu dans lequel ils évoluent. Ce face à face engage une sorte de « dialogue silencieux » avec la nature, qui en dit souvent bien plus que les dialogues conventionnels.

Ces dialogues silencieux engendrent un comportement plus primitif face à la nature. Ce que nous verrons un peu plus loin, mais pour l'instant poursuivons notre étude de la communication et de l'incommunicabilité en nous concentrant sur les rapports des personnages avec les figures féminines.

1.2 Présence féminine : de l'effigie à la chair

Il n'est sans doute pas faux de penser que le cinéma de Lisandro Alonso est essentiellement masculin. Tous les personnages principaux sont des hommes, ce que le cinéaste a reconnu lui-même, dans un entretien accordé à la revue *Cinéma d'Amérique Latine* : « en général, je ne parle pas des femmes parce que, pour le moment, je ne sais pas comment les incorporer dans un film ou dans mon univers.²⁵⁶ ». Il faut toutefois prendre du recul vis-à-vis d'une déclaration qui date de la sortie de *Los Muertos*, son second film. Depuis, Alonso a progressivement ouvert son cinéma aux femmes : à travers des personnages secondaires (*Los Muertos*, *Fantasma*), puis en leur confiant des rôles de plus d'importance (la mère de Farrel et Analia dans *Liverpool*, Ingeborg dans *Jauja*). Loin de moi l'ambition de faire une étude de genre approfondie. Je souhaite simplement analyser les conséquences dramaturgiques de la présence-absence de la figure féminine.

Je parle de « présence-absence » car les femmes sont souvent fantasmées, tant par le personnage que par le spectateur. Dans *La Libertad*, Misael profite de son échappée pour questionner le vendeur de la station-service sur la possibilité de trouver « des filles », c'est à dire des prostituées. Son envie

253 Je renvoie le lecteur, pour l'analyse de ce film, à l'ouvrage d'Antoine Gaudin : Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op.cit., pp. 179-181.

254 Belà Tarr, *Satantango* (1994), Hongrie-Suisse-Allemagne, Clavis Films, 2006, 7h25.

255 Belà Tarr, *Le Cheval de Turin* (2011), Hongrie-Suisse-France-Allemagne-USA, Blaq out, 2012, 2h26.

256 Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », dans *Cinemas d'Amérique Latine*, op.cit., pp.103-104.

restera inassouvie. Dans *Liverpool* comme dans *Fantasma*, les murs sont parfois couverts de posters au caractère érotique. Dans les films d'Alonso, non seulement les personnages sont souvent seuls face à la nature mais ils exercent des métiers principalement masculins, qui les isolent de la civilisation (bûcheron dans *La Libertad*, marin dans *Liverpool*, soldat dans *Jauja*). Les femmes, souvent absentes, sont des objets de fantasme pour ces hommes solitaires.

Dans *Liverpool*, la mère de Farrel est aussi un objet de fantasme, pour le personnage comme pour le spectateur. Un fantasme non sexuel mais qui constitue l'un des enjeux principaux du récit : est-elle encore vivante ? Farrel la retrouvera-t-il ? Quel caractère leurs échanges auront-ils ? De même, dans *Los Muertos*, le parcours de Vargas a pour but de retrouver sa sœur. Une sœur que le spectateur ne découvrira jamais, le récit s'interrompant après la rencontre entre le fils de cette dernière et Vargas. Enfin, dans *Jauja*, la disparition et la recherche d'Ingeborg constitue, à nouveau, l'enjeu dramaturgique principal du récit. La femme fait l'objet d'une quête qui n'est jamais pleinement satisfaite et qui, *in fine*, révèle l'incommunicabilité persistante entre les êtres, motif récurrent de ce cinéma. Or, si le personnage masculin ne parvient pas à se libérer de sa condition d'homme *travaillant* ou *errant* au contact d'une figure féminine familiale (sœur, mère, fille), il semble y parvenir de deux manières.

- De manière temporaire tout d'abord, par le recours aux plaisirs de la chair. Un plaisir qui peut être purement visuel : pulsion scopique de Farrel dans *Liverpool*, observant les strip-teaseuses danser sur le podium, ou bien corporel et solitaire : Pittaluga se masturbant dans l'eau en pensant probablement à Ingeborg dans *Jauja*, ou encore corporel et partagé : Vargas se rendant dans *Los Muertos* chez une prostituée pour soulager sa pulsion sexuelle, avant d'entamer le trajet en barque. Ces pulsions sont à l'image de ceux qui les assouviennent : Farrel observe, détaché, peu investi ; le lieutenant Pittaluga se masturbe à proximité et à la vue de tous, sans gêne ; Vargas, de nature plus sauvage, plus proche d'un comportement primitif, agit.

- De manière définitive ensuite, en cédant à un autre charme, celui de la nature. Rappelons que la thèse principale de ce mémoire consiste à soutenir que les personnages d'Alonso accèdent à une forme de liberté, parfois ambiguë, en acceptant de « faire corps » avec la nature et en faisant leur, son rythme. « Faire corps » avec la nature implique aussi, dans ce cinéma, d'adopter des comportements qui renvoient à un imaginaire primitif, allant de pair avec une rêverie de la matière naturelle, chez le spectateur. Or, pour Bachelard, non seulement la nature est une entité féminine, mais la rêverie elle-même est associée au concept d'« anima » (féminin), contrairement au rêve qu'il relie à celui d'« animus » (masculin) :

« Dans une rêverie pure, qui rend le rêveur à sa tranquille solitude, tout être humain, homme ou femme, trouve son repos dans l'anima de la profondeur, en descendant, toujours en descendant « la pente de la rêverie ». Descente sans chute. En cette profondeur indéterminée règne le repos féminin. ²⁵⁷».

Bachelard, après avoir fait cette distinction, consacre le dernier chapitre de son ouvrage à ce qu'il nomme la « rêverie cosmique », celle-ci prenant sa source dans la matière de la nature. On peut donc penser que chez Alonso, le personnage comme le spectateur opèrent un mouvement progressif et continu vers le féminin : un mouvement de nature psychique chez le spectateur avec les rêveries de *l'anima* et un mouvement de nature physique chez le personnage, qui finit par ne faire qu'un avec l'espace naturel. La fin de *La Libertad*, que nous avons déjà analysée, en est l'exemple le plus évident. J'étudierai en profondeur les comportements primitifs des personnages dans la partie suivante, mais il semble dorénavant et déjà possible de nuancer les propos du cinéaste avec lesquels nous avons entamé cette sous-partie. Certes, les personnages principaux de ses films sont de sexe masculin, mais la présence ou l'absence de figures féminines est pleine de signification. Car si les relations entretenues avec ces dernières sont révélatrices d'une forme d'incommunicabilité, les comportements face à la nature et les rêveries qu'elle suscite permettent de penser un rapport nouveau, différent et implicite au féminin. Il convient toutefois de nuancer cette référence aux théories de Bachelard, qui a tendance à associer aux rêveries de « l'anima » une manière de douceur et de sérénité. Dans les films d'Alonso, la « fusion » avec l'espace naturel ne s'opère pas sans le déploiement d'une violence toute masculine, qui serait symptomatique de la difficulté du personnage masculin à accepter de renoncer à un idéal. C'est ce que nous verrons dans la partie suivante consacrée à l'homme solitaire.

Mais avant l'étape du renoncement, il nous faut étudier celle au cours de laquelle le personnage « résiste » à la nature, notamment par l'intermédiaire du travail.

1.3 Le rythme du travailleur : une « psychologie du contre » ?

Depuis le début, j'ai cherché à analyser les rythmes *de* et *dans* la nature, pour montrer en quoi leur adoption était une condition à l'habitabilité ou à la non-habitabilité de l'espace naturel par le personnage. Mais une fois posé que le personnage, dans le cinéma de Lisandro Alonso, semble

²⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 54.

devoir se « conformer » au rythme Héraclitéen de la nature pour prétendre *l'habiter*, il nous faut questionner une autre forme de rythme, celui du travailleur.

Contemplatif, fuyant souvent la ville, Alonso aime filmer le travail manuel, « l'homo faber ». Et en travaillant le bois (*La Libertad, Los Muertos, Liverpool*), ses personnages ne se contentent pas d'être entourés par la matière, ils sont en contact avec elle, la travaillent, la modèlent. Deux rythmes semblent alors s'opposer : celui de la nature (que nous avons qualifié « d'Héraclitéen ») et celui de « l'homo faber », qui reste à définir. Le travail manuel est répétitif et exige une sorte de chorégraphie cadencée et ordonnée. Cette activité ne saurait être assimilée à la conception du rythme Héraclitéenne, mais plutôt à la Platonicienne. Comme le rappelle Pierre Sauvanet, « avec Platon commençât le rythme corporel et proprement humain, pour ne pas dire citoyen : par la poésie, la musique et la danse strictement codifiées, voilà le *rhuthmos maîtrisé*.²⁵⁸ ». Tenter de « maîtriser » son rythme intérieur comme le cours de son existence, voilà une problématique récurrente chez les personnages d'Alonso. Si Platon parle de la danse, on peut voir une forme de chorégraphie des gestes dans le travail de Misael, que le cinéaste s'attarde à montrer. Nous avons déjà étudié à quel point l'activité de « l'homme discontinu » (tronçonneuse, coups de hache, utilisation de la radio) vient troubler la continuité du rythme naturel. Mais en travaillant la matière, l'homme ne se contente pas de perturber l'ordre naturel, il affirme l'existence d'une rythmique qui lui est propre. En cela, il est possible de faire un parallèle avec la pensée de Platon. Ainsi, Pierre Sauvanet écrit :

« Le *rhuthmos*, dans le texte des Lois, signifie donc chez Platon un mouvement corporel ordonné, proprement humain, précis et régulier (...) Avec Platon, et en simplifiant quelque peu, on peut dire que le rythme passe de la matière à l'humain, de l'espace au temps, de la figure à la mesure (même si la notion de figure spatiale subsiste dans la danse).²⁵⁹ ».

Bien que le personnage Alonsien tende à se « soumettre » au rythme naturel au décours du récit, il ne le fait pas sans avoir au préalable résisté, lutté pour imposer son propre rythme. C'est le combat de l'humain *contre* la matière qui se joue ici. Une lutte que Bachelard lie au concept d'« imagination dynamique », que nous avons développé pour le confronter au cinéma d'Alonso dans le chapitre précédent. Ainsi, Bachelard écrit :

258 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec. D'Héraclite à Aristote*, op.cit., p. 84.

259 Ibid., p. 85.

« *L'imagination matérielle et dynamique nous fait vivre une adversité provoquée, une psychologie du contre qui ne se contente pas du coup, du choc, mais qui se promet la domination sur l'intimité même de la matière.* ²⁶⁰ ».

Toutefois, il nous faut expliciter le caractère trompeur de cette citation. Pour Bachelard, le travail *de et sur* la matière est créateur de rêverie puisqu'il met le travailleur « *au centre d'un univers et non plus au centre d'une société.* ²⁶¹ ». Contrairement à la conception du travail de Georges Bataille (que nous étudierons dans la partie suivante), celle de Bachelard soutient que l'Homme, malgré son désir de « dominer » la matière, finit par entrer en communion avec l'univers, à travers même le travail manuel sur celle-ci, en tant qu'il engendre une rêverie.

L'Homme *fin*it par entrer en communion, car le philosophe insiste sur la résistance première du travailleur face à la matière, sa volonté de la « *vaincre en travaillant* ²⁶² ». Bachelard rejoint Platon lorsqu'il définit le travail manuel comme « *rythmé, durement rythmé, dans un rythme qui prend le corps entier. Il est donc vital. Il a le caractère dominant de la durée : le rythme.* ²⁶³ ».

Dans le cinéma d'Alonso, « l'Homo faber » est toujours habillé simplement : dans *La Libertad*, d'un tee-shirt rouge, casquette, pantalon et baskets ; dans *Los Muertos*, d'une belle chemise blanche (Vargas), dans la scierie de *Liverpool*, d'un uniforme. Sa puissance s'affirme au travers de ses mouvements précis et ordonnés et, aussi, par l'utilisation de divers procédés filmiques. Dans *La Libertad*, Alonso utilise à diverses reprises la plongée et la contre-plongée pour représenter la supériorité de l'Homme sur la nature. Mais il a également recours au panoramique, qui permet d'opposer, dans un même plan, le travailleur et la matière travaillée. C'est le cas lors d'un plan-séquence ²⁶⁴ montrant alternativement (du bas vers le haut puis du haut vers le bas) Misael en train de se servir de sa hache et le tronc de l'arbre qui ploie peu à peu sous les coups, avant de finalement choir au sol.

Dans un autre plan ²⁶⁵ montrant l'abattage d'un arbre, la caméra se tient cette fois à distance, en plan large. A force de coups répétés et réguliers, l'arbre, immense, s'écroule à quelques centimètres de la caméra. A cette chute vertigineuse due à la force d'un seul homme, s'ajoute la progression de Misael de l'arrière à l'avant-plan. Cette avancée s'effectue en élaguant l'arbre, dont les branches voltigent sous la force des coups. Dans ce plan, Misael émerge littéralement de l'espace naturel en se créant un chemin vers la caméra. Un plan qui illustre mieux qu'aucun autre la domination de la

²⁶⁰ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 27.

²⁶¹ Ibid., p. 36.

²⁶² Ibid., p. 28.

²⁶³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 125.

²⁶⁴ Lisandro Alonso, *La Libertad*, op.cit., 12mins58-14mins30.

²⁶⁵ Ibid., 9mins44-10mins56.

nature par « l'homo faber ». Dans l'ensemble, ces plans montrent aussi la puissance de l'outil. Un outil qui, selon Bachelard, « doit être considéré en liaison avec son complément de matière, dans l'exacte dynamique de l'impulsion manuelle et de la résistance matérielle. Il éveille nécessairement un monde d'images matérielles. Et c'est en fonction de la matière, de sa résistance, de sa dureté que se forme dans l'âme du travailleur, à côté d'une conscience d'adresse, une conscience de puissance.²⁶⁶ ». Pour le philosophe, l'outil est l'objet qui sert d' « union²⁶⁷ » entre la la matière et le travailleur-rêveur. Autrement dit, le travail de la matière est aussi, pour « l'homo faber », une manière de s'adonner à la rêverie et d'oublier une vie parfois difficile.



Fig. 1 à 4 : supériorité de « l'Homo Faber ».

Mais chez Alonso, la représentation du travail est plus ambiguë. Dans *Los Muertos*, un camarade de prison de Vargas vient lui dire, dans l'atelier où ils travaillent, qu'ils ont « *tout le temps de travailler* » et qu'ils peuvent faire « *du bon travail* ». L'attitude détendue de l'homme, qui sert une boisson locale à Vargas, en dit long sur la possibilité d'évasion que peut représenter le travail de la matière en prison. Dans *la Libertad* en revanche, si le travailleur est, comme nous l'avons vu, en position de dominateur, son activité n'en est pas moins répétitive, physique et aussi peu reconnue que correctement rémunérée. Pour essayer de s'émanciper, Misael doit au contraire quitter la forêt, c'est-à-dire quitter son lieu de travail. Pourtant, on peut noter une progression dans la représentation

²⁶⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 55.

²⁶⁷ Ibid.

du travail manuel chez Lisandro Alonso. De film en film, le personnage s'éloigne de la matière brute. Dans *La Libertad*, Misael est en contact direct avec la forêt, alors que dans *Los Muertos*, Vargas et ses camarades sont dans un atelier lumineux, ouvert sur l'extérieur et travaillent du bois préalablement préparé. Dans *Liverpool* enfin, les hommes de la scierie travaillent dans un espace clos, sombre. Si le premier film d'Alonso interrogeait jusque dans son titre la forme de liberté que l'on peut éprouver à travailler au contact de la nature, les films suivants semblent opposer de façon plus tranchée le concept de travail à celui de liberté. D'où l'importance de l'errance continue dans l'espace que Platon opposait déjà, en son temps, à la métrique du mouvement ordonné. Aux gestes et aux mouvements de caméra de *La Libertad*, s'oppose l'espace clos et austère mis en avant par la fixité du plan dans *Liverpool*.

L'affirmation de l'existence d'un rythme Platonicien chez le personnage nous permet de mieux comprendre l'insistance avec laquelle Alonso filme le travail manuel et l'utilisation qu'il fait de l'espace sonore, en confrontant les bruits intempestifs du travailleur à ceux de la nature ; car insister sur le rythme de l'homme au travail, c'est aussi préparer le glissement progressif, dans le récit, de « l'homo faber » (ordonné, régulier précis) à un homme à « l'être au monde primitif », en communion avec la nature et, *in fine*, avec l'univers. C'est de ce glissement dont il va être question dans la partie suivante.

II) Un retour aux origines multiple

2.1 *Des besoins physiologiques aux pulsions primitives : étude de l'homme solitaire*

Nous venons de le voir, filmer le travail manuel revient souvent, dans le cinéma de Lisandro Alonso, à affirmer la domination de l'homme sur la matière d'une part ; à mettre en avant la dichotomie entre le rythme du travailleur et celui de la nature d'autre part. Nous avons également vu que de film en film, la séparation entre l'espace du lieu de travail et l'espace naturel est de plus en plus évidente. Le parcours du personnage tend à le rapprocher physiquement et rythmiquement de la nature, non sans une forme de mue, de transformation. Comme la nature en perpétuel devenir, lorsque l'homme finit par « fusionner » avec l'espace naturel, c'est toujours en devenant *autre*.

A la conception « Bachelardienne » de l'activité manuelle, qui voit dans le travail de la matière une forme d'émancipation par la rêverie ainsi que la possibilité d'atteindre l'universel, s'oppose la conception du travail selon Georges Bataille. Pour cet auteur, le travail est un socle social aliénant, une façon pour l'être humain de repousser l'interdit, c'est à dire la violence, la sexualité et la mort. Selon Bataille, « *l'excès se manifeste dans la mesure où la violence l'emporte sur la raison. Le travail exige une conduite où le calcul de l'effort, rapporté à l'efficacité productive, est constant. Il exige une conduite raisonnable, où les mouvements tumultueux qui se délient dans la fête et, généralement, dans le jeu, ne sont pas de mise. (...) La plupart du temps, le travail est l'affaire d'une collectivité, et la collectivité doit s'opposer, dans le temps réservé au travail, à ces mouvements d'excès contagieux dans lesquels rien n'existe plus que l'abandon immédiat à l'excès. C'est à dire à la violence.*²⁶⁸ ». Pour Bataille, sans la puissance des interdits, la collectivité ne serait pas devenue « *le monde du travail*²⁶⁹ ». Or, chez Alonso, le mouvement *intérieur* du personnage consiste justement à fuir le travail et la collectivité pour se rapprocher de la nature et, par là même, de *sa* nature profonde. Ce rapprochement s'effectue de plusieurs façons et en plusieurs étapes. Nous avons déjà étudié le mouvement « *psychologique* » du personnage : la tentative « d'évasion » infructueuse de Misael dans *La Libertad*, l'impossible rédemption de Vargas dans *Los Muertos* ou l'errance sans fin de Farrel dans *Liverpool*, vagabond qui ne se sent chez lui nulle-part. A chaque fois, le personnage quitte son lieu de travail (la forêt pour Misael, la prison pour Vargas, le bateau pour Farrel) à la recherche d'une forme de liberté. Cet abandon de l'activité manuelle

²⁶⁸ Georges Bataille, *L'Erotisme*, Les éditions de minuit, coll. Reprise, France, 2014 (1957), p. 44.

²⁶⁹ Ibid.

s'accompagne de l'abandon, symbolique, du rythme Platonicien, c'est à dire d'une vie régie par des règles et l'accomplissement de tâches répétitives. Le personnage roule, vogue ou galope vers un ailleurs qui va *sensiblement* modifier son comportement et son rapport au monde. Dans le cinéma d'Alonso, cette mue se manifeste de trois façons : le changement physique, le recours à la sexualité et la violence.

En se rapprochant de la nature, le personnage modifie son apparence en se défaisant d'une partie de ses habits. Dans *La Libertad*, lorsque Misael revient dans la forêt, il prépare un grand feu et enlève son Tee-shirt. Le dernier plan du film le montre assis, torse nu, en train de faire cuire et de manger sans façons le tatou qu'il a au préalable « chassé ». La « tenue de travail » laisse donc place à l'image primitive d'un homme seul, dénudé, en totale fusion avec l'environnement naturel. De plus, pour Bachelard (citant Malicroix), le feu propulse *de facto* le lecteur – ici le spectateur – dans une rêverie qui prend sa source dans les temps les plus reculés :

« Oui, à quel temps, vers quelle mémoire nous porte le songe devant ces feux qui creusent le passé comme ils creusent la cendre » ? Ces feux, dit le poète, ont sur notre mémoire une puissance telle que les vies immémoriales sommeillant au-delà des plus vieux souvenirs s'éveillent en nous à leur flamme, et nous révèlent les pays les plus profonds de notre âme secrète.²⁷⁰ ».

De même, dans *Los Muertos*, Vargas, qui a soigné son apparence pour sa sortie de prison (chemise blanche, cheveux coupés), finit par abandonner sa chemise lorsqu'il tue une chèvre se trouvant sur sa route ; soit lors d'une nouvelle manifestation de sa pulsion meurtrière. Or, pour Bataille, le meurtre de l'animal, qu'il met en parallèle avec le rite sacrificiel des origines, rapproche l'homme « discontinu » d'une continuité qu'il ne peut atteindre qu'en mourant ou en donnant la mort :

« Ce que révélait la violence extérieure du sacrifice était la violence intérieure de l'être aperçue sous le jour de l'effusion du sang et du jaillissement des organes. (...) A l'être individuel, discontinu, de l'animal avait succédé, dans la mort de l'animal, la continuité organique de la vie, que le repas sacré enchaîne dans la vie communiale de l'assistance. Un relent de bestialité subsistait dans cette déglutition liée à un jaillissement de vie charnelle, et au silence de la mort.²⁷¹ ».

En tuant la chèvre, Vargas bascule dans la transgression et adopte un comportement primitif : infliger la mort, qui le fait accéder à une continuité à la fois intérieure et extérieure. Intérieure parce

²⁷⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 165.

²⁷¹ Georges Bataille, *L'Erotisme*, op.cit., p. 97.

qu'en tuant, il se rapproche de la mort ; extérieure, parce qu'en se laissant aller à sa vie pulsionnelle il accède au rythme continu de la nature. De plus, comme le rappelle Bataille, l'être humain ne consomme plus aujourd'hui que de la viande préparée, le meurtre de l'animal provoquant la nausée chez l'être civilisé, tandis que le sacrifice « *liait le fait de manger à la vérité de la vie révélée dans la mort.*²⁷² ». Cela pourrait éclairer le clivage entre le comportement d'un Vargas froid et méticuleux, qui vide l'animal sans montrer le moindre affect et la réaction du spectateur, qui peine à regarder le plan-séquence du dépeçage.

De même, dans *La Libertad*, Alonso filme longuement Misael en train d'assommer, d'égorger puis de vider le tatou. Il exécute dans le plus grand calme des actions, qui, pour nous, spectateurs occidentaux, ne peuvent être associées qu'à de la cruauté : après lui avoir tapé sur la tête à deux reprises, Misael laisse le tatou au sol, plutôt que de l'achever. La caméra s'attarde sur l'animal dont on peut voir les pattes et la queue bouger.

Les séquences des meurtres de la chèvre et du tatou provoquent l'intérêt en ce qu'elles jouent sur l'écart entre la sauvagerie primitive et les mœurs civilisées de la plupart des sociétés actuelles. Ce choc des cultures participe de l'idée, dans le cinéma d'Alonso, d'un retour aux origines psychiques de l'être humain. En se comportant comme un sauvage au XXI^e siècle, le personnage d'Alonso questionne l'hypocrisie de nos modes de vie, hypocrisie que Bataille théorisait déjà au siècle dernier. Et ce comportement primitif (même s'il est probablement ancré en chacun des personnages dès le départ) se manifeste toujours après un basculement progressif : à l'image de Misael préparant méticuleusement son papier toilette lorsqu'il défèque dans la nature, succède l'image du sauvage n'hésitant pas à tuer puis à manger à pleines mains la viande qu'il a chassée au coin du feu ; à l'image de Vargas, cheveux peignés et chemise d'une blancheur immaculée, succède celle du meurtrier torse nu, capable de tuer froidement un animal et peut-être sur le point d'assassiner l'enfant de sa sœur.

Ce retour aux origines de l'Homme passe aussi par la sexualité. Bien que nous ayons évoqué le rapport aux figures féminines dans la partie précédente, nous n'avons pas analysé précisément le rapport des hommes – puisque qu'il s'agit d'hommes - à la sexualité. Comme vis-à-vis de la chasse et du meurtre, les personnages d'Alonso ne montrent aucun affect face à l'acte sexuel. Dans *La Libertad*, il n'est jamais question de relation amoureuse : Misael cherche « des filles » pour assouvir ses besoins. Dans *Los Muertos*, Vargas se rend, dès sa sortie de prison, chez ce qui semble être une

272 Ibid.

prostituée, puisqu'il ne paraît pas connaître la femme en question. Tandis qu'elle lui fait une fellation, son corps reste parfaitement statique, puis il lui fait l'amour sans un mot, sans érotisme. Or, pour Bataille, l'érotisme est ce qui différencie notre sexualité de celle de l'animal :

« Quoi qu'il en soit, si l'érotisme est l'activité sexuelle de l'homme, c'est dans la mesure où celle-ci diffère de celle des animaux. L'activité sexuelle des hommes n'est pas nécessairement érotique. Elle l'est chaque fois qu'elle n'est pas rudimentaire, qu'elle n'est pas simplement animale. ²⁷³».

Bataille insiste sur le fait qu'il a fallu des « *centaines de milliers d'années* » pour que l'homme « *se dégage de son animalité première* » en « *travaillant, en comprenant qu'il mourrait et en glissant de la sexualité sans honte à la sexualité honteuse, dont l'érotisme découla.* ²⁷⁴».

Mais attention au caractère trompeur de cette citation ; comme nous allons le lire quelques lignes plus bas, Bataille ne rejette pas l'animalité, bien au contraire, mais insiste ici sur la culpabilité comme condition de l'érotisme, en tant qu'elle est liée au caractère conscient ou *affirmation*, chez l'homme, de sa volonté de transgresser. En montrant une sexualité dénuée d'érotisme, en donnant à ses personnages des conduites « rudimentaires », l'on peut donc penser qu'Alonso ne les renvoie pas tant à une jouissance découlant d'une transgression assumée qu'à une temporalité reculée, où l'homme, être de pur instinct, tel l'animal, n'avait pas conscience du bien et du mal. Il en va également ainsi dans *Liverpool*, lorsque Farrel observe, le regard vague et vide, des strip-teaseuses danser sans manifester d'excitation. Enfin, l'on peut évoquer la séquence de masturbation dans *Jauja*, au cours de laquelle le lieutenant Pittaluga se caresse dans une crevasse remplie d'eau, près de la mer. L'image est forte puisque l'homme, nu, s'adonne à sa pulsion au sein même de la matière terrestre. Si érotisme il y a, il réside moins dans le rapport entre deux êtres que dans celui, *charnel*, qui lie l'homme à l'espace naturel et, *in fine*, à l'univers. Cet érotisme au contact de la matière naturelle permet de faire un pont entre la pensée de Bachelard et celle de Bataille. Pour ce dernier, lorsque l'homme bascule dans l'animalité, il accède, d'une certaine façon, au *divin* :

« Du moment où les hommes s'accordent en un sens à l'animalité, nous entrons dans le monde de la transgression, formant, dans le maintien de l'interdit, la synthèse de l'animalité et de l'homme, nous entrons dans le monde divin (le monde sacré). ²⁷⁵».

²⁷³ Ibid., p. 33.

²⁷⁴ Ibid., pp. 34-35.

²⁷⁵ Ibid., p. 89.

Une pensée d'autant plus intéressante concernant le lieutenant Pittaluga, que l'on peut émettre l'hypothèse qu'en se masturbant, il songe à la fille de Dinesen, puisqu'en sortant de l'eau il confesse à ce dernier l'attraction qu'il ressent pour la jeune femme. De part l'âge d'Ingeborg (encore mineure), l'on pourrait considérer qu'en faire un objet de fantasme relève de l'interdit et qu'en se masturbant, Pittaluga bascule dans la transgression au sens de Bataille. Mais cette transgression trouve sa justification dans l'expression d'une animalité procédant d'un contact charnel avec la matière terrestre. Si l'on ne peut parler de monde *divin* ou *sacré* (le cinéma d'Alonso n'étant pas un cinéma religieux), on peut toutefois accorder à cette séquence un caractère cosmique, tel que Bachelard le théorise. En définitive, l'on peut supposer que le personnage laisse libre court à son animalité, à ses origines primitives en s'adonnant à la sexualité et/ou au meurtre, sur fond d'une « fusion » avec l'espace naturel qui le rapproche d'une forme de cosmicité. Une séquence qui condense, peut-être, les théories de Bataille et Bachelard sur le rapport au monde.

On peut enfin rapprocher le cinéma d'Alonso des écrits de Bataille à propos d'une dernière idée : celle selon laquelle « *l'interdit bafoué survit à la transgression* ²⁷⁶ ». Cette citation, affirmée ou questionnée, condense à elle seule la thématique principale de *Los Muertos*. Vargas a beau avoir purgé sa peine pour le meurtre (transgression de l'interdit) de ses frères, il n'en reste pas moins hanté (survie de l'interdit bafoué) par leur présence-absence, qui pèse sur sa traversée en barque. Une présence-absence *diffuse* dans la matière naturelle qui encercle Vargas. Mais la force du film réside dans l'insistance à montrer que bien que l'interdit survive à la transgression, la répétition de la transgression peut s'avérer inévitable. L'homme « primitif », en proie à ses pulsions, n'est pas suffisamment arrimé au monde civilisé, régi par les lois et l'interdit, pour ne pas s'adonner à la sauvagerie.

La première sorte de « retour » que je me suis proposé d'étudier dans le cinéma d'Alonso est donc le retour à la nature et, à travers elle, à l'originnaire de l'être humain. Mais nous allons voir à présent qu'il peut relever d'autres formes de « retour ».

2.2 Typologie du « retour » : l'éternel retour, la spirale, la fugue

Si le *retour à la nature* est une thématique omniprésente dans le cinéma d'Alonso, ses personnages, durant leur parcours, effectuent d'autres *types* de retours qu'il me semble intéressant d'énumérer et de comparer.

276 Ibid., p. 89.

Concernant *La Libertad* et *Jauja*, l'on peut parler, pour reprendre le terme de Deleuze - qui l'a lui-même repris de Nietzsche -, d'« éternel retour ». Dans *La Libertad*, nous avons déjà noté que le plan inaugural est le même que le plan final. Si ce plan, au terme du récit, finit par représenter la quintessence de l'imaginaire primitif, c'est au terme d'un processus, d'une répétition du même (plan). Pour Gilles Deleuze, le cycle que constitue « l'éternel retour » dégage « *une puissance spirituelle de répétition qui pose d'une nouvelle manière la question d'un salut possible. (...) A l'éternel retour comme reproduction d'un toujours déjà-fait, s'oppose l'éternel retour comme résurrection, nouveau don du nouveau, du possible.*²⁷⁷ ». Contrairement à ce qui advient dans les films de Bunuel ou Stroheim cités par Deleuze, dans ceux d'Alonso, la répétition n'aboutit pas à un « salut possible » ou à une « résurrection » religieuse ou spirituelle, mais à un devenir *autre* qui touche au cosmique, à l'universel. Dans *La Libertad*, le *retour* est à envisager au sens littéral du terme, puisqu'après une échappée hors de la forêt, Misael est contraint d'y retourner. C'est alors - et seulement alors - que la « transformation » a lieu. A la nuit tombée, le jeune homme quitte sa « fonction » de bucheron pour *revenir* à son être de solitude. Une autarcie qui l'amène, éloigné qu'il est de tout interdit social, à s'abandonner aux « codes » de la nature : chasse, feu, repas sommaire. Un comportement qui incite le spectateur à *rêver* le personnage comme un être primitif.

Dans *Jauja*, en choisissant de clore son film sur un bond dans le temps et en utilisant une seule actrice pour interpréter le même personnage (ou bien sa descendante) à deux époques distinctes, Alonso utilise la figure de « l'éternel retour » de façon sensiblement différente. Sorte de « western cosmique », la quête du capitaine Dinesen dans *Jauja* peut être perçue non comme la recherche d'un être cher dans le désert aride, mais plutôt comme une recherche à travers le cosmos, comme une traversée spatio-temporelle. « L'éternel retour » d'Ingeborg à travers les siècles pose non seulement des questions qui ont trait à la temporalité, à l'héritage, à la transmission mais fait du désert une métaphore de l'existence. Au début du film, Ingeborg est dans la fleur de l'âge ; lorsque Dinesen la retrouve au bout de son parcours, elle est devenue âgée, plus âgée que lui-même ; des siècles plus tard, elle est à nouveau jeune et insouciant. Une métaphore de l'existence Héraclitienne puisque le film, à travers la figure de « l'éternel retour », propose de concevoir la vie humaine et le passage des siècles comme un cycle, comme des unités en perpétuel *devenir* ou,

277 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op.cit., pp. 184-185.

comme le dit Pierre Sauvanet à propos de la philosophie d'Héraclite, en perpétuel « *revenir*²⁷⁸ ». La figure d'Ingeborg *revient* de siècle en siècle, ni tout à fait la même, ni tout à fait différente.

Le deuxième type de retour est celui qui s'apparente à la figure de la spirale. *Los Muertos* s'ouvre au milieu d'une jungle verdoyante au moment où le double crime de Vargas vient d'être commis. Nous le retrouvons dans la séquence suivante des années plus tard, en prison, alors qu'il va être libéré, après avoir purgé sa peine. Il entreprend alors un retour vers la jungle, son lieu de vie, pour retrouver sa sœur. Au terme de son parcours, Vargas tue une chèvre et le film se referme sur une interrogation cruciale : l'homme, qui a cédé à nouveau à ses pulsions meurtrières, tuera-t-il le fils de sa sœur, avec la machette qu'il vient de poser à l'entrée de leur habitat ? Vargas semble pris, enfermé dans une spirale (autant intérieure qu'extérieure) qui, le poussant toujours plus vers la transgression de l'interdit, finira sans doute par avoir raison de lui : s'il tue à nouveau, il retournera en prison pour, probablement, ne plus jamais en sortir. Ce mouvement spiralaire est symbolisé par la traversée en barque, durant laquelle la lumière baisse peu à peu et la végétation se referme de plus en plus, sur lui. Une traversée qui symbolise son *retour à la nature* et à un comportement primitif.

Dans une certaine mesure, l'on pourrait également voir, dans le film *Fantasma*, un mouvement spiralaire. Les « acteurs » qui jouent respectivement Misael et Vargas sont invités à Buenos Aires pour l'avant-première de *Los Muertos*. Mais ces acteurs sont aussi deux êtres réels, qui ont chacun donné leur prénom ou nom à leurs personnages, ainsi que leur métier dans la vie : Misael est bûcheron ou leur lieu d'habitation : Vargas vit vraiment dans la jungle ; en se perdant progressivement dans les méandres des coulisses et les couloirs sans fin du théâtre, ils laissent à imaginer qu'ils se font toujours plus happer par la fiction. Alors que les deux premiers films d'Alonso, bien qu'ils comportent une part documentaire, étaient clairement identifiés comme des fictions au cours desquelles les acteurs acceptaient de jouer leur « double fictionnel » ; dans *Fantasma*, les personnages sont présentés comme des acteurs mais finissent, en se perdant, par devenir des personnages. De manière évidente, Alonso joue sur le fait de se perdre dans *un* cinéma (en tant que lieu), ce qui finit par équivaloir à se perdre dans *le* cinéma. J'y reviendrai dans la dernière partie de ce mémoire. Ce que l'on peut doré et déjà affirmer c'est que dans *Fantasma*, les acteurs, dans un mouvement spiralaire, n'acceptent plus seulement de prêter leur image à leur

278 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec. D'Héraclite à Aristote*, op.cit., p. 25.

« double fictionnel », ils deviennent, en se perdant définitivement dans le cinéma, les personnages de la fiction. Un mouvement en spirale qui les fige, de manière définitive, dans le temps diégétique.

On peut enfin analyser un troisième type de « retour », celui qui s'apparente à une fugue.

Dans *Liverpool*, Farrel, marin de profession, est en constant mouvement. D'abord présenté sur un bateau, il profite d'une halte à Ushuaïa pour rendre visite à sa mère, qu'il n'a pas vue depuis longtemps. Nous avons déjà insisté sur la figure du vagabond, un être qui n'est jamais vraiment ancré dans l'espace. Nous avons en revanche moins mis en évidence l'idée de la fugue. Lorsqu'il quitte le bateau, Farrel emporte avec lui toute ses affaires, comme s'il comptait ne jamais revenir. Il en laisse une partie dans le port, qu'il reviendra probablement chercher. En cherchant à revoir sa mère, Farrel effectue une autre sorte de retour aux origines, un retour aux origines maternelles. En quittant le bateau, Farrel fuit sa vie d'adulte, le semblant de vie social qu'il est parvenu à se constituer (même si, comme nous l'avons vu, Farrel est continuellement filmé en retrait, isolé de ses camarades). Lorsqu'il se retrouve enfin face à sa mère, on pourrait pensé que Farrel a atteint son but. Mais il n'en est rien. La mère du marin, affaiblie, ne reconnaît plus son fils (telle Pénélope ne reconnaissant pas Ulysse, qui s'est grimé, lors de son retour à Ithaque). Mais à la différence d'Ulysse dans *L'Odyssee*, Farrel décide de ne pas prendre en main son destin et choisit, une fois de plus, la fugue. C'est probablement ce retour infructueux aux origines maternelles qui provoque la fuite finale de Farrel, qui s'éloigne progressivement de la caméra pour s'enfoncer puis disparaître dans la profondeur de champ. De la mer, Farrel tente de retrouver la mère pour finalement rejoindre la mère-nature, avec laquelle il fusionne lors de son ultime fugue. Le retour aux origines maternelles ayant échoué, Farrel ne peut, symboliquement, que fuguer, puis disparaître dans le vaste univers.

Nous venons de l'étudier, l'idée de « retour » est polysémique dans le cinéma de Lisandro Alonso mais quelle que soit la figure du « retour », cette dernière tend, irrémédiablement, vers une forme d'universalité. Dans le même esprit, nous allons voir le rôle des objets dans ce cinéma de l'épure.

2.3 *Le rôle des objets*

Il est porteur d'analyser le rôle des objets dans le cinéma d'Alonso, pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'il y en a peu. Cinéaste du dénuement, du retour à la nature, Alonso « soustrait », pour reprendre le terme d'Antony Fiant, ses personnages au matérialisme de la société pour mieux les confronter à la plénitude de l'espace naturel. De ce fait, *filmer l'objet* devient une démarche

pleine de sens, qui donne à ce dernier un *rôle*, une signification *autre* que sa fonction première. D'une certaine façon, le cinéma d'Alonso répond à la question de Bachelard : « *Comment un objet aurait-il une « puissance » puisqu'il n'a plus d'individualité ?*²⁷⁹ ». En plongeant ses personnages dans la nature, le cinéaste redonne une « individualité » à l'objet. Un objet qui peut appartenir à la vie quotidienne : la radio, ou avoir une portée symbolique : la figurine, la boussole, le porte-clef.

Commençons par l'objet de la vie quotidienne : la radio. Lorsque Misael la sort pour la première fois de sa tente, nous sommes presque surpris par sa présence dans l'espace diégétique, tant les premières minutes du film insistent sur la simplicité et la précarité de cette vie ostracisée. L'objet-radio crée un écart entre l'image que nous nous faisons de la vie du bûcheron et ce qu'elle est réellement : une vie de solitude, qui n'est pas pour autant totalement « déconnectée » du monde extérieur. Si la musique intradiégétique est vécue comme une intrusion dans l'espace sonore, c'est parce qu'elle vient rompre la continuité des bruits naturels mais aussi parce qu'elle contextualise l'action, qu'elle brise l'intemporalité du lieu de la diégèse, en situant, soudain, le récit dans une époque et une géographie définies. La radio et la musique qu'elle émet symbolisent une époque et caractérisent le personnage, en lui donnant un âge et les goûts propres à la jeunesse argentine.

D'autres objets ont une valeur symbolique dans les films d'Alonso. Je pense en particulier au porte-clef de *Liverpool* et à la boussole de *Jauja*. L'inscription sur le porte-clef donne son titre au film : *Liverpool*. Farrel fait don de cet objet à sa fille Analia, avant de disparaître définitivement dans la profondeur du paysage. Un gros plan sur le nom de la ville gravé sur le métal referme le film. Liverpool restera à l'état d'évocation, un lieu *hors-champ*, dans lequel Farrel a probablement fait escale dans le passé. Cet objet dont la provenance restera inconnue, « non-identifiée », symbolise Farrel puisqu'il a pour fonction première d'être un souvenir. Une fois Farrel parti, la vie reprend son cours ; son passage n'a rien changé à la vie quotidienne des habitants du village, à peine pourra-t-il revendiquer la qualité de souvenir. Un souvenir évanescent à l'image de l'être qui « s'évapore » dans le paysage enneigé. De plus, Farrel décide de donner l'objet auquel l'on attache ses clefs, sans lesquelles on ne peut rentrer *chez soi*. En se séparant de son porte-clef, Farrel rompt, symboliquement, avec toute attache familiale et sentimentale.

La boussole dans *Jauja* a elle aussi une valeur à la fois symbolique et sentimentale. Sentimentale car c'est l'objet (appartenant à Dinesen, son père) qu'Ingeborg choisit d'emporter lorsqu'elle s'échappe avec l'homme qu'elle désire. Au terme de son parcours, lorsque le capitaine rencontre la

279 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 31.

vieille dame dans la grotte, celle-ci lui rend l'objet qui lui appartient. Cet objet permet à Dinesen de comprendre qu'il se trouve probablement devant une image de sa fille, vieillie par le temps. Mais au-delà de sa fonction narrative, la boussole est un objet éminemment symbolique. Elle montre la direction aux voyageurs, permet de se repérer dans le temps : on peut avoir une idée de l'heure en fonction de la position du soleil, et dans l'espace (puisqu'elle indique toujours le nord). « Perdre la boussole », c'est non seulement se perdre à coup sûr dans le désert, mais c'est aussi, plus symboliquement, se perdre dans l'espace-temps. C'est exactement ce que fait Dinesen durant son parcours. De plus, ce n'est pas la boussole, trop cartésienne, qui « traversera » le cosmos avec Ingeborg, c'est la figurine.

La figurine, dans les films d'Alonso, n'est pas un symbole mais une effigie. Dans *Jauja*, la figurine du soldat est une effigie du capitaine Dinesen. Nous avons déjà analysé la séquence où Dinesen, en brandissant l'objet vers les étoiles, semble lui faire « traverser » le cosmos. A la fin du film, alors que nous avons basculé dans une époque plus contemporaine, c'est sur celle-ci qu'Ingeborg (ou sa descendante), tombe. La figurine, effigie du père, semble donc avoir voyagé à travers le temps, le cosmos, à la recherche de la fille du capitaine, telle Ingeborg elle-même. Mais cette dernière, en prenant la figurine et en la jetant dans la rivière, c'est-à-dire en la rendant à la nature et à la continuité du rythme Héraclitéen, met « ironiquement » fin à toute possibilité de retrouvailles. Toutefois, le fondu final partant de l'eau de la rivière fait un lien entre les deux époques, puisqu'il nous fait faire le « voyage inverse », en refermant le film sur un plan de la plage sur laquelle le récit a débuté. Si Dinesen ne réussit pas à rétablir un lien durable avec sa fille, sa tentative permet à son périple désespéré d'atteindre à l'éternité. Ingeborg renvoie la figurine, par la magie du fondu-enchaîné, là d'où elle vient.

Dans *Los Muertos* enfin, la figurine sur laquelle s'attarde quelques instants Vargas, avant de suivre le fils de sa sœur dans leur habitat, apparaît comme l'effigie de ses frères assassinés, la matérialisation du souvenir qui n'a cessé de le hanter. La figurine, étalée sur le sol, évoque la position des morts qui jonchent la jungle dans la séquence initiale et dont nous n'apercevons que les silhouettes. Le fait de ne pas montrer clairement les corps meurtris lui donne encore plus de puissance, puisqu'elle clôt le film en répondant en tant que « *représentation plastique* » d'un « *être de forme humaine*²⁸⁰ » aux silhouettes (contours d'un corps) de la séquence initiale. De plus, l'ombre des feuilles des arbres se projette sur sa surface. Cette *projection* ne manque pas d'évoquer au spectateur l'omniprésence de la matière naturelle, dans laquelle les corps reposent lors de la

280 Anonyme, « Figurine », site du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/figurine>, consulté le 20 avril 2018.

première séquence. Suspendre le récit sur cette figurine couchée, abandonnée à même le sol, renforce la crainte d'un meurtre prochain : celui de l'enfant auquel elle appartient.

Lisandro Alonso n'est pas le seul cinéaste contemporain « radical » à redonner une individualité aux objets. Dans *The House*²⁸¹, Sharunas Bartas filme des personnages qui vivent reclus dans une maison isolée, à l'écart des désordres du monde. Dans ce film au récit minimaliste, les protagonistes, qui sont eux-mêmes comme les vestiges d'un monde passé, semblent avoir réussi à conserver quelques objets, qui leur tenaient à coeur : un jeu d'échecs, des marionnettes, un accordéon, de vieux livres. Tous ces objets sont des symboles de la vie humaine (la culture (littérature, musique), les loisirs ...), mais aussi les symboles d'un Temps que l'Homme cherche à combler. La fin du film, qui nous montre des militaires en train d'encercler la maison, nous rappelle que ces objets du quotidien représentent une certaine liberté. La liberté que l'on essaie de conserver à tous prix lors des conflits qui la compromettent.

Dans *Honor De Cavalleria*, Albert Serra, en proposant une adaptation épurée de l'oeuvre de Cervantes, ramène le mythe de Don Quichotte à l'essentiel : l'errance du héros, accompagné de son fidèle compagnon Sancho et de son cheval. Dans cet espace naturel, intemporel et vidé de toute présence humaine, le moindre objet a son importance. Ainsi, sa propre armure, l'épée et la couronne de lauriers que Quichotte exige de son compagnon, deviennent des symboles, des vestiges du récit originel, qui permettent de faire un lien entre l'oeuvre et son adaptation libre. J'ajouterais que c'est paradoxalement le décalage entre ces objets très marqués historiquement et le dénuement absolu de l'espace et du récit qui crée une forme d'absurdité, qui ne pourrait mieux correspondre à l'essence de l'oeuvre originale de Cervantes.

Par leur rareté et leur caractère symbolique, les objets semblent donc retrouver leur « individualité », tant chez Alonso que chez d'autres auteurs du cinéma contemporain « radical ». Nous venons de voir que le cinéma d'Alonso est un cinéma du « retour » : retour à la nature, retour chez soi et retour à un minimalisme du récit qui, épuré, redonne son importance à la matière naturelle et au pouvoir symbolique des objets. Autrement dit, certains films du cinéma d'auteur contemporain « radical » proposent, pour reprendre les termes de Bachelard, une « phénoménologie de l'imagination », qui, si elle n'est pas inédite, renvoie plus que jamais le spectateur à une période de l'Histoire du cinéma où le récit avait moins de portée que l'expérience esthétique elle-même : j'ai nommé le « cinéma des premiers temps ».

281 Sharunas Bartas, *The House* (1997), Lituanie-France-Portugal, Les films du paradoxe, 2010, 2h00.

III) Aux origines du cinéma ?

3.1 *Des frères Lumière à Alonso : le plan-séquence*

Dans cette dernière partie, j'aimerais m'appuyer sur mes principales hypothèses de recherche (qu'il s'agisse de « l'habitabilité » ou de la « non-habitabilité » de la nature, d'une esquisse d'un « cinéma de la rêverie » ou bien de l'idée d'un « retour multiple aux origines ») pour établir de possibles liens entre le cinéma de Lisandro Alonso et le cinéma des « premiers temps », en particulier celui des frères Lumière. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'Alonso s'est inspiré ou, moins encore, a cherché à imiter le cinéma des frères Lumière, même si certains de ses entretiens y font référence (nous le verrons) ; mais plutôt de se demander si l'expérience esthétique proposée, le langage filmique employé, l'utilisation faite du récit, le rapport à la réalité matérielle, à l'espace naturel ne se rapprochent pas, à bien des égards, des problématiques soulevées par l'avènement du cinématographe Lumière.

Pour répondre à cette question, il me semble pertinent de commencer par mettre en parallèle l'utilisation concrète d'un procédé de mise en scène : le plan-séquence. Un procédé qui, chez Alonso, relève d'un choix délibéré, alors que pour les frères Lumière il relevait d'une obligation technique, puisque chaque « vue » correspondait à la durée d'une pellicule de l'époque, soit un peu moins d'une minute. Dans un entretien à la revue *Cinéma d'Amérique Latine*, Lisandro Alonso déclare :

« J'aime que les cadrages soient géométriques, simples et ressemblants, pour faciliter la contemplation. Rien n'est vraiment élaboré au préalable, mon idée est d'observer et de suivre le personnage. Quand on n'était pas d'accord avec Cobi, on décidait de se détacher du personnage ou bien de mettre la caméra de façon à montrer ce que lui était en train de regarder. L'idée est de suivre le personnage tout le temps, sans scénario. ²⁸²».

L'on entend dans cette citation la part laissée à l'imprévu au moment du tournage et la volonté de ne pas tout contrôler ; et cette part d'imprévu, rendue possible par l'utilisation récurrente du plan-séquence, est sans doute le premier lien entre les deux cinématographies. Dans *La Lucarne de l'infini*, Noël Burch rappelle que lorsque les frères Lumière filment la fameuse sortie des usines portant leur nom, ils décident de cacher la caméra pour ne pas attirer le regard des ouvriers et, ainsi, ne pas nuire à la spontanéité de l'instant :

282 Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », *Cinemas d'Amérique Latine*, op.cit., p. 101.

« Il s'agissait, dirions-nous aujourd'hui, de « piéger » une action, connue dans ses grandes lignes et prévisible à quelques minutes près, mais aléatoire dans tous ses détails : en cachant la caméra, on s'efforçait consciemment d'en respecter le caractère aléatoire.²⁸³ ».

L'ininterruption du plan (Alonso) ou de la vue (Lumière) laisse libre-court à la continuité et permet à la vie de se déployer à l'image. C'est ce qui distingue la photographie du cinéma selon Siegfried Kracauer, qui rappelle que « le film tend à saisir l'existant matériel en ce qu'il a d'illimité. On peut donc également affirmer qu'il a une affinité, évidemment refusée à la photographie, pour le continuum de la vie, ou « flux de la vie », autrement dit, la vie sans début ni fin.²⁸⁴ ». Ainsi, une large place est accordée à la contemplation dans le cinéma d'Alonso (cinéma de fiction) comme dans le cinématographe Lumière (appareil à vocation scientifique). Cette contemplation n'a pas toujours un « but » ou une « chute » : Le cinématographe, chez Alonso et chez les frères Lumière, a une dimension anthropologique qui les unit.

Lorsque Kracauer parle de la vie « sans début ni fin », il nous amène à approfondir la réflexion sur les récit suspendus, abordée dans le premier chapitre. Le plan-séquence, par sa promesse initiale, semble exiger une progression du récit du début à la fin du plan. Les « vues » Lumière, selon ce qu'elles représentent, entretiennent une relation ambiguë avec le récit. Dans certaines d'entre elles, y compris les plus anciennes, l'on sent une volonté de clore le micro-récit, développé durant la minute de bobine. Je pense notamment à *Arroseur et Arrosé*²⁸⁵, qui se termine par la punition du farceur ou bien à la *Sortie d'usine*²⁸⁶, qui a été tournée plusieurs fois dans le but d'achever la bobine sur la fermeture des portes. Dans d'autres « vues » au contraire, on ne peut parler de « clôture » du récit à la fin du plan. La volonté de l'opérateur n'est pas de « raconter », mais de « montrer ». Ainsi en va-t-il de la plupart des « vues » Lumière tournées à l'étranger, dont le but était de faire découvrir le monde à un public qui n'avait pas les moyens de voyager. Je reviendrai sur cette catégorie de vues dans la sous-partie suivante. On peut également citer, entre beaucoup d'autres, le *Repas de bébé*²⁸⁷, les *Forgerons*²⁸⁸ ou la *Partie d'écarté*²⁸⁹ pour les plus anciennes. Ces trois vues montrent le quotidien de la vie de famille, le travail ou les loisirs de l'époque, sans nécessairement

283 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, France, 2016 (1991), p. 23.

284 Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op.cit., pp. 122-123.

285 Louis Lumière, *Arroseur et arrosé* (vue n°99), France, Lyon, 1895.

286 Louis Lumière, *Sortie d'usine III* (vue n°91, 3), France, Lyon, 1896.

287 Louis Lumière, *Repas de bébé* (vue n°88), France, Lyon, 1895.

288 Louis Lumière, *Forgerons* (vue n°51), France, Lyon, 1895.

289 Louis Lumière, *Partie d'écarté* (vue n°73), France, La Ciota, 1896.

chercher à « fictionner » le *représenté*. En revanche, dans le *Repas de bébé* par exemple, il est perceptible qu'un coup de vent aussi soudain qu'inattendu semble surprendre le père et la mère, alors qu'ils s'occupent de leur enfant. La « vue » Lumière, « contrainte » à et *par* la continuité, permet le surgissement de l'imprévu, qui donne tout son sel à ces parcelles d'existence prises sur le vif, sans début ni fin.

Chez Lisandro Alonso aussi la vie se déploie et la nature « s'exprime », principalement à travers l'usage du plan-séquence. Dans l'entretien qu'il a accordé à Hector Bujia, le cinéaste précise qu'il tourne ses séquences chronologiquement²⁹⁰. C'est donc la puissance de l'image ininterrompue qui semble progressivement alimenter (voir construire) le scénario et le récit, non l'inverse. Cette importance accordée à la fois au déroulement de l'action dans la durée et à l'imprévisibilité de l'instant est, je pense, comparable à l'impression de réalité qui se dégage des « vues » Lumière. Dans *La Libertad*, la durée du plan, qui rend le dépeçage de la chèvre ou l'agonie du tatou plus cruelles, plus « primitives », révèle également l'absence de trucage et la dimension « documentaire » de ces séquences. Et c'est la continuité assurée par le plan-séquence, comme condition sinequanone de l'expérience esthétique et sensorielle proposée par Alonso, qui nous a permis de dégager le rythme Héracitéen de la nature, ainsi que la question de son « habitabilité » ou « non-habitabilité ». Mais à la différence des frères Lumière, la durée de la séquence chez Alonso n'est pas limitée par la durée de la bobine. Pour lui, l'organicité de la séquence se révèle au moment du montage :

« Quasiment toutes les scènes sont tournées en plan-séquence, je filme une minute de plus au début et à la fin de chaque prise. Tout le film est dans l'aspect sensoriel du montage. C'est là que je décide à quel moment je coupe la minute initiale et idem pour la minute finale. Je monte comme ça, avec un tempo que je ressens intérieurement. »²⁹¹

Cette différence importe, car elle signifie que contrairement aux frères Lumière et à leurs « vues », Alonso a la possibilité d'interagir sur la durée et (à un modeste niveau) sur le contenu du plan. Ainsi, il « travaille », « modèle » la dimension « sensorielle » de son cinéma (sans pour autant pouvoir agir au cœur-même du plan-séquence).

En revanche, les « fins suspendues » relèvent sans doute, chez Alonso comme chez d'autres cinéastes contemporains « radicaux », non seulement d'un désintérêt pour le récit (comme nous l'avons vu en nous appuyant sur l'ouvrage d'Antony Fiant²⁹²) mais aussi de la volonté de laisser

²⁹⁰ Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », *Cinéma d'Amérique Latine*, op.cit., p. 102.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op.cit.

l'histoire inachevée, à l'image de la vie « sans début ni fin » de certaines « vues » Lumière. En laissant Farrel disparaître dans la profondeur du paysage dans *Liverpool* ou en « abandonnant » Vargas et Misael dans les méandres du théâtre San Martin dans *Fantasma*, Alonso confie l'avenir de ses personnages à la capacité imaginative du spectateur.

Avant de questionner plus en détails la puissance de l'imagination dans les « vues » Lumière comme dans le cinéma d'Alonso, il nous faut aborder l'usage du travelling au sein du plan-séquence. Pour Noël Burch, le travelling est le procédé par lequel la constitution d'un « espace habitable » est rendu possible au sein du cinéma « primitif » :

« on peut affirmer qu'avec le mouvement de la caméra on tient aussi le point de tangence entre deux systèmes composites, celui du centrément du sujet ubiquitaire (...) et celui qui constitue l'effet d'espace « habitable »²⁹³».

Pour Burch, le travelling permet au cinéma des premiers temps de passer d'un système de cadrage « centrifuge » à un système « centripète », au sein duquel le personnage occupe le centre de l'image et focalise l'attention du spectateur. L'avènement du travelling pose pour la première fois la question de « l'habitabilité » de l'espace diégétique. Pourtant, nous avons consacré une grande partie de ce mémoire à démontrer que dans le cinéma d'Alonso, le travelling au sein du plan-séquence rend plutôt le cadre centrifuge et entraîne une vision « topographique » de l'image, qu'il est possible de comparer à celle des premières vues Lumière. En effet, malgré le « centrément du sujet ubiquitaire », la passivité et l'immobilité du personnage, associées à la longueur du plan, entraînent une dispersion du regard spectatorial et renforce ainsi la présence sensorielle de l'espace naturel. Lors de la traversée en barque dans *Los Muertos*, la présence de la nature est encore accentuée par le panoramique, qui détourne la caméra du personnage pour s'attarder sur la matière naturelle. Nous allons voir à présent que cette remise en question du « centrément du sujet ubiquitaire », d'un siècle à l'autre, permet de créer un lien essentiel entre les « vues » Lumière et le cinéma de Lisando Alonso : l'importance accordée à la rêverie.

3.2 D'Alonso aux frères Lumière : un cinéma de la rêverie

Il est édifiant de constater à quel point la dimension sensorielle des images semble avoir marqué le public des premières projections du cinématographe Lumière. Une perception phénoménologique

293 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, op.cit., p. 196.

de la nature, due à l'étonnement des spectateurs face à l'animation des images, au mouvement. Un journaliste chargé de faire un compte-rendu de la célèbre projection du 28 décembre 1895 relève, par exemple, dans l'édition du *Radical* datée du 30 décembre²⁹⁴ « l'enthousiasme » des spectateurs vis-à-vis de *La Baignade en mer*²⁹⁵ : « cette mer est si vraie, si vague, si colorée, si remuante ». Un autre, dans *La Poste*²⁹⁶, écrit à propos du *Déjeuner de bébé* : « Dans le lointain, les arbres s'agitent ; on voit le coup de vent qui soulève la collerette de l'enfant » ou encore, toujours à propos de la *Baignade en mer* : « Voici la vaste Méditerranée. Elle est encore immobile, comme dans un tableau. (...) A un signal, les vagues s'avancent en écumant, le baigneur pique une tête, il est suivi par d'autres qui courent plonger dans la mer. L'eau jaillit de leur chute, le flot se brise sur leur tête ; ils sont renversés par le brisant, ils glissent sur les rochers. ». Ces réactions, pour Kracauer, résument parfaitement ce qu'il nomme « le thème général de Lumière » : « la nature prise sur le fait »²⁹⁷. Ce « thème général », au vu de nos développements précédents, semble également correspondre à la démarche de Lisandro Alonso.

Burch, quant à lui, paraît nier la volonté des frères Lumière de créer un « espace imaginaire » pour le spectateur :

« Le plaisir que Lumière lui-même, tout comme ses spectateurs, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui, tire de ses films est bien dû à un effet analogique (celui que produit la photographie quoiqu'on fasse ou presque), mais selon un modèle non linéaire et non centré qui ne situe pas le sujet-spectateur au centre d'un espace imaginaire²⁹⁸ »

tout en s'attardant, dans *La Lucarne de l'infini*, sur le succès du cinématographe dans les classes populaires, auxquelles les « vues » Lumière permettaient de voir des paysages de pays qu'ils n'auraient jamais la possibilité de visiter, c'est-à-dire permettaient de rêver, au sens commun du terme. De plus, sans remettre en question l'effet analogique produit par les « vues », Burch voit dans l'avènement du travelling la « preuve tangible de la tri-dimensionnalité de cet espace qui, en anglais, se dit haptic, d'une racine grecque évoquant, précisément le toucher, la copulation.²⁹⁹ ». Ne peut-on alors faire un lien entre l'utilisation du travelling chez Alonso et certaines « vues » Lumière, rapportées de différents pays du globe ? Je pense par exemple aux « vues » de l'opérateur

294 Anonyme, « l'illusion de la vie réelle », Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Flammarion, coll. Champs art, France, 2008, p. 40.

295 Louis Lumière, *Baignade en mer* (vue n°11), France, La Ciota, 1895.

296 Anonyme, « la mort cessera d'être absolue », Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, op.cit., p. 41.

297 Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op.cit., p. 67.

298 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, op.cit., p. 42.

299 Ibid., p. 196.

Alexandre Promio. Dans le *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*³⁰⁰, le regard du spectateur n'est plus attiré par la foule et les micro-événements qui la traversent ; il est « happé » par l'arrière-plan, par le paysage qui défile devant ses yeux. Un paysage qui devient le « centre » de l'attention. La vision dromoscopique à la fois latérale (défilement du paysage) et frontale (la gondole se rapproche progressivement des maisons) donne une nouvelle matérialité à l'espace diégétique, dans lequel le spectateur a l'impression de pénétrer, jusqu'à avoir l'illusion de pouvoir le « toucher » (d'où la référence, par Burch, à la « vision haptique », que Deleuze a théorisée dans son ouvrage sur Francis Bacon³⁰¹). De même, dans le *Panorama de la Corne d'Or*³⁰², le regard « topologique » du spectateur est tour à tour attiré par les somptueuses constructions à l'arrière-plan et les remous de l'eau provoqués par le mouvement du bateau. La foule, quasiment absente du plan, ne vient plus « perturber » le regard du spectateur, contrairement à la vue du *Pont de Westminster*³⁰³, où la tour Big Ben, floue à l'arrière-plan, semble n'être qu'un élément de décor, face au défilé « hypnotisant » des passants en chapeau-melon.

Mais que les paysages soient uniquement des décors servant à la déambulation de la foule ou qu'ils captent, grâce à l'utilisation du travelling, toute l'attention du spectateur, il nous faut rappeler que ces « vues » Lumière constituaient, à l'époque, une possibilité d'évasion pour le spectateur, une invitation à la rêverie. Une rêverie liée à la nouveauté de l'image animée, au dispositif de projection, mais aussi et surtout à la distance qui séparait le spectateur parisien des paysages immortalisés. Avoir la sensation de voir défiler devant soi les pyramides d'Égypte, les rues de Broadway ou des caravanes de chameaux, d'embarquer dans un « voyage immobile », stimulait à l'évidence l'imagination des classes moyennes et populaires, qui allaient aux projections du cinématographe Lumière.

Un « dépaysement » que peut également ressentir, toutes proportions gardées, le spectateur d'aujourd'hui devant les films d'Alonso. Qui n'a jamais été en Argentine et n'a pour habitude de traverser la jungle ou le désert, sera dépaycé devant eux. Bien que l'on puisse aujourd'hui obtenir des images de l'Argentine en allant à la bibliothèque ou sur internet, n'oublions pas de préciser que l'Argentine d'Alonso n'est pas celle que proposent la plupart des cinéastes Argentins. Lisandro Alonso est un cinéaste de la nature et non de la ville, qui joue davantage sur l'intemporalité, la

300 Alexandre Promio, *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (vue n°295), Italie, Venise, 1896.

301 Gilles Deleuze, Francis Bacon, *logique de la sensation*, op.cit., pp.115-127.

302 Alexandre Promio, *Panorama de la Corne d'Or* (vue n°416), Turquie d'Europe, Constantinople, 1897.

303 Opérateur non-identifié, *Pont de Westminster* (vue n°254), Angleterre, Londres, 1896.

simplicité du récit et le dénuement de l'espace diégétique, que sur la réalité sociale de son pays (même si, comme nous l'avons vu, la dimension sociale n'est pas totalement absente).

Le dépaysement produit par l'image, les rêveries engendrées par la vision de contrées étrangères, ne suffisent pas à justifier un rapprochement entre les « vues » Lumière et le cinéma d'Alonso. Ce qui tend, de mon point de vue, à le justifier, est ce que nous avons nommé plus haut - inspiré par Bachelard³⁰⁴ - la « phénoménologie de l'imagination ». Dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin fait un parallèle ambitieux entre le cinématographe Lumière et le cinéma de fiction qui s'est développé au cours des premières décennies du XXe siècle. Et alors qu'il rejoint Burch sur « l'effet analogique » des « vues » Lumière, il le contredit sur la non-constitution d'un « espace imaginaire », lorsqu'il écrit :

« Aussi nous voyons, ici encore, comment le cinématographe objectif et le cinéma de fiction s'opposent et se lient. L'image est le strict reflet de la réalité, son objectivité est en contradiction avec l'extravagance imaginaire. Mais en même temps déjà, ce reflet est un « double ». L'image est déjà imbibée des puissances subjectives qui vont la déplacer, la déformer, la projeter dans la fantaisie et le rêve. L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel. Il va cristalliser et déployer les besoins humains, mais toujours en images. L'imaginaire est le lieu commun de l'image et de l'imagination.³⁰⁵ ».

En concevant la « vue » Lumière comme étant un « double » du réel, c'est à dire l'image d'une image, Morin est en mesure d'affirmer que « *le cinématographe Lumière porte en lui toutes les puissances que, depuis toujours, les hommes ont attribuées à l'image. Il y a, ne serait-ce que dans le strict reflet de la nature, quelque chose d'autre que la nature.*³⁰⁶ ».

Ce que j'ai essayé de démontrer en explorant le cinéma d'Alonso, dont l'épure du récit, le privilège accordé à la dimension immersive du plan-séquence et la proposition d'une expérience esthétique et sensorielle de l'espace, sont susceptibles d'engendrer chez le spectateur une rêverie de la matière naturelle, telle que la concevait Gaston Bachelard (auquel, d'ailleurs, Morin fait lui-même référence³⁰⁷).

Les premiers spectateurs, sensibles au réalisme de la nature à l'image, ont eu très tôt l'intuition du pouvoir rêvant de la matière *et* des rêveries qu'elle est en mesure de susciter. Une rêverie de la

304 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 176.

305 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Gonthier, coll. Bibliothèque médiations, Pays-Bas, 1965 (1958), p. 66.

306 Ibid., p. 40.

307 Ibid., p. 58.

réalité matérielle que le cinéma de fiction a longtemps ignorée, au profit du récit et de la dramaturgie, et que certains auteurs du cinéma contemporain « radical », ont, un siècle plus tard, ravivée. Alonso et quelques autres, en s'inscrivant dans la lignée des écrits d'Elie Faure sur la « cinéplasmaticité ³⁰⁸», en donnant matière aux théories de la plasticité et du figural, accomplissent sans doute l'espoir exprimé par des cinéastes avant-gardistes français tels Jean Epstein, Germaine Dulac ou Louis Delluc : assister à l'avènement d'un « cinéma pur »³⁰⁹. Un cinéma qui, en s'émancipant des contraintes liées au récit « déchaînerait » les puissances imaginatives de l'image et, *in fine*, celles du septième art.

Pour terminer cette étude monographique du cinéma d'Alonso et, à travers elle, des enjeux inhérents au cinéma d'auteur contemporain « radical », je proposerais de penser *Fantasma* comme une métaphore du cinéma.

3.3 *Fantasma* : métaphore du cinéma et du « moi-créateur »

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, j'ai insisté sur les déambulations fantomatiques des personnages, qui traversent et « hantent » l'espace diégétique sans jamais réellement *l'habiter*. Je me suis en revanche moins attardé sur la dimension symbolique du lieu. Vargas et Misael se perdent dans un théâtre qui fait aussi office de cinéma. Filmer un lieu de projection invite souvent à mettre en abyme le « cinéma dans le cinéma », et il me semble que telle est la proportion d'Alonso lorsqu'il filme « l'espace-cinéma » comme un lieu peuplé de *fantômes*, pour mieux interroger le « médium-cinéma » comme créateur de *fantasmes*.

Dés la séquence inaugurale³¹⁰, l'on assiste à une mise en abyme du personnage « enfermé » dans l'écran. La caméra, frontale, se rapproche lentement d'une pièce vitrée, dans laquelle se trouve Vargas, entouré de rangées de chaussures. A la fin du mouvement-avant (mouvement voyeuriste), un surcadrage, produit par l'architecture du mur décomposé en plusieurs rectangles transparents, donne la sensation que Vargas (qui pose ses mains et s'appuie contre la vitre) est figé sur les photogrammes d'une pellicule, ou « enfermé » dans un écran. Quelle autre signification donner à une vitre filmée depuis l'extérieur et donnant sur un intérieur si ce n'est, symboliquement, celle d'un écran ? d'une invite au voyeurisme ?

308 Elie Faure, *Pour Le Septième art*, op. cit., p. 222.

309 Voir par exemple : Laurent Guido, « Chapitre 3. Autour de la spécificité : analogie musicale et « cinéma pur » », *L'Âge du rythme*, op.cit., pp. 125-173.

310 Lisandro Alonso, *Fantasma*, op.cit., 00mins00-1mins35.



Fig.1 et 2 : Le travelling-avant inaugural : Vargas « enfermé » dans la pellicule ou derrière l'écran ?

Pourtant, Alonso cultive l'ambiguïté entre la figure de l'acteur et celle du personnage. *Fantasma* est née de l'envie du cinéaste de réunir les deux acteurs de ses films précédents pour la projection de *Los Muertos*. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est donc en tant que personnes *réelles* qu'ils sont présentés et *se* présentent au départ : Argentino Vargas est accueilli par le directeur du théâtre comme un acteur à une avant-première. Cependant, *Fantasma* reste un film de *fiction*. Alonso, en jouant de cette confusion, en questionnant la frontière entre l'acteur et le personnage, provoque à nouveau (voir *Jauja*) chez le spectateur, me semble-t-il, la sensation d'une « inquiétante étrangeté » .

Un spectateur qui est donc face à un acteur-personnage (Vargas), venu assister à la projection (à la fois réelle et fictive) du film dans lequel il joue. Cette séquence³¹¹ : la projection de *Los Muertos*, est sans doute la plus complexe du film et celle qui illustre le mieux la notion empruntée à Freud. On voit d'abord Vargas prendre place dans la salle. La caméra est placée derrière lui, face à l'écran blanc. Ce premier plan présente de l'intérêt à plus d'un titre. Tout d'abord parce que Vargas est seul face à l'écran (vierge de toute image). Un écran qui se trouve au dessus de sa tête et dont l'on pourrait penser qu'il symbolise le psychisme de Vargas, seul face aux *projections* de son esprit. Freud, dans son texte sur « l'inquiétante étrangeté » parle de « télépathie », c'est à dire de la « transmission immédiate de processus psychiques d'un personnage à l'autre³¹² ». Or, c'est le Vargas de *Los Muertos* qui va apparaître sur l'écran de la salle, c'est à dire son « double de fiction ». A travers ce plan, Alonso métaphorise et met en image une « interaction » psychique entre le personnage de *Fantasma* et celui de *Los Muertos*, interprétés par le même acteur.

311 Ibid., 34mins50-45mins47.

312 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio essais, France, 2015 (1919), p. 236.

Il nous faut ensuite souligner que nous sommes nous aussi, par le choix du cadrage, renvoyés directement à notre condition spectatorielle. Mieux, nous attendons le début d'une *seconde* projection en compagnie du personnage principal du film, que nous sommes précisément en train de regarder. Nous sommes donc, à cet instant, à la fois des spectateurs *réels* et *fictifs*. A travers ce plan, Alonso se prépare à la fois à opérer un « dédoublement », une « division », une « permutation » du personnage-Vargas de la salle à l'écran ; mais il opère aussi, *de facto*, un « dédoublement », une « division », une « permutation » du spectateur que nous sommes.



Fig.1 : Vargas face à l'écran « télépathique »

Dans le plan suivant, sorte de « contre-champ » du précédent, nous sommes légèrement de biais par rapport à la position de l'écran (hors champ), face aux rangées de sièges. Seuls Vargas et l'employée du cinéma assistent à la projection qui débute. On pourrait voir, dans ces rangées interminables de sièges vides, le prolongement du processus entamé avec le plan précédent : la « permutation » du spectateur. Il n'y a pas de spectateurs *autres* que l'acteur principal et l'employée du cinéma (c'est à dire des personnages déjà identifiés, rattachés à la fiction), parce qu'Alonso nous a préalablement renvoyés à notre condition de spectateur et nous a implicitement désignés comme les *seuls* et *véritables* spectateurs du film. Le second plan provoque donc une sorte de *déplacement* du spectateur. Ce déplacement et l'immensité de la salle remplie de sièges inoccupés renvoient du même coup les personnages de *Fantasma* à leur dimension fantomatique. Des personnages-fantômes qui hantent un lieu vidé de toute présence humaine, vidé de toute entité *vivante anonyme*.



Fig.1 : le « déplacement » du spectateur et la figure fantomatique

Le plan suivant nous montre la cabine de projection et le projecteur en marche. Ce plan permet de faire la transition entre l'espace diégétique de la salle de cinéma et l'espace diégétique du film projeté. Dans le plan qui suit, des images de *Los Muertos* sont projetées plein-cadre. Le plan sur le projecteur permet le basculement dans un autre univers fictionnel. On assiste bien à la transition entre le « moi propre » et le « moi étranger » dont parle Freud, c'est à dire entre le Vargas « acteur » du film *Fantasma* et le Vargas-personnage de *Los Muertos*, le second prenant la place du premier. Pour autant, la projection plein-cadre ne permet pas de créer une confusion complète entre les deux espaces diégétiques, du fait de la présence à l'écran de la matière-même de l'image projetée. Une ambiguïté théorisée par Edgar Morin, lorsqu'il écrit : la « *vision cinématographique prend corps à partir des ombres mouvantes sur l'écran. La substantialisation est donc directement liée à la densité ou plutôt à l'a-densité du non-être, du grand vide négatif de l'ombre.*³¹³ ». La matière de l'image projetée nous rappelle l'irréalité, l'illusion du *représenté*. Mais la citation de Morin vaut également pour les personnages de *Fantasma* qui ne sont, au fond, que des présences fantomatiques, à quelque niveau que ce soit : dans l'espace diégétique du film qu'ils *hantent* et dans lequel ils errent, ainsi que par leur condition même de personnages *fictifs*. Cette idée est illustrée par l'un des plans suivants : alors que nous sommes revenus dans la salle de projection, face aux rangées de sièges vides, l'ouvreur a soudain pris place aux côtés des autres spectateurs ; apparition (nous ne l'avons pas vu s'installer), qui accentue encore le caractère fantomatique des personnages.

La séquence de la projection de *Los Muertos* (mais aussi, *in fine*, le film *Fantasma* dans son ensemble) interrogent à la fois la condition du personnage, celle du spectateur et le pouvoir magique du cinéma qui, à travers l'image, « dédouble » la réalité. Ce que souligne Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* :

313 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, op.cit., p. 34.

« *Le monde des images dédouble sans cesse la vie. L'image et le double sont réciproquement modèles l'un de l'autre. Le double détient la qualité aliénée de l'image souvenir. L'image souvenir détient la qualité naissante du double. Une véritable dialectique les lie. Une puissance psychique, projective, crée un double de toute chose pour l'épanouir dans l'imaginaire. Une puissance imaginaire dédouble toute chose dans la projection psychique. Double et Image doivent être considérés comme les deux pôles d'une même réalité.* ³¹⁴ ».

Mais ces sensations de « dédoublement », « d'inquiétante étrangeté » valent aussi pour le personnage de Misael, qui passe d'une pièce à l'autre, sans jamais rejoindre la salle de projection ni croiser Vargas. L'ambiguïté atteint son apogée lorsque dans les toilettes du théâtre, Misael se passe la tête sous l'eau, exactement comme il le faisait dans *La Libertad* ; comme si le personnage-Misael du premier film s'était échappé de la Pampa pour se « téléporter » dans le cinéma urbain de *Fantasma*.

Mais il me faut aussi relever la volonté, me semble-t-il, de rendre un hommage discret au cinéma de genre. Dans une séquence³¹⁵, Misael est filmé de dos, en train de déambuler dans un couloir sans fin. Il tombe sur une sorte de long tuyau, de lance à incendie, qu'il saisit comme s'il s'agissait d'une arme. Misael adopte alors l'attitude et la démarche d'un policier ou d'un truand, qui avanceraient à pas feutrés à la recherche d'un antagoniste imaginaire. Cette incarnation « dédoublée » du personnage semble jouer sur le pouvoir évocateur d'une attitude et sur « l'image souvenir » dont parle Morin. A travers le comportement de Misael, nous sommes renvoyés, en tant que spectateurs, aux souvenirs d'expériences cinématographiques anciennes. Alonso nous rappelle qu'un simple geste peut avoir son « double imaginaire ».

Durant la séquence de la projection de *Los Muertos*, un plan nous montre le directeur du cinéma inspectant les coulisses de son lieu de travail. La contre-plongée inhabituelle, la lumière expressionniste, qui scinde à plusieurs instants le visage de l'homme en deux et ses yeux grand-ouverts, donnent de façon soudaine à la séquence une atmosphère semblable à celle des films à suspense ou des grands films d'espionnage américains. L'on pense, par exemple, aux faces étranges et ambiguës des derniers films en couleur d'Alfred Hitchcock.

314 Ibid., p. 29.

315 Lisandro Alonso, *Fantasma*, op.cit., 30mins45-31mins42.

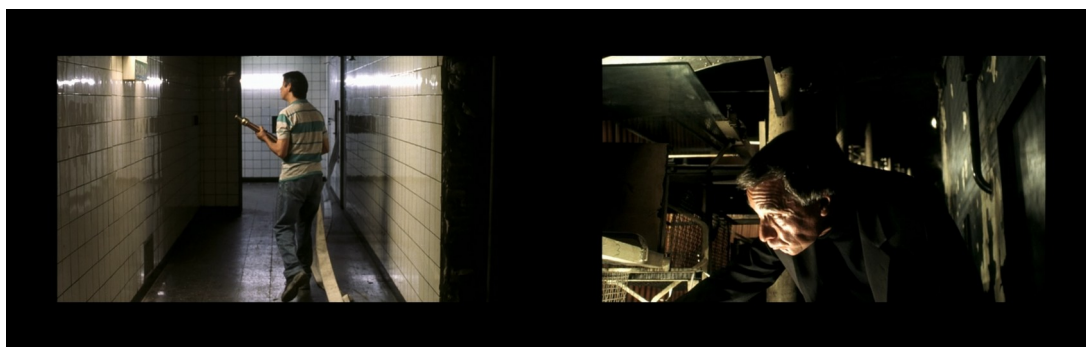


Fig.1 et 2 : Deux « hommages » au cinéma de genre.

Ne pourrait-on alors penser *Fantasma* comme une métaphore du cinéma *et* du geste créateur ? Bachelard nous rappelle justement que certaines images ont le pouvoir de révéler « *une sorte de cosmicité intime* ³¹⁶ ». Pour le philosophe, les images poétiques « *unissent au cosmos de dehors un cosmos du dedans* ³¹⁷ ». Autrement dit, même si les rêveries naissent de la contemplation d'une matière extérieure, c'est bien le rêveur lui-même qui les crée, à partir d'un imaginaire qui lui est propre. A l'instar de Vladimir et Estragon attendant un dieu qui n'arrive pas dans la pièce de Samuel Beckett³¹⁸, les personnages de *Fantasma* attendent une dramaturgie, sans laquelle ils sont voués à emprunter d'innombrables couloirs, symboles d'une histoire qui cherche sa direction. En l'absence d'un « moi-créateur », les protagonistes sont réduits à leur « a-densité », au « grand vide négatif de l'ombre ». Alonso refuse le récit pour mieux interroger la place et le rôle du cinéaste face au pouvoir et à la puissance fantasmatique des images ; comme le laisse entendre sa réponse à la question : qu'est-ce que le cinéma ? Une réponse dont la référence essentielle me permet de terminer ce mémoire en jetant à nouveau un pont avec le cinématographe Lumière :

« Qu'est-ce que faisaient les frères Lumière ? Qu'est-ce qu'ils voulaient dire ? Cinéma documentaire ou de fiction ? Est-ce que l'arrivée d'un train en gare était un spectacle ? Une curiosité technologique ? Quand quelqu'un me demande ce qu'est le cinéma, je lui réponds d'aller voir un film des frères Lumière, pour moi c'est ça.(...) Plus de temps pour regarder les choses, et aussi qu'on ne me dise pas : Ça, c'est ça ! Si tu filmes ce verre deux secondes, c'est seulement un verre avec un fond de bière mais que tu le filmes trente secondes, c'est un verre avec un fond de bière que quelqu'un a bu, on entend les gens parler, en espagnol... Tu offres beaucoup plus de liberté d'interprétation, sinon tu filmes uniquement pour que le spectateur prennent les choses telles quelles et ne puisse pas y trouver une autre signification ; c'est ça : le temps permet de donner plus de liberté. ³¹⁹ ».

316 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 163.

317 Ibid.

318 Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Les éditions de Minuit, France, 2002 (1952), 130 p.

319 Hector Bujia, « Lisandro Alonso parle », *Cinéma d'Amérique Latine*, op.cit., p. 104.

Avec *Fantasma*, mais aussi avec l'ensemble de son œuvre, Lisandro Alonso nous invite à voir le cinéma à la fois comme un *lieu* et comme un *médium* peuplés de fantômes et créateurs de fantômes. Et il nous rappelle que face à la matière *de* et *dans* l'image, chaque spectateur a la possibilité de développer ses propres rêveries, son propre imaginaire, à condition que le cinéaste lui en laisse la liberté, et surtout, le temps.

CONCLUSION

Parti avec la volonté d'étudier l'ensemble du cinéma d'auteur contemporain « radical », j'ai rapidement, sur le conseil de mon Directeur de mémoire, resserré ma recherche sur les films de Lisandro Alonso. J'ai choisi ce cinéaste car jusqu'à présent, il n'a fait l'objet d'aucune étude monographique et que s'était déjà imposée à moi l'envie de comprendre la singularité de son cinéma, c'est-à-dire ce en quoi il s'inscrivait et/ou se distinguait de la mouvance à laquelle il appartient. C'est la raison pour laquelle j'ai confronté ses films, ponctuellement, aux films d'autres auteurs contemporains « radicaux ». Il en est ressorti qu'en ce qui concerne l'époque actuelle, Apichatpong Weerasethakul et Lisandro Alonso semblent être les seuls à questionner de façon aussi constante et approfondie « l'habitabilité » ou la « non-habilité » de la nature, s'attachant pour cela à la présence et au pouvoir transformateur, rêvant de la matière. Et c'est en questionnant la place, le rôle et les qualités de la nature dans les films de Lisandro Alonso, que j'ai découvert que la « phénoménologie de l'imagination » de Gaston Bachelard semblait pouvoir s'appliquer à son cinéma.

En partant de l'hypothèse qu'Alonso propose un « cinéma de la rêverie », j'ai cherché à démontrer que le cadre centrifuge favorisant une « diffusion » du regard dans l'image, les personnages ne peuvent prétendre *habiter* la nature qu'à condition de « fusionner » avec elle ; notamment, en adoptant son rythme et en retournant à un être-au-monde plus primitif. Si je pense avoir suffisamment insisté sur la représentation de la matière naturelle comme agent d'un sens nouveau *de* et à l'image, celui-ci étant obstrué par l'épure du récit et le silence des personnages ; j'aurais aimé faire preuve de plus d'audace et de subjectivité en osant, à la manière de Jean-Louis Schefer, exprimer mes propres rêveries de spectateur devant l'image, la matière naturelle donnée à *voir* et à *ressentir*.

J'ai pensé, au début, que la filmographie d'Alonso était d'une grande cohésion car elle proposait le même schéma narratif : un homme seul parcourant la nature. Un parcours à l'issue duquel le personnage finissait, au terme d'un processus encore à définir, par *l'habiter*. J'ai compris peu à peu que cette hypothèse n'était que partiellement exacte. En fait, il existe une progression dans cette filmographie : de film en film, le personnage, instable, inquiet, s'enferme dans l'errance et se retrouve dans l'incapacité *d'habiter* la nature. Il la parcourt en s'engageant toujours plus dans la

profondeur de champ, allant jusqu'à disparaître définitivement dans le paysage... ou à se perdre dans le cosmos.

Cette nouvelle donnée m'a permis de faire un lien essentiel entre la philosophie d'Héraclite concernant le rythme et celle de Bachelard sur la matière et l'imagination : l'idée qu'en adoptant le rythme de la nature, en se plongeant dans la contemplation de la matière, il était possible d'atteindre une forme de cosmicité. Autrement dit, en se confrontant à la matière, en la rêvant, le personnage comme le spectateur n'*habitent* plus nécessairement l'espace naturel, ils *habitent* l'univers. Pensant au départ que le cinéma d'Alonso (comme celui d'autres auteurs contemporains « radicaux ») tendait vers une forme de transcendance, j'ai finalement compris, aidé en cela par mon Directeur de recherche, que c'est en se recentrant sur la puissance de la matière concrète que pouvait émerger une dimension cosmique à l'image.

Mais cette dimension cosmique dépend aussi - et c'est l'une des singularités du cinéma de Lisandro Alonso - de la solitude du personnage face à l'espace naturel. Une solitude présente de film en film : l'être humain n'interagit plus avec ses semblables (ou si peu), mais avec la nature ; et qui apporte une dimension existentielle à un cinéma qui joue parfois sur la frontière ténue qui le sépare du cinéma du réel. La solitude du bucheron, de l'ex-détenu, du vagabond ou du soldat interpellent le spectateur quant à sa propre place dans l'univers. L'univers réel *et* celui de la fiction.

J'espère avoir participé à démontrer, avec ce mémoire, que Lisandro Alonso (et, à travers lui, toute une frange du cinéma d'auteur contemporain « radical »), de par l'utilisation principale du plan-séquence, l'épure du récit, l'appel à des acteurs non-professionnels et l'invite faite au spectateur d'accéder à une forme d'émerveillement rêveur devant l'image, crée un cinéma dont les enjeux sont proches de ceux du cinématographe Lumière. La mouvance « radicale » actuelle, dont est issu Alonso, fermerait-elle un cycle dans l'Histoire du cinéma, en revenant (dans une certaine mesure), aux origines « primitives » du médium ? On peut légitimement s'interroger sur les formes qui succéderont, émergeront d'un courant héritier du cinéma de la modernité qui constitua, dès les années 60, pour Siegfried Kracauer, un idéal qu'il nomma : « la rédemption de la réalité matérielle ». Car ce qui réunit les auteurs contemporains « radicaux » est une volonté de faire parler l'image plus que les personnages, une volonté de (re)faire du cinéma une expérience esthétique et sensorielle, ceci en privilégiant le temps à l'action. L'on peut sans doute voir dans cette démarche un acte de résistance face à une époque qui privilégie le temps court au temps long, la superficialité à la profondeur.

Comme je l'ai indiqué dans l'introduction, j'ai choisi d'aborder le cinéma d'Alonso avec une approche essentiellement esthétique et philosophique. Et j'ai fait appel, de temps à autre, à une approche historique ou narratologique.

Il aurait également été possible de l'analyser avec une approche liée aux *gender studies*. Que nous dit ce cinéma presque exclusivement masculin du rapport homme/femme dans la société argentine ? Peut-on esquisser un portrait archétypal de l'homme primitif en fonction du retour à la nature proposé ? Que nous révèle l'absence des femmes ? Une telle approche aurait probablement permis de répondre à ces questions de façon plus approfondie.

De même, en choisissant une approche à la fois sociologique et historique nous aurions pu contextualiser les films d'Alonso dans le cinéma argentin passé et actuel au lieu de l'effectuer par rapport au courant dont ils sont issus. Cette approche aurait permis d'insister davantage sur les liens possibles d'Alonso avec le cinéma documentaire. L'ouvrage de Corinne Maury aurait alors été essentiel car la dimension *poétique* qu'elle théorise aurait permis de créer un pont entre le cinéma du réel de Sergueï Loznitsa, Alain Cavalier ou Chantal Akerman (par exemple) et le cinéma de fiction de Lisandro Alonso.

Je tiens également à préciser que j'ai conscience qu'au sein même des approches que j'ai élues, il aurait été possible de prendre d'autres voies d'analyse comme de faire appel à d'autres théoriciens. Ecrire un mémoire demande parfois d'avoir recours à une subjectivité que l'on espère judicieuse. Après avoir fait un état de la recherche, j'ai préféré privilégier et « creuser » la pensée de certains philosophes et théoriciens plutôt que de démultiplier les points de vues. Par exemple, j'ai choisi d'essayer d'appliquer la pensée de Bachelard plutôt que celle de Bergson, qui aurait été sans doute tout aussi intéressante, car il a lui aussi réfléchi aux questions liées au temps, à la durée mais aussi à la matière et à l'espace. J'ai opté pour Bachelard car il me permettait, à partir de ses travaux sur l'imagination, de faire une proposition plus personnelle en abordant les films d'Alonso sous le prisme de la rêverie de la matière. Préférer *l'approfondissement* des pensées à la *quantité* des références m'a semblé en accord avec le cinéma de Lisandro Alonso.

Dans le cadre de mon approche esthétique, j'aurais aussi aimé approfondir ma réflexion sur la représentation de la nature, en confrontant les images d'Alonso à des œuvres picturales. Je pense par exemple à certains tableaux de Jean-Baptiste Camille Corot, dans lesquels les jeux d'échelles (prédominance de la nature sur l'être humain), la puissance des couleurs, l'utilisation de la lumière questionnent de façon différente « l'habitabilité » ou la « non-habitabilité » de l'espace naturel par

l'homme. Je regrette enfin de ne pas avoir pu, par manque de temps, confronter ce cinéma aux écrits de Maurice Merleau-Ponty ou à certains textes de Martin Heidegger qui, tous deux, ont pensé notre manière d'être-au-monde et les problématiques liées à la question d'une nature « habitable ».

En revanche, dans le contexte d'une thèse que je consacrerai à la proposition d'un « cinéma de la rêverie », je ferais appel à ces philosophes dont j'ai, volontairement ou involontairement, occulté la pensée. Car le cinéma de Lisandro Alonso n'est pas le seul à pouvoir être analysé sous l'angle de la rêverie. J'aimerais étendre cette notion à l'ensemble du cinéma d'auteur contemporain « radical », qui s'y prête particulièrement, me semble-t-il. Par la manière de travailler le temps et l'espace : l'usage du plan long et du plan-séquence facilite, comme je l'ai démontré, la rêverie de la matière naturelle. Et en raison du minimalisme (voire l'absence) du récit, qui laisse un espace vacant propice à la réflexion puis à l'imagination du spectateur.

Ainsi, la rêverie pourrait être étudiée sous le prisme d'une *expérience esthétique* vécue

- par le spectateur (de nombreux théoriciens et cinéastes ayant déjà analysé, questionné, voire remis en cause la condition de/du spectateur)
- comme par le personnage (si le rêve au cinéma a fait l'objet de multiples études, rares sont celles qui ont été consacrées à la rêverie du protagoniste).

Il s'agirait alors de démontrer que basculer dans la rêverie, pour le spectateur, implique un conditionnement qui semble facilité autant par le dispositif cinématographique lui-même (salle de cinéma, obscurité, écran surélevé), que par les outils de la mise en scène (cadrage, échelle de plan, fixité ou mouvement, rythme et temporalité), et, enfin, par ce que le cinéaste a choisi de représenter à l'image (matière, éléments oniriques, fantastiques etc.).

Je commencerais donc, dans cette thèse qui constituerait un prolongement et une sorte d'ouverture au présent mémoire, par rappeler ce qui fait du cinéma un *art de la rêverie* pour tout spectateur pour ensuite m'intéresser, de façon plus approfondie, aux films capables d'engendrer une rêverie uniquement par le biais du *représenté*. Une rêverie à la fois individuelle et collective, au sens où, bien que les images créent un imaginaire commun, la rêverie est susceptible de varier d'un spectateur à l'autre. Envisager un « cinéma de la rêverie », serait alors accepter l'idée que nous ne percevons pas tous les mêmes choses dans les images et qu'une rêverie est toujours individuelle et subjective. Dans *Los Muertos* par exemple, les longs plans-séquences, qui confrontent le personnage à la jungle qu'il parcourt, immergent le spectateur dans une nature verdoyante et

bruyante. Le rythme lent et continu de l'image ajouté à l'importance accordée à la matière naturelle plonge le spectateur dans une rêverie susceptible de lui révéler tout autant le vide de la narration et la passivité du personnage, que la plénitude pesante d'une nature qui semble contenir les fantômes invisibles liés à son passé meurtrier.

Une fois affirmé que la rêverie semble exiger un « temps d'infusion » et une participation de la part du spectateur, d'autres questions se poseraient : est-elle pour autant liée inéluctablement au temps, au rythme, à la temporalité *de* et *dans* l'image ? La rêverie, « mouvement de la pensée », va-t-elle de pair avec un mouvement *de* et *dans* l'image ?

En guise de début de réponse, je ferais appel à Jean-Louis Schefer, qui a consacré un ouvrage³²⁰ libre et particulier à ce que je nommerais la « rêverie du photogramme ». Libre et particulier parce que Schefer, en précurseur de la théorie que je proposerais, n'a pas eu peur de partager ses rêveries de spectateur en dépit de ce qu'elles peuvent avoir de personnel et de subjectif. De plus, Schefer n'analyse pas (toujours) des films, mais des photogrammes. Du contenu et de la matière-même d'une image isolée qui n'a pourtant pas vocation à l'être, ce « spectateur-rêveur » livre une analyse de l'image issue des rêveries qu'elle provoque en lui. Pour autant, Jean-Louis Schefer n'a pas songé à questionner ce que ce l'on pourrait appeler « le photogramme originel ». De nombreux manuels de dramaturgie insistent sur l'importance de la séquence initiale dans une œuvre cinématographique. Elle doit être percutante, entraînant. Elle doit plonger *in medias res* le spectateur dans l'univers intradiégétique. A ce titre, il pourrait être intéressant d'analyser la première image d'un film et voir quelles rêveries elle est susceptible de déclencher en nous et ce qu'elle dit, déjà, de l'œuvre. A partir des écrits de Jean-Louis Schefer comme de ceux, par exemple, de Philippe-Alain Michaud³²¹, je proposerais donc de questionner les rêveries liées au photogramme, sans pour autant esquiver les problèmes liés à ces questionnements : analyser un photogramme seul, n'est-ce pas fausser le sens de l'œuvre, n'est-ce pas trahir le contrat passé entre le spectateur et le film ? Quid, alors, du récit ?

Esquisser un « cinéma de la rêverie » pose en effet de vraies questions quant au récit et à la dramaturgie. Rêver devant une œuvre, n'est-ce pas faire fi de l'histoire ? Une nouvelle triangulation paraît se créer entre le regardant, l'image et le rêveur. L'image, prise en étau, se doit à présent de nourrir les deux faces d'un même spectateur : tout en étant un véhicule du récit et des informations

320 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, France, 1997, 208 p.

321 Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Macula, Paris, France, 2016, 464 p.

qu'il distille, elle doit permettre au spectateur de s'émanciper, de se détacher temporairement de l'histoire, pour y inclure ses propres rêveries et fantasmes. Le spectateur est-il alors manipulé, « dirigé » par le cinéaste comme dans les films d'Alfred Hitchcock ? Ou bien devient-il, avec la « permission » du cinéaste, une sorte de « co-auteur » de l'oeuvre ?

Voici quelques questions (parmi tant d'autres) soulevées par le désir de théoriser un « cinéma de la rêverie », sujet auquel je m'attellerais dans le cadre d'une thèse. Une théorie qui accorderait une importance primordiale à la puissance de l'image et qui interrogerait le cinéma sur le rôle qu'il occupe, des premières « vues » Lumière aux films « radicaux » d'aujourd'hui : être un art de l'émerveillement et de l'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux sur le cinéma

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc (dir.), *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*, Malakoff, France, Armand Colin, 2016 (1983), 335 p.

De BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, France, PUF, 2016 (2012), 812 p.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, France, Éd. du Cerf, 2001 (1963) 526 p.

Sur Lisandro Alonso et le cinéma argentin

Ouvrages spécialisés

MESSIAS, Thomas, *Le Nouveau cinéma argentin*, Levallois-Perret, France, Playlist Society, 2015, 127 p.

Revue universitaires et périodiques de la presse spécialisée

AZALBERT Nicolas, « So Long, Farrell », *Cahiers du cinéma* n°647, France, juillet / aout 2009.

AZALBERT Nicolas, « Le Prisonnier du désert », *Cahiers du cinéma* n°710, France, avril 2015.

COUMOUL Sylvain, « L'oubli et l'oubli », *Cahiers du cinéma* n°595, France, Novembre 2004.

FEENSTRA Pietsie et ORTEGA Maria Luisa (dir.), « Le Nouveau cinéma argentin », *CinémAction* n°156, France, Charles Corlet, 2015, 186 p.

MANZI Joaquin, « Paris-Buenos Aires, allers-retours. A propos du dernier cinéma argentin », *Caravelle* N°83, La France et les cinémas d'Amérique latine (Décembre2004), Presses Universitaires du Midi pp. 123-136, <http://www.jstor.org/stable/40854154>. Consulté le 13 octobre 2016.

SALMINEN Timo, « Jauja, ciel ouvert », *Cahiers du cinéma* n°702, France, Juillet / aout 2014.

TESSE Jean-Philippe, « Liverpool, Patagonie », *Cahiers du cinéma* n°689, France, Mai 2013.

Entretiens avec Lisandro Alonso

AZALBERT Nicolas, « Les Hommes de la Pampa, entretien avec Lisandro Alonso et Viggo Mortensen », *Cahiers du Cinéma* n°710, France, avril 2015.

AZALBERT Nicolas, « Quand Viggo Mortensen tourne chez Lisandro Alonso », *Cahiers du cinéma* n°685, France, janvier 2013.

BUJIA Hector et SAINT-DIZIER Ana, « Lisandro Alonso parle », *Cinéma d'Amérique Latine*, N°13 (2005), pp. 92-104, Presses Universitaires du Midi, <http://www.jstor.org/stable/42598355>, consulté pour la dernière fois le 19 mai 2018.

MANDELBAUM Jacques, « « Regarder le monde et les hommes avec un regard neuf, presque vierge » », *Le Monde*, 21 mai 2008, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20080521·LM·0q2105_1701912]. Consulté pour la dernière fois le 18 mai 2018.

REGNIER Isabelle, « Lisandro Alonso « Viggo Mortensen est un mythe » », *Le Monde*, 22 avril 2015, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150422·LM·720183]. Consulté pour la dernière fois le 16 mai 2018.

SÉGURET Olivier, « Lisandro Alonso: «Je suis sorti de ma bulle, comme un rocker de son garage» », *Libération*, juin 2013, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20130612·LI·0026a50e-d2a6-11e2-b596-80c260b7e245]. Consulté pour dernière fois 18 mai 2018.

Critiques de la presse généraliste

ANONYME « Un sacré retour aux sources », *l'Humanité*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040515·HU·0093]. Consulté le 13 octobre 2016.

ANONYME, « « Jauja » : un post-western onirique et laconique au pays des Mapuche », *Le Monde.fr*, avril 2015, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150421·LMF·4619651]. Consulté le 13 octobre 2016.

ANONYME, « « Jauja » : Viggo Mortensen, sur les traces de John Wayne », *Le Monde.fr*, mai 2014, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20140519·LMF·4421097]. Consulté le 13 octobre 2016.

ANONYME « L'interprète de « Los Muertos » « vit sur une île sans électricité ni eau courante » », *Le Monde*, novembre 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20041106·LM·0q0611_949686]. Consulté le 13 octobre 2016.

BAUDIN Brigitte, « Retour au bercail », *Le Figaro*, novembre 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20041103·LF·187382402figaroscope]. Consulté le 13 octobre 2016.

PERON Didier, « Bouffée d'anxiogène », *Libération*, novembre 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20041103·LI·0li20041103001]. Consulté le 13 octobre 2016.

PERON Didier, « Liberté, suées, austérité. », *Libération*, mai 2001, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20010511·LI·0144]. Consulté le 13 octobre 2016.

DOUIN Jean-Luc, « L'équipée contemplative d'un assassin à la recherche de sa fille », *Le Monde*, novembre 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20041103·LM·0q0311_946906]. Consulté le 13 octobre 2016.

FROIS Emmanuèle, « Lisandro Alonso : géométrie variable », *Le Figaro*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040515·LF·20040514×2fig0365]. Consulté le 13 octobre 2016.

GESTER Julien, « «Jauja», Cavale de dérivation », *Libération*, avril 2015, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150422·LI·6feb8b08-e838-11e4-93a4-5602004ed104]. Consulté le 13 octobre 2016.

MANDELBAUM Jacques, « L'épopée stupéfiante d'un solitaire », *Le Monde*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040515·LM·0q1505_841309]. Consulté le 13 octobre 2016.

MANDELBAUM Jacques, « Un post-western onirique et laconique au pays des Mapuche », *Le Monde*, avril 2015, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150422·LM·975297]. Consulté le 13 octobre 2016.

OSTRIA Vincent, « Vie d'un bûcheron ordinaire », *l'Humanité*, octobre 2001, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20011031·HU·0033]. Consulté le 13 octobre 2016.

ROY Jean, « Avec Los Muertos, l'Argentin Lisandro Alonso confirme les promesses de la Liberté et prouve qu'il est un cinéaste majeur. Rencontre. », *l'Humanité*, novembre 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20041103·HU·0044]. Consulté le 13 octobre 2016.

SÉGURET Olivier, « «Jauja» grandeur mature », *Libération*, mai 2014, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20140521·LI·f20d9736-e044-11e3-943d-7781cdfdad36]. Consulté le 13 octobre 2016.

SÉGURET Olivier, « Liverpool sud », *Libération*, mai 2008, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20080520·LI·0lie9f64ff6-25d4-11dd-84c8-2e8dc2ca2dc7]. Consulté le 13 octobre 2016.

SORIN Etienne, « Jauja : un capitaine perdu dans le décor de la Patagonie », *Le Figaro.fr*, avril 2015, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150422·LF·20150422×2fig0365]. Consulté le 13 octobre 2016.

paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20150421·LFF·20150421artfig00317]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Buenos Aires, haut lieu de la cinéphilie audacieuse », *Le Monde*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040512·LM·0q1205_830329]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Des acteurs vierges de tout cinéma », *Le Monde*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040515·LM·0q1505_841291]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Expériences extrêmes et approches obliques », *Le Monde*, mai 2006, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20060526·LM·0q2605_1297071]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Les cinéastes argentins veulent réaliser des films comme on écrit des livres », *Le Monde*, avril 2009, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20090407·LM·0q0704_1867416]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Un eldorado pour apprentis cinéastes », *Le Monde*, mai 2004, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20040513·LM·0fes1305_833270]. Consulté le 13 octobre 2016.

SOTINEL Thomas, « Eloge du dénuement », *Le Monde*, mai 2001, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20010512·LM·769447]. Consulté le 13 octobre 2016.

FRODON Jean-Michel, « Au fond de la forêt, l'épopée du quotidien », *Le Monde*, novembre 2001, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news:20011102·LM·796994]. Consulté le 13 octobre 2016.

Le temps (rythme, durée, instant)

ANONYME, « RYTHME : Définition de RYTHME » [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/rythme>]. Consulté pour la dernière fois le 2 janvier 2018.

BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2013 (1950), 150 p.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, France, Le Livre de poche, 2016 (1932), 160 p.

BERGSON Henri, *Histoire de l'idée de temps : cours au collège de France, 1902-1903*, Paris, France, PUF, 2016, 392 p.

BIRO Yvette, *Le Temps au cinéma : le calme et la tempête*, Lyon, France, Aléas, 2007, 265 p.

- CONCHE Marcel, *Héraclite. Fragments recomposés*, France, Presse universitaire de France, 2017, 160 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. 1, L'Image-mouvement*, Paris, France, les Éditions de Minuit, coll. « critique », 2012 (1983), 298 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. 2, L'Image-temps*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 2012 (1985), 378 p.
- FINK Eugen et HEIDEGGER Martin, *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, France, Gallimard, coll. Tel Gallimard, 2017 (1973), 274 p.
- GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 2007, 544 p.
- GONORD Alban (dir.), *Le Temps*, Paris, France, Flammarion, coll. Corpus, 2016 (2001), 250 p.
- MAURY Corinne et ROLLET Sylvie (dir.), *Béla Tarr : de la colère au tourment*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 2016, 166 p.
- MÉNIL Alain, *L'Écran du temps*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, coll. Regards et écoutes, 1991, 198 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, France, Capricci : l'Âge d'or, 2011, 88 p.
- SAUVANET Pierre, *Le Rythme Grec, d'Héraclite à Aristote*, Presse Universitaire de France, France, 1999, 136p.
- TARKOVSKI Andreï Arsenievitch, *Le Temps scellé : de « L'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice » : roman*, Paris, France, P. Rey, 2014 (1986), 300 p.

Habiter, rêver la nature (paysage, espace, matière, plasticité, figural)

- ANONYME, « Réalisme », définition, site du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9alisme>. consulté le 12 mai 2017.
- AUBRAL François et CHATEAU Dominique (dir.), *Figure, figural*, Paris, France, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2000, 289 p.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, France, Le Livre de poche, 2015 (1942), 226 p.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, France, Le Livre de Poche, 2015 (1943), 354 p.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Malesherbes, France, Gallimard, 2015 (1949), 194 p.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Mayenne, France, Corti, 2007 (1948), 386 p.

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Mayenne, France, Corti, 2010 (1948), 386 p.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2016 (1974), 183 p.
- BURBAGE Frank (dir.), *La Nature*, Paris, France, Flammarion, coll. Corpus, 2013 (1998), 247 p.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, France, Éd. du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2002 (1981), 178 p.
- MAURY Corinne, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, France, Yellow Now, coll. Côté cinéma, 2011, 190 p.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, France, Macula, 2016, 464 p.
- MOREL Jean-Paul (dir.), *Élie Faure, Pour Le Septième art*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 2015, 374 p.
- MORZEWSKI Christian, « Préface », Charles-Ferdinand Ramuz, *La Beauté sur la terre*, France, Gallimard, coll. Folio, 2014 (2005), pp. 1-5.
- NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Belgique, De Boeck, coll. Arts et cinéma, 2006 (2002), 347 p.
- GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, France, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.
- GAUDIN Antoine, *L'Image-espace : pour une géopoétique du cinéma*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2011.
- GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, France, A. Colin, 2015, 215 p.
- GAUDIN Antoine, « Pour un cinéma géopoétique : « Los Muertos » de Lisandro Alonso », *CinemAction* n°157, Corlet, 2015, pp.34-43. [En ligne : <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01385709/document>]. Consulté pour la dernière fois le 22 mai 2018.
- MOTTET Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, France, Champ vallon, 1999, 264 p.
- MOURE José, *Vers Une Esthétique du vide au cinéma*, Paris, France, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2010 (1997), 271 p.
- SCHEFER Jean-Louis, *Du Monde et du mouvement des images*, Paris, France, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1997, 91 p.
- SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, France, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, 231 p.
- VANCHERI Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, France, A. Colin, 2011, 223 p.

VIOT-MURCIA Claude et TAMINIAUX Pierre (dir.), *Cinéma-art(s) plastique(s)*, Paris, France, Italie, Hongrie, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2013 (2004), 381 p.

Retour aux origines de l'homme (animalité, primitivisme)

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, France, les Éd. de Minuit, 2011 (1957), 288 p.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, France, Flammarion, 2015 (1913), 278 p.

LE FAOU Lenaïg, « Penser le cinéma des premiers temps dans les années 1940 et 1950 : l'étude des « origines » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 07 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/4673>.

MOULIN Thomas et PARFAIT Françoise, *L'Animalité à l'œuvre : de la scène aux écrans*, Mémoire, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, Paris, France, 2013.

PERAULT Sylvie, *L'Homme en animal, sur scène et au cinéma*, Nanterre, France, les Éd. du Jongleur, 2011, 131 p.

SINGER-DELAUNAY Hélène, *Art et animalité : de la satire politique au bestiaire artistique : métamorphose, hybridation, territoire, mise en scène et comportement animal*, Paris, France, Association Ligeia, 2016, 255 p.

VALLAGEAS Noémie, *L'Animalité : confrontation de l'animal à l'homme dans l'art occidental*, Thèse de doctorat, Université de Metz, France, 2009.

Retour aux origines du cinéma (Epure, récit, Naissance d'un art, les frères Lumière)

BALÁZS, Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, France, Éd. Payot & Rivages, 2011 (1930), 396 p.

BANDA Daniel et MOURE José, *Le Cinéma : naissance d'un art : premiers écrits, 1895-1920*, Paris, France, Flammarion, 2008, 532 p.

BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une Brève histoire du cinéma : 1895-2015*, France, Fayard, coll. Pluriel, 2017, 456p.

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, France, L'Harmattan, 2007 (1991), 305 p.

FIANT Antony, *Pour Un Cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes, 2014, 208 p.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, France, Gallimard, 2015 (1919), 342 p.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, France, Flammarion, 2010 (1960), 515 p.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Pays-Bas, Gonthier, 1965 (1958), 194 p.

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours...*, Paris, France, Flammarion, 1974 (1949), 733 p.

CORPUS DE FILMS

Corpus principal

ALONSO Lisandro, *La Libertad* (2001), Argentine, Potemkine et Agnès b. dvd, 2010, 70 mins.

ALONSO Lisandro, *Los Muertos* (2004), Argentine-France-Pays-Bas-Suisse, Potemkine et Agnès b. dvd, 2010, 78 mins.

ALONSO Lisandro, *Fantasma* (2006), Argentine-France-Pays-Bas, Potemkine et Agnès b. dvd, 2010, 61 mins.

ALONSO Lisandro, *Liverpool* (2008), Argentine-France-Pays-Bas-Allemagne-Espagne, Potemkine et Agnès b. dvd, 2010, 82 mins.

ALONSO Lisandro, *Jauja* (2014), Argentine-Danemark-France-Pays-Bas-Mexique-USA-Allemagne-Brésil, Blaq out et Le Pacte, 2015, 105 mins.

Corpus secondaire

BARTAS Sharunas, *The House* (1997), Lituanie-France-Portugal, Les films du paradoxe, 2010, 2h00.

CEYLAN Nuri Bilge, *Les Climats* (2006), Turquie-France, Pyramide, 2007, 1h41.

DUMONT Bruno, *Twentynine Palms* (2003), France-Allemagne-USA, Blaq out, 2014, 1h59.

FRÉMAUX Thierry, VALETTE Thomas, CALZETTONI Fabrice [et al.], *Lumière ! : une série de vues cinématographiques tournées par Louis Lumière et ses opérateurs entre 1895 et 1905*, France, France Télévisions, 2015, 91 mins.

REYGADAS Carlos, *Lumière Silencieuse* (2007), Mexique-France-Pays-Bas-Allemagne, Bac films, 2012, 131 mins.

SERRA Albert, *Honor De Cavalleria* (2006), Espagne, Arcades video, 2010, 1h47.

TARR Belà, *Satantango* (1994), Hongrie-Suisse-Allemagne, Clavis films, 2006, 7h25.

TARR Belà, *Le Cheval de Turin* (2011), Hongrie-Suisse-France-Allemagne-USA, Blaq out, 2012, 2h26.

VAN SANT Gus, *Gerry* (2002), USA-Argentine-Jordanie, Mk2, 2004, 98 mins.

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Tropical Malady* (2004), Thaïlande-France-Allemagne-Italie, aventi dvd, 2009, 115 mins.

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), Thaïlande-France-Laos, Pyramide, 2012, 108 mins.

Déclaration sur l'honneur

Je soussigné Adrien-Gabriel Bouché, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Le 21 mai 2018

Adrien-Gabriel Bouché

RESUMÉ DU MÉMOIRE

Rappel du sujet : *Les rythmes de la nature habitable dans le cinéma de Lisandro Alonso : vers un retour aux origines de l'Homme et du cinéma.*

Lisandro Alonso, cinéaste argentin ayant réalisé 5 longs-métrages à ce jour a la particularité de répéter, de film en film, le même schéma narratif : un homme, seul, face à la nature. Ce face-à-face souvent muet, dans un cinéma du plan long et du plan-séquence, pose d'emblée plusieurs questions : quels rapports le personnage entretient-il avec l'espace naturel ? La nature doit-elle être perçue comme un « lieu » ? Un « paysage » ? Un « habitat » ?

Car les personnages de Lisandro Alonso ne se contentent pas de *parcourir* la nature, ils ont, de part leur métier, leur mode de vie ou leur condition sociale, vocation à *l'habiter*. Mais que signifie alors réellement « habiter » un espace ouvert aux contours indéfinis ? Comment le cinéma peut-il dialectiser, avec les moyens qui lui sont propres, cette problématique ?

D'abord en analysant les rythmes *de* et *dans* l'image. La solitude du personnage, le récit épuré, l'omniprésence visuelle et sonore de la nature amènent à réfléchir à la confrontation entre deux rythmes bien distincts : celui, discontinu, de l'être humain et celui de la nature, continu et englobant. Le personnage peut-il prétendre *habiter* la nature, voire *fusionner* avec elle sans pour autant adopter son rythme ? Ses codes ? De ces interrogations et de cette confrontation est née l'hypothèse que pour *habiter* la nature, le personnage doit devenir *autre* en adoptant un être-au-monde plus sauvage, plus primitif. Un être-au-monde qui se manifeste par le déploiement d'un imaginaire qui renvoie aux origines de l'Homme : nudité, recours à la chasse, au feu, sexualité dénuée d'érotisme, meurtre etc.

Cet imaginaire primitif m'a amené à finalement envisager les films de Lisandro Alonso sous le prisme d'un « cinéma de la rêverie » inspiré par la « phénoménologie de l'imagination » de Gaston Bachelard. Le pouvoir imageant de la matière naturelle (l'eau, la végétation, la roche, la neige, le ciel) permet une expérience esthétique et sensorielle qui donne un sens nouveau à l'image, un sens qui émerge du vide laissé par la quasi-absence de dialogues et la radicalité d'un récit réduit à l'essentiel.

Ce mémoire fait enfin le pari que questionner la puissance imaginative de l'image et la capacité du spectateur à rêver devant elle, permet de faire un pont entre le cinéma de Lisandro Alonso et le

cinéma des « premiers temps » qui, déjà, grâce aux « vues » Lumière, déclenchait l'émerveillement des spectateurs en « redonnant vie » à la matière naturelle.

Mots clefs : Lisandro Alonso ; rythme ; temps ; nature ; origines ; rêverie ; cinéma des premiers temps ; Louis et Auguste Lumière ; vues Lumière ; cinéma contemporain.

