



HAL
open science

La Nature, "au-delà" du paysage? Pour un cinéma géopoétique.

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. La Nature, "au-delà" du paysage? Pour un cinéma géopoétique.. Jean-Michel Durafour (dir.), Les sites de l'image, Presses du Réel, A paraître. hal-03432613

HAL Id: hal-03432613

<https://hal.science/hal-03432613v1>

Submitted on 17 Nov 2021

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 NATURE, « AU-DELA » DU PAYSAGE ? POUR UN CINEMA GEOPOMETIQUE.

Antoine GAUDIN

« **Le paysage, au-delà de la Nature ? Pour un cinéma géopoétique** », in Jean-Michel Durafour (dir.), *Les sites de l'image*, Presses du Réel, accepté, à paraître.

« C'est le film qui pense.
Moi, je suis le témoin de cette pensée. »
Jean-Luc Godard

Il arrive que le cinéma de fiction représente les espaces naturels autrement que comme un décor ou un « fond » pour l'action, qu'il les amène temporairement à l'avant-plan de l'attention spectatorielle. Ce faisant, il dialogue de façon insistante avec l'héritage des autres arts, au premier rang desquels la peinture et la littérature. Mais il peut aussi proposer des mises en relation avec la nature qui lui sont propres. C'est le cas, notamment, dans un certain nombre de films des trente dernières années, formant un courant non officiel que nous proposons d'appeler « cinéma géopoétique¹ », auquel participent des œuvres de cinéastes venus du monde entier (Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Bruno Dumont, Lisandro Alonso, etc.). Quelles sont les caractéristiques des films géopoétiques qui permettent de les identifier en un corpus cohérent – distinct (tout en lui étant parent par certains aspects) de ce que l'on a pu, ailleurs, appeler « *contemporary contemplative cinema* » (Harry Turtle) ? Comment ces films mobilisent-ils les moyens expressifs du cinéma afin de tenter de renouveler la compréhension sensible de notre relation à la nature ? Parle-t-on ici d'expériences esthétiques radicalement neuves sur le plan formel ou technologique, ou bien, de façon plus humble mais non moins essentielle, de la redécouverte et de l'exploitation intensive de certaines puissances expressives intrinsèques au médium ?

Pour traiter ces questions, nous allons d'abord revenir brièvement sur quelques séquences-clés dans l'histoire du cinéma, qui nous intéressent autant par leur façon de placer les espaces naturels filmés au cœur de la composition que par les codes expressifs qu'elles mobilisent pour cette opération ; tout en relevant de solutions poétiques plus traditionnelles a priori (qu'elles ont d'ailleurs parfois contribué à implanter au sein du cinéma), elles ouvrent en effet la voie, par certains aspects, à une sensibilité géopoétique sous-jacente. Un temps ultérieur, plus développé, sera consacré aux films « géopoétiques » eux-mêmes, et tentera de mettre en lumière les modalités de rupture ou de différenciation qu'ils proposent vis-à-vis de ces codes devenus dominants. Cette transition s'effectuera en prenant appui sur l'analyse des premiers longs métrages du cinéaste espagnol Albert Serra, *Hoïor de Cavalleria* (2006) et *Le Chant des oiseaux* (2009), et au prisme de l'hypothèse suivante : les films géopoétiques présentent des solutions de mise en scène qui travaillent à forcer le « voile paysager » que notre culture visuelle tend à jeter par réflexe sur les

¹ La notion de géopoétique a été conceptualisée par le poète et philosophe Kenneth White, notamment dans *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994. Nous proposons ici de réfléchir à son intérêt pour l'étude du cinéma.

espaces terrestres, au profit d'un rapport plus fondamental et concret à la nature pour l'expression duquel le cinéma peut constituer un outil privilégié.

Nous essaierons de montrer que ce passage du paysage à la nature ne s'effectue pas à proprement parler *contre* les solutions de représentation précédentes, mais plutôt de façon à en mobiliser, à leur plein potentiel, certaines puissances expressives qu'elles contenaient en germe sans les exploiter pleinement. C'est à cette aune, selon nous, qu'il faudra évaluer la proposition esthétique des films d'Albert Serra comme celle des autres films géopoétiques contemporains : il s'agit moins, dans ces films, de proposer des modalités figuratives de la nature radicalement nouvelles (comme, par exemple, dans certains courants du cinéma d'avant-garde adeptes de stratégies de « défiguration »), que de revenir à certaines des puissances phénoménologiques primordiales du médium cinéma ; des puissances que son régime fictionnel dominant a le plus souvent, au long du XX^e siècle, recouvert sous un transartistique « consensus paysager » – mais qui affleuraient quand même sous ce voile, du fait de l'impact des caractéristiques fondamentales du médium.

Le paysage... et au-delà

Dans les premiers temps de l'histoire du cinéma de fiction, en raison notamment de la persistance en son sein des modèles scéniques hérités du théâtre, il est fait relativement peu de cas, hors prétexte narratif particulier, de la relation au monde naturel dont les vues « documentaires » des frères Lumière avaient, peu de temps auparavant, fait un de leurs matériaux privilégiés. Une fois dissipée la fascination primordiale devant les pouvoirs reproducteurs du médium, les réalisateurs se mettent rapidement à privilégier, pour les décors de leurs intrigues, le monde intérieur clos du studio à celui, plus imprévisible et moins malléable, des extérieurs naturels. D'ailleurs, même lorsqu'ils tournent en extérieurs, la plupart du temps, ils s'attachent à domestiquer cet espace en l'organisant dans le cadre rigide d'un « plan-tableau » intégrant l'ensemble des actions narratives et auto-suffisant (comme l'a souligné, notamment, Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini*). Apparaissent cependant, ici ou là, des expérimentations qui amènent un autre régime de sensibilité vis-à-vis des espaces naturels représentés, notamment en imposant à la mécanique fictionnelle un temps de contemplation paysager.

Un des meilleurs exemples de cette tendance se trouve dans un film d'une bobine (15 minutes) de D.W. Griffith intitulé *The Country Doctor* (1909). Il suffit de décrire l'intrigue de ce mélodrame (un médecin de campagne doit choisir, entre l'exécution de son devoir auprès d'une enfant en danger de mort dans le village voisin, et le retour auprès de sa propre fille frappée du même mal) pour comprendre qu'elle est centrée sur le drame psychologique humain. Or, le film présente ceci d'intéressant qu'il s'ouvre et se clôt par le même plan de paysage, totalement vidé de présence humaine. L'espace naturel est alors essentiellement représenté pour lui-même – fait rare, y compris dans les autres films que Griffith tourne en décors naturels à la même époque [Fig. 1].

Ce plan est d'autant plus remarquable qu'il mobilise le procédé spécifiquement cinématographique du panoramique, alors peu usité dans la cinématographie-attraction, en l'émancipant en plus de toute nécessité sur le plan scénographique (il ne s'agit pas, ici, de suivre un protagoniste dans ses déplacements). Griffith commence en fait par saisir la vallée ensoleillée et luxuriante de Stillwater, dans un plan d'ensemble à la composition manifestement inspirée par les peintres paysagistes du XIX^e siècle, et à partir de ce point départ, il fait ensuite pivoter l'appareil de prise de vues sur la droite, pour venir recadrer, au milieu d'une végétation touffue et agitée par le vent, la maison du

docteur et de sa famille (nous les voyons brièvement, à la fin du plan, sortis sur le perron). Le plan raconte ainsi l'inscription-symbiose de la vie de ces êtres au cœur d'une nature foisonnante et accueillante – un véritable Eden. Bien que prioritairement représenté pour lui-même, l'espace naturel sert donc également de support à une première caractérisation narrative des personnages, et à l'expression d'une vision de la nature prédéfinie, sous l'égide de l'harmonie originelle.

Mais au-delà de cette préfiguration du code classique du plan d'exposition, ce qui fait le caractère exceptionnel de *The Country Doctor* à son époque, c'est surtout le retour du même plan à la fin du film – après que le sort funeste ait emporté la fille du médecin, ce dernier étant revenu trop tard chez lui pour la sauver. Seule différence, mais de taille : le panoramique s'effectue cette fois en sens inverse, vers la gauche, quittant progressivement la maison endeuillée pour revenir au point de vue d'ensemble sur la colline et la rivière. Symétrique parfait du plan d'ouverture, ce plan final n'a pas seulement pour fonction de « boucler la boucle » du récit. Il présente également la caractéristique de montrer un paysage qui, loin d'être désormais pluvieux et morne (comme l'aurait voulu une solution traditionnellement romantique mettant la nature au diapason des émotions humaines), est au contraire toujours aussi paisible et ensoleillé qu'il l'était au début du film. La mort a frappé, mais le monde est toujours aussi éclatant. On comprend alors que ce qu'exprime le film à cet instant, ce n'est plus le caractère édénique de la nature, son accord aux existences humaines, mais au contraire son implacable *indifférence* aux drames humains qui se déroulent en son sein. C'est cet élément-là qui dessine dans le film, sous la prééminence massive de l'influence picturale, un possible au-delà à la lecture romantico-paysagère, et un des premiers jalons possibles pour l'existence d'une dimension géopoétique dans le cinéma de fiction.

Si le plan d'exposition ne figurait pas encore, à l'époque de *The Country Doctor*, parmi l'attirail des conventions narratives établies du cinéma, il pouvait toutefois renvoyer à celles de la littérature romanesque du dix-neuvième siècle, dans laquelle la description du lieu de l'action, en préambule à cette dernière, est un procédé relativement habituel². C'est justement à un dialogue avec une œuvre littéraire que l'on doit, au milieu du XX^e siècle, une des « bouffées de nature » les plus fameuses qu'ait proposées le cinéma de fiction. Cela se passe dans le deuxième sketch du film de Max Ophüls *Le Plaisir* (1953), adaptation de la nouvelle de Guy de Maupassant : *La Maison Tellier* (1881). C'est le fragment souvent cité où les pensionnaires de ladite maison, des prostituées endimanchées venues assister à une première communion dans un coin de campagne, parcourent en charrette les vallons normands pour se rendre à l'église depuis la gare [Fig. 2]. L'effet produit par cette poignée de plans va bien au-delà du simple intermède descriptif : par l'action des panoramiques d'accompagnement se succédant les uns aux autres en une sorte de grand mouvement fluide et idéal, de la musique à la tonalité élégiaque, et des citations directes en voix-off de la nouvelle de Maupassant (qui mentionne notamment des couleurs et des odeurs que l'image en noir et blanc ne peut contenir), ce trajet devient un moment privilégié du film, l'occasion d'un grand déferlement de sensorialité.

² Les « romans médicaux » du XIX^e siècle, construits autour de la figure du médecin de campagne, s'ouvrent, de façon régulière, par la description d'un paysage naturel porteur de valeurs pastorales (en opposition avec l'univers de la Grande Ville et de ses connotations babyloniennes). François Tonnelier, « Le médecin de campagne, ou l'ambiguïté des symboles », in *Les Tribunes de la santé*, 2009/2, n° 23, p. 57-63.

Les chants religieux « invisibles » (leurs sources sont localisées hors-champ, dans l'église voisine) qui accueillent l'arrivée de la charrette au village confirment le caractère « sacré » d'un parcours qui fut en lui-même, et bien qu'il se déroulât sans péripéties, un événement important pour les personnages : il s'y est joué, de façon souterraine et mystérieuse, une sorte d'épiphanie ou de révélation (nous en aurons la confirmation dans la suite du film). Ce qu'illustre cette séquence d'une minute, c'est que le rapport de l'être humain à l'espace naturel peut à un moment, *sans enjeu narratif manifeste* (pas d'obstacle, ni de retard à combler, aucune modification des rapports entre les personnages, etc.), constituer le sujet principal de l'histoire : c'est cette dimension-là, encore en retrait derrière l'exubérance sensorialiste du déploiement paysager, qui contient en germe ce que proposera plus tard, de façon plus insistante, le cinéma géopoétique.

Il s'agit, au fond, de faire d'un code dramatique ordinaire (le récit condensé du déplacement), une « scène » véritable. Or, la plupart du temps dans le cinéma narratif, ce déplacement, à moins d'accueillir des péripéties scénaristiques, fait l'objet d'une ellipse ou ne constitue qu'un bref fragment informationnel d'un plan ou deux (pour dire : « ils se sont déplacés »). Si au contraire le déplacement devient une scène entière, cela modifie bien sûr la fonction qu'occupe, dans le récit, l'espace dans lequel il s'effectue, et les rapports que les personnages entretiennent avec cet espace. Cela ouvre la possibilité, entre lui et eux, d'une *rencontre*, dans toute sa dimension événementielle, comme dans le début du film de David Lean *Lawrence d'Arabie* (1962), film que sa longueur exceptionnelle prédisposait peut-être à déployer ce type de scène : un passage de trois minutes quasi-intégralement consacrées au premier déplacement du lieutenant T. E. Lawrence, accompagné de son guide bédouin, dans le désert égyptien [Fig. 3]. Même si cela n'est pas tout à fait en accord avec la biographie du véritable T. E. Lawrence (qui avait, en 1916, déjà effectué plusieurs séjours de longue durée dans le désert, notamment au cours de missions d'archéologie, avant d'être envoyé à la rencontre des tribus nomades Hachémites), le film présente ce trajet comme une première, une découverte de l'espace naturel du désert. C'en est une en tout cas pour les spectateurs d'un film dont l'action ne s'est déroulée jusqu'alors qu'en Angleterre, ou dans les intérieurs occupés par la délégation britannique au Caire. Les moyens de composition mobilisés sont à la hauteur de l'événement : lever de soleil éblouissant (l'occasion d'un fabuleux raccord séquentiel avec la flamme d'une allumette soufflée à la fin de la scène précédente), plans d'ensemble majestueux révélant l'immensité du paysage, couleurs éclatantes envahissant l'écran et contrastant avec les teintes homogènes et ternes des séquences précédentes, légers travellings d'accompagnement pour y suivre les deux silhouettes humaines, musique opératique de Maurice Jarre avec son fameux thème orientalisant... La « rencontre » ici équivaut à un véritable coup de foudre. Au milieu de la scène, d'ailleurs, un bref interlude dialogué (où Lawrence refuse de boire tant que jeûne son compagnon bédouin) insiste sur le fait que le héros est « gagné » par le désert – au point de vouloir adopter instantanément les us de ceux qui le peuplent.

L'hyperbole appliquée au code dramaturgique de la « mention du déplacement » est telle qu'elle installe une histoire parallèle à l'intrigue principale : autant que de l'implication du lieutenant Lawrence dans les guerres arabes, le film traitera ainsi de la relation entre un homme et un espace naturel. La suite du film le confirme, en suggérant de multiples façons que Lawrence est avant tout une sorte de tête brûlée, que le désert a fascinée, et qui cherche à y rester à tout prix. C'est donc presque incidemment, pourrait-on dire, qu'il se retrouve à prendre la tête du soulèvement des tribus bédouines contre l'armée turque ;

il fallait un prétexte pour parcourir le désert, ce fut celui-là. Ce qui est frappant, dans cette séquence au début de *Lawrence d'Arabie*, c'est donc à quel point, derrière la présentation aux spectateurs d'une sensibilité exotico-paysagère superlative (encore accentuée par le format 70 mm), se met en place *cette « autre histoire » d'imprégnation à l'environnement*, plus intime et approfondie, que le film confirmera ensuite comme étant constitutive du protagoniste. C'est ce type d'histoire que racontera plus tard – en la mettant cette fois à l'avant-plan de l'attention spectatorielle (sans grande quête narrative), et en la délestant de l'attirail expressif du régime de la contemplation-spectacle – le cinéma géopoétique.

Il sera, en cela, précédé par le cinéma dit « moderne » autre important jalon sur le chemin de ce nouveau régime de sensibilité. En évitant la « plénitude³ » du cinéma narratif classique, au profit de situations d'errance et de déambulation dégagées de leurs traditionnelles dimensions explicatives, certains cinéastes européens de l'après-guerre, notamment, ont ouvert la voie à une interprétation renouvelée des rapports entre les êtres humains et leurs lieux de vie ou de pérégrinations. Un des actes fondateurs de cette sensibilité neuve au cinéma est la scène d'ouverture du film de Roberto Rossellini *Voyage en Italie* (1954), avec son montage alternant entre, d'un côté, des plans de conversation à l'intérieur d'une voiture (abritant un couple d'Anglais que le dialogue nous présente comme sensiblement désaccordés), et, de l'autre, des plans de la route traversant les paysages de Campanie. En apparence dénués de justification narrative comme de significations immédiates, ces plans amènent l'espace rural de l'Italie à s'immiscer entre les époux, préfigurant la dimension révélatrice que le voyage dans ce pays aura pour leur relation.

Au-delà de cette fonction thématique, ces plans valent aussi par leur effet dynamique : ils révèlent par ces soudaines « trouées », ces soudaines dilatations de l'image-espace cinématographique (qui s'inscrivent *en creux* vis-à-vis de l'univers confiné de l'habitacle du véhicule), l'étendue du fossé (= de l'espace sentimental) qui existe entre les protagonistes. Ainsi, derrière un enjeu psychologique qui demeure encore tout du long à l'avant-plan de l'attention spectatorielle, cette scène ne se contente pas de systématiser une convention stylistique de la modernité cinématographique (le raccord de regard « mystérieux ») ; elle mobilise également une qualité-puissance du médium cinéma – sa façon de modeler en permanence, par le mouvement et le montage, un espace-matériau constitué par des prises de vues photoréalistes – qui sera plus tard réinvestie de façon intensive par les auteurs de films « géopoétiques », dans leur quête d'un lien intrinsèque entre l'homme, la caméra et le monde naturel.

Cette poignée d'exemples nous permet d'observer, à la suite des travaux précurseurs de Stephen Heath (notamment son article « Narrative Space » de 1976), que le cinéma de fiction pose le problème de l'espace autant en termes de représentation qu'en termes de récit : tout récit implique un espace représenté dans lequel l'action se déroule, et dans le même temps, ce récit, par sa structure et ses partis-pris, influence la réception de cet espace par les spectateurs. Il ne s'agit donc ici : ni d'envisager l'espace naturel dans les termes exclusifs de sa contribution au récit, en laissant de côté sa dimension poétique ou phénoménologique ; ni d'extraire totalement l'espace du contexte narratif pour le considérer dans ses forces iconologiques pures, comme s'il constituait un domaine expressif indépendant, ou encore un simple ajout décoratif apporté à des films qui fonderaient ailleurs leurs principes de développement. C'est donc dans une perspective *à la fois* narratologique et esthétique que nous allons explorer la tendance géopoétique à

³ Voir José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

l'œuvre dans le cinéma d'Albert Serra – en la décrivant, prioritairement, comme une proposition d'alternative à l'hégémonie de l'interprétation paysagère des espaces naturels représentés.

Du paysage au cinéma

De la « Philosophie du paysage » de Georg Simmel aux travaux plus récents de Jean-Marc Besse, Anne Cauquelin, Alain Roger, etc., les nombreux auteurs qui l'ont prise pour objet ont établi que la notion de paysage n'était pas un invariant éternel et universel des sociétés humaines, mais qu'elle constituait au contraire le produit d'une certaine organisation sociale, historique et culturelle. Depuis ses développements aux prémices de l'époque moderne, le paysage est demeuré un instrument conceptuel privilégié dans la définition du rapport que les êtres humains entretiennent avec le monde naturel. Mettant l'œil au centre du processus de perception et d'appréciation, il implique le plus souvent une vue dégagée et surplombante sur une portion de territoire, dont on tire une impression de maîtrise et d'agrément. Le paysage n'a donc pas d'existence en soi, il constitue toujours une interprétation d'un fragment d'espace terrestre par un Sujet qui projette sur lui un ensemble de valeurs ou de connotations, un « état d'âme » (Henri-Frédéric Amiel), une *Stimmung* (Georg Simmel). Il s'agit finalement moins d'un retour à la nature (comme le voudrait l'opinion courante) que d'un « arraisonement » (Heidegger) de cette dernière à la subjectivité d'un observateur qui en retire un profit émotif ou esthétique commandé par des codes visuels collectivement établis⁴. Ainsi, si l'on estimait que le *topos* paysager du cinéma de fiction courant constituait une opération de remontée de l'espace naturel représenté à l'avant-plan de l'attention spectatorielle, il faudrait noter que cela concerne une conception relativement domestiquée de cet espace, résultant d'une culture visuelle devenue quasiment hégémonique.

Mais comment au juste définir le paysage au cinéma ? S'agit-il de l'enregistrement, par la caméra, de la configuration particulière d'un espace pro-filmique qui serait déjà, en elle-même, reconnue comme étant de l'ordre du paysage ? Ou bien est-ce l'image filmique elle-même qui, en vertu de ses paramètres de composition (cadre, échelle de plans, angle de prise de vues), possède la capacité de « paysagéfier » une portion d'espace terrestre ? La complexité ici vient du fait que le cinéma superpose à l'espace pro-filmique deux regards, tous deux dotés d'un « potentiel paysager » : celui de la caméra (ou du cinéaste), et celui des spectateurs. Si le paysage n'a pas d'existence en soi, s'il constitue une possibilité d'interprétation d'une portion d'espace terrestre, on pourrait se limiter à dire que la lecture paysagère d'un fragment de film figuratif est toujours possible, selon la sensibilité de tel spectateur et ce qu'il vient chercher au cinéma (par exemple, selon que l'on s'intéresse plus ou moins, dans un western tourné en extérieurs naturels, à l'intrigue principale et aux rapports psychologiques entre les protagonistes). Mais si l'on en reste aux éléments objectifs de composition visuelle du film et que l'on s'appuie sur les acceptions les plus courantes de la notion de paysage, on peut aussi admettre que, dans le régime narratif/représentatif classique du cinéma, les conditions d'émergence du « sentiment de paysage » sont réunies lorsqu'on se trouve face à un plan (ou une série de plans) *large(s)*, en *extérieur*, impliquant un espace visible ordonné selon une « *composition manifeste* » (visant à produire un sentiment d'unité indissociable d'une *Stimmung*), et explicitement dévolu(s) à l'activité *contemplative* – c'est-à-dire mettant provisoirement l'action en retrait, soit en

⁴ Comme le montre notamment la démocratisation du « regard touristique » mise en avant par le sociologue John Urry dans *The Tourist Gaze*, Londres, Sage, 1990.

termes de narration (pause dans le récit), soit en termes de composition visuelle (l'action perdue à l'écran, mais le cadre privilégie le paysage dans lequel elle s'inscrit, comme dans le cas d'un plan d'ensemble sur Monument Valley où passerait une diligence poursuivie par des bandits...), pour produire un « spectacle au sein du spectacle⁵ ».

Qu'il soit défini comme un adjuvant décoratif qui s'associe temporairement aux éléments principaux du récit et/ou comme une brève respiration dans le régime d'action courant (par exemple sous la forme canonique du plan d'exposition), le plan-paysage s'intègre donc parfaitement dans les modes les plus usuels de narration et de représentation au cinéma. En conférant à l'espace filmé une forme sensible structurée par un consensus culturel, il oriente notre regard spectatorial vers le régime de la contemplation, sans pour autant remettre en question les *habitus* sensibles qui structurent notre expérience courante de l'espace. Ainsi, s'il est indéniable que le cinéma de fiction a pu, par ses caractéristiques singulières de mouvement, de montage et de récit, reconfigurer substantiellement le « sentiment de paysage » que lui ont légué la peinture et la littérature, il semblerait qu'il ait jusqu'ici été considéré avant tout comme un vecteur de plus pour la mobilisation d'une sensibilité paysagère qui lui préexistait, et qu'à quelques exceptions près, il n'a pas imposé, à la large échelle que lui permettrait sa diffusion, une façon neuve de se rapporter aux espaces naturels représentés – alors même que la spécificité de son mode d'expression lui ouvrirait potentiellement la voie de cette rupture. C'est justement en s'éloignant conceptuellement de la catégorie du paysage (sans nier que cette dernière puisse éventuellement perdurer en tant que possibilité de lecture) que l'approche géopoétique du cinéma entend mettre en lumière, dans certains films contemporains, la récurrence de principes de narration et de mise en scène qui orientent vers un autre régime de sensibilité : comment le cinéma pourrait-il exprimer quelque chose de la nature, derrière le voile paysager qui la recouvre ?

La nature derrière le paysage : l'œil et le corps

Pour le comprendre, arrêtons-nous un instant sur les approches anti-dualistes de la nature que proposent Georg Simmel, Alfred Whitehead ou Maurice Merleau-Ponty. Alors que Simmel fait du regard paysager l'invention d'une époque moderne qui parcellise et individualise, détachée du « sentiment unitaire de grande nature » qu'il décrit comme un flux global, Whitehead et Merleau-Ponty invitent de leur côté à penser la nature comme un phénomène avec lequel nous serions primordialement en état d'indivision, d'« être-avec ». Cet être-avec ne se réduit pas à une contemplation purement visuelle, mais engage un *sentir* qui implique l'épaisseur propre du corps : le sentir d'un flux, d'une « concrescence »⁶, qui s'éprouve avant tout rythmiquement – au sens héraclitéen de *Rhythmus* comme modalité de passage, d'écoulement. C'est pourquoi – pour en revenir à l'acte de vision et pour faire émerger ce qui va au premier chef concerner le cinéma – ce qui pourrait ouvrir l'accès vers le « sentir » de cet être-avec la nature, ce n'est pas la fonction intellectuelle-structurante de l'œil, mais bien plutôt sa fonction rythmique-

⁵ André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999. Voir également Maurizia Natali, *L'Image-paysage*, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

⁶ Ce terme, formé à partir du latin « *concrecere* » (« croître avec ») exprime à la fois l'idée d'une *formation* « collective » d'éléments associés en une nouvelle entité irréductible à leur somme, et l'idée d'une orientation vers le *concret*, pris non au sens commun, mais au sens du processus par lequel un être-ensemble est formé.

corporelle, au sens où le *Rythmus*, « épreuve essentielle du mouvant », est relié en nous à une sensorialité primordiale et multimodale⁷.

Dans le domaine des arts visuels, une telle conception de la nature constitue un important défi formel et figuratif. En effet, à tout art qui aurait l'ambition d'en exprimer quelque chose s'impose la nécessité de rompre avec le consensus paysager qui domine la culture visuelle occidentale, d'aller à l'encontre de la tendance décorative du « spectacle de la nature⁸ », de prendre à revers la « vision sentimentale et anthropomorphique que le grand public a de la nature »⁹, bref, de percer le voile que cette interprétation paysagère constitue entre l'homme et la nature. Cela nécessite de créer et d'exercer une certaine violence au regard et à l'entendement, afin de permettre, grâce à l'épreuve d'une nouvelle disponibilité mentale et d'une nouvelle proximité sensible, l'émergence d'autres dimensions de notre rapport à l'espace terrestre représenté.

Albert Serra assume de façon assez nette ce projet esthétique à l'intérieur de ses deux premiers longs métrages, pour lesquels il déclare (dans le livret du DVD de *Hoñor de Cavalleria* édité par Capricci) avoir voulu inventer une « esthétique [cinématographique] de bas-relief » prélevée sur la matière vibrante du monde naturel. Dans *Hoñor de Cavalleria*, il adopte fréquemment pour la caméra une position basse qui fait passer les éléments naturels les plus infimes (comme des brins d'herbe ou autres éléments de végétation) en amorce du plan et les constitue ainsi en surfaces d'occlusion partielle pour le regard [Fig. 4]. La construction de la profondeur, des rapports entre net et flou ou entre figure et fond, est alors reconfigurée selon de nouvelles priorités, qui confèrent à la matière végétale en mouvement une prééminence inhabituelle – puisqu'en perturbant la plongée centrifuge du regard, elle fait en partie obstacle aux codes perspectivistes de la « bonne » vision paysagère (et de l'agrément esthétisant qui lui est culturellement associé). Associé à l'emploi récurrent du téléobjectif qui comprime les distances dans la profondeur et plaque les protagonistes sur les couches telluriques et végétales qui les entourent, le modelage de l'image-espace s'effectue bien, dans ce film, dans le sens d'une *contraction* débouchant sur une plus intense *proximité*. Il ne s'agit pas seulement d'un ordonnancement particulier de motifs dans une composition visuelle, mais bien d'un « matérialisme » vibrant et rythmique qui confère à l'image une véritable dimension centripète.

Dans le même esprit, lorsqu'il accompagne les délires mystiques de son protagoniste (un Quichotte encore plus prophétique et erratique que celui de Cervantès), Serra le fait, non en reculant l'échelle du plan afin d'épouser la transcendance supposée du mouvement de l'âme, mais au contraire par une caméra portée à l'épaule, à l'échelle de plan particulièrement resserrée, assumant un style « reportage », voire « amateur » qui ramène sur terre, dans la simplicité et la contingence, le personnage qui semblait vouloir s'y soustraire. Ainsi en est-il, notamment, au milieu du film, de la scène où le héros déambule, l'épée à la main, dans un champ d'oliviers battus par le vent – donnant d'ailleurs l'impression de ne se « battre » contre rien d'autre que le vent. La densité figurative est alors maximale, sur le plan visuel (les bourrasques balaient tout le « monde vivant » à l'image) et sonore (souffle de l'air mixé très en avant), d'autant plus que les coups de vent visuels (dont les effets sont autant observables sur le corps du personnage que sur les feuillages) et les coups de vent sonores sont affectés d'un léger effet de désynchronisation,

⁷ Voir Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, « L'art et le rien », Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

⁸ Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Gallimard, 2010, p. 381.

⁹ Selon les termes de Werner Herzog, in *Manuel de survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*, Paris, Capricci, 2008.

de syncope, transmettant l'idée sensible d'un air doublement plein de souffles. Ainsi opèrent des mécanismes inférentiels qui sollicitent notre schéma corporel via des signaux visuels et sonores, en conférant à l'atmosphère autour du personnage les forces de mouvement de masses d'air invisible.

Mais cette puissance d'évocation sensorielle inhérente au médium se trouve redoublée d'impact en étant greffée sur un « rythme spatial » spécifique, qui débouche – après quelques plans calmes sur Sancho attendant tranquille à l'ombre d'un arbre – sur un nouveau plan du Quichotte, inscrit dans l'espace atmosphérique pur, c'est-à-dire plein ciel, alors que le vent est complètement tombé. Ce qui est alors inscrit dans le corps du film en tant que phénomène, c'est un effet soudain de *dilatation*, qui opère aussi bien au niveau visuel (échelle de plan plus large et composition plus dégagée) qu'au niveau sonore (silence nouveau et formidable, seulement rompu par des injures que le Quichotte, affaibli et voûté, peut-être désorienté par sa faiblesse passée face au vent et par l'absence d'issue pour sa quête spirituelle, jette dans le lointain). Cette recomposition instantanée de l'espace vécu, inscrite dans le montage du film à la faveur d'une ellipse temporelle, rend palpable le vide nouveau qui s'est creusé autour du personnage. En dehors des moments où elle constitue une attraction narrative (mais elle s'accompagne alors d'enjeux dramaturgiques plus prégnants qu'ici), il n'est pas si fréquent que l'on *sente* ainsi, au cinéma, la « densité d'air » du monde visible derrière l'écran.

A l'inverse de ces moments d'errance spirituelle empêtrés dans la matière du monde naturel, ce sont ainsi des moments explicitement banals où les personnages accomplissent des gestes quotidiens et échangent des propos triviaux, des moments où il semble ne rien se passer au regard des critères narratifs traditionnels, qui se voient conférer par la mise en scène (plans fixes, plus grande échelle de plans) un caractère rituel et solennel. Comme il le fera ensuite dans *Le Chant des oiseaux* (avec quelques différences que nous allons examiner), Albert Serra mobilise donc les principes de l'image-espace (c'est-à-dire les rapports dynamiques-abstraites de contraction et de dilation qui, associés à la charge inférentielle de l'image filmique, courent tout du long durant la projection d'un film de cinéma¹⁰) pour travailler à un déplacement de la notion de sacré. Désignée par une qualité particulière d'ouverture, cette dernière déserte les occurrences mystiques aménagées par le scénario pour se trouver réinvestie au cœur du pur « être-là dans la nature » des corps filmés. Cette façon d'accompagner les protagonistes, à rebours de l'empathie romantique et du cliché-situation de l'harmonie avec la nature, constitue, dans ces deux films, une modalité expressive insistante et inhabituelle.

Pour *Le Chant des oiseaux*, Serra joue également, de façon régulière, sur l'ambiguïté entre tridimensionnalité et bi-dimensionnalité de l'image de cinéma, en revendiquant la recherche, dans un grand nombre de plans, d'un équivalent filmique aux qualités de *surface* des images de la peinture médiévale. Sans annuler à proprement parler la réception tridimensionnelle de l'image, le traitement « anti-perspectiviste » de l'espace entraîne en même temps un surcroît de densité pour les structures matérielles (telluriques, aquatiques, aériennes et végétales) de l'espace naturel. Cela est dû en partie à la photographie en noir et blanc et au travail plastique sur le grain de l'image. Mais on remarque aussi que les angles de prises de vues ont tendance à raréfier le ciel et l'horizon à l'intérieur des cadres (ou à les isoler comme uniques structures de la composition spatiale), tandis que l'emploi du téléobjectif numérique écrase l'espace – tout en conservant à chaque portion de la profondeur une certaine netteté. C'est ainsi que, sans jamais « reproduire » la peinture (car

¹⁰ Voir Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, p. 53-71.

le mouvement dans l'image construit de toute façon au cinéma une profondeur spécifique¹¹), Serra explique avoir voulu inscrire le trajet de ses Rois Mages dans un vécu spatial qui tente de retrouver cette *concentration* sur l'anecdote sacrée dont témoignait en son temps l'art pré-renaissant.

La tension spécifique instaurée par le film tient alors aussi dans ce fait : l'épisode de la rencontre avec le Christ y est relégué au second plan (en termes narratifs), derrière l'enjeu principal que constitue le parcours des personnages dans l'espace physique, lequel occupe l'essentiel de la représentation et condense la quasi-totalité de ses enjeux formels et existentiels. C'est là un des éléments de construction essentiels du cinéma géopoétique, qui explique que ce dernier peut aussi inclure des prises de vues dont les principes optiques fondamentaux (échelle large de plans, plans longs) ne sont pas a priori incompatibles avec la réception en termes de paysage. En effet, au cinéma, art du temps et du mouvement, la rupture avec le paysage et la tentative d'exprimer quelque chose de la *nature* n'ont pas nécessairement, comme dans la peinture, à s'effectuer d'emblée, sur le plan visuel-immédiat (par des stratégies de « défiguration » du type gros plans ou montage ultra-court, par exemple) qui concerne les images prises séparément ; elles peuvent s'effectuer au fil du déroulement du film, dans l'expérience spatiale évolutive, rythmique, que ce dernier propose, non seulement à nos yeux, mais également à notre corps de spectateur. Cette expérience sera alors basée sur l'ontologie reproductrice du médium cinéma, et intrinsèquement liée à aux choix de mise en scène et de récit qui exploitent cette donnée technique pour en prolonger et en approfondir l'impact. Ainsi pourrait être formulée la quête commune que nous identifions à l'intérieur des films géopoétiques.

Qu'est-ce que la géopoétique ?

La notion de géopoétique s'inscrit dans le sillage du projet artistique initié dans les années 1990 par le poète et philosophe Kenneth White. Dans ses travaux, le néologisme « géopoétique » désigne une voie esthétique dont l'ambition serait de revenir, de façon renouvelée et épurée, au rapport fondamental et concret entre l'être humain et l'environnement naturel de la Terre. Tel qu'il en dessine les contours, le « chantier géopoétique » ouvre un espace de prospection transhistorique et transdisciplinaire, à l'intérieur duquel sont convoqués des poètes et des penseurs de tous temps et de tous pays. Kenneth White inclut par ailleurs dans sa réflexion certains courants de la géographie ou de l'anthropologie soucieux de renouveler les catégories à travers lesquelles on appréhende le rapport de l'existence humaine à la nature, comme le montre notamment sa reprise du concept de *géographicit * de l'homme, c'est-à-dire l'incorporation de l'élément terrestre comme dimension fondamentale de l'existence humaine.

Forgée par le géographe  ric Dardel (dans son ouvrage *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*), la notion de « géographicit  » désigne la *base* primitive de l'existence de l'homme comme une proximité immédiate avec la Terre ; la « géographie » en question ici n'est donc plus une science fondée sur l'explication causale, mais plutôt une quête sensorielle et philosophique.   la suite de Husserl (pour qui « la Terre ne se meut pas »), Dardel ne considère pas la Terre prioritairement comme un *corps* céleste et sphérique pouvant faire l'objet de conceptions scientifiques, mais plutôt comme « l'arche » primordiale de notre être-au-monde. On retrouve chez Bachelard ou Maldiney des échos de cette géographie phénoménologique qui nous enveloppe «   partir de tous nos

¹¹ Albert Michotte Van der Berck, « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », in *Revue internationale de Filmologie*, n  3-4, 1948.

horizons par la profondeur aérienne du ciel, par celle hylétique des forêts et des lointains, et par celle chthonienne qui affleure dans les plis et les soulèvements des terres »¹². Dans cette perspective, la Terre atteint potentiellement l'homme par tous les sens, à travers une relation d'intimité substantielle.

On le voit, nulle trace ici d'une géographie « héroïque » (comme découverte d'espaces inconnus, appel à l'aventure, élargissement du séjour terrestre par l'exploration) ou « de plein vent » (la géographie comme jouissance esthétique d'une nature fondée sur le modèle d'une beauté idéale ou « sublime », dans tous les cas « humanisée » par les sentiments projetés sur elle par l'observateur). Si des restes de romantisme perdurent chez Dardel, en revanche, l'approche géopoétique radicalise et prolonge sa notion de géographicit  en nous conduisant aussi loin de l'exaltation romantique, ou de ce que White appelle le « rousseauisme sentimental », que d'un retour à l'enracinement dans un terroir. En effet, il n'est pas question ici d'un « retour à la Terre » au nom d'un idéal pastoral ou d'une idéologie passéiste, le projet géopoétique charriant justement une volonté de rupture avec les construits culturels, les croyances et les idéologies. Il ne s'agit pas non plus d'une forme convenue d'édification sensorielle, mais plutôt d'un principe d'arrachement par rapport à la vision romantico-lyrique de la nature qui prédomine dans la culture occidentale. L'ambition est de dessiner les contours d'une culture sensible différente, aussi loin d'une morale écologique ou d'un dépaysement exotique que des formules touristiques ou pittoresques fondées sur le « génie » de certains lieux. Bien plutôt, ce qui est visé, c'est la prise en compte de l'espace naturel, dans l'évidence de sa donation première, comme dimension fondamentale de la vie humaine. Tout l'enjeu d'un art géopoétique est de mobiliser les formes qui ouvrent vers cette dimension, primordiale et mystérieuse, d'un *espace vécu* de la Terre.

Pour un cinéma géopoétique : réduction et parcourabilité

Présenté par White comme exportable au sein d'autres médiums que l'écrit, le principe de la recherche géopoétique consiste moins à imposer des préceptes stylistiques précis qu'à adopter une certaine attitude sensible vis-à-vis de l'espace naturel. Cette attitude est bien sûr inséparable des problèmes formels qui se posent pour l'exprimer : la géopoétique est donc autant une question de *position* (vis-à-vis des espaces naturels terrestres) que de *composition* (il y est question de formes directes et épurées, pouvant être adaptées aux caractéristiques propres à chaque art). Parler d'un cinéma géopoétique ne revient donc pas à faire des films « illustration » d'une certaine poésie littéraire, mais bien plutôt à examiner comment le cinéma peut prendre en charge l'expression d'un certain rapport à la nature, irréductible au langage articulé, car reposant sur les caractéristiques fondamentales du médium. Pour que cette dimension émerge, il ne suffit évidemment pas de tourner en extérieurs naturels. Ce qui sera visé, ce sont des opérations de mise en scène et de narration qui, à rebours de toute tendance spectaculaire ou romantique, travaillent l'espace représenté, à la fois, comme un cadre réaliste, reconnaissable et habitable, et comme le support poétique d'une ouverture singulière, concrète et approfondie à l'existant matériel terrestre. Cette orientation semble indissociable d'un premier grand principe fondamental de composition, celui d'une *réduction* : le *parcours* physique du protagoniste en extérieurs naturels devient l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif débarrassé de la

¹² Henri Maldiney, cité par Maria Villela-Petit, « Espace, temps, mouvement chez Erwin Straus », in *Figures de la subjectivité : approches phénoménologiques et psychiatriques*, textes réunis par Jean-François Courtine, CNRS, 1992, p. 48.

plupart de ses grands éléments actantiels et dramaturgiques (péripéties « théâtrales », dialogue explicatif, musique illustrative, jeu d'acteur naturaliste, etc.).

Initialement employé au sens d'un désencombrement dramaturgique vis-à-vis des normes du cinéma dominant, la notion de réduction n'implique cependant pas un « moins-être »¹³, mais bien plutôt, un *changement* de régime narratif/représentatif. Malgré sa relative ambiguïté, nous maintenons ce terme car il permet de rejoindre l'idée d'une fonction phénoménologique du cinéma, relative à l'espace naturel filmé : l'hypothèse ici est que la *réduction* du régime narratif/représentatif des films géopoétiques opère, vis-à-vis de l'espace filmique, de façon comparable à la *réduction* phénoménologique (c'est-à-dire la mise entre parenthèses des catégories culturelles d'appréhension) effectuée dans l'espace de la perception quotidienne. Chacune à leur façon propre (l'une dans notre être-au-film, l'autre dans nos vies), ces deux réductions pourraient aboutir à une présence-du-monde nouvelle. C'est à ces deux niveaux que nous pouvons à présent considérer la question du *parcours*.

Certes, la mobilité et le déplacement de la figure humaine ne sont pas des problèmes nouveaux, ni dans l'histoire du cinéma, ni dans celle des arts en général (depuis l'épopée antique jusqu'au Land Art). Mais ce que nous visons, dans le contexte du cinéma de fiction, c'est un type particulier de déplacement et de rapport à l'espace. À cet égard, nous parlons bien de « parcours », et non de « trajet » ou d'« itinéraire », au sens qu'André Gardies attribue à ces termes : le trajet insiste sur la vectorisation qui conduit d'un point à l'autre, il suppose un sujet tendu vers son point d'arrivée ; l'itinéraire insiste également sur les points de départ et d'arrivée, et il suppose en plus une conception rationnelle du déplacement, sur le modèle de la carte par exemple ; le parcours, enfin, insiste davantage sur l'environnement compris entre les points de départ et d'arrivée, et il suppose un sujet particulièrement réceptif aux événements de tous ordres qui surgissent entre ces deux points¹⁴. Par conséquent, dans le parcours, l'environnement est *présent*, aux deux principaux sens du terme : celui d'une manifestation sensorielle particulière (une *présence*), et celui d'un vécu *au présent* de cet environnement, qui n'est alors plus appréhendé comme un *étant* (en termes de rapport aux actions passées ou de projection vers les actions futures), mais éprouvé dans son *être-là* primordial et immédiat, sans modèle de réception prédéfini – comme on en trouve dans la promenade ou la flânerie touristique.

Cela ne veut pas dire que le parcours des personnages n'est pas doté d'un motif ou d'une destination ; mais ces derniers, souvent peu explicites, sont considérés comme secondaires, en retrait, par rapport à l'acte du déplacement dans l'espace qui – loin de constituer une simple transition d'un lieu d'action à un autre, et loin de faire l'objet d'une ellipse (comme souvent dans le cinéma courant) – constitue en lui-même un enjeu primordial, et l'événement principal du schéma narratif. Ainsi, même en filmant des héros du répertoire picaresque (Don Quichotte et Sancho Panza), Albert Serra, dans *Hoïor de Cavallera*, tourne un film sans aucune aventure ni péripétie (au sens romanesque du terme), intégralement consacré à l'évolution de ces silhouettes emblématiques dans un environnement de lande sèche. Il les filme avec des principes formels (caméra sur trépied bas allant à l'encontre de tout point de vue surplombant, usage du téléobjectif numérique qui incruste les corps dans la végétation alentour, son direct) qui travaillent sur la

¹³ C'est pourquoi, malgré une évidente parenté en termes de préoccupations analytiques, je ne reprends pas ici le terme de « soustraction » proposée par Antony Fiant dans *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

¹⁴ André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 107.

sensation d'être toujours niché dans le cœur vibrant d'une nature sentie à travers les plus infimes événements qui l'affectent, rendant sensible son *autoconstitution* rythmique, sa *concréscence* d'éléments irréductibles à leur somme. Autant de phénomènes que nous éprouvons à travers la médiation des corps représentés, en vertu de mécanismes psycho-perceptifs qui engagent nos corps de spectateurs immobiles dans ce que Gilles Deleuze appelait un « être-avec », et Jean-Louis Schefer un « mode de présence sans emplacement » (distinct de l'identification) en vertu duquel ces corps fictionnels, réduits à des poses et des gestes élémentaires, nous donnent en retour et par inférence (ou par « empathie motrice »¹⁵) une prise spécifique sur l'espace naturel parcouru. Evidemment ces mécanismes psycho-perceptifs fonctionnent aussi dans le cas du cinéma de fiction courant, mais la réduction dramaturgique des films géopoétiques nous livre à l'état brut l'état de co-présence qu'ils impliquent.

Les deux premiers long-métrages d'Albert Serra sont justement construits autour de la tentative de rendre aux « grands Récits » de l'histoire culturelle occidentale leur matérialité primitive. *Le Chant des oiseaux*, en reprenant un des thèmes les plus rebattus de l'iconographie chrétienne (le voyage des Rois Mages), l'arrache aux visions sanctuarisées et le rend à la Terre. Cela rejoint des réflexions anthropologiques et philosophiques autour de l'activité de la marche, dont il a souvent été remarqué qu'elle avait la capacité de restituer au corps sa disponibilité, sa « porosité » vis-à-vis de l'espace naturel, c'est-à-dire sa capacité à être affecté par les données sensibles du monde, à être « agi par l'environnement »¹⁶. La marche est aussi reconnue comme une activité « critique » du réel : elle requalifie l'espace, lui confère de nouvelles qualités, de nouvelles intensités. Ces constats, relatifs au contexte de la perception quotidienne, sont largement transposables dans le contexte du spectacle du cinéma, où l'on peut avancer qu'une structure narrative articulée autour de l'activité de marche du (ou des) protagoniste(s) sur lesquels nous projetons notre schéma corporel contribue à faire exister de façon singulière le monde naturel représenté à l'écran, à le rendre plus présent *pour lui-même* (et non comme source éventuelle de péripéties scénaristiques) ; la fonction critique s'exerce alors, non plus vis-à-vis de notre réalité quotidienne objective, mais bien vis-à-vis du régime courant de narration et de représentation filmique qui en constitue le prolongement.

Sur la question d'un régime narratif-représentatif reconfiguré par la marche, *Le Chant des oiseaux* constitue une proposition particulièrement radicale. Il évacue en effet tout enjeu dramaturgique lié à la progression des personnages dans l'espace physique (comme les questions liées à la survie en milieu hostile : les personnages ne transportent rien, nous ignorons comment ils se sustentent), et relègue le but de leur parcours à une signification culturelle-religieuse admise d'emblée, autrement dit à un prétexte. Le film d'Albert Serra se concentre quasi-exclusivement sur leur activité de marche à travers des espaces aux topographies et aux climats changeants. Cela passe par des solutions de mise en scène qui privilégient la lenteur, en tant qu'« éthique de représentation¹⁷ » (c'est l'idée organique d'un film qui va au rythme, lourd et raide, de ses personnages), mais également en tant que « passion des métamorphoses »¹⁸, c'est-à-dire comme une mise à l'épreuve de notre relation sensible à l'espace naturel.

¹⁵ Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

¹⁶ Eric Dardel, *L'Homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, CTHS, 1990 (1952), p. 12.

¹⁷ Pour reprendre les termes de François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, Paris, Téraèdre, 2007.

¹⁸ Selon l'expression de Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot, 2000, p. 124.

C'est notamment le cas dans un très long plan de huit minutes qui montre la marche des Rois Mages dans une étendue déserte. Cette étendue, il est nous est difficile, au premier abord (avant que les personnages ne l'aient parcourue en entier), d'en mesurer la grandeur réelle, car l'image ne comporte pas assez d'indices de profondeur (gradients de texture ou référents scalaires) – notre regard est donc déjà dépossédé d'une partie de sa maîtrise organisationnelle du monde. Après les avoir accompagnés brièvement en travelling latéral, la caméra s'immobilise, et regarde s'éloigner les Rois Mages vers la ligne d'horizon [Fig. 5]. Lorsque nous constatons que ce plan dure sans qu'aucun événement dramatique (au sens courant du terme) ne vienne perturber la marche régulière des personnages, nous réalisons que le parcours jusqu'à l'horizon est bien le *sujet* de l'image que nous contemplons. Nous installant alors dans une temporalité adaptée à cette expérience radicale, nous pouvons ouvrir notre attention à d'autres phénomènes qui concernent l'environnement naturel, et qui vont au-delà de son « arraisonnement » narratif : par exemple, considérer à la hauteur d'un *événement* véritable l'impressionnante variation atmosphérique qui se produit au milieu du plan (c'est l'ensemble du champ visuel qui semble alors changer de teinte à cause du passage d'un nuage) : plus un plan dure, en effet, plus il s'ouvre à l'aléatoire des phénomènes naturels. Mais l'expérience spatiale permise par la longueur du plan ne s'arrête pas à ces aspects.

À un moment donné, en effet, les personnages, désormais réduits à des silhouettes lointaines, disparaissent, ou semblent happés par le sol (la Terre semble successivement les « avaler » puis les « rejeter »). C'est qu'au cours de leur trajet, ils ont fini par atteindre le sommet d'une dune, et qu'ils en descendent à présent l'autre versant, soustraits à notre regard. Le plan dure encore un certain temps, totalement vide de ses figures humaines. Puis, ces dernières ressurgissent à notre vue, au fur et à mesure qu'elles dépassent l'arête occlusive de la première dune et en gravissent une seconde, plus lointaine. Il s'agit, on l'aura compris, de respecter une certaine réalité du parcours, de révéler la topographie du lieu (les dunes ne sont pas clairement discernables pour nous avant que les personnages ne les gravissent), et de ne pas masquer la difficulté et la lenteur de la marche par une ellipse. Mais cela va plus loin : en vertu de la position de la caméra, ce qui s'ouvre, c'est une structure d'expérience où c'est au temps filmique de nous dire la vérité sur l'espace représenté. Une fois que les Rois Mages ont disparu à notre vue, en effet, nous sommes incapables de prendre la mesure de la portion de champ occluse dans laquelle ils se trouvent ; cette zone, nous allons donc en évaluer la grandeur en fonction de l'écoulement du temps avant la remontée des personnages (nous sommes aidés en cela par le fait que leur déplacement s'effectue à vitesse régulière). La longue durée du plan agit donc sur notre compréhension de la structure de l'espace représenté dans l'image. A la faveur de cette relation temporelle intensive qui excède de loin les critères de l'utilité narrative et de la contemplation paysagère, on voit surgir sous nos yeux un projet cinématographique géopoétique qui, en se réappropriant l'iconographie picturale des Rois Mages – dont les représentations au Moyen Âge et à la Renaissance insistaient elles aussi sur les matérialités et les sinuosités du parcours, et sur les occultations partielles des figures principales derrière les reliefs du paysage¹⁹ –, reconfigure pour nous, dans le Vide narratif ressenti d'un plan long mouvant, l'expérience perpétuellement changeante d'un espace naturel terrestre.

¹⁹ Maurice Brock, « L'invention du paysage : le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance », in Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma, op.cit.*

Poétique spatiale du « plan long »

En abordant la question de la longueur « excessive » (au regard des critères de « durée convenable » du cinéma courant) des plans ou des séquences dans les films géopoétiques, on rejoint l'idée que le plan long « modifie notre appréhension du sujet de l'image²⁰ », reconfigure pour nous la notion même d'événement, et donc ne vaut pas seulement pour lui-même en tant que stase temporelle, mais bien pour tout ce qu'il permet de recueillir de l'espace montré à l'écran. Loin d'être neuve dans l'histoire du cinéma, cette ambition est portée à une ampleur remarquable au sein des deux premiers long-métrages d'Albert Serra. L'opération déterminante dépend, là encore, de la greffe des mécanismes inférentiels du cinéma sur un *rythme* qui en conditionne l'impact. La « longue durée²¹ » du plan n'est pas gratuite : lorsque nous, spectateurs, comprenons que le plan va durer, que nous ne sommes pas ici seulement en attente du plan suivant, notre régime relationnel vis-à-vis des composantes spatiales de l'image a l'opportunité de changer, comme peut changer, sous certaines conditions de réduction phénoménologique, le régime de notre attention aux choses dans le contexte de la perception naturelle. La durée d'exposition au plan définit une qualité d'imprégnation vis-à-vis de ce qui est filmé et qui accède ainsi à une plus grande *présence* : en termes d'impact sensoriel, tout d'abord (plus un plan « dure », plus les éléments qu'il contient ont le temps d'exister pleinement *pour eux-mêmes*) ; mais également en fonction de son mode d'être-au-présent, au sein d'un vécu spectatorial défini non par ses attentes scénaristiques futures, mais par sa qualité propre d'être aux choses représentées. Plutôt que de se demander ce que nous verrons au prochain plan, nous, spectateurs, sommes conduits à nous demander, de façon plus approfondie que d'ordinaire, ce qu'il y a à voir (et à sentir) dans ce plan-ci.

L'ennui relatif qui peut éventuellement découler de cette opération, est ainsi à considérer comme une valeur positive, un « moteur cognitif », un « état de conscience à la fois dérangeant et favorable à l'émergence de quelque chose²² ». Cette attention, non à ce qui va venir, mais bien à ce qui est déjà là, ouvre l'espace du plan long, qui n'est plus un simple décor pour l'action, mais devient un univers sensoriel complexe que l'on a le temps d'habiter – comme l'indique une métaphore de Corinne Maury, comparant l'effet d'un plan long à celui d'un phare, comme une « technique sensible éclairante²³ » qui agirait sur les éléments constitutifs de l'espace. Plus le plan est long par rapport à l'action dramatique qu'il contient, plus il y aura de portions éclairées. Ainsi, ce que le plan long permet potentiellement, c'est un *passage*, dans l'image, de la simple reconnaissance des choses (telle qu'elle est induite par le régime utilitaire de la narration courante) à l'établissement avec elles d'un lien substantiel de coexistence que recherche la démarche géopoétique. Bref, le temps pendant lequel un plan de cinéma expose les spectateurs à l'espace qu'il représente a des répercussions sur la perception de cet espace : lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son *temps* qui se modifie, mais bien son *espace-temps*.

En plus de faire du déplacement physique à travers l'espace le moteur du récit et d'utiliser la longue durée des plans pour faire émerger « d'autres histoires » que celles dictées par l'ordre narratif courant, les films géopoétiques élaborent des propositions

²⁰ Emmanuel Siety, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.

²¹ Rappelons que la *longueur* d'un plan n'est pas une affaire de chronomètre : il ne paraît long qu'en fonction de son contenu narratif et visuel, et de l'évolution de ce dernier. Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 187.

²² Dominique Païni, *L'Attrait des nuages*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 17.

²³ Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 25.

narratives et formelles allant dans le sens du désencombrement dramaturgique, parmi lesquelles on trouve le mutisme et l'opacité des protagonistes. En rompant avec la priorité traditionnellement accordée au dialogue signifiant pour l'action et avec les explications psychologiques servant un ordre « théâtral²⁴ », ils travaillent à restituer les corps filmés à l'espace qu'ils parcourent, sans le biais d'enjeux autonomes interférant avec cette relation. Ce « silence » nouveau contribue à faire remonter les bruits du monde naturel au premier plan de l'attention sensible : ainsi en est-il de ce que R. Murray Schafer, dans son ouvrage sur les *Paysages sonores*, appelle la « sonorité tonique », celle de la nature en été, par exemple, qui baigne *Hoñor de Cavalleria*, conférant à l'espace végétal une grande qualité de présence et de matérialité ; cela ne vient pas en premier lieu d'un traitement spécifique du son lui-même, mais bien de l'attention nouvelle que le régime narratif/représentatif géopoétique lui octroie. Et lorsque dialogue il y a, ce dernier est moins traité comme un moteur fictionnel ou une finalité signifiante (comme c'est le cas dans le *Stalker* de Tarkovski, pour citer un autre film sur des personnages déambulant dans un espace naturel à la riche sensorialité) que comme une simple manifestation du corps. Il s'agit alors de « mettre en relief la matérialité des mots aux dépens de leur signification ». Ainsi, la parole, selon Kracauer, « rejoint le monde visible tel que le capte la caméra. Elle se ramène à des phénomènes sonores qui touchent le spectateur par leurs qualités matérielles ».

Dégagés de leurs grandes fonctions actantielles au profit de leur qualité de pure présence physique, les protagonistes des films géopoétiques sont moins ces personnages *voyant*, placés en situation optique et sonore pure que repérait Gilles Deleuze dans le cinéma de l'image-temps, que des personnages *parcourant*. Leur drame est moins un drame *optique* (les raccords de regard « modernistes » comme ceux de *Voyage en Italie* sont inexistant dans les films de Serra) qu'un *drame kinesthésique*, qui engage le corps dans un rapport charnel à l'espace naturel, en laissant les propriétés fondamentales du médium cinéma actualiser cette relation. Pour incarner ces personnages parcourant, les films de Serra emploient des acteurs « non-professionnels », des « modèles » (au sens bressonien) qui permettent d'évacuer les données psychologiques amenées par le jeu d'acteur naturaliste. Le corps de l'acteur mutique et au jeu ascétique n'est pas là pour exprimer un paysage intérieur de l'homme, mais bien, pour nous donner « autrui avec évidence comme comportement²⁵ ». Ce qui est recherché, ce n'est pas la création d'une émotion liée à l'intrigue « écrite » (et « traduite » par l'acteur), c'est plutôt une « vérité » de la relation filmée, « la vérité de ce qui se produit dans une unité de temps (la prise) entre le corps filmé, la machine filmante²⁶ », et l'environnement qui les contient tous deux.

Contre la plénitude de l'ordre tragique : les « histoires de type cinématographique » (Kracauer)

L'opération première d'un cinéma géopoétique consiste ainsi à délester le film de certaines injonctions narratives et représentatives qui, dans le cinéma classique (un cinéma qui a « horreur du vide »), tendent à « remplir » l'attention et à reléguer l'espace naturel à

²⁴ « Les films reposant sur les dialogues, soit reproduisent des pièces de théâtre, soit conduisent l'intrigue sur le mode théâtral. Cela implique qu'ils braquent automatiquement les projecteurs sur l'acteur, ce qui fait de lui une entité close, et du même coup exilent à l'arrière-plan la nature inanimée. » Siegfried Kracauer, *op.cit.*, p.165 et suivantes.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009.

²⁶ Jean-Louis Comolli, cité par Frédéric Sabourdin, *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.14.

l'arrière-plan ; et à construire, sur ce Vide nouveau, un système formel reposant sur la médiation primordiale des procédés fondamentaux du médium. À l'intérieur du cinéma de fiction classique, tout se passe en effet comme si la conception aristotélicienne du récit entraînait une conception aristotélicienne de l'espace-cosmos, considéré avant tout comme le *lieu* de l'action (d'où l'indépassable formule de Stephen Heath pour décrire ce cinéma : « *Space becomes place* ») : un environnement fonctionnel et intelligible qui, quelle que soit sa nature profilmique (plus ou moins ordinaire ou exotique, quotidien ou fantastique), redonne au spectateur la plupart de ses repères spatiaux-temporels déjà constitués ; le rapport à cet espace représenté reste alors limité à une fonction utilitaire d'information et de reconnaissance (pouvant dériver ponctuellement vers la contemplation-spectacle paysagère), à l'intérieur d'un monde fictionnel caractérisé par sa *plénitude*. Or ce sont précisément les vides de la dramaturgie (la perte des grands foncteurs narratifs : grand héros, grand péril, grand but), les failles par lesquelles s'engouffre l'existant matériel, qui constituent la condition d'une véritable *présence* éprouvée de l'espace naturel de la Terre dans le cinéma géopoétique.

Ainsi, si l'arrachement vis-à-vis du décor de studio semble un prérequis évident, il est tout aussi patent que la dimension géopoétique d'un film ne découle pas automatiquement du simple fait de tourner en extérieurs naturels ; elle dépend avant tout, pour reprendre les termes de Kracauer (dont la *Théorie du film* publiée en 1960 a largement anticipé le cinéma géopoétique), de la propension de son régime narratif/représentatif à s'émanciper des mondes artificiels radicalement fermés au continuum spatio-temporel de la vie, des thèmes tragiques et des cosmos clos qui ne permettent aucun prolongement, des intrigues psychologiques centrées sur les personnes humaines et les relations entre elles, et dont le corollaire est la relégation à l'arrière-plan des éléments qui ne servent pas un ordre narratif « de type théâtral ». Kracauer oppose en effet les « histoires de type théâtral » (celles qui sont en fait les plus courantes dans le cinéma, sur le modèle de la fable aristotélicienne, découlant selon lui de l'impossibilité pour le théâtre de donner accès à la matière sensible du monde naturel) et les « histoires de type cinématographique », beaucoup plus rares et précieuses selon l'auteur, essentiellement faites de « ce que la caméra donne à voir » de cet existant naturel avec lequel elle possède de profondes « affinités » :

... le film [...] doit pointer les immensités de la réalité extérieure – ce monde ouvert, illimité, qui n'a pas grand-chose à voir avec le cosmos fini et ordonné qu'instaure la tragédie. À la différence de ce cosmos, où le destin vainc le hasard et où toute la lumière se concentre sur les rapports entre humains, le monde du cinéma est un flux d'événements aléatoires mettant en jeu tant les objets inanimés que les hommes. Et le tragique ne saurait surgir des images de ce flux : c'est une expérience exclusivement mentale qui n'a aucune correspondance dans la caméra-réalité²⁷.

L'accidentel et l'aléatoire

Ce que les « histoires de type cinématographique » donnent à voir du monde naturel, c'est notamment sa part d'accidentel. Si l'on suit Kracauer, l'ouverture d'un film à la dimension « accidentelle » de la Nature reposerait sur l'investissement, par les cinéastes, de cinq affinités du médium filmique avec l'existant terrestre : le non-artificiel ; le fortuit (l'accueil aménagé au hasard au sein de la composition) ; l'illimité (cela rejoint l'idée bazinienne du « cache », qui implique qu'en tant que fragment prélevé sur une totalité,

²⁷ Siegfried Kracauer, *op.cit.*, p. 87.

l'image filmique, du fait de ses caractéristiques technologiques d'enregistrement, pourrait ontologiquement, en retour, donner l'idée sensible de cette même totalité, le cadre n'étant pour elle qu'une limite provisoire) ; l'indéterminé (l'idée, encore une fois bazinienne, que l'enregistrement mécanique « désobjectivise » en partie l'image produite) ; et enfin, directement lié à nos préoccupations sur le rythme spatial du cinéma, le « flux de la vie » : ce qui est visé, ce n'est pas une essence éternelle des choses, mais bien leur modalité de passage, de Rythme, leur caractère imprédictible et éphémère, voie privilégiée pour l'expression, via le film, de la « concrescence » naturelle. La caméra, note Kracauer, a un faible pour les impressions fugaces – « une ombre de nuage qui passe sur la prairie, une feuille qui cède au vent » –, pour les éléments les moins permanents de l'espace.

Lorsqu'elle est perçue pour ce qu'elle est, cette part d'accidentel, de hasard, d'aléatoire, participe au plus haut degré à la *présence* de l'espace naturel à notre attention sensible. Il ne s'agit pas seulement de réaffirmer la valeur esthétique de la moindre chose perçue, que le contexte courant de la vie dissimulerait et que le cinéma permettrait de retrouver ; il s'agit également de penser cette chose perçue en connexion avec les autres éléments de l'environnement naturel, en tant qu'elle forme avec elles un ensemble irréductible à la somme de leurs ajouts. Dès lors, il apparaît que plus la part de l'accidentel est importante, et plus la Nature est rendue sensible dans son habitabilité première, au détriment du drame humain (au sens de la psychologie interrelationnelle de l'histoire de « type théâtral »). Ce qui est visé ici, dans le contexte du cinéma de fiction, c'est une capacité d'accueil vis-à-vis de phénomènes imprédictibles dans leurs détails, et issus de ce matériau premier de composition qu'est l'espace terrestre. Ainsi considéré, le « souffle du hasard » n'est pas, au cinéma, extérieur au médium, comme une opération intellectuelle qui lui serait artificiellement appliquée ; il lui est, au contraire et en fonction de son caractère de reproduction technique, *consubstantiel*. C'est ce que montrent, dès le commencement, les vues Lumière, dont le principe consiste – à partir du choix d'un sujet, d'un emplacement et d'une heure de la journée – à ouvrir un intervalle de temps à un ensemble de phénomènes connu dans ses grandes lignes (par exemple, le déjeuner d'un bébé), mais aléatoire dans tous ses détails (le mouvement des feuillages en arrière-plan).

Il ne faudrait pas pour autant en conclure que le cinéma géopoétique consisterait en un « art du retrait », ou en un « enregistrement ingénu » qui laisserait, pour ainsi dire, l'espace naturel composer l'œuvre d'art ; il s'agit plutôt d'une démarche artistique consciente qui vise à aménager *des structures de réception* pour certaines puissances liées à l'existant naturel – parmi lesquelles, donc, sa part d'accidentel. Cette démarche dépend d'un équilibre tendu et fragile entre ce que Kracauer appelait la « tendance réaliste » du cinéma (qui repose sur la « porosité » du médium vis-à-vis de l'existant matériel du monde et implique une certaine humilité envers ce dernier) et sa « tendance formatrice » (qui relève de la mise en scène et des opérations d'ordre formels par lesquelles le film médiatise cet existant matériel). Si l'on peut parler d'un hasard contrôlé, ce n'est donc pas au sens d'un dispositif programmé en tant que composant structural (comme celui du bras articulé de *La Région centrale* de Michael Snow, par exemple) ; ce n'est pas non plus, à l'inverse, au nom d'un principe d'improvisation généralisé, d'une soumission totale à l'événementiel du monde, et qui pourrait relever davantage du documentaire ou du reportage *live*. C'est plutôt au sens où le cinéaste donne (ou force) à voir des phénomènes qu'il n'a pas lui-même créés ou voulus, mais *dont il a créé les structures d'apparition, les conditions de présence véritable*. Ces phénomènes accidentels ouvrent sur la dimension indéterminée d'un espace naturel dont les formes ne sont pas figées, définies a priori, qui se déploient au contraire dans un flux

auquel le film nous rend sensibles. Mais cela est, insistons sur ce point, le résultat d'un système formel rigoureux et d'une compréhension approfondie des puissances fondamentales du médium, et en aucun cas d'une action consistant simplement à « prélever la réalité » au moyen de l'appareil enregistreur « objectif », en tant que ce dernier serait dépossédé de ses principes manipulateurs, ou en tant qu'il y aurait « le moins de choses possible » entre l'espace filmé et les spectateurs (pour reprendre les termes les plus radicaux de la doxa bazinienne²⁸).

On soulignera à raison que la dimension « accidentelle » d'un phénomène naturel au cinéma est parfois invérifiable : s'agit-il d'un hasard de tournage conservé au montage, ou bien d'une manipulation directe et volontaire de la part du cinéaste ? La plupart du temps, il est impossible pour les spectateurs de l'établir avec certitude : certains petits « miracles accidentels » des films de Serra (comme les bourrasques de vent qui balaient le Quichotte dans *Hoñor de Cavalleria*, ou les déplacements de l'agneau sur la rocaïlle dans *Le Chant des oiseaux*) pourraient, comme souvent chez Kiarostami, avoir été en partie voulus et contrôlés au tournage. Mais l'essentiel n'est pas là : ce qui nous importe, en tant que spectateurs, c'est que le système formel mis en place à l'échelle du film entier permette à ces micro-événements « donnés comme aléatoires » de surgir, d'exister *pour eux-mêmes* à l'écran, en provoquant la remontée, à l'avant-plan de notre attention sensible, de l'environnement naturel auxquels ils participent. Ou, pour paraphraser Merleau-Ponty, qui, à l'instar de Kracauer, aurait peut-être considéré les films géopoétiques contemporains comme les confirmations les plus concrètes de ses théories : « L'œil, ici, est complètement pris dans la pâte du monde. Peut-être va-t-il se passer quelque chose (...). Cet abandon à ce qui vient, ou à ce qui pourrait venir, ouvre considérablement l'espace. Pas de cadre préconçu, pas d'image anticipée. Mais une réceptivité maximale²⁹. »

Il ne s'agit donc pas de ne plus raconter d'histoires, mais bien de raconter *d'autres* histoires, à rebours des événements tragiques des Grands Récits calqués sur le modèle théâtral ou littéraire classique, des histoires « trouvées » dans l'environnement naturel lui-même. En ce sens, le cinéma peut procéder, comme l'écrivait Kracauer, d'un *estrangement* qui, libérant l'homme de ses catégories usuelles de perception, tend à le replacer au sein d'une représentation centrée sur le flux de la Nature. Nous reconnaissons l'environnement filmé (au sens où il n'est pas soumis à une défiguration expérimentale), mais à la faveur de l'ouverture pratiquée par l'accidentel, il nous semble que cet environnement apparaît dans une proximité et une *présence* nouvelles, pour imposer ses propres événements, pour raconter ses propres histoires.

Il ne s'agit donc pas d'opposer directement l'*opsis* (l'effet sensible du spectacle) au *mythos* (l'intrigue), mais, bien plutôt, en vertu de leur consubstantialité, de penser ensemble la dimension narrative et la dimension poétique du cinéma. Cela relève d'une modalité de coexistence, spécifique à cet art, entre le récit et la fonction poétique des images. La géopoétique cinématographique constitue bien *un régime narratif/représentatif*, remodelé sur le principe fondamental du parcours porté par un corps d'acteur/modèle, « conducteur » de son propre être-avec l'espace naturel.

Ce qui est ainsi exprimé, ce n'est pas une aimable quête bucolique, mais bien l'expression d'une *corporéité* problématique entre l'être humain et la Nature, faisant perdre au personnage-figure et à l'espace-fond les coordonnées bien délimitées qui sont les leurs la

²⁸ « Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion parfaite de la réalité : plus de cinéma. » André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ramsay, 1985, p. 309.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op.cit.*, p. 33.

plupart du temps dans le cinéma de fiction. Cela pourrait bien constituer, à l'ère numérique, une nouvelle forme de « réalisme » matériologique dégagée du support pelliculaire. En effet, si certains cinéastes contemporains pouvant être affiliés au courant géopoétique (comme Alonso ou Dumont) tournent en argentique, les autres mobilisent au contraire pleinement l'outil numérique, dont les caractéristiques (faible coût, maniabilité, possibilités de tourner en continu, etc.) permettent, pour reprendre les termes d'Albert Serra lui-même, de « faire un film sans préparation, sans repérage, [de] prendre de petites choses trouvées près de soi et les utiliser pour concevoir un monde ».

La question du numérique

N'est-il pas alors paradoxal de voir une théorie cinématographique aussi ferme que celle de Kracauer, intégralement fondée sur les propriétés du médium *film* (c'est-à-dire de l'empreinte du monde visible sur la pellicule), prendre une consistance inédite dès lors que ce médium précis est délaissé au profit d'un autre que l'on brocarde souvent pour son immatérialité ? Pourtant, si on le considère en tant que support d'enregistrement, et non en tant que procédure spécifique de création d'images de synthèse, le numérique ne remet pas fondamentalement en cause les fondements du discours ontologique sur le lien du cinéma à l'existant matériel. Certes, l'image numérique opère par conversion électronique d'un signal, et non plus par transcription mécanique de la lumière sur la pellicule, et l'on peut admettre que cela puisse jeter un doute plus fort sur son authenticité, en la rendant plus facilement sujette à des manipulations. Mais cela ne saurait suffire à introduire une rupture décisive avec les principes esthétiques du cinéma analogique ; surtout si l'on considère par ailleurs la façon dont le numérique peut contribuer à rapprocher certaines pratiques cinématographiques contemporaines des finalités autrefois assignées au cinéma par le discours ontologique-réaliste, voire de certaines formes d'expression « primitives » du cinématographe. À cet égard, les films-parcours tournés en numérique pourraient être considérés comme les symptômes avancés d'un régime esthétique contemporain qui radicalise des intuitions théoriques formulées longtemps avant eux (et dans le cadre d'un autre support d'enregistrement).

Ce qui est nouveau, ce sont en fait moins les procédés de mise en scène eux-mêmes, que la facilité avec laquelle il est désormais possible de les obtenir. L'usage du numérique encourage, par exemple, la pratique du *plan long*, car la réduction du coût des prises permet de multiplier ces dernières, voire de laisser la caméra tourner en continu pendant que l'on effectue certaines expériences de tournage. Ainsi, l'économie du support permet de filmer dans leur intégralité de très longs fragments avant d'en sélectionner les moments que l'on jugera les plus signifiants. Elle permet aux cinéastes, dans une plus grande mesure qu'avant, d'aller à rebours de la préconception de leurs films (modèle illustré par une formule commune à René Clair et Alfred Hitchcock : « Mon film est fait, il ne reste plus qu'à le tourner »), et au contraire, de prendre le luxe de se « chercher » dans l'espace référent. Cela encourage donc la pratique d'un cinéma moins scénarisé et storyboardé, et davantage fondé sur une perméabilité, un rapport direct à l'espace et aux corps des acteurs, à leurs actions, en tant que celles-ci se déploient de façon largement *accidentelle* (particulièrement lorsqu'il s'agit d'acteurs non-professionnels³⁰). C'est notamment le cas

³⁰ « [Grâce au numérique], tout ce qui est joué par les comédiens est tourné, sans souci de changement d'objectifs, de lumière artificielle, de remplacement de chargeur, de répétitions. (...) Cela permet d'obtenir de la part des acteurs non professionnels, qui improvisent les dialogues, des prestations d'une nature différente de celles qu'ont obtenues, d'acteurs également occasionnels, certains néoréalistes italiens des

en extérieurs naturels, où, sur certains tournages, le numérique transforme en profondeur le métier d'opérateur, en exigeant de ce dernier qu'il soit extrêmement réactif aux comportements des acteurs-modèles, et à l'imprévu résultant de leurs déplacements dans l'espace. L'opérateur ne doit alors plus penser en termes de « plan » (au sens d'une portion d'espace bien délimitée que l'on aménage pour le tournage et à l'intérieur de laquelle l'action préconçue doit rester circonscrite), mais de « scène » (au sens d'une ouverture potentielle sur l'ensemble de l'espace visible, en fonction des multiples énergies déployées au moment de la prise de vues).

Ainsi, même si l'on admettait, au niveau ontologique, la perte d'un lien indicial direct entre l'image et l'espace du monde, il resterait toujours que le numérique soutient l'affinité réaliste du cinéma pour le « flux de la vie » kracauerien, non seulement par les démarches de prises de vues qu'il encourage, mais également au sens où il repose lui-même « sur un continuum, un signal permanent, un flux de données » et que « ce flux est potentiellement sans fin³¹ ». Il serait sans doute exagéré d'affirmer que le numérique renforce la valeur mimétique de l'image cinématographique ; mais il est flagrant qu'il ne coupe pas cette dernière, au nom d'un supposé « art du virtuel », de la *présence* matérielle de l'espace du monde. Ainsi, le paradoxe lié à la reprise de la théorie du médium film chez Kracauer n'est qu'apparent, et nous pourrions écrire, avec Gérard Leblanc dans son ouvrage *Pour vous le cinéma est un spectacle...*, que « les avancées de la technique lèvent des obstacles que ses états antérieurs opposaient à une représentation totale et intégrale de la vie. »

Par ailleurs, et bien que l'image numérique soit aujourd'hui très proche de l'argentique en termes de définition et de rendu, le support numérique modifie sensiblement le rapport phénoménal aux images cinématographiques. Quand on dit que l'image numérique accroît la profondeur de champ, c'est surtout au sens de la netteté qu'elle confère, sans courbure anormale du champ visuel a priori, à l'ensemble des éléments agrégatifs de l'espace ; elle exacerbe ainsi leur qualité de présence, au sens presque tactile (il y a une valeur haptique de ce type d'image, au sein desquelles tout semble sauter aux yeux). Mais elle peut également avoir tendance – en raison de son absence de grain par grande lumière – à écraser sensiblement les différents plans visuels qui la constituent, ce qui peut limiter d'autant la circulation de l'air entre le premier plan et l'arrière-plan³². Nous avons vu plus haut quel parti Albert Serra tirait, dans ses deux premiers films, de ces caractéristiques techniques. Il faut également reconnaître au numérique une matière d'image singulière, une texture qui lui est propre, et sur laquelle il est possible de travailler pour obtenir certains effets spatiaux-lumineux inédits. Ainsi l'espace nocturne (ou moins éclairé), presque naturellement, révèle la « matière d'image » numérique, d'une part en s'approchant mieux de la vision nocturne naturelle, d'autre part, en transférant cette « matière », littéralement, à la surface de l'écran. Ainsi, dans *Hoñor de Cavalleria* et *Le Chant des oiseaux*, les plans pris aux heures nocturnes ou transitionnelles, tournés en DV, aboutissent à d'impressionnants résultats sensoriels. Le grain nouveau de l'image affecte alors le volume d'air filmé d'une densité inédite, qui soutient et renforce l'effet de contraction spatiale induit par la baisse de la lumière. À la perte de l'espace visible, l'image répond directement par une affirmation de sa propre matérialité. En vertu de la structure

années 1940, Jean Rouch ou Pasolini dans les années 1960 », Albert Serra, *Notes sur Hoñor de Cavalleria*, livret du DVD, Capricci, 2010.

³¹ Caroline Renard, « Numérique, le cinéma : et alors ? », in Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le Cinéma, et après ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

³² Cyril Neyrat, « La HD après l'aura », in *Cahiers du cinéma*, n° 617, octobre 2006.

géopoétique du régime narratif-représentatif (et notamment du désencombrement dramatique qui nous laisse plusieurs minutes avec les personnages immobiles et/ou mutiques tandis que la nuit tombe doucement), la lumière devient ainsi l'enjeu principal de la représentation. Il s'agit, en somme, de faire voir, non les choses que la lumière nous permet de voir, mais *la lumière elle-même*, en tant que phénomène³³. À rebours de l'artifice spectaculaire des images de synthèse, l'image numérique peut ainsi servir à retrouver quelque chose d'une fascination primitive pour l'enregistrement-révélation de l'espace du monde.

Fondamentaux expressifs du médium cinéma

La réintroduction du terme de « réalisme » ne doit pas laisser entendre que l'espace naturel de la Terre serait retrouvé comme intact par l'intermédiaire de la médiation cinématographique, cet espace étant au contraire constamment réinterprété dans la matière expressive du cinéma, mobilisé en un « rythme spatial du visible » qui constitue le mode de son *apparaître* et de sa *présence* (de son être-au-présent véritable). Il est moins question, dans la démarche géopoétique, d'une exactitude de l'enregistrement que d'une intensité à l'œuvre dans l'expression. On ne parle donc pas ici d'un supposé « effacement du médium » donnant accès à une « réalité non-manipulée » ou à une illusion sensorielle parfaite, mais bien *d'un accès au monde naturel aménagé par la conscience même du médium qui nous en restitue l'image*. Au départ de l'entreprise géopoétique, réside en effet l'idée d'un travail sur les fondamentaux expressifs du médium dans le rapport primordial qu'ils engagent vis-à-vis de l'existant naturel filmé. La matière sensible de l'espace terrestre et la matière expressive du médium investi pour en rendre compte, sont à cet égard indissociables.

Pris dans un système formel et narratif géopoétique, les procédés les plus simples en apparence – mouvements de caméra, rapport image-son, variation de lumière, étirement du plan dans la durée, changement de plan, etc. – redeviennent *en eux-mêmes* de véritables événements. Nous retrouvons ici, davantage que leur principe, l'essence des films Lumière : à « l'étonnement » devant les choses du monde correspond un autre ébranlement, celui éprouvé devant les puissances intrinsèques du médium qui nous les restitue. Cela veut dire qu'avant de charrier des significations, le mode d'expression cinématographique *possède* lui-même une signification : il « atteste d'autres rapports et d'autres propriétés que ceux qui appartiennent, selon l'opinion commune, à la multiplicité des choses de la nature enchaînées par une causalité³⁴ ».

Il ne s'agit pas de dire que les cinéastes géopoétiques chercheraient à imiter le dispositif des vues Lumière, ou à rejouer les débuts du cinéma sous le régime de la reconstitution nostalgique. L'enjeu est plus complexe : il consiste à intégrer à la complexité acquise du mode d'expression cinématographique un système formel apte à en faire surgir les puissances géopoétiques pures, celles qui dépendent directement de ses opérations fondamentales. Ces puissances que les films Lumière ont été les premiers à déployer de façon systématique dans une visée d'exploration de l'existant naturel, il serait utopique de prétendre les retrouver telles quelles, dans l'état historique actuel du cinéma et de la culture visuelle. Ainsi, de la même façon qu'ils ne rejouent pas les axiomes néoréalistes (la « filature » d'un personnage), mais composent à partir d'eux une structure en forme de

³³ « La lumière, qui nous permet de voir, n'est elle-même pas facile à voir [...]. La faire voir, c'est le propre de certains films, qui en font un objet de contemplation ou un moyen d'expression. » Jacques Aumont, *L'Attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 6-24.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 54.

parcours qui leur est propre, les films géopoétiques renouent avec l'impact primordial des vues Lumière par d'autres chemins formels qui leur sont consciemment postérieurs, et qui prennent acte des évolutions (formelles et dramaturgiques) qu'a connues, depuis, le cinéma. Ce « primitivisme postmoderne » n'est donc pas à considérer comme une relecture maniériste de l'histoire du cinéma, mais bien comme un moyen d'interroger le médium cinématographique, à un certain stade de son évolution, sur ses moyens poétiques propres, en fonction des fins qu'il poursuit. Dans cette perspective, *contraindre* les spectateurs, paradoxalement, à une certaine *liberté* sensible et interprétative gagnée sur les structures coercitives du régime narratif/représentatif courant (par la longueur des plans, l'effacement des enjeux dramaturgiques, le découragement de l'identification secondaire au profit de l'« être-avec », etc.), c'est bien les placer, vis-à-vis de l'espace naturel représenté par le film, dans un état sensible et réflexif potentiellement neuf – même si pas forcément « aimable » au premier abord.

En effet, loin d'un retour au paradis perdu ou à l'état de nature, la géopoétique constitue une recherche d'ouverture radicale et primordiale à l'existant naturel, une tentative pour exprimer la dimension brute et directe de notre présence-au-monde. Sur les rapports entre l'être humain et la nature, il ne s'agit donc pas d'aboutir à une métaphysique totalisante qui rassurerait le spectateur sur sa propre humanité (comme c'est le cas chez un Terrence Malick par exemple), ni à une signification clefs-en-main qui permettrait de faire l'économie de *l'expérience* du film lui-même. Il s'agit, au contraire, de décrire et comprendre l'effet de films qui fonctionnent comme des « interrogations vives », ne délivrant pas de solutions ayant déjà trouvé des incarnations concrètes dans la vie sociale et culturelle mais exprimant de substantielles « manifestations d'être », qui problématisent des rapports à la nature (comme le regard paysager) qui avaient peut-être fini par paraître évidents. La dimension critique dont ils sont porteurs vis-à-vis de notre expérience courante du monde et des formes audiovisuelles dominantes qui l'encadrent, relève de leur propension à mobiliser les puissances premières du médium, à leur laisser le champ libre pour forcer la disponibilité sensorielle des spectateurs – non pour leur imposer un sens spécifique, mais pour leur donner à éprouver et à saisir qu'il y a là *du* sens. À cet égard, nous pouvons dire que le régime du *parcours* concerne autant les protagonistes que les spectateurs : contrairement à l'espace-lieu classique et à son pendant paysager qui « sédentarise » les spectateurs en terrain connu, l'espace naturel filmé des films géopoétiques n'est plus un *donné* ; il redevient un *problème*, qui prend racine dans le vécu profond de l'être humain, et que révèle un médium que l'on a mobilisé en le concentrant sur ses puissances primordiales. C'est le principe de l'*époque* cinématographique, fondée sur la *réduction* du régime narratif et représentatif que proposent les films d'Albert Serra : l'espace naturel ne *va plus de soi*.

Charge aux spectateurs, une fois extraits de leur situation cinématographique, et rendus au monde quotidien, de retrouver ces dimensions de leur être-au-monde dans l'expérience de la perception naturelle. Cette fonction phénoménologique du cinéma dans l'existence humaine peut certes, formulée ainsi, paraître un peu monumentale. Il faut donc préciser, à nouveau, qu'elle n'implique, en aucune façon, une poétique excessive. Ce qu'elle appelle, au contraire, c'est une poétique « grande dans sa simplicité, impressionnante sans être spectaculaire³⁵ », qui repose sur la force reconquise des opérations fondamentales du médium, en tant que ces dernières permettent d'approfondir notre lien à l'espace naturel et à la Terre. Telle pourrait être la définition d'une géopoétique cinématographique.

³⁵ Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros*, *op. cit.*, p. 120.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5