



HAL
open science

La solitude dans le cinéma de Carlos Sorín

Françoise Heitz

► **To cite this version:**

Françoise Heitz. La solitude dans le cinéma de Carlos Sorín. Journée d'étude des hispanistes sur le thème de la solitude, Jan 2010, Reims, France. hal-00492934

HAL Id: hal-00492934

<https://hal.science/hal-00492934>

Submitted on 17 Jun 2010

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.

La solitude dans le cinéma de Carlos Sorín

Françoise Heitz, Université de Reims, CIRLEP EA 4299 (Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues et la Pensée)

*Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art
quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude.
Maurice Blanchot, L'espace littéraire*

Résumé : Cet article se propose d'étudier le thème de la solitude dans trois films du cinéaste argentin Carlos Sorín, solitude brisée par l'abolition d'un temps de l'urgence, urgence inconnue des êtres qui peuplent les immenses espaces patagoniens. La solitude est brisée aussi par la solidarité des êtres (humains et animaux), filmés avec tendresse et humour, et par la poursuite sereine des rêves intimes.

Mots-clés : solitude abolie, espace, cinéma poétique, humour.

Contrairement à l'œuvre littéraire, éminemment solitaire, l'œuvre cinématographique est toujours le fruit d'un travail collectif, d'une équipe technique et artistique. En revanche, que la réception d'un film conserve une part énigmatique et soit profondément subjective ne fait aucun doute. Mais ce ne sont pas de ces truismes concernant genèse et réception qu'il s'agira ici. La solitude étant un concept lié au temps et à l'espace, deux coordonnées fondamentales du signifiant cinématographique¹, elle y prend un relief tout particulier et y est immédiatement perceptible.

Carlos Sorín, réalisateur argentin à contre-courant de la production actuelle dans ses caractéristiques parfois plus industrielles qu'artistiques, situe ses films dans l'immensité des espaces de la Patagonie qu'il affectionne, et tourne avec des moyens limités, en décors et éclairages naturels, avec des acteurs dont certains ne sont pas des professionnels, des histoires simples, au fil narratif ténu, qui sont des portraits de personnages dont la richesse n'est pas pécuniaire mais ne tient qu'à leur profonde humanité. C'est dire qu'il se situe d'emblée comme un artiste de l'intimité, sans réflexion austère ni envolée métaphysique, plutôt du côté d'une « dissection anthropologique de l'âme »². Nous avons choisi de parcourir trois de ses films pour explorer la mise en scène spécifique d'une solitude apprivoisée, où de discrètes touches d'humour et de lyrisme conforment un univers fictionnel aux enjeux esthétiques et symboliques pleins d'originalité. Il s'agit de *Historias mínimas* (2002), *Bombón el perro* (*Bombón le chien*, 2004) et *La Ventana* (*La Fenêtre*, 2009).

Dans le premier film de notre corpus, s'entrelacent trois histoires : celle de María Flores, jeune et jolie maman d'une petite fille, vivant pauvrement dans une cabane de Fitz Roy et qui, ayant gagné à un jeu concours télévisé, doit se rendre à San Julián, à 300 kilomètres de là ; celle de Roberto, démarcheur de commerce qui vit seul depuis son divorce et passe sa vie sur les routes, tout en étant secrètement amoureux d'une jeune veuve de San Julián, et celle d'un vieil homme, Don Justo, qui, échappant à la vigilance de sa famille,

¹ Il n'est qu'à penser à la polysémie du terme « plan » : quand on dit qu'une séquence comporte huit plans, il s'agit du sens temporel ; mais si l'on dit que l'arrière-plan révèle ou dénonce la scène qui se passe à l'avant-plan, on se réfère bien entendu à l'espace.

² Selon la belle expression de Dominique Martinez, à propos de *La Fenêtre* : « Jour de fin, fin du jour », *Positif* 580, juin 2009.

effectue une fugue pour aller retrouver son chien dont un voyageur lui a assuré qu'il l'avait vu à San Julián. C'est ainsi que s'installe le *road-movie* qui conduit tous les personnages à la même destination, si ce n'est au même destin. L'anecdote de Don Justo (son prénom semble insister sur la justesse - ou la justice - de sa démarche) est amplement développée dans *Bombón* où un homme d'âge mûr se retrouve licencié d'une station-service et, ne parvenant pas à vivre de la vente des couteaux dont il sculpte amoureusement des manches artistiques, se laisse convaincre par la mère d'une jeune femme qu'il a dépannée sur la route, d'adopter un dogue argentin, malheureux dans sa solitude et son inaction forcée. Par le biais de rencontres fortuites, Juan Villegas³, alias Coco, change de métier et se consacre à la présentation de son chien dans des expositions canines. Mais le manque de libido de l'impressionnant molosse semble compromettre l'avenir matériel de son maître qui comptait un peu sur la fonction reproductrice de celui-ci...

C'est dans son dernier film, *La Ventana*, que le réalisateur aborde avec délicatesse le sujet de la mort, un vieillard, là encore, s'échappant comme un enfant pour connaître une dernière fois la douceur du printemps, le bruit du vent dans les branches. Cet homme qui vit ses derniers jours aurait pu être un grand écrivain⁴ et, dans la fiction, il a été adoubé par Jorge Luis Borges lui-même qui lui a dédié son *Histoire universelle de l'infamie*. Si le temps fait toujours son office, créant un vide progressif autour des hommes, les séparant des êtres chers, la fiction cinématographique, chez un réalisateur qui ne voit pas de frontière étanche entre fiction et documentaire, se fait aussi le miroir de nos sociétés modernes. Les vieux s'y retrouvent des parias rejetés par leurs familles qui les perçoivent comme une charge inutile, et les cinquantenaires ayant perdu leur emploi n'ont pas droit à une deuxième *chance* (comme disent les Argentins en ayant recours au gallicisme), ceci d'autant plus que le pays connaît une crise économique profonde. La solitude est tout d'abord à prendre dans son sens affaibli « d'isolement », dans ces parages inhospitaliers où tout le monde se connaît et où la seule distraction semble être la télévision et ses émissions d'un absolu mauvais goût mais remplissant pleinement, pour ces pauvres gens, sa fonction d'usine à rêves. L'immensité de l'espace, isolant les êtres, rend difficile tout développement harmonieux de la vie affective. Enfin, la solitude inhérente à la condition humaine resurgit avec acuité au moment de la mort, une solitude ontologique, inéluctable, autrement plus profonde que l'isolement dû aux rigueurs géographiques ou au sentiment de rejet social. Nous verrons comment les personnages de Sorín, composant astucieusement avec ces données particulières ou bien universelles, savent échapper au simple isolement de la même façon qu'à la solitude elle-même.

Pour commencer : *Festina lente*, la solitude brisée

L'immensité de paysages monotones et sans fin induit un autre rapport à la temporalité. Pour la réalisation de *Historias mínimas*, Sorín a reconnu l'influence de l'œuvre atypique dans la filmographie de David Lynch, *Une histoire vraie*, (*The Straight story*, 1999), qui raconte l'histoire d'un vieux monsieur qui parcourt 500 kilomètres, juché sur sa tondeuse à gazon, pour retrouver son frère. Il s'inscrit ainsi dans une mythologie de l'errance, en claire

³ Son nom dans la vie puisqu'il ne s'agit pas d'un acteur professionnel : cette habitude de tournage est propre à Sorín, qui aime confronter des acteurs professionnels (dans *Historias mínimas*, Javier Lombardo et Antonio Benedictti), à des non professionnels, qui apportent leur authenticité, la fraîcheur de leur inexpérience. La formule, « rencontre entre une personne et un personnage », selon l'expression de Pascal Mériageu (*Le Nouvel Observateur* 01.09.05, « Nom d'un chien »), fonctionne à merveille.

⁴ Il est interprété par un véritable écrivain, l'Uruguayen Antonio Larreta, scénariste et auteur attachant entre autres de la fiction historique *Volaverunt*, adaptée sans relief au cinéma par Bigas Luna en 1999, en dépit de sa distribution impressionnante.

révolte contre la société urbaine et moderne d'hyperconsommation. Dans cette acception, la solitude n'est pas perçue comme conséquence d'un ostracisme, mais comme ouverture, disposition d'esprit qui permet justement la rencontre, la place laissée au hasard, puisque le temps n'est pas limité : Don Justo dit à Roberto qu'il a tout son temps, quand il lui demande s'il peut s'arrêter pour modifier le gâteau d'anniversaire qu'il apporte en cadeau⁵, et comme en écho, Villegas, dans l'autre film, déclare sobrement : « Lo que me sobra es tiempo »⁶. La distance ne semble pas non plus créer de problèmes insurmontables, puisque le grand-père assure qu'avec les superbes chaussures d'alpinisme qui lui ont été offertes par des touristes de passage, on peut aller n'importe où. Il se met d'ailleurs sans hésiter en route, nuitamment, comptant sur les camionneurs qui passeront et, le connaissant tous, ne manqueront pas de le prendre en charge. Le temps des gens pressés est une curiosité pour nos personnages : dans *Bombón...*, Coco regarde avec étonnement la montre-bracelet qui scintille au poignet du gérant de l'agence pour l'emploi et la même, reproduite en très gros, accrochée au mur et jouxtant ironiquement une image saint-sulpicienne du Sacré-Cœur de Jésus.

Roberto, le bouillant démarcheur qui veut croire coûte que coûte à sa bonne étoile et donne de comiques leçons de *marketing* et d'adaptation à la vie moderne à un vieux vendeur manifestement incapable de tels exploits, est lui-même un amoureux timide qui attendra encore longtemps avant de se déclarer : en partant, c'est pour lui que le panneau publicitaire semble avoir été conçu : « San Julián te espera »⁷. Il sourit en le voyant, sûr que la prochaine fois sera la bonne.

Et c'est parce que Coco Villegas n'hésite pas à remorquer la voiture d'une jeune femme en panne pendant 150 kilomètres, qu'il fait l'acquisition, au début à contrecœur, du dogue Bombón, de l'élevage « Le Chien » (car le mari de la veuve qui en est propriétaire était français). Très peu de personnages semblent inaccessibles à la solidarité qu'on leur démontre, enfermés dans une solitude trop profonde : c'est le cas fugitivement entrevu du personnage du jeune Tucumano, qui vit chez la fille de Coco, et semble comme drogué, anéanti, ne jetant pas même un coup d'œil au *mate* que lui tend Villegas. Affecté par l'atmosphère pesante habitée par les cris hystériques de la fille de Coco, complètement dépassée par ses enfants braillards qu'elle ne sait comment élever, le mécanicien au chômage n'a plus que sa vieille voiture comme bien matériel. Un superbe plan métaphorise l'effacement de sa solitude. Il est assis un peu tristement dans sa voiture (les héros soriniens ne sont pas des angoissés, tout juste à leurs heures, un brin mélancoliques). Cadré de l'extérieur, son visage est masqué par un bras qui applique vigoureusement de la mousse sur le pare-brise. En contre-champ, nous découvrons, en même temps que Coco depuis l'intérieur, le moment où la raclette enlevant le savon révèle le visage avenant d'une jeune fille compatissante : précieux moment où la solitude se déchire sous nos yeux.

Un tel plan est exactement le contraire de celui où le pauvre Roberto, converti en voyeur, voit revenir son aimée en heureuse compagnie masculine : il n'est point de solitude plus grande que le sentiment de l'échec amoureux, même, en ce qui concerne la réception, quand le personnage est aussi ridicule que sympathique. Mais comme le contrat de lecture qui s'impose dans le film est entre le conte de fées et la comédie, tout finira bien : Roberto apprend le lendemain que ce n'était que le frère qui accompagnait la jeune veuve, et son

⁵ Véritable fil d'Ariane humoristique du film : Roberto veut apporter un gâteau pour l'anniversaire de l'enfant de la jeune femme dont il est amoureux, mais ne le connaissant pas, il ignore s'il s'agit d'un garçon ou d'une fille, le prénom René(e) n'éclairant pas sur le sexe de celui (ou celle) qui le porte. Ayant d'abord fait élaborer un superbe ballon de football où il a fait préciser le prénom qui avait été oublié, il est pris d'un doute et trouve une bonne âme qui transforme le ballon en « tortue unisexe »...

⁶ « Du temps, j'en ai à revendre ».

⁷ « San Julián t'attend ».

bonheur retrouvé lui fait perdre tous ses moyens : il renverse sa mallette et éparpille tous ses papiers, provoquant ainsi le rire de la belle.

L'animal et l'humain⁸

Le chien est le meilleur ami de l'homme, c'est bien connu. Au début, on pourrait croire qu'on en restera à la banalité de ce constat. "Puede ser una compañía para usted que anda solo"⁹, dit la mère de la jeune fille que Coco a dépannée sur la route. Et elle ajoute aussitôt (la discrète musique du *bandoneón* souligne ses propos) : "A mí me parte el corazón verlo ahí, tirado todo el día, pobrecito"¹⁰. C'est dire d'emblée que l'adoption serait un remède à la solitude de l'homme comme à celle du chien. Le moment où la solitude devient poignante, c'est lorsqu'on entend hurler la meute, bêtes ou hommes, les inconnus qui représentent un danger immédiat. C'est le cas de Bombón quand il entend le hurlement de ses congénères appelés à être présentés dans des expositions, ou bien pire, à être chasseurs de pécaris et à mourir égorgés s'il le faut sans lâcher leur proie¹¹. Sentant le danger d'une vie de gladiateur ou de bête de foire, il refuse alors de descendre de la voiture. Le chien aussi a droit à sa liberté, loin de l'enfermement dans la comédie humaine des présentations de toutous. Il en va de même pour les enfants : la petite fille de Donado, devant réciter un poème en public, nerveuse à l'extrême, en devient aphone. Une société du dressage permanent est ainsi dénoncée, sans avoir l'air de rien. Dans *Historias mínimas*, la timide María contemple avec crainte, dans un moment de solitude totale, la caméra noire qui s'approche dangereusement d'elle et, sommée de parler et de dire deux lettres, ne peut que répéter : « A-A ».

Le rapprochement de situation entre les deux « personnages » de *Bombón el perro* car le chien en est un au même titre que l'homme, se précise, anthropomorphisme aidant, jusqu'à la communauté de gestes et de sentiments. Tout d'abord, le premier échange en champ / contrechamp : un *travelling* avant saisit en très gros plan le visage mi-intrigué mi-ému du futur maître, puis on voit le chien derrière le grillage, allongé dans son ennui mortel, avant de revenir au même plan du visage de Villegas sur lequel se dessine cette fois un léger sourire : ce n'est pas un vrai coup de foudre, mais l'homme est conquis. Le chien, quant à lui, ne se doute de rien. C'est l'image suivante qui montre en plan rapproché l'homme au volant de sa guimbarde, de nuit : son regard en coin se porte timidement vers le côté puis se concentre à nouveau sur la route. La rupture scalaire, en élargissant le cadre, révèle avec humour ce qu'on pressentait : le placide molosse¹² règne en maître dans son nouveau domaine. Au léger gag (effet de surprise, masse imposante et impassibilité de l'animal), s'ajoute l'échange décalé et savoureux des regards : maintenant, le chien regarde son nouveau maître, qui à son tour détourne les yeux vers le chien : le pacte est scellé par l'échange des regards.

À propos du montage des films de Sorín, il convient de faire une courte parenthèse pour remarquer l'absence totale de fondus enchaînés. Tout se fait en coupe franche, et cela pour une raison symbolique profonde : si les personnages, dans leur humble sagesse, ont tout leur temps, ils savent d'emblée ce qui est juste et convient de faire et n'ont pas besoin de longues délibérations ou de monologues intérieurs pour prendre une décision. Ainsi, dès que Coco demande à son ami dans quelle agence sa femme a obtenu une place de femme de

⁸ *L'Humanité* du 31.08.05 titrait joliment : « Le chien est l'avenir de l'homme » (article de Dominique Widemann).

⁹ « Cela pourrait être une compagnie pour vous qui êtes tout seul. »

¹⁰ « Cela me fend le cœur de le voir étendu là toute la journée, le pauvre. »

¹¹ Ce sont d'ailleurs là les seules images cruelles du film : les photos que le banquier, expert en chiens de combat, montre avec ravissement à Coco, celles de son chien qui s'est laissé égorger, car ce sont « des chiens absolument insensibles à la douleur ».

¹² « Impérial et impassible : L'ange gardien, blanc céleste, d'un homme qui le croise alors qu'il a tout perdu », Frédéric Strauss, *Télérama*, 01.11.06.

ménage, le plan suivant le montre dans l'agence, sans l'inutile complication des réponses évidentes.

Pour en revenir à Coco, imitateur de son chien, quand il se transforme en entraîneur inexpérimenté, courant comiquement à côté de lui sur la route, on le voit habillé d'une combinaison blanche comme le pelage de son compagnon, un peu sale aux genoux, de la même façon. Et l'exubérant Walter Donado fait remarquer qu'il y a aux États-Unis 80 millions de chiens, ce qui en fait la deuxième minorité du pays !

Malacara¹³, peu présent physiquement dans *Historias mínimas*, puisque son maître ne le retrouve qu'à l'issue d'un long voyage qui occupe la majeure partie du film, a la piteuse apparence d'une pauvre bête, en opposition avec Bombón, dont le nom ironique correspond si peu à la fière allure. C'est pourtant Malacara qui occupe une fonction surnaturelle, apparaît comme une instance quasi divine. C'est une histoire que le grand-père ne consent à raconter qu'à la première personne qui lui inspire vraiment confiance : Fermín, l'un des gardiens du hangar à l'entrée de San Julián. Un jour, sa vue ayant fortement baissé et voyageant le soleil en pleine figure, il ne distingua pas un passant qu'il renversa ; il prit peur et s'enfuit. Son chien hurla toute la nuit et au matin, il avait disparu. « Ce chien est le seul à me connaître vraiment » déclare gravement le vieil homme. Si le spectateur oublie son rationalisme en entrant dans la salle de cinéma, il accepte cet aveu simple et profond de don Justo, celui qui aimerait être un juste, et dont le chien est la conscience vivante, « l'œil de Dieu » comme diraient des latinoaméricains nourris de Victor Hugo. Fermín accepte d'emblée cette évidence : « Mañana, iremos a ver a Loza, a ver si le perdona el perro »¹⁴.

La solitude, ce n'est donc pas de ne pas être accompagné, et cela toute la poésie le répète à satiété, des Romantiques à Machado, c'est d'être séparé de l'être (animal ou humain) qui vous était indispensable, souvent sans qu'on le sache¹⁵.

Si, pour parodier le titre d'un film de Cédric Klapisch, « chacun cherche son chien », c'est peut-être là une métaphore de la condition humaine, comme le moyen de fuir la solitude. La mimesis entre homme et animal est d'ailleurs poussée très loin dans les deux films. Dès qu'apparaît Don Justo dans *Historias mínimas*, il fait rire les enfants en remuant ses oreilles : séparément ou ensemble, à la demande. Un autre écho visuel rappelant sans cesse le chien à l'esprit de l'homme est la présence dans la voiture de Roberto d'un chien en peluche qui hoche la tête, semblant, en un dialogue muet, apprécier la démarche du vieil homme pour venir le rejoindre.

L'aspect mimétique le plus drôle entre le chien et son maître est leur apparente retenue sexuelle : Bombón, dont on attend avec impatience son accouplement avec Pamela, après l'avoir reniflée, préfère entrer dans sa niche et s'y coucher nonchalamment. Walter explique à son ahuri d'associé qu'il fallait l'aider, ajoutant : « La première fois, on ne t'a pas montré à toi ? » Mais la deuxième tentative est tout aussi négative, et Walter, catastrophé, fait étalage de ses notions de psychanalyse canine, disant que le chien a dû être traumatisé quand il était petit. Coco, de son côté, est un homme timide, mais il ose quand même retourner voir la chanteuse qui a appris phonétiquement les paroles de chansons arabes chez un Libanais et se produit ainsi au cabaret. Il lui offre son dernier couteau, au manche en forme de tête de puma. Le cadeau est un gage : ces deux esseulés pourront un jour peut-être abolir leur solitude, et le dernier gag du film est celui de l'accouplement sans témoin du molosse avec une chienne sans pedigree.

¹³ « Sale gueule » en français.

¹⁴ « Demain, nous irons voir Loza, pour voir le chien vous pardonne. »

¹⁵ Roberto a perdu sa femme à cause de sa jalousie, ce qu'il confesse à la boulangère compatissante en voyant un feuilleton télévisé (*culebrón*) à la télévision.

Seul à la poursuite de son rêve

Nous avons centré l'essentiel de notre exposé sur l'homme et le chien, paradigmes de solitudes abolies. Mais il est d'autres êtres, de doux rêveurs, des don Quichotte patagoniens, qui abondent dans les parages et poursuivent les rêves les plus fous. Ainsi, le défunt mari de doña Haydée, celle qui consent à transformer la *torta* ballon de foot en *torta* tortue : il collectionnait les palmiers et rêvait de transformer la Patagonie en un nouveau Brésil. Le défunt, dans *Bombón*, après une vie consacrée à échafauder des projets délirants (il fit de tout « sauf de la politique ») ne doutait pas que le premier exemplaire de son élevage le mènerait à la fortune. Mais sa veuve précise qu'il vivait heureux dans ses chimères. Et que dire de la douce María, qui vit dans une cabane sans électricité, mais ne veut pas renoncer à son lot gagné au jeu télévisé : un robot multifonctions ? Elle acceptera finalement de l'échanger contre 300 pesos et un set de maquillage échu à une mégère laide et dépitée. Le fabuleux robot reste hors champ, mais dans le dénuement de ces vies, les objets font rêver. La façon dont quelques-uns d'entre eux, d'autant plus importants qu'ils sont peu nombreux et récurrents, sont mis en scène, fait partie de cette « poétique de l'espace » dont parlait Gaston Bachelard.

Une « poétique de l'espace »

« À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes », déclarait déjà Luis Buñuel¹⁶. C'est d'eux que vient l'humour chez Carlos Sorín, créant des situations décalées qui, prêtant à sourire, abolissent un instant la solitude du personnage (et par empathie, celle du spectateur). Tel est le cas de la poupée gonflable en habits de pompiste qui agite les bras devant le garage (*Gomería*) du Gitan, comme un bien inutile sémaphore dans ce coin perdu dont le patron, par ailleurs agressif et inhospitalier, n'incite guère à s'arrêter. Isolés dans leur ruralité, les jeunes rêvent de la ville comme d'un Eldorado ; les vieux, eux, savent qu'il n'existe pas et se contentent du peu qui leur est accordé. N'ayant jamais entendu parler du film *Men in black*, Coco est cependant tout fier d'avoir gagné ce type de lunettes en sus d'un bidon d'huile, à la pompe à essence : ironie du sort, dans un marché du travail exsangue, les stations-service ne lui offrent plus de travail, mais la possibilité de frimer un peu. Mais l'être est authentique chez les héros soriniens qui ne se laissent pas (ou pas encore) prendre dans le miroir aux alouettes des apparences. C'est pourquoi, leur attachement puéril et touchant aux objets inutiles, même dans un univers kitsch de statuettes qui clignotent, n'est jamais vu d'un œil moraliste. Les tragédies sont absentes de ce monde où les petits drames du quotidien peuvent être transfigurés, si une présence, aussi humble soit-elle, vient habiter la solitude.

Dans le dernier film, *La Ventana*, la caducité des êtres et des choses incite au *Carpe diem* : saisis le jour, surtout si c'est le dernier. Dans le silence de la maison où Antonio agonise sans ses proches (son fils, devenu un célèbre pianiste en Europe, arrivera bien tard, se sentant étranger chez lui, et ne goûtant que du bout des lèvres au champagne éventé de la bouteille que le vieux monsieur conservait précieusement pour une occasion exceptionnelle), chaque son, chaque objet filmé, prend une consistance, une épaisseur d'intense existence. Ainsi, le tic-tac d'une pendule ou bien le piano que l'accordeur répare au rez-de-chaussée. Le vieil homme couché n'a plus que la fenêtre comme vue sur le monde¹⁷. Empruntant une voie

¹⁶ Luis Buñuel, *Du plan photogénique*, p. 22, cité par Claude Murcia dans son étude critique, *Un chien andalou et L'âge d'or*, Paris, Nathan, coll. Synopsis, 1994, p. 71. Concernant l'attention aux objets et aux paysages, voir aussi Françoise Heitz, « La solitude dépassée » (3^e partie : « La solitude, la violence et la mort »), *Pilar Miró, vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Artois Presses Université, 2001.

¹⁷ « La fenêtre comme le cadre fait un temple d'un morceau du monde. La fenêtre fait le jardin comme le cadre intensifie la scène qu'il esseule ». Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 72.

plus contemplative, le cinéaste dit avoir eu en tête le souvenir des *Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman, film qui l'a marqué dans sa jeunesse cinéphile.

Du microcosme des objets qui peuplent une vie à l'immensité des paysages, il n'est qu'un pas, que le réalisateur franchit avec aisance et poésie. « L'immensité est, pourrait-on dire, - suivant Bachelard - une catégorie philosophique de la rêverie »¹⁸. Dans les arides paysages filmés avec constance par Sorín, les haltes n'en sont que plus chaleureuses (chaleur humaine des cafés-épiceries ou des boulangeries). La voiture paraît minuscule, et en écho à la fameuse *torta*, son ombre adopte la forme d'une tortue, comme plus tard, le set de maquillage de María aura aussi la forme de ce sympathique animal, symbole de la lenteur dont nous analysons l'éloge dans notre première partie.

Exaltant sobrement la poésie des grands espaces, la route est filmée à tout moment du jour et de la nuit, sous toutes les couleurs changeantes du ciel. L'horizon s'élargit, rien ne vient heurter le regard. La gamme chromatique y apparaît symbolique, en accord avec l'état d'âme des personnages. Ainsi, le paysage caillouteux, hérissé de poteaux électriques que l'on voit au début de *Bombón*, quand le naïf Villegas s'est fait rançonner par le gardien sans scrupule, est transfiguré quand le chien a adopté son maître : un plan pictural montre la voiture de dos, la route bleue, et le ciel rose¹⁹.

Le film de *Bombón* pourrait s'achever sur le rire mimétique de l'homme et de la bête, après la bonne blague que le chien a jouée aux dompteurs de tout poil. Mais si Coco prend encore un jeune couple d'auto-stoppeurs qui partent à Buenos Aires dans l'espoir d'y trouver du travail, c'est pour bien marquer l'esprit particulier de ces *road-movies* transpatagoniens : l'essentiel n'est pas de partir, encore moins d'arriver (le but recherché n'étant quasiment jamais atteint), mais de ne pas être seul pour faire le voyage. C'est là une métaphore même de la vie. Dans cette odyssée du quotidien, il suffit de peu de choses pour bien vivre : d'un rêve qu'on poursuit, de l'espoir d'un amour, ou d'un chien dont on se fait un ami. Et il suffit de l'écran d'un souvenir heureux pour bien mourir. Antonio ne revoit pas, selon le topos, toute sa vie défiler, mais juste le sourire d'une jeune fille qui l'avait gardé un soir quand il était enfant : le noir et blanc remplace alors la couleur. Chez Carlos Sorín, le réalisme poétique transcende la solitude humaine.

¹⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994 [1^e éd. 1957], p. 168, chap. « L'immensité intime ».

¹⁹ « Les grands cinéastes « recréent », redessinent les paysages naturels à l'image de leur vision du monde (...) Pour eux, la fonction des paysages dépasse tout caractère informatif. Leur atmosphère et leur contenu particuliers sont inhérents au récit », Yvette Biro, *Le temps au cinéma*, Lyon, Aléas Editeurs, 2007, p. 134. Ajoutons quand même que les ciels argentins sont dotés de couleurs particulièrement picturales...ou cinématographiques.