

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

L'Esthétique de l'espace dans le cinéma d'auteur à l'époque de la mondialisation
par Lucie Dugas

Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.) en Littérature option Littérature comparée et générale

Septembre 2006
© Lucie Dugas, 2006



PR

14

U54

2007

v.016

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

L'Esthétique de l'espace dans le cinéma d'auteur à l'époque de la mondialisation

présentée par:

Lucie Dugas

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur: Walter Moser

Directrice de recherche: Silvestra Mariniello

Membre du jury: Germain Lacasse

Examineur externe: Paul Tana

Représentant du doyen de la FES.:

Thèse acceptée le 23 février 2007

Résumé

Le sujet de cette recherche concerne l'esthétique originale de l'espace dans le cinéma d'auteur à l'époque de la mondialisation. L'une des implications culturelles déterminantes de la mondialisation est la transformation de nos appréhensions perceptives des espaces contemporains. L'originalité de l'esthétique de l'espace des cinéastes étudiés se situe dans leur capacité cinématographique à figurer ces nouvelles appréhensions possibles de l'espace filmique et réel. Le cinéma de cinq cinéastes contemporains, qui sont particulièrement exemplaires de cette idée, est ici à l'étude. Il s'agit des cinéastes Theo Angelopoulos, Amos Gitaï, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage.

Les cadres théoriques de cette étude sont d'abord énoncés par rapport à la mondialisation et le cinéma d'auteur pour situer le contexte de la problématique. La discussion s'articule ensuite par trois approches distinctives de l'espace, soit L'Espace encadré, L'Espace traversé et L'Espace déterritorialisé. Les trois chapitres sont structurés par l'analyse successive de ces cinéastes et certains de leurs films relatifs à l'angle d'analyse de chaque partie. Ces caractérisations de l'espace permettent de relever les différentes spécificités de leur esthétique filmique et de leurs implications dans la formation d'un nouveau regard sur l'espace filmique et l'espace réel.

L'étude de leur esthétique de l'espace est ainsi consacrée à comment leurs compositions de l'image attribuent un sens distinctif à l'espace filmique qui crée l'hypothèse que leur figuration originale de l'espace participe à introduire de nouvelles façons de percevoir et de penser les relations face aux espaces réels contemporains. Le cinéma de ces cinq cinéastes examine les relations des individus à l'espace par rapport aux questions des frontières, des territoires et de leur mobilité contrôlée ou privilégiée. Leur esthétique de l'espace figure également comment la perception de l'espace local est modifiée lorsque envisagée selon la perspective de l'ensemble composant l'espace d'abord régional puis global.

L'étude entreprise ici démontre que le cinéma d'auteur est toujours vivant au sein de la mondialisation et toujours avide d'offrir un regard singulier sur les perceptions culturelles dans le contexte de son époque. L'originalité de leur esthétique de l'espace est liée à la synchronicité entre l'énonciation filmique et la recherche de compréhension des transformations des perceptions de l'espace engendrées par la mondialisation. La thèse démontre comment leur esthétique de l'espace énonce un nouveau regard cinématographique qui communique un regard éveillé sur le monde présent. La singularité révélée de leur cinéma suggère d'appréhender le sens de l'espace planétaire au-delà des frontières et des cadres pour accueillir la richesse des diversités perceptives individuelles et culturelles.

L'idée principale de cette thèse est que l'originalité de leur esthétique de l'espace met cinématographiquement en perspective les espaces contemporains. Les points de vue esthétiques de ces cinéastes témoignent de ces réalités et peuvent ensuite inspirer de nouvelles façons de percevoir l'espace global et l'espace cinématographique qui se redéfinissent. Leur figuration filmique de l'espace expose comment chaque individu a sa propre vision du monde. Leur esthétique de l'espace implique par conséquent la reconnaissance de la cohabitation et de la coexistence possibles des différentes subjectivités perceptives des individus sur ces espaces qui forment la globalité de l'espace-monde d'aujourd'hui.

Mots clés: Angelopoulos, Gitaï, Suleiman, Wenders, Lepage, diversité, frontière, territoire, mobilité, regard.

Abstract

The subject of this research concerns the original aesthetic of space in author cinema within the globalization era. One of the determining cultural implications of globalization is how it changes our perceptions of the contemporary spaces. The originality of the aesthetic of space of the filmmakers studied here takes place in their ability to represent new possible ways to perceive filmic and real spaces. The cinema of five contemporary filmmakers, who are specific examples of this idea, is studied here. These filmmakers are Theo Angelopoulos, Amos Gitai, Elia Suleiman, Wim Wenders and Robert Lepage.

The theoretical surroundings are first lay down concerning globalization and the author cinema to situate the context of this study. The discussion is then articulate by three distinguished approach of space, these being The Framed space, The Crossed space and The Deterritorialized space. The successive analysis of the filmmakers and some of their films related to the specific approach of each section compose the three chapters. This categorization of space allows seeing the specifics of their cinematographic aesthetic and their implication in shaping a new perception on cinematographic space and real space.

The study of their aesthetic of spaces is then dedicated to how their image compositions gives a distinctive meaning to cinematographic space that creates the hypothesis that their original representation of space contribute to introduce new ways to perceive and think the relations towards real contemporary spaces. The cinema of these five filmmakers examines the relationships of individuals concerning frontiers, boundaries, territories and their controlled or privileged mobility. Their aesthetic of space also shows how the perception of local space is modified when considered through the perspective of the whole space, first the regional and then the global.

The study undertaken here demonstrates that author cinema is well alive within globalization and always eager to present a singular gaze about cultural perceptions within the context of its epoch. The originality of their aesthetic of space is tied to the synchronicity between the filmic expression and the search for understanding the transformations of space perceptions produced by globalization. The thesis shows how their aesthetic of space projects a new cinematographic view that communicates an awaked gaze on today's world. The peculiarity of their cinema suggests grasping the meaning of global space beyond the frontiers, borders and frames to welcome the values of individual and cultural perceptiveness diversity.

The principal idea of this thesis is that the originality of there aesthetic of space puts in cinematographically prospect the contemporary spaces. The filmmakers' aesthetic points of view witness these realities and can then inspire new ways to perceive the redefining global space and cinematographic space. Their filmic representation of space reveals how each person has its own way to see the world. Their space aesthetic implies therefore the acknowledgement of the possible cohabitation and coexistence of different perceptive subjectivities of individuals toward these spaces that compose the globality of today's world space.

Keywords: Angelopoulos, Gitaï, Suleiman, Wenders, Lepage, diversity, border, territory, mobility, gaze.

Table des matières

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	V
TABLE DES MATIÈRES	VII
REMERCIEMENTS	X
INTRODUCTION	1
1) Le Sujet d'étude	1
1.1 Le Corpus	3
1.2 L'Espace	4
1.3 Cas de figure: Les auteurs	7
1.4 Figures du langage filmique	10
1.5 Physicalité de l'espace	18
1.6 Le Cadre du sujet: Mondialisation et cinéma	20
2) La Mondialisation.....	20
2.1 Tomlinson.....	21
2.2 Appadurai	26
2.3 Hardt & Negri	30
2.4 L'Ère globale.....	33
3) Cinéma par Auteurs.....	36
3.1 La Politique des Auteurs	36
3.2 La Théorie des Auteurs	38
3.3 Le Cinéma d'Auteur	39
4) Explications des choix d'études.....	43
5) Présentation du trajet de la thèse	49
CHAPITRE 1: L'ESPACE ENCADRÉ	51
L'espace prend forme par le regard.....	51
Territoires et Frontières.....	51
Theo Angelopoulos.....	52
<i>Le Voyage des comédiens</i>	54
<i>Le Pas suspendu de la cigogne</i>	57
Amos Gitai	69

<i>Kedma</i>	82
<i>Kadosh</i>	96
Elia Suleiman	107
<i>Chronique d'une disparition</i>	108
<i>Intervention divine</i>	112
Gitaï et 11'09"01.....	123
Wim Wenders.....	129
<i>Notebook on Cities and Clothes et Lisbon Story</i>	129
De l'Espace national à l'Espace-monde.....	140
De l'Espace encadré à l'Espace traversé.....	144
CHAPITRE 2: L'ESPACE TRAVERSÉ	145
Angelopoulos: La Trilogie des Frontières	146
<i>Le Pas suspendu de la cigogne</i>	148
<i>Le Regard d'Ulysse</i>	157
<i>L'Éternité et un jour</i>	169
Gitaï: La traversée de l'espace	172
<i>Terre Promise et Free Zone</i>	173
De l'espace fermé à l'espace sans frontière	185
Robert Lepage	186
<i>La Face cachée de la Lune</i>	191
Wenders	201
<i>Les Ailes du désir</i>	204
<i>Jusqu'au bout du monde</i>	207
CHAPITRE 3: L'ESPACE DÉTERRITORIALISÉ	216
Wenders	221
<i>Si loin, si proche!</i>	221
<i>Million Dollar Hotel</i>	227
Lepage.....	230
<i>Possible Worlds</i>	231
<i>Zulu Time</i>	242
Gitaï	245

Suleiman.....	246
<i>Free Zone</i>	248
<i>Kippour</i>	251
Angelopoulos.....	257
CONCLUSION	264
BIBLIOGRAPHIE	277
FILMOGRAPHIE	293

Remerciements

Ma recherche et cette thèse de doctorat n'auraient été possibles sans l'appui de certaines personnes qui m'ont accompagné tout au cours de ce long voyage. Je tiens ainsi à remercier sincèrement:

Silvestra Mariniello, ma directrice de recherche, pour ses précieux conseils et son ouverture d'esprit face à une recherche qui refusait les cadres préétablis.

Les professeurs Walter Moser et Jean-Claude Guédon dont leur passion pour la recherche m'ont été d'une profonde inspiration pour jumeler dans ma pensée l'approche comparatiste aux études cinématographiques.

Guy Hennebelle, directeur fondateur de CinémAction, qui m'a généreusement fait confiance et confié la direction du numéro spécial sur Amos Gitaï, et qui malheureusement, dû à son décès en juillet 2003, ne verra pas l'aboutissement de ce projet important conjoint à ma thèse.

Marie-Eve Breton-Bélanger et Yannis Triantafyllou, amis et propriétaires du Vidéoclub de répertoire Phos, qui m'ont offert toutes les ressources nécessaires en leur pouvoir tout au cours de ma recherche.

Ma Mère et mon frère Martin qui m'ont accompagné en chaque moment par leur présence, leur soutien, leurs réflexions, leurs commentaires et leurs encouragements inconditionnels.

Mes amis François-Xavier et Nathalie Lacasse, Nadia Brunelle, Tassia Trifiatis et May Telmissany dont la confiance m'a fortifié pour poursuivre ce long et périlleux voyage.

ΔNA (Athanasios Sklavis et Dimitrios Kanaras) et Iron Maiden dont la profondeur et la richesse musicale ont régénéré mon inspiration des premiers aux derniers instants.

Introduction

1) Le Sujet d'étude

Au cours des deux dernières décennies, la «mondialisation», phénomène apparemment irréversible, louangé par les uns et démonisé par les autres, a fait l'objet d'innombrables spéculations visant à identifier ses enjeux, ses caractéristiques et à anticiper les conséquences qu'il aurait -ou pourrait avoir- sur les différentes sphères d'activités sociales et culturelles. La mondialisation est un phénomène -un nouveau paradigme selon les interprétations- complexe et multidimensionnel. Les différentes études concernant la mondialisation abordent toutes un certain champ d'analyse choisi. Par contre le phénomène lui-même investit toutes les sphères que ce soit le politique, l'économique, le culturel et le social, chaque élément interagissant avec les autres. La compréhension de l'époque présente implique alors la tentative de définition du phénomène de la mondialisation. La première question est même de savoir si nous sommes en présence d'un changement d'époque, d'ère, donc forcément à savoir s'il s'agit de la fin de la modernité -la fin de l'histoire pour certains-, de la post-modernité, d'une continuité ou de la conséquence de la modernité. Le caractère présent de ces changements implique un contexte de questionnements et de remises en questions pour tenter de faire sens des redéfinitions de nos conceptions du monde comme des effets concrets dans le quotidien des individus d'aujourd'hui. J'y reviendrai d'ailleurs à l'aide de l'étude de John Tomlinson¹ (1999) qui identifie une série de questions essentielles à se poser, et qui met en garde contre les interprétations trop faciles du phénomène de la mondialisation. Je ferai également référence à l'étude d'Arjun Appadurai² qui aborde la mondialisation d'une perspective socio-anthropologique culturelle (1996 et 2001), et qui m'intéresse particulièrement pour sa théorie de l'espace. Le suffixe «scape», par exemple ethnoscape, mediascape, etc., lui permet, comme on verra, d'identifier les différentes dimensions de l'espace «global».

1 John Tomlinson, *Globalization and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

2 Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of modernity*, University of Minnesota Press, London & Minneapolis, 1996; *Globalization*, dans *Public culture*, Vol.12, N.1, Duke University Press, Hiver 2000.

La réflexion politico-sociale de Michael Hardt et Antonio Negri³ (2001 et 2004), qui présuppose les travaux de Tomlinson et d'Appadurai, est aussi fondamentale pour le développement de cette étude.

Le contexte complexe et présent de la mondialisation suscite donc, d'une part beaucoup de remises en question, un besoin de compréhension, et d'autre part il provoque des appréhensions par rapport aux ambivalences face à l'inconnu des conséquences. Transformations et conséquences qui nous touchent à plusieurs niveaux. À l'intérieur des sphères culturelles, le cinéma est l'un des éléments qui sont modifiés par les dynamiques de la mondialisation. Selon certains, le cinéma mondial actuel, outre qu'hollywoodien, serait menacé par la mondialisation et une uniformisation conséquente des marchés de production et de distribution. Mon hypothèse est qu'au-delà de l'homologation des marchés et des sociétés, il y a d'autres facteurs importants qu'il faut considérer. Par exemple, je conçois que la mondialisation suscite en chacun de nouvelles perceptions de notre monde, de ses dynamiques d'échange et de ses diverses composantes. La mondialisation implique en fait un bouleversement des systèmes de gouvernances, des modes d'identifications et de communications qui peuvent stimuler un renouveau dans le cinéma, et en particulier dans le cinéma d'auteur qui fait l'objet de mon étude. À travers le XXe siècle, le cinéma a participé à créer la cohésion humaine effective de la mondialisation. Il s'agit donc ici d'étudier non pas comment il a participé à développer ce phénomène mais plutôt comment maintenant -au début du XXIe siècle- il poursuit son influence de cohésion par l'image, en présentant un sens vécu de la collectivité et de l'espace global.

L'objectif de cette étude est d'analyser comment certains cinéastes-auteurs traduisent une vision du monde contemporain par la singularité de leur langage cinématographique et plus spécifiquement par une esthétique de l'espace. En d'autres mots, je fais l'hypothèse que le cinéma contemporain est caractérisé par une

3 Michael Hardt & Antonio Negri; *Empire*, Harvard University Press, Cambridge- Massachusetts & Londres-Angleterre, 2001; *Multitude*, Penguin Books, New York & Londres-Angleterre, 2004.

figuration esthétique originale de l'espace en relation aux transformations de perception des espaces du monde présent. Cette analyse vise à comprendre comment la mondialisation modifie et transforme la compréhension de la culture, de l'identité, et comment nous vivons l'expérience de l'espace en relation avec la diversification de ses perceptions. L'objectif de cette étude n'est aucunement de réduire la compréhension de la mondialisation par le seul exemple du cinéma, du cinéma de quelques auteurs, mais de développer l'examen d'un des éléments composant la mosaïque du phénomène, et de ce fait de participer aux réflexions globales sur la contemporanéité.

1.1 Le Corpus

J'ai choisi de me concentrer sur le cinéma d'auteur car, par définition, il est censé mettre en scène le regard singulier de cinéastes sur le cinéma et sur leur environnement contemporain. Aucune des oeuvres à l'étude n'apporte de réponses univoques aux questionnements qu'elle soulève, au contraire, elles contribuent plutôt à nourrir la réflexion sur les enjeux de la mondialisation et le développement du cinéma d'auteur. Par le langage et l'esthétique cinématographiques de chaque auteur, les oeuvres explorent le potentiel du cinéma à penser la position de l'homme dans l'espace du monde actuel ainsi que du monde en devenir. Parmi plusieurs cinéastes, j'ai choisi, pour des raisons qu'on verra plus tard, d'étudier le cinéma de Theo Angelopoulos, Amos Gitaï, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage. L'analyse de ces cinémas nous permettra d'établir un échantillon de réflexions et d'hypothèses sur la nouvelle image cinématographique à l'époque de la mondialisation.

Mon approche privilégie l'esthétique de l'espace chez ces auteurs et elle vise à étudier la complexité de la perception du monde globalisé que la poésie de leurs images révèle. Plusieurs des films étudiés sont peu ou pas narratifs au sens traditionnel du terme, pour ceux-ci la réflexion se traduit expressément -sans l'être exclusivement- par la composition et la durée de l'image. Ces auteurs, sélectionnés parmi d'autres,

sont à l'origine même de l'hypothèse que j'avance ici d'une nouvelle image. Plusieurs autres auteurs pourraient aussi être étudiés dans cette perspective, comme de nombreux films plus «commerciaux» qui contribuent à élaborer une nouvelle esthétique de l'espace. C'est par ailleurs le cas dans le cinéma de science-fiction qui pratique une expérimentation de l'espace où l'espace virtuel élimine les frontières entre les différentes dimensions temporelles et les régimes de réalité dans lesquels elles sont ancrées. (Ex.: la Trilogie Matrix, Star Wars, Code 46, 2046). Par contre, j'associe *a priori* cette démarche esthétique au cinéma d'auteur car il est plus fortement identifié à une esthétique et à un regard individualisés du cinéma. Mais d'année en année, à mesure que la mondialisation devient une réalité permanente et intégrée au quotidien, il apparaît plus évident que les pratiques de notre espace réel traduisent les diverses manières de mettre en scène l'espace au cinéma dans une interaction de plus en plus complexe. Ainsi, il pourrait se développer une nouvelle perception, entre l'expérience médiatique et l'expérience vécue, toujours relative aux changeantes figurations de l'espace créées par le langage filmique.

1.2 L'Espace

Le terme «espace», omniprésent par le sujet de cette étude, se réfère à différentes définitions dont celles qui sont reconnues⁴ dont suit un bref aperçu. La philosophie s'est toujours attardée à étudier et à définir l'espace. À ce sujet, nous pouvons souligner l'apport significatif de Kant. Dans la *Critique de la raison pure*, il présente d'abord l'exposition métaphysique de l'espace en quatre points, et il poursuit avec l'exposition transcendantale du concept de l'espace. Procédé de définition que Kant applique ensuite au concept du temps. Je n'entrerai pas dans la discussion des principes philosophiques de l'espace, car ceci impliquerait une toute autre réflexion que celle de la thèse, et ce même si elle ne lui est pas complètement étrangère. Je souligne à tout le moins l'essence de caractérisation de l'espace par Kant, celle-ci

4 D'après les dictionnaires *Petit Robert* et *Larousse*, et le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie.

permettant d'entrevoir la dimension du concept qui complète la définition plus rationnelle qui suivra. Nous nous limiterons ici à ces extraits des définitions 2 et 4⁵.

«L'espace est une représentation nécessaire, *a priori*, qui sert de fondement à toutes les intuitions externes. Il est impossible de se représenter jamais qu'il n'y ait pas d'espace, quoiqu'on puisse bien concevoir qu'il n'y ait pas d'objets en lui. Il est donc considéré comme la condition de la possibilité des phénomènes, et non pas comme une détermination qui en dépende. (...) L'espace est représenté comme une grandeur infinie donnée. Il faut sans doute regarder tout concept comme une représentation contenue dans une multitude infinie de représentations diverses possibles (comme leur caractère commun), et qui par suite les subsume; mais nul concept ne peut comme tel être considéré (au sens précis des mots) comme contenant en soi une multitude infinie de représentations. Or c'est pourtant ainsi que nous pensons l'espace (car toutes les parties de l'espace coexistent à l'infini). La représentation originaire de l'espace est donc une intuition *a priori*, et non pas un concept.»

La question de la représentation définit largement ce qui fait l'unicité du cinéma. Nous verrons comment l'intuition de l'espace, comme la nomme Kant, est prépondérante dans mon hypothèse d'une nouvelle esthétique de sa figuration. J'utiliserai le terme espace fréquemment tout au long de la thèse, le même mot se référant à différentes particularités de sa définition (conceptuelle et pratique). L'intuition de l'espace se réfère à sa perception par les sens (visuel, tactile, moteur), permettant de s'en former une représentation. La perception de l'espace est donc associée à un lieu -ou à un non-lieu-, à un territoire, ou d'un point de vue plus vaste, à l'espace céleste et à l'univers. Dans cette perspective, nous pouvons aujourd'hui inclure ce que l'on nomme l'espace global planétaire. Espace global qui est composé à la fois de l'ensemble géographique de la planète, et de la représentation conceptuelle du monde que l'on se forme dorénavant. Nous verrons d'ailleurs ce qui se lie à ce concept en dressant les grandes lignes de l'étude de la mondialisation, ce qui suit un peu plus loin.

Les représentations d'un espace sont déterminées par nos sens ainsi que par ses dimensions. Plus souvent lorsque l'on se réfère à un espace, on sous-entend qu'il a

5 Kant; *Critique de la raison pure*, Éditions GF-Flammarion, 1987 (1781), traduction de Jules Barni, (p.84-85).

trois dimensions physiques. La première étant la mesure de l'écart entre deux points, elle implique alors la deuxième dimension qui signifie l'étendue, la superficie de ce lieu. La troisième dimension identifie son volume, elle nous permet de concevoir l'abstraction de l'espace perceptif et de le représenter. La perception de l'espace en trois dimensions est donc constitutive de l'image cinématographique, entre autres par la profondeur de champ et les déplacements de caméra. L'image est matériellement restreinte à deux dimensions, sauf en certains cas de cinéma 3-D. Par contre, sa composition représente les trois dimensions existant dans le réel, l'imaginaire ou le virtuel, la troisième dimension étant ainsi figurée à l'intérieur de l'image. L'image cinématographique est aussi composée de la quatrième dimension, le temps. L'expression espace-temps, largement employée dans la terminologie cinématographique, provient originellement de la physique. Plus précisément de la relativité qui spécifie que les quatre variables sont nécessaires pour déterminer entièrement un phénomène, puisque c'est la quatrième dimension qui permet de situer l'événement. L'espace-temps, parfois simplement nommé espace, permet de figurer un moment ou un laps de temps qui s'écoule. L'image photographique fut la première à pouvoir capter et représenter un espace-temps tiré du réel, contrairement à l'art pictural qui ne peut que tenter de le reproduire, de l'interpréter. La photographie permet de saisir l'instant et de le fixer sur pellicule. À cet instant vécu sont associés la mémoire, le souvenir et l'émotion du moment capté. L'instantanéité de captation de l'image photographique et cinématographique est une autre caractéristique qui les distingue de l'image picturale, qui, même lorsqu'elle se veut réaliste, exige un temps d'exécution incontournable⁶. Au départ, le cinéma a poursuivi l'objectif de la photographie dans sa volonté de recréer la réalité. Le mouvement était alors essentiel. L'espace-temps est devenu plus facilement perceptible grâce au cinéma qui le représente, le figure et le poétise. Nous verrons entre autres exemples les espace-temps hybrides chez Angelopoulos, Gitaï et Lepage. Les différentes caractéristiques des éléments du langage filmique -le plan, la scène, la séquence, le montage, la

⁶ La captation de l'image cinématographique et photographique est instantanée, par contre le développement de la pellicule, lui, demande un délai. Le tournage en numérique permet d'éviter celui-ci, reste alors seulement le temps accordé à la post-production et au montage du film.

composition de l'image, la profondeur de champ, les mouvements de caméra, la durée, le rythme, la structure du film et la bande sonore-, constituent les spécificités de ce que l'on entend par l'espace filmique.

1.3 Cas de figure: Les auteurs

L'analyse de l'esthétique de l'espace sera développée par l'entremise des cas de figure que sont les auteurs choisis. Ils seront étudiés selon des caractérisations de l'espace, soit l'espace encadré, l'espace traversé et l'espace déterritorialisé. Le cinéma des différents cinéastes -Theo Angelopoulos, Amos Gitai, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage- seront analysés à travers ces caractérisations successivement et parfois comparativement. Finalement, le cinéma essai de Godfrey Reggio sera inclus brièvement dans les propos concluant cette thèse. Ses trois films-essai⁷ étant expressément nés de sa volonté de porter un regard sur l'espace du monde présent, sans narration, par l'image et la musique⁸. Chaque cinéaste sera examiné selon sa propre sphère de création, et par moments les différentes sphères des auteurs seront interconnectées, partiellement enchevêtrées, par des caractéristiques ou des points d'intérêts communs. Les liens entre tous seront développés dans une perspective globale d'une nouvelle approche perceptive de l'espace par l'image cinématographique. La focalisation de chaque chapitre sur une caractérisation de l'espace nous permettra d'articuler la lecture de leur singularité par le cinéma. Étant donné que certains éléments liés au langage filmique et aux thématiques sont communs entre certains cinéastes, les renvois et les comparaisons seront effectués aux moments opportuns. Parmi ces éléments, nous verrons par exemple le plan-séquence dominant chez Angelopoulos et Gitai, et plus largement la question des frontières, de la mobilité et du déplacement chez tous ces auteurs.

7 La notion de film-essai date de l'époque de la naissance du cinéma moderne. Rossellini fut parmi l'un des premiers à le promouvoir.

8 Voir ses commentaires en suppléments sur les dvd des trois films; *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) et *Naqoyqatsi* (2002).

Le contexte de la mondialisation modifie entre autres les perceptions de l'espace par rapport aux notions de territoires. Ceci sera particulièrement présent lorsque nous étudierons les figurations de l'espace en complémentarité chez Gitaï et Suleiman. Où justement l'espace territorial d'Israël et de la Palestine est un problème ancestral, décuplé par la création d'Israël en 1948. Territoire dont l'enjeu prend des notions différentes dans le contexte de mondialisation, au sein duquel se perpétue le conflit, et auquel s'ajoute l'intervention extérieure contemporaine pour contrôler la géopolitique du Moyen-Orient. Ce territoire est alors intégré dans la perception du territoire plus global de la région, et aux nouvelles dynamiques et forces politiques mondiales. Le cinéma de Gitaï et de Suleiman sont donc forcément teintés par les questions politiques qui en ce lieu font partie intégrante du quotidien de tous. Presque tout devient politique, et ce non seulement à cause des échanges de violence et de la domination-occupation d'Israël sur la Palestine. Dans le quotidien de tous, le conflit et l'occupation ont une nette influence -de part et d'autre pour des raisons différentes- sur la définition de l'identité, sur le mouvement des individus et sur les libertés individuelle, communautaire et collective.

Le territoire sera surtout examiné de l'intérieur par sa bipolarité d'appartenance et les nuances de circulation, d'identification et de cohabitation comme nous le verrons avec Gitaï et Suleiman à l'intérieur de l'espace identifié, de l'espace traversé et de l'espace déterritorialisé. Les restrictions réglementées, voire oppressives, de la liberté de mouvement sont particulièrement illustrées chez Suleiman. Chez Gitaï, le mouvement est omniprésent. Nous verrons comment dans les films historiques, il s'agit de mouvements liés à la conquête du territoire et au déplacement des individus. Avec *Kedma*, nous verrons comment Gitaï traduit la situation des réfugiés des camps de concentration se retrouvant au coeur du conflit de prise de possession du territoire pour la création de l'État juif. Dans les films situés dans le présent, il s'agit de la déterritorialisation des gens pour résister au contrôle exercé par les diverses formes d'autorités et d'institutions sur leurs mouvements: les Palestiniens, les immigrants et les Israéliens eux-mêmes, ce que nous verrons avec *Kadosh*, *Terre Promise* et *Free Zone* de Gitaï et avec les deux films de Suleiman, *Chronique d'une disparition* et *Intervention divine*.

L'esthétique de l'espace spécifique à chacun des deux cinéastes offre une interprétation et une compréhension de ce que représente l'espace chacun de leur point de vue. Il s'agit peut-être pour eux d'effectuer leur propre processus de réflexion par l'intermédiaire du film. Pour avoir accès à leur position personnelle par le film, cela implique que nous ayons comme spectateur une connaissance dépassant les grandes lignes de la situation qui est souvent restreinte dans les médias de masse. Cette situation est très complexe même si elle suscite les prises de positions partisans. Gitaï et Suleiman tentent tous les deux d'intégrer les nuances qui existent dans la pensée et le quotidien des individus à l'intérieur même de ces espaces. Ils essaient de figurer une cohabitation possible entre les gens à condition que la communication et la cohabitation soient respectueuses des deux côtés. Nous verrons en particulier la finesse de Suleiman pour exprimer à la fois cette évidence et cette nécessité. Ceci implique qu'ils mettent en scène le caractère problématique des relations. Ces points de vue sont intégrés narrativement, mais ils sont surtout perceptibles par la définition de leurs espaces par l'image. D'où la nécessité d'avoir une connaissance un peu plus approfondie de la situation pour vraiment comprendre les subtilités de leurs perspectives.

L'utilisation prédominante du plan-séquence chez Angelopoulos et Gitaï est l'un des aspects importants qui sera étudié pour chacun. Le plan-séquence n'est pas un élément nouveau ou révolutionnaire du langage cinématographique. Par contre, ces deux cinéastes en font un usage non seulement presque exclusif, par la succession de plans-séquences pour l'ensemble du film, mais ils ont également recours au plan-séquence dans une perspective visuelle qui leur est propre et qui se distingue des usages traditionnels de celui-ci. Perspective qui est relative au déplacement dans l'espace -sans être exclusivement d'un nouveau point de vue puisque ceci appartient à la définition même du plan-séquence-, leurs plans-séquences transmettent un sens de l'espace qui, lui, est distinctif.

1.4 Figures du langage filmique

La définition de base du plan-séquence est qu'il s'agit d'un long plan articulé pour représenter une séquence entière. Le plan-séquence préserve alors entièrement l'unité de temps et d'action de la scène, l'unité de lieu se fait à l'intérieur du mouvement de la caméra qui peut très bien relier visuellement deux lieux limitrophes. On le distingue du plan long (long take), que Suleiman privilégie, qui ne comprend pas une succession d'événements ou d'actions. Cette appellation est d'ailleurs très peu utilisée, en général on utilise l'appellation du plan-séquence même lorsqu'il y a peu ou pas de mouvements de caméra. Le plan-séquence classique avait différentes fonctions et significations qui sont demeurées très présentes jusqu'à aujourd'hui. D'ailleurs, les spécificités des plans-séquences que nous allons étudier n'excluent pas ces caractéristiques traditionnelles. Par contre, le contexte des différentes époques de l'histoire du cinéma, dont celle présente, influence fortement le sens, le symbolisme et la poésie du langage et de l'esthétique cinématographiques.

Au début des années 1950, les théoriciens du cinéma discutaient de l'évolution florissante du langage et des mouvements esthétiques du cinéma. Parmi ceux-ci, André Bazin a examiné avec soin l'évolution du langage. Nous verrons aussi un peu plus loin un aperçu de la réflexion de Pasolini sur le plan-séquence. Bazin plaide pour le plan-séquence dans lequel il percevait, de pair avec la profondeur de champ, un plus grand respect du réalisme par l'image. Il reconnaissait par ailleurs la pertinence d'articulation du montage, à condition qu'il préserve également une vraisemblance réaliste. Bazin lui reprochait par contre sa fausse transparence, l'illusion créée par sa fragmentation du réel et de l'unité de l'espace. Il disait par exemple que le montage devrait être «esthétiquement» interdit lorsque l'action réside en une seule unité spatiale: «Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire.»⁹.

⁹ André Bazin; *Le montage interdit*, dans *Qu'est-ce que le cinéma*, p.59.

Le cinéma d'Orson Welles, William Wyler et Jean Renoir lui servaient d'assise pour la défense esthétique de la profondeur de champ et du plan-séquence. Bazin soutenait que leurs réalisations avaient fait évoluer le langage cinématographique d'une façon marquante. Leur transformation du langage ne dépendait pas que d'un désir de réalisme et d'un souci de vérité. Chacun à leur façon, ils voulaient éviter le montage classique, et apporter un certain lyrisme à l'image, en créant des effets de style qui composèrent leur signature esthétique. Lyrisme qui avait déjà fait son apparition dans les plans-séquences d'Erich von Stroheim et de F.W. Murnau dans les années 1920. Le plan-séquence d'ouverture de *Sunrise* (1927) de Murnau était particulièrement saisissant. Le plan-séquence et ses effets de style furent marqués par la suite par la virtuosité d'Orson Welles avec *Citizen Kane* (1941) et *Touch of Evil* (1958). Film phare dans l'évolution du cinéma, *Citizen Kane* a entre autres influencé de nombreux héritiers par la richesse que peut offrir la profondeur de champ et le maniement du plan-séquence. Le plan-séquence d'ouverture de ce film était exemplaire de la virtuosité de Welles. En 1958, il marqua à nouveau le palmarès du plan-séquence avec l'ouverture de *Touch of Evil*. Ce dernier devint le point de référence esthétique pour les plans-séquences d'ouverture de nombreux films réalisés depuis. Pour Welles, il ne s'agissait pas que d'éviter ou de faire oublier le montage, mais plutôt d'imposer un regard sur le sens et la symbolique d'un plan du fait de le tourner en plan-séquence.

Alfred Hitchcock, qui fut le maître du suspense par son maniement exemplaire du découpage cinématographique, s'est inscrit avec *The Rope* (1948) dans un développement parallèle de l'histoire du plan-séquence. Développement particulier puisqu'il s'agissait de tourner un film entier en un seul plan-séquence, aspiration qui ne fut réalisée que récemment. Hitchcock s'était donc lancé le défi de réaliser le film en un seul plan-séquence, et ce malgré la longueur des bobines de film. Les bobines avaient une longueur -durée- déterminée, ce qui représentait une contrainte matérielle inévitable. Il la défia par son ingéniosité et raccorda les huit plans en créant des illusions visuelles de raccordement des bobines. Il le fit en créant des obstructions au noir soit par un personnage ou un objet devant l'objectif, le noir camouflant le

subterfuge de changement de plan. Aleksandr Sokurov réalisa le rêve d'Hitchcock en 2002 avec *L'Arche russe*. Grâce au numérique, Sokurov a pu tourner tout le film en un seul plan-séquence. L'exploit fut enfin réellement concrétisé, et de plus, il le fut par cette magnifique réalisation du plan-séquence. Celle-ci lui redonna ses lettres de noblesse au niveau esthétique, et il a également ouvert une toute nouvelle réflexion sur les possibilités engendrées par le numérique. Je reviendrai d'ailleurs sur la question du numérique qui offre effectivement de nombreuses nouvelles possibilités pour le tournage et la réalisation, et cela bien au-delà des «effets spéciaux».

Dans le Néo-réalisme italien d'après-guerre, le plan-séquence était déjà privilégié dans une pure volonté de respecter le réel. Les mouvements du cinéma direct et de la Nouvelle Vague partageaient avec lui plusieurs principes dans les méthodes de tournage spontanées axées sur l'accès au réel. Le plan-séquence a suivi divers courants esthétiques à travers l'histoire du cinéma, dont ceux tout juste mentionnés auxquels on peut ajouter l'apport de quelques cinéastes italiens importants - particulièrement marquants dans les années 1960-, c'est-à-dire Rossellini, Antonioni, Bertolucci et Pasolini. Le plan-séquence était présent sans pour autant être une figure dominante. En fait, les mouvements de caméra, surtout les panoramiques et les travellings, étaient eux d'autant plus présents qu'auparavant. Par exemple dans *Before the revolution* (1964), Bertolucci privilégie les panoramiques et les travellings lorsqu'il s'agit d'accompagner les personnages dans leurs déplacements dans la ville ou à la campagne. Le rythme de la cité est particulièrement relevé par l'enchaînement des mouvements de caméra et le découpage en plusieurs plans, en plusieurs points de vue. Une autre séquence est, par exemple, composée de plusieurs travellings montés l'un à la suite de l'autre pour suivre l'avancée de la femme sur le chemin campagnard. Le point de vue de la caméra est en contre-plongée vers la cime des arbres qui longent la route. En voix hors-champ, on entend la voix de la femme qui s'approprie cette traversée physique de l'espace pour énoncer intérieurement sa réflexion. Dans les deux procédures, les mouvements de caméra, et dans l'espace, sont aussi figuratifs d'ellipses temporelles. L'ensemble du film est réalisé de façon à nous introduire dans la complexité émotive des personnages et de leurs relations. Lorsqu'il s'agit de scènes

de conversations entre les deux amoureux, ou entre l'homme et son ami, les séquences sont presque entièrement tournées en un seul long plan, ou à tout le moins par un long plan d'abord centré sur les deux, et ensuite avec quelques autres points de vue complémentaires des deux personnes. Lorsqu'il y a plusieurs personnages, alors la scène est découpée en plusieurs plans rapprochés consacrés à l'un ou l'autre suivant le fil de la discussion. Dans tous les cas, Bertolucci choisit des cadres et des mouvements de caméra qui nous permettent de visualiser et d'ainsi partager l'émotivité des personnages. Cette approche atteint son point culminant avec le plan-séquence final. Par une caméra à l'épaule circulant à l'intérieur du groupe, nous participons à la tendre émotion des accolades entre les amis et la famille des mariés - un autre couple- sur le parvis de l'église.

Les différents mouvements et déplacements de caméra étaient à cette époque techniquement plus faciles à exécuter qu'auparavant grâce aux nouvelles caméras plus malléables -plus petites et plus légères-. Et ainsi, la position de la caméra qui accompagnait les personnages traduisait une présence significative au coeur des séquences. Le Néo-réalisme, la Nouvelle vague, le cinéma direct, le cinéma vérité et le Free cinéma ont été les mouvements esthétiques qui ont marqué le cinéma de cette époque charnière. Les nouvelles possibilités techniques furent développées dû aux aspirations des créateurs et en retour celles-ci inspirèrent de nouvelles façons de concevoir l'image.

Depuis l'époque charnière de naissance du cinéma moderne, les années 1950-60, l'utilisation du plan-séquence s'est poursuivi avec sa part d'héritage des maîtres du passé, et selon des utilisations axées sur le respect du temps, de la durée d'une scène. Généralement, le plan-séquence oriente l'attention du regard sur les personnages, leurs relations et leurs émotions au coeur de cette scène. Son utilisation est ponctuelle et se justifie par le but de la dite séquence. Scorsese, Altman, et parfois De Palma, conçoivent des plans-séquences qui sont dignes de la virtuosité de Welles dont ils en sont les héritiers. On peut citer par exemple les plans-séquences d'ouverture de *Gangs of New York*, *The Player* et de *Snake Eyes*. Un jeune cinéaste contemporain, de la génération de cinéphiles vidéo plutôt que de cinémas d'art et d'essai, Paul Thomas Anderson, a développé son propre langage cinématographique nourri du riche

héritage de ses prédécesseurs. Le plan-séquence est l'un des éléments qu'il manie avec finesse et qui occupe une fonction importante dans ses films, dont *Magnolia* en particulier.

Alors que Rossellini se prononçait absolument contre le montage, à cause de sa déformation et de sa falsification du réel, Pasolini avait une perspective liant le plan-séquence au sens du cinéma. Pasolini a énoncé¹⁰ un point de vue à ce sujet qui était composé de plusieurs contradictions. Celles-ci laissaient entrevoir une disparité entre son interprétation théorique et son regard de cinéaste. Distinction à laquelle il tenait dans la mesure où il refusait d'être réduit -son cinéma- à des notions stylistiques interprétées par le regard des autres. Le cinéma est, selon lui et comme il l'a maintes fois répété, un plan-séquence continu et infini, car il est une reproduction de la réalité dans sa durée et son intégralité. Par contre, il soulignait avec justesse que c'est la mort qui procure un sens à la vie, en faisant d'elle un récit qui préserve ce qui est déterminant. La mort procure le sens à la vie comme le montage établit le sens par ses coupures et ses choix de points de vue et de moments spécifiques. D'où l'une des contradictions de ses propos, le cinéma lui-même serait un plan-séquence infini, mais le montage devrait déterminer le récit du film. Pasolini s'abstenait autant que possible de faire des plans-séquences dans ses films, leur reprochant particulièrement leur aspect trop naturaliste -dans le plan-séquence brut, j'y reviendrai-. Pasolini qualifiait de «subjectif» le plan-séquence en l'associant au regard non-interrompu d'un sujet.

«Le plan subjectif est donc l'extrême limite réaliste de toute technique audiovisuelle. Il n'est concevable de «voir et entendre» la réalité dans son devenir que sous un seul angle; et cet angle de vue est toujours celui d'un sujet qui voit et entend.»¹¹

Point de vue subjectif qui est donc aussi partiel par rapport à la réalité. Se disant amoureux de la réalité, il ne voulait pas la reproduire par cette simplicité faussée puisque la réalité est composée de plusieurs points de vue simultanés. Il disait ainsi:

10 Pier Paolo Pasolini; *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*, chapitre 12: *Observation sur le plan-séquence* (1967), Éditions Payot, Paris, 1976, p.209.

11 Ibid, p.209.

«Dans mon cinéma, le plan-séquence est donc complètement remplacé par le montage. La continuité et l'infinité linéaire de ce plan-séquence idéal qu'est le cinéma en tant que langue écrite de l'action se fait continuité et infinité linéaire «synthétique», par l'intervention du montage.»¹²

Une plus grande étude de la pensée et du cinéma de Pasolini pourrait d'autant plus clarifier sa propre interprétation. En ce qui nous concerne, nous pouvons retenir l'éclaircissement qu'il a amené sur le fait que le sens du langage est déterminé par la pratique du cinéma au-delà de sa théorisation. La base du langage cinématographique a été conceptualisée par les premiers théoriciens à partir du développement de celui-ci par les cinéastes, ce qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. D'ailleurs, il faut replacer dans son contexte la réflexion de Pasolini. En 1967, le plan-séquence se faisait selon les modes de l'époque, selon l'héritage du Néo-réalisme, du réalisme narratif ou selon la tendance du New cinéma américain (ou Free cinema). On peut rappeler ici que Bazin voyait plutôt le plan-séquence comme un élément fondamental dans le respect du réel. Tout en choisissant et/ou privilégiant certains éléments du langage, chaque cinéaste s'approprie ces éléments et développe son propre langage significatif. Les nuances d'interprétation du plan-séquence démontrent d'autant plus comment les prémisses de base du langage cinématographique sont redéfinies par l'utilisation personnalisée des différents cinéastes dans leurs films, et surtout l'importance du contexte d'évolution du langage. L'analogie du montage par la mort de Pasolini énonce expressément la capacité du montage à produire du sens, mais ultimement son essentialité dans la production de celui-ci. Le montage a d'ailleurs suivi une évolution motivée en bonne partie par le désir d'approfondir ses capacités significatives.

Au même titre que les méthodes de tournage, le développement des mouvements de caméra et types de plans, l'art du montage avait poursuivi son propre cheminement structurel et esthétique. L'art du montage avait déjà été développé entre autres de façon à pouvoir créer toutes les illusions, cela par sa capacité à orienter la perception du film par sa structure, par les émotions et par les idées suscitées chez le spectateur

12 Ibid, chapitre 11 : *Sur le cinéma* (1966-67), Éditions Payot, Paris, 1976, p.201.

grâce à la juxtaposition des plans. Le montage s'est d'abord défini principalement grâce à l'apport de quelques cinéastes dont Griffith (années 1910), Eisenstein et Koulechov (années 1920). Par la suite, il a continué d'évoluer à partir de ces bases déterminantes des montages alterné, parallèle et d'attraction. Ses fonctions variables peuvent se synthétiser selon des effets syntaxiques, rythmiques, figuratifs ou «plastiques». De ces divers axes principaux ont été développés de nombreuses théories et mises en pratique de l'art du montage. De l'opposition première entre la «transparence», le montage «interdit» associés au cinéma narratif et le cinéma du «montage» -d'attraction, intellectuel, stylistique, etc.-, il ne reste plus que les traces puisque l'art du montage a depuis intégré le cinéma plus narratif. Le film *Memento* (2000) de Christopher Nolan est l'un des exemples de films contemporains où le montage joue le rôle principal autant aux niveaux narratif, structurel et esthétique. Autrement le montage développé par Godard au fil du temps, et surtout depuis les années 1990, fait appel à une grande complexité polyphonique qui est l'un des points déterminants de ses films. Le montage d'*Allemagne année 90 neuf zéro* est particulièrement représentatif d'associations d'idées, de citations et de références construisant une pensée par le film.

À travers l'histoire du cinéma, le montage a souvent, sinon toujours, été placé en opposition au plan-séquence. Pourtant, l'un n'est pas nécessairement une négation de l'autre, ni un absolu en lui-même comme l'entendait Pasolini. Il s'agit plutôt d'un choix de langage, d'articulation, chacun ayant ses propriétés qui correspondent davantage à l'impact recherché pour certaines séquences, voir l'ensemble d'un film dans certains cas. Plusieurs cinéastes privilégient une dominance de l'un ou l'autre dans leur langage, par contre les deux figures se complètent et se côtoient à l'intérieur des différents films. Au cours de la thèse nous verrons plus spécifiquement comment la signature de l'un et l'autre des cinéastes se composent de la conjugaison et de la complémentarité des différentes figures du langage filmique.

À priori, le film western serait parmi les plus désignés pour étudier la perspective de l'espace, il a d'ailleurs laissé des traces notoires jusqu'au cinéma d'aujourd'hui même si le genre s'est éteint depuis longtemps. Vers le milieu des années 1960, le western et

ses mythes de conquête de l'Ouest du cinéma américain s'essoufflaient. Le cinéaste italien Sergio Leone décida de réinventer le genre, il le transforma en ce que l'on nomma les westerns «spaghettis». L'aspect narratif n'était pas au premier plan de ses films. Premier plan qui revenait plutôt à la mise en scène cinématographique dans l'espace et à la caractérisation des personnages par le gros plan sur leur visage, leur regard ou sur des objets. La grande force de Leone résidait dans le découpage de l'action et de l'atmosphère de chaque scène. Le rythme lent de ses films, sauf en certains moments de confrontations armées, laissait entièrement le temps -semblant éternel- à l'image et à la dynamique relationnelle entre les personnages de s'imprégner dans notre regard. Le regard porté sur l'espace était aussi déterminant. Avec un décor minimaliste représentant le «farwest», Leone filmait les lieux des villages, les gares, les saloons et les habitations avec un regard de lente observation du détail. Même si les scènes étaient découpées en plusieurs plans, alternant entre le lieu et les visages des personnages, l'impression créée s'apparentait à l'observation continue du plan-séquence. Pourtant, Leone ne faisait que très peu de réels plans-séquences. Même lorsqu'il filmait le déplacement de ses personnages à travers les vastes étendues de l'Ouest, il avait recours à un enchaînement de panoramiques montés l'un à la suite de l'autre. Tous les mouvements de la caméra et des personnages étant lents, l'impression générée était celle d'un regard témoin et attentif. On pourrait qualifier son esthétique de «métacinématographique», car elle cite l'héritage du genre western tout en faisant sentir son renouvellement volontaire. Certains ont par ailleurs comparé la composition de ses plans panoramiques à des tableaux, mais il conviendrait davantage de les reconnaître pour leur sensation et leur perception de la traversée de l'espace spécifiquement cinématographique. La vision de l'espace de Leone métaphorisait par le cinéma la mythologie de l'Ouest et de ses paysages peu explorés, presque anonymes. Du même coup, il citait la magie mythique du cinéma et de ce genre tout en déconstruisant les archétypes de ses héros et de ses récits.

La physicalité de l'espace présente dans les plans-séquences de Gitaï et Angelopoulos peut être liée en partie à cet héritage de Leone. Ne serait-ce que par cet aspect premier de sensation du déplacement dans l'espace, ce qui se retrouve également dans

certaines façons de filmer le «Road movie». Genre qui est très présent dans la filmographie de Wim Wenders, nous verrons comment ce genre s'inscrit dans son esthétique de l'espace. Robert Lepage a lui développé son propre style de montage que je qualifie «en glissement». Nous verrons en détail comment ce montage spécifique à son cinéma joue un rôle déterminant à l'intérieur de sa signature et de sa perspective de l'espace en mouvement. L'historique du langage filmique nous apprend les caractéristiques dominantes d'utilisation des spécificités de son langage, comme nous venons de le voir par le bref aperçu du plan-séquence et du montage. Ces deux méthodes de traitement de l'espace et du temps impliquent non seulement un choix différent, mais que l'on a souvent opposé. En fait, ici il n'est pas du tout envisagé de les placer en tant qu'antagonistes structurels et esthétiques. De la façon dont je vais observer et analyser le cinéma des auteurs présents, le langage est tributaire d'un but commun malgré sa diversité, c'est-à-dire figurer de nouvelles perceptions communes de l'espace. Ainsi, il est question de la physicalité de l'espace qui occupe une toute nouvelle dimension à la fois autonome et protagoniste de ces regards.

1.5 Physicalité de l'espace

L'expression *physicalité de l'espace* nécessite ici une brève explication puisqu'elle est créée pour les besoins de la thèse. Ce que j'entends par la physicalité de l'espace relève d'un logos différent de l'espace perçu comme secondaire ou subordonné à la parole, à l'être humain ou simplement à sa matérialité usuelle. Cette dimension autonome de l'espace signifie qu'il n'est plus simplement qu'un arrière-plan. En fait dans cette perspective, le monde physique est mis en valeur parce que sa matière est traduite par les sens et déterminante pour la compréhension du monde présent et de la position de l'homme en son sein. Le terme physicalité fait ainsi appel à certains aspects significatifs attribués au mot «physique». C'est-à-dire ce qui est relatif au caractère morphologique (ici de l'espace plutôt que de l'être humain), et de ce qui est relatif à l'observation de la nature et du monde concret. Par le traitement esthétique de ces cinéastes, l'espace se voit attribué la position de protagoniste puisqu'il n'est plus qu'un accessoire aux personnages, au langage parlé et à la narrativité relatée. Parce

qu'il est perçu et senti au premier plan, il devient sujet du regard. L'expression physicalité de l'espace nous introduit de ce fait dans le processus de compréhension et d'appréhension de ce sens de l'espace en tant que sujet.

La physicalité de l'espace construite par leur langage permet de matérialiser l'espace dans le temps. Même si les plans-séquences de Gitai et Angelopoulos apparaissent d'une plus grande évidence dans cette perspective, nous verrons comment ceci se révèle également dans le cinéma de tous les autres cinéastes à l'étude ici. L'espace devient, par ces regards, le protagoniste du plan-séquence et des autres particularités esthétiques de leurs réalisations. Plusieurs liens existent entre eux, permettant d'entrevoir comment ce choix est lié à la compréhension, la perception et la sensation de l'espace contemporain par l'individu. Avec Suleiman, Wenders, Lepage et brièvement Reggio, nous verrons comment ils abordent ce rapport à l'espace par l'image, sans la caractérisation explicite du plan-séquence dominant, mais plutôt par d'autres compositions de l'image et de la structure du film. Nous verrons tout au long du développement comment ces traitements esthétiques se font et comment ils sont à la fois originaux et liés à la perception cinématographique du monde présent de l'ère de la mondialisation.

Par rapport au cinéma et à la perception de l'espace, un certain nombre de questions se posent. D'abord, il s'agit d'examiner si le cinéma contemporain, par le regard des cinéastes, représente des modifications dans la figuration de l'espace en conséquence aux changements de perception de l'espace global et local. Ensuite, de voir dans quelle mesure cette esthétique est affectée par la réalité et comment elle affecte la perception des spectateurs. Mon hypothèse est qu'en plus d'en être témoin, le cinéma peut inspirer, par cette nouvelle image, une façon de percevoir et de comprendre l'espace du monde qui se redéfinit.

L'étude de l'esthétique de l'espace est intimement liée aux questionnements suscités par la transformation des perceptions de l'espace chez les individus de l'époque actuelle. La mondialisation signifie un large éventail de changements concrets et fonctionnels -aux niveaux politiques, économiques, sociaux et culturels- mais

ultimement cela provoque inévitablement une recherche de compréhension de ce que de tels changements signifient dans la réalité quotidienne des individus. Tomlinson et Appadurai ont, parmi d'autres, étudié ces différentes transformations. Ce que je vais maintenant présenter par l'essentiel de leurs idées et les réflexions sur la mondialisation. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir dans le développement de la thèse par les liens entre leurs perspectives et celles des cinéastes sur la mondialisation par le cinéma.

1.6 Le Cadre du sujet: Mondialisation et cinéma

L'étude présente porte sur le cinéma d'auteur dans le contexte de la mondialisation. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas tellement les conséquences économiques et pratiques de production et de distribution, mais le développement d'une nouvelle esthétique cinématographique inspirée par ce changement majeur. Plus précisément, Il s'agit alors d'examiner comment le contexte présent suscite un renouvellement de la figuration esthétique de l'espace, et cela, par l'étude de certains cinéastes précis¹³. L'étude entreprise ici est donc partielle et elle ne bénéficie pas d'un recul dans l'espace et le temps puisque tout ceci se déroule actuellement. L'objectif est d'examiner ce que ce cinéma offre et suscite en termes de nouveaux regards et de nouvelles images, et ensuite de suggérer que ceci se retrouve également chez d'autres cinéastes de façon à conclure sur une ouverture de la réflexion sur le cinéma contemporain.

2) La Mondialisation

Les dynamiques du contexte de la mondialisation touchent et modifient de nombreux éléments. D'une part aux niveaux organisationnels qui se globalisent, et d'autre part, au niveau philosophique de compréhension et de reconception du monde présent. La réflexion philosophique qui s'impose se développe en parallèle et en relation aux

13 Originaires de différents pays à travers le monde; Angelopoulos-Grèce, Gitai-Israël, Suleiman-Palestine, Lepage-Québec, Wenders-Allemagne; et les autres cités ponctuellement: Reggio-États-Unis, Kiarostami-Iran.

pensées sociales et politiques dans leurs multiples variantes puisqu'elles ne sont pas uniformes à travers le globe -ni entre les individus-. Par contre, si la pensée du monde actuel n'est pas uniforme dû aux nuances idéologiques, culturelles, régionales, géographiques et circonstanciées, elle permet d'entrevoir une compréhension constructive de l'ère actuelle. Ère que la majorité des penseurs caractérisent comme un changement majeur de paradigme. Un changement de paradigme qui suscite de nombreux débats depuis surtout le début-milieu des années 1990. Ces débats se poursuivent et se poursuivront sans aucun doute encore un certain temps. De plus, ces débats produisent diverses définitions de ce nouveau paradigme, de cette nouvelle ère, termes qui impliquent et provoquent en eux-mêmes de nombreuses discussions et interprétations. La définition et la compréhension de la mondialisation ne peuvent donc pas encore être fixées en termes définitifs puisque le processus est toujours en cours.

2.1 Tomlinson

La première difficulté qui surgit lorsqu'il est question de la mondialisation est son caractère de «nouveau». Celui-ci implique deux aspects majeurs qui participent fortement à la variété des interprétations comme de l'imprécision de sa définition dans le détail. Ces deux aspects étant, d'une part son état présent dont le développement se poursuit, et d'autre part la redéfinition nécessaire des nombreux concepts qui lui sont rattachés. Ces deux aspects primordiaux suscitent donc de nombreuses études depuis plusieurs années nous amenant progressivement vers une meilleure compréhension des divers enjeux. Avec son livre *Globalization and Culture*, publié en 1999, John Tomlinson a tenté de dresser un portrait du travail qui avait été fait à ce jour.

Tomlinson introduit d'abord les grands questionnements impliqués, et par le fait même, il présente les idées dominantes d'auteurs importants sur le sujet, tout en signifiant l'importance de définir ce qu'impliquent les termes et les concepts utilisés. Il s'agit donc pour lui de préciser autant que possible ce que signifie la mondialisation et son influence transformatrice sur la culture. Par rapport à la définition de mondialisation, il explique particulièrement les interprétations et définitions de

McGrew (axé sur la politique internationale), d'Albrow et son «Global Age», Robertson et son «Global Unicity», de Giddens (les technologies de communications), et d'Hirst & Thompson critiquant Ohmae et le capitalisme libéral global. Tomlinson souligne d'une part ce que chacun retient comme éléments principaux définissant la mondialisation, et d'autre part il commente ces perspectives en établissant des lignes de compréhension plus nuancées et plus ouvertes à la complexité de l'ensemble des éléments impliqués. Tomlinson introduit par ailleurs sa notion de «complex connectivity» de façon à définir l'état caractérisant cette globalization. Il présente d'abord cette notion de la manière suivante:

«(...) globalization as an empirical condition of the modern world: what I shall call complex connectivity. By this I mean that globalization refers to the rapidly developing and ever-densening network of interconnections and interdependences that characterize modern social life. The notion of connectivity is found in one form or another in most contemporary speaks of globalization.»¹⁴

Ce qu'il nomme «connectivité complexe» peut d'ailleurs être lié à ce qu'Hardt & Negri conceptualise comme la multitude, ou ce que certains philosophes nomment un nouvel humanisme par une conscience de l'ensemble. Au-delà des termes développés par chacun, l'idée commune qu'ils présentent est l'essence de ce que représente la mondialisation dans ses différentes sphères. Cette «connectivité» fait référence à la fois à comment nous vivons nos rapports à la distance, à l'espace (place, space, non-place), aux lieux et non-lieux, au temps, et également face aux modes de communications et d'interrelations entre les gens. Tomlinson souligne par ailleurs la distinction entre le local et le global, comment le global transforme l'ordre local mais aussi comment ultimement la vie locale continue de représenter la majeure partie de nos rapports à l'espace et au temps. Il note d'ailleurs un éclaircissement fort pertinent:

«Putting it simply, connectivity means changing the nature of localities and not just occasionally lifting some people out of them. (...) It might be nearer the mark to say that the paradigmatic experience of global modernity for most people -and this is not of course unrelated to the correlation between income and mobility- is that of staying in one place

14 John Tomlinson; *Globalization and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999, p.1-2.

but experiencing the «dis-placement» that global modernity brings to them.»¹⁵

L'élément clé à retenir ici est cette expression «experiencing the «dis-placement»», nous aurons d'ailleurs l'occasion d'en voir l'implication lorsqu'il sera question de la sensation et de la perception de l'espace par le filmique.

Par la suite, Tomlinson nous conduit à réfléchir toute la question de globalité, d'unicité, d'uniformité et d'unité. Celle-ci symbolise d'une part, les appréhensions d'uniformisation par des dénominateurs communs -ce qui est surtout lié à l'économique et à la consommation-, et d'autre part l'idée d'intérêts partagés par l'ensemble -ou plutôt d'une majorité- des individus de l'ère actuelle. À titre d'exemple, il cite les questions environnementales et les réactions face aux conflits militaires qui suscitent des regroupements importants à travers le globe. Cette notion de partage n'implique pas une uniformisation des opinions et des positions, mais bien davantage l'idée que ces questions préoccupent -de différentes façons- les gens au-delà des frontières et des milieux. C'est à ce moment de sa discussion que Tomlinson nous présente sa compréhension des concepts importants de Robertson «Global Unicity» (1992), et d'Albrow «Global Age» (1997). L'unicité globale de Robertson n'est pas, selon Tomlinson, une culture mondiale uniformisée mais elle serait plutôt la condition globale de l'être humain dans un monde qui forme un tout interconnecté. Il souligne d'ailleurs la force de cette caractérisation de Robertson ainsi:

«One of the great strengths of Robertson's approach is in providing a conceptual framework which preserves the important sense of globalization as involving wholeness and inclusiveness -as a context- whilst allowing it to cope with the empirical complexities of a world which seems to display simultaneous processes of integration and differentiation. (...) *As connectivity reaches into localities, it transforms local lived experience but it also confronts people with a world in which their fates undeniably are bound together in a single global frame.*»¹⁶

Alors que Tomlinson introduit la réflexion sur la culture et son caractère global, il émet également plusieurs nuances face à l'Age global d'Albrows. Ce dernier introduit

15 Ibid, p.9.

16 Ibid, p.12, je souligne.

l'Age global comme l'ère remplaçant l'Age de la Modernité. Cette discussion souligne l'imprécision problématique des définitions de la modernité, d'une époque et d'une ère. Imprécision qui s'applique aussi à la mondialisation vue selon la caractérisation par périodes et paradigmes historiques. Le débat semble sans fin car l'interprétation de chaque terme implique un lot de nuances de compréhension et d'identification. Par contre, au-delà des technicalités conceptuelles des mots, les idées sont communes, c'est-à-dire le caractère unique de l'époque présente qui, comme le suggère Tomlinson d'une façon moins catégorique, est en suite à la modernité, que la rupture soit absolue -selon Albrow- ou partielle comme il la présente plutôt.

«However, in favour of the idea of the epoch is precisely its imprecision -its flexibility- with respect to beginnings and ends. (...) the point is not exhaustively to analyse everything that could count as a description of «the modern», (...) it is, rather, to discover something about the nature of our time of global modernity by understanding both its historical contingency and the way it differs from previous eras in respect of its informing social-cultural principles.»¹⁷

L'époque présente est donc unique pour de nombreuses raisons concernant les diverses sphères qui la composent. Le lien conducteur entre les composantes est sa connectivité à la fois globale et complexe. Celle-ci implique également la mobilité et les communications, leurs changements de mode participent fortement à développer la conscience de la globalité. Cette dernière est intimement liée à comment la mondialisation agit sur la culture. Il faut comprendre ici culture, selon Tomlinson et Appadurai, non dans sa représentation par des oeuvres et des produits, mais plutôt comme le lien forgé entre les individus. C'est-à-dire, ce qui leur permet de donner un sens à leur vie, à leur environnement, à ce qu'ils partagent et expriment par leur existence.

Tomlinson pose un certain nombre de questions fondamentales sur ce que signifie la culture: comment devrait-on penser la culture en tant que concept et entité en relation avec la mondialisation; que signifie une culture globale; comment négocier une expérience culturelle dans ce contexte; pourquoi la culture a de l'importance et en

¹⁷ Ibid, p.39.

quoi elle construit du sens (meaning); comment la mondialisation transforme notre compréhension de l'espace; comment affecte-elle notre sens de l'identité; quels sont ses impacts sur nos perceptions partagées des valeurs, désirs, mythes, espoirs et peurs; comment la culture est constitutive de la connectivité complexe, et alors productrice de sens («meaning construction»); et finalement comment la connectivité complexe affaiblit la restriction des liens de la culture par rapport à l'espace, au lieu.¹⁸

À travers l'élaboration de ces questionnements, l'angle qu'il adopte pour son développement peut être synthétisé ainsi:

«This doesn't mean that we all experience the world as cultural cosmopolitans, much less that a «global culture» is emerging. But it does imply that «the global» increasingly exists as a cultural horizon within which we (to varying degrees) frame our existence. The penetration of localities which connectivity brings is thus double-edged: as it dissolves the securities of locality, it offers new understandings of experience in wider -ultimately global- terms. (...) *Globalization therefore matters for culture in the sense that it brings the negotiation of cultural experience into the centre of strategies for intervention in the other realms of connectivity: the political, the environmental, the economic.*»¹⁹

À mesure que la mondialisation s'installe dans le quotidien des gens, la réflexion se développe et se construit de façon à dépasser les premiers stades de constatation de l'analyse de la rupture et des transformations (particulièrement étudiés entre 1990 et 2000). Vient alors l'étape d'évaluation des enjeux, des possibilités et des tendances qui se dessinent et se concrétisent depuis. À partir de ceux-ci s'inscrivent également les doutes, les appréhensions, les espérances et les projets face à l'avenir. Tomlinson avait déjà tenté de définir certains de ces enjeux, dont en priorité la conscience globale et la connectivité complexe reliées à la multidimensionalité de la mondialisation. Michael Hardt et Antonio Negri ont poursuivi cette réflexion à partir de l'analyse de l'état présent (2001-2004) vers la proposition d'un projet social-politique (et humaniste) pour l'ensemble. Ils sont ainsi en continuité avec Tomlinson à certains niveaux par la volonté de comprendre quelles sont les sources et les

18 Ibid, voir p.20 à 29.

19 Ibid, p.30-31, je souligne.

implications du phénomène -de l'ère définie- dans l'existence sociale et culturelle, et de ses conséquences encore ambivalentes.

2.2 Appadurai

Situé dans la même période que l'étude de Tomlinson (les années 1990), la discussion de Arjun Appadurai dans *Modernity at large* (1996) est l'aboutissement de sa propre étude étendue sur six ans. Il défend d'abord l'idée principale d'une rupture générale s'installant depuis quelques décennies au niveau des relations inter-sociétales. Appadurai explique dès le début son choix du qualificatif de théorie de rupture qui pourrait sous-entendre d'autres interprétations. Il explique comment il différencie celle-ci face au type de ruptures associées au monde moderne. Il présente les points prépondérants de la rupture actuelle comme étant les médias et les migrations, et comment leurs nouvelles interrelations influencent ce qu'il nomme «the work of imagination». Il souligne d'ailleurs qu'il est question de nouveaux types de relations entre eux, et non pas seulement de l'aspect technologique des nouveaux médias, ni de déplacements traditionnels des gens. Relations qui offrent de nouvelles voies pour la construction des représentations imaginaires de nous-mêmes et de notre monde. Il synthétise l'idée générale de la façon suivante:

«Because of the sheer multiplicity of the forms in which they appear (cinema, television, computers, and telephone) and because of the rapid way in which they move through daily life routines, electronic media provide resources for self-imagining as an everyday social project. (...) This mobile and inforseeable relationship between massmediated events and migratory audiences defines the core of the link between globalization and the modern. (...) ...*the work of the imagination, viewed in this context, is neither purely emancipatory nor entirely disciplined but is a space of contestation in which individuals and groups seek to annex the global into their own practices of th modern.*»²⁰

Son argument est que la rupture se manifeste par la transformation de l'imaginaire. L'imaginaire ne serait plus principalement, selon lui, un processus d'escapade du réel.

20 Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of modernity*, University of Minnesota Press, London & Minneapolis, 1996, p.4, je souligne.

Cet imaginaire serait aujourd'hui l'instance permettant la mise en place d'actions et de changements -de nouveaux projets sociaux- qui transcenderaient l'espace national et local. D'ailleurs, il insiste sur la précision que son interprétation de la rupture (par media & mass migration) est sans conteste transnationale et surtout post-nationale. Post-nationale car, dans le processus de son étude, il arrive à la conclusion que les jours des États-Nations sont comptés. Ils le seraient au moins dans leurs définitions modernes, se transformant à l'intérieur du système global, lui-même composé de différentes entités -qui n'est pas un simple ensemble des États-. Appadurai suggère des alternatives, des possibilités de réorganisation et de transformation, dont par exemple son idée du post-national.

À ce titre, sa discussion rejoint en partie celle de Tomlinson par l'idée d'une interconnection entre les gens au-delà du national et du local. Sans nier les liens de communautés, lui aussi suggère de nouveaux types d'interrelations entre les gens agissant sur le global par leurs convergences d'idées. Ce qui est d'ailleurs également le point central de l'argumentation d'Omar Aktouf face à la post-mondialisation²¹. Par contre, Appadurai ne présente pas (dans ce livre) un projet de société redéfini aussi clairement que le font Aktouf ou Hardt & Negri. En ce sens, son étude se situe entre le portrait dressé par Tomlinson, qui suggère de nouvelles définitions possibles du monde contemporain, et l'ambition de Aktouf d'un projet au niveau politique et économique, et d'Hardt & Negri d'offrir à la fois un projet philosophique et une restructuration concrète pour le monde de demain. Appadurai aspire plutôt à comprendre comment la nature de l'imaginaire est transformée par les pratiques culturelles au quotidien. Il concentre donc son étude sur l'aspect culturel, qu'il différencie d'ailleurs de la culture, préférant la portée de l'adjectif plutôt que celle qu'implique le nom. Cette distinction est, par ailleurs, essentielle dans le cheminement de sa pensée, car:

«Culture is not usefully regarded as a substance but is better regarded as a dimension of phenomena, a dimension that attends to situated and embodied difference. Stressing the dimensionality of culture rather than its substantiality permits our thinking of culture less as a property of

21 Omar Aktouf; *La Stratégie de l'autruche, post-mondialisation, management et rationalité économique*, Éditions Écosociété, Montréal, 2002.

individuals and groups and more as a heuristic device that we can use to talk about difference. (...) culture then becomes a matter of group identity as constituted by some differences among others.»²²

Cette focalisation sur l'imaginaire et le culturel ne prétend pas nier la nécessité d'entrevoir comment ces transformations pourraient agir sur de nouveaux systèmes sociaux et modes de gouvernances. Appadurai tient à souligner l'importance d'ajouter une discussion éthique concernant ces modifications. Par contre, Appadurai précise explicitement qu'il préfère «imaginer» les différentes alternatives parce qu'il veut éviter le risque de porter un diagnostic et un pronostic sur l'avenir²³. Il justifie ainsi son choix conscient d'éviter la tentation de présenter un projet de redéfinition du monde. Prudence qu'il partage avec Tomlinson face aux incertitudes et aux multiples variantes possibles dues à l'interaction des diverses instances bouleversées par le contexte de mondialisation. Son argument principal est donc qu'il y aura un lien déterminant entre «the work of imagination» et l'émergence hypothétique d'un monde politique post-national. Un ordre politique post-national qu'il fait surtout reposer sur l'idée de la diversité des sphères publiques en diaspora. La diversité étant vue comme la caractéristique de relations hétérogènes à privilégier, de façon à contrer les scénarios d'homogénéisation globale du monde. Cette hypothèse agit d'ailleurs comme un espoir axé sur les possibilités d'avenir encore imprécises -et possiblement prometteuses-, se voulant réalistes plutôt qu'orientées selon un scénario dystopique ou utopique, quel qu'il soit.

Appadurai offre également une terminologie pour identifier les différentes dimensions impliquées dans ce qu'il nomme les «global flows». Cette terminologie est composée de cinq termes ayant le suffixe «scape»: ethnoscares, mediascares, technoscares, finanscares et ideoscares. Appadurai choisit «scape» pour souligner l'aspect irrégulier et variable des formes de ces paysages -situations-. Formes qui sont entièrement relatives à la perspective empruntée et choisie. Les différentes subjectivités de ces paysages constituent selon lui la base de ce qu'il nomme

²² Appadurai, op.cit., p.13, je souligne.

²³ Ibid, voir p.19.

«imagined worlds». Ces mondes étant imaginés par les individus et les groupes du monde faisant partie de divers imaginaires situés historiquement et culturellement. Les cinq termes -dimensions- peuvent être brièvement définis ainsi: ethnoscape, les gens en mouvement volontaire ou imposé; technoscape, la configuration globale des technologies; financescape, la répartition et le contrôle du capital global; mediascape, la diffusion de l'information par les médias électroniques disponibles pour un public grandissant, et les images du monde qu'ils produisent et transmettent; ideoscape, aussi composé d'images transmises, celui-ci caractérise leur utilisation dans un objectif politique, attitude liée aux idéologies des États et aux contre-idéologies des mouvements de résistances aux systèmes établis.

Si nous voulons lier ces dimensions présentées par Appadurai à l'étude du cinéma, elles ont toutes une relation d'influence à la fois spécifique et complémentaire. Elles permettent d'aborder autrement la compréhension des transformations du cinéma contemporain. Nous y reviendrons dans la discussion par rapport à comment ces dimensions font partie de la transformation de la figuration de l'espace, élément qui se lie à ce qu'Appadurai souligne comme l'un des aspects importants de mediascape.

«What is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film, and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed. (...) The lines between the realistic and the fictional landscapes they see are blurred, so that the farther away these audiences are from the direct experiences of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds that are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world.»²⁴

Mediascape semble ainsi être le plus directement impliqué avec l'image cinématographique. Par contre, Ideoscape est également particulièrement présent lorsque le cinéma est engagé socialement ou politiquement, par le documentaire comme par la fiction.

24 Ibid, p.35.

2.3 Hardt & Negri

Michael Hardt et Antonio Negri avaient entrepris avec *Empire* (2001) de définir la dynamique systémique du monde contemporain dans l'objectif d'un projet politique. Cette définition relevait deux points majeurs et déterminants. C'est-à-dire, d'une part la caractérisation d'un système d'organisation et de pouvoirs mondiaux en réseau, et d'autre part un changement de paradigme passant de la fin de la modernité vers l'époque -l'ère- globale (en lien avec la rupture d'Albrow). Ces deux aspects, allant de pair dans leur discussion, sont également liés à ce qu'ils définissent comme la «multitude». La multitude peut se résumer comme étant un réseau de connectivité de l'humanité actuelle (en lien avec la «complex connectivity» de Tomlinson). Concept qu'ils annonçaient dans *Empire* et qu'ils ont développé dans l'essai *Multitude*²⁵. Ce dernier est ainsi le second volet de leur entreprise d'étudier le monde présent, il poursuit le développement d'un projet à la fois politico-socio-philosophique d'avenir par l'interrelation entre ces deux réseaux. Le réseau humain qu'ils définissent avec la multitude pourrait être à la fois le complément, la contrepartie et la conséquence logique face au réseau de l'Empire. La multitude signifiant une conscience collective en parallèle à un monde qui s'est globalisé par/avec un réseau politique, économique, militaire, communicationnel et technologique. Les deux réseaux se conjuguent ainsi pour former l'état contemporain qui se définit à l'intérieur du paradigme de la mondialisation. Ici le terme *globalization* pourrait imaginer plus explicitement l'incorporation des deux réseaux qui sont à la fois distincts, interconnectés et enchevêtrés.

Le monde globalisé s'inscrit donc dans leur concept d'Empire. L'Empire serait, selon eux, un réseau, une matrice virtuelle dénuée d'un centre contrôlant, mais suivant tout de même l'influence de différents éléments puissants. Pour Hardt & Negri, les questions de pouvoirs -en bonne partie motivées par l'état de guerre permanent²⁶- sont nuancées dans leurs propos. Ils évoquent l'importance contemporaine des États-Unis, mais relativisée dans un discours qui englobe un pouvoir de certaines nations,

25 Michael Hardt & Antonio Negri; *Empire*, Harvard University Press, Cambridge- Massachusetts & Londres-Angleterre, 2001; *Multitude*, Penguin Books, New York & Londres-Angleterre, 2004.

26 Ils examinent sérieusement cette question dans *Multitude*, voir en particulier la première partie du livre sous le titre *War* (p.1 à 95).

corporations et multinationales à différents degrés. Les États-Unis auraient donc une influence importante sur une grande partie des relations globales, mais ils soutiennent fermement que si l'Empire est impérial, il n'est pas un impérialisme américain. L'objectif du premier volet *-Empire-* était de comprendre et d'analyser une nouvelle forme globale de souveraineté. Avec le deuxième volet *-Multitude-*, l'objectif est de comprendre la nature d'une classe globale en formation²⁷. L'étude de *Multitude* présente donc la relation entre les deux réseaux par rapport aux deux visages de la mondialisation comme ils l'expliquent ainsi:

«On one face, Empire spreads globally its network of hierarchies and divisions that maintain order through new mechanisms of control and constant conflict. Globalization, however, is also the creation of new circuits of cooperation and collaboration that stretch across nations and continents and allow an unlimited number of encounters. *This second face of globalization is not a matter of everyone in the world becoming the same; rather it provides the possibility that, while remaining different, we discover the commonality that enables us to communicate and act together* (voire unité dans la diversité) . The multitude too might thus be conceived as a network: an open and expansive network in which all differences can be expressed freely and equally, a network that provides the means of encounter so that we can work and live in common.»²⁸

La deuxième face de la mondialisation qu'ils présentent s'accorde avec ce que Tomlinson décrit comme la connectivité complexe. De plus, ce qu'Hardt & Negri nomment «vivre en commun» signifie aussi ce qui lie les individus, ce qui leur permet de communiquer, de vivre et d'agir ensemble, ce qui est produit par les interrelations. Cette idée rejoint également Tomlinson lorsqu'il indique que par les gestes posés et les différences existant à l'intérieur du local, il y a des conséquences sur le global, ce qui participe à la production de différentes dynamiques sociales locales et globales. Même si c'est un aspect qu'ils étudient sérieusement, Hardt & Negri ajoutent à l'aspect social -labor- l'idée d'une production de communications, de relations affectives et de formes de vie qui diffèrent à cause de la nouvelle

27 Ibid, voir préface p.xvii.

28 Ibid, p.xiv, je souligne.

dynamique, celle d'un ensemble diversifié conscient de faire partie d'un tout. Ainsi, ils utilisent l'exemple du réseau Internet:

«The multitude is thus composed potentially of all the diverse figures of social production. Once again, a distributed network such as the Internet is a good initial image or model for the multitude because, first, the *various nodes remain different but are all connected* in the Web, and, second, *the external boundaries of the network are open such that new nodes and new relationships can always be added.*»²⁹

L'arrivée d'Internet dans le quotidien de nombreux individus au milieu des années 1990, a fait naître l'utopie théorique d'un réseau planétaire -le cyberspace- qui, ultimement, aurait conduit les individus à de nouvelles souverainetés. Réseau qui aurait permis de surpasser l'identification restreinte aux États-Nations, grâce notamment à la démocratisation de l'information. Internet n'a pu répondre à l'utopie en favorisant l'égalité entre tous les individus: l'accès à Internet demeurant d'abord une question matérielle et économique³⁰ face à quoi tous les individus ne sont pas égaux. Toutefois malgré ceci, ce phénomène a engendré l'idée d'une nouvelle perspective sur le monde, similaire en plusieurs points à l'arrivée de l'imprimerie³¹. Cette nouvelle conception du monde, provoquée conjointement par la mondialisation et Internet, a participé à la mise en place d'un système de communication pouvant mener par exemple à ce qu'Edgar Morin a nommé une «société-monde»³². Société-monde qui pourrait prendre différentes formes. Morin la définit sous trois formes possibles: elle peut s'organiser sous l'hégémonie d'une superpuissance, elle peut être dominée par la «nouvelle élite» internationale prônant la mondialisation du libéralisme, ou elle peut aussi constituer l'avènement de la «Terre-patrie» selon son expression.

29 Ibid, p.xv, je souligne.

30 Voir à ce propos Peter S. Grant et Chris Wood, *Le Marché des étoiles, Culture populaire et Mondialisation*, Éditions Boréal, 2004. Et Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

31 Voir Martin Heidegger, Chapitre: *L'époque des conceptions du monde* dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1994 (publié entre 1934 et 1946), traduction de Wolfgang Brokmeir. Et Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Éditions La Découverte / Poche, Paris, 1998.

32 Voir à ce propos Edgar Morin, *La Méthode 5: L'humanité de l'humanité, L'identité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 2001. Et aussi Charles Taylor, *Grandeurs et misères de la Modernité*, Éditions Bellarmin, Canada, 1992.

La multitude présentée par Hardt & Negri est liée à leur idéologie d'une nouvelle démocratie possible à l'échelle planétaire. Ils passent ainsi du politique social à la philosophie humaine. Ce projet idéologique (voire idéaliste) se positionne dans le même angle d'espérance d'un monde «meilleur» que la société-monde et/ou Terre-patrie de Morin, ou encore le nouvel humanisme selon Michel Serres. Si l'on se détache partiellement de leur objectif ultime, qui, lui, semble entièrement utopique, il est possible d'établir un lien entre eux et avec de nombreux chercheurs et penseurs, dont la connectivité complexe de Tomlinson -et les auteurs qu'il cite- qui partagent une idée commune. Cette idée commune et rassembleuse des nouvelles perspectives du monde contemporain est celle d'une conscience de l'ensemble qui, dans l'étendue de ses diversités, ne nous permet plus de faire abstraction des multiples connectivités présentes et effectives.

2.4 L'Ère globale

La recherche développée ici relie les réflexions des penseurs par différents aspects aux cinémas des cinéastes à l'étude. La ligne directrice étant de proposer une perspective sur l'esthétique cinématographique de l'espace, elle peut aussi participer à la recherche de compréhension du monde présent. La société civile mondiale, l'éthique politique, économique, sociale et culturelle souhaitées par certains ne verrons pas le jour à cause du cinéma³³. Par contre, le cinéma peut présenter une conscience commune de l'humanité partageant un même vaste espace qui englobe l'ensemble, des ensembles, et donc par le fait même, appeler à la tolérance et à l'accueil de la diversité. Le cinéma peut démontrer, en préservant la diversité de ses créateurs et des oeuvres, que l'humanité forme un ensemble justement par sa richesse qui est celle de la diversité. Les cinéastes ne sont pas des prophètes. Ils concrétisent

33 Par contre, le cinéma documentaire engagé peut être plus déterminant concrètement et jouer un rôle dans les questionnements culturels, sociaux, économiques et politiques et inspirer à l'action sous différentes formes. Par exemple, le cinéma de Michael Moore, Peter Wintonick, Mark Achbar, le regroupement Witness, Robert Greenwald et de nombreux autres documentaristes qui sont aussi activistes.

par le film leurs pensées, leurs perceptions et leurs sensations qui sont traduites par leur poésie de l'image. Pour certains, il s'agit de voir au-delà du concret, d'imaginer des façons de voir et de percevoir les nuances de la réalité par le truchement d'une image renouvelée. Il ne s'agit pas uniquement de voir les possibilités par rapport aux faits, mais de traduire par l'image une figuration de l'espace filmique qui métaphorise et/ou suggère nos propres transformations de perceptions de l'espace réel.

Le contexte de la mondialisation détermine ainsi le cadre global d'analyse. La mondialisation implique différents aspects que l'on pourrait synthétiser de la façon suivante. D'abord par deux aspects qui sont omniprésents dans les discussions et actions entreprises. Premièrement, l'ouverture des marchés économiques et les modifications conceptuelles des frontières (géographique, politique, économique, culturelle). Deuxièmement, la modification des rôles et des pouvoirs (régionaux, locaux et globaux) des États, des corporations, des organismes internationaux, des organismes humanitaires et environnementaux. Ces deux traits majeurs ont impliqué déjà, et continuent d'impliquer, de nombreux enjeux qui jouent un rôle déterminant actuellement dans les reconceptions du monde. Les façons dont ils sont discutés et négociés sont, et le seront encore, centrales concrètement dans les dynamiques de gouvernance entre les États et les divers accords multilatéraux (voir entre autres ceux concernant la culture). Par ailleurs, ils agissent fortement sur les différents conflits actuels dispersés sur l'ensemble de la planète. Ces divers visages concrets de la mondialisation provoquent des appréhensions et des inquiétudes justifiées devant l'ambivalence des scénarios proposés, de leurs conséquences ultérieures et celles qui sont déjà en cours.

Ce que l'on pourrait qualifier comme le troisième aspect de ce contexte est la «face cachée» de la mondialisation (ou la deuxième face selon Hardt & Negri). Cette «face cachée» est celle qui est étudiée et analysée lorsqu'il s'agit d'entrevoir un autre monde possible, une mondialisation positive, plus «humaine / humaniste». Il s'agit de rechercher à concevoir ce contexte comme une vision du monde, voire une philosophie du monde en envisageant d'autres alternatives, que ce soit la multitude d'Hardt & Negri, celle de la connectivité complexe de Tomlinson, celle de la société-

monde de Morin ou le nouvel humanisme de Serres. Ces alternatives proposent des révisions des systèmes sociaux, étatiques, politiques, institutionnels, et surtout face à l'éthique des relations humaines. De plus, et au-delà des questions d'alternatives de «gestion» et d'éthiques sociales, il est aussi question de reconcevoir le monde au niveau de la pensée. Pensée qui permettrait d'identifier et de valoriser une conscience et cohabitation de l'ensemble diversifié de l'humanité. Cette conscience, comme je le mentionnais juste un peu plus haut, est l'élément clé qui lie -et qui caractérise- toutes les réflexions, les compréhensions et les idéaux par rapport au monde et à l'humanité de l'ère «globale». Nous verrons tout au cours du développement comment cette perception commune appartient tout autant à la reconsidération de l'espace par l'image cinématographique de ces auteurs.

C'est dans le cadre de cette perspective que se positionnent les questions par rapport à l'espace qui furent présentées brièvement au tout début dans l'interrelation entre cinéma et mondialisation. Ces questions, composant la sphère déterminante de l'enjeu de cette thèse, s'articulent ainsi: Comment les modifications de l'espace réel dans le local et le global se transposent dans l'abstraction de l'imaginaire et donc dans la poésie et l'affect de l'image? Est-ce que la compréhension de l'un (l'espace filmique) est relative à la compréhension de l'autre (l'espace planétaire), et vice-versa? Est-ce que l'un est vraiment en conséquence de l'autre ou ne s'agit-il pas d'une interrelation immuable entre le concret et sa perception par le regard subjectif le recevant et le transmettant? Ainsi, est-ce que la figuration originale de l'espace dans le cinéma contemporain participe à introduire de nouvelles façons de percevoir, de vivre et de penser cette relation et position différentes face à l'espace?

Le choix de la «face cachée» de la mondialisation pour contextualiser principalement la problématique de cette thèse est motivé par l'analyse du cinéma de ces cinéastes-auteurs. Leur singularité cinématographique traduit une approche esthétique personnelle qui cherche à se démarquer des grands courants du cinéma contemporain, autant face aux diktats commerciaux que face aux cadres des cultures et cinémas nationaux. De plus, ils poursuivent un renouvellement du langage cinématographique

dans leur propre perspective du médium/art par rapport à leur regard présent sur leur(s) environnement(s). Ultiment, et d'une manière nettement plus significative dans la perspective de cette étude, leur langage cinématographique singulier offre de nouvelles perspectives sur la position et la mobilité de l'homme dans l'espace filmique et réel -local et global-; et sur la cohabitation/réconciliation des pluralités du monde présent entre les individus, les collectivités et les espaces géographiques de la planète. Perceptions et positions dans l'espace global du XXI^e siècle qui s'inscrivent dans la dynamique des réseaux «virtuels» présentés par Hardt & Negri, celui de la gestion du monde présent (Empire) et celui du rassemblement de l'humanité (multitude); par le réseau de la connectivité complexe de Tomlinson; et par l'objectif des dimensions de «scapes» d'Appadurai.

3) Cinéma par Auteurs

3.1 La Politique des Auteurs

Si aujourd'hui le terme auteur est utilisé pour caractériser un certain type de cinéma et de cinéaste, le concept a traversé plusieurs interprétations théoriques depuis la «Politique des auteurs» des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma* jusqu'à l'utilisation plus malléable, interprétative et personnelle d'aujourd'hui. La Politique des auteurs a vu le jour au moment effervescent de la modernisation du cinéma. Le cinéma est devenu moderne lorsqu'il a commencé à réfléchir sur lui-même -ses spécificités et possibilités-, et à être conscient de lui-même en tant qu'art et médium à part entière. Ce moment que Gilles Deleuze³⁴ conceptualisait par le passage de l'image-mouvement à l'image-temps. La réflexion du cinéma sur lui-même -en tant qu'art et langage spécifique- a pris un nouveau chemin entre autres par l'approche critique qui s'était développée aux *Cahiers du Cinéma*, mais aussi dans les écrits de plusieurs critiques de la fin des années 1940 à la fin des années 1950. Alexandre

34 Gilles Deleuze; *L'Image-mouvement et L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 et 1985.

Astruc écrivait déjà son concept de la caméra-stylo en 1947-48³⁵, alors qu'André Bazin fut aussi l'un des théoriciens fondateurs de l'approche de l'art du cinéma qui se redéfinirait et se développerait selon son propre langage et l'identification de ses créateurs. Tous les critiques et théoriciens qui ont suivi, jusqu'à ce jour, ont reçu de Bazin leur premier enseignement de la pensée critique du cinéma et de son langage.

Durant les années 1950, l'approche critique développée par les *Cahiers du Cinéma* s'attardait déjà à comprendre et à analyser la démarche esthétique et la représentation du monde des cinéastes. Le texte *Une certaine tendance du cinéma français*, écrit par François Truffaut en 1953³⁶, a ouvert le débat sur le cinéma d'auteur et une volonté de rupture face au cinéma français classique -le cinéma de Qualité française-. En fait, Truffaut s'attaquait plus précisément à deux scénaristes populaires de l'époque, Pierre Bost et Jean Aurenche. Il écorchait au passage quelques autres scénaristes et réalisateurs, par la critique du classicisme, du manque d'imagination, et de structures narratives trop dépendantes de la littérature. Cette position entre autres a suscité les revendications de la Politique des auteurs.

André Bazin, qui les guidait aux *Cahiers*, joua un rôle important en participant à clarifier et à questionner les ambiguïtés et les extrêmes de la Politique des auteurs³⁷. Pour eux, la mise en scène et la réalisation d'un cinéaste représentaient la façon propre à ce cinéaste d'organiser un univers, un espace-temps autant au niveau narratif qu'esthétique. Ils avaient déjà pris position dans leurs critiques pour la reconnaissance de certains réalisateurs qu'ils élevaient à un niveau supérieur. La Politique des auteurs était ainsi en continuité revendicatrice pour le statut d'auteur de certains cinéastes comme Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Jean Renoir et Fritz Lang (ces deux derniers aussi pour leur période après l'exil). La volonté de reconnaissance de ces cinéastes comme auteurs allait de pair avec le désir des critiques-cinéphiles de voir émerger un cinéma de l'audace qui se renouvellerait et explorerait ses capacités

35 Alexandre Astruc; *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo*, Écrits 1942-1984, Éditions L'Archipel, Paris, 1992.

36 Repris dans: François Truffaut; *Le plaisir des yeux*, *Écrits sur le cinéma*, Éditions Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2000.

37 *De la Politique des auteurs*, Cahiers du cinéma # 70, avril 1957, repris dans *La Politique des auteurs, les textes*, Ed. Cahiers du cinéma, # IV collection Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2001.

propres à l'intérieur du regard de ces auteurs. Ils considéraient que le travail de ces cinéastes devait être pris en compte dans la relation d'un film à l'autre, de façon à déterminer la poétique et la stylistique de réalisation du cinéaste qui se développeraient par l'ensemble de sa filmographie.

Parce que la reconnaissance de certains cinéastes précis a été l'élément déclencheur de leur prise de position, la Politique des auteurs a aussi été l'élection d'un palmarès de cinéastes. Il s'agissait d'une liste arbitraire, et même si elle était variable d'un critique à l'autre, elle représentait les cinéastes qui se démarquaient davantage selon leur système d'analyse et d'appréciation esthétique. Ce palmarès fut l'un des points polémiques de la Politique à cause de son caractère restrictif de favoritisme. D'autant plus, qu'à ce palmarès fermé, s'ajoutait l'idée que tous les films d'un de leurs auteurs étaient incontournables. Autrement, si un cinéaste qui ne faisait pas partie de leur liste faisait un film apprécié -par d'autres critiques ou par le public-, il ne méritait pas leur appréciation et considération dans leurs écrits. Par ce principe, ils niaient complètement le caractère constructif analytique de la critique cinématographique qui s'était développé. André Bazin est venu à la défense de ses collègues³⁸, mais, il a surtout sagement réorienté la Politique vers une utilisation critique concrète avec un système de valeurs cinématographiques plutôt qu'un manifeste de revendications éphémères de préférences.

3.2 La Théorie des Auteurs

Au début des années 1960, la Politique des auteurs s'est transformée en théorie des auteurs par sa reprise et redéfinition plus souple par les critiques et analystes britanniques et nord-américains inspirés par la vision de Bazin. L'article *Notes on the Auteur theory in 1962*³⁹ d'Andrew Sarris a été particulièrement déterminant. Sarris analysait les aspects restrictifs de la Politique, mais en y cernant les points qui

38 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions Du Cerf, collection 7e Art, 2002 (1958-1962).

39 Andrew Sarris; *Notes on the Auteur theory 1962*, dans *Film theory and criticism*, 3^e éditions, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985. Il était l'éditeur de la version anglaise des *Cahiers du Cinéma*.

permettraient plutôt d'utiliser la théorie des auteurs d'une façon constructive et bénéfique à la critique et à l'étude cinématographique.

«The temptations of cynicism, common sense, and facile culture-mongering are always very strong, but, somehow, I feel that the Auteur theory is the only hope for extending the appreciation of personal qualities in the cinema. By grouping and evaluating films according to directors, the critic can rescue individual achievements from an unjustifiable anonymity.»⁴⁰

Sarris définissait, en plus de cette position, les critères qui permettaient d'émettre le statut d'auteur et, à partir de ceux-ci, il proposait un angle d'approche pour l'analyse de leur cinéma. Ce jugement était basé essentiellement sur trois prémisses: les compétences techniques spécifiquement cinématographiques du réalisateur, une personnalité reconnaissable du réalisateur et finalement une vision intérieure qui dans les termes d'Astruc était la «mise en scène» et pour Sarris «an élan of the soul». La démarche de Sarris démontre suffisamment de distance pour mettre en avant-plan l'aspect pratique de ce système d'analyse. L'un des problèmes persistant dans la notion d'auteur était -et demeure- le fait incontournable que le cinéma est un art collectif, que le film est réalisé par une équipe. D'où l'importance de déterminer les critères d'analyses et de déterminations de l'auteur, comme l'a fait Sarris.

3.3 Le Cinéma d'Auteur

La théorie des auteurs est de ce fait devenu une façon d'aborder, d'apprécier et d'analyser les spécificités et la vision d'un cinéaste dans ses films, et également d'approfondir son étude par la connaissance de ses autres films -séparément et ensemble- ceci dans un mode comparatif plutôt qu'«évolutif». La théorie des auteurs fut mise partiellement à l'écart⁴¹ en concordance -fin des années 1960 jusqu'aux années 1980- avec le débat dans les discours de la théorie et de l'analyse littéraire. Ce débat impliquait, entre autres, l'idée de la mort annoncée -et nécessaire- de l'auteur en littérature, pour laisser place à des approches de l'oeuvre ouverte, de l'oeuvre

40 Sarris, Ibid, p.536.

41 Sauf dans la critique cinématographique. Les *Cahiers du Cinéma* et autres, l'intérêt porté aux cinémas nationaux était plus ou moins de part égale à celui pour les auteurs.

construite et interprétée par le lecteur-spectateur, de l'étude de la réception. L'article de Roland Barthes *La Mort de l'auteur*, en 1968⁴², fut suivi par une conférence - publiée ensuite sous forme d'article - de Michel Foucault en 1969 intitulée *Qu'est-ce qu'un auteur?*⁴³. Cette perspective ouvrait tout le discours de la théorie littéraire dominante des années 1970 et subséquentes qu'on qualifia comme post-structuralisme ou déconstructivisme.

Ce climat participait également à faire ressortir la problématique de toujours du statut d'auteur au cinéma, il était donc un prétexte pour tenter d'éliminer ce problème. Par contre, cela n'eut qu'un effet restreint dans la mesure où certains ont continué à l'utiliser et que d'autres l'ont rejeté. L'analyse du cinéma par auteurs est tout de même toujours demeurée dans une partie de la critique et de l'analyse cinématographique. Et ce malgré l'ambiguïté du statut d'auteur toujours présente dû aux modes de productions des films jusqu'à aujourd'hui. Plus souvent qu'autrement, le cinéaste n'est pas l'auteur du film, que ce soit l'équipe en général, le scénariste, le-les producteurs, le studio, etc. Lorsque l'on choisit de qualifier un cinéaste en tant qu'auteur, c'est évidemment parce que l'on reconnaît une démarcation claire de son point de vue par le filmique et par les choix narratifs (sont alors demeurés les critères définis par Sarris). D'ailleurs dans ce titre d'auteur, plus souvent le cinéaste est également le scénariste, ou bien il travaille de très près avec celui (celle) qui verbalise ses idées.

L'approche analytique et critique du cinéma, mettant en avant-plan le cinéma d'auteur, s'est transformée pour laisser place à des points de vue moins dogmatiques mais assumant le choix de mettre le réalisateur en première ligne. La théorie de l'énonciation reprend par exemple certains liens entre l'auteur et les marques d'énonciation. Si l'on considère la partie suivante de la définition de la théorie de l'énonciation, nous pouvons la lier à ce que nous relevons comme certaines traces de la marque de l'auteur dans la réalisation de son film. Nous verrons dans la discussion et l'analyse des films, comment les marques des points de vue de ces cinéastes

42 Publié dans *Le Bruissement de la langue* en 1984.

43 Publié dans *Dits et écrits* en 1994.

s'inscrivent dans leurs films, et comment ces points de vue sont foncièrement déterminants pour la réception de leurs films.

«Les théories de l'énonciation (celle du cinéma héritée de celle de la linguistique) ont permis de prendre en considération la manière dont le texte filmique se dessine, s'enracine et se retourne sur lui-même. La notion sert à mettre l'accent sur trois moments de la production du texte filmique: le moment de sa constitution, celui de sa destination, et son caractère auto-référentiel. D'où l'importance, pour le film, de la notion de point de vue. S'intéresser à l'énonciation filmique, c'est s'intéresser au moment où on a cadré une image et au moment où le spectateur perçoit ce cadre.»⁴⁴

Le concept d'auteur de cinéma découle de la conception traditionnelle de celui-ci en littérature, d'où également les ambiguïtés de ses applications. Même si le statut est présent implicitement depuis les premières décennies du cinéma, il ne fut concrétisé qu'ensuite comme nous l'avons tout juste mentionné, et il se redéfinit encore aujourd'hui. Antoine De Baecque, dans son article, *Que reste-t-il de la Politique des auteurs* (1997)⁴⁵, rappelait l'importance de la conscience critique et d'une utilisation non-abusive -ou aveuglée- du statut d'auteur. Selon lui, il s'agirait alors de prendre une certaine distance par rapport aux préceptes de base -de la Politique et de la théorie- de manière à ce que cette caractérisation permette justement d'approfondir l'analyse des films, des cinéastes et du cinéma et non de simplement segmentariser l'ensemble de la production. Ce qui était d'ailleurs le but originel, outre la reconnaissance de certains cinéastes comme auteurs. Le regard sur la diversité du cinéma serait ainsi nourri par la perspective consciente et critique de ce statut d'auteur. Ce dernier n'étant pas considéré comme un Dieu, mais bien comme un artiste identifié qui offre la singularité de son regard et de son imaginaire par l'objectif de sa caméra. Alors que De Baecque laisse quand même planer une ambiguïté dans sa caractérisation du cinéma d'auteur, René Prédal présente plus explicitement sa définition:

44 Jacques Aumont et Michel Marie; *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 2004, p.68.

45 Cahiers du cinéma n.518, novembre 1997. Repris dans: *La Politique des auteurs, les textes*, IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2001.

«Si le cinéma est un art. il propose par contre un regard, une vision personnalisée des choses, une forme de pensée et c'est alors seulement que peut se poser la question de l'auteur: regard de qui? pensée de qui? De l'auteur. Si le cinéma est un art, il exige la présence d'un artiste entièrement responsable de son oeuvre, c'est-à-dire un auteur. Pour ce faire, il convient d'admettre que le cinéma doit produire du sens, mais pas uniquement au niveau informatif d'un moyen de communication qui transmet exactement ce qui était devant l'objectif ; les images doivent signifier quelque chose car l'art cinématographique ne peut être qu'un moyen d'expression...de qui? De l'auteur du film.»⁴⁶

Mon interprétation et ma définition du cinéaste en tant qu'auteur rejoint ainsi celle de Prédal, qui fut l'objet de son étude récente (2001) sur cette question⁴⁷. Un auteur est avant tout un regard porté, un individu qui transmet par son art personnalisé des questionnements et mises en perspective sur le cinéma, sur la vie et sur le monde. Comme l'exprime d'ailleurs Prédal de la façon suivante:

«La seule objectivité communicable n'est-elle pas en effet l'exposé de la propre subjectivité de celui qui s'exprime? Car le détour par la recherche esthétique personnelle transforme la caméra enregistreuse en caméra-stylo d'investigation, en microscope d'un monde donné à comprendre et non plus uniquement à voir. Si le cinéma d'auteur s'est imposé présentement comme genre majoritaire du cinéma français et demain de ce qu'il restera du cinéma occidental, ce n'est donc pas du tout par réaction de fuite devant le réel mais bien au contraire parce que dans les conditions qui sont faites aujourd'hui à la création cinématographique, cette vision consciemment personnalisée et travaillée comme telle se trouve être la seule manière satisfaisante de rendre compte de l'identité collective.»⁴⁸

Le rôle du cinéma n'est pas de «sauver le monde» de lui-même puisqu'il n'est pas question de le sauver, mais plutôt de l'explorer, de le comprendre, de le questionner, d'entrevoir ses alternatives d'avenir, et d'offrir une réelle pluralité de discours. Ainsi, le cinéma d'auteur, par la singularité de ses points de vue, est particulièrement significatif puisqu'il est l'énonciation de perspectives individuelles affirmées par rapport au cinéma autant que dans les visions du monde énoncées par celui-ci.

46 René Prédal, *Le cinéma d'auteur une vieille lune?*, Éditions Cerf, Collection 7e Art, Paris, 2001, p.17.

47 Prédal, Ibid.

48 Prédal, Ibid., p.83.

Au cours de mon étude, il sera donc question d'explorer l'univers cinématographique spécifique de quelques auteurs pour envisager cette perspective d'un regard sur le monde par une vision du cinéma. La diversité et la pluralité démontrées par le cinéma d'auteur -comme un des microcosmes de la collectivité- permet d'explorer la corrélation entre l'espace monde et la figuration filmique de l'espace. L'appellation d'un nouvel humanisme n'est pas un système de pensée encore entièrement défini par les philosophes bien que la multitude envisagée et présentée par Hardt et Negri s'en rapproche fortement. Il s'agit d'envisager une attitude de mise en perspective de l'individu conscient de ses spécificités en interrelation avec celles de la globalité de la communauté humaine. Le cinéma des auteurs impliqués dans cette étude inscrit entre autres cette démarche de cohabitation possible spécifiquement par le cinéma. Les auteurs de cinéma n'écrivent pas leur pensée à la façon des philosophes, et ils n'énoncent pas une concrétisation factuelle d'un système de société -local ou global-. Par le cinéma, ils donnent vie à cette pensée, ils la mettent en scène, en images et en sons, offrant par le fait même une métaphorisation d'un état vécu, perçu, senti et envisagé, dans la réalité comme dans la poésie de l'imaginaire. La création cinématographique personnalisée étant ainsi un regard porté entre l'individuel et l'universel -et non l'uniformisation-, l'universel étant atteignable parce qu'il a comme point de départ l'individuel.

4) Explications des choix d'études

Les choix d'études ici présents impliquent forcément un certain nombre d'exclusions de questions et de sujets qui sont liés à la problématique. La limite de temps et d'espace de cette étude a impliqué, comme pour toute étude, de cerner un angle d'analyse. Ainsi plusieurs aspects impliqués ne sont pas élaborés même s'ils ont été considérés pour former les hypothèses et les perspectives énoncées. Par exemple, il ne sera pas question des impacts et des décisions économiques, des politiques culturelles et des accords internationaux qui continuent à être discutés et négociés à ce sujet. De plus, il n'était évidemment pas possible d'étudier toutes les

cinématographies mondiales et le nombre d'auteurs se devait d'être limité. Plusieurs régions de la planète ne sont pas représentées par les auteurs choisis, dont l'Asie par exemple⁴⁹, alors que la Corée du Sud, Taiwan, Hong Kong et la Thaïlande sont le nid de nouvelles cinématographies et de nouveaux cinéastes prometteurs. Les cinéastes qui se retrouvent dans ma discussion n'ont pas été les seuls étudiés, tout au contraire, mais les contraintes concrètes ont imposé de faire des choix qui ont canalisé la recherche sur les cinéastes qui ont plus spécifiquement inspiré cette réflexion. Les choix ont donc été à la fois circonstanciels, préférentiels et aussi relatifs à l'accessibilité des oeuvres. De plus, le corpus étudié ici relève d'un champ concentré sur ces auteurs et leurs films -pas tous les films dans certains cas- de façon à cerner l'analyse. La réflexion se voulant ouverte, elle peut s'appliquer à d'autres cinéastes actuels. Comme la problématique elle-même peut s'appliquer également au cinéma actuel au-delà du cadre par auteur. Je soutiens que les idées et les réflexions proposées ici se veulent des points de départ qui pourraient s'élargir vers de nouvelles avenues de perceptions du cinéma mondial et du cinéma d'auteur contemporain.

Plusieurs théories du cinéma, comme certains de leurs auteurs, ont fortement participé à stimuler la réflexion, certains par opposition, et d'autres par l'actualité toujours valide de leurs propos. Par exemple André Bazin, malgré les nombreuses décennies d'écart, demeure profondément pertinent par sa façon de réfléchir le cinéma et l'évolution-transformation constante de son langage par l'apport des cinéastes. Il a servi de modèle pour comprendre les transformations d'utilisation et de signification du langage cinématographique.

L'approche réflexive adoptée ici, sur l'état singulier du cinéma d'auteur, envisage une perspective de l'esthétique de l'espace inspirée par le contexte présent plutôt qu'une théorisation qui chercherait à élaborer des concepts et des conclusions. Le but ici est d'ouvrir la réflexion sur l'art du cinéma par l'analyse de créateurs d'aujourd'hui.

49 Les différents cinémas et cinéastes des différentes régions d'Asie font l'objet de nombreuses recherches actuelles en développement, ceci est d'une part justifié par l'accès grandissant à ces oeuvres en Occident, et d'autre part à la nouvelle effervescence de ces cinémas, comme le cinéma de Hong Kong, ce dernier ayant entre autres suivi un nouveau courant sous l'influence du cinéaste Wong Kar Wai.

L'intuition première qui a lancé cette recherche, est que la mondialisation stimule le cinéma d'auteur à se renouveler par ses différents bouleversements et enjeux. Ce contexte suscite des conceptions nouvelles du monde, des notions d'espaces, des frontières réelles ou figurées, du mouvement et de la mobilité des individus, des expressions et des cohabitations des diversités culturelles, individuelles et collectives. Ces différents éléments sont intimement liés à la manière dont les auteurs explorent le langage, l'esthétique et la narrativité cinématographiques aujourd'hui. Étant donné le caractère présent de l'angle choisi, la démarche réflexive développée ici ne semblait pas pouvoir se restreindre aux cadres d'une théorie unique du cinéma, passée ou actuelle. Cette démarche emprunte par contre forcément beaucoup à l'héritage de la théorie des auteurs adaptée à un point de vue actuel, fortement influencé par Prédal, comme je l'ai présenté un peu plus haut.

La problématique à l'étude s'inscrit dans la réflexion sur la façon dont le cinéma peut participer à la compréhension du monde d'aujourd'hui. Cela peut se traduire d'une part, par la façon dont il relève à la fois des individus et de l'ensemble, et d'autre part parce qu'il peut parcourir une portion importante de la planète en traversant les frontières. Ce n'est évidemment pas le cas de la majorité des films, et certainement pas du cinéma d'auteur. Dans le monde entier, le cinéma hollywoodien occupe la majorité de l'espace écran. Or, cet état des choses entraîne une situation de partage de l'image qui, elle, relie une portion importante de l'humanité dans le médium du langage cinématographique. L'univers des médias, et particulièrement celui de l'image, occupe également un espace globalisant en diffusant une image partagée par une grande partie de l'humanité (voir le mediascape d'Appadurai). On peut contester le phénomène de monopolisation de l'information par quelques grandes corporations, mais l'ère des communications relie les individus dans un réseau unique, et celui-ci n'est pas que restreint aux plus grands médias de masse. Les réseaux de l'image et de l'information ne privilégient pas nécessairement une grande diversité d'idées et d'opinions, mais ils participent à créer tout de même une conscience de l'ensemble. Le cinéma d'auteur ne bénéficie pas de la diffusion globale des productions cinématographiques plus commerciales, ayant toujours été dirigé vers des auditoires

plus restreints depuis les débuts du cinéma, ce qui lui procure par contre la possibilité de rejoindre un public autrement ciblé. Qu'il soit considéré comme divertissement, art ou médium, le cinéma est un langage spécifique qui englobe toutes les caractéristiques associées à l'un ou à l'autre de ses genres. Le cinéma, dans son caractère général, rejoint une large part de l'humanité et crée une cohésion de compréhension de l'image qui, elle, est construite par l'interprétation de chaque individu: créateurs et spectateurs.

Le cinéma est une voie privilégiée de communication parce qu'il est à la fois universel -par son langage reconnu- et individuel -par l'unicité des films, des cinéastes et des spectateurs. Seulement quelques cinéastes sont ici étudiés, mais c'est aussi par plusieurs autres que peut naître une conscience collective de l'humanité et une réflexion sur le monde présent inspirées par le cinéma. Il ne s'agit pas de dire que tous les individus du monde voient le même film et le reçoivent de la même façon -ce qui crée tout de même un sentiment de partage commun comme il en va des grands succès mondiaux-. Ce qui est défendu ici, au-delà de cet aspect important, est que le cinéma en tant que médium et langage établit un réseau partagé par une partie importante et déterminante de l'humanité actuelle. Statut qui pourrait être comparé à la musique qui voyage d'autant plus et qui établit des liens globaux encore plus importants (accentués par l'usage dominant de l'anglais), tout en ayant les mêmes restrictions entre les musiques populaires et les musiques ciblant différents publics. On pourrait citer à titre d'exemple l'événement des spectacles du *Live 8* du 2 juillet 2005 en neuf lieux à travers le monde, et diffusés télévisuellement sur de nombreux grands réseaux nationaux et internationaux. Encore ici on peut lier cette situation à la dimension du mediascape, et voir peut-être également des liens en certains aspects avec toutes les autres dimensions nommées par Appadurai vu l'implication politique, économique et humanitaire des revendications du spectacle (la pauvreté des pays sous-développés d'Afrique et la rencontre du G8), et technologique par sa composition et sa diffusion globale.

Mon étude de la figuration originale de l'espace dans le cinéma contemporain se concentre explicitement sur la prédominance de la sensation et de la perception de l'espace dans et par l'image cinématographique en redéfinition. Il me semble

nécessaire de marquer la différenciation perceptible qui est évoquée par le cinéma actuel et surtout par ce vers quoi il semble se diriger⁵⁰. La mise en relation entre mondialisation et cinéma en est encore à ses premiers pas. Le sujet a été étudié dans le cadre du rapport entre la culture et la mondialisation depuis plusieurs années (dont Appadurai 1996, Tomlinson 1999, Cowen 2002), mais peu d'attention a été portée sur les transformations esthétiques du cinéma au-delà des questions économiques et culturelles des cinémas mondiaux. Ces mises en perspective commencent à peine à apparaître, et encore il s'agit plus souvent de discussions et de débats face à la menace et à l'influence des marchés dominants par rapport aux cinémas nationaux et au cinéma d'auteur. Encore une fois, il est peu question des aspects esthétiques de l'image qui se transforment hors des questions soulevées par le numérique, les effets spéciaux et les thématiques du virtuel. En fait, lorsqu'il s'agit de discuter de cinéma et de mondialisation, on s'attarde davantage aux aspects pratiques de production et de distribution, et par la suite apparaissent ponctuellement quelques mises en perspectives sur les façons dont le cinéma contemporain évolue. Les différentes revues de cinéma présentent de plus en plus d'articles ou de dossiers traitant du cinéma et de la mondialisation se dirigeant timidement vers une évaluation de l'interrelation entre le contexte et ses figurations esthétiques au-delà du narratif et des modes de production⁵¹. Par contre, dans les études et les textes critiques plus spécifiques sur certains auteurs, certains cinémas nationaux, les notions de caractérisation du langage et de l'esthétique cinématographiques sont aussi présentes qu'elles l'ont toujours été (du moins depuis qu'on écrit ainsi sur le cinéma). Les questions sont alors parfois soulevées au niveau du particulier par les films, ou encore de regroupements de cinémas nationaux, plutôt que selon les traits de nouveaux mouvements esthétiques du cinéma contemporain au-delà des frontières. Dernier élément qui motive l'orientation de mon approche.

50 Voir ici au-delà des cinéastes à l'étude dans la thèse.

51 On peut citer quelques exemples récents comme: le New York Times Magazine du 14 novembre 2004, *Us & Them, What globalization (here and there) has done to films*; Cahiers du Cinéma, avril 2005, *Atlas du cinéma/ World Cinema Atlas Edition 2005*. 24 Images, printemps et été 2005, *Les Cinémas nationaux face à la mondialisation*.

L'hypothèse d'un nouvel humanisme (de la multitude et la connectivité complexe) avancé par plusieurs philosophes et essayistes est liée à la «face cachée» de la mondialisation, elle sera donc intégrée parfois à l'analyse et à l'interprétation des visions du monde qui se traduisent par ces films. Certains liens seront présentés entre ceux-ci et les réflexions philosophiques, sociologiques et culturelles face à la mondialisation de quelques auteurs en particulier dont Michael Hardt et Antonio Negri, John Tomlinson et Arjun Appadurai. Leurs idées face au monde présent et à venir se lient à comment les cinéastes tentent d'interpréter et de traduire les réalités actuelles par le biais du langage filmique. Ceux-ci énoncent leurs visions et positions par le cinéma -leurs sujets et leurs esthétiques- mais ils se prononcent également explicitement par leurs paroles lorsqu'on leur en donne l'occasion. Theo Angelopoulos a, en différentes occasions, énoncé spécifiquement l'idée selon lui du besoin d'un nouvel humanisme et le devoir du cinéma d'y participer. Amos Gitai a plusieurs fois clairement exprimé son besoin de participer, au moins partiellement, à une cohabitation et intercompréhension entre les Palestiniens et les Israéliens (au moins ceux qui sont réceptifs à cette possibilité). Robert Lepage s'exprime d'abord sur le besoin de renouveler le médium (comme aussi le théâtre et les arts multi-médias) et de la nécessité d'établir de nouveaux ponts de communications entre les gens au-delà des traditions, des frontières et des cadres nationaux. Leur point commun étant ainsi une volonté de partager et de réfléchir à de nouvelles façons de voir et de traduire le monde présent en un langage qui leur est personnel et commun. Leurs idéaux, tout comme leurs appréhensions face aux différentes réalités, nourrissent et motivent leurs créations. Alors que les philosophes et les penseurs analysent la situation, et qu'ils présentent de nouvelles possibilités de cohabitations et de réconciliations des êtres humains dans la globalité de la planète, ces mêmes idéaux -voire utopies- d'un monde «meilleur» inspirent les cinéastes à continuer de tenter de comprendre et de communiquer avec les autres leurs visions du monde, et des mondes possibles par leur vision du cinéma.

Y a-t-il tant de différence entre les uns et les autres alors que dès qu'il s'agit de penser notre monde nous oscillons tous entre la dystopie de la fin et l'utopie d'un monde meilleur? Il s'agira donc pour nous non pas d'étudier et d'évaluer ces extrêmes, mais

plutôt les nuances des réalités. Et ainsi, envisager comment le cinéma de ces auteurs peut nous permettre de voir le monde autrement et d'entrevoir l'avenir du cinéma comme un art vivant et stimulé par cette époque unique et ouverte à tous les scénarios et les regards possibles.

5) Présentation du trajet de la thèse

Dans la singularité de la stylistique personnelle de ces cinéastes, s'inscrit le désir de comprendre l'espace-monde en proposant une image cinématographique qui provoque une remise en question du langage filmique spécifiquement par la prédominance de figuration de l'espace. Cette remise en question pourrait être comparée, sans être de la même envergure, en tant qu'étape charnière à celle qui a marqué la naissance du cinéma moderne. Moment identifiant une rupture importante qui a transformé à la fois le langage cinématographique, les modes de production et les relations entre le cinéma comme art et médium, l'identité culturelle et politique avec les cinémas nationaux, le cinéma d'auteur et sa théorisation.

Les cinéastes étudiés traduisent leurs visions du monde présent par le filtre de la narration (et non-narration) et de l'esthétique filmique. Les différents récits et perspectives seront analysés selon les questions des frontières, de l'exil et de la traversée de l'espace (le déplacement et la mobilité choisis). L'espace filmique, redéfini par ces auteurs, est donc le sujet permettant de remettre en question la conception de l'espace réel et vice-versa. La discussion de la thèse sera alors articulée selon trois axes complémentaires d'appréhension de l'espace présent par le cinéma, soit: L'espace encadré, L'espace traversé et L'espace déterritorialisé. Après ce trajet, je conclurai la réflexion par la perspective sur l'espace-monde, c'est-à-dire l'espace planétaire s'ouvrant dans les perceptions, et le rôle du cinéma dans ce changement de perspective sensitive par la figuration esthétique de l'espace.

La première partie traitera de l'espace encadré. Il sera question des notions de territoire, de l'espace local et national à l'intérieur de l'espace global par la perception filmique. Nous verrons comment cet espace peut être troublé par ses identifications, et comment il peut être libéré de ses cadres selon le regard choisi. La deuxième partie,

L'espace traversé, enchaînera avec les notions de déplacement et de la traversée de l'espace qui apparaissent d'ailleurs comme une aspiration chez les cinéastes de la première partie. Ainsi, les mises en perspectives entre le national et le global à partir des notions de territoires et de frontières se feront surtout avec le cinéma de Theo Angelopoulos, d'Amos Gitai et d'Elia Suleiman. Avec Wim Wenders et Robert Lepage, nous aborderons la relation entre l'espace national et l'espace «étranger» par le voyage et le déplacement volontaire qui occupe une grande partie de leurs films. La troisième partie intitulée *L'espace déterritorialisé*, exposera le besoin de déterritorialisation des individus d'une part pour résister au contrôle de leurs mouvements par les systèmes d'autorités en place, que ce soit l'État, les institutions, les systèmes sociaux, et d'autres part de façon à se libérer des cadres d'identification. Cela dit, il ne s'agit pas nécessairement de cadres ou de systèmes oppressants, il s'agit plutôt d'un désir de liberté de mouvement et d'identification se détachant de l'espace identifié collectivement de façon à s'intégrer à un diagramme diversifié d'espaces et d'individus par d'autres affinités partagées. Nous aurons l'opportunité de voir en quoi consiste ces déterritorialisations volontaires et bénéfiques à une toute autre appréhension et identification de l'espace par l'individu. L'espace ainsi recréé, est conçu par l'espace filmique personnel qui traduit le désir de reconcevoir individuellement et collectivement une autre façon de définir l'espace. La conclusion bouclera le trajet par la figuration de l'espace-monde. Après avoir examiné les trois aspects mentionnés de caractérisation de l'espace, nous verrons comment nous arrivons à une perception traversant les cadres de l'espace par un mouvement libre par l'image au-delà des frontières réelles et figurées.

Chapitre 1: L'Espace encadré

L'espace prend forme par le regard

Ce premier chapitre s'intitule *L'Espace encadré* car il renvoie à la fois au cloisonnement des frontières géopolitiques, au contrôle des lois sur l'espace du territoire, de la patrie, du lieu d'origine, et au cadre construit par le regard de la caméra.

Pour les trois cinéastes à l'étude dans ce chapitre, l'espace d'origine est un espace troublé (Grèce-Balkans, Israël, Palestine). Dans leurs films, l'espace du territoire est toujours marqué et encadré par les restrictions frontalières, les conflits, les autorités et l'occupation. À partir de l'espace géopolitique conflictuel, ces cinéastes conçoivent un espace cinématographique par une esthétique qui est la marque de leur signature. Nous allons voir entre autres comment le plan-séquence chez Angelopoulos et Gitaï permet de mesurer les limites de ces espaces, les défiant en jouant avec les limites du cadre en suggérant d'autres dimensions que celles qui sont visibles: des dimensions dans le mouvement, la durée, parfois associée au pathos, parfois au néant et à la répétition. Chez Suleiman, l'encadrement de l'espace est toujours souligné par la composition et le cadrage des plans fixes. Nous verrons comment l'espace encadré s'ouvre progressivement d'abord par le regard de ces trois cinéastes, et avec aussi Lepage et Wenders dans les chapitres suivants qui exprimeront comment l'espace peut être libéré de ses cadres perceptifs pour appréhender l'espace autrement.

Territoires et Frontières

Chez Angelopoulos, Gitaï et Suleiman, le rapport à leur société d'appartenance détermine leur regard filmique sur l'espace. Par la contextualisation narrative de leurs sujets, leur cinéma est profondément ancré dans la situation de leur pays. L'histoire contemporaine de ces lieux est particulièrement teintée par les conflits frontaliers et territoriaux du pays et de la région: la Grèce et les Balkans chez Angelopoulos, Israël et la Palestine chez Gitaï et Suleiman. Ces cinéastes observent comment les conflits

régionaux engendrent des conséquences sur les individus au quotidien. Ces conflits spécifiques font partie de la question plus générale de l'espace troublé et des frontières qui viennent altérer l'équilibre social et naturel. C'est-à-dire que leurs films se penchent sur les situations locales spécifiques alors qu'elles ne sont ni exceptionnelles ni limitées aux temps présents. Par contre, le regard qu'ils portent sur ces conflits spatiaux reflète un besoin de confronter le cloisonnement accentué par l'ère de mobilité et d'intercommunication de la mondialisation.

Ces cinéastes tentent de nous communiquer leur point de vue sur la situation par leur traitement de l'espace et en particulier par leur mise en scène d'un regard qui révèle un espace «massacré» et «étouffant» par les frontières imposées par l'homme. En examinant leur cinéma, il nous est possible d'entrevoir -malgré notre point de vue extérieur- comment une compréhension différente peut naître par l'entremise du regard filmique. Leur mise en perspective offre d'abord une reconnaissance de l'espace troublé qui conteste la fermeture et aspire donc à la traversée possible de l'espace, d'abord à l'intérieur et ensuite au-delà des frontières imposées. L'esthétique de l'espace est déterminée par ces enjeux comme nous allons le voir par l'étude de leurs films.

Theo Angelopoulos

Les premiers films de Theo Angelopoulos furent consacrés à des individus sous l'emprise de l'histoire troublante de la Grèce du XXe siècle⁵². Sujet sur lequel il revient avec sa Trilogie en cours de production dont le premier volet *Eleni* fut présenté en 2004. À l'époque de ses premiers films (années 1970), il avait choisi des épisodes de l'histoire de la Grèce qui n'avaient été que peu représentés par le cinéma national car ils avaient été refoulés dans la mémoire collective du traumatisme. Certains films inspirés du style musical Rebetika⁵³ faisant exception alors qu'ils

52 *Reconstruction* (1970), *Jours de '36* (1972), *Le Voyage des comédiens* (1975), *Les Chasseurs* (1977).

53 Le style musical Rebetika est un blues grec, il est donc une célébration de la vie par la catharsis du mal être des gens, surtout populaire durant les premières décennies du XXe siècle. Ce style musical

trahissaient des malaises nationaux. Autre exception, le film *Z* (1969) de Constantin Costa-Gavras qui était basé sur le renversement du gouvernement démocratique et l'assassinat d'un politicien progressiste marquant le passage de la démocratie vers le fascisme⁵⁴. Angelopoulos a ainsi traité dans ses premiers films des événements politiques difficiles marquant l'histoire de la Grèce de 1919 aux années soixante-dix. Chronologiquement, ces événements sont: la guerre en Asie mineure (1919-1922) qui a fait environ un million de morts et qui a donné lieu à l'arrivée d'un million et demi de réfugiés chrétiens en Grèce; la dictature du Général Metaxas (appuyé par le Roi et les Britanniques); l'occupation allemande pendant la Deuxième Guerre Mondiale et la résistance aux Nazis de la part des communistes et des nationalistes; la libération de la Grèce de la part des alliés assistés par la droite grecque en lutte contre la résistance de gauche (EAM, Front national de libération); l'éclat de la guerre civile suscitée surtout par l'Armée démocratique de la Grèce communiste (d'abord en 1945 et vraiment à partir de mars 1946 jusqu'en 1949). En août 1949, les dernières guérillas communistes se sont réfugiées en Albanie. Ce fut officiellement la fin de la guerre civile, mais la répression (arrestations, exécutions, exils, etc.) se poursuivit jusqu'en 1952 et se termina avec le massacre de nombreuses personnes et la prise du pouvoir par la droite avec Papagos à la tête du régime (Premier ministre). En avril 1967, après une période sociale et politique troublée, un coup d'État par une Junte militaire installa une nouvelle dictature et provoqua l'exil du roi Constantin, ce que l'on désigne comme le régime des Colonels. Le régime, avec le général Papadopoulos à sa tête, s'effondra finalement en 1974 suite à la défaite face aux Turcs à Chypre⁵⁵. L'autorité est alors retournée entre les mains des politiciens avec le retour à la démocratie de la république. Démocratie qui n'exclut pas la corruption omniprésente jusqu'à aujourd'hui.

était présent dans quelques films avant d'être le sujet centrale de *Rembetiko* réalisé par Costas Ferris en 1983.

54 Le film *Z* de 1969 est adapté d'un roman de Vassilis Vassilikos basé sur ce fait réel de l'assassinat de Gregoris Lambrakis en 1963 et du climat politique de cette époque et surtout de la fin des années 1960 avec le début du régime des Colonels en 1967.

55 À ce sujet voir le documentaire de Constantin Costa-Gavras, *Attila 74: The Rape of Cyprus*, 1975.

Les différents cycles de la filmographie d'Angelopoulos sont avant tout l'articulation d'un regard sur l'histoire de la Grèce contemporaine à laquelle il associe par analogie à plusieurs reprises la Grèce mythique. Si dans un premier temps il critique la perte des idéologies dans une perspective collective, dans ses films plus récents, il se concentre sur les effets que telle perte des idéologies a sur l'individu. D'abord par la Trilogie du Silence comme il la qualifie lui-même: *Voyage à Cythère* (1984), *L'Apiculteur* (1986), et *Paysage dans le brouillard* (1988); ensuite par la Trilogie des Frontières: *Le Pas suspendu de la cigogne* (1991), *Le Regard d'Ulysse* (1995) et *L'Éternité et un jour* (1998); et finalement avec la prochaine Trilogie⁵⁶ sur laquelle il travaille actuellement. Cette dernière est consacrée au destin du peuple grec vu à travers les vicissitudes d'un couple tout au long du XXe siècle: *Eleni* (de 1919: l'invasion de l'Armée Rouge à Odessa- à 1949: fin de la guerre civile), *La Troisième Aile* (de 1913 à 1971 -Grèce et pays de l'Est), *L'Éternel Retour* (de 1972 à aujourd'hui -Grecs immigrés en Amérique). Angelopoulos évoque ces périodes marquantes de l'histoire sans pourtant réaliser des films génériquement historiques. Il fait allusion aux grands événements sans les expliquer ou les analyser concrètement. Il choisit plutôt de présenter comment ils sont vécus par les individus, comment ils les perçoivent, les sentent et en subissent les conséquences. Il met en scène ces moments en les faisant interagir entre eux par association, la répression d'une époque renvoie par exemple à celle d'une autre époque, une guerre à une autre, un exil à un autre, etc.

Le Voyage des comédiens

Le film *Le Voyage des comédiens* est construit de longs plans-séquences (environ 80 plans pour une durée de 230 minutes), et il couvre de façon non-linéaire les événements de 1939 à 1952 en suivant une troupe de théâtre en tournée à travers le Nord de la Grèce. Le choix de non-linéarité a pour but de reproduire le mode de fonctionnement de la mémoire. Les comédiens errent, traversant autant de petits villages, de villes que de périodes troubles de l'histoire. Ils errent en rejouant toujours

⁵⁶ Cette Trilogie qui n'est pas complétée ne porte pas encore de nom, sauf qu'elle est présentée comme une Trilogie sur le XXe siècle.

la même pièce, *Golfo*, *The Shepherdess*, toujours le même extrait, toujours interrompu, ils stagnent dans une pièce populaire mélodramatique et romantique. Les moments de la tournée marqués par l'Histoire sont associés à d'autres moments de leur trajet établissant ainsi des liens non-linéaires entre leur vie de groupe et le contexte social et politique. Les personnages des comédiens sont par ailleurs partiellement associés à d'autres figures historiques et mythologiques comme les Atrides, et leur périple est associé à celui d'Ulysse⁵⁷.

Le film s'ouvre et se conclut par la même scène: la troupe sur le quai à la gare, filmée en plan d'ensemble, de front, baignant dans le même éclairage, prononçant les mêmes mots. Par cette répétition du même plan, le film signifie combien leur point de départ se confond avec leur point d'arrivée et vice-versa. La temporalité est logiquement renversée: en ouverture la scène se situe en 1952 avec l'absence des personnages disparus en cours de route. À la fin du film, la même scène en 1939 conclut le voyage des comédiens et énonce le nulle part qui leur était prédestiné. Placée en conclusion, cette scène de départ nous laisse avec le souvenir de tout le chemin qu'ils ont parcouru. Chemin que nous connaissons par segments puisque nous les avons suivis entre 1939 et 1952, dans un parcours où les moments s'entrecroisaient sans chronologie pour nous ramener à leur point et lieu de départ (la gare), départ conclusif d'un éternel retour.

La non-linéarité et l'absence d'identification directe (individuelle et psychologique) aux personnages, qui sont plutôt des types que des «sujets» et qui sont perçus comme un collectif, crée chez le spectateur une distanciation qui lui permet d'observer les éternels retours de la nature humaine dans la trahison, la cruauté, etc. que le film montre et d'y réfléchir. Les références aux faits et années sont libres et allusives, par exemple dans quelques scènes nous voyons brièvement des banderoles de manifestations populaires ou militaires. Aucune des références historiques ou mythologiques ne sont marquées explicitement du point de vue narratif. Le récit est le trajet de la troupe à travers le temps et l'espace, le caractère peu narratif et la structure non-linéaire mettent en avant-plan un regard contemplatif où chaque plan-séquence

57 Uniquement le personnage d'Oreste est nommé directement. La déduction identifie les autres au mythe de l'Odysée qui est par ailleurs évident.

agit comme un segment autonome. À l'intérieur de l'unité de chaque plan-séquence, presque tous en plan général ou d'ensemble, Angelopoulos construit et traduit une mise en perspective de l'homme dans cet espace oppressant en rappelant les constances intemporelles de la nature humaine dans le contexte particulier de la Grèce et des Balkans à cette époque, la guerre et les prises de pouvoir étant énoncés comme déterminant du sort de la collectivité.

Si *Le Voyage des comédiens* portait, comme je l'ai dit, sur la collectivité, les films successifs d'Angelopoulos se concentrent plutôt sur l'individu à l'intérieur de l'espace géopolitique trouble de la Grèce contemporaine. Pour couvrir les époques différentes dans leur complexité respective, la filmographie d'Angelopoulos s'organise en Trilogies. Son cinéma n'est pas un cinéma réaliste et ce malgré des références à des difficultés concrètes de la vie des personnages. Angelopoulos cherche à traduire par la poésie de l'image l'état vécu par les personnages. Le rapport de l'homme à l'espace est central à cette poésie du vécu, que ce soit l'espace retrouvé après l'exil comme dans *Voyage à Cythère*, ou l'espace traversé par les personnages des deux autres films de la Trilogie du Silence, *L'Apiculteur* et *Paysage dans le brouillard*, espace à la fois géographique et intérieur. La question du déplacement nécessaire de l'homme dans l'espace est particulièrement importante pour la construction du regard et pour la structuration de la narrativité des films de la Trilogie des Frontières.

L'image dans le cinéma d'Angelopoulos révèle comment le sens de l'individu se produit entre son vécu et son expérience de l'espace traversé. Sa stylistique est composée de longs plans-séquences en mouvements lents cadrés presque toujours en plan d'ensemble ne s'approchant que très rarement des personnages conservant une distance d'observation plutôt que d'identification émotive. D'ailleurs la distanciation de la caméra situe le regard en observateur de l'individu dans l'espace même lors d'échange de paroles entre les personnages. Ces échanges sont très peu fréquents, mais en certains très rares moments la caméra se rapproche (en plan moyen ou américain) lorsque ces échanges sont marqués par une implication émotive du personnage. La majorité des plans de ses films sont situés en extérieur, ils captent un

paysage dans le brouillard et la brume où les couleurs sont ternes (noir, gris, brun), l'espace occupe ainsi un statut de protagoniste à l'intérieur du film alors qu'il est observé par l'individu qui le traverse et la caméra qui observe cette traversée. Les paysages les plus fréquents sont ceux qui sont constitués par des chemins et des routes traversant villages et montagnes et ne s'identifiant pas à des lieux précis de la Grèce actuelle, à l'exception du port de Thessaloniki et de quelques villes de cette région dont Florina. Angelopoulos met en images la campagne dans le Nord de la Grèce comme s'il s'agissait d'espaces intemporels et presque anonymes. Ceci a pour effet d'accentuer le rapport du personnage à l'espace plutôt que de souligner l'identification des lieux. La relation de l'homme à l'espace est déterminée par les questions de l'exil et des frontières qui occupent une position importante dans l'Histoire de la Grèce depuis la Deuxième Guerre Mondiale et la Guerre civile subséquente. À partir de ces deux guerres de nombreux individus ont été contraints à l'émigration ou à l'exil pour survivre. Des raisons financières ou idéologiques qui ne sont pas spécifiques à la Grèce mais qui ont marqué profondément son histoire contemporaine les ont poussés à prendre la route. La situation est devenue encore plus dramatique avec les conflits ethniques et frontaliers à travers les Balkans depuis les guerres des années 1990. Depuis cette époque, Angelopoulos a mis en scène, dans la Trilogie des Frontières, des individus qui confrontent les limitations de ces nouvelles frontières de la région plutôt que l'exil imposé par les situations passées.

Le Pas suspendu de la cigogne

Les trois films de la Trilogie, sur lesquels je reviendrai davantage dans le deuxième chapitre, *Le Pas suspendu de la cigogne*, *Le Regard d'Ulysse* et *L'Éternité et un jour*, suivent les périples d'un personnage central. Chacun de ces films met en scène le problème de la fermeture des frontières et les conflits qui s'en suivent. D'ailleurs, les frontières demeurent fermées dans tous ces films, à l'exception du *Regard d'Ulysse* où elles sont traversées. *Le Regard d'Ulysse* «raconte» le voyage du protagoniste «A» à travers les Balkans et ses diverses frontières. Les deux autres films ont pour sujet la frontière meurtrière entre la Grèce et l'Albanie, mais elle n'est jamais concrètement

traversée. À la fin du *Pas suspendu de la cigogne*, il est dit que le personnage a traversé la frontière, mais la façon dont ceci est narré par les personnages de l'enfant et du Colonel suggère une hypothèse plutôt qu'un fait. Par contre, le dernier plan-séquence du film montre les ouvriers aux imperméables jaunes qui installent les lignes téléphoniques sur le pont frontalier, ils traversent donc la frontière par le fait même. Je reviendrai d'ailleurs sur le traitement significatif de cette séquence un peu plus loin.

Première partie de la Trilogie, ce film énonce narrativement un lien entre les deux sujets traités par le cinéma d'Angelopoulos, soit l'exil dû aux conflits passés et les conséquences contemporaines des frontières meurtrières. Depuis la chute du communisme en Europe de l'Est, la guerre en ex-Yougoslavie et dans les Balkans en général, il y a eu de nombreux mouvements et déplacements de réfugiés. Sans analyser la situation sauf par les commentaires de certains personnages, Angelopoulos met plutôt en scène l'exclusion, l'exploitation et l'intolérance face aux réfugiés Albanais en Grèce et les lignes frontalières fermées.

Le Pas suspendu de la cigogne présente un village coupé en deux par la rivière frontalière entre la Grèce et l'Albanie. Un pont entre les deux rives se termine à chaque extrémité par les postes frontaliers militaires grec et albanais. Ainsi le pont est marqué par les lignes frontalières (bleue et jaune) alignées à la rivière, bloquant le passage entre les deux rives. Les quelques explications données par le personnage du Colonel nous laissent comprendre que le village n'était pas séparé avant -sans précision temporelle-, ce qui explique pourquoi les villageois cherchent à rejoindre leurs proches et connaissances de l'autre côté. De plus de par sa position frontalière, une partie du village s'est transformée en lieu de passage -d'attente- pour les réfugiés albanais, turques et kurdes principalement. Le récit se déroule principalement dans le ghetto des réfugiés où les conflits et la misère règnent, et où le personnage de

l'homme-politicien disparu⁵⁸ s'est établi temporairement. *L'Éternité et un jour* intègre dans son récit les enfants albanais réfugiés qui travaillent aux coins des rues à nettoyer les pare-brises des voitures et qui fuient les trafiquants qui tentent de les kidnapper pour les vendre ensuite. Ce film évoque d'ailleurs la question des frontières de façon dramatique, par la vision d'horreur de la grille électrique fermant la voie entre la Grèce et l'Albanie. L'image des corps des gens morts dans cette grille alors qu'ils ont tenté de s'enfuir hante le spectateur. Nous verrons également un peu plus loin la signification esthétique de cette séquence. Si dans *L'Éternité et un jour* la question est surtout celle d'Alexandre qui tente de sauver l'enfant réfugié avant de mourir, *Le Regard d'Ulysse* se concentre sur les conflits ethniques de la guerre à ce moment et sur le sens des frontières par rapport à ces conflits. Angelopoulos, par ces réalités dépeintes poétiquement par les trois films, cherche à dénoncer l'absurdité humaine de ces situations mais surtout à mettre en scène une possibilité de réouverture de l'espace. La réouverture de l'espace passe par la traversée des personnages à l'intérieur du territoire et le désir profond d'aller au-delà des frontières, d'en faire abstraction. Il suggère aussi une réouverture de la communication entre les individus par l'image de la traversée des frontières et de l'espace lui-même. Les trois films de la trilogie seront étudiés successivement dans le deuxième chapitre dans la perspective de l'espace traversé alors qu'ici nous allons d'abord examiner certains aspects du premier film par rapport à l'encadrement de l'espace.

Le premier film de la Trilogie des frontières, *Le Pas suspendu de la cigogne*, est particulièrement éloquent par rapport à la signification de frontière dans la perspective d'Angelopoulos. Au début du film, l'idée centrale est énoncée par cette phrase déterminante et l'image du pied du Colonel suspendu au-dessus des lignes frontalières, séquence dont nous verrons le traitement un peu plus bas: «Si je fais un pas de plus, seulement un pas, alors je suis *ailleurs* ou je meurs». Mais la question posée est donc implicitement: et si je posais le pied de l'autre côté que ce passerait-il -

58 Le personnage de l'homme interprété par Marcello Mastroianni n'a pas de nom, par l'enquête d'Alexandre il est un politicien disparu mais dans le village il n'est pas nommé. Pour faciliter la compréhension du texte je le nommerai X.

outre la mort dans ce cas-ci-, qui y a-t-il à découvrir de l'autre côté de cette ligne, dans cet ailleurs qui nous côtoie? Ce film et les deux autres de la Trilogie développent donc cette question suscitant le désir de découvrir ce qu'il y a de l'autre côté du terrain connu, que ce soit un autre pays, une autre personne, un autre espace-temps, un autre point de vue sur le monde. Traverser les frontières de l'espace et du temps, par le voyage figuré et réel du film, c'est poser le pied dans l'inconnu pour explorer ce que ce monde a à offrir dans la perception de chacun. L'ailleurs est donc le symbole de la traversée des marges du connu, de la norme, des cadres, c'est l'exploration des nuances, alternatives et diversités à découvrir. Le connu étant rassurant alors que l'inconnu serait attirant.

Le récit du *Pas suspendu de la cigogne* est mené par le personnage du journaliste pour la télévision Alexandre qui cherche à retrouver un politicien disparu (X) sans laisser de traces quelques années auparavant et qu'il croit avoir aperçu dans un village frontalier entre la Grèce et l'Albanie où se trouvent de nombreux réfugiés albanais, turques et kurdes. Après avoir interviewé à Athènes sa femme, qui le dit partiellement amnésique d'après ses dernières conversations avec lui, il quitte la ville avec son équipe de tournage et retourne au village frontalier. Au village, Alexandre est introduit à la réalité de ce dernier par un Colonel qui l'accompagnera tout au long du film pour lui expliquer le contexte complexe du village. Alexandre croit reconnaître le politicien parmi les réfugiés habitant le village, il tente de lui parler pour lui faire admettre son identité mais il se retrouve sans voix devant le vieil homme qui a apparemment adopté une autre personnalité. Celui-ci explique qu'il fait partie des réfugiés installés au village mais qui veulent partir ailleurs, mais il fait partie des habitants depuis un assez long moment pour donner la main de sa fille à son ami d'enfance qui habite l'autre moitié du village⁵⁹.

Ainsi, la narration du *Pas suspendu de la cigogne* prend comme point de départ la disparition volontaire de ce politicien de gauche qui a changé de vie -consciemment

59 L'âge de la jeune femme et de son époux peut être estimé à une vingtaine d'années, et comme elle mentionne qu'il s'agit de son ami d'enfance, on peut supposer qu'elle et sa famille -l'homme qui est son père et son jeune frère- sont au village depuis au moins entre cinq et dix ans, ce qui n'est pas précisé dans le film tout comme la date de la séparation du village n'est pas précise sauf par le fait que les adultes ont vécu la séparation.

ou non- pour mettre en scène l'absurdité d'un village séparé par la frontière formée par une rivière entre la Grèce et l'Albanie. Alors que les réfugiés attendent d'avoir l'autorisation de partir ailleurs, les habitants du village sont confrontés à tout moment à la séparation et au désir de traverser la rivière-frontière pour rejoindre leurs proches de l'autre côté. Angelopoulos a imaginé ce village à partir du réel village Mitrovica au Kosovo qui est effectivement séparé par une rivière-pont frontière entre les quartiers albanais et serbes de la ville. Angelopoulos a mis en scène l'espace de ce village selon son interprétation de la dépossession des gens de leur espace lorsque les conflits provoquent le re-traçage des frontières. La séparation «ethnique» en ces deux parties peut accentuer d'une part l'animosité inter-ethnique -comme à travers les Balkans pendant la guerre et lors de la scène de la pendaison- et d'autre part la séparation radicale et déchirante entre des gens qui étaient voisins, amis, proches, etc. -comme en témoigne le film-. Angelopoulos s'est donc inspiré d'un fait réel qu'il décontextualise pour le recontextualiser poétiquement, comme nous allons le voir, autour du sens des frontières et des fermetures de l'espace pour et par l'homme. Comme je l'ai dit, le film nous présente la moitié grecque du village qui elle contient un quartier où sont rassemblés les réfugiés. Certains ayant tout juste traversé la frontière pour entrer en Grèce, ils sont installés temporairement -depuis plus longtemps pour certains- dans ce quartier en attendant que les autorités leur permettent d'aller ailleurs dans le pays. X raconte à un moment qu'il a aussi passé la frontière d'entrée avec sa fille et son fils et qu'il espère un jour pouvoir retrouver la sensation d'être «à la maison» plutôt que cet état de non-lieu. Pour lui et les autres réfugiés, cet espace est un non-lieu entre l'espace qu'ils ont quitté et l'ailleurs indéfini vers lequel ils espèrent aller et s'établir à nouveau. Pour les habitants précédant la séparation de ce village, malgré l'identification au lieu, la séparation imposée d'avec les habitants de l'autre moitié construit un état de non-lieu car le village est devenu le lieu d'attente de la réconciliation et de la cohabitation.

L'absurdité de la séparation est donc omniprésente dans l'esthétique choisie pour figurer l'espace clos toujours confronté par les déplacements en plans-séquences de la caméra. Malgré les mouvements continuels des personnages et de la caméra, la ligne de démarcation demeure toujours présente et visible. Les prises de vue encadrent

l'espace de façon à marquer visuellement les cadres physiques et restrictifs du mouvement des gens, les empêchant de sortir et les encadrant à l'intérieur. Les cadres physiques sont les barrières qui entourent et délimitent le quartier des réfugiés formées par les rails de train et les wagons qu'ils habitent; le marché central du village installé chaque côté d'une rivière étroite qui passe là, la place et la rivière sont encadrés par les bâtiments sur les côtés et fermés à chaque extrémité par une arche où passent les piétons et un petit pont qui relie les deux côtés fermés par des murs; et plus généralement le village et sa séparation face à l'autre moitié comme le démontre la séquence du pied suspendu sur le pont et la scène du mariage. Les images sont composées de façon à souligner constamment l'encadrement de ce non-lieu et l'impossibilité de traverser la frontière à l'exception du plan-séquence final où justement la traversée est effectuée par la caméra comme nous le verrons un peu plus loin. La caméra est presque toujours en mouvement, que ce soit par des travellings ou des panoramiques, elle suit toujours le mouvement des personnages eux-mêmes, ou encore le mouvement de leur regard, plus souvent il s'agit de suivre Alexandre et son regard étranger et curieux sur cet espace et les gens qui l'habitent.

Le village étant situé en bordure de l'eau, de nombreux plans cadrent en perspective la rivière, le fleuve et son horizon, et la berge où commence l'espace de séparation entre les deux moitiés du village et les deux pays. La séparation par l'eau est également présente au cœur du village. La place centrale prend plus ou moins la forme d'une enclave où à chaque extrémité une arche marque l'entrée et la sortie du lieu pour les passants et les voitures. Au milieu de cette place se termine une embouchure de la rivière où les marchands viennent vendre leur marchandise à pied ou en canoë. Un chemin encadre l'eau au milieu alors que les marchands sont installés le long de cette bordure pour vendre leurs légumes. À l'une des extrémités un petit pont relie les deux côtés alors que l'eau passe dessous. Les séquences montrant cette place soulignent la configuration de l'espace du lieu et ses lignes de démarcation incluses dans le cadre. L'encadrement est mis en évidence par les mouvements de la caméra qui ne traverse jamais d'un côté à l'autre mais en observant toujours les barrières intérieures. Dans plusieurs plans la caméra suit en mouvement les personnages, mais lorsque l'un de ceux-ci traverse d'un côté à l'autre la caméra observe mais elle ne traverse pas

l'espace séparé. Une deuxième caméra est présente dans la séquence où Alexandre et son équipe accompagnent la femme du politicien sur place pour qu'elle le voie et l'identifie. La caméra d'Angelopoulos observe avec distance la femme qui traverse le pont pour rejoindre X alors que dans son cadre elle inclut le viseur de la caméra de reportage qui «zoom» sur les deux personnages face à face sur le petit pont. Alors que la caméra de reportage accentue l'émotion par le plan rapproché sur les personnages, et particulièrement en gros plan sur leur visage de lui indifférent et elle bouleversée en disant que ce n'est pas lui, la caméra d'Angelopoulos cadre l'espace qui les entoure marqué de tous les côtés par ses barrières qui encadrent l'espace, obstrue la mobilité des gens et isole cette place de l'ensemble du village. Lors d'autres séquences, ce lieu est filmé en plongée, lorsqu'il s'agit du regard d'Alexandre qui regarde de sa chambre d'hôtel bordant le chemin, ou en contre-plongée suivant le regard du Colonel et d'Alexandre lorsqu'ils s'arrêtent pour observer un homme en jaune monter dans un poteau entre le chemin et l'eau. L'ensemble des prises de vue sur cet espace le reconstruisent dans son ensemble, mais la ligne de séparation est toujours respectée alors que la caméra est toujours du même côté. Le regard construit ainsi une séparation similaire à la ligne formée par la rivière à l'extérieur de cette enclave là où elle est la frontière alors qu'ici elle ne l'est pas.

Le quartier où sont confinés les réfugiés est également représenté en différentes séquences où sont relevées les caractéristiques visuelles de l'encadrement de l'espace. Les lignes de démarcation sont formées par les rails du chemin de fer devant la gare et sur le terrain attenant entourant les wagons abandonnés où vivent plusieurs réfugiés. Les lignes tracées par les rails utilisées devant la gare sont filmées en angle frontal comme une ligne de fuite dans le paysage où l'horizon disparaît dans le brouillard. Les lignes des rails sectionnent cet espace exigu où existent des conflits entre les réfugiés de différentes origines, c'est d'ailleurs au-dessus des rails qu'est pendu un homme après un conflit entre eux. Contrairement à l'enclave du marché, pour les séquences de ce lieu, la caméra traverse l'espace pour montrer différentes parties du «quartier» mais en gardant toujours dans le cadre les barrières physiques entourant le quartier. Barrières qui sont formées par les rails, les wagons, les bâtiments et qui marquent le mur invisible entre le ghetto des réfugiés et le reste du

village. Par exemple, lorsque le journaliste et son équipe se rendent sur place la première fois, c'est la caméra d'Angelopoulos qui dépeint la scène plutôt que la caméra de reportage. Une image présentée par la suite révèle le point de vue différent de cette autre caméra qui cadre de front un wagon isolé du reste avec X dans l'encadrement de la porte, la caméra est fixe et effectue un «zoom» sur le personnage. L'un des plans de la scène dans ce quartier est un plan-séquence où Angelopoulos choisit plutôt de présenter en plan d'ensemble l'espace. Il cadre l'enlignement et l'impasse de ce non-lieu en effectuant un lent travelling latéral sans interruptions suivant les wagons l'un à la suite de l'autre où «posent» dans chacun d'eux un groupe de réfugiés en regardant la caméra. Leur position donne l'illusion d'un tableau vivant puisqu'ils sont immobiles alors que le mouvement de caméra crée l'illusion de mouvement du train, le décor en arrière-plan révèle clairement que les wagons sont immobilisés. Angelopoulos utilise le train comme symbole du transport, de mouvement, de voyage et d'exil, de mobilité aussi important que l'image des points de départ et d'arrivée. Par contre, dans sa façon de souligner l'immobilité des wagons détachés d'un train et les lignes tracées par les rails, par le mouvement constant de la caméra et les points de vue d'ensemble créant une autre enclave de ce lieu, Angelopoulos construit une perspective d'encloisonnement étouffant la mobilité souhaitée.

La réalisation de la scène du mariage est métaphoriquement et esthétiquement révélatrice de la vision d'Angelopoulos des définitions de l'espace par et outre les frontières. Toute la scène est tournée en plan général et plan d'ensemble conservant une perspective distanciée des personnages pour accentuer la prépondérance accordée à l'espace où se déroule cette rencontre. Le premier plan-séquence de cette scène introduit le cadre spatial où a lieu l'événement alors que le groupe de gens arrive accompagnant la mariée qui sont suivis par l'équipe de reportage qui filme l'événement. Le mariage se déroule au moment de la rencontre annuelle -interdite par les autorités- des deux parties du village qui se retrouvent face à face chacun sur leur côté du rivage, de la frontière. Par le plan général, la caméra cadre d'abord la forêt, elle se déplace en panoramique pour montrer les gens réunis qui attendent debout

cachés par une butte entre eux et la berge. La caméra continue son mouvement vers la droite en avançant se positionnant du point de vue du groupe pour montrer que la butte les cache de la vue de la rivière. La caméra avance un peu plus haut sur la butte pour observer le passage d'un Jeep militaire qui passe sur le bord de l'eau du côté albanais. La caméra conserve un point de vue général cadrant la berge de ce côté, la rivière au milieu et en fond de plan l'autre rive où le groupe d'en face descend vers la berge d'un pas prudent. Ensuite les gens de ce côté-ci passent devant la caméra et avancent à leur tour vers la rive. La caméra capte comment, une fois le danger passé, les deux groupes courent vers le bord de l'eau et s'envoient la main, heureux de se retrouver malgré la distance qui les sépare. La mariée et son père avancent lentement vers le bord de la rivière où la mariée va se placer au centre de l'image et du groupe faisant dos à la caméra qui conserve ses distances. Ensuite s'enchaînent quelques plans lents montrant les deux cotés perçus de notre point de vue, le groupe et le marié en face avec la rivière en premier plan, ou encore la cérémonie vue de face par la caméra au bord de l'eau qui est orientée vers la berge. Due à la distance séparant les deux groupes et les mariés, la cérémonie du mariage en elle-même est filmée par des prises de vues qui se font dos. C'est-à-dire en cadrant en plan d'ensemble d'abord la mariée, son père, le prêtre et le groupe en légère contre-plongée puisque la caméra est placée au bord de la berge un peu plus bas qu'eux pour leur faire face. Ensuite la caméra cadre la berge opposée de sa même position offrant ainsi un plan général faisant face à la rivière et toujours dans le fond du plan le marié et le groupe qui l'entoure. Suite à cette séparation en deux plans, s'enchaîne un plan en travelling latéral suivant la mariée qui s'approche de la berge. La caméra effectue un mouvement vers la droite pour reprendre un point de vue général englobant les deux rives face à face, les réunissant à nouveau malgré la distance qui les sépare. La séparation physique imposée par la largeur de la rivière est omniprésente visuellement dans la perspective et la profondeur de champ des plans. La distance imposée est également illustrée par le silence de toute cette scène. Mis à part les sons de la nature comme le bruissement de l'eau, les paroles sont exclues puisqu'elles ne pourraient être entendues par tous. De plus, les démarcations de séparation sont mises en évidence par les couleurs de la nature dans cet environnement brumeux qui

forment des bandes parallèles à l'intérieur du cadre de l'image: les couleurs sombres des rivages et de la forêt hivernale en bordure de chaque berge, le bleu-gris de l'eau au centre, ainsi que le ciel gris au-dessus de cet espace. Les couleurs ternes accentuent également la tristesse de cette séquence malgré la joie qui devrait en d'autres circonstances entourer le mariage. Toute la séquence est filmée par quelques points de vue différents alors que la caméra se déplace avec le groupe et par son regard «dos-à-dos» pour cadrer la cérémonie. Lorsqu'elle capte les deux groupes sur chaque côté ensemble pour plusieurs plans, la distance et la séparation sont toujours soulignées à l'intérieur de l'image où la barrière de la rivière est omniprésente. De plus le contrôle des autorités impose que la caméra observatrice demeure sur ce côté-ci. Par souci d'identification à leur réalité, la caméra subit les mêmes règles imposées au groupe qui est confiné à ce côté, comme l'autre groupe est prisonnier de sa partie de l'espace contrôlé. La caméra demeure donc toujours du côté grec de la frontière là où elle a débuté son observation du récit. L'angle de chaque plan accentue la ligne de démarcation de la rivière qui apparaît comme une barrière dont les gens tentent de faire fi par le déroulement du mariage et la réunion des deux groupes malgré la distance. Par la façon de filmer toute la séquence en silence et uniquement du point de vue de cette rive, même si les plans d'ensemble et général unissent par le regard la réunion, on perçoit d'autant plus pleinement la séparation inéluctable et insensée de ce village. Cette réalité est aussi filmée par l'équipe de reportage, même si on les voit à l'écart avec leur équipement lors du départ du groupe, on ne peut identifier leur position aux différents plans vus pendant la scène. Le point de vue porté sur la scène est ainsi associé au regard observateur de la caméra d'Angelopoulos qui préserve une certaine distance par rapport aux personnages démontrant d'autant plus comment la subjectivité de perception de l'espace joue un rôle déterminant sur leur vie. La distance physique, dont la caméra nous rend témoin, n'est pas la cause principale de la séparation des habitants, puisque certains, comme le Colonel l'explique en un autre moment, tentent tout de même la traversée régulièrement, mais ils n'arrivent jamais de l'autre côté mourant par la main des militaires albanais qui surveillent la frontière. Plusieurs cadavres sont retrouvés ponctuellement dans la rivière par le Colonel et ses soldats. La séparation est donc causée par le danger représenté par la garde militaire

de l'autre côté comme en témoigne le passage à deux reprises des jeeps militaires armés. La rivière qui se situe entre les deux est un espace frontalier infranchissable parce que certains hommes en ont décidé ainsi, et c'est ce que les longs plans d'ensemble et général veulent cadrer. La distance physique dans la profondeur de champ et par la largeur de la rivière matérialise la distanciation imposée entre ces gens.

Pour Angelopoulos, le cinéma est une façon de regarder et d'interroger le monde et les individus qui le composent. Par ce film, et les autres, il est possible de comprendre comment sa poésie esthétique de l'image inspire la redécouverte du sens de l'espace. Le mouvement d'un regard lent et contemplatif rend possible une autre perception et sensation de l'espace. La distanciation du regard d'observation met en espace et matérialise les séparations imposées par les frontières nationales ainsi que par des frontières à l'intérieur des espaces nationaux. En soulignant les traces de démarcations, Angelopoulos met également en scène la possibilité de les traverser et d'aller au-delà de ces limites imposées.

La ligne de séparation frontalière sur le pont, comme je l'ai expliquée plus haut, est présentée au début du film pour nous introduire à la recherche de compréhension entreprise par le film de ce qu'est symboliquement et concrètement une frontière géographique nationale. L'introduction au sens de la frontière se déroule du côté grec par le Colonel de l'armée. Le Colonel sert de guide au journaliste Alexandre tout au cours du film, c'est lui qui fait le lien entre le journaliste et cette communauté, c'est lui qui explique, tempère et argumente pour lui faire comprendre, à lui autant qu'à nous d'ailleurs, un peu à la façon dont le Choeur tenait ce rôle dans le théâtre grec de l'Antiquité. Le Colonel introduit concrètement le questionnement en allant à cette ligne et en posant un pied sur la ligne bleue -la Grèce- et l'autre pied suspendu au-dessus de la ligne jaune en parallèle -l'Albanie-. Le plan du «pas» débute en légère plongée alors que la caméra suit en travelling les deux hommes au rythme de leurs pas. La caméra redescend lentement en avançant pour cadrer en plan moyen le colonel vu de dos avec devant lui le pont et la ligne frontalière. Par la profondeur de champ, nous percevons à l'arrière-plan le poste de contrôle albanais de l'autre côté

aligné avec l'axe du pont. À mi-chemin du travelling, Alexandre se retrouve un peu en retrait et ensuite en hors-champ, à ce moment le Colonel se tient dos à nous debout devant la ligne, la caméra arrête son mouvement à quelques mètres derrière lui. En effectuant son geste du pas suspendu, le Colonel dit cette phrase, en pesant chaque mot, qui ouvre la réflexion sur l'idée d'une limite imposée mais dont le désir de la traverser doit être encore retenu, ce qui est explicite par l'image: «Vous savez ce que c'est une frontière? ...Si je fais un pas de plus, je suis *ailleurs...* ou je meurs...». «*Ou je meurs*», car les militaires Albanais face au Colonel le guettent, sérieusement prêts à tirer. Après cette réflexion qu'il laisse en suspend, il repose doucement le pied du côté grec tout en regardant les soldats en face alors qu'il tourne le dos à la caméra dont le point de vue reste immobile. La métaphore de cette image s'inscrit par le pas suspendu qui est cadré à l'intérieur d'un point de vue d'ensemble sur la scène. Ainsi au premier plan il y a le pas suspendu au-dessus de la ligne frontalière, ensuite le pont dans toute sa longueur, et finalement à l'autre extrémité le poste de garde et les militaires qui ferment le passage puisque l'horizon derrière demeure floue dans le brouillard. Le pied suspendu, prêt à être posé sur l'autre territoire, sous-entend un risque. Il symbolise le danger concret et latent, ainsi que l'insécurité personnelle suscitée en traversant la frontière vers un espace inconnu. Dans la perspective globale du film, il suggère que le geste de se déplacer dans l'inconnu nous transforme et signifie mourir un peu en se transformant par l'expérience. Donc, la réflexion posée implicitement est: Et si je posais le pied de l'autre côté que se passerait-il outre la mort?; Qui y a-t-il à découvrir de l'autre côté de cette ligne? Comment cela se passerait-il si l'on pouvait outrepasser l'hermétisme et le rejet et parcourir librement l'espace?

Angelopoulos dit⁶⁰ croire en la capacité du cinéma de susciter chez les hommes l'espoir et la possibilité d'une nouvelle attitude des êtres humains entre eux. Il espère susciter cette réflexion en réaction à sa mise en scène des conséquences des

60 Voir: Dan Fainaru (sous la direction de); Theo Angelopoulos interviews, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001. Andrew Horton; The Films of Theo Angelopoulos, A Cinema of contemplation, Princeton University Press, coll. Princeton modern greek studies, New Jersey-UK, 1999. Et, Andre Horton (sous la direction de); The Last Modernist, The films of Theo Angelopoulos, Éditions Praeger, Westport Connecticut, 1997.

frontières, de l'exil et des conflits sur les individus en matérialisant par l'image la physicalité de ces espaces dans lesquels vivent ces personnages. La *Trilogie des frontières* est surtout ça, alors que *Le Voyage des comédiens*, *Voyage à Cythère* et *Eleni* traitent plus explicitement de la Guerre Civile et des conflits à l'intérieur d'un même territoire.

Le regard d'Angelopoulos sur l'histoire du XXe siècle est sombre, et à première vue, ses films peuvent susciter davantage un désespoir plutôt que l'espoir en illustrant les faiblesses de l'être humain. Lorsqu'il met en scène le passé -ce qui est réapparu avec *Eleni* en 2004-, il met en relief un regard désolant sur l'intolérance qui détruit les individus, que ce soit les victimes autant que les responsables des différentes répressions, trahisons ou exils imposés. Par contre avec la *Trilogie des frontières*, il présente la possibilité de changer les relations face à l'espace et entre les individus. Les trois films de la Trilogie seront d'ailleurs étudiés successivement dans le deuxième chapitre. Le temps présent est toujours perçu comme ouvert dans la mesure justement où ce qui suivra n'est pas déterminé, c'est lorsqu'il est question du présent dans ses films qu'Angelopoulos laisse entrevoir son espoir en l'avenir.

Amos Gitai

Les départs volontaires du pays d'origine sont parfois motivés par la censure ou la pression idéologique qui suscitent le besoin de fuir les limites imposées. L'exil volontaire de Gitai au début des années 1980 fut de cet ordre, dû aux réactions des autorités face à certains de ses films qui furent bannis⁶¹ en Israël. Gitai conçoit son cinéma en relation explicite à son environnement, sa culture et l'histoire passée et présente d'Israël. La censure était motivée par le refus de la part du gouvernement de faire face à une perception critique des relations entre Palestiniens et Israéliens dans ses films documentaires *Bait (House)*, *Wadi* et *Journal de Campagne* en particulier. Gitai a donc choisi de s'installer ailleurs (en France et ponctuellement aux États-

61 Ces films, qui circulent à travers le monde dans les festivals et différentes rétrospectives du cinéma de Gitai, étaient jusqu'ici presque impossible à trouver en format vhs. Par contre, ils furent édités en format dvd en 2003-2005 en Europe par Arte et en Amérique par Facets.

Unis), où il croyait pouvoir trouver la liberté d'exprimer ses points de vue autant sur les sujets que dans leur traitement cinématographique. Alors qu'il était en exil, il ne s'est pas permis de réaliser des documentaires sur la situation israélo-palestinienne. Il a plutôt abordé, par le documentaire, certaines questions concernant la société américaine⁶², -il avait fait son doctorat en architecture à Berkeley en Californie-, et la mondialisation⁶³ par rapport au contrôle de la main-d'oeuvre et le changement des conditions sociales qui se produisent avec l'ouverture des marchés. Durant cette période d'exil, il est tout de même retourné chez lui à l'occasion, et il était toujours préoccupé par la situation conflictuelle en Israël.

Les premiers films de Gitaï étaient des documentaires par lesquels il proposait un regard critique et observateur de la société israélienne. Il adoptait pour ces films une esthétique apparentée au direct en alternance avec des séquences d'une esthétique plus expérimentale. Avec la trilogie *Wadi* (1981, 1991 et 2001), il traite de la cohabitation entre Juifs et Palestiniens entre autres dans le quartier de Wadi Rushmia. Dans le film *Bait*⁶⁴ (1980), il est question de la situation conflictuelle entre Palestiniens et Juifs autour d'une maison ayant appartenu aux uns et reprise de force par les autres (par la loi de l'absence). Dans ce film, Gitaï fait également preuve d'ouverture à l'autre et critique la situation actuelle en Israël. Il a d'ailleurs poursuivi ce propos avec *Une Maison à Jérusalem* vingt ans plus tard (1998). Dans le même esprit, avec *Journal de Campagne* (1982), il déplore et dénonce la montée du cercle vicieux de violence entre Palestiniens et Israéliens.

L'ouverture à la pluralité et à la différence, la critique de toutes attitudes manichéistes caractérisent également la fiction de Gitaï. Le cinéaste veut démontrer, par la fiction inspirée du réel, le caractère composite, hétéroclite de la société israélienne actuelle, et de celle qui en fut fondatrice. Dans ce dessein, il remonte aux mythes du judaïsme comme avec ses premiers films de fictions tournés en exil, *Esther* (1986), *Berlin-Jérusalem* (1989) et la trilogie du *Golem*⁶⁵ (1991-92-93). Les films *Berlin-Jérusalem*, *Eden* (2001) et *Kedma* (2002) explorent les années du mandat britannique en

62 *À la recherche d'une identité* (1980), *Mythologies Américaines* (1981).

63 *Ananas* (1984) et *Bangkok Bahrain* (1984).

64 *Bait*: le même mot hébreu et arabe sont tous deux plus lourd de sens que *maison* ou *house*.

65 *Naissance d'un Golem* (1991), *Golem: L'esprit de l'exil* (1992), *Golem: Le Jardin pétrifié* (1993).

Palestine précédant la création de l'État en tant que tel. Par ces films, Gitaï établit une relation -corrélation- entre ce passé et la situation actuelle. Le film *Esther* établit également un rapport direct entre la leçon du livre d'Esther (de la Bible), du peuple oppressé devenu oppresseur, et la situation contemporaine. Le récit de cette leçon expose comment le dirigeant arabe d'un royaume choisi une belle paysanne (Esther) pour être sa reine. Parce qu'elle lui a caché ses origines juives, elle déclenche un cercle vicieux de violence entre les deux groupes. Les paysans juifs se révoltent et prennent le pouvoir en entraînant une escalade de vengeances et de luttes de pouvoirs entre les deux groupes marquant le renversement entre oppressés et oppresseurs. La légende est mise en scène dans un décor théâtral, où plusieurs plans sont construits comme des tableaux vivants avec des personnages aux vêtements d'époque installés dans les ruines d'un village contemporain. La bande sonore, par les bruits accompagnateurs de l'environnement, font un lien entre les deux époques à plusieurs moments, mais surtout à la fin du film avant que l'image intègre dans son champ des indices explicites des temps présents. En épilogue du conflit destructeur, un homme qui a trahi le nouveau dirigeant est mené à la pendaison. Une foule est rassemblée autour et parmi elle nous apercevons des jeunes enfants (arabes et israéliens) portant des maillots de joueurs de soccer de l'équipe (populaire) israélienne. Dès le début de la scène les sons provenant de la rue avoisinante sont ceux de klaxons et de mouvements de voitures, ce que la caméra révèle à la fin du plan, après avoir montré les enfants, en effectuant un panoramique en direction de la rue où sont des voitures et autobus. Par le récit lui-même du conflit entre les groupes arabe et juif, où le pouvoir est échangé de l'un à l'autre par la force en créant une même dynamique d'oppression de la classe vaincue caractérisant le pouvoir en place, l'analogie est explicite au cercle vicieux de la violence contemporaine sur ce territoire. Ces films «historiques» trouvent leur écho contemporain dans les films de la trilogie des villes *Devarim* (Tel-Aviv-1996), *Yom Yom* (Haïfa-1998) et *Kadosh* (Jérusalem-1999), et les films suivants *Alila* (2003), *Terre Promise* (2004) et *Free Zone* (2005). Tous ces films se construisent autour du regard critique et lucide de Gitaï sur la société israélienne contemporaine où les mixités culturelles sont vécues au quotidien. Par exemple, *Kadosh* met en scène la rencontre/collision entre la tradition et le présent

dans la vie quotidienne de quelques personnes. Dans la ville de Jérusalem, la communauté de Mea Sherim⁶⁶ vit selon d'anciennes traditions des Juifs Hassidim d'Europe de l'Est qui ont fui les Pogroms et la Deuxième Guerre Mondiale. L'attitude conservatrice qu'ils manifestent dépend de l'instinct de survie d'une race menacée par le génocide, du besoin de garder l'identité basée sur la tradition, et sur l'obéissance scrupuleuse aux écrits du Talmud et de la Torah. Ces écrits qui étaient -et sont- dans la diaspora ouverts aux interprétations variées, sont devenus dans l'isolement de cette communauté, indiscutables. En re-visitant les mythes fondateurs du judaïsme et de l'État d'Israël, avec *Esther*, la *Trilogie du Golem*, *Kadosh*, *Eden* et *Kedma*, Gitaï confronte le passé au présent en suggérant des compromis controversés qu'il met maintenant en scène dans le contexte urbain contemporain.

Gitaï revisite l'histoire à partir de microsomes d'individus. Son regard est profondément ancré dans le présent, en ce sens qu'il ne fait pas abstraction de sa propre position pour examiner le rapport entre la liberté de l'individu dans la collectivité, que ceux-ci appartiennent au passé ou au présent. Les espaces-temps se côtoient et s'entrecroisent dans leur interrelation dans l'espace-temps fictif créé autour des personnages dans le film. Par exemple, les choix de mise en scène du film *Esther* créent une impression de théâtre joué en plein air dans un lieu réel actuel. Certaines scènes sont construites comme des tableaux rappelant le théâtre -voire la peinture par certains tableaux vivants-, par contre les nombreux plans-séquences en mouvement, les interventions directes à la caméra du narrateur⁶⁷ et le travail important d'hybridité de la bande sonore nous situe sans contredit dans un environnement cinématographique.

La présence constante de l'hybridité entre les lieux des deux époques est un rappel persistant du propos énoncé dans la légende que Gitaï veut positionner dans le contexte présent. J'ai mentionné la séquence d'épilogue, mais ce lien idéologique est d'autant plus présent dans le plan-séquence final qui est détaché de la fiction du film. Le plan-séquence final est sans équivoque en reliant sans ambiguïté la fiction à la

66 Comme plusieurs communautés juives hassidim à travers le monde, dont celle de Montréal.

67 Ce personnage joue un rôle d'observation, d'interprétation et d'explication du récit adressé au spectateur à la façon dont le chœur joue ce rôle dans la tragédie grecque de l'Antiquité.

réalité par le message de la légende face au contexte contemporain. Visuellement la caméra suit chacun des acteurs (toujours dans le costume de leur personnage) successivement sur un chemin qui longe les ruines pour monter jusqu'au haut de la colline et se terminer avec une vue sur la ville présente. La caméra suit en travelling latéral chacun des acteurs principaux alors qu'ils avancent seuls l'un après l'autre, l'acteur se présente par son nom, son origine, et offre un bref récit de son parcours. L'acteur jouant le rôle de Mordecai, Mohammed Bakri, énonce de plus pourquoi il fut important pour lui de faire ce film. Il explique le lien qu'il établit entre le passé et le présent en rappelant que ce sont également les raisons de Gitaï alors qu'il s'adresse à lui derrière la caméra. Tous les acteurs ont des origines mixtes et diverses, Juifs de différentes origines, Palestiniens, Arabes citoyens israéliens, etc. Gitaï a volontairement attribué les rôles des Juifs et des Arabes de la légende à des acteurs qui personnellement ont des origines métissées. Gitaï a voulu détruire la cloison entre l'entité juive et l'entité arabe, dans ce film comme dans les autres d'ailleurs⁶⁸. Pour lui, ils font tous partie du même ensemble hybride, c'est-à-dire les habitants de cette région. Pour Gitaï, la dichotomie est la source du problème et un faux-semblant puisque les cultures et les individus de la région cohabitent et font partie d'un ensemble depuis des siècles. Ensemble qui n'est pas que conflictuel. Gitaï figure par l'unité visuelle du plan-séquence une unité représentant la cohabitation de la diversité par les individus.

Diversité des individus, des cultures, des communautés et des idées, Gitaï aspire à une unité qui respecte et favorise cette diversité dans la vie d'individus libres. J'y reviendrai plus particulièrement avec *Free Zone* dans les deux prochains chapitres. Cette aspiration vit dans chacun de ses films parce que le cinéma lui permet de créer l'image d'une cohabitation possible malgré les difficultés. D'où la dualité réceptive qui existe face à ses films. Gitaï donne vie à une vision qui s'inscrit d'un point de vue critique face aux politiques de l'administration d'Israël, et de l'autre côté il

68 Par exemple, l'acteur arabe-israélien Yussuf Abu-Warda a joué dans *Yom Yom*, *Kadosh*, *Kedma* et *Terre Promise*. Dans *Yom Yom*, il était le mari et père d'une famille mixte (israélo-palestinienne), dans *Kadosh* le Rabbin extrémiste, dans *Kedma* le vieil Arabe qui se révolte contre l'occupation et dans *Terre Promise* un gangster prospère du trafic des femmes.

conceptualise par le cinéma la possibilité d'une autre réalité qui se base sur la réconciliation et la cohabitation. Même si elle peut paraître mineure dans le contexte, elle existe tout de même déjà par certains individus. En se référant à l'Histoire, aux textes et traditions du judaïsme, aux réalités contemporaines, Gitaï suscite une mise en perspective de la situation conflictuelle et de ses possibilités de réconciliation. Autrement par cette démarche idéologique et subjective, il construit un cinéma qui par sa poésie recherche une spiritualité de l'être humain alliant les cultures et les diversités de perspectives.

Gitaï filme majoritairement par le plan-séquence, soit en travelling ou autres mouvements de caméra, figurant une ouverture possible de l'espace. La continuité visuelle confronte et rejette la séparation de l'espace et celle pouvant exister entre les individus qui sont exposés. Grâce à cette continuité du plan-séquence, il encadre une rencontre entre les événements du passé et du présent qui sont liés au même espace. Espace à la fois géographique précis et espace portant la mémoire du passé dans son état présent. Marquant ainsi à la fois la répétition des conflits directement liés au territoire et la cohabitation de la diversité culturelle, celle refusée et celle qui pourrait mener à une réconciliation. L'espace du territoire étant l'enjeu des conflits de cette région depuis toujours, l'esthétique de Gitaï suggère une perspective différente sur cet espace permettant de le voir comme un ensemble où cohabite la diversité. Gitaï perçoit un espace construit et riche par les différences culturelles et individuelles qui l'habitent plutôt que séparé par des frontières matérielles et idéologiques fermées. Le plan-séquence selon Gitaï symbolise ainsi le libre mouvement et un regard affranchi dans cet espace hypothétique conçu par l'image cinématographique.

Les plans-séquences d'ouverture de tous les films de Gitaï figurent comme une porte d'entrée par l'énonciation d'un angle d'approche sur un microcosme d'individus et une situation donnée dans un certain espace-temps. Ses plans-séquences de clôture offrent un épilogue visuel, qui se termine par une caméra qui fixe son mouvement, contemplative de l'horizon, qui sous-entend une mise en perspective à poursuivre sur un chemin qui s'ouvre à nouveau. Gitaï conclut ses films par deux types de procédés-discours.

D'une part, par un plan-séquence qui enchaîne et fond ensemble des espaces-temps hybrides entre passé et présent. L'individu se situant dans l'espace -le même- appartenant à l'un et à l'autre temps qui sont reliés par la correspondance du lieu. Ainsi, se terminent les films *Esther*, *Berlin-Jérusalem*, et *Eden*. Dans un fondu graduel du décor de l'environnement, les personnages et figurants, les bâtiments et voitures, les sons environnants se transforment pour représenter une rue ou un chemin d'aujourd'hui. La métaphore visuelle et sonore illustre en premier lieu l'immobilité et les ressemblances entre le passé et le présent puisque certains éléments du décor sont toujours présents. Le parallèle exprime aussi, dans ces contextes et la perception de Gitaï, que tout est encore possible par le regard critique et la valeur du dialogue comme l'exprime Samantha dans *Eden*. Par la fusion temporelle dans un même espace, il démontre comment la perception de l'homme face à l'espace détermine sa relation avec les autres et le monde qui lui est présent. En procédant à ce passage entre passé et présent, Gitaï établit une coupure dans la fiction narrative du film et énonce un rapport direct entre celle-ci et le réel. Comme je l'ai dit plus haut, la parole directe à la caméra -à Gitaï et au spectateur- des acteurs le démontre dans le dernier plan d'*Esther*. Le traitement de la conclusion émet ainsi un commentaire idéologique, énoncé par la parole comme dans *Esther*, mais d'autant plus par le visuel qui observe l'espace passé se fondre dans le paysage présent dans ces trois films. Ce commentaire souligne la constance des conflits territoriaux de la région qui engendrent l'étouffement des individus et suggère qu'un changement de perspective est nécessaire pour sortir de la répétition.

Dans un même esprit, sa deuxième façon de conclure ses films se fait par un plan-séquence d'abord en mouvement qui s'arrête pour observer le chemin ouvert devant. Ainsi, la caméra suit en travelling le -ou les- personnages se déplaçant à la découverte d'un espace, un paysage ouvert au sein duquel ils posent le pied pour poursuivre leur chemin sans savoir où ils iront exactement comme dans *Kadosh*, *Kedma* et *Yom Yom*. Lorsque la caméra arrête son mouvement, elle offre une image méditative sur les diverses avenues possibles à partir du chemin et du paysage qui se dessinent dans la ligne de fuite vers l'horizon. Ce type de réflexion est suggéré aussi à l'intérieur du film par la construction d'images où l'individu est situé dans un espace ouvert par le

mouvement constant -de la caméra et/ou des personnages-, et par des plans ayant une longue profondeur de champ où l'horizon constitue l'arrière-plan ce qui est particulièrement omniprésent dans *Kedma*. Les plans-séquences finals de *Kadosh* et *Kedma* se poursuivent après la sortie du champ du personnage. À ce moment, le regard est fixé sur l'espace et l'horizon de son paysage, libéré de la présence des personnages et de leur subjectivité de l'espace. Le regard de ces plans de l'espace libéré énonce, par rapport au trajet du film, comment la subjectivité provient des hommes, comment les idéologies ou leur confrontation encadrent le personnage dans sa perception de l'espace. Dans ce regard qui se prolonge sur l'espace en lui-même, fusionnant deux époques ou pas, on peut y voir l'importance de la subjectivité humaine dans l'appréhension de l'espace, et donc comment celle-ci est déterminante pour changer la dynamique conflictuelle de ce territoire. Dans ce cas particulier du Proche-Orient, l'espace est la source des conflits politiques et armés. Par contre, Gitaï suggère aussi dans *Free Zone* que le respect des diversités culturelles est la seule option permettant la cohabitation et la fin des conflits. Il s'agit donc de regarder l'espace autrement, en acceptant que le même espace puisse contenir diverses subjectivités perceptives de par les hommes qui l'habitent et le partagent. Ainsi, le point de vue sur l'espace vidé de la présence des hommes permet d'établir une coupure par rapport aux cadres subjectifs de l'un ou l'autre, rupture qui permet ensuite d'appréhender l'espace d'un nouveau regard à former. La prolongation du plan sur cette image suggère une mise en perspective qui peut se dérouler ensuite dans l'esprit du spectateur en continuité avec le trajet esthétique et narratif énoncé par le film.

Gitaï exprime ses positions et opinions clairement, il dénonce l'oppression dans toutes ses significations. Ses opinions très critiques face à certaines positions des autorités - politiques, militaire ou religieuses- sont dépeintes par Gitaï à travers des personnages qui vivent leur idéologie sans la questionner. À titre d'exemple, il en va ainsi des personnages du Rabbin dans *Kadosh*; certains militaires de *Kippour* (en dehors de l'unité de sauvetage); les Colons dans *Kedma*; le contracteur immobilier dans *Yom Yom*; l'architecte et l'homme d'affaire (le fils) d'*Eden*; le propriétaire Israélien dans *Bait* et *Une Maison à Jérusalem*; et la journaliste de *11'09''01*, etc. Gitaï construit ces

personnages avec peu d'épaisseur et de nuance, ils sont là pour représenter les excès de l'autorité qui engendrent l'oppression et l'exploitation qu'il veut dénoncer. Jamais les Palestiniens ne sont mis en scène dans une situation les représentant comme l'«ennemi» ou le «martyr». Les seules fois où il est question d'affrontement violent est dans *Kedma*, là où on voit plutôt les Colons les attaquer et jamais l'inverse, et dans *11'09''01* où l'attentat n'est jamais identifié à un kamikaze mais seulement représenté par le chaos provoqué et la cohue médiatique autour de l'événement. Les personnages palestiniens ou arabes-israéliens sont représentés comme des citoyens opprimés et déplacés de leur terre, des voisins, des membres de la famille. Ils sont présents dans le contexte représenté au même titre qu'il le sont dans la réalité quotidienne.

La réalité selon Gitaï est celle de la cohabitation de tous les jours comme la famille mixte et les amis dans *Yom Yom*. La réalité est aussi celle de l'oppression de la part de l'État d'Israël envers les Palestiniens, dans ses différentes formes, depuis les combats pour la création de l'État et l'appropriation du territoire et des maisons jusqu'à aujourd'hui. Gitaï identifie comme «responsables» des conflits tous ces personnages qui agissent pour leur propre intérêt sans considérer les conséquences de leurs gestes et décisions sur les autres. Si le discours de Gitaï s'arrêtait à ce tableau moraliste, il n'aurait aucune portée critique. La force de son discours dérive spécifiquement de sa mise en espace du conflit. À la surface du conflit israélo-palestinien, il y a les attentats-suicides, les agressions armées de Tsahal et le contrôle du territoire, que ce soit dans les Territoires Occupés ou par la construction du mur de «sécurité» qui forme une frontière intérieure qui ne correspond pas aux lignes frontalières précédant la guerre de 1967. Ces aspects sont omniprésents dans la couverture médiatique mondiale et ils sont ponctués d'escalades de violence répétitives, mais ils ne sont que la partie évidente du problème aussi dramatiques qu'ils puissent être. Ce que je caractérise comme la «mise en espace» de Gitaï du conflit est composée d'abord par sa façon de contextualiser narrativement un regard critique par rapport à comment l'État a été créé, face à l'oppression des Palestiniens et la remise en question par les Israéliens de ces gestes passés et présents. Il met en scène l'interrelation qui existe au quotidien entre Juifs, Palestiniens, Arabes-Israéliens, Jordaniens, immigrants contemporains en Israël, etc. Ensuite, ces mises en contexte des individus par rapport

à l'histoire et la société actuelle sont traitées par une esthétique qui propose de nouvelles façons d'appréhender l'espace «partagé» en reconnaissant que l'espace lui-même -le territoire israélo-palestinien peu importe le déplacement des frontières- est perçu selon la subjectivité de chacun. L'ensemble des subjectivités «cohabitent» malgré le conflit parce qu'elles relèvent des individus qui habitent la région. Celles-ci relèvent de la diversité culturelle mais aussi idéologique.

Lorsque Gitaï rappelle l'Histoire passée comme dans *Kedma*, il souligne comment la survie, la liberté et l'autonomie des uns peuvent signifier l'oppression des autres. Les paroles des discours de Yussuf et de Janusz sont traitées avec la même mise en valeur du propos qui font écho aux conséquences présentes. Cette mise en valeur se fait non simplement par leur écoute par la caméra et donc par le spectateur qui est déjà importante, mais de façon encore plus significative par la mise en scène de l'espace encadrant ces propos enflammés. Les deux personnages sont situés dans l'espace à la source du conflit, entourés des colons qui ne les écoutent pas, les deux personnages exposent leurs pensées en circulant dans l'espace immédiat. Leur gestuel est suivie dans ses déplacements alors que la caméra les cadre au coeur de cet espace. Lorsque leur discours est terminé et qu'ils sortent du cadre de l'image, la caméra continue de cadrer l'espace où ils se trouvaient en fixant son point de vue sur l'ensemble spatial. La contemplation de l'espace vide après le discours impose le temps d'assimiler l'intensité des paroles et présente l'espace lui-même départi de leur présence subjective qui détermine la perception de celui-ci. Le contrepoint se fait entre le regard porté sur l'individu s'exprimant passionnément dans l'espace face aux conflits liés à ce territoire et cet espace qui sans l'homme reprend un certain anonymat dans son paysage. Anonymat qui suggère que la perspective sur l'espace relève de la subjectivité humaine et donc que pour surpasser les conflits il est nécessaire de rechercher de nouvelles façons d'appréhender l'espace où peuvent cohabiter les diversités perceptives.

Par *Kedma* tout comme par ses documentaires, Gitaï expose la culpabilité de certains actes des autorités -et des individus qui y ont participé- pour dénoncer l'oppressé devenu oppresseur. Par contre, il est important de souligner qu'il ne consigne jamais

tous les Juifs d'Israël dans cette culpabilité omnisciente. Au contraire, la plupart des personnages de ses films de fictions contemporains depuis la *Trilogie des Villes* -sauf les extrêmes cités précédemment- sont des individus qui vivent bien avec leurs voisins, peu importe leur origine, ou qui recherchent cette paix quotidienne. Paix que Gitaï, par ses personnages et mises en situation, fait reposer sur la coexistence respectant la liberté individuelle. Cet objectif est le moteur de la quête qui se poursuit d'un film à l'autre, et qui atteint un sommet dans *Free Zone*. Sommet idéologique et esthétique par la figure de la Free Zone et par le chemin traversé dans l'espace pour figurer le parcours des personnages vers la compréhension de la vision des autres. La Free Zone agit de façon exemplaire de la démarche vers de nouvelles appréhensions de l'espace contemporain autant de cette région que de l'espace global où une cohabitation accueillant la diversité culturelle et perceptive devient essentielle. La caméra de Gitaï s'introduit d'un point de vue observateur -parfois intrusif- pour démontrer que cette démarche perceptive passe d'abord par le regard des individus, par leur compréhension de l'espace et par rapport aux autres à l'intérieur d'une globalité où cohabitent les diversités. La clé pouvant être l'acceptation que le même espace peut être perçu et envisagé dans la simultanéité de ces diversités.

Le cinéma de Gitaï devient donc politique par la volonté même de renier les images et idées véhiculées par les médias ou groupes partisans comme points de ralliement. Je reviendrai sur ce point en comparant le cinéma de Gitaï à celui de Suleiman. Les deux, comme on le verra, traduisent leur perception respective de la réalité en contrepoint aux images médiatiques par une esthétique cinématographique axée sur le traitement de l'espace, et se rejoignent dans l'aspiration à la réconciliation et à la cohabitation pacifique. Le cinéma de Gitaï est une incitation au dialogue -et à la réflexion- ultérieure, alors qu'à l'intérieur du film il est à l'écoute des préoccupations de l'un et de l'autre. Ceci est particulièrement important dans *Kedma* et *Free Zone* où chacun des personnages confie ses blessures et son récit à un autre personnage et à la caméra sans qu'on l'interrompe. Son regard critique est porté sur les fermetures, les frontières et les dogmes autant que les grands rêves et utopies qui ont tendance à élaborer des scénarios exclusifs. Il tente de sortir de ces lignes en explorant comment la réalité et les relations sont vécues par les individus. La réflexion politique et

humanitaire chez Gitaï et Suleiman prennent leur force du fait d'être énoncées plus par le traitement de l'espace, même l'espace d'un geste et d'un regard, que par la parole. D'ailleurs le cinéma de Suleiman est presque muet, le dialogue se faisant davantage par les regards, et surtout par celui de Suleiman qui tient le rôle central dans ses deux films mais qui ne parle jamais. Le dialogue, crucial dans le contexte de la réalité israélienne, devient «spatial» dans le cinéma de Gitaï et Suleiman.

La mondialisation a aussi contribué à créer l'idée d'une ère d'ouverture culturelle et frontalière. La communication est l'élément clé de cette époque, pourtant les iniquités, les incommunicabilités et abus de toutes sortes se perpétuent et font de certains aspects de la mondialisation un phénomène inquiétant. De nouvelles frontières s'érigent en contradiction aux possibilités grandissantes de mobilité et de circulation. Par rapport à Israël et la Palestine, il nous suffit de penser au mur de «sécurité» qui est en construction pour marquer physiquement une frontière «illégal» que l'État d'Israël redessine au fur et à mesure. Le cinéma peut être un élément concret pour la circulation et l'échange d'idées et de points de vue pour construire de nouvelles perspectives et combattre les fermetures. Par la poésie et l'individualisation de leur langage, les cinéastes créent une relation entre le réel et leur imaginaire individuel. Leur vision du monde présent est traduite par leur vision du cinéma en repensant l'esthétique de l'espace et la position de l'homme en lui pour envisager de nouvelles perspectives acceptant la diversité de celles-ci.

Dans le contexte d'Israël-Palestine, le cinéma ne peut pas régler le conflit⁶⁹, mais il peut suggérer une communication et compréhension entre les individus et les sociétés de façon à inspirer la réconciliation ou à tout le moins la cohabitation dans un espace partagé, régional et global⁷⁰. Par son cinéma, Gitaï veut susciter des réflexions sur la perception et sensation de l'homme dans l'espace. Que ce soit par l'esthétique minimaliste inspirée du direct, le plan-séquence en déplacement dans l'espace devenant sujet ou l'hybridité des espaces-temps lorsque le passé et le présent s'inscrivent l'un dans l'autre pour marquer la répétition. Par son regard sur

69 Voir *Israël-Palestine: Des utopies ou le cauchemar*, Revue Panoramiques, numéro dirigé par Guy Hennebelle avec le concours de Walid El Khachab et Salomon Chatren, Éditions Corlet et Marianne, N.59, 2002.

70 Voir à ce propos le film de Jean-Luc Godard, *Notre Musique* (2004).

l'encadrement de cet espace identifié au conflit du territoire, il aspire à comprendre, témoigner et surtout à inspirer une réalité différente de celle qui existe en Israël et en Palestine -aujourd'hui comme dans les temps anciens de cette Terre guerrière dite Sainte-. Réalité différente qu'il fait reposer dans une appréhension de l'espace où cohabite la diversité subjective. Ce que montre le plan-séquence final d'*Esther*, son premier film de fiction qui est une adaptation libre du récit du livre d'Esther. *Berlin-Jérusalem*, qui présente le chemin poursuivi par deux femmes de Berlin à Jérusalem en fuite des Nazis, et repose sur l'espérance de trouver en la Terre Promise cette utopie véhiculée depuis des siècles dans les textes bibliques et kabbalistiques et par les Juifs de la diaspora. Mais ces deux femmes font face à la désillusion et l'échec de ces rêves utopiques comme les personnages de Samantha dans *Eden* et Janusz dans *Kedma*. Dans *Esther* et *Berlin-Jérusalem*, Gitaï conclut leur traversée par des plans-séquences où le passé s'enchaîne au présent dans un même constat d'échec et d'espoir essoufflé.

Dans la trilogie du Golem (*Naissance d'un Golem*, *Golem: L'esprit de l'exil* et *Golem: Le Jardin pétrifié*), il introduit la figure du Golem si présente dans le folklore juif. Son jugement du symbole du Golem révèle une contradiction face à l'interprétation de cette figure entre l'héritage culturel historique et l'État contemporain d'Israël. Le Golem de la légende est un être créé par l'homme pour protéger les Juifs en exil, ce peuple dispersé, sans terre, et souvent persécuté au cours des derniers siècles de l'ère moderne. Gitaï le rappelle en interrelation aux traitements oppressants face à d'autres marginaux, exilés, nomades et réfugiés de diverses origines en différents pays à travers l'Europe. Impliquant par le fait même une comparaison au traitement discriminatoire des Palestiniens, Arabes-Israéliens et immigrants sur le territoire d'Israël-Palestine. Sous différentes formes dans ces films, le Golem est présenté comme l'être appelé à protéger les vagabonds, les réfugiés et les exilés en différents lieux. La contradiction s'inscrit entre les Juifs exilés du XXe siècle (par rapport à la conception d'Israël comme Terre Patrie), qui vivent à l'intérieur d'autres environnements et qui font partie de ces milieux et nations. Gitaï vivait à cette époque surtout en France et travaillait là-bas et en différents lieux en Europe et aux États-

Unis. Gitaï cite aussi l'hybridité culturelle des descendants qu'on associe à la «diaspora» depuis des siècles, et il les dépeint en contraste avec les Juifs nationalistes et isolationnistes de l'État d'Israël. Gitaï ne place évidemment pas tous les Juifs d'Israël dans ce carcan xénophobe d'intolérance, au contraire, mais il force un rappel de cette situation d'exil des Juifs pour contredire le discours politique fermé d'un État Juif niant la légitimité des Palestiniens en cette terre. Gitaï conjugue ainsi les différentes perceptions de l'exil avec la métaphore du Golem pour explorer la culture juive en diaspora où elle vit en hybridité avec de nombreuses cultures, comme la majorité des Juifs d'Israël ont également des origines diverses.

Kedma

Avec son film *Kedma*⁷¹, Gitaï revisite un moment du passé où la survie des réfugiés juifs se fait par la conquête du territoire palestinien. Il choisit un discours perturbant et bouleversant pour susciter la réflexion sur l'origine de l'État Juif équivalente à la fin de l'État de la Palestine quelques jours avant la création officielle d'Israël en 1948. Il désire rappeler l'Histoire pour forcer une prise de conscience actuelle qui pourrait modifier les attitudes des uns et des autres. Gitaï tourne tout le film en longs et lents plans-séquences. Le film débute sur le bateau *Kedma* où sont rassemblés des réfugiés juifs survivants de l'Holocauste et fuyant l'Europe en direction de la Terre Promise. L'enchaînement des plans-séquences dépeint l'arrivée des réfugiés sur la côte où les accueillent des colons. Pourchassés par des soldats britanniques, les colons amènent les réfugiés vers leur campement. Ils sont accompagnés d'un colon «civil», Klivanov, qui les écoute et les rassure en leur promettant de les amener au kibboutz. Sur le chemin, ils croisent des Palestiniens en fuite des colons attaquant leurs villages. Dès leur arrivée au campement, les autres colons armés leur expliquent comment utiliser leurs armes. Les réfugiés sont ainsi rapidement impliqués dans l'attaque des derniers résistants d'un village palestinien voisin. Le point culminant du film et du discours de Gitaï est dans le traitement des deux dernières séquences du film qui suivent cette confrontation et qui concluent le film.

71 En hébreu *kedma* signifie «vers l'orient», non pas nécessairement l'Orient, l'Est, mais l'image mythique d'un orient rêvé et utopique, l'idéalisation d'une terre promise, d'une terre meilleure.

En ces deux moments, surgit la critique contemporaine de Gitaï qui interrelie sa vision personnelle aux événements passés autant qu'à la situation présente. Les deux dernières scènes sont tournées en deux plans-séquences distincts l'un de l'autre. Ils sont dédiés successivement à deux personnages, Yussuf et Janusz. Chaque plan-séquence est tournée dans l'espace qui contextualise l'énonciation des deux personnages et du point de vue de Gitaï. Le premier discours-monologue est celui de Yussuf, le vieil Arabe qu'on dérobe de tout et dont on force le déplacement, il exprime l'injustice et la rage de la dépossession. Yussuf se situe donc sur le chemin des colons au milieu de collines et plaines où se trouvent le village que les colons viennent d'attaquer et que Yussuf quitte accompagné de sa femme. Le plan-séquence suivant, où surgit le monologue de Janusz, le réfugié juif complètement traumatisé par les méthodes de conquête des colons, a lieu au campement qu'ils s'appêtent tous à quitter pour poursuivre leur route vers Jérusalem. Par la succession des deux discours, Gitaï crée une correspondance entre l'expression de leurs émotions et de leur révolte suscitées par la désillusion, la dépossession et l'appel à la tolérance plutôt qu'à la guerre dont ils sont témoins et participants malgré eux. L'énonciation idéologique des paroles prononcées est très importante et sa puissance est d'autant plus significative par l'esthétique de la mise en espace qui les entoure.

Les deux plans-séquences consacrés aux deux personnages ont des points communs déterminant dans leur composition esthétique. Les éléments communs ont d'une part comme fonction d'offrir un traitement d'égalité aux deux personnes et à leur discours. Les deux personnages sont situés dans le lieu qu'ils doivent quitter, entourés par les colons, ils parlent alors que personne ne les écoute. Leurs paroles se complètent dans le désarroi et la révolte face à la prise de possession du territoire, de la dépossession des uns au profit des autres par une conquête guerrière. D'autre part, la façon dont ils sont cadrés au milieu du plan du lieu accentue la mise en perspective visuelle du sens de l'espace dans ce conflit et dans leur révolte qui relève de la subjectivité de la perception du territoire. Comme je l'ai dit plus haut, la fin des deux plans-séquences est une observation contemplative de l'espace libéré des hommes et des diverses subjectivités associés aux discours de Yussuf et Janusz et aux autres personnages -les colons- qui représentent une vision divergente. Cette dernière étant contestée par les

deux hommes alors que leurs positions respectives ne sont pas tant opposées que complémentaires. Après l'énonciation verbale, le regard est concentré sur l'espace redevenu anonyme. Il est alors longtemps observé par la caméra en tant que sujet où cohabitent toutes ces subjectivités, et où une fois libre des hommes, il peut donner place à un nouveau regard.

Gitaï positionne respectivement les deux personnages successivement dans le plan-séquence seuls parmi ceux qui les entourent, alors qu'ils cherchent à se faire entendre dans cet espace qu'ils doivent quitter. Dans ces deux plans-séquences, le regard que le personnage porte sur l'espace autour de lui, ainsi que le regard de la caméra sur le personnage dans un espace vide et vidé, se chargent du non-dit qui est encore plus lourd de signification que le discours. Les non-dits qui relèvent de la sensation même du personnage face à l'espace et de la relation impliquée.

Avant le début du plan-séquence consacré à Yussuf, la mise en scène contextualise le discours qu'il va énoncer après. Cette séquence commence par un plan d'ensemble en contre-plongée regardant vers le haut d'un sentier dans la colline derrière la maison où a eu lieu l'affrontement entre les colons-soldats et les Arabes du village. Yussuf et sa femme arrivent par le sentier pour fuir tout en marchant lentement en croisant les colons. Moussa ordonne qu'on ne les fasse pas prisonniers, parce qu'ils sont vieux ils ralentiraient leur chemin. Janusz, Moussa, Gideon et d'autres colons réquisitionnent son âne pour transporter Menachem blessé, ce qui provoque la protestation de Yussuf. La caméra les cadre ensemble en contre-plongée alors que Moussa questionne Yussuf à propos des autres villageois. Pendant ses explications de leur fuite alors qu'ils descendent lentement la colline, ils se rapprochent de la caméra qui les suit en travelling arrière. Comme à travers tout le film, lorsque le personnage exprime des faits teintés par l'émotion, que ce soit les souvenirs de l'Holocauste ou à ce moment avec Yussuf qui se fait déplacer de sa terre, la caméra les cadre en plan américain ou rapproché pour accentuer l'identification à l'émotion des personnages. Yussuf s'adresse à eux, à Moussa, en faisant appel à leur compréhension mais en adoptant un ton de lassitude et d'impatience face à la situation, et en leur disant que l'âne est tout ce qui lui reste. Le cadre se resserre sur Yussuf et Moussa, cadrant à la fin Yussuf en plan rapproché alors qu'il se tourne vers le bas de la colline où le

groupe amène son âne et qu'il crie pour qu'on lui rende alors que des bombes continuent d'exploser près d'eux. Répondant à leur insistance, Yussuf exaspéré crie pour récupérer son âne que les autres amènent avec eux, et il explique à Moussa qu'ils sont tous partis vers Jérusalem. Les autres villageois et ceux qui combattaient ont quitté parce qu'ils n'ont pas les ressources pour combattre contre eux. De plus, Yussuf souligne la désorganisation profonde de leur groupe contre les colons. Ainsi il leur laisse entendre qu'ils n'ont plus vraiment personne à affronter puisqu'ils ne font pas le poids. Pendant que Yussuf donne ces explications et commentaires, le groupe des colons s'éloigne et sort du cadre en partant avec son âne et en continuant à descendre la colline. Un léger panoramique suit le mouvement de Yussuf qui marche pour rejoindre le groupe tout en criant pour son âne suivi par Moussa et Gideon les cadrant à nouveau en plan d'ensemble et légère plongée alors qu'ils s'éloignent sur le sentier dans le paysage. La caméra arrête son mouvement et ne les suit plus, elle les observe plutôt s'éloigner sur le sentier jusqu'à ce qu'ils soient cachés par les broussailles.

Un changement de plan nous situe ensuite à l'intérieur d'une maison abandonnée dont les colons-soldats défoncent la porte face à la caméra. Pendant qu'ils vérifient qu'il n'y a plus personne dans le hors-champ, Janusz demeure immobile face à la caméra. Le cadrant en plan rapproché, son visage exprime le bouleversement émotif conséquent au combat auquel il vient de participer et qui nous prépare à son allocution désespérée qui conclura le film. Janusz sort du champ et nous voyons Moussa qui entre avec Yussuf en le tenant par le collet. Il l'amène avec lui dans une pièce à côté de l'entrée où ils sont seuls. La caméra se rapproche de Yussuf devenu calme et songeur, il observe par la fenêtre les explosions de grenades à l'extérieur. Moussa le tient à nouveau par le collet et le questionne à nouveau, mais Yussuf entreprend de lui expliquer la nuit de la grande attaque de son village, le départ des habitants et l'état de dépossession qu'ils vivent depuis. Moussa le libère et reste à côté de lui pour l'écouter, Yussuf fait un pas vers la caméra, il est alors cadré en plan rapproché propice à l'intimité de ses confidences alors que Moussa est près derrière lui et qu'il l'écoute silencieusement. L'éclairage naturel -d'un jour gris- provenant des fenêtres, contribue ainsi à transmettre l'intimité et l'émotion de tristesse du récit de Yussuf. Il raconte d'abord le regard tourné vers l'intérieur de la maison abandonnée, pour

conclure il se retourne et se rapproche de Moussa. En le regardant droit dans les yeux, il conclut son récit en disant le départ des gens sous la menace des coups de feu. Moussa qui l'écoutait avec un certain respect l'entraîne ensuite à nouveau à l'extérieur de la pièce en le tirant par le bras rejoignant le corridor d'entrée faisant face à la caméra en se dirigeant vers la sortie qui se situe derrière elle. Les déplacements d'entrée et de sortie de Moussa et Yussuf sont les mêmes gestes brusques en continuité au début et à la fin du plan alors que le moment dans la pièce où ils sont seuls est un «intermède» de confiance. Tout au cours du film, les réfugiés sont filmés chacun leur tour dans ce type de moment d'intimité et d'émotion de la confiance, où tout s'arrête autour d'eux temporairement alors qu'une autre personne les écoute en silence. À chaque fois, ils sont isolés temporairement de l'environnement et de l'activité autour d'eux. Et, à chaque fois le personnage qui se révèle est cadré en plan rapproché avec l'autre juste à côté ou tout près derrière lui comme Moussa dans cette scène.

Le plan-séquence consacré au discours de Yussuf suit cette contextualisation de sa rencontre avec Moussa et les autres qui suscite son énonciation finale. La séquence débute par un plan général du paysage broussailleux de la colline, la caméra est immobile pour toute la durée du plan de façon à capter le déplacement des personnages qui est significatif. Déplacement des colons qui quittent le lieu pour continuer leur conquête du territoire en s'éloignant vers l'horizon, et le déplacement de Yussuf en va et vient à l'horizontal à l'intérieur de l'espace encadré par le regard de la caméra. Cadre qu'il traverse uniquement pour sortir du champ à la fin de son monologue. Ainsi quelques secondes après le début du plan cadrant le paysage, Moussa entre dans le champ par la droite suivi par les colons l'un à la file de l'autre. La caméra les cadre en légère contre-plongée alors qu'ils font les derniers pas en ligne droite vers le haut de la colline, une fois en haut, ils s'éloignent vers l'horizon poursuivant leur chemin. Comme les colons constatent que les Arabes ont tous quitté le village, comme leur avait dit Yussuf, ils quittent aussi les lieux. Yussuf entre dans le champ du côté opposé et il commence son élocution en avançant de quelques pas derrière le dernier de la file et en regardant vers eux, tournant le dos à la caméra. Les

colons n'écoutent pas Yussuf et ne lui portent aucune attention, ils poursuivent leur chemin en l'ignorant. Alors qu'ils continuent de s'éloigner de Yussuf et de la caméra fixe, Yussuf s'arrête au milieu du cadre en restant un peu en retrait du groupe qui quitte tout en continuant son discours. La caméra qui demeure dans la même position, cadre ainsi Yussuf au centre de cet espace et qu'il se retourne vers la caméra lorsqu'ils disparaissent à l'horizon. Yussuf ne regarde pas directement la caméra, il se déplace de gauche à droite en regardant l'espace -opposé à celui où se sont dirigés les colons- qu'il surplombe à l'horizon étant en haut de la colline. Il énonce son discours -qu'ils resteront sur place pour se battre pour ce territoire- en marquant de sa gestuelle sa présence en celui-ci. La caméra immobile lui fait face en préservant ce cadre d'ensemble qui lie Yussuf à l'intérieur de l'espace et du lieu. La portée des paroles de Yussuf se matérialise dans la mise en espace de celles-ci où lorsqu'il dit «ici nous resterons comme un mur», il traverse le champ de gauche à droite marquant effectivement une ligne -un mur- face à la caméra. La caméra le cadre au centre de l'image et capte ses mouvements à mesure qu'il s'exprime et qu'il authentifie la détermination de ses paroles annonçant que lui et les Palestiniens resteront et combattront pour préserver leur droit à cet espace. Ses déplacements et ses bras s'agitant dans les airs au rythme de ses paroles marquent une prise de possession de l'espace que la caméra englobe par son cadre. Le discours auquel est attentif -et sympathisant- la caméra est donc implicitement dirigé vers le spectateur qui lui, doit écouter.

La rage de Yussuf se réveille devant l'indifférence des colons qui l'ignorent en passant devant lui pour s'en aller. Plus le discours devient passionné et intense plus Yussuf se retrouve seul devant la caméra, au centre du plan, il s'enflamme en dirigeant ses paroles vers eux puis en se retournant de face et de profil vers nous -vers la caméra- lorsqu'ils ont disparu à l'horizon. Il s'adresse à eux mais d'autant plus à la présence abstraite d'interlocuteurs -les spectateurs-, et par sa présence et ses gestes, il s'adresse à cet espace conquis. Ses paroles, qui sont inspirées d'un texte du poète palestinien Toufik Zayad, sont celles de l'indignation de la dépossession et la détermination à résister pour préserver cette Terre Patrie. Elles vont ainsi :

«Ici nous resterons, malgré vous, comme un mur. Nous laverons les plats dans les bars, nous remplirons les verres pour les seigneurs, nous nettoierons le carrelage des cuisines sombres, afin d'arracher le pain pour nos gosses, d'entre vos griffes bleues! Ici nous resterons, malgré vous, comme un mur. Nous aurons faim, nous serons mal vêtus, mais nous vous défierons! Ici nous resterons, malgré vous, comme un mur. *(à partir de ce moment, il est seul au milieu du cadre et se tourne de face/profil à la caméra, les poings tendus vers le ciel)*. Nous ferons des poèmes et nous remplirons les rues de nos manifestations. Et nous remplirons les prisons d'orgueil. Nous ferons des enfants révoltés, génération après génération! Ici nous resterons, malgré vous, comme un mur!».

Le plan reste vide encore quelques instants -revenant à la première image du paysage du plan-séquence- après qu'il est sorti à son tour une fois terminée cette déclaration enflammée et appuyée par la gestuelle de cette rage et blessure instigatrices et toujours si actuelles. Gitaï prolonge souvent ainsi ses plans après la sortie des personnages, tandis que «normalement» le plan aurait été arrêté à ce moment. Le regard de Gitaï se maintient sur l'espace lui-même, dénudé de la subjectivité de l'homme. Gitaï choisit de nous laisser le temps de continuer à vivre toute l'intensité des moments dans cet espace laissé vide. De plus, le regard arrêté sur le paysage ré-institue celui-ci comme la source du conflit autant que l'objet du désir de l'un et l'autre. L'espace alors vide pouvant ainsi être perçu pour lui-même, c'est-à-dire porteur des différentes perceptions, de la diversité révélée par les personnages et suggérant aussi la possibilité de le voir autrement.

L'espace, la terre, le territoire sont perçus selon la subjectivité de l'un et l'autre (la Palestine, la Terre Promise), comme ensuite pour ce qu'ils sont en eux-mêmes: un paysage vaste sans ces connotations. L'espace vide est libre pour l'homme d'y développer son identité, mais lorsque ces personnages sont présents, il représente l'espace conquis. La dépossession exprimée par Yussuf côtoie la désillusion de Janusz. Déjà le plan rapproché de son visage dans la scène précédente montrait son traumatisme face à la conquête guerrière contredisant ses espérances de la Terre Promise, d'une terre de paix pour les survivants de l'Holocauste. La mise en espace du discours de son désarroi se fait ainsi dans le plan-séquence suivant celui de Yussuf qui conclut *Kedma*. Le film entier a la durée d'une journée. Débutant sur le bateau

Kedma qui amène les réfugiés juifs fuyant l'Europe d'après guerre, leur arrivée en Palestine, le combat et la fuite des Palestiniens pour se conclure avant le coucher du soleil avec le discours de Yussuf et celui de Janusz juste avant le départ des colons plus loin dans les terres. Janusz a donc dû participer aux combats -tuant certains et provoquant le déplacement des autres- de conquête avec les colons à peine arrivés au campement et en cette terre.

Le plan-séquence s'ouvre en plan moyen sur Rosa -l'amie de Janusz- qui suit Klibanov prenant note des noms des morts et blessés tout en coordonnant l'équipe pour charger les vivants à bord des camions. Les camions et les jeeps sont placés en file, la caméra se déplace en travelling latéral en parallèle à cette ligne des véhicules tracée par les pas de Klibanov. De nombreuses personnes se déplacent d'un bord à l'autre dans l'espace entre la caméra et les véhicules. Ce mouvement illustre l'activité de préparation du départ alors qu'on charge les camions de l'équipement, des provisions et des blessés. Après cette mise en contexte, Klibanov rejoint Janusz, immobile devant les camions. Janusz émet des sanglots et apparaît entièrement traumatisé. Klibanov appelle un infirmier, il retourne ensuite vers la droite d'où il était venu. Alors qu'il s'en va en appelant à nouveau un infirmier et Moussa, quelques personnes traversent l'espace entre la caméra et Janusz. Après leur passage, Janusz est à nouveau seul devant la caméra et il commence alors son discours en criant perturbé et agité, il pivote à sa droite et à sa gauche cherchant quelqu'un pour l'écouter. L'expression de son visage, de ses gestes comme de sa voix traduisent l'hystérie et le délire qui sont suscités par le dégoût et la désillusion de l'expérience traumatisante de cette journée et ce qu'elle promet pour l'avenir de ce territoire et ses deux peuples. Ses paroles témoignent de l'utopie de la Terre Promise, de la terre des Juifs, du peuple élu victime en exil, de leur retour, de l'utopie qui se désintègre dans l'esprit de Janusz. Sa désillusion se construit devant l'absurdité, l'injustice et la brutalité de la prise de possession du territoire dont il a été témoin, celle de l'oppressé devenu l'opresseur, et à laquelle il a participé. Janusz livre son monologue alors qu'il erre en bordure des camions qu'on charge pour se déplacer à nouveau. L'enjeu de leur mission étant la conquête des routes vers Jérusalem. La caméra le suit lentement en travellings latéraux répétés de droite à gauche et de gauche à droite alors qu'il fait les cent pas en

gesticulant dans ce petit espace boueux devant les camions des colons militaires du Palmach. Le mouvement constant de la caméra qui suit Janusz, comme le sur-place de l'aller-retour sur ses pas, métaphorisent et évoquent le besoin d'action, de réflexion, de prise de position, de compréhension de l'homme dans cet espace hanté par le cercle vicieux de cette situation plus grande que les individus. La caméra participe à marquer son isolement des autres en le suivant, l'observant et l'écoutant en plan américain/rapproché. Dans son émotion, il s'isole de l'activité autour de lui comme les colons l'ignorent sauf Rosa qui se retrouve près de lui à quelques occasions et qui tente de le reconforter en silence, sensible à son désarroi mais n'intervenant pas dans son discours. Même si plusieurs personnes qui l'ignorent traversent le cadre latéralement passant devant ou derrière Janusz, la caméra construit son cadre autour de lui marquant son isolement émotif et idéologique en lui faisant face. Elle délimite l'espace qu'il traverse latéralement, coincé entre la ligne des véhicules derrière lui et celle de la caméra en travelling devant lui évoquant l'impasse et le blocage spatialement. Son discours est d'ailleurs conclu alors qu'on l'attrape de force pour le faire monter dans le jeep qui les amène ailleurs, brisant ainsi l'isolement de l'espace de son discours où il était seul. Les paroles de son discours sont elles aussi inspirées d'un texte d'un écrivain, l'Israélien Hayim Hazaz.

«Nous n'avons pas d'histoire. C'est un fait. Je ne sais pas comment le dire en hébreu. Mais c'est ça...Je vous le dis, je suis contre. Je ne la reconnais pas, elle n'existe pas pour moi...Qu'est-ce qu'on y trouve? Oppression, diffamation, persécution, martyre...Ça n'a aucun intérêt! Ni gloire ni action, ni héros ni conquérants! Juste un tas de malheureux, pourchassés, gémissant, pleurant, toujours en train de demander grâce!...Vous voyez, nous souffrons et nous aimons ça. Parce que sans ça nous n'existerions plus. C'est ça que je veux dire. Souffrir. Souffrir. Souffrir...C'est la souffrance qui fait de nous des Juifs... .Ça a un sens, ça veut dire: vous n'arriverez pas à nous briser. Vous n'arriverez pas à nous détruire. Aucune puissance sur Terre ne le peut. La puissance a des limites, mais pas la puissance de notre souffrance! Et ça, ça explique tout: l'exil, le martyre, le Messie...Tous trois unis pour que jamais les Juifs ne connaissent le salut. Pour qu'ils continuent à errer de nation en nation, poursuivis par la haine...L'exil, l'exil...Comme ils l'aiment! Comme ils y tiennent! C'est leur trésor le plus cher, plus précieux que Jérusalem...L'exil. notre pyramide. avec le martyre à la base. le Messie au sommet et le Talmud comme Livre des Morts! Des millions d'hommes, un peuple entier qui se plonge de lui-même dans la folie

pendant deux milles ans. Quel admirable, quel épouvantable peuple. Épouvantable jusqu'à la folie... Vous n'avez pas besoin de faire quoi que ce soit. Le Messie va venir et il arrangera tout... Il faut rester en exil pour l'éternité jusqu'à ce que quelqu'un dans le ciel se décide à venir nous sauver? Je pense...Je pense... qu'Israël n'est plus un pays juif. Pas maintenant, encore moins dans l'avenir. Le temps nous le dira. Tout est foutu. Fini.»

Alors que tout le discours fut énoncé d'un ton de panique, les deux dernières phrases sont à peine murmurées doucement alors que Rosa l'a pris dans ses bras et qu'ensuite on l'embarque dans le jeep qui démarre. Le plan-séquence se conclut avec le départ des camions qui s'éloignent en emportant tout le monde. Après qu'on ait attrapé Janusz, la caméra effectue un panoramique vers la gauche pour suivre le mouvement du convoi, et elle s'arrête finalement lorsqu'elle s'enlève au chemin pour observer la ligne de fuite tracée par leur départ sur la route qui s'éloigne à l'horizon. La profondeur de champ contraste avec la proximité physique et émotive de la séquence pendant le discours de Janusz. La distanciation physique par la nouvelle position de la caméra suite au panoramique qui les observe s'éloigner permet de déplacer l'attention sur l'espace lui-même alors que la caméra se fixe sur ce point de vue général. La fin de la séquence rappelle celle du plan-séquence précédent, la sortie des personnages et des véhicules en file rappelant les colons en file dans le même angle de mouvement dans l'autre plan. Une fois qu'ils ont disparu, le point de vue se fixe sur l'horizon et demeure contemplatif nous forçant à assimiler les propos et les émotions intenses qui ont précédés. De plus, l'arrêt du mouvement marque également l'espace laissé libre par leur départ alors que la caméra demeure sur place. Le regard s'attarde à l'espace et au paysage qui ont été quittés, alors que la même musique sobre d'ouverture du film revient. Ainsi, l'immobilité du regard qui se poursuit après qu'ils soient sortis du champ de vision permet de sentir la durée de ce regard songeur sur l'espace libéré temporairement de la présence des hommes après avoir suivi la frénésie du discours de Janusz. L'espace est alors contemplé et observé pour lui-même.

L'échelle des plans, le cadrage, les mouvements et immobilités des deux plans-séquences créent une subjective indirecte libre où la perception de Gitai s'hybride avec celle des deux personnages. La mise en espace des deux personnages matérialise

l'énonciation de leur discours. Fortement émotifs, leurs gestes et paroles sont cadrés de façon à accentuer leur portée par le regard sur l'espace. Pendant ces deux moments, le regard de la caméra encadre l'espace selon la perception de l'un et l'autre. Ces deux espaces subjectifs cohabitent au sein d'un même espace géographique concret, mais ils sont filmés en accentuant l'anonymat des paysages environnants: une colline, une vallée, un sentier, une route de terre. Le cadre des deux plans-séquences isole temporairement l'espace autour du personnage dans un non-lieu qui est défini par leur discours et qui prend toute sa force en figurant le sens des paroles par la perception de l'espace. Que ce soit la possession de l'espace par les déplacements et les gestes englobant de Yussuf ou l'impasse formée autour de Janusz entre les lignes parallèles de la rangée de véhicule et l'axe de déplacement de la caméra. L'encadrement visuel des deux individus marque l'intensité de leur discours - combattant et critique- qui est directement lié à leur perception de l'espace qui les isole par rapport aux autres présents qui les ignore.

Dans les deux séquences ce qui est mis en évidence est l'isolement du personnage. Ni Yussuf, ni Janusz sont écoutés par ceux qui partagent leur espace, à l'exception de Rosa qui écoute Janusz avec compassion mais sans interagir. L'isolement du personnage va de pair avec l'intensité émotive de ses propos. Dans un cas comme dans l'autre, la caméra reste sur le personnage en créant une solidarité entre le spectateur et l'individu bouleversé, non écouté par ses interlocuteurs immédiats. Il est par contre d'autant plus écouté attentivement par ses interlocuteurs indirects (les spectateurs) qui regardent par la caméra qui les regarde attentivement. Ce regard «écoute» d'une part en centrant les deux personnages au coeur du champ de la caméra, les observant ainsi s'exprimer tout en observant leur position et déplacement dans l'espace au moment de leur énonciation. Par leur discours, Yussuf et Janusz laissent entrevoir ce que ces vicissitudes constitutives du nouvel Etat d'Israël peuvent entraîner comme conséquences dans l'avenir. Pour le spectateur, ces discours font d'ailleurs écho à la situation actuelle. Yussuf: «nous resterons et combattons», Janusz: «Israël n'est plus un pays Juif, pas maintenant et encore moins dans l'avenir». L'énonciation de ces paroles interrelie le passé au présent, pour Yussuf c'est le

territoire à récupérer, pour Janusz c'est le constat d'échec moral puisque pour lui cette conquête et dépossession s'inscrivent en discordance avec sa perception du judaïsme. Dans le parallèle et la complémentarité des deux discours, se situe l'énonciation de Gitaï lui-même. Sa perspective critique alors que son regard sous-entend que l'espace renferme l'ensemble des disparités et diversités. Pour ces deux plans-séquences, comme pour l'ensemble du film, Gitaï filme l'espace comme un non-lieu au sein duquel s'inscrivent des perspectives subjectives par la présence des hommes, que ce soit les paysages, le village arabe détruit ou le campement provisoire des colons. Gitaï dépeint ces lieux comme des entre-deux symbolisant la cohabitation réelle de ces deux présences des peuples mais aussi de la diversité subjective individuelle. En filmant les paysages en plan d'ensemble ou général et dénudé d'identification aux deux groupes sauf par leur présence, Gitaï laisse percevoir que l'espace lui-même est anonyme. Comme le démontrent la fin de plusieurs plans et le début de quelques-uns, où la caméra observe uniquement l'espace sans les hommes. Le regard observe ainsi comment la perception d'un même espace est entièrement relative à la subjectivité du regard. On peut alors observer quel est cet espace, comment il peut être perçu selon ces différents points de vue, comment il pourrait être vu autrement. Ce que la prolongation du conflit ne laisse pas entrevoir alors qu'une nouvelle perspective de cohabitation pourrait être la seule solution salvatrice. Gitaï met en scène cette perspective hypothétique d'autant plus explicitement dans l'espace actuel dans *Free Zone*.

Dans la finale de *Kedma*, Gitaï place côte-à-côte les discours de Yussuf et Janusz qui ne sont pas les discours dichotomiques qui sont présentés officiellement comme les deux seules voix, c'est-à-dire pro l'un ou l'autre dans des positions extrémistes et exclusives. Par contre, Gitaï ne dépeint pas un discours de paix simpliste et utopique. Le vieil arabe tente d'abord de discuter et d'expliquer, devant l'indifférence, la rage associée à sa blessure s'intensifie. Le réfugié juif est lui hystérique et traumatisé par ses propres actions et celles des siens, mais pas encore au point de considérer les conséquences de leurs actes sur les Arabes. Le discours de révolte et de refus fait écho à la volonté de Gitaï de revoir l'Histoire dans ce qu'elle a été pour les individus,

d'accepter de montrer, de re-visiter le récit pour présenter d'un autre angle de vue ce qui s'est déroulé. Donc, comment à ce moment comme aujourd'hui les diversités de points de vue cohabitaient. En faisant ce film aujourd'hui, Gitaï énonce la nécessité de reconnaître les gestes et les individus du passé. De les voir d'un point de vue critique puisqu'ils se répètent aujourd'hui perpétuant le conflit. Il sous-entend qu'aujourd'hui la seule solution est celle qui aurait pu être choisie par le passé, c'est-à-dire la cohabitation. Gitaï représente l'espace dans sa «naturalité» pour déconstruire le discours «exclusif» du territoire et proposer une alternative. Son esthétique de l'espace l'amène à identifier d'autres voies que celles de la colonisation et de l'occupation⁷².

Gitaï se dit un Juif laïque, le Judaïsme étant à ses yeux davantage une culture qu'une religion. Même si les personnages, fêtes et rituels religieux et les textes sacrés occupent une partie importante de ses films, il les cite pour explorer les fondements, les utopies, les légendes et l'histoire des Juifs. Il tente de comprendre l'identité présente à la lumière du passé de l'expérience vécue au-delà de l'histoire officielle. Comme le font aussi Angelopoulos et Lepage, Gitaï interrelie des espaces-temps au sein d'un espace-temps hybride du plan et du film pour créer cette rencontre associative suscitant une mise en perspective du passé autant que du présent dans un même espace. D'un film à l'autre, Gitaï met en scène des moments et des individus différents, mais c'est la constance de la nature du conflit qui s'inscrit en chaque situation. Nature qui relève de la fermeture idéologique qu'il confronte à une cohabitation des diversités et à la légitimité de la perception des uns et des autres. Il condamne l'oppression et le refus d'accepter le droit d'existence de l'autre dans le même espace. La liberté individuelle est mise en relief par la revendication de l'autodétermination, celle de l'individu, celle des peuples et celle se déroulant dans la cohabitation de tous. Il s'agit donc d'examiner comment la perception de l'espace détermine à la fois l'identité de l'individu et ses relations avec les autres. Son esthétique de l'espace est ainsi fortement suscitée par la nature spatiale du conflit

72 Sur cette question de l'occupation on peut davantage se référer aux réflexions et études d'Edward Said par ses nombreux livres et articles consacrés à cette situation: *The Question of Palestine*, *Blaming the victims*, *The Politics of Dispossession*, *Peace and its Discontents*, *The End of the Peace Process Oslo and After*. Et articles: www.edwardsaid.org

israélo-palestinien qui s'inscrit dans le contexte de remise en question de la perspective de l'homme de sa position dans l'espace local, régional et global.

Gitaï lui-même est ce qu'on nomme un Sabra -né en Israël-, à partir du moment où il fut en exil -au début des années 1980 jusqu'en 1993- il s'est introduit dans le point de vue du Juif Galout -en exil-. A partir de la rencontre de ces deux points de vue dont il est constitué, il choisit d'examiner la diversité des interprétations existantes avec sa propre perspective par rapport aux événements passés et présents. Gitaï a vécu alternativement en Israël, aux Etats-Unis et en France, il travaille avec des gens de différentes origines, il tourne en différents pays et langues alors que ses films sont toujours en relation profonde avec sa propre culture et son espace identifié. Il cherche à illustrer la diversité perceptive par les individus. Ce dernier aspect est particulièrement exploré dans sa contemporanéité par la Trilogie des villes (*Devarim*, *Yom Yom* et *Kadosh*), que Gitaï a réalisée à son retour d'exil, ainsi que dans ses plus récents films *Alila* (2003), *Terre promise* (2004) et *Free Zone* (2005).

Les nations modernes et les peuples, outre l'aspect politique, établissent une communauté partagée, des frontières entourant et sécurisant un espace particulier, où chaque culture peut vivre selon ses identifications culturelles communes⁷³. Par contre ces mêmes frontières d'abord sécurisantes suscitent les conflits. Aujourd'hui, la séparation d'homogénéité fermée devient d'autant plus désuète -voire illusoire-, alors que plusieurs nations ont également des contre-attitudes d'autant plus protectionniste et isolationniste, étant donné la circulation importante des gens⁷⁴, ainsi que le haut niveau d'immigration et de réfugiés un peu partout à travers le monde. La nécessité de sauvegarder l'identité du groupe, que ce soit la nation, la culture, un groupe «idéologique» ou la religion, répond d'un besoin de survie dans un contexte menaçant à petite ou grande échelle, réel ou envisagé. Gitaï observe et s'intéresse à sa «société» par l'entremise des relations entre les individus représentant la diversité réelle actuelle en questionnant les rapports de cohabitation dans ce territoire par la confrontation aux frontières perceptives.

73 Voir à ce propos: Benedict Anderson: *L'imaginaire national*. Éditions La Découverte. Paris. 1996 (1983). Et, Daniel Jacques; *Nationalité et Modernité*, Éditions Boréal, Montréal, 1998.

74 Divergente des grandes migrations précédentes de l'histoire, voir entre autres Appadurai et les rapports de migrations de l'ONU.

Kadosh

Dans le film *Kadosh*, Gitaï crée une rencontre entre l'espace-temps des textes sacrés ancestraux et les traditions suivies par la communauté hassidique et la contemporanéité de Jérusalem. Il lève ainsi le voile sur l'enclave construite par cette communauté au milieu de la diversité constituant l'espace de la ville. Espace où règne une frontière imaginaire pour cette communauté par rapport aux autres et aux lieux hors de leur univers fermé.

Dans la ville de Jérusalem, la communauté du quartier Mea Sherim vit selon d'anciennes traditions des Juifs Hassidim d'Europe de l'Est ayant fui les Pogroms et la Deuxième Guerre Mondiale. À l'intérieur du monde clos de cette communauté religieuse, Gitaï donne volontairement le premier plan à deux femmes marginales puisque dans l'univers religieux la femme est reléguée à un rôle secondaire sous l'autorité et la parole qui appartiennent à l'homme. Les deux femmes confrontent cette autorité. Rivka est mariée à Meïr depuis dix ans, ils se sont mariés par amour mais ils ne peuvent avoir d'enfants, ce qui n'est pas acceptable par les lois hassidim, parce que le rôle de la femme est d'abord d'offrir une progéniture à son mari –de préférence un fils évidemment-, de prendre soin de sa maison et de travailler pour permettre à son mari d'étudier à la Yeshiva. Après dix ans, ils sont toujours amoureux mais ils subissent la pression de la communauté qui les soumet à la honte de vivre dans le péché puisque sans enfant. La loi dicte à l'homme de répudier sa femme après dix ans si elle ne lui a pas donné de fils. La sœur de Rivka, Malka, refuse elle de se marier puisqu'elle est amoureuse de Yaakov qui a quitté la communauté et parce qu'elle aspire à découvrir le monde existant à l'extérieur de leur quartier. Sa mère et le Rabbin lui imposent malgré elle le mariage à Yossef, un homme rude et fanatique.

Par l'entremise des personnages du Rabbin et de Yossef, Gitaï transmet le discours de survie de la race, de la tradition, des convictions et croyances, de l'obéissance scrupuleuse aux écrits du Talmud et de la Torah qui justifient l'isolement des gens de la communauté par rapport à tout ce qui leur est extérieur et différent. Ces écrits, qui sont ouverts aux interprétations variées, chez les Juifs de la diaspora et pour la majorité de la communauté juive d'Israël, ne sont pas discutables pour les Hassidim.

Le quotidien et le chemin de vie de chacun doivent suivre les règles établies jusqu'au plus petit geste, même si on peut imaginer que des individus choisissent de dévier de certaines de ces règles. Gitaï ne s'attaque pas à la légitimité des croyances ni des choix des pratiques de la religion. Le problème qu'il pose par ce film est celui de la relation entre le dogme et la liberté des individus, et dans ce cas-ci de la femme. Il souligne d'ailleurs⁷⁵ que les trois religions monothéistes limitent toutes la liberté de la femme, et non pas seulement le judaïsme, ni l'extrémisme hassidique. Pour démontrer l'étouffement de l'individu, Gitaï choisit justement des situations extrêmes vécues par deux femmes. Par ces deux exemples de conflit entre l'individu et les lois de la communauté, il aspire à démontrer la nécessité de reconsidérer le statut de l'individu au sein de la communauté et ce par son mouvement dans l'espace. Gitaï utilise ce microcosme, la communauté Hassidique et son «territoire», pour illustrer comment les frontières et le contrôle des autorités sur la liberté de mouvement et de choix de vie des individus peuvent être dévastateurs. Dans le cas de ces deux personnages, les deux soeurs fuient la communauté pour échapper à son emprise sur leur vie. Rivka choisit de mourir et Malka de partir ailleurs. Cette conclusion est amenée narrativement par leur cheminement alors que visuellement leur étouffement est figuré en les filmant à l'intérieur des lieux, toujours entre les murs qui les entourent. Le cheminement des deux soeurs est lié à leur interrelation avec Meïr et Yaakov. Meïr tente de concilier les croyances et pratiques en les adaptant à la réalité vécue, comme le démontre la scène où il questionne honnêtement comment doit être fait le thé durant le shabbat. Yaakov, lui, a été chassé de la communauté parce qu'il a fait son service militaire. Il continue d'être pratiquant mais différemment, il chante ses prières avec son groupe de musicien rock, et il fait fi des règles en voulant vivre avec Malka selon une approche laïque contemporaine du couple.

Kadosh revendique le respect des individus, de ces femmes -Rivka et Malka- et aussi de ces hommes -Meïr et Yaakov- qui n'ont pas la liberté de mener leur vie comme ils l'entendent au sein des cadres de la communauté que l'on peut comparer aux règles

75 Voir diverses entrevues à propos de *Kadosh*.

de toute société systématisée⁷⁶. Par exemple, Les deux soeurs représentent deux pôles dans leur attitude respective face aux pressions de la communauté. Rivka respecte les décisions de l'autorité et choisit de mourir dans les bras de Meïr. Malka, quant à elle, conteste chaque décision que la communauté prend en son nom et c'est ce qui la mène finalement vers le départ. La structure du film alterne ainsi dans le chassé-croisé de la destinée des quatre personnages au sein de la communauté, les personnages des deux femmes sont à l'avant-plan alors que les deux hommes sont introduits par le lien qui s'établit entre leur choix et les conséquences sur le destin des deux femmes. Plusieurs scènes sont consacrées aux discussions et à la relation entre les deux soeurs ce qui permet de montrer comment l'une et l'autre vivent leur situation, quel est leur point de vue, quels sont leurs émotions et choix.

Le sujet du film étant la confrontation des deux femmes face à l'autorité qui règle leur vie, l'étouffement qu'il représente psychologiquement est transposé dans ces lieux qui les encadrent. Presque tout le film est tourné en plan-séquence pour préserver la continuité de chaque scène associée à un moment particulier pour les personnages. Il s'agit ainsi d'observer de l'intérieur les conversations entre les deux soeurs, et avec les autres personnages. L'espace hermétique de la communauté est figuré en filmant les lieux fermés et habités par la présence des personnages. Ainsi il s'agit de marquer visuellement comment leur vie est retirée de l'espace extérieur. L'extérieur est uniquement filmé pour montrer les rues adjacentes, lorsque Rivka marche dans la rue pour se rendre au Mur des Lamentations et chez le gynécologue, où lorsque Malka va voir Yaakov au bar où il joue avec son groupe. Mais le bar et le bureau de la gynécologue sont également isolés et fermés car pour les deux soeurs, ils sont des lieux interdits. L'espace est uniquement libéré de ses cloisons imposées à la toute fin lorsque Malka quitte la communauté, lorsqu'elle observe de loin la ville de Jérusalem, son quartier et le Mont du Temple à partir du Mont des Oliviers. Sa distanciation physique matérialise sa distanciation personnelle par rapport à la communauté et l'étouffement qu'elle représente pour elle. L'espace représenté auparavant est donc un

76 Voir les propos de Gitaï dans une entrevue réalisée par Marie-José Sanselme lors du Festival de Cannes en Mai 1999, et publiés sur www.ocean-films.com, et dans l'édition dvd de Kino-Video du film *Kadosh*.

espace fermé par les murs invisibles des quelques lieux et restrictions imposées par la communauté. Le cloisonnement de la liberté individuelle est donc traduit par ce cloisonnement de l'espace réel et imaginaire et la critique la plus dure de ce cloisonnement est confiée au plan-séquence final. Où la caméra se retrouve au sommet du Mont des Oliviers cadrant Malka en plan rapproché avec dans la profondeur de champ le paysage de Jérusalem. À ce moment, la caméra observe de loin et des hauteurs l'espace que le personnage a quitté, contenu dans l'espace plus large de la ville. Le regard distancié de la caméra permet de l'appréhender d'une nouvelle perception où le seul cadre est celui de l'horizon.

Le ton du film est énoncé dès le premier plan. Un long plan-séquence -environ 8 minutes- avec une caméra fixe, présente le levé de Meïr et la prière du matin jusqu'au réveil de sa femme et son départ pour la Yeshiva. Cette ouverture nous positionne dès le départ dans le contexte religieux contrôlant les personnages alors qu'il sera l'objet de leur confrontation. La stylistique de Gitaï pour ce film se lie au style du discours indirect libre par la stratégie de substitution de l'auteur à un personnage (les deux soeurs), à un individu dont la position psychologique et sociale lui sont étrangères et dans laquelle il s'immisce par une conscience sociologique particulière. Ce que Pasolini considère comme une caractéristique fondamentale et dominante du discours indirect libre⁷⁷. Le style indirect libre permet de rendre à la fois le point de vue de l'auteur et celui du personnage réunis en une subjectivité hybride qui est aussi celle du cinéma direct des années 1960⁷⁸. La philosophie du cinéma direct -documentaire surtout- était de découvrir et de donner la parole à des gens ordinaires, des gens qui n'avaient pas l'occasion d'exprimer leur point de vue et leur identité. Cinématographiquement, ceci se faisait par une attitude d'écoute et de réceptivité en s'intégrant à l'intérieur du groupe, c'est-à-dire que la caméra et le point de vue adopté étaient dirigés par ce que la personne révélait d'elle-même. La coupure des plans était déterminée de façon à préserver l'unité d'un propos, plusieurs points de vue pouvaient être réalisés par plusieurs caméras à la fois, mais on évitait de couper une

77 Pier Paolo Pasolini; *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*, Chapitre 2: *Sur le Discours Indirect Libre*, Éditions Payot, Paris, 1976, (chapitre 2, article 1965).

78 Né au Québec -Cinéma Direct-, en France, au Canada, aux États-Unis et en Angleterre sous l'appellation de Cinéma Vérité et Free Cinema.

même «scène» de l'intérieur par le montage. Pour cette raison, si l'on n'avait pas la pluralité de plus d'une caméra, le plan n'était pas coupé avant la fin des propos, regards, etc. Les mouvements et déplacements de caméra étaient donc privilégiés - dans la mesure des possibilités techniques de l'époque- pour préserver et respecter l'unité de temps, d'action, d'espace et de la parole. C'est selon cette perspective esthétique adaptée aux temps présents, que Gitaï construit la stylistique de réalisation de *Kadosh*. La majorité du film est tournée en plans-séquences. Chaque scène est ainsi délibérément rendue dans le respect du moment partagé dans l'espace, le temps et l'action. Le récit étant développé au premier plan autour de la perception de la situation des deux femmes, leurs points de vue et leurs paroles orientent la subjectivité des différentes scènes et plans. Gitaï adopte un point de vue intimiste, appuyé et traduit par le plan-séquence et la stylistique de la subjective indirecte libre, il énonce ce mélange du regard de l'auteur à celui du personnage, de Malka et Rivka. Le Rabbin, qui est aussi le père de Meïr, est intransigeant: Il impose à Malka de marier Yossef et à Meïr de répudier Rivka pour prendre une seconde épouse. Le discours du Rabbin est surtout énoncé en une scène en particulier, même s'il y revient brièvement ensuite pour insister sur ses ordres. Cette scène se passe à la Synagogue-Yeshiva, qui est le lieu de liaison de la communauté, le lieu de culte, pour l'étude des textes et la célébration des rituels. Gitaï filme ce lieu en concentrant son angle de vue sur l'espace clos qu'il représente. Le plan-séquence cadre d'abord en plan de demi-ensemble Meïr qui étudie debout devant un pupitre, la caméra effectue un léger panoramique vers la droite montrant l'arrivée du Rabbin qui descend l'escalier. Le mouvement se poursuit alors qu'il avance devant où deux autres hommes étudient. Nous percevons ainsi les délimitations de la pièce qui n'est pas très grande et bien chargée par tous les pupitres et bibliothèques de livres sacrés. La caméra se déplace à nouveau vers Meïr et le suit alors qu'il se dirige vers le Rabbin au milieu de la pièce. Toute la suite de la séquence cadre en plan taille/rapproché le Rabbin et Meïr qui le suit tout près derrière ou à côté dans une marche circulaire au milieu de la pièce autour et entre les pupitres d'étude. Pour les suivre, la caméra effectue donc des légers panoramiques d'un côté ou l'autre suivant leur mouvement circulaire. La caméra encadre les limites spatiales de ce mouvement qui prend la forme d'un rituel pour

l'énonciation du discours du Rabbin -inspiré du Talmud- sur le rôle de la femme, le devoir des hommes, la survie de la race, l'obligation de respecter les lois, etc. Meïr tente en vain de questionner cette obligation ordonné par le Rabbin. Ce qu'il referra aussi par la suite en plaidant par les exemples d'Abraham et Sarah, de Rebecca et Isaac, et de Jacob et Rachel qui font preuves d'exceptions, il demande à ne pas être forcé à faire ce sacrifice. Les contradictions s'affrontent entre les désirs de l'individu et l'hermétisme idéologique des lois que Gitaï présente comme un désaccord irréconciliable en accentuant la fermeture idéologique par le mouvement circulaire et fermé du Rabbin figurant comment il force Meïr à le suivre dans l'encadrement de sa pensée. La fermeté et l'hermétisme du Rabbin exprimés par ses paroles qui étouffent Meïr sont accentués par la mise en scène en plan rapproché de la marche circulaire. Au centre de la pièce surchargée, le déplacement se fait au milieu de pupitres, et entouré par un vieil homme qui prie. La surcharge de la pièce et la proximité entre les personnages cadrés de près accentue l'étouffement et le cloisonnement vécu par Meïr. Une autre scène au début du film présente les hommes étudiant dans cette pièce, à ce moment consacré à l'observation du rituel des hommes à l'étude ensemble, l'espace est perçu plus largement. Par contre, il est monté en alternance avec un point de vue rapproché sur Malka et une autre jeune femme cachées derrière un paravent dans le coin de la pièce pour observer les hommes qui étudient. Malka est d'autant plus coincée visuellement qu'elle exprime qu'elle refuse de se marier malgré les obligations de la communauté. D'autres scènes cadrant Meïr et un autre homme à l'étude sont filmées en plan moyen ou rapproché marquant l'identification émotive à Meïr en accentuant également le renfermement de l'espace lié à sa perception. Gitaï adopte ainsi la perspective de Meïr et Malka à ces moments, de l'individu coincé au sein de la communauté, aspirant à sa liberté de penser et de choisir le chemin de sa vie, divergeant de celui tracé par la tradition religieuse, les lois et les croyances. Comme Gitaï le souligne lui-même:

«Fondamentalement, ce qui m'intéresse, -je l'ai également abordé dans les deux films précédents, mais surtout dans *Kadosh*-, c'est le rapport de l'individu à la communauté. Les notions d'accomplissement individuel et de satisfaction personnelle ne sont pas au centre des préoccupations des religieux. Ce qui les intéresse, c'est la continuité de la communauté. Le jugement n'est nécessaire que si l'acte d'un individu sert la communauté

ou au contraire entre en rupture avec elle. Tout ce qui facilite la régénération de cette communauté est vécu comme positif et inclut l'individu. Tout ce qui peut lui nuire ou exclure l'individu pose un problème. Cette attitude a permis aux communautés de survivre dans les circonstances de la diaspora. Je ne crois pas qu'on puisse porter un jugement là-dessus, mais on peut observer les contradictions...»⁷⁹

Gitaï choisit ainsi de provoquer une confrontation de l'intérieur face à l'hermétisme et la conformité de la communauté. La rébellion des deux soeurs provient d'une volonté personnelle en discordance avec les modes convenus. Meïr plaide auprès du Rabbin pour garder sa femme, mais devant son refus, il choisira de se soumettre même si cela le fait souffrir. Rivka et Malka doivent donc quitter chacune à leur façon l'espace les identifiant à la communauté. Malka quitte la communauté alors que Rivka décide de mourir après qu'on l'ait forcée à quitter Meïr. Dans le traitement du sujet par le film, Gitaï ne contextualise pas les nuances des pratiques religieuses par les individus par rapport à la réalité, pas plus que face à l'environnement plus large de Jérusalem. Ces limites sont justifiées par sa volonté de justement faire sentir le cloisonnement de la communauté hassidique et d'autant plus celui des individus à l'intérieur de celle-ci. À partir de ce point de vue, il choisit plutôt de présenter certaines nuances par les personnages (Malka, Rivka, Meïr et Yaakov) qui questionnent le sens des gestes et des valeurs qui les encadrent. Gitaï oriente ainsi le récit sur la revendication de l'individu de se libérer des cloisons de la communauté. L'esthétique met donc en valeur la dialectique entre l'espace clos et l'espace ouvert, l'étouffement de l'un amenant à la recherche de l'autre. Le plan-séquence isole et englobe chaque scène. L'échelle de chacun est en plans moyen ou rapproché pour marquer l'intimité et l'identification de son regard à celui de ses personnages qui sont coincés par leur environnement. Encadré idéologiquement et individuellement ils sont aussi restreints physiquement à l'intérieur des lieux de la communauté: leurs appartements, la Synagogue-Yeshiva, le Mikvah.

79 Entrevue de Gitaï, opcit., www.ocean-films.com/kadosh/itv.html.

L'épilogue du film se fait en trois plans-séquences. Le premier est celui où Malka rend visite à Rivka isolée dans sa chambre louée après avoir «quitté» Meïr. Le plan rapproché débute par un travelling commençant au pied du lit en allant vers la tête, révélant les deux soeurs allongées ensemble. Rivka est sur le dos et Malka de côté la regardant et face à la caméra qui arrête son mouvement lorsqu'elle cadre leurs visages tout près l'un de l'autre. Rivka a le regard fixe et ne parle plus. Malka lui demande de venir avec elle, elle étouffe dans ce monde fermé, elle veut partir, elles peuvent partir pour découvrir un monde ouvert à l'extérieur de la communauté. La tendresse entre les deux soeurs est partagée par la caméra qui les cadre en les englobant ensemble mais en accentuant du même coup l'expression de l'étouffement qui les oppresse. La sympathie du regard de la caméra envers elles est communiquée par l'intimité et la proximité qu'elle partage. L'image resserrée autour d'elles élimine l'environnement immédiat alors que la fuite du monde fermé est énoncée par Malka. La lenteur et la durée de plan accentuent le drame de l'une et l'autre. Malka dit à quel point elle étouffe alors que Rivka est dans un état second. Faussement paisible elle prie et sourit en fixant le plafond, elle n'entend pas vraiment les paroles de Malka, celle-ci pleure devant ce début de folie-résignation de sa soeur. Malka doit donc la quitter et quitter leur monde seule. Elle l'embrasse alors tendrement en signe d'adieu puis se lève pour partir. Les deux plans-séquences qui suivent démontre le départ de l'une et l'autre.

La séquence dédiée à Rivka débute par l'image qui cadre au premier plan Meïr dormant dans son lit, à l'arrière-plan nous voyons en flou Rivka enlever son manteau près de la porte de la chambre. Elle s'avance près du lit et se déshabille lentement. Elle s'étend tout près de Meïr qui se réveille. Heureuse et amoureuse, Rivka caresse tendrement Meïr qui ne bouge pas. La caméra suit lentement les mouvements de Rivka dans ses caresses, dans ses retrouvailles avec le corps de Meïr, la douceur des mouvements de caméra s'associant au regard et aux gestes tendres de Rivka. Dans la scène précédente entre Malka et Rivka, l'image englobait les deux soeurs allongées ensemble, leur tendresse ne pouvant vaincre l'étouffement ressenti par Malka, la résignation de Rivka et leur tristesse commune, ce que le cadre illustre dans son resserrement. L'indirecte libre associée à Malka dans cette scène est déplacée dans la suivante vers Rivka pour ses retrouvailles avec Meïr. Sa plénitude retrouvée se

manifeste dans l'image captant les caresses paisibles et tendres. Les mouvements de caméra suivent ses gestes lents en cadrant leur corps dans un décor harmonieux symbolisé par les draps et leurs vêtements blancs et le doux éclairage provenant des lumières extérieures. Meïr demeure immobile, mais Rivka heureuse se couche tout près de lui avec son bras et sa tête sur son torse s'endormant en souriant toujours. Le changement en fondu de l'éclairage annonce le passage du temps et l'arrivée du matin. Les deux personnages sont toujours dans la même position. Meïr se réveille et murmure le nom de Rivka pour qu'elle se réveille mais en vain. Il répète son nom plusieurs fois, comme elle ne réagit pas il se met à genou dans le lit au-dessus d'elle, la caméra se déplace légèrement vers le haut pour les garder ensemble dans le cadre. Tenant son visage entre ses mains, il l'appelle désespérément pour qu'elle lui revienne. Alors qu'il continue de murmurer ses appels en pleurant, la caméra effectue un lent travelling vers le pied du lit où elle resserre son cadre et arrête son mouvement sur une bibliothèque remplie de livres religieux. Après la mort paisible de Rivka, l'indirecte libre est ainsi transférée vers la perspective de Meïr qui fait face à la mort de Rivka. Le point de vue subjectif revient à Gitaï lui-même pour la dernière image du plan-séquence où il condamne l'interprétation stricte de la religion de leur communauté responsable de la mort de Rivka et la peine de Meïr.

Le plan-séquence final de *Kadosh* est consacré à Malka, à son départ de la communauté et à son premier regard sur le monde extérieur, un espace ouvert selon sa perspective. Le cheminement de Malka à travers le film annonçait son départ nécessaire. L'étouffement s'intensifiant dans les séquences lui étant consacrées. Le plan-séquence débute par un plan d'ensemble cadrant en plongée un sentier dans la montagne. Malka entre dans le champ par la droite en marchant, la caméra effectue un léger mouvement vers la gauche puis la droite pour la suivre. Arrivée à la hauteur de la caméra, au sommet du Mont des Oliviers, le panoramique suivant Malka vers la droite révèle à l'horizon dans la profondeur de champ le centre de Jérusalem de l'autre côté de la vallée entre le Mont des Oliviers et le Mont du Temple. Malka fait dos à la ville et face à la caméra qui la perçoit en plan rapproché. Elle observe l'espace devant elle, puis se retourne vers la ville. Dans l'éclairage doux et ambré du lever du jour, Malka l'observe quelques instants. Nous percevons avec elle le monde quitté dans

l'espace global de Jérusalem: la vieille ville, le centre Saint du Mont du temple où se côtoient le Mur des Lamentations -le mur Ouest seul subsistant du Second Temple détruit-, le Dôme du Rocher et la Mosquée al-Aqsa. Elle se tourne de côté et avance devant elle alors que l'image en panoramique capte en fond de plan la vieille ville isolée du reste. Elle sort du champ et le mouvement s'arrête quelques instants fixant le regard sur la ville. La caméra fait à nouveau un panoramique, vers la gauche revenant cadrer le centre Saint de Jérusalem en augmentant lentement sa profondeur de champ. Par ce plan-séquence où Malka apparaît d'abord au premier plan et la ville en arrière-plan à l'horizon, Gitaï met en espace la découverte de Malka d'une nouvelle perspective sur l'espace global entourant l'espace du quartier de la communauté qu'elle a quitté. Au sommet de la montagne et loin de la ville à laquelle elle fait face, elle est dans un espace vaste et ouvert marquant l'opposition face à l'espace encadré jusque-là. Elle est maintenant libre d'aller où elle veut puisqu'il n'y a plus aucun cadre autour d'elle. Une fois qu'elle sort du champ vers une direction indéfinie, la caméra reconcentre son regard sur l'espace lui-même de Jérusalem. L'image observant le profond horizon du paysage entourant la ville offre un regard où l'espace n'est plus délimité par le champ de vision de la caméra. Concrètement on perçoit le mur entourant la vieille ville et les délimitations de l'ensemble, par contre le déplacement de la caméra traduit une mobilité qui est extérieure à ces limites matérielles, car à partir du sommet du Mont des Oliviers les différentes directions sont possibles et indéterminées. Indéterminées car ni Malka ni la caméra ne choisissent une direction précise. Ainsi, après avoir démontré par le mouvement paisible et continu de la caméra que l'espace n'était plus restreint, que Malka pouvait aller où elle voulait, Gitaï s'arrête pour observer l'espace global de Jérusalem à distance. Jérusalem apparaît alors dans son ensemble et non seulement par le quartier religieux quitté par Malka. Au loin, de ce point de vue, la ville de Jérusalem semble en apparence paisible et en harmonie dans la diversité de la beauté architecturale qui la compose. C'est la distance et le temps accordé à ce regard attentif qui crée l'impression de la ville multiple, qui est pourtant au coeur du conflit identitaire de Malka à l'image du conflit politique. L'histoire de Jérusalem est marquée par sa diversité culturelle et religieuse depuis des siècles et ses conflits répétitifs, de l'Antiquité aux croisades

jusqu'au XXI^e siècle. Cette image prolongée et distanciée sur la ville sous-entend qu'elle pourrait être perçue autrement, c'est-à-dire selon ses diversités passées et présentes où elles pourraient idéalement cohabiter.

Amos Gitaï filme ainsi un récit qui s'inscrit dans un contexte local très précis, le microcosme d'une communauté encadré par son espace fermé, idéologiquement et physiquement. Par l'indirecte libre, Gitaï compose son film et ses images selon les perceptions de ses personnages de façon à transmettre l'étouffement vécu. Le plan-séquence finale marque le passage entre la libération de Malka au regard porté par Gitaï sur l'espace de Jérusalem. Espace conflictuel aujourd'hui comme hier, cette image est pourtant celle d'une ville magnifique qui à distance présente un faux-semblant de paisibilité qui permet d'entrevoir ce qu'elle pourrait être.

Il le fait d'un point de vue qui sous-entend sa perspective où s'entre-relie le local et le global, l'universel du cinéma par l'individu et le collectif. L'étouffement face à l'hermétisme symbolisé par le personnage de Malka peut être comparé à toutes les contradictions du monde présent où la globalité se confronte au local en chaque instant et chaque détail. Les individus et les nations -ou communautés- sont placés devant la nécessité de repenser leur position dans l'espace, les espaces locaux et nationaux qui font partie intégrante de l'espace global sans être reniés.

La terre d'Israël et de Palestine est un territoire habité par un état de guerre perpétuelle pour l'appropriation-récupération exclusive de son espace. Si certaines personnes espèrent toujours ouvrir un dialogue vers la réconciliation, la frontière qui se construit sans cesse par l'oppression mènera toujours à la guerre et non à la paix. Un Etat guerrier ne peut que vaincre ou perdre une seule fois⁸⁰. La frontière construite avec les années, dans sa réalité du territoire et dans l'idéologie, devient presque impossible à faire tomber ou à traverser, et cela est d'autant plus concret avec la construction du mur de séparation, de «sécurité», en Cisjordanie.

80 Voir Noam Chomsky, *Middle East Illusions*, Rowman & Littlefield Publishers, inc., Lanham, Maryland & Oxford, UK, 2003.

Amos Gitaï et Elia Suleiman⁸¹ espèrent à travers le cinéma d'autres possibilités plutôt que les scénarios désastreux géopolitiques et humanitaires. Le cinéma est pour l'un comme pour l'autre un refus des frontières, un refus de l'abandon à la rhétorique destructrice du conflit israélo-palestinien. Par le cinéma, ils émettent non seulement des critiques et des mises en perspective, mais surtout ultimement une invitation au dialogue par les individus. Ce dialogue ne peut naître pour l'instant qu'à l'intérieur de l'univers du langage cinématographique parce qu'il s'agit de repenser l'espace, la position de l'homme en celui-ci et en relation avec les autres, ce qui permet d'entrevoir une possible cohabitation réelle. Leur cinéma témoigne des conséquences sur l'individu des restrictions de mouvement pour l'un, et du mouvement associé soit à la conquête du territoire soit à la traversée nécessaire de l'espace identifié pour confronter le contrôle.

Elia Suleiman

Malgré le fait que la situation au Proche-Orient est regardée plus souvent selon deux points de vue qui s'opposent, en réalité la situation est vécue et perçue à travers un spectrum beaucoup plus large d'interprétations. C'est à l'intérieur de ce spectrum que se situent les perspectives de Gitaï et de Suleiman. Chacun est forcément influencé par son origine et sa position, mais ils offrent une mise en perspective des relations entre les individus, relations complexes dues à la nature humaine, mais où la cohabitation est possible. Gitaï observe son espace par ceux-ci et par le besoin de traverser l'espace en outrepassant des frontières idéologiques. Suleiman, aborde par l'absurde l'incommunicabilité entre les gens par le silence et les petites chicanes entre voisins -tous Palestiniens- qui démontrent à quel point de petits conflits existent entre les gens et pas seulement la grande question de la terre. L'absurde dépeint également le rapport à l'espace par les restrictions de la libre circulation et par le partage parfois courtois mais aussi d'exclusion entre Palestiniens et Juifs. Suleiman comme Gitaï se

⁸¹ Voir ses films *Chronicle of a disappearance* (1997) et *Intervention divine* (2002), ainsi que *Guerre et Paix à Vessoul* (1997) coréalisé avec Amos Gitaï. En 1999, il a aussi réalisé *Cyber Palestine* aux États-Unis, mais le film n'a pas été distribué depuis comme *Guerre et Paix à Vessoul*.

penchent sur les individus pour observer le quotidien de ceux-ci, comment l'occupation et le conflit influencent leurs vies, mais aussi comment les uns et les autres vivent, chacun de leur côté et ensemble. Si confrontation il y a, jamais elle est de la nature des attaques armées rapportées par les médias -sauf avec *11'09''01* par lequel Gitaï confronte justement le cirque médiatique autour des attentats-, ni selon les stéréotypes des individus impliqués, Juifs et Palestiniens. Ils ne nient pas leur existence, mais tous deux essaient de montrer autre chose, les nuances. Gitaï le fait par la mise en scène des interrelations entre les individus de différentes origines qui cohabitent et partagent le même espace. Suleiman choisit plutôt la confrontation symbolique, face aux restrictions de mouvements et des libertés individuelles, dont nous allons voir l'exemple de quelques scènes marquantes. Pour Suleiman, le dialogue à promouvoir n'est pas encore concret, alors il met en scène un dialogue à la fois «spatial» et reposant sur l'échange de regards. La paix selon leurs cinémas réside dans la cohabitation et le respect de tous. Ni l'un ni l'autre n'abandonneraient leur identification à cet espace, mais ils le présentent selon la possibilité d'une cohabitation privilégiant le respect des diversités.

Chronique d'une disparition

Le discours du cinéma de Elia Suleiman rappelle le regard de dérision, de critique ciblées au ton humaniste de Chaplin dans *Les Temps Modernes* et *Le Grand Dictateur* (1936, 1940), alors que son personnage placide rappelle lui celui de Buster Keaton. Suleiman se met lui-même en scène mais toujours en être muet observateur, combinant sa présence comme personnage et réalisateur au sein même du film et ce dans ses deux longs-métrages *Chronique d'une disparition* et *Intervention divine*.

Chez Suleiman, l'espace encadré est l'espace de la loi qu'il s'agit de montrer et de dénoncer. Comme je le disais, sa perception est très différente de celle de Gitaï car pour l'un et l'autre la perception de l'espace est foncièrement différente. Pour Suleiman, l'espace où il vit et qu'il observe est sous le contrôle de l'autorité israélienne. Il met donc en scène cette omniprésence du contrôle et de la restriction de mouvement dans l'espace. Etant donné cette perception, il n'utilise pas le plan-

séquence comme Gitaï, il choisit plutôt une composition de l'image où l'on perçoit l'encadrement et l'immobilité. Il privilégie les longs plans d'ensemble fixes, sauf lorsqu'il se rapproche à quelques moments d'un personnage, lui ou la femme, pour marquer l'identification émotive malgré leurs visages impassibles. Les plongées et les contre-plongées sont choisies pour accentuer certains moments et positions du personnage dans l'espace, ce que le regard fixe de la caméra souligne également. Il construit aussi le trajet de ses deux films par la répétition de certains gestes, surtout lorsqu'il s'agit de la mise en scène de son propre personnage de réalisateur/scénariste. Sa présence et ses gestes répétés ponctuent un statu quo qu'il cherche à dévoiler pour mieux démontrer qu'il peut être contesté. L'encadrement de la loi dans ce premier film est aussi représenté par les images de caméras de surveillance et par les échanges vocaux par radio de la police israélienne. D'ailleurs, un émetteur-récepteur est récupéré par la femme qui met en scène une fausse alerte. Pour les deux films, l'encadrement de l'espace est spécifiquement marqué dans la composition des images où le cadre ou les cadres sont présents à l'intérieur même pour souligner sans répit cette perspective de son espace d'origine.

Dans *Chronique d'une disparition*, Elia Suleiman met en scène son propre retour chez lui à Nazareth après un exil volontaire de dix ans à New York. La mise en abyme de son regard, qui retrouve son espace d'origine, est teintée de sa stylistique de l'absurde et de l'ironie, empruntant certains préceptes du style chaplinesque face à l'autorité. Suleiman se met lui-même en scène comme personnage central, il est volontairement muet laissant ses observations se traduire par le regard. D'ailleurs, les autres personnages également parlent très peu. Sa seule «narration» de son retour est transmise par des images de son écran d'ordinateur où il écrit. Ponctuellement, nous voyons sur l'écran en gros plan apparaître les mots nous situant dans la progression temporelle. Plus souvent il ne s'agit que d'une note «Le jour suivant», mais quelquefois ces mots nous situent plus concrètement. Par exemple, le film est divisé en deux parties, la première s'intitulant «Nazareth, Journal personnel» et la deuxième «Jérusalem, Journal politique». L'épilogue s'intitule «La Terre Promise» alors que Suleiman reprend le chemin de Jérusalem vers Nazareth, vers chez ses parents.

À Nazareth, il s'agit d'observer le quotidien tranquille de ses parents et voisins. Chaque scène apparaît comme un fragment, ce n'est que progressivement que les liens se font entre lui et ces personnages anonymes observés dans la simplicité de la vie de tous les jours. Dans leur quartier, les Palestiniens sont «libres» de leur mouvement, par contre l'autorité qui les supervise est israélienne. Donc, malgré une apparence de libre circulation, Suleiman transmet subtilement par la composition de l'image, une sensation d'encadrement de l'espace. À Nazareth, la majorité des plans sont filmés à l'intérieur des lieux, ou juste devant ceux-ci. Presque chaque image est alors filmée d'un point de vue fixe où l'on perçoit toujours à l'avant-plan un cadre quelconque dans l'image. Plus souvent il s'agit de voir, entre la caméra et le ou les personnages, la fin d'une pièce et le cadre de porte de la pièce d'à côté, ou bien l'obstruction créée par un meuble, une fenêtre ou une petite rue étroite.

À Jérusalem, Suleiman croise le chemin d'une jeune femme -Adan- qui veut louer un appartement. La composition de l'image obstruée caractérise à nouveau la scène où il attend au bureau des logements alors qu'Adan discute avec le préposé. Suleiman est assis juste à l'extérieur du bureau à l'avant-plan de l'image, le cadre de porte les sépare jusqu'au moment où l'homme vient fermer la porte pour privatiser la conversation alors qu'elle est déjà bien entamée. Peu après, nous voyons Adan dehors dans une cabine téléphonique. La caméra la cadre en plusieurs plans de différents angles en marquant toujours la cloison de la cabine qui l'entoure et qui symbolise la barrière qu'elle rencontre. En effet, malgré son accent hébreu impeccable, tous ses interlocuteurs reconnaissent qu'elle est arabe à cause de son prénom. Les Israéliens refusent alors de lui louer un appartement sous divers prétextes. Elle trouve finalement une chambre au-dessus d'un théâtre café. Suleiman sans l'approcher directement l'observe à l'intérieur du bâtiment. Avec deux hommes, elle manipule du matériel qui au premier regard ressemble à des explosifs. Suleiman joue avec les stéréotypes véhiculés des Palestiniens. Il ne s'agit pas d'explosifs fabriqués par des kamikazes, plus tard lors de l'arrestation d'Adan, le feu d'artifice explose au-dessus du théâtre café. Suleiman ridiculise gentiment la police de Jérusalem en les faisant ressembler à des «Keystones Cops» ou des caricatures d'une équipe de «SWAT». Un matin, deux policiers surgissent à la fenêtre devant lui, ils fouillent partout à

l'intérieur de sa maison mais le remarquent à peine. Ils ne lui parlent pas alors qu'il est debout près d'eux en pyjamas. Ils traversent l'appartement et repartent comme ils sont venus. La caméra les suit en empruntant le regard d'observateur impuissant de Suleiman. Le ridicule de l'opération mise en scène par le regard à travers le lieu représente la soumission imposée et le contrôle des hommes dans l'espace jusque dans leur espace privé par l'autorité israélienne.

Le cinéaste Suleiman derrière la caméra se dédouble de sa présence à l'écran au moment où Adan décide de donner une leçon à la police de Jérusalem. Ayant trouvé par terre un de leur walkie-talkie, elle écoute d'abord leurs communications. Ensuite, ayant assimilé leur langage codé, elle annonce une alerte et les dirige à travers la ville puis vers le Mont des Oliviers. La caméra de Suleiman l'observe dans sa petite chambre, la caméra la cadre de plusieurs points de vue en tournant tout près autour d'elle. Au milieu de l'alerte, Suleiman la filme dehors debout au milieu des routes traversées par les patrouilles en folies, alors qu'elle continue à leur communiquer de fausses directions. De retour dans sa chambre, la caméra l'accompagne toujours suivant son mouvement pivotant par sa chaise de bureau. Après avoir joué avec eux par la fausse alerte, elle termine sa communication avec un message clair énoncé sur les ondes «Jerusalem is no longer united, not unified... Oslo is not coming, Oslo is not even calling... For a change, we will sing you a song». Adan chantonne alors d'un doux murmure l'hymne national israélien alors que la caméra l'observe toujours de très près. Le mouvement de la caméra qui la suit se poursuit en s'enchaînant à son mouvement sur une autre chaise aux couleurs du drapeau palestinien sur la scène du théâtre alors qu'elle continue le chant. Alors qu'elle chantonne doucement l'Hatikva, qui signifie l'espoir de la Terre promise, de la terre retrouvée après l'exil, des images d'archives montrent un groupe d'Arabes qui dansent. Images regardées un peu plus tôt par Suleiman avec leur bande sonore où là aussi un chant narrait la peine et l'espoir de retrouver la terre perdue. Le parallèle créé par l'image entre ces deux chants énonce l'identification des deux peuples face à ce même espace d'une terre promise. Suleiman souligne la simultanéité par le montage des images et les paroles de l'espace identifié, reconnaissant ainsi sa dualité incontournable. Ce qui le conduit à reprendre, sur la route du retour à Nazareth, la chanson utilisée plus tôt à l'entrée de Jérusalem qui dit

«let's return to peace, let's be friends again». La conclusion du film se fait sur une image agençant la dualité vécue à celle de l'encadrement des uns dans cet espace partagé. De retour chez ses parents, l'image en un seul plan d'ensemble fixe les montre endormis chacun sur leur fauteuil devant la télé. A l'arrière-plan, au fond du salon, nous voyons le cadre de porte et la chambre d'Elia où l'on entrevoit sa silhouette de dos dessinée discrètement d'un côté par la lumière extérieure et de l'autre par la télévision qui émet la seule lumière dans la maison. La télé est située au bout du salon près du cadre de porte de la chambre de Suleiman. Face à la caméra, nous voyons à l'écran de la télé l'annonce de la fin des programmes avec l'apparition du drapeau israélien et la diffusion sonore de l'air instrumental de l'Hatikva. La dualité vécue par les hommes sur ce territoire est symbolisée par cette image de l'hymne national israélien à la télé dans la maison palestinienne. Alors que ses parents dorment, Suleiman encadré par les murs de sa chambre dans les murs de la maison «envahie» tourne le dos à la caméra en regardant à l'extérieur. Au plan sonore, l'hymne national israélien étant le récit de la terre promise, on refait le lien à la dualité de cette terre promise et à la dualité des deux perspectives présentées avant comme je l'ai mentionné. Visuellement l'encadrement autour d'eux marque la co-présence des deux peuples et la dynamique d'occupation. Malgré sa présence placide, la position physique de Suleiman, même si en fond de plan et éclairé que par sa silhouette, rappelle le regard sur Yussuf dans l'espace et son discours dans *Kedma*: «ici nous resterons comme un mur». Le mur formé par Suleiman est discret mais il n'en est pas moins expressif de sa présence persistante comme l'annonçait le mur imagé par Yussuf.

Intervention divine

Tous les deux réalisés la même année, 2002, *Kedma* et *Intervention divine* offrent un complément dissident face aux images médiatiques qui ont dominé l'espace public suite au déclenchement de la deuxième Intifada et la réoccupation des territoires en 2000 et 2001. Comme je l'ai déjà dit, les deux cinéastes refusent les positions manichéennes. Leur esthétique de l'espace permet l'énonciation de discours nuancés

et critiques, aspirant à concevoir une nouvelle appréhension de l'espace reconnaissant la dualité et la cohabitation perceptive liées à ce territoire.

Le rythme d'*Intervention divine* dans son ensemble -et de la majorité des plans- est très lent -comme *Kedma*-, transmettant ainsi une impression d'un temps qui s'écoule sans fin, moment par moment. Suleiman situe les personnages impassibles dans un espace presque désert où le temps semble avoir été arrêté sauf pour démarquer le jour et la nuit. Le temps est ainsi contraint à la seule sensation de la durée alors que l'environnement reste inchangé. Ce regard sur l'environnement en statut quo est entre autres dépeint par la répétition de différentes scènes dans les mêmes lieux où les rapports entre individus varient peu. Que ce soit les images du quotidien dans la ville, les ruelles du quartier, les routes et le chemin du checkpoint, la caméra circule -mais en plans fixes- et observe lentement alors que ce qu'elle perçoit et transmet est l'immobilité. La femme est le seul personnage à confronter la stagnation et la restriction de mouvement. Les deux scènes qui illustrent cette prise de position et d'action sont d'ailleurs explicites par le rythme soutenu par la musique et le montage, ainsi que par la perspective de la caméra elle-même qui la filme sous différents angles se succédant pour illustrer le refus de barrière -et de cadres- à son mouvement et son déplacement. Ces séquences sont alors d'autant plus en contrepoint au reste du film où la passivité et l'immobilité dominant alors que l'espace semble déserté et le temps arrêté. La caméra cadre cette fixité et son encadrement.

De cette façon, Suleiman construit une image de l'espace épurée à la fois dans sa spatialité et en opposition aux images surchargées des médias qui cadrent surtout les guerres, attentats, paniques, manifestations et affrontements. Dans tout ce calme et ce silence⁸², la violence et la frustration sont pourtant latents. Suleiman choisit de l'énoncer -puisque'elle est incontournable dans la réalité du contexte- de différents points de vue symboliques. Il construit une image de cette rage latente par des détails qui énoncent à quel point la frustration contamine le quotidien et affecte les plus simples interactions entre les individus. Ainsi, Suleiman démarque d'autant plus

82 Outre la scène de bataille «ninja», l'embouteillage agressif au checkpoint où tout le monde est refoulé, et également la scène d'humiliation au checkpoint par un soldat qui s'en prend aux arabes qui veulent traverser un soir.

l'évidence selon lui que la survie et la vie -en paix- ne peuvent advenir que par le dialogue et la tolérance. D'où un très grand nombre de plans accentuant les échanges de regards silencieux mais énonciateurs d'une communication encore absente. Par la co-présence de ces réalités, Suleiman souligne l'urgence de sortir de l'impassibilité et des cercles répétitifs, puisque cette rage latente due à l'étouffement peut exploser à tout moment. Il met en scène ceci par la séquence finale. En champ / contrechamp, d'un côté apparaît en plan moyen un point de vue frontal à partir de l'extrémité de la table de cuisine chez les parents de Suleiman face à la cuisinière où un presto fait sortir sa pression. Le point de vue opposé du champ cadre de face Suleiman assis côte-à-côte avec sa mère qui lui dit doucement: «That's enough. Stop it now.». Le dernier plan est le retour sur le presto sur le feu vraiment prêt à exploser à tout moment. Ces quelques mots de la mère associés à l'image du presto sont une invitation sage à mettre fin à la haine, à la violence, et à l'oppression destructrice et autodestructrice de ce conflit.

L'image de la perception de l'espace par l'homme est ainsi la représentation métaphorique et poétique du propos évoqué par Suleiman à travers tout le film *Intervention divine*. Car l'espace qu'il dépeint, surtout par des plans d'ensemble dans le calme et le silence, se referme sur les individus qu'il filme alors en plans rapproché les encadrant silencieux et passifs. L'image qu'il crée de l'espace est donc celui de l'attente des hommes -par leur immobilité, la répétition des gestes, leur silence-. Attente qui est contrebalancée par les images du défi et de l'action incitative -mais fantasmée- entrepris par la femme. Le regard porté par Suleiman contredit les clichés. L'image de Jérusalem dans ce film, est celle d'un espace calme, silencieux et presque déserté par les hommes, alors qu'il est tout autre dans les représentations médiatiques de la ville. L'espace de Jérusalem capté par Suleiman devient un non-lieu dans l'attente d'un mouvement différent de celui des conflits armés. Ces derniers sont isolés sur un terrain dans la montagne à l'extérieur de la ville en une séquence qui est construite par une perspective d'un spectacle chorégraphié et non d'un conflit réel. La distanciation évoquée par la réalisation de Suleiman, entre autres par l'absence presque entière de paroles, par la structure peu narrative du film et par les longs plans,

suscite la mise en perspective du temps et de l'espace de Jérusalem. Jérusalem demeure en position d'attente et de stagnation par ce point de vue observateur plutôt que provocateur. Le regard de Suleiman incite à questionner et à envisager d'autres perspectives possibles de l'espace d'un Jérusalem contemporain abritant la diversité de ses habitants.

Avec *Intervention divine*, Suleiman met en scène le quotidien en fragments alors que les lignes narratives sont réduites au minimum. Suleiman interprète le personnage central, muet et observateur, comme il y joue aussi son rôle du réalisateur qui observe au sein même de son film. Il n'est impliqué en tant que personnage qu'à travers deux lignes narratives parallèles qui forment le lien de l'ensemble. D'abord reviennent ponctuellement ses présences auprès de son père, le cycle de sa maladie débutant d'abord par le père au travail, à la maison, son hospitalisation, et en bout de ligne sa mort. Ces différentes scènes présentent Suleiman dans l'ambiguïté de la superposition de ses rôles personnels et comme réalisateur. Quelques scènes présentent d'ailleurs Suleiman chez lui consultant ses fiches scénaristiques accrochées sur le mur: père à l'hôpital, visite au père, mort du père. Il enlève d'ailleurs la fiche de la mort après la mort effective du père, mort également réelle du père de Suleiman à qui est dédié ce film. La fiction se fusionne ainsi au réel vice-versa.

L'autre ligne narrative impliquant Suleiman présente ses rencontres avec sa compagne de Ramallah. Alors que lui vient de Jérusalem, les deux amoureux ne peuvent se voir qu'au checkpoint car elle ne peut dépasser cette frontière. Le rapport à l'espace s'exprime particulièrement par cette restriction des libertés de mouvements. La caméra les cadre donc dans l'espace du stationnement entre les deux «territoires». Là où, assis silencieux dans la voiture, l'expression de leur amour est limitée à la sensualité des gestes tendres et doux de leurs mains se rencontrant au-dessus du bras de vitesse de la voiture qui marque la frontière entre leurs corps. Ils sont cadrés en différents plans rapprochés séparés: de leurs visages impassibles, leurs mains amoureuses et le cadre formé par la voiture autour d'eux. Toute l'expression passe par ces deux mains alors que leurs visages et corps demeurent immobiles et impassibles. Tout le jeu de Suleiman et de la femme relève du silence. Seul le regard porte

l'intensité des émotions retenues, relevant l'étouffement de cette restriction de leur vie privée encadrée dans l'espace surveillé.

Suleiman se positionne aussi en observateur, ce qui est présenté par plusieurs plans où il est seul dans sa voiture dans le stationnement du checkpoint observant, situé comme devant un écran, les scènes quotidiennes du checkpoint, les allées et venues, le calme et les gestes d'humiliations. Ces quelques scènes d'observation de l'intérieur par le cinéaste sont composées par différents types de plans fixes qui encadrent ce regard dans l'espace du checkpoint. Que ce soit: un regard subjectif vu de l'intérieur de la voiture observant l'activité du checkpoint au bout du stationnement; un plan d'ensemble (de l'extérieur de l'auto) ou un plan rapproché (de l'intérieur de l'auto) face au visage de Suleiman alors qu'il regarde -toujours immobile et impassible- le checkpoint derrière la caméra; ou un plan général encadrant la voiture stationnée faisant face au côté du checkpoint et la file des voitures attendant l'autorisation de passer. Le checkpoint et la ligne de voiture sont situés perpendiculairement devant Suleiman comme l'image sur l'écran d'un ciné-parc tout près devant la voiture. Ces images marquent la fermeture et le contrôle de l'espace palestinien dans l'espace israélien qui sont synthétisés par le checkpoint et sa frontière. En deux moments, Suleiman «met en espace» la possibilité de traverser la frontière en usant de tactiques inédites et fantasmées qui défient l'autorité des soldats par le regard ironique de la caméra. Le caractère fantasmé confère à ces deux séquences une possibilité en devenir de la traversée des frontières en ce territoire qui dans la réalité ne semble pas être en voie vers cette ouverture prochaine. Ces deux séquences relèvent d'un désir de liberté de mouvement qui ridiculise aussi par le fait même l'obéissance stricte des soldats du checkpoint. Lors d'une rencontre entre lui et la femme, ils se regardent toujours en silence dans la voiture alors qu'il gonfle un ballon rouge sur lequel il y a le dessin du visage d'Arafat. Il laisse alors sortir le ballon par le toit ouvrant de la voiture. Le ballon vole vers le checkpoint, les soldats sont «alarmés» et perplexes devant ce ballon qui chemine vers eux et en direction pour traverser la «frontière». L'absurdité de vouloir empêcher le passage d'un simple ballon, parce qu'il est à l'effigie d'Arafat, est éloquente de la critique de Suleiman sur l'absence de discernement dans la fermeture de l'espace. Ce geste de «résistance» aux règles est

d'ailleurs dérisoire, et il symbolise par ailleurs comment les gestes de résistance sont restreints en dehors des actes de violence.

Suleiman choisit le symbole anodin du ballon pour exprimer la possibilité de retrouver la liberté de mouvement: le ballon suit le vent et traverse l'espace de Jérusalem pour terminer son chemin sur la coupole de la mosquée al-Aqsa. La caméra suit le vol du ballon arborant le visage souriant d'Arafat dans le plaisir de se laisser porter sans être arrêté -alors que dans la réalité à ce moment il était confiné dans ses bureaux depuis des mois⁸³-. Le rapport à Arafat est davantage symbolique car, du point de vue de l'Autorité Israélienne il représentait l'image de l'ennemi à abattre, alors qu'il fut autant un chef qu'une image d'échec pour les Palestiniens. Suleiman partage avec Edward Saïd un point de vue très critique par rapport à l'organisation politique palestinienne⁸⁴, par rapport aux problèmes internes de corruption, d'absence de projet concret, ainsi que face au territoire et à l'espace pour un État palestinien. Le fait que le ballon termine sa course au-dessus de la coupole de la mosquée al-Aqsa symbolise aussi l'image du conflit basé sur les identifications religieuses et sacrées légitimées par l'Histoire et les textes bibliques et coraniques. Suleiman relève subtilement comment l'image du conflit est alimentée par l'image de Jérusalem comme site des différents lieux saints à protéger et s'approprier. Le caractère religieux étant utilisé pour justifier les positions politiques, alors que le contrôle du territoire dépasse largement les idéologies et croyances. Les dirigeants et les médias utilisent davantage celles-ci pour garantir l'appui des populations face aux actes d'oppression et de réponses -représailles- des deux parties. Suleiman, en tant que chrétien, défie ces images religieuses par des images soulignant l'absurdité des codes d'interprétations. Deux séquences sont particulièrement éloquentes face à cette position. Celle d'ouverture du film qui présente la course du père Noël qui se fait assassiner et celle de la femme «ninja» auréolée dans les airs d'une couronne de balles à l'image du christ crucifié, vue en plongée et contre-plongée, elle est observée par les regards perplexes de l'ahaj qui n'osent l'abattre positionnée dans ce symbole.

83 Le quartier général d'Arafat à Ramallah fut en état de siège à partir de mars-avril 2002. Après il fut en garde à vue pendant deux ans jusqu'à la mort d'Arafat.

84 Elia Suleiman, *The Postponed drama of return*, 27 octobre 2003, www.opendemocracy.net, publié dans le magazine al-Adab (Beyrouth), novembre 2003.

Le rapport à l'espace est clairement dépeint par Suleiman -en tant que Palestinien chrétien résidant en Israël et non dans les Territoires Occupés- comme un espace où l'on permet aux Palestiniens de demeurer mais à l'intérieur de cadres limitatifs. De cette position, il présente l'impuissance et le rapport à l'espace des individus nourris par les frustrations quotidiennes qui sont symbolisées par des petits gestes à l'intérieur des cadres. Par exemple, en quelques longs plans d'ensemble qui reviennent ponctuellement en différents angles de vue, un homme défait avec une petite pioche un mur qui fait la bordure d'un chemin à côté de sa maison. Ce petit mur qui solidifie le côté du chemin est anodin, mais il maintient en place cette route. À chaque fois la police vient l'avertir, l'attitude des policiers envers lui démontre non seulement l'habitude de ce geste, mais également un rapport presque sympathique envers le vieux monsieur qui s'obstine à enlever quelques roches. A chaque fois, la caméra présente la scène en plan d'ensemble, soit en légère plongée axée sur le groupe dans l'angle de la route, soit sur le groupe formé par l'homme et les policiers devant la maison. Aucune violence n'est exprimée par les policiers. Suleiman maintient l'anecdote de ce geste répété, comme par la répétition il reflète l'obstination de la résistance, même si légère et donc apparemment futile. Le vieil homme demeure déterminé à préserver le territoire comme il était avant les constructions israéliennes. Suleiman place en la Femme, comme dans *Chronique d'une disparition*, le rôle non seulement de résistance mais celui de l'action concrète, -d'une certaine violence et meurtrière pour quelques soldats-, ses gestes désarçonnent l'autorité de Tsahal⁸⁵. Suleiman transpose le personnage de sa compagne en une image de la Femme anonyme détenant le pouvoir de défier et déstabiliser l'autorité. A un moment où tout le monde est refoulé au checkpoint, la Femme sort de sa voiture et marche vers le checkpoint en projetant toute sa détermination à traverser à pied sans s'arrêter à cette frontière. Suleiman filme la scène en mettant l'accent sur le pouvoir de séduction de la femme énonçant sa force et détermination par son corps, son allure et son regard

85 Ce rôle de la Femme est d'autant plus déstabilisant qu'inhabituel. À l'exception de récentes kamikazes féminines, la femme est plus souvent restreinte à l'image projetée de la mère pleurant son fils ou son mari.

soutenu et fier. Elle marche suivie du regard par la caméra en différents angles en plans rapproché et demi-ensemble qui alternent entre elle et les soldats subjugués. D'un pas ferme, elle avance alors qu'ils braquent leurs armes sur elle. D'un regard caché derrière les lunettes fumées, elle est dans leur mire, elle relève les lunettes au moment de croiser les soldats de son regard déterminé, ils baissent alors leurs armes et elle traverse simplement la frontière. Les soldats apparaissent ridicules dans leur pâmoison devant cette belle femme forte. La musique accompagne et appuie sa détermination alors que cette séquence exprime la déstabilisation de l'autorité par la séduction. Après son passage, le fantasme s'expose par l'écroulement de la tour du checkpoint -filmé au ralenti en plan général pour prolonger cette image- démolissant au sens figuré la frontière «macho» de l'armée. Suleiman choisit l'image de la féminité -qui *a priori* n'est pas violente- pour déstabiliser l'autorité en contrepoint à l'image «macho» de l'armée -de Tsahal comme de toute armée-. La femme conquérante revient plus tard dans le film dans son personnage «ninja» pour affronter directement par le combat les militaires.

Suleiman ne prétend pas faire abstraction de la rage et du besoin de se défendre qui s'exprime par la confrontation, la violence répondant à celle de l'autre et vice-versa. Suleiman situe les gestes de confrontation uniquement contre l'armée et jamais contre les civils. Il illustre plutôt la violence verbale entre les Palestiniens eux-mêmes, alors que le seul rapport avec un Juif civil est démontré par un échange de regards soutenus presque sympathiques. Dans cette scène, Suleiman, dans sa voiture à la lumière rouge, échange un regard éloquent avec l'homme dans la voiture d'à côté. La caméra cadre en plan rapproché Suleiman avec en arrière-plan une grande affiche publicitaire qui invite les Israéliens à venir se «pratiquer» («Come shoot if you're ready») à tirer sur des cibles à l'effigie de l'Arabe armé féroce d'un grand couteau et portant le Keffieh⁸⁶. Utilisant l'image démoniaque du Palestinien ennemi et armé, cette propagande incitait à la haine et la violence dans une image fermée, unilatérale et réductrice de tous les Palestiniens comme attaquants potentiels. En champ/contre-champ en plans rapproché, on alterne entre lui qui regarde -avec l'affiche en arrière-

86 D'ailleurs ce panneau publicitaire n'est pas une invention de Suleiman, des panneaux de ce type ont été installés suite à la première Intifada en 1987-88.

plan- et ce qu'il voit: son voisin de voiture qui le regarde aussi, un Juif portant la Kippa et ayant un drapeau Israélien flottant au vent accroché à l'antenne de l'auto. La séquence est ainsi composée par l'alternance entre les deux images des symboles extrêmement codés des antagonismes qui encadrent les deux individus. Mais à partir de ceux-ci Suleiman énonce plutôt son choix de dialogue silencieux avec son vis-à-vis. Leur visage et leur regard attentif occupent le centre des deux images à la même échelle qui alternent en champ/contre-champ. Suleiman utilise une chanson pour énoncer ses paroles qu'il communique à l'autre qui l'écoute. Les paroles de la chanson expriment sa position pacifiste mais non moins engagée en faisant appel à la compréhension. Le dialogue silencieux des regards appelle à la possibilité d'un réel dialogue concrétisé d'individu à individu. Entre autres paroles, la chanson⁸⁷ énonce:

«I've put a spell on you....cause you're mine...I've put a spell on you...you better stop the things you do...I'm lieying...I can't stand it your running around...I can't stand it when you put me down...».

Les deux hommes soutiennent le regard de l'autre, sans animosité, le message est échangé. La caméra alterne lentement de l'un à l'autre accentuant la communication par le regard alors que la bande sonore dominée par la chanson dévoile également le silence verbal des personnages.

Peu après cette séquence, Suleiman met en scène le camp d'entraînement de tirs annoncé par l'affiche précédente. En plan général, la cible prend vie par la femme qui fait face aux militaires. Le combat est explicite dans le ton de la bataille «ninja», mais il est aussi teinté de nombreux symboles déplaçant le combat vers la mise en scène et la chorégraphie plutôt que la démonstration violente réaliste. Par exemple, la femme élimine les soldats par des grenades qui explosent en les faisant disparaître en fumée et non en les «déchiétant». À leur disparition, le commandant se retrouve seul, vu en plongée totale en plan général au coeur d'un drapeau palestinien qui se dessine d'un éclair sur le sol de sable⁸⁸. L'image du drapeau apparaissant de façon rapide et inattendue contribue à accentuer la perspective du discours en tant que le sujet de

87 «I put a spell on you» interprétée par Natacha Atlas.

88 La Femme se défend également d'un bouclier arborant sans surprise la forme cartographique de la Palestine entière.

cette mise en scène plutôt que la confrontation physique concrète. Suleiman énonce un discours éloquent par la réalisation de cette séquence. L'ensemble est monté à partir d'images du combat chorégraphié filmé en plusieurs plans général ou d'ensemble et soutenu par un montage rapide, les symboles de l'État palestinien, la Femme interprétant la combattrice «ninja» fictive. Elle voltige dans les airs et épargne le chef militaire en le confrontant du regard et en faisant plutôt exploser l'hélicoptère fourni par les Américains. Le montage suivant le rythme chorégraphique de la musique qui coordonne les mouvements des personnages et le dévoilement des effets spéciaux, accentue l'aspect fictif -et la symbolique fantasmée- de la bataille. De ce point de vue, la violence est mise en scène pour la dénoncer et non l'encourager⁸⁹, suggérant plutôt de survivre par d'autres alternatives à élaborer entre eux, et devant débiter par le dialogue. Dialogue qui est symbolisé par l'ensemble du film, et cela même si ce dialogue est silencieux et plutôt figuré par l'échange des regards qui précède la possibilité du dialogue. Que ce soit l'échange de regards entre la Femme et le chef militaire ou entre Suleiman et le Juif civil, ces derniers sont cadrés de près pour marquer l'intensité et l'identification émotionnelle qu'ils représentent.

La réalisation de *Intervention divine* est constituée d'une poésie de l'image s'opposant aux images construites par les médias et les préjugés qui en sont conséquents. Chaque scène relève du quotidien, de ses souffrances et moments d'amour, alors que le tout est une invitation à la réflexion sur l'absurdité de la situation de l'espace contrôlé. En déstabilisant les images conçues, Suleiman construit une rencontre d'émotions à la fois disparates et complémentaires alliant la situation personnelle au contexte général. Suleiman étant muet, comme la majorité des personnages, les échanges sont axés sur le contact par le regard qui sous-entend davantage que le choix de certains mots, c'est-à-dire qu'il laisse libre à une interprétation de ces regards plutôt que de les limiter à des positions concrètes. À peine quelques scènes contiennent des paroles, en celles-ci les mots sont restreints aux chicanes ou aux insultes entre voisins, ou plus simplement les échanges brefs des policiers avec la touriste égarée et avec le vieil

89 L'exemple de l'explosion de l'hélicoptère est évidemment associé au puissant appui militaire des États-Unis à écarter de la situation.

homme. Par ailleurs, du peu de paroles de tout le film, certaines sont éloquentes et énonciatives. Par exemple, une séquence entre voisins métaphorise par le détail le symptôme principal de l'irrésolution de ce conflit dans la perspective de Suleiman. Le premier plan d'ensemble en plongée démontre des sacs de déchets qui sont jetés d'en haut -de la cour voisine plus élevées- dans la cour d'une maison. Le plan suivant, vu en arrière-plan un homme sort de chez lui et marche vers la caméra. Une fois près d'elle, il s'arrête et regarde vers le haut pour s'adresser à sa voisine: «Neighbor, why do you throw your garbage into my yard? Aren't you ashamed?». Le plan suivant en contre-plongée présente la femme debout au-dessus de lui: «Yes, Neighbor! But the garbage I throw in your yard is the garbage you throw in our garden». De retour à l'homme sa réponse porte alors toute l'étendue du cercle vicieux de ce conflit sans fin entièrement relié à l'espace, et dont la résolution ne peut venir que du dialogue honnête entre les parties: «So what? It's still shamefull. After all, neighbors should respect one another. Why didn't you raise the matter with me first? Isn't that why God gave us tongues?».

Le regard porté par Suleiman s'énonce dans l'alliance entre tous ces fragments qui composent le film. Le film entier forme une mosaïque des différents rapports entre les individus et de leurs sentiments d'étouffement au sein de l'espace. Il s'agit évidemment de transmettre par l'image la sensation de cet espace occupé où la liberté de mouvement est restreinte et où sont présents partout les signes de l'occupation israélienne: par la police, l'armée, le checkpoint, le panneau publicitaire appelant au combat, etc. La perspective de Suleiman est poétisée par les compositions visuelles de métaphores, de symboles, de points de vue entre le réel et le fantasme, tous dirigés par la dérision du quotidien en cet espace. Par l'absurdité, il désamorce la surdramatisation et souligne par le fait même la profondeur du désarroi -de la perte, des restrictions, des humiliations-. Suleiman filme le quartier et le checkpoint presque toujours dans un état de calme profond, comme si la ville était désertée. Le calme étant dépeint par les plans d'ensemble presque vides d'individus. Au niveau sonore, ce calme est traduit par le silence omniprésent entre les individus, par le peu de bruits de la ville sauf les oiseaux. La musique extra-diégétique d'accompagnement s'accorde à

ce calme, à l'exception de certains moments où elle est plus rythmée en ponctuant l'affrontement entre la femme et les militaires, et lors de l'échange de regards entre Suleiman et le Juif.

Par la poésie du cinéma, Suleiman joue de subtilité par la métaphore, la dérision par l'absurde, le non-dit et le sous-entendu énoncés entre autres par l'absence de paroles des personnages et l'importance primordiale accordée aux échanges de regards des personnages, et celui de la caméra qui est celui de Suleiman observateur à distance. De plus, le besoin d'expression de la rage et celui de surpasser les restrictions de mouvement dans cet espace, prennent forme par des gestes de violence envers les objets symboliques de l'occupation -comme l'explosion du char israélien provoquée par un noyau de fruit lancé, la chute de la tour du checkpoint au passage de la Femme et l'explosion de l'hélicoptère-, mais *jamais* contre les hommes civils.

Gitaï et 11'09'01

Suleiman défie les stéréotypes représentant les Palestiniens (combattants) par l'absurde, tentant ainsi de mettre un visage tout simplement humain sur ses compatriotes. Sa dérision lui permet également d'énoncer et de figurer métaphoriquement la résistance au contrôle de l'espace. De son côté, Amos Gitaï met en scène dans ses films plus récents, la diversité culturelle et la cohabitation des individus à l'intérieur de la société israélienne. Il circule à travers cet espace, ces villes et villages, en observant comment se déroulent ces cohabitations, refusant systématiquement de cadrer et séparer les individus selon leurs origines. Les problèmes relationnels qu'il soulève relèvent de mésententes dues à des contextes sociaux difficiles. Dans *Terre Promise*, il s'agit de la traite des blanches (surtout réfugiées d'Europe de l'Est) à travers le Moyen-Orient, alors que dans *Free Zone*, il met en scènes trois femmes se rendant à la Free Zone, la zone de marché isolée des frontières en bordure de la Jordanie. Dans ces films, et les autres se déroulant en milieu urbain, Gitaï met en scène des personnages de différentes origines qui vivent dans le même espace et qui apprennent donc à faire fit des différences et à tenter de se connaître les uns et les autres. L'espace ainsi partagé prend les connotations de

l'amalgames des individus qui l'identifie. Depuis ses premiers films documentaires, Gitaï aspire à représenter ses personnages palestiniens avec le plus de réalisme possible, c'est-à-dire qu'il reconnaît les problèmes qu'ils vivent dans ce contexte alors qu'il les représente comme des individus faisant partie de cette société malgré l'occupation.

Le film *11'09''01* est constitué de onze courts-métrages par onze cinéastes du monde. Ceux-ci ont été réunis par l'objectif d'énoncer leur représentation et interprétation personnelle de cet événement allant à l'encontre de l'unilatéralité des perceptions médiatiques. Pour chacun d'entre eux, il s'agit de prendre une certaine distance face au choc du premier moment, et surtout, de contrebalancer les images sensationnelles de la télévision américaine. Ce film illustre autant la diversité d'opinions, de tons, de perceptions que d'approches narratives et esthétiques. Et surtout, la perception du rapport entre cet événement et d'autres réalités du monde contemporain par la vision cinématographique personnelle à chaque cinéaste. La diversité au sein de ce film rappelle et souligne le caractère uniformisant des médias, et la place ainsi nécessaire du cinéma pour transmettre entre autres la multiplicité des regards et des idées par rapport aux questions globales du monde présent.

A sa façon, le court-métrage de Gitaï intégré au film *11'09''01* se voulait une confrontation à l'image véhiculée par les médias lors d'attentats par des kamikazes en Israël. Ainsi Gitaï a choisi de tourner en un seul plan-séquence la scène de secours suite à un attentat-suicide sur l'avenue Jerusalem à Tel-Aviv, où tente de s'imposer une journaliste acharnée à faire son reportage en direct. Il met en scène le cirque médiatique prônant la terreur et le sensationnalisme qui contribuent fortement à alimenter la perception simplificatrice du conflit. Dans l'espace restreint entourant le lieu de l'attentat, Gitaï pousse à l'extrême l'insistance journalistique qui nuit à l'opération de secours. L'espace traversé en va-et vient latéraux et chaotiques par le plan-séquence est obnubilé par les médias, les autorités de secours et policières. Ce long plan-séquence s'inscrit en opposition aux courtes capsules insérées dans les reportages télévisuelles où l'on ne retient que l'intensité de la souffrance, de la violence, de la vengeance. Et ce d'autant plus que ce plan ne montre pas les blessés.

En mettant l'accent sur la joute médiatique en préservant toute la durée de l'événement par le plan-séquence, il semblait vouloir forcer une mise en perspective du rôle des médias dans la perception publique.

Ce que dénonce Gitaï est l'utilisation de l'image -des images choquantes et bouleversantes- pour contrôler l'opinion publique. Le plan-séquence s'oppose à l'image médiatique -des quelques images montées des courts reportages-, car ce plan unique présente d'une part la perspective sur la scène entière, et d'autre part, il lie ensemble les différents éléments qui dans les reportages sont montés séparément ou exclus. Ainsi, dans le même plan-séquence, la caméra capte les gestes et actions des secours, le lieu du sinistre, les gens qui cherchent à témoigner et la journaliste qui se glisse au milieu de tous pour savoir ce qui se passe. L'ensemble de la scène capté par le plan-séquence confronte les limites du reportage télévisuel. De plus, la bande sonore du plan-séquence illustre le chaos et l'enchevêtrement de toutes ces actions simultanées. Que ce soit les paroles et cris de chacun pour se faire entendre, ou la voix du patron de la journaliste que l'on entend lui annoncer l'attentat de New York et discréditer son insistance. La voix du patron en hors-champ provient de l'écouteur à l'oreille de la journaliste, donc normalement cette voix ne pourrait être entendue par personne d'autre qu'elle-même. La bande sonore intensifie ainsi l'impression de non-censure de la captation de cette scène, en incluant tous les aspects présents et en nous révélant tout ce que l'on n'entendrait ou ne verrait pas si nous étions sur place ou par le visionnement du reportage. En connaissant le cinéma, les idées et les perspectives de Gitaï, il apparaît évident que son objectif était de démontrer beaucoup plus que la panique provoquée par ces actes. Il aspirait à dénoncer la manipulation de ces événements⁹⁰ par les autorités et les médias au service de la construction d'arguments convainquants pour les répliques militaires abusives de l'Etat d'Israël par Tsahal. Ce contexte qu'il dit mépriser, il désire le dénoncer pour son utilisation de l'image comme «propagande» politique d'un seul angle de vue stimulant les antagonismes de l'opinion publique s'associant à un parti ou l'autre. Pour confronter cette image

90 En émettant ces images de violences et d'agressions captées avec insistance par les journalistes et leurs équipes de télévision.

médiatique, il a pris le risque de filmer le même événement en démontrant l'absurdité de l'insistance journalistique.

Le plan-séquence débute dans le noir avec un bruit d'explosion, l'image s'ouvre sur un soldat qui se penche au sol pour vérifier le contenu d'un sac tout près du lieu d'explosion. Ensuite, la caméra suit en travellings latéraux en aller-retour de gauche à droite et de droite à gauche d'abord ce soldat puis un secouriste qui tous deux mènent l'opération. Le chaos est évident entre les voitures en flammes, les ambulances, les secouristes, les témoins, la foule rassemblée sur les côtés et à l'arrière en hors-champ, et la journaliste de la télévision. Après l'arrivée en scène de la journaliste, la caméra suit ses mouvements insistants pour réaliser son reportage en direct parce que «le public a le droit de savoir». Ainsi la caméra se dédouble adoptant le regard de Gitaï sur la scène encadrant par moment l'image filmée par la caméra de l'équipe de télévision. L'insistance agressive de la journaliste, envers l'un et l'autre, est accompagnée par la même réponse agressive des autorités et secouristes rejetant sa présence qui nuit à l'opération. La caméra se déplace sans cesse dans cet étroit espace situé en bordure de la rue, entre le lieu du sinistre au bord des commerces et le trottoir et la rue bondés de gens, des voitures et ambulances. Le mouvement et la cadre du plan-séquence rappelle celui consacré au discours de Janusz à la fin de *Kedma*. Là où la caméra s'introduisait dans un étroit espace et où ses déplacements traduisaient l'intensité expressive du personnage directement liée à sa perception de l'espace et des agissements des hommes. La caméra capte ici le pur chaos qui règne. La caméra de Gitaï étant très proche physiquement, elle transmet la sensation étouffante de l'intérieur du désordre, des bousculades et des cris de l'un et l'autre entre la coordination des secours et du périmètre de sécurité. A plusieurs moments de confrontations entre le militaire et la journaliste, la caméra de Gitaï encadre la caméra du cameraman de la journaliste. Le militaire s'adresse à elle et se tourne vers la caméra et le cameraman pour leur dire de s'éloigner, de les laisser travailler. Ces gestes du militaire rappellent certains plans des films documentaires de Gitaï où des soldats de Tshal posaient la main sur l'objectif pour l'empêcher de filmer certains gestes d'oppression envers les Palestiniens.

Étant donné que tout le plan est consacré à capter la panique suivant l'attentat, au premier regard cette approche de Gitaï peut être perçue entièrement à l'opposé de son intention. Car outre le drame, c'est l'utilisation de celui-ci par les médias qui est ici mis à l'avant-plan par la mise en espace de cette joute de la journaliste. La perspective provocatrice de sa réalisation était tout à fait consciente car elle dévoilait la joute médiatique sensationnaliste pour former l'opinion publique. Le sujet des attentats étant justement tellement médiatisé en perceptions fermées que les images sont toujours identifiées fermement dans une optique pro-israélienne ou pro-palestinienne, sans nuances de points de vue. Ce que tente de faire Gitaï ainsi en introduisant le personnage de la journaliste, n'est pas de resouliner le caractère de victime d'attentat, et ce même si la scène captée entièrement est l'action des secours. Il montre cette réalité de l'attentat surtout pour dénoncer son appropriation par les médias sans discernement, sans nuance et surtout sans évaluation de ce qui dépasse la surface des événements. Il met donc en scène ce qu'il dénonce pour démontrer l'absurdité et la captivation qu'est devenu ce journalisme du direct, de la tragédie quotidienne. Ici placé en juxtaposition à New York, ressort d'abord le parallèle de l'image sensationnaliste de la tragédie et de l'exclusion de la discussion des causes et conséquences. Gitaï souligne ainsi l'absurdité -et le danger latent- d'exclure de la perspective médiatique la compréhension et la recherche des raisons inspirants ces gestes. Et finalement il énonce à la fin du plan-séquence comment la nouvelle -de l'attentat à Tel-Aviv- est déclassée par la grandeur imposante de cette autre nouvelle de l'attentat de New York. La subtilité fragile de ce jeu de pouvoir des puissances dans l'agenda médiatique dépend d'une part, de la grandeur du drame, et d'autre part, de qui vit ce drame⁹¹. C'est tout le système des médias de masse internationaux et nationaux qui est ainsi critiqué par Gitaï, de l'acharnement du sensationnalisme du petit journaliste au contrôle de l'information des chaînes, et au-dessus de ceci, la puissance américaine sur Israël. Gitaï ne prétend pas discuter ou ouvrir la réflexion sur les causes de ces attentats-suicides -ceux d'Israël ou ceux de New York-, il aspire

91 Cette question est également centrale dans les segments de Ken Loach (Coup d'État de Pinochet et assassinats de nombreux civils le 11 septembre 1973, et du président Allende deux semaines plus tard) et Danis Tanovic, (Bosnie, camps de réfugiés depuis la guerre en ex-Yougoslavie et le massacre de Srebrenica le 11 juillet 1995).

plutôt à souligner justement leur absence, et l'appropriation de ceux-ci par les médias pour attirer l'affect du public et ainsi contrôler une unilatéralité perceptive des événements.

Face à la récurrence des visions et discours orientalistes, de lutte contre le terrorisme international, de dichotomisation «les bons et les méchants», les images résorbées ou réinterprétées, la mise en doute et l'analyse critique sont nécessaires. Edward Said s'est fait un devoir intellectuel d'énoncer ces mises en perspective. Said évoquait, dans la nouvelle préface d'*Orientalisme*⁹², l'importance non seulement du regard critique mais d'autant plus la nécessité à ses yeux d'une perspective humaniste dans le contexte présent, et ce pour le monde global et non seulement envers la Palestine.

«En démonisant un ennemi inconnu auquel elles accolent l'étiquette « terroriste » afin d'entretenir la colère de l'opinion, les images médiatiques focalisent trop l'attention et peuvent être facilement manipulées en période de crise et d'insécurité, comme après les attentats du 11 septembre. Les terribles conflits évoqués ici, qui rassemblent les populations sous des bannières faussement unificatrices comme «l'Amérique», «l'Occident» ou «l'Islam» et inventent des identités collectives pour des individus qui sont en fait très différents ne peuvent pas continuer leurs ravages. Il faut s'y opposer. Face à eux, nous disposons toujours de nos capacités interprétatives rationnelles, héritage de notre éducation humaniste. Il ne s'agit pas là d'une piété sentimentale nous enjoignant de revenir aux valeurs traditionnelles et aux classiques, mais bien de renouer avec la pratique d'un discours mondial laïque et rationnel. (...) l'humanisme est notre seul, je dirais même notre dernier rempart contre les pratiques inhumaines et les injustices qui défigurent l'histoire de l'humanité. *Nous disposons désormais du très encourageant champ démocratique représenté par le cyberspace, ouvert à tous, à une échelle que ni les générations précédentes ni aucun tyran, aucune orthodoxie n'auraient jamais pu imaginer. Les manifestations mondiales qui ont précédé la guerre contre l'Irak n'auraient jamais pu devenir une réalité sans l'existence d'autres communautés présentes dans le monde entier, irriguées par une information différente, conscientes des enjeux environnementaux, des droits humains comme des aspirations libertaires qui nous rassemblent tous sur cette petite planète.*»⁹³

92 D'abord publié en 1978, toujours d'actualité, cette nouvelle préface fut publiée dans l'édition de 2003.

93 Edward Said, *L'humanisme, dernier rempart contre la barbarie*, Le Monde diplomatique, septembre 2003, p.20-21. Traduction de la nouvelle préface de *Orientalism*, 25th Ann. Edition, Vintage Books, New York, 2003. Je souligne.

Par le cinéma, Amos Gitai et Elia Suleiman examine la situation de l'intérieur, tout en établissant une distance par rapports aux lignes d'actualités pour se concentrer sur les réalités vécues par les individus. Un regard distancié aussi formé d'une part par leur exil précédent, et d'autre part, par la fictionalisation et poétisation du réel par le cinéma. Ils sont attentifs aux conséquences du contexte par les détails qui entrent à tous les jours dans la vie et les perceptions de l'individu dans son espace identifié. Ces deux cinéastes font figure rare dans les cinémas israéliens et palestiniens en n'adoptant pas un ton de négation ou de militantisme. Mais, leur cinéma n'est pas qu'une marginalité idéologique au sein des cinémas nationaux ou face aux médias. Leur cinéma énonce une vision réflexive de l'homme dans l'espace du monde contemporain, et cela en commençant par leur perception filmique de leur espace proposant ainsi de le décadrer pour pouvoir le voir autrement.

Wim Wenders

Notebook on Cities and Clothes et Lisbon Story

Ces deux films de Wim Wenders permettent ici de marquer le passage de l'espace encadré vers l'espace sans frontière. De passer des frontières infranchissables à un espace qui peut être traversé. Dans *Notebook*, il est question de la recherche d'identité entre différentes cultures, villes, langues et médias par la réflexion de Wenders lui-même et par ses discussions avec Yohji Yamamoto. De plus, cette pluralité est figurée par une pluralité de l'image composée à l'intérieur du cadre de l'image. L'espace est ici encadré, non plus en tant que territoire mais en tant qu'espace filmique et métaphilmique. Le cadre encadrant dans la composition de l'image a pour objectif de questionner ses démarcations pour comprendre le sens de l'image. L'esthétique de l'espace de ce film de Wenders est celle recherchant à comprendre les nouvelles possibilités de l'espace de l'image avec l'utilisation d'une caméra numérique. Caméra vidéo numérique qui était à cette époque -1989- encore à ses balbutiements. L'espace urbain est aussi sujet à la conjugaison spatiale alors que Tokyo et Paris cohabitent par l'image. De plus, la composition de plusieurs images

intègre plusieurs insertions d'un cadre dans le cadre en filmant l'image du viseur de la caméra numérique ou en filmant les images diffusées sur un petit moniteur vidéo. Ce film de Wenders s'inscrit dans sa constante recherche de l'authenticité du regard cinématographique et les questions du statut de l'image, du cinéma et du cinéaste qui sont omniprésentes dans son cinéma. Elles le sont explicitement dans ses films *Tokyo-Ga* (1985), *Notebook on cities and clothes* (1989), *Jusqu'au bout du monde* (1991) et *Lisbon story* (1994). Les deux premiers sont d'un style essai-journal filmé, les deux autres relèvent plutôt de la fiction. La recherche de la vérité des images est à la source de la réflexion personnelle de Wenders dont il témoigne par ces films et par ses écrits⁹⁴. Dans *Notebook on cities and clothes*, Wenders énonce sa réflexion de sa propre voix, alors que pour *Lisbon Story*, il met en scène l'acte de filmer, de prise de son et de montage. Le personnage principal est un preneur de son qui doit retrouver le cinéaste pour terminer son film. Le film à faire est évoqué par fragments, présentant ce que chaque étape comporte comme création. La quête va jusqu'à expérimenter un tournage à la façon des premiers cinéastes avec une caméra à manivelle. Les références au burlesque et au cinéma des premiers temps suggèrent la spontanéité première, alors qu'ensuite Wenders arrive à la conclusion de sa réflexion dans la tragédie en envisageant la mort du cinéma. Le cinéaste désillusionné -Friedrich- a pensé trouver la vérité de l'image en lui retirant son essence même, c'est-à-dire le regard de l'homme derrière la caméra. Par l'absurdité extrême de la démarche, le sens du regard s'impose par le personnage du preneur de son -Philip- qui énonce tout simplement l'évidence: l'authenticité de l'image cinématographique existe spécifiquement par le regard qui la conçoit. Le regard du cinéaste est celui qui est attentif et accepte de partager son être, ses sensations du monde vu à travers son objectif. Ou comme le disait Robert Bresson «Fais apparaître ce qui sans toi ne serait peut-être jamais vu.»⁹⁵

94 Wim Wenders, *La Vérité des images*, Éditions L'Arche, Paris, 1992, traduction de Dominique Petit; Wim Wenders, *On films, Essays and Conversations*, (incluant: *Emotion Pictures, The Logic of Images, The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, Germany, 1986, 1988, 1992), Éditions Faber and Faber, Londres & New York, 2001.

95 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1988 (1975), p.82.

Le cinéma existe, se renouvelle et est vivant parce que des hommes ont eu et ont toujours cet éclair au fond des yeux qui leur permet de voir autrement, comme cet éclair qui existait dans les yeux des écrivains des siècles passés est toujours présent prêt à offrir par les mots, les images, les sons, le monde tel que ressenti et perçu par un homme, tel qu'offert par la plume ou la caméra. L'écrivain n'est pas cinéaste, comme le cinéaste n'est pas peintre, chaque artiste possède un éclair différent qui trouve son chemin dans un art plutôt qu'un autre. La nature, le monde, la nature humaine sont l'inspiration, mais c'est le médium, l'art qui fait la traduction particulière entre l'esprit, le regard et l'oeuvre.

Le langage de Wenders cinéaste est ici porté sur l'espace filmique, sur le sens des images influencé peut-être par les nouvelles technologies permettant sa composition. Il est aussi, par la réflexion cinématographique des deux films, la réalisation que malgré toutes les possibilités et l'accessibilité aux «outils», le sens de l'image filmique dépend du regard qui le compose. Regard qui est intrinsèquement situé dans l'espace et le temps.

Avec *Notebook on cities and clothes*, Wenders interroge directement son rapport à l'identité -de l'individu, de la ville, du créateur, du cinéma, de l'image- à travers sa rencontre avec le couturier japonais Yohji Yamamoto. Les réflexions et discussions entre lui et Yamamoto sont mises en parallèle avec celles sur la question de l'identité du cinéma, celui d'hier, d'aujourd'hui et de demain par l'entremise du cinéma de Wenders. *Notebook on cities and clothes*, est un film-essai qui livre les impressions du cinéaste et ses questionnements sur le monde présent liés à sa réflexion sur le médium cinéma. En étant «authentique» face à eux-mêmes et leurs créations, Wenders et Yamamoto sont non seulement protagonistes d'une rencontre, ils démontrent ce que peut être une relation interactive entre individus en faisant abstraction des étiquettes culturelles et nationales d'origine de l'un et l'autre. Plutôt que l'exotisme ou l'attrait de la différence, ce sont les affinités des deux créateurs qui s'affirment dans leurs échanges. La démarche réflexive des deux hommes se rejoint dans leur identité de créateurs, et ce malgré la distance entre la mode et le cinéma. De plus, Wenders intègre dans la démarche créative du film lui-même sa mise en perspective -par sa voix en hors-champ et dans la conception de l'image- de l'acte

créatif du cinéma face aux bouleversements du langage et de l'esthétique dans l'interrelation entre l'image vidéo, la pellicule et l'image numérique.

Wenders livre ses inquiétudes et interrogations face au statut de l'image dont il appréhende les transformations. En exposant ses questions identitaires personnelles il établit une correspondance avec l'identité du cinéma. D'une certaine façon, Wenders aspire à savoir si le cinéma pourra se renouveler et sauvegarder son authenticité dans un monde envahi par l'image et où la caméra portable est accessible à quiconque. La caméra vidéo numérique qu'il a utilisé pour le tournage de *Notebook on cities and clothes*, apparaît comme une révélation à ses yeux. Il réalise, et en témoigne dans la narration, que cette caméra offre des possibilités différentes de la pellicule, et davantage que l'«ancienne» caméra vidéo⁹⁶. Suite à cette découverte, Wenders développe donc le questionnement inévitable de l'avenir du cinéma. Grâce à la simplicité de ces petites caméras sophistiquées, il souligne leur accessibilité et l'opportunité qu'elles offrent à tous de filmer. Il pose ainsi la question: Qui sera donc encore cinéaste parmi tous ces collecteurs d'images? La caméra ne fait pas le cinéaste comme l'habit ne fait pas le moine. Il n'y a pas une définition englobante et unique du cinéaste, par contre celui-ci est le seul qui, par la caméra et tous les moyens langagiers, esthétiques et techniques cinématographiques, parvient à créer cet objet-sujet qu'est le film. Le film devient une création parce qu'il est la transposition, l'expression d'un point de vue, d'un regard et d'un propos qui existent et se remarquent par la spécificité du langage cinématographique.

Dans *Notebook on cities and clothes*, Wenders confie sa perception en tant que cinéaste, sa peur de la perte de la magie de la pellicule, et son doute au départ sur la capacité de l'image numérique à transmettre sa vision. Il témoigne ainsi qu'au cours du tournage de *Notebook*, il a réalisé que la petite caméra vidéo digitale était plus appropriée à ce tournage parce qu'elle pouvait se glisser plus discrètement dans l'intimité de la rencontre. La caméra 35 mm semblait disproportionnée, physiquement elle ne peut se faire oublier par sa grosseur et ses bruits. La proximité et l'intimité que

96 Voir le commentaire fort intéressant et pertinent d'Abbas Kiarostami sur toute cette question et la vision d'un auteur dans *10 on Ten* (2004).

lui permet la caméra vidéo l'encourage à maximiser son utilisation au montage et dans la topographie de la composition de l'image. Par exemple, il filme l'acte de refilmer les images recomposées, il filme l'acte de montage, et il expérimente l'hybridité entre ces types d'images en les fusionnant au sein d'une tierce image. Ce faisant, il découvre et démontre aussi l'apport «constructif» et créatif de l'image digitale entre autres grâce à sa découverte de l'objectif à double focus qu'il utilise pour plusieurs séquences réunissant ainsi deux espaces, deux temps en un seul espace-temps de l'image conçue.

Ce film prononcé au Je dans sa narration par Wenders est, en parallèle à cette réflexion sur l'image, le montage de moments partagés entre lui et Yohji Yamamoto, le partage de leurs visions de la création. Les images sont prises spontanément au cours du déroulement des entretiens, elles sont le regard porté sur Tokyo et Paris, sur Yamamoto et son travail de *designer* de mode. Il s'agit ainsi d'un film monté dans l'après du moment partagé qui pose par le fait même la réflexion par la narration et le montage sur ce qui a été partagé, découvert et révélé par le tournage et la «recomposition» de certaines images. Le propos et ces recompositions d'images sont axés sur leur perception -Wenders et Yamamoto- de l'espace de Paris et Tokyo, sur l'être du créateur et son langage et sur la médialité de l'image. L'hybridité qui se développe entre les aspects plus traditionnels du langage et les nouvelles possibilités et méthodes du cinéma numérique sont d'abord déstabilisantes pour Wenders. En expérimentant des effets visuels à la composition même de l'image, permis par le numérique et jusqu'alors très difficile avec la pellicule, Wenders s'interroge sur comment intégrer les possibilités du numérique au langage cinématographique, ce qu'il met en pratique dans le film. Les changements technologiques ont forcément une incidence sur l'esthétique autant que sur les façons de faire. Par le processus même de création de ce film, il fait le premier pas dans l'intégration des nouvelles possibilités dans son esthétique cinématographique qu'il expose en même temps qu'il les discute et les expérimente.

L'hybridité composée de deux espaces et deux temps forme l'espace de l'image comme dans la séquence présentant Yamamoto qui se raconte à Tokyo avec en arrière-plan le paysage urbain de Paris. En utilisant une lentille à double-focus,

Wenders peut ainsi créer une image composée apparemment en un seul lieu et temps -celui du plan et du moment présent de la discussion enregistrée-. Les propos de Yamamoto évoquent d'une part son identité et son détachement par rapport à sa culture nationale, et d'autre part, il explique son attachement à Tokyo et à Paris en tant que lieux et espaces. Dans cette composition comme celles de plusieurs images où le cadre englobe une autre image vu par le viseur de la petite caméra ou un écran vidéo, Wenders construit l'espace de l'image à partir de fragments où l'ensemble créé représente la perception qu'il veut transmettre de sa présence dans l'espace, l'espace réel conjugué à l'espace reconstruit.

Après les doutes, Wenders admet l'acceptation presque malgré lui. Cette exploration de médias différents est responsable de la forme hybride du film entre le documentaire, l'essai et le carnet de notes. En acceptant d'intégrer pleinement l'hybridité des langages entre l'image digitale, la vidéo et le 35 mm dans la composition même de l'image et la réalisation du film, Wenders découvre et nous fait partager comment son langage cinématographique se transforme par cette hybridité qu'il expérimente et explique tout au long du film. En outrepassant l'*a priori* du compromis, il découvre de nouvelles possibilités pour lui d'expérimenter son langage à partir de ce qu'offre de différent l'image numérique. Wenders en arrive inévitablement à questionner ce que sera le cinéma de l'avenir, comment il représentera l'homme du XXI^e siècle. Pour ses tournages subséquents, il a d'ailleurs travaillé avec la haute définition et le digital transférés ensuite en 35 mm. Ce choix illustre comment Wenders s'efforce d'établir une relation constructive entre sa création et l'évolution technologique des ressources. Son regard se nourrit des nouvelles possibilités qui lui permettent de continuer son cheminement toujours en corrélation à sa perception de l'espace et des individus qui lui sont contemporains.

Étant donné que le trajet de *Notebook* témoigne du cheminement de sa pensée, il est possible de mettre en perspective les différentes implications et d'observer comment elles se poursuivent dans ses films subséquents. En étant attentif à toute la philosophie du regard et de l'écoute qu'il nous présente, on peut déceler sa conception du créateur et de l'auteur. Pour lui, un cinéaste est quelqu'un qui a quelque

chose à dire aux autres et à lui-même, par son propre langage cinématographique qui se renouvelle pour exprimer cette vision, le regard qu'il porte sur le monde, sur l'homme et sur le cinéma lui-même. De plus, sa réflexion sur l'auteur est forcément relative à sa conscience que le regard et la vision sont influencés par la médiation technologique. Ainsi il s'approprie les nouvelles ressources dans son langage qui est modifié dans ses possibilités techniques et esthétiques. En même tant qu'il émet ses doutes, il explore et expérimente les nouvelles possibilités.

Wenders a fait ce film en 1989, le numérique était encore une nouvelle technologie cinématographique à un stade d'expérimentation. Aujourd'hui, le débat entre numérique, analogique et pellicule poursuit ces premiers questionnements par rapport au langage esthétique de l'image, et suscitent d'autant plus des remises en question conceptuelles du langage face au réalisme et à l'imaginaire. Certains «puristes» et ardents défenseurs de l'esthétique de la pellicule sont aujourd'hui d'autant plus impliqués dans le discours sur le statut de l'image cinématographique que Wenders soulevait déjà à l'époque. Mais avec le temps, le numérique est aussi devenu un outil supplémentaire permettant au cinéaste de créer d'autant mieux son «propre» espace filmique. Wenders énonçait qu'il acceptait lui-même la possibilité d'hybridité entre la pellicule, la vidéo et le numérique, mais c'est l'influence des très puissantes images télévisuelle et publicitaire sur le cinéma qui nourrissait son angoisse. Consciemment ou non, paradoxalement il aurait aimé établir une frontière entre le cinéma et les autres médias de l'image, préservant et encadrant ainsi le caractère artistique du cinéma, une frontière protectrice découlant de l'incertitude face à l'avenir de l'art du cinéma. Ce questionnement de Wenders s'est pourvuivi et développé dans *Jusqu'au bout du monde* (1991) et *Lisbon Story* (1994). Ces derniers traitent à la fois des possibilités de changements du langage de l'image, de son utilisation et de son éthique. Ils sont aussi contextualisés dans une nouvelle perspective de l'espace sans frontière de la nouvelle Union Européenne et de la mobilité globale. Le «sans frontière» de l'espace mondial physique est ainsi conjugué à la tombée des frontières protectrices entourant le cinéma pour permettre son expérimentation de nouvelles perspectives sur l'espace dans lequel les individus et le médium vivent aujourd'hui.

Le film *Lisbon story* suit le chemin de cette réflexion en réitérant la question de la vérité des images, entre le passé et l'avenir. Elle est d'abord mise en scène par le geste de tourner et préparer le film en devenir, et elle est suivie par la réflexion sur la mort de l'image qui canalise l'expérience vers la raison de faire du cinéma de Wenders qui s'exprime par les deux personnages. Wenders construit son récit autour de Philip Winter, preneur de son, appelé d'«urgence» par carte-postale par le cinéaste Fritz-Friedrich-Frederico de Lisbonne. Wenders met en scène sa réflexion par eux pendant qu'il s'auto-cite puisque Philip Winter/Rüdiger Vogler est le personnage/acteur de *Alice dans les villes*, et Friedrich/Patrick Bauchau est le personnage/acteur de *L'État des choses*. L'auto-citation est fréquente dans le cinéma d'auteur dont chaque film est interrelié à l'ensemble de la filmographie. Dans ce cas-ci elle souligne d'autant plus le questionnement existentiel de Wenders sur le devenir du cinéma et de sa propre légitimité comme cinéaste, en les reliant à ses personnages de films précédents. Ces auto-citations marquent également le processus réflexif de Wenders qui se poursuit à travers le temps et qui marque les différentes périodes de son cinéma liées aux époques auxquelles elles appartiennent. Ces personnages cités ont pour métier le cinéma et font le pont entre le Wenders-cinéaste et ses films des différentes époques pour arriver à sa vision présente au film.

Ainsi, *Lisbon Story* met en scène le récit de Friedrich qui appelle à l'aide Philip pour terminer son film. Toute l'introduction du film est le voyage d'accompagnement visuel de Philip qui traverse l'espace d'une nouvelle Europe sans frontière de Berlin jusqu'à Lisbonne. On y reconnaît bien sûr le style du *Road movie* à la Wenders. Espace sans frontière qui marque un moment déterminant de l'époque actuelle de mondialisation et dont cette zone de l'Union Européenne figure explicitement les nouvelles appréhensions de l'espace global et local. Cet espace ouvert offre une perspective opposée à l'espace du territoire fortement encadré et où les frontières sont infranchissables comme on l'a vu avec Angelopoulos, Gitaï et Suleiman. Pour Wenders, dans ce film et *Jusqu'au bout du monde*, les frontières n'existent plus que pour être traversées. Si Philip traverse l'espace si facilement, il entre aussi dans l'espace culturel du lieu en apprenant en chemin les rudiments de la langue locale, comme sur place il s'immisce dans le quotidien de la ville. Il s'agit alors de découvrir

librement un espace et des gens. Wenders souligne ces diversités à découvrir dans la simplicité des échanges entre les individus. Philip découvre la ville elle-même en la parcourant à pied pour enregistrer des sons. Par ceux-ci il découvre comment regarder cet espace qu'il traverse.

À son arrivée à Lisbonne, il y trouve d'abord l'appartement-studio de Friedrich qui est meublé d'une caméra 35 mm, une vieille caméra à manivelle, une table de montage et un projecteur, ainsi que de livres en cours de lecture, mais Friedrich est absent. Philip s'installe perplexe devant ce vide avec tout son équipement sonore. La majorité du film est ainsi la découverte de Lisbonne par Philip lors de ses excursions de prises de son. On sent ainsi la vie de la ville par les sons captés par Philip, et visuellement par le regard observateur de Wenders sur les parcours de celui-ci. Les images tournées par Friedrich sont révélées par fragments sans explication par le visionnement qu'en fait Philip à la table de montage ou en projection. Pour lui, il s'agit d'indices pour les sons à trouver. Philip est aussi accompagné ponctuellement par quelques adolescents et enfants «assistants-cameramen» de Frederico comme ils lui expliquent ayant toujours en mains leurs petites caméras numériques. Ils manient ces caméras avec toutes la spontanéité et le naturel de la manipulation du seul type de caméra qu'ils connaissent. Leurs images sont prises sur le vif, dans la quotidienneté de la visite de Philip chez le barbier, ses démonstrations aux enfants du bruitage ou encore leur salle de classe. Philip n'est pas très intéressé par leurs images, ni par le geste de le filmer, mais il apprécie leur compagnie d'amateurs-apprentis. Il ne les prend que peu au sérieux au même titre que le journal filmé de Friedrich qu'il écoute distraitement par la petite caméra-carnet de notes -comme celle de *Notebook...*- qu'il a laissé derrière lui. Wenders suit donc Philip dans ses préoccupations et découvertes sonores, sa fascination et séduction par la musique de MadreDeus dans le studio voisin et son attente de Friedrich. Jusque là, le récit est concentré sur cette appréhension par le son du rapport entre le réel et l'imaginaire du cinéma. La signification de ces images tournées avec une caméra des premiers temps -comme quelques jeux d'iris par Wenders rappelant les premiers films- n'est toujours pas dévoilée, comme ne l'est toujours pas l'absence de Friedrich. Le sens de cette démarche apparaît avec l'enregistrement par Philip du discours d'un homme filmé par Friedrich. D'abord

située dans le studio, la voix s'enchaîne sur les images en sépia et 16 ima/sec de cet homme qui, dans une petite ruelle, mime le cinéaste qui fait le cadre avec ses mains et porte le regard sur ce cadre. De ces paroles apparaît la justification du besoin de tourner en 1994 à la façon des premiers cinéastes. Ainsi, c'est par la question *qu'est-ce que le cinéma?* que s'oriente la poursuite du récit et de la réflexion, par la réalisation, sur le statut du cinéma en recherchant ses origines. La voix de l'homme interrogé révèle la question de cette façon:

«Memory is the only thing which is real. But memory is an invention. In the cinema the camera can capture a moment. But that moment is already part of the past. The camera only brings back a phantom image of that moment. We cannot be sure if that moment has existed other than on celluloid. Or does the film guarantee the existence of that moment? I don't know (*ici se glissent plus concrètement les doutes de Wenders lui-même*). The more I think about it the less I know. In the final analysis we live in permanent doubt. But we still live with our feet on the ground, eat...and enjoy life.»

Le doute étant par rapport à la nature des images du présent, de leur intégrité face à la représentation du réel dans un contexte de transformation. À leur vérité selon l'expression de Wenders. La nostalgie de la magie des premières images pollue la possibilité d'appréhender les images du présent avec leur propre magie du cinéma. Cette vérité est morte pour Friedrich comme il le révèle après que Philip l'ait retrouvé malgré lui. Friedrich ne l'attendait plus, il a entrepris un nouveau projet. Il lui explique ceci à l'intérieur d'un vieux cinéma abandonné qu'il a renommé sa cinémathèque.

«Images are no longer what they use to be, we cannot trust them anymore...Images were telling something, a story...now they are only selling...selling out the world with a big discount...».

Ici se confronte la vision historique du cinéma et l'appréhension d'une nouvelle image possible mais redoutée par ses possibilités encore ouvertes. Pour cette scène, Wenders adopte d'abord le plan d'ensemble pour dépeindre la salle de cinéma en ruines, et la position des deux hommes sur la scène alors que Philip est assis et écoute, et que Friedrich dans son discours s'emporte et se lève en marchant nerveusement sur la scène. Vient alors l'explication de Friedrich sur ses deux projets, et surtout le dernier

de filmer des images pures, avec une caméra digitale sur son dos à travers la ville. Ces images ne seront vues par personne. Dans l'optique de Friedrich, elles sont des prises de vue pures puisque la subjectivité de son regard n'est pas intervenue. Il veut enfermer ces images pour qu'elles ne soient révélées qu'à une prochaine génération alors qu'eux seront morts. À ce moment Wenders joue de nos référents cinématographiques et met en scène ce segment à la façon des vieux films d'épouvantes avec le regard démoniaque de Friedrich à la Nosferatu. À plusieurs moments du film, Wenders avait aussi cité le style du burlesque nous ramenant toujours à des références du cinéma des premières décennies.

Entre ce dernier projet et celui pour lequel il avait appelé l'assistance de Philip, existe le même objectif de retrouver l'essence première du cinéma, des images qui se dépeint alors explicitement. La signification avait été laissée en suspend -se laissant parfois deviner- tout au cours du parcours de Philip, lui-même gardé dans le silence. En filmant avec une vieille caméra à manivelle, Friedrich avait espéré rejoindre Keaton, Vertov et prétendre que toute l'histoire du cinéma depuis n'avait pas existée. Retourner ainsi à zéro, tout recommencer cent ans plus tard. Mais pour lui cela n'a pas marché, il a appelé à l'aide son preneur de son. Dans l'attente il s'est dirigé vers cet autre projet utopique d'images pures puisque sans subjectivité du regard filmant ou regardant. Projet utopique voire futile, car qu'est-ce que le cinéma si dépossédé du regard des individus, et si enfermé dans des bobines non-développées? Le récit trouve sa conclusion dans l'optimisme et la foi de Wenders envers le cinéma. Il transmet ceci par Philip qui convainc Friedrich de conclure leur film. Non pour «sauver» l'image, mais pour continuer son cinéma, car en les mots de Wenders par Philip, tant que l'on y croit, que l'on y met son coeur et son âme, tout est encore possible et là réside la vérité et la pureté de l'image cinématographique. Les deux attitudes antagonistes de Wenders sont ainsi placées en une dichotomie qui trouve la réconciliation en la raison d'être cinéaste pour Wenders. Cette réconciliation marque d'ailleurs son cinéma depuis et qui s'inscrit à la fois dans le contexte présent et le renouvellement de son regard.

Toute la question de la vérité ou de la pureté de l'image amenée par Friedrich, comme la seule raison d'être d'un cinéma idéalisé, n'est pas qu'une utopie d'art parfait.

Wenders énonce par Philip que les nouvelles possibilités et ressources technologiques et intermédiatiques font partie du langage cinématographique qui évolue comme toutes formes de langage. Chaque cinéaste doit ainsi s'approprier ces possibilités pour continuer. Friedrich accuse les images d'avoir perdu leur «aura»⁹⁷, mais ce n'est pas l'image qui perd son sens. D'une part ce sens n'est pas unique, d'autant moins aujourd'hui, d'autre part l'image n'est pas que cinématographique -et encore là multiple- et dans tous les cas elle est entièrement relative à l'énonciation du regard qui la porte comme elle est liée à celui qui la perçoit. En tirant ces conclusions sur l'évolution de l'image par les changements technologiques, Wenders marque son passage vers une étape cinématographique un peu différente. Il ne s'agit plus de questionner la transformation du langage par la technologie liée à ce moment, mais de l'intégrer pleinement à son langage esthétique. Depuis son intérêt se porte toujours sur les individus, mais en accentuant son regard sur leur perception et présence dans l'espace présent.

De l'Espace national à l'Espace-monde

Le regard cinématographique sur l'Histoire et l'espace local illustre le point de départ pour découvrir l'espace global planétaire encore ambigu -dans ses concepts et définitions- malgré son existence réelle. Les liens de l'identification locale et nationale -individuelle et cinématographique- sont déterritorialisés partiellement pour s'imbriquer dans l'espace global par le cinématographique. Le cinéma de ces auteurs met en perspective d'un point de vue singulier et personnel le contexte de leur culture nationale en relation avec des questions que partage une partie importante des gens du monde présent. Ces questions partagées sont particulièrement centrées sur les notions de l'espace géographique et territorial par les rapports de l'homme aux frontières, à son identification à l'espace et de sa mobilité en celui-ci et l'espace planétaire. La mobilité de l'individu dans l'espace permet une distanciation, réelle ou imaginée, qui modifie le rapport désintéressé de l'homme face à sa culture et nation. Désintéressé

97 Perception qui s'allie à celle de Walter Benjamin, *The Work of art in the age of mechanical reproduction* (1955).

dans le sens où l'entend Benedict Anderson⁹⁸ qui définit l'identité créée par l'imaginaire national. L'identité nationale est construite «artificiellement» par l'élaboration de l'imaginaire national qui dépend d'un ensemble d'éléments communs à un ensemble d'individus. Anderson explique cet aspect «artificiel» entre autres par les conjonctures politiques, économiques, militaires et coloniales qui ont déterminé de nombreuses communautés depuis le XIX^e siècle. Anderson souligne entre autres l'importance qu'ont eu l'imprimerie, et le capitalisme lui étant associé, dans le développement des imaginaires nationaux. Au XX^e siècle, le cinéma a joué un double rôle à la fois rassembleur de l'ensemble des communautés humaines et propagateur et défenseur des spécificités culturelles nationales. Les cinémas nationaux ont participé fortement à concilier les fragments de l'imaginaire national, en l'affirmant et en l'exposant aux regard intérieur et extérieur à la communauté. L'âge d'or -années 1960- des cinémas nationaux a correspondu à l'affirmation politique, sociale et culturelle de nombreuses nations. Mais le cinéma n'a pas été qu'un «outil» politique, il a consolidé des liens culturels et identitaires déjà mis en place par ce médium alliant réalisme et imaginaire. Au-delà de la mimesis, le cinéma national a créé une cohésion de la communauté en mettant en scène et représentant en images, en sons et en mouvement, les diversités internes de son imaginaire national.

Un lien se fait avec le questionnement du sens de ces identifications et les modifications profondes de conceptions de l'espace apparues au cours du XX^e siècle et qui s'annoncent d'autant plus révolutionnaires pour le XXI^e siècle. L'ouverture annoncée des frontières par la mondialisation n'est pas concrètement un effacement des frontières géographiques. Au contraire les conflits sont omniprésents, qu'ils soient militaires ou politiques. L'ouverture se situe à un autre niveau, c'est-à-dire par le commerce et les communications desquels découlent de nombreuses modifications dans les interactions entre les États, les communautés et les individus. C'est dans cette perspective (de «global flows») qu'Arjun Appadurai propose les dimensions de «scapes» qui constituent ce qu'il nomme «imagined worlds»⁹⁹. Il entend par ceci les

98 Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, Éditions La Découverte, Paris, 1996 (1983).

99 Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of modernity*, University of Minnesota Press, London & Minneapolis, 1996.

multiples mondes composés par les imaginaires des personnes et groupes à travers le globe. Il note ainsi que de nombreux individus vivent dans ces perspectives multiples de mondes imaginaires et non plus seulement selon les imaginaires nationaux et communautaires. De ce fait, les perspectives diversifiées des individus interagissent, et parfois contestent, les mondes imaginaires «officiels» qui les entourent.

L'espace mondial représente ainsi la mosaïque composée par les espaces territoriaux, les espaces identifiés et partagés par différentes communautés culturelles, et ces mondes imaginaires multiples par les individus. Ainsi dans la dimension de l'«ethnoscape», le déplacement des individus s'allie à la traversée des frontières, par besoin ou par aspiration de découvrir l'ailleurs. De l'autre côté, l'espace traversé -réel ou abstrait- figure l'espace recréé par le regard des uns parce que libéré partiellement de l'encadrement de l'identification première. La mobilité contemporaine des individus suscite de nouvelles interrelations qui engendrent le questionnement de la perception de l'individu face à sa propre position -et celles des autres- dans l'espace. Repenser la position de l'individu dans l'espace implique de mettre en perspective l'hybridité vécue personnellement entre l'appartenance et l'identification à une communauté et la découverte possible de ce qui lui est extérieur. Le sens de communauté se transforme à nouveau de par les nouvelles dynamiques du monde présent. L'individu peut s'identifier à divers ensembles parce qu'il a la conscience des diversités existantes à travers le monde, et des multiplicités des mondes imaginaires. Pour l'individu, repenser sa position dans l'espace signifie donc identifier son appartenance au monde présent à partir de sa perception des changements dans les relations, dont il fait lui-même l'expérience, avec les espaces et les individus. L'espace symbolise ainsi autant les lieux concrets, l'environnement, que l'espace relationnel au sein duquel il évolue et le contexte culturel par lequel il s'identifie. Le cinéma contemporain, dans lequel l'espace occupe une présence déterminante au niveau du récit et de l'esthétique, permet de repenser et d'explorer des nouvelles perspectives concernant la relation entre l'espace et l'individu. Le cinéma d'auteur énonce la présence d'un regard appelant et mobilisant le regard du spectateur par l'entremise de celui du cinéaste. Dans son essai *L'évidence du film*,

Jean Luc Nancy qualifie la spécificité du cinéma contemporain par l'instance du regard qui oriente le cinéma au tournant du XXI^e siècle:

«Le cinéma présente -c'est-à-dire partage (communiqué)- une intensité du regard sur un monde dont il fait lui-même partie intégrante (...). Il en fait partie en ce sens précis qu'il a contribué à le structurer tel qu'il est: comme un monde où le regard sur le réel s'est résolument substitué aux visions de toute espèce, aux prévisions et aux voyances. (...). Le cinéma devient mouvement du réel, bien plus que représentation. Il aura fallu longtemps pour que l'illusion de réalité, à laquelle tout d'abord on avait attaché les prestiges ambigus du cinéma -...- finisse par disparaître, au moins tendanciellement, de notre conscience du cinéma -ou de sa conscience de soi- et pour que s'y substitue la mobilisation du regard.»¹⁰⁰

Nancy évoque le tournant du siècle comme point marquant pour le cinéma, non pas tant par le passage du XX^e au XXI^e siècle, mais plutôt par le commencement du deuxième siècle du cinéma. Le cinéma actuel n'est pas en rupture avec le cinéma moderne, il en est la continuité, au même titre que l'époque présente l'est par rapport au cheminement historique du XX^e siècle. L'image-temps de Deleuze signifie entre autres que l'image cinématographique se distingue des autres arts de représentation en étant entièrement une présence dans le temps et l'espace par le regard cinématographique. Le cinéma étudié ici figure une esthétique de l'espace. Le regard sur l'espace, le temps et la mobilité (le mouvement) correspond aux perspectives de reconception de l'homme dans l'espace global du contexte de surmodernité et de mondialisation. Une partie importante des individus de l'ère actuelle vivent ainsi avec une conscience de la globalité du monde présent, avec la perception de vivre autant de disparités, d'affinités que de simultanités. L'esthétique filmique offre par le regard des uns une poésie de l'espace qui permet de visualiser et d'imaginer les différents sens que peuvent prendre ces changements d'appréhension de l'espace. Étant donné que ces changements sont en cours, le cinéma peut participer à ces reconceptions ou à tout le moins à ses compréhensions.

100 Jean Luc Nancy, *L'évidence du film, Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001, p.21 et p.27.

De l'Espace encadré à l'Espace traversé

Dans ce chapitre, nous avons vu comment l'espace encadré peut être troublé et de ce fait inspirer la traversée de l'espace pour outrepasser ses différents types de fermetures. Chez Angelopoulos, il s'agit de contextes politiques oppressants et de frontières meurtrières, où la traversée de l'espace est figurée comme nécessaire. Gitaï examine l'espace local dans ses contradictions de conquête et de contrôle du territoire. Il s'y oppose par une perspective incluant la diversité et la cohabitation des individus dans cet espace. Le mouvement et le déplacement figurent une résistance aux fermetures idéologiques de cet espace. La perspective de Suleiman apparaît comme le contrepoint de cette vision. Il compose ses images de façon à toujours faire sentir la restriction de mouvement et l'obstruction de l'espace qui définissent le contexte de son espace identifié. Pour ces trois cinéastes, le mouvement et la traversée de l'espace sont conséquent à un espace encadré troublé, et l'aspiration à outrepasser ses frontières. La traversée des frontières symbolise alors davantage la libération du contrôle et des fermetures en allant vers un espace autre. Cet autre espace peut se trouver à l'intérieur de l'espace encadré et appartenir aux mondes imaginaires multiples évoqués par Appadurai. Chez Wenders et Lepage, ces mondes imaginés sont explorés concrètement par leurs méthodes de tournages et les sujets de leurs films où ils voyagent d'un pays à l'autre et s'immiscent en différents lieux et cultures. Ils sont également intégrés à leur aspiration d'outrepasser les frontières pour ultimement en faire fi. C'est-à-dire de libérer l'espace de tous ses cadres et de pouvoir le traverser comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Chez Angelopoulos, Gitaï et Suleiman, le passage de l'espace encadré à l'espace traversé répond à un besoin chez l'individu de se libérer du contrôle qu'il subit sur son territoire. On retrouve aussi ce désir face à la culture nationale dans certains films de Wenders et Lepage, par contre, l'aspect dominant chez ces deux cinéastes est comment l'espace traversé devient l'espace identifiant.

Chapitre 2: L'Espace traversé

Dans ce chapitre, je prendrai en considération deux cas de figure: d'abord celui d'un espace fermé dont les frontières infranchissables appellent au défi de la traversée; ensuite celui de l'espace sans frontières de la mondialisation. Pour le premier cas, j'examinerai les films de la Trilogie des Frontières d'Angelopoulos ainsi que *Terre Promise* et *Free Zone* de Gitaï. Le deuxième cas sera étudié d'abord avec *La Face cachée de la Lune* de Lepage, et ensuite avec *Les Ailes du désir* et *Jusqu'au bout du monde* de Wenders. Selon ces deux cas de figure, la traversée de l'espace représente une libération des cadres imposés. Le déplacement marque ainsi la contestation et la résistance face à l'encadrement des frontières. Les deux cas de figures sont deux pôles qui sont constitués de nuances variées dans la réalité, comme elles le sont dans le cinéma de plusieurs cinéastes dont ceux étudiés ici. Comme nous l'avons vu précédemment par l'espace encadré, Angelopoulos, Gitaï et Suleiman, qui sont fortement préoccupés par leur situation et culture locales, mettent en scène un espace marqué par des frontières politiques, culturelles, linguistiques, militaires et la nécessité historique de la traversée de telles frontières. Ce que nous verrons avec Angelopoulos et Gitaï. Chez Suleiman cette traversée est encore impossible à l'exception d'exemples d'*Intervention divine* (la Femme et le ballon) que j'ai expliqué dans le chapitre précédent. Pour ces trois cinéastes, dans tous leurs films il s'agit de montrer la résistance à l'obstruction et au contrôle de leur espace. Wenders et Lepage choisissent plutôt de figurer le mouvement possible à travers l'espace mondial. Les rapports à l'espace dans les deux cas de figure, n'impliquant pas les mêmes enjeux et perspectives, diffèrent dans leur figuration esthétique. Le présent chapitre démontrera comment les quatre cinéastes recréent un espace par le mouvement, par la confrontation des limites imposées et par la recherche de la connectivité au-delà des frontières. Leur esthétique de l'espace permet de nouvelles appréhensions possibles de l'espace contemporain. Elles permettent également de figurer les perspectives plus théoriques d'interconnectivités et d'interdépendances caractérisant la mondialisation. Je fais référence ici particulièrement à celles qui furent discutées en introduction soit: les «mondes imaginés» d'Appadurai, la «multitude» d'Hardt & Negri et la

«connectivité complexe» de Tomlinson. La tâche de la théorisation de la mondialisation est de comprendre les sources et implications de ces phénomènes agissant sur les différentes dimensions de l'ère contemporaine. L'objectif ici est d'examiner comment les perspectives sur l'espace, influencées par les phénomènes d'interconnectivités globales, prennent une signification déterminante selon l'esthétique filmique singulière des cinéastes.

Angelopoulos: La Trilogie des Frontières

La Trilogie des Frontières est composée du *Pas suspendu de la cigogne* (1991), *Le Regard d'Ulysse* (1995) et de *L'Éternité et un jour* (1998). Les frontières concernées dans le premier et le troisième sont celles entre la Grèce et l'Albanie, alors que pour le deuxième il s'agit en plus de celles à travers les Balkans. Que ce soit par les paroles de ses personnages ou lorsqu'il s'exprime lui-même sur le cinéma et la vie, Theo Angelopoulos utilise un vocabulaire associé au voyage (journey) et aux déplacements. Comme il l'exprime de la façon suivante:

«Journeys provoke changes, initiations. You get to know yourself better. When I travel, I travel through my inner world. My motivation to travel expresses my wish to come home again. (...) I have been crossing borders inside myself again and again. And the question is still there: *How many more borders do I have to cross before I reach my goal (Home).*»¹⁰¹.

Il a transmis ce questionnement au personnage de Marcello Mastroianni¹⁰² dans *Le Pas suspendu de la cigogne*: «On a passé la frontière et on est toujours là. Combien de frontières faudra-t-il traverser pour se retrouver chez nous?». Ces paroles du film sont également citées au début du *Regard d'Ulysse*. «Être à la maison» est une expression qu'il utilise fréquemment pour imager l'abstraction de l'état d'harmonie recherché par l'homme dans sa relation à l'espace. Selon lui, le voyage et le mouvement physique symbolisent la traversée d'expériences de la vie. Ses récits

101 Dan Fainaru (sous la direction de); *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001, p.122. Je souligne.

102 Que j'ai nommé X dans le premier chapitre pour simplifier la compréhension puisque le personnage n'a pas de nom.

poétisent les différentes situations qu'il met en scène en alliant le réel à l'abstraction, comme le trajet suivi par Alexandre lors de sa dernière journée avant la mort dans *L'Éternité et un jour*, ainsi que le départ de *X* à la fin du *Pas suspendu de la cigogne*. Par rapport au réel, il intègre différents aspects liés à l'exil, le statut des réfugiés, les conflits idéologiques ou «ethniques» et les frontières militairement gardées. Ces sujets sont particulièrement présents dans la Trilogie des Frontières, mais ils le sont également dans tous ses films car la situation de la Grèce et des Balkans -du XXe siècle et d'aujourd'hui- le préoccupe énormément. En fait, les relations de l'homme à l'espace sont au coeur des conflits armés, politiques et sociaux de la région, et ils ont de lourdes conséquences humanitaires. La figuration de l'espace chez Angelopoulos dans cette Trilogie est particulièrement concentrée sur la confrontation à la fermeture des frontières. Elle se fait par le regard en suivant le déplacement de l'individu malgré les frontières infranchissables et meurtrières qui sont présentées dans les trois films. Dans chaque film, le ou les personnages principaux entreprennent un déplacement dans l'espace physique pour trouver un état d'harmonie personnelle face à l'espace et à eux-mêmes. Ce qu'Angelopoulos définit «se sentir à la maison». Cette démarche signifie pour eux de se libérer de l'espace encadré par les frontières. Narrativement cet état est atteint grâce à la traversée de la frontière. La traversée de *X* est suggérée dans *Le Pas suspendu de la cigogne* à la fin sans être concrète, elle est néanmoins la réalisation que la barrière peut être traversée ne serait-ce que par l'imaginaire à ce moment. Pour lui la poursuite du déplacement et la liberté de mouvement dans l'espace représente son bien-être puisqu'un espace précis ne lui confère pas. D'ailleurs, il en va de même dans *L'Éternité et un jour*, après avoir confronté les frontières fermées, Alexandre traverse l'ultime frontière entre la vie et la mort qui l'amène dans un espace imaginé auprès d'Anna. Dans *Le Regard d'Ulysse* le personnage traverse réellement plusieurs frontières des Balkans -lors de la guerre de 1995-. Il trouve cet état de «se sentir à la maison» qui signifie, d'après les explications d'Angelopoulos, l'harmonie ressentie par l'homme face au lieu où il se trouve. L'explication demeure abstraite mais peut se synthétiser par cette paix intérieure liée à la relation et la perception de l'homme à l'espace. Dans *Le Regard d'Ulysse*, cette «paix intérieure» pour *A* signifie de retrouver sa raison de faire du cinéma. Il la trouve

à la toute fin de son voyage lorsqu'il regarde le film développé des frères Manakis dans le cinéma en ruines et au milieu de l'horreur de la guerre à Sarajevo. Il retrouve alors son amour du cinéma et sa capacité à faire espérer et à comprendre la vie et la nature humaine. Angelopoulos met donc en scène une trajectoire émotive -et existentielle- de l'individu qui est conséquente à son déplacement dans l'espace. Le déplacement étant l'expérience, il met en relief comment la perspective de l'espace se transforme et transforme le personnage concerné à son tour. Le plan-séquence est une figure de style omniprésente chez Angelopoulos. Dans la *Trilogie des Frontières*, la composition des plans-séquences associe le mouvement de la caméra à celui du personnage. D'un certain point de vue, le mouvement de ce dernier est possible grâce à ces mouvements de la caméra. Les plans-séquences prennent alors une signification déterminante puisqu'ils figurent ainsi le déplacement qui permet à la fois de se libérer des cadres et de pouvoir repenser l'appréhension de l'espace contemporain. L'image est composée de façon à rendre perceptible l'abstraction de la sensation et de la perception de l'espace par l'homme aujourd'hui. Angelopoulos ne choisit pas le point de vue d'une caméra «subjective» se substituant au personnage du film, ou à une présence invisible comme le fait Gitaï dans *Kippour*. La subjectivité de la caméra est néanmoins celle d'un regard contemplatif accompagnant l'individu dans ses déplacements et qui voit autrement l'espace par cette expérience. Nous verrons différents exemples par l'étude des films de la Trilogie qui suit.

Le Pas suspendu de la cigogne

Le Pas suspendu de la cigogne est le premier volet de la *Trilogie des Frontières*. Au début du chapitre précédent j'ai essayé de démontrer à quel point ce film illustre la fermeture de l'espace national sur lui-même au détriment d'une logique de circulation des individus. Ceci devient évident par l'exemple des habitants de ce village coupé en deux par la frontière. L'ensemble des habitants est composé des familles d'origine qui subissent la séparation de leurs proches confinés à l'autre moitié du village depuis le traçage de la nouvelle frontière, ainsi que par les réfugiés albanais, turques et kurdes qui sont là en attente de pouvoir partir vers un autre lieu. Étant donné

qu'Angelopoulos utilise l'enquête journalistique d'Alexandre¹⁰³ pour élucider le choix d'exil volontaire du politicien, le regard de la caméra l'accompagne dans ses mouvements, adoptant le point de vue de celui qui découvre l'espace inhabituel de ce village frontalier. Les plans-séquences enchaînent ainsi les mouvements lents en travellings ou panoramiques suivant soit son mouvement à travers l'espace soit son regard qui observe celui-ci.

Le politicien sans nom -X- s'est installé au sein des réfugiés vivant dans des habitations précaires et temporaires. X a effacé son passé par une amnésie délibérée. Avant son exil volontaire, il était un élément prometteur dans le nouveau gouvernement de gauche élu après la chute de la Junte militaire du régime des Colonels. Il venait tout juste de publier un livre *Mélancolie de fin de siècle* en 1980 mais projeté vers le 31 décembre 1999. D'après ce qui est révélé, par les reportages télévisuels visionnés par Alexandre pour sa recherche, le livre énonçait un désarroi lucide face au monde dans lequel il vivait. Suite à sa conclusion désolante, sa seule option de «survie» était apparemment de traverser l'espace connu -et fermé idéologiquement- pour aller ailleurs, vers un espace différent. Pour combler son besoin de détachement de l'espace connu, il a choisi de s'installer dans le quartier des réfugiés du village divisé qui est devenu un non-lieu. Le village peut être considéré comme un non-lieu, car ses habitants attendent soit la permission d'aller ailleurs, soit le moment où ils pourront faire la traversée entre les deux espaces du village, même si certains le font déjà au risque de leur vie.

En réalité, le village est coupé en deux par une rivière qui fait acte de séparation naturelle de la terre alors qu'une réelle frontière territoriale fut érigée pour séparer la Grèce de l'Albanie en suivant la ligne de la rivière. En quelques occasions dans le film, on aperçoit les militaires albanais patrouiller de leur côté en circulant sur la route en bordure de la rivière. Les postes frontaliers sont positionnés à chaque extrémité d'un pont qui relie les deux berges. L'espace du pont, qui devrait permettre aux gens de traverser la rivière et de circuler entre les deux moitiés du village, a une fonction à l'opposé de celle-ci. En fait, comme les postes frontaliers grec et albanais

103 Alexandre, le journaliste, est le seul personnage portant un nom dans ce film.

sont situés à chaque extrémité, le pont disjoint plutôt les deux espaces de part et d'autre de la rivière. L'implication du passage bloqué et surveillé par les militaires est d'ailleurs énoncée explicitement visuellement par la scène du pas suspendu -et par les propos- du Colonel grec au-dessus de la double ligne frontalière (bleu/jaune) sur le pont, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Face à cette situation de l'espace frontalier, on peut faire un lien avec le film *JSA: Joint Security Area* de Chan-wook Park (Corée du Sud, 2000). *JSA* met en scène un groupe de militaires à un poste frontalier en Corée, à chaque extrémité d'un pont se situe les postes de surveillance du Nord et du Sud. Le récit narre en flashbacks comment deux soldats du Sud traversent le pont pour aller passer leurs soirées avec deux soldats du Nord avec qui ils se lient d'amitié malgré le conflit officiel. D'ailleurs, le deuxième volet narratif monté en parallèle est l'enquête sur la mort de deux soldats du Nord, l'un étant celui qui a surpris les quatre ensemble dans le poste du Nord.

Dans *Le Pas suspendu de la cigogne* l'absurdité de la rivière devenue frontière, d'un territoire auparavant commun, est soulignée par la scène du mariage comme je l'ai déjà expliqué dans le premier chapitre. Le mariage des deux amis d'enfance se déroule sur les rives, les deux groupes sont séparés par la distance de l'espace de la rivière. Pour toute cette longue scène, la composition de l'image souligne la séparation imposée et la circulation impossible entre les deux parties de cet espace. Le propos du film narré par l'entremise du Colonel qui s'oppose à la fermeture, nous dit que les habitants voudraient tous pouvoir circuler à leur gré, mais que les militaires albanais ferment entièrement la frontière, et qu'ils abattent ceux qui s'aventurent à la traverser malgré tout. Pour ces gens, l'espace du village et de leur communauté sont demeurés communs malgré la séparation de la frontière. L'impossibilité de la traversée est surpassé à la fin du film hypothétiquement par *X* qui a quitté le village en «marchant sur les eaux», et par les «hommes aux imperméables jaunes». Les personnages des «hommes aux imperméables jaunes», présents dans quelques-uns de ses films, sont une figure visuelle qu'Angelopoulos a conçue pour représenter ses lueurs d'espoirs.

Pour rétablir les lignes téléphoniques, le pont est dis-chargé de sa fermeture à la circulation pour permettre aux ouvriers -les «hommes aux imperméables jaunes»- d'installer de nouveaux câbles aux poteaux qui lient les deux espaces en passant par le pont. Il peut paraître ironique que ce soit pour installer des lignes de télécommunications que la circulation soit permise sur ce pont condamné par les militaires. Nous avons vu dans le premier chapitre l'énonciation significative de la scène du pas suspendu du Colonel et de celle du plan-séquence final spécifiquement par la composition de l'image. L'action de traverser la frontière étant figurée poétiquement par l'image du plan-séquence final. La conclusion visuelle laissée en suspend sur la traversée, permet d'envisager qu'une fois les communications rétablies, la libre circulation des individus dans l'espace pourrait également être restituée.

Pour ce film, Angelopoulos crée un flou sur le dénouement narratif du personnage X. Par l'entremise de ce personnage et du contexte, Angelopoulos énonce une vision de la liberté individuelle qui dépend directement de la mobilité et de la traversée possible de l'espace. X communique cette idée par ses mouvements dans l'espace alors que ses rares paroles énoncent la pensée d'un monde à changer comme en témoigne son récit de la *Grande Migration*.

«Quand la Terre commencera à brûler parce qu'elle sera toute proche du soleil, les hommes devront s'en aller. Alors va se produire ce que l'histoire appellera *La Grande Migration*. Ils quitteront le pays où ils se trouvent, chacun comme il le pourra, et ils se rassembleront dans le désert du Sahara. Là, un enfant aura lâché un cerf-volant, très haut dans le ciel. Petits et grands s'accrocheront à la corde, et toute l'humanité s'envolera dans l'espace, à la recherche d'une autre planète. Chacun emportera une petite plante, un rosier, une poignée de blé ou un animal nouveau-né. D'autres encore, tous les volumes de poésie, écrits par l'homme... ce sera un très long voyage....»

Toute la séquence accordée à ce récit du vieil homme X, à l'enfant et à Alexandre, est tournée dans le wagon vide et anonyme où il s'occupe de ses cultures de pommes de terre. Dans la pénombre de ce lieu, X raconte en regardant devant lui comme s'il était ailleurs. Pour cette scène, le lieu est dénué de toute connotation subjective pour concentrer l'attention de notre regard sur les paroles de X. Alors que dans tout le film X est toujours en mouvement, pour cette séquence ses déplacements sont limités. X

entre dans le wagon, il se déplace dans la pièce pour s'asseoir devant un petit feu d'où il narre son récit, pour la fin de celui-ci il se relève et se dirige vers une petite fenêtre pour regarder l'horizon du quartier des réfugiés. La deuxième scène où X parle à Alexandre est filmée avec un traitement qui s'apparente à la première. Alexandre a suivi la fille de X à la maison, alors qu'elle prépare le repas le père arrive habillé de son imperméable jaune d'ouvrier. Le cadre de l'image est serré autour des deux hommes assis à la table, à ce moment la jeune femme sort du cadre. Le focus de la séquence étant alloué aux paroles de X comme pour l'autre séquence, la caméra consacre son observation sur celui-ci. Alors qu'il revient de sa journée de travail à réparer les lignes téléphoniques, il résume en quelques mots le sentiment nébuleux lié au non-lieu dans lequel il se trouve, entre son exil précédant et son départ prochain. Non-lieu qui est figuré par le village et par son état nécessitant le mouvement pour trouver la sensation d'«être à la maison» selon l'expression d'Angelopoulos. Les paroles de X sont l'expression si chère à Angelopoulos, d'où le traitement focalisé sur ses paroles, son expression et le silence d'Alexandre qui l'écoute assis tout près de lui. «*On a passé la frontière et on est toujours là. Combien de frontières faudra-t-il traverser pour se retrouver chez nous?*». La frontière symbolise à la fois la fermeture de l'espace et la marque du déplacement nécessaire pour atteindre cet état abstrait de bien-être entre l'homme et l'espace. Le traitement esthétique de l'ensemble du film est ainsi dédié, par les lents mouvements des plans-séquences suivant les personnages à travers les espaces du village, à traduire visuellement ces deux perspectives complémentaires attribuées à la frontière.

L'esthétique des plans-séquences du *Pas suspendu de la cigogne*, avec leurs mouvements confrontant les fermetures de l'espace, démontre la mobilité comme une nécessité associée à la liberté individuelle. X avait d'abord mis en pratique cette mobilité par la fuite de sa vie passé, suivi d'une errance racontée brièvement par son ex-femme, et ensuite par son départ du village. Les trajets de X sont motivés, comme il le dit, par la recherche de se sentir «à la maison», ce qui correspond à sa perception de l'espace par le mouvement libre plutôt que la poursuite d'une trajectoire vers des lieux précis. Dans le contexte problématique des Balkans, où les conflits relèvent des disparités ethniques par rapport aux territoires et le re-traçage des frontières, la

traversée libre de l'espace représente la perspective d'un espace global ouvert à la diversité et commençant d'abord localement. L'abstraction de la quête du personnage de X canalise narrativement l'objectif d'une mobilité libre qui permettrait d'outrepasser les frontières. L'originalité de l'esthétique réside dans la composition et le mouvement des plans, où malgré toutes les restrictions de mouvement démontrées, la caméra poursuit sa traversée de l'espace confiné du village pour culminer avec la traversée de la rivière frontalière lors du plan-séquence final.

La conclusion est introduite par le Colonel qui raconte à Alexandre les différentes versions du départ de X rapportées par quelques témoins. L'une étant qu'il aurait traversé la frontière en «marchant sur les eaux». Pendant toute la durée du récit suivit en travelling par la caméra, Alexandre écoute et marche avec le Colonel sur la route longeant la rivière frontalière. La profondeur de champ du plan nous situe face à cette ligne tracée par la route entre la terre et l'eau. Après ce récit la caméra effectue un panoramique, changeant ainsi son axe de perception de 45 degrés, adoptant un point de vue face à l'horizon de la rivière. Alexandre observe un homme au loin sur la terre émergeant de l'eau en marée basse. L'homme le regarde et prend la fuite en courant, suite à quoi Alexandre reprend le pas dans le sens inverse et rejoint le fils de X qui raconte ce qu'il a vu. La caméra arrête son mouvement, Alexandre et l'enfant accroupis au bord du chemin nous tournent le dos alors qu'ils font face à la rivière. L'enfant raconte le départ: «*Je l'ai vu sur la route frontalière. Il marchait, il marchait sur l'eau du fleuve une valise à la main. Il a traversé la ligne de démarcation et il a disparu*». Pendant cette description la caméra reste fixe dans la même perspective. Faisant suite à la vision de l'homme fuyant sur l'eau, le point de vue sur l'étendue de la rivière et les traces du sol à la surface de l'eau, l'image nous incite à croire cette version du départ de X par l'enfant. La mise en scène mythifie ce départ car ce n'est pas le réalisme qui est recherché, mais plutôt le symbolisme de la traversée de l'espace par l'homme. La fermeture de l'espace du village a suscité le départ de X qui défie les restrictions de mobilité des gens, la composition visuelle du plan-séquence finale poursuit la perspective poétique de la traversée amorcée dans la séquence précédente.

Dans le plan-séquence final, par l'entremise du regard d'Alexandre, nous percevons l'enseignement de X sur le sens de la traversée de l'espace poétisé par une vision de l'ouverture possible. D'abord en plan pied, on voit un homme portant un imperméable jaune monter dans un poteau, le plan s'élargit en effectuant un panoramique dévoilant la ligne des poteaux téléphoniques qui suivent la route. La caméra en contre-plongée suit Alexandre en travelling, accompagnée par la musique mélancolique d'Eleni Karaindrou¹⁰⁴. Il marche en suivant la ligne de communication et observe les «hommes aux imperméables jaunes» monter dans les poteaux pour installer les lignes téléphoniques. Alexandre continue d'avancer au milieu des poteaux et le cadre s'élargit en plan général révélant la ligne de poteaux qui traversent la frontière sur le pont alors que tous les «hommes aux imperméables jaunes» y grimpent dans un mouvement synchronisé. Alors que les «hommes aux imperméables jaunes» arrivent en haut et qu'ils tendent les lignes, la caméra effectue un travelling vers la droite arrivant vis-à-vis d'Alexandre au loin et se positionnant à sa hauteur au centre de l'image en plan très général. Alors que le mouvement de caméra continue lentement, Alexandre descend en allant vers la rivière. La caméra s'éloigne légèrement en travelling-arrière et est alors dévoilé le reflet dans l'eau d'Alexandre, de la ligne des poteaux et des «hommes aux imperméables jaunes» accrochés tout en haut, le plan se fixe et reste ainsi quelques instants en contemplation de cette vision. Celle-ci étant vue de la rivière, la caméra a ainsi traversé la rivière et la frontière. Elle offre enfin le point de vue à partir de l'autre côté qui était inaccessible. Ce plan-séquence final a un caractère solennel par l'association visuelle à l'icône de la crucifixion, mais la beauté visuelle de cette image finale figure surtout l'espoir représenté par ce passage.

Les «hommes aux imperméables jaunes», qui apparaissent brièvement dans quelques films d'Angelopoulos, font figure d'«anges gardiens» accompagnant les personnages dans leur voyage. Que ce soit avec les enfants de *Paysage dans le brouillard*, Alexandre et les gens de ce village, ou Alexandre et l'enfant dans *L'Éternité et un jour*. Plus humblement, Angelopoulos leur fait référence ainsi sans développer une signification au-delà de sa poésie visuelle personnelle:

104 Elle a également composé la musique de: *L'Apiculteur*, *Voyage à Cythère*, *Paysage dans le brouillard*, *Le Regard d'Ulysse*, *L'Éternité et un jour*, et *Eleni, La terre qui pleure*.

«These are images (les imperméables jaunes, le brouillard et les paysages de la montagne à la frontière) that belong to my own personal imagery. I beleive that every film director who has a distinct identity possesses his own set of images that represent him -the use of certain colors, style mannerisms, things that are repeated from one film to another.»¹⁰⁵

Dans les autres films, les «hommes aux imperméables jaunes» ne font que traverser brièvement l'image à vélos, dans celui-ci ils reviennent quelques fois au cours du film jusqu'au plan-séquence final. De plus, dans *Le Pas Suspendu de la cigogne*, la présence et le passage de ces hommes sont liés au but concret et figuré de rétablir la communication au-delà de la frontière. X participe à ce geste, il s'agit de la seule fois où cette figure symbolique est incarnée par un réel personnage du film. Il est un de ces gardiens autant par son action avec eux, par ses gestes qui suscite la réflexion face au sens du déplacement dans l'espace, et par sa traversée finale de la frontière vers un ailleurs volontairement anonyme et abstrait.

Dans ses films précédents, Angelopoulos était tourné vers le passé et le souvenir de l'Histoire de la Grèce. Par celui-ci, il démontre plutôt un regard présent -1991- par lequel il poétise les possibilités non-définies de l'avenir en ouvrant l'espace par la traversée de la frontière. Même si Angelopoulos situe son récit dans un contexte réel, la narration est plutôt dirigée par l'existentialisme des personnages. Leurs états sont traduits davantage par leurs gestes et les rares paroles échangées. Outre les quelques paroles du vieil homme, le Colonel est le narrateur de la situation du village auprès d'Alexandre. Ces quelques paroles sont importantes mais elles sont très restreintes dans l'ensemble du film. Tout le propos du film sur le rapport à l'espace est énoncé par la composition de l'image. Elle figure la sensation et la perception de l'espace par les personnages, dans ses restrictions autant que dans le désir de traverser la frontière. Le personnage du vieil homme agit comme un guide qui introduit la possibilité de questionner et d'explorer la relation de l'homme à l'espace au-delà des limites imposées. Avec ce film, et les suivants de la Trilogie, Angelopoulos n'énonce pas de perspectives précises sur comment les restrictions des frontières pourraient être surmontées. Il observe d'abord les restrictions de mouvement des individus dans

105 Dan Fainaru (sous la direction de); *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001, p.121.

l'espace et les conflits qu'elles suscitent et maintient. La composition de ses plans-séquences confronte la fermeture imposée en traversant l'espace, et suggère qu'une reconsidération de la relation entre l'homme et l'espace s'inscrit dans les changements de conception du monde présent.

La traversée possible évoquée par l'image du plan-séquence final du *Pas suspendu de la cigogne*, trouve son antithèse dans l'image de la frontière de *L'Éternité et un jour*, où des gens sont accrochés et morts électrocutés à l'intérieur de la clôture en Albanie. Le parallèle visuel entre ces deux images révèle la complémentarité du regard posé. L'une évoque l'espoir possible de traverser la frontière, de l'outrepasser non seulement physiquement mais symboliquement. Tandis que l'autre représente le désespoir et l'assassinat des gens qui ont tenté de sortir du territoire fermé. Les gens sont accrochés dans la clôture comme dans une cage, faisant face à la caméra -aux spectateurs- de l'autre côté. Ils sont morts alors qu'ils tentaient de fuir et que les gardes ont volontairement activé le courant électrique pour les tuer plutôt que de les laisser fuir¹⁰⁶. Cet enfer réel est gardé par un soldat menaçant à la manière de Cerbère aux portes de l'enfer mythologique.

Le voyage et l'exil sont la réponse d'Angelopoulos à la mobilité qui est réfrénée par les limites idéologiques, ethniques, physiques ou meurtrières imposées par les frontières. Le plan dans *L'Éternité et un jour* est de ce fait d'autant plus marqué dans son expression visuelle par le rappel qu'il effectue de l'ouverture de l'espace de l'image finale du *Pas suspendu de la cigogne*. Les images d'Angelopoulos relèvent souvent de la contemplation lyrique de la sensation et perception de l'espace par l'homme. Ces deux plans, dont la composition crée une correspondance entre eux, soulignent la coexistence actuelle entre les possibilités d'ouverture de l'espace global et la fermeture concrète de certaines frontières.

L'aspect restrictif du mouvement dans l'espace n'est pas aboli parce que les frontières sont franchies, car elles existent toujours. Pourtant un premier pas est posé,

106 Cette image est basée sur la réalité, à cette époque (début des années 1990) ceci était une pratique courante. Des images de gens morts dans les clôtures frontalières albanaises avaient été diffusées largement dans les médias télévisés, ce qui avait provoqué l'horreur auprès des Grecs autant que pour tous les témoins. Par la suite des mesures furent prises pour empêcher ces exécutions.

Angelopoulos l'a d'ailleurs démontré dans *Le Regard d'Ulysse*. Après avoir été suspendu dans le doute, oser poser le pied de l'autre côté c'est aussi oser s'ouvrir à la découverte en rejetant et refusant les limites déterminées et les dangers possibles. Cette idée se lie à la finale de *La Face cachée de la Lune* de Lepage qui figure le mouvement dans un espace libéré de tous ses cadres possibles comme nous le verrons un peu plus loin. L'idée commune est de réapprendre à penser l'espace par le cinéma, à penser les positions et sensations de l'espace par l'homme libéré des limites constituées par les hommes eux-mêmes.

Le Regard d'Ulysse

Le Regard d'Ulysse s'ouvre sur une citation écrite de Platon «And, if the soul is about to know itself, it must gaze into the soul». Elle est suivie par un court film des premiers temps accompagné de la voix hors-champ de A¹⁰⁷ qui le présente comme le premier film des frères Manakis, en se demandant: «est-ce le premier film, le premier regard?» (Gaze). Le plan-séquence qui suit ouvre véritablement le film. La séquence débute par un plan de demi-ensemble en noir et blanc cadrant un homme derrière un cinématographe filmant la mer à partir du port. Un autre homme est debout près de lui et l'attrape alors qu'il perd connaissance, il l'aide à s'asseoir sur une chaise derrière la caméra. Alors que l'homme est visiblement mort, le noir et blanc se fond en couleur dans l'éclairage du jour alors que la caméra effectue un travelling suivant l'homme (celui qui était debout derrière) qui marche alors vers la droite avec la mer et un bateau à l'horizon à l'arrière-plan. La caméra suit l'homme qui rejoint le personnage de A qui entre dans le cadre par l'autre côté. En lui parlant en tant qu'historien il explique à A la disparition de trois bobines de film non-développées des frères Manakis. Lui et A discutent de cette disparition et du projet de documentaire sur les Manakis dont on a chargé A. Durant leur courte discussion la caméra les suit en travelling latéral alors qu'ils marchent lentement de retour vers la

107 Le personnage n'est pas nommé, par contre Angelopoulos s'y réfère en entrevue en le nommant A. A qui est cinéaste et dont on présente *Le Pas suspendu de la cigogne* comme son film, est clairement associé à Angelopoulos comme son alter ego.

gauche. La fin de la séquence cadre en travelling suivant A seul en silence qui avance devant en regardant le bateau à l'horizon sur la mer. Le mouvement vers l'avant dévoile la disparition de l'espace du vieil homme et son cinématographe qui se trouvaient au début où A se retrouve à la fin regardant lui aussi le même bateau à l'horizon. Cette hybridité temporelle par l'espace dans le plan-séquence se reproduira plusieurs fois au cours du film entre A, le passé des Manakis et ses propres souvenirs. Pour les derniers instants de la séquence, la caméra dépasse A. Le cadre se resserre et se fixe sur le bateau qui avance toujours lentement en poursuivant son voyage, il sort progressivement du cadre où ne demeure que l'horizon sur la mer.

Cette séquence introduit la stylistique du film soit comment le plan-séquence cadre le rapport à l'espace de A qui le traverse porté par sa quête du regard perdu des frères Manakis. Ainsi cette première séquence met en place comment le plan-séquence interrelie l'espace présent de A à la mémoire de l'espace passé des Manakis. Alors qu'il retrace leur parcours à travers les Balkans il revit certains épisodes qui s'insèrent dans son propre parcours par la connection de leurs visions sur les espaces. Elle annonce aussi la quête qui motivera le voyage de A pour retrouver les bobines non-développées. Le cinéaste cherche à retrouver la raison de faire du cinéma en faisant revivre la capacité d'accueillir et de tout voir du premier regard. *Le Regard d'Ulysse* constitue une référence directe à l'Odyssée d'Ulysse, par contre, il s'agit d'une inspiration et non d'une adaptation du récit d'Homère ainsi que de la version de Dante.

Le récit du *Regard d'Ulysse* est donc centré sur le personnage de A qui retourne en Grèce après 35 ans d'exil pour une projection de son dernier film à Florina¹⁰⁸, *Le Pas suspendu de la cigogne*. Comme il a aussi été invité pour réaliser un documentaire sur les frères Manakis, il est accueilli par un responsable de la cinémathèque. Il arrive alors que la projection est déjà commencée dans la rue sous la pluie et dans la noirceur du soir. Le caractère polémique de son film concernant le traitement des réfugiés et la frontière fermée soulève des affrontements lors de la projection qui a

108 Florina est une ville du Nord de la Grèce tout près de la frontière avec l'Albanie, donc la région concernée par le récit du *Pas suspendu de la cigogne*. Le climat qui entoure la projection rappelle les réactions rébarbatives des autorités religieuses au moment où Angelopoulos a tourné ce film dans la petite ville de Florina.

lieu à l'extérieur, le film étant projeté sur un mur. La séquence est composée de deux plans-séquences entrecoupés par un extrait d'un film des Manakis. Les deux plans-séquences suivent ainsi A qui circule dans les rues de la ville accompagné du responsable de la cinémathèque et de celui de la projection du film. Au cours de leur trajet, ils croisent les gens dehors qui assistent à la projection sous la pluie légère protégés par leurs parapluies et les manifestants qui circulent en groupe en portant une chandelle à la main. Dans cette ambiance, A est surtout préoccupé par son observation de cet espace qui a changé et par sa quête des bobines disparues des Manakis. Ses discussions avec l'homme de la cinémathèque énoncent sa détermination à entreprendre le voyage pour les retrouver. Le plan-séquence est ainsi lié fortement à la perception de A. Même en cadrant le contexte et la situation qui meuble l'espace et malgré son importance, la manifestation et les spectateurs demeurent à l'arrière-plan de l'attention du regard, celui-ci est dirigé par la quête qui obsède déjà A.

Le deuxième plan-séquence de cette introduction au voyage qui sera entrepris, démontre clairement l'identification entre la perception de A et celle de la caméra sur sa quête au milieu de ce contexte. C'est aussi ce qui prévaudra tout au long du film. Alors que A traverse les frontières et les espaces de la guerre, les plans-séquences le suivent dans cette perspective sur l'espace où la quête se superpose aux conflits et confrontations qui caractérisent ces espaces. Le plan-séquence débute en cadrant de face en travelling arrière A et l'homme de la cinémathèque qui marchent ensemble dans la rue alors qu'on entend en hors-champ les paroles du film. A exprime alors pleinement sa quête naissante due à son retour au pays: «I used to dream this would be the end of the journey. In my end is my beginning»¹⁰⁹. L'homme s'excuse de l'avoir peut-être fait venir pour rien, vu la manifestation et son ignorance sur la localisation des bobines. Alors qu'ils sont cadrés arrêtés tout près du taxi qui l'attend, A se tourne vers l'homme et lui dit «like I told you before, this is a personal journey». L'homme le quitte et A suit du regard une femme¹¹⁰ qui passe devant lui, la caméra élargit son cadre en le suivant alors qu'il avance pour la suivre. En hors-champ on

109 Expression tirée d'un vers de T.S. Elliot.

110 La même actrice, Maïa Morgenstern, incarne les quatre femmes croisées par A-Ulysse, les quatre femmes qu'il aurait pu aimer mais qu'il doit quitter pour poursuivre son voyage, sa quête. Elles peuvent être identifiées par exemple aux personnages du mythe d'Ulysse dont Pénélope et Calypso.

entend sa voix qui lui parle mentalement, il lui rappelle quand il l'avait quitté dans le passé (paroles inspirées d'Homère, Ulysse parlant à Pénélope). Son récit se poursuit alors qu'elle s'éloigne devant et qu'il la suit de loin. La caméra se déplace vers la gauche et s'aligne en lent travelling derrière lui avec la rue qui leur fait face. Le cadre s'élargit en plan général cadrant ainsi A qui avance dans la rue en s'éloignant de la caméra. Devant lui se trouve le groupe des spectateurs aux parapluies noirs, devant eux une ligne de policiers qui bloque le passage à travers la rue, et en fond de plan le groupe des manifestants en noir portant des chandelles qui arrivent par l'autre extrémité de la rue. Les deux groupes avancent vers le milieu où se trouvent les policiers formant une masse compact des deux foules qui se font face et qui remplissent entièrement l'espace de la rue. Pendant tout ce temps A-Ulysse poursuit son discours à son amour perdu à qui il explique la nécessité pour lui de devoir repartir et continuer son voyage, ses aventures. On ne le voit plus vraiment alors que physiquement ils se confond parmi eux, mais sa voix domine la perception sur l'espace envahi. Il n'est déjà plus là mais bien dans l'espace figuré de ses adieux et de son départ pour le grand voyage qui l'attend à la poursuite de sa quête.

Le voyage qu'il entreprend alors est celui de la traversée des espaces et frontières des Balkans dans le chaos de la guerre où les espaces-temps se fusionnent. Le cinéaste vit plusieurs expériences d'espaces-temps hybrides où il revit au présent des épisodes de la vie des Manakis ainsi que des épisodes de son propre passé qui sont associés aux espaces qu'il traverse. Il quitte Florina en taxi pour traverser la montagne et les plaines enneigées et la frontière d'entrée en Albanie d'où il rejoint Korista puis Monastir, la ville où vivaient les Manakis. Il y rencontre la deuxième femme au même visage qui l'accompagne en train traversant Skopje (Macédoine) puis s'arrêtant à la frontière de Bucarest où ils sont arrêtés par le contrôle douanier. Après avoir vécu l'épisode d'arrestation de l'un des frères Manakis, A annonce qu'il doit se rendre à Philipopoulis à l'instar du frère envoyé en exil. À nouveau dans un train en Roumanie, A fait monter sa mère à une gare, se replongeant dans un souvenir d'enfance alors qu'elle l'amène à Costanza pour le nouvel an de la famille en exil. Épisode au cours duquel A revit, dans son corps d'adulte mais dans la perspective de

son enfance, les nouveaux ans de 1945 à 1950 s'enchaînant dans le même plan-séquence. A revient à son temps présent et fait ses adieux à Kali au port avant de s'embarquer sur un bateau qui fera la traversée par le Danube vers l'ex-Yougoslavie, rejoignant d'abord Belgrade. De Belgrade, il voyagera en chaloupe, où la troisième femme le prendra en charge dans une autre époque le substituant à son mari disparu dans une guerre précédente. Reprenant la chaloupe, A traverse sur l'eau l'espace et retraversant le temps par le fait même vers le présent et Sarajevo. À Sarajevo, il y trouvera Ivo Levy, les trois bobines et la quatrième femme qu'il quittera après un bref moment d'amour partagé par la danse. L'imbrication entre ces perceptions en différents temps par les mêmes espaces se fait par la continuité et l'englobement du plan-séquence qui matérialise la perception de l'homme, de A, sur l'espace.

Ainsi, A traverse l'espace, ses frontières, ses dangers et ses souvenirs. Souvenirs du passé des Balkans et de la région, du passé des frères Manakis et de A, son enfance et son départ de la Grèce. A se déplace dans l'espace en traversant physiquement ses frontières qui lui font aussi traverser les frontières du temps alors que son esprit se lie à ce qu'il associe à ces espaces. De plus, les moyens de transport utilisés qui lui permettent d'effectuer ces déplacements sont omniprésents de par leur nécessité mais aussi parce qu'il représente le mouvement et le voyage effectué. A, qui est lié à Ulysse, observe d'abord le bateau à l'horizon alors qu'on lui confie cette mission au début du film. Dans le contexte contemporain de Florina et son premier segment de voyage vers Monastir, il se déplace en taxi. Trajet par lequel on peut voir le paysage au sein duquel le chauffeur évoque la mort imminente de la Grèce et le sort des réfugiés Albanais de part et d'autre de la frontière. Deux voyages en train l'amènent ensuite un peu plus loin dans l'espace et dans le temps en Macédoine et Roumanie. Le déplacement entre le moment où il quitte Kali au port et son arrivée à Belgrade où il retrouve son vieil ami Nikos se fait en bateau sur la Danube. Tout l'épisode entre ces deux ports est significatif dans le cours du voyage de A parce qu'il est de plus en plus impliqué émotionnellement dans sa quête qui suit les traces des frères Manakis tout autant que les voyages d'Ulysse. Cet épisode est aussi significatif dans la durée dédiée à l'observation du déplacement de la statue démantelée de Lénine. L'épisode est assez long et est composé de plusieurs plans. Au début la caméra cadre au port A et Kali

qui arrivent ensemble et se rapprochent de la caméra. Celle-ci les suit en léger panoramique en les cadrant en plan américain alors qu'ils se font leurs adieux en pleurant. Comme Ulysse face à Calypso, il doit la quitter pour poursuivre son voyage, «I can not love you». Alors que l'image cadre au premier plan ce moment personnel et émotif, à l'arrière-plan nous apercevons derrière eux une grue qui déplace d'un bateau à l'autre la tête de la statue de Lénine. Leurs adieux sont ainsi situés dans le plan qui met en perspective l'espace dans son contexte. Cette composition rappelle la séquence où A faisait ses adieux à la femme en voix hors-champ alors qu'il était situé dans l'espace rempli par la foule des spectateurs et des manifestants. Le personnel et la quête étant ainsi imbriqués dans la situation du réel qui encadre A. Elle compose l'image tout autour du personnage tout en ayant une portée complémentaire. À l'arrière-plan des propos énoncés par A, elle identifie la perception de l'espace qui encadre ce moment du voyage.

La statue de Lénine est déplacée en morceaux d'un bateau à l'autre pour l'amener ailleurs, le même bateau sur lequel A s'embarque pour sa propre traversée entre les deux frontières par la mer. Le plan qui suit l'embarquement et l'adieux des deux amants loin l'un de l'autre, est suivi par un plan général cadrant le Danube au coeur duquel se déplace le bateau sur lequel est étendue la statue. Quelques plans filmés de différents angles du regard porté sur la statue sur le bateau sont montés en alternance avec des plans en travelling à partir du bateau observant les gens sur la rive qui regardent passer ce monument. L'épisode consacré à cette statue de Lénine marque son déplacement et démantèlement qui figure la chute du communisme. La chute du communisme est un événement important de cette époque pour cette région entre autres en plus de l'Europe de l'est et l'URSS. Elle est aussi ce qui a provoqué, pour différentes raisons, les conflits et guerres des Balkans qui ont débuté en 1991 et qui ont continué tout au long des années 1990. Les images de toute cette séquence de Lénine sur l'eau sont solennelles et paisibles sous l'éclairage du soleil. C'est un adieu à une époque importante de la part d'Angelopoulos alors que le communisme a souvent représenté en Grèce l'opposition aux régimes totalitaires militaires au cours du XXe siècle.

Une fois la nuit tombée, le plan suivant cadre en plan de demi-ensemble A assis tout près de la tête et la main de la statue. Il lit à haute voix un extrait du journal des Manakis qui raconte comment ils avaient découvert la magie du cinématographe et comment ils avaient pu se le procurer. Encore quelques plans suivent le trajet de la statue couchée sur le bateau passant la frontière la nuit, et à nouveau de jour la caméra lui rend un dernier hommage en effectuant un lent mouvement circulaire méditatif tout autour d'elle partant de la tête de profil, suivant tout le corps de côté, passant à ses pieds et revenant de l'autre côté à nouveau jusqu'à sa tête, arrêtant son mouvement une fois derrière la tête où elle se fixe pour terminer le plan. Après la lecture à haute voix de A du journal des Manakis, il ne vit plus d'expériences entre leurs deux espaces-temps. Sa quête se situe alors uniquement au présent, conservant la mémoire du passé, la rupture s'est pourtant faite entre les deux époques figurée par l'adieu au passé avec Lénine. A fait face à sa quête dans le contexte présent soit la guerre qui sévit particulièrement à Belgrade et d'autant plus à Sarajevo. La seule autre imbrication d'espace-temps à lieu lors de sa danse avec la fille de Levy dans le brouillard de Sarajevo. Pendant quelques instants elle se transforme en Pénélope et lui en Ulysse, il lui parle comme il l'a fait au tout début du film au moment d'entreprendre son voyage. L'hybridité est alors à nouveau la conjugaison de A et d'Ulysse dans la corrélation entre la quête, le voyage et l'impossibilité d'aimer qui en découle.

Le cinéma selon Angelopoulos -et selon sa citation des frères Manakis- est un regard porté sur les êtres et les lieux pour tenter de comprendre, de connaître, d'explorer les contradictions de la nature humaine et la relation de l'homme à l'espace dans cette région du monde en particulier. Dans la diégèse du film comme dans la réalité d'Angelopoulos, ce regard voit des gens déplacés, réfugiés et des frontières que l'on peut traverser ou pas, sous certaines conditions. Le rapport de l'homme à l'espace réel est le voyage emprunté pour situer métaphoriquement la quête du cinéaste d'un espace sans frontières déterminées, autrement dit, sa perception personnelle de l'espace cinématographique. Angelopoulos traduit, par sa poésie de l'image cinématographique, la traversée des frontières concrètes et figurées du temps et de

l'espace. Il s'agit de figurer par l'esthétique du plan-séquence comment sont perçues et senties ces instances par l'homme, et par le cinéaste.

Le Regard d'Ulysse expose comment à la fin du XXe siècle (1995), un cinéaste d'expérience a l'impression d'avoir perdu l'authenticité et la passion de son regard cinématographique sur la vie et le monde. Cette passion reviendra par le voyage à la recherche des bobines non-développées des frères Manakis qui lui fait découvrir par lui-même l'espace qui les préoccupait. Les Manakis sont présentés comme ayant été les premiers cinéastes en Grèce, et peut-être de toute la région au début du XXe siècle. La particularité des frères Manakis, qui fascine tant A au point de le pousser à traverser les Balkans en guerre, est leur vision du cinéma et de la réalité de leur époque alors qu'ils explorèrent l'espace troublé de la Grèce et des Balkans avec leur cinématographe. Le récit du film évoque un parallèle entre leur regard et celui de A motivés par la situation de leur environnement, du rapport de l'homme à cet espace. Ce que A voit dans leur oeuvre, c'est l'enregistrement de toutes les contradictions, les ambiguïtés et les conflits de cette région du monde et de la nature humaine, à cette époque comme aujourd'hui. Ce regard perdu du début du siècle, dévoilé (développé) à la fin du siècle, est la clé d'une nouvelle connaissance du monde. Connaissance qui passe par la capacité unique du cinéma de traduire le rapport de l'homme à son espace et de rendre visible le temps dans l'espace. La mémoire et le souvenir s'entremêlent au présent alors que le plan-séquence les matérialise dans leur interconnection par le regard sur l'espace. L'universel et l'intemporel de ces regards sont par ailleurs également profondément ancrés dans un espace-temps précis et déterminé. Angelopoulos établit par le fait même un lien entre le début et la fin du siècle par le regard cinématographique sur les espaces de cette région, bouclant aussi le premier siècle du cinéma. Les contradictions, ambiguïtés et conflits semblent les mêmes, et c'est en leur nom que A insiste pour qu'Ivo Levy développe les bobines alors qu'il l'a trouvé à Sarajevo à la fin de son voyage.

Le personnage de Levy, qui est le gardien de la cinémathèque de Sarajevo en guerre, est ainsi le collectionneur et protecteur de tous les regards perdus de l'histoire du cinéma. Pour A, en ces temps troubles et apparentés, il apparaît d'autant plus

essentiel de retrouver l'authenticité de ce regard perdu, pour permettre à la roue de l'aventure humaine de continuer son cours en premier lieu par le cinéma. La rencontre des personnages -A et Levy- a lieu sur la base de leur commune passion pour le cinéma qui renvoie à celle d'Angelopoulos lui-même. Le cinéaste porte d'ailleurs pour seul nom «A» et est accueilli à Florina au début du film où on présente son dernier film *Le Pas suspendu de la cigogne*. Il ne s'agit pas d'un simple retour nostalgique aux origines, celles du cinéma des premiers temps et celles de A qui revient après 35 ans d'exil aux États-Unis. Angelopoulos cherche à susciter une prise de conscience de l'importance intemporelle de l'authenticité du regard cinématographique. Authenticité du regard qui est ici décrite comme pouvant permettre aux hommes de survivent, d'espérer, de croire en l'avenir par le cinéma qui cherche à les comprendre dans l'espace qui les entoure. Et ainsi, la reconnaissance d'une vision différente des hommes en cet espace diversifié confrontant l'horreur des conflits d'exclusion et de fermeture des Balkans à ce moment.

Dans le chaos de Sarajevo se déroule l'ultime étape du voyage existentiel de A le liant au Manakis et au-delà des frontières fermées de l'espace enfin traversé. On peut rappeler la phrase du *Pas suspendu de la cigogne* «Si je fais un pas de plus, je suis ailleurs...»- et ici au-delà du danger. Danger qui est d'ailleurs souligné par Ivo Levy qui lui demande «To come so far in such danger, you must have great faith...or is it despair?». Dans le chaos et l'horreur de la guerre, dans cette apothéose du désespoir et de la cruauté humaine, A manifeste sa conviction inébranlable qu'il faut justement, à cause de ce contexte, faire renaître ce premier regard innocent, et rechercher le sens d'humanité perdu qu'il croit vivant par le cinéma. Il rejoint ainsi les idéaux de cinéastes des frères Manakis qui voyaient leur époque comme une nouvelle ère, alors qu'ils voulaient représenter toute la diversité et les contradictions de cette région. Les contradictions qui font partie de la nature humaine, et qui selon Héraclite¹¹¹ sont la source du devenir, mais qui sont aussi responsables des conflits et intolérances répétitives entre les êtres humains qui existent depuis le début des temps. Ainsi dans

111 Héraclite, *Fragments, Citations et témoignages*, Éditions GF-Flammarion, Paris, 2002, (aucune date précise, il aurait vécu entre 520 et 460 avant j.c.), traduction et présentation de Jean-François Pradeau.

ce monde confus, autant celui du début du siècle que le monde actuel puisque les mêmes conflits persistent, A insiste pour faire revivre l'humanité par l'intégrité du regard cinématographique des frères Manakis et implicitement du cinéma lui-même. Lorsque A est avec Levy dans son refuge du cinéma en ruines, A lui parle des bobines des Manakis et de la nécessité d'arriver à les développer: «a gaze struggling to emerge from the dark. That gaze is the war, insanity, death, you have no right to keep it». Levy qui partage sa passion du cinéma reprend alors ses expérimentations pour trouver la bonne formule chimique. Ce qu'il réussit par la suite. Dans une autre séquence dans le cinéma en ruines, Levy rejoint A dans la salle de projection et lui explique qu'il faut attendre que la pellicule sèche. La caméra les suit en lent mouvement alors que Levy le guide vers la sortie puisque A a entendu des pas et voix. Levy explique alors la magie du brouillard qui permet de retrouver la liberté de mouvement dans la ville. Alors que la caméra les cadre en les suivant dans la pénombre marchant vers la sortie, Levy lui dit qu'avec le brouillard ils ont une autre raison de célébrer puisque le film sera bientôt visible: «a captive gaze, as you called it, from the early days of the century, set free at last at the end of the century, isn't that an important event?». Alors que Levy lui dit ceci il est debout devant l'espace ouvert de la sortie par où entre la lumière du jour dessinant sa silhouette tournée vers A qui le regarde tête relevée alors qu'il est un peu plus bas encore dans la pénombre. A regarde aussi vers l'extérieur alors que Levy continue son explication de la bonne entente entre tous et le cessez-le-feu grâce au brouillard. C'est un moment de trêve où Serbes, Croates et Musulmans se retrouvent ensemble dans la ville pour fêter par la musique, le théâtre et la danse en plein air.

Un long plan-séquence traverse ensuite la fête dans la joie alors que l'espace se dévoile à peine dans le brouillard. Le plan-séquence suivant les festivités suit dans le brouillard épais A, Levy et sa famille qui marchent en bordure de la rivière. Le plan débute en cadrant l'intensité du brouillard qui camoufle l'espace alors qu'on entend les voix des personnages. Les enfants entrent dans le cadre, le traversent puis sont ensuite suivis lentement et un à un par les autres membres de la famille. La fille de Levy, qui a brièvement interprété la quatrième variation de l'amoureuse de A-Ulysse, est la dernière à traverser le champ laissant seuls Levy et A. Ils échangent quelques mots

puis s'arrêtent au son d'un jeep qui arrive au bord de la rivière de l'autre côté du brouillard. Levy lui dit de rester là et de ne pas intervenir peu importe ce qui arrive. Il se dirige dans la même direction par où sa famille est sortie et d'où est venu le bruit du jeep. La caméra le suit en panoramique alors qu'il disparaît dans le brouillard intense et laissant A dans le hors-champ juste derrière. Isolée par le brouillard, la caméra demeure près de A, témoins aveugles où seul le son des menaces, cris, pleurs et tirs de fusils révèlent la scène d'horreur de l'autre côté du nuage de brouillard qui se conclue par l'explication donnée à Levy juste avant de le tuer lui aussi: «Yes sir, that's the way it is. Our Lord and maker made a mess of it». Le plan-séquence se poursuit alors que A et la caméra traverse la frontière visuelle du brouillard après le massacre et le départ des meurtriers. La caméra cadre A en plan américain alors qu'il se penche au sol où se trouve les cadavre de Levy, sa fille et le reste de la famille. À genou au sol, A émet un long cri d'agonie qui exprime la douleur devant l'injustice et la cruauté. Angelopoulos filme toute la fin de cette séquence très sobrement, sans apitoiement ni une surenchère mélodramatique.

L'horreur de cette réalité s'inscrit en ultime opposition à l'aspiration à voir apparaître un nouvel humanisme par le cinéma qu'Angelopoulos croit possible¹¹². Angelopoulos, par l'entremise de A, s'accroche désespérément à cette aspiration, ce que la dernière séquence du film révèle. En visionnant seul le film des frères Manakis, A a retrouvé l'essence première à ses yeux du regard cinématographique. Le premier plan cadre le mur -il n'y a plus d'écran- du cinéma où les flashes de la lumière projetée et le bruit de roulement du projecteur indiquent la fin du film. La caméra cadre ensuite en plan rapproché A. Bouleversé et le visage ravagé par la peine et l'éblouissement, il regarde en direction d'où était projeté le film, vers l'écran de lumière, dans un angle légèrement décalé de la caméra. La caméra élargit son cadre pour le voir en entier assis dans le cinéma en ruines. Il récite, la main sur le coeur, les vers d'Homère -d'Ulysse à Pénélope, le chant 23 reformulé en discours- qui

112 Voir ses propos: Dan Fainaru (sous la direction de), *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001; Andre Horton, *The Films of Theo Angelopoulos, A Cinema of contemplation*, Princeton University Press, coll. Princeton modern greek studies, New Jersey-UK, 1999; Andrew Horton (sous la direction de); *The Last Modernist, The films of Theo Angelopoulos*, Éditions Praeger, Westport Connecticut, 1997.

symbolisent autant la réunion, l'harmonie retrouvée, toute l'expérience vécue de l'homme, l'espoir vers l'avenir et le voyage sans fin toujours renouvelé de la vie et de l'être humain.

«When I return, it will be with another man's clothes, another man's name. My coming will be unexpected. If you look at me unbelieving, and say, You are not he, I will show you signs, and you will believe me. I will tell you about the lemon tree in your garden. The corner window that lets in the moonlight and then signs of the body, signs of love. And as we climb trembling to our old room, between one embrace and the next, between lover's calls, I will tell you about the journey, all the night long. And in all the nights to come, between one embrace and the next, between lover's calls, the whole human adventure. The story that never ends.»

Le film se termine ainsi, la caméra ayant effectué un lent travelling arrière. En partant du gros plan de départ sur son visage jusqu'à un plan de demi-ensemble le situant au complet assis dans le vieux cinéma démoli, regardant vers nous. Le bruit du projecteur se poursuit tout au long du générique après que cette image ait disparue de façon à nous maintenir dans l'image figurée par ce film. Le film des frères Manakis, non dévoilé au spectateur, ni à personne d'autre qu'à A lui-même, Angelopoulos l'avait tourné et a choisi de ne pas le montrer, laissant parler le personnage de A, laissant deviner l'humanisme par le cinéma qu'il y a retrouvé comme il l'espérait.

Ce petit bout de film en un plan fait partie de *Lumière et compagnie*¹¹³, réalisé avec le cinématographe des frères Lumière en 1995. Ce plan unique d'Angelopoulos conclut d'ailleurs le film comme il aurait pu conclure *Le Regard d'Ulysse*. La caméra observe Ulysse couché au bord de l'eau, il se réveille, se lève, regarde à gauche et à droite puis il aperçoit la caméra qui le regarde, il marche alors vers elle perplexe, ébahi et stoïque. Arrivé tout près de la caméra, il s'arrête et fixe toujours la caméra. Nous regardant longtemps (plusieurs secondes) droit dans les yeux à travers le siècle d'histoire du cinéma qui nous sépare, et à travers l'histoire de l'humanité par le récit d'Homère datant de l'Antiquité. La figure mythique d'Ulysse nous observe interrogateur: qui sommes nous? où allons nous? quel est ce regard derrière la

113 Film regroupant 40 cinéastes qui ont accepté de tourner un court film de 52 secondes soit l'équivalent d'une bobine de cette époque.

caméra? Alors que l'intertitre révèle un questionnement complémentaire: «Dans quelles terre étrangère suis-je encore arrivé?». Le voyage est figuratif du désir de la découverte et de la compréhension par le regard cinématographique. Ou comme le formule Angelopoulos:

«That is my work as a filmmaker: you make a film in order to perceive with greater clarity what it is that is not clear in your consciousness. (...) For me, every film is a voyage, everything is voyage, search».¹¹⁴

L'Éternité et un jour

Troisième partie de la *Trilogie des Frontières*, après le pas envisagé et le pas posé, *L'Éternité et un jour* expose les frontières au sein de l'individu se devant de tomber pour la traversée entre la vie et la mort. *L'Éternité et un jour* nous transporte au sein du voyage de l'écrivain Alexandre en lui-même -ses souvenirs, ses rêves et son imaginaire de poète- pour traverser une frontière imaginaire en vivant l'errance de son dernier jour avant la mort. Ces moments sont montés en alternance avec les déplacements qu'il partage avec l'enfant réfugié albanais qui lui apprend ce que signifie vivre le moment présent. Le récit de *L'Éternité et un jour* est donc composé de deux sujets qui se joignent par le personnage d'Alexandre. Le premier s'inscrit dans le réalisme de la situation difficile des réfugiés albanais en Grèce et la frontière meurtrière qu'Alexandre découvre avec l'enfant. Le deuxième est celui des souvenirs du passé et les regrets d'Alexandre qui suscitent ses questionnements existentiels avant de mourir. Au cours de la trajectoire d'Alexandre, son imaginaire lui fait vivre des souvenirs de son enfance et de sa vie passée avec sa femme. La réunion peut se faire parce que les deux «réalités» sont liées à sa présence dans l'espace qu'il traverse tout au long du film, celui de la ville de Thessaloniki et ses environs qui côtoient la frontière albanaise, ainsi que sa maison qui est aussi celle de son enfance et de sa vie avec sa femme et sa famille.

114 Propos d'Angelopoulos dans Dan Fainaru (sous la direction de), *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001, p.109.

L'enfant¹¹⁵ est un réfugié albanais d'origine grecque. Dès leur première rencontre Alexandre se porte à son secours. Après plusieurs tentatives d'Alexandre pour lui trouver un transport jusqu'à la frontière avec l'Albanie (bus, taxi) il l'amène lui-même jusque là. Si Alexandre était déjà touché par cet enfant qu'il veut aider, c'est lors de cette séquence que le lien de confiance se crée entièrement et que les frontières personnelles tombent, justement devant la frontière surréelle. En sortant de la voiture sur le chemin enneigé, les deux personnages s'arrêtent. Le petit raconte comment il a fuit l'Albanie, la caméra reste à l'écoute en plan moyen fixe tout le temps de son récit. Il raconte en mimant et revivant l'avancée prudente guidée par son ami Selim qui lançait une roche de mètre en mètre pour détecter la présence de bombes cachées. Après le récit narré, Alexandre l'accompagne sur le chemin montant vers la frontière, la caméra les suit en panoramique de droite à gauche. Lorsque la caméra effectue un nouveau panoramique de la gauche vers la droite pour dévoiler la clôture frontalière, apparaît alors l'image de la mort qu'elle représente. Des enfants et des hommes sont accrochés -morts électrocutés- dans la haute clôture en grillage, prisonniers à l'intérieur faisant face à la caméra. À l'approche silencieuse du militaire-Cerbère, la caméra s'arrête et demeure fixée quelques instants sur cette vision suspendue. Alexandre et le petit s'enfuient alors que le regard de la caméra demeure sur Cerbère et les grilles qui se referment. Par la composition même de cette séquence, l'image figure à elle seule le caractère répressif et destructeur des frontières érigées pour contrôler le mouvement des individus dans l'espace.

Par le personnage d'Alexandre, Angelopoulos évoque aussi les frontières intérieures de l'individu qu'il confronte en traversant l'espace où il compose des espaces-temps hybrides. Pour Alexandre, il s'agit de faire la paix avec ses regrets, de goûter la vie comme il l'aurait souhaité avant de passer les frontières du temps, de la vie à la mort. Alexandre effectue la traversée de sa dernière journée en revivant certains souvenirs de ses jeux d'enfance, et celui d'une journée de fête avec sa famille. Alexandre revit et se plonge visuellement, ponctuellement à travers le film, dans ces espaces-temps hybrides où le regard présent du personnage participe à ces re-crétions de ses

115 Une fois de plus le personnage n'a pas de nom.

souvenirs. Ces moments en plans-séquences combinent à la fois le passé -la journée retrouvée-, le présent -c'est Alexandre aujourd'hui qui y retourne- et le futur - Alexandre quitte à la fin la vie vers Anna qui lui offre l'éternité et un jour-. Ainsi les repères du temps sont déplacés pour se rejoindre dans la poésie du moment créé par Alexandre, alors que l'espace figuré est celui de sa maison, la même de sa naissance à sa mort. Pour imaginer les enchevêtrements des espaces-temps en un seul, Angelopoulos choisit le plan-séquence où l'espace demeure le point de référence. Le plan-séquence final est particulièrement représentatif de l'hybridité entre présent, passé et futur au sein du même espace perçu par le personnage. La caméra effectue un travelling suivant Alexandre qui traverse l'espace de la maison jusqu'au bord de la mer, traversant par la même occasion les temps qui lui sont associés, son enfance, le dernier jour, le jour avec Anna et l'éternité vers laquelle il se dirige. Angelopoulos privilégie plusieurs fois dans le film les plans-séquences comme celui-ci, au sein desquels ils créent la rencontre du réel et de l'imaginaire, et où les mouvements et déplacements de caméra rappellent toujours cette sensation du voyage, de la traversée de l'espace par sa présence accompagnant le personnage. Le plan-séquence préserve et construit visuellement la continuité vécue par le personnage. L'hybridité temporelle vécue par Alexandre est suscitée par son regard porté sur cet espace où y sont associés ses souvenirs et sa vie. Il ne s'agit pas de flashback, mais plutôt de revivre ces souvenirs en y étant présent parce qu'ils font partie de sa perception de lui en cet espace de la maison et la plage. La continuité du plan-séquence est alors essentielle pour rendre perceptible cette superposition et hybridité qui composent le moment perçu et vécu par Alexandre.

La perception que l'homme a de sa présence dans l'espace et le temps préoccupe Angelopoulos et pour en rendre la complexité il fait recours au plan-séquence. Le plan-séquence est sa figure de style depuis ses premiers films dans les années 1970, au même titre que l'exil est son sujet privilégié. Avec la Trilogie des Frontières (1991 à 1998), ses plans-séquences ont pris une connotation différente, c'est-à-dire qu'ils figurent non seulement le déplacement dû à l'exil, mais également la confrontation aux frontières problématiques de la Grèce et des Balkans. La Trilogie qu'il réalise présentement (temporairement nommée trilogie du XXe siècle), dont le premier volet

fut *Eleni: La Terre qui pleure* (2004) traite des questions de l'exil à travers l'histoire de la Grèce, des conflits politiques et territoriaux et du contrôle des gens et de l'espace par les frontières physique et idéologique. Que les frontières se multiplient et se resserrent dans cette région agit à contre-sens de ce que devait signifier l'ouverture des frontières par la mondialisation. La situation du Proche-Orient, et plus particulièrement celle d'Israël et de la Palestine, s'inscrit d'autant plus dans ce contre-sens du contrôle extrême de l'espace dans un contexte mondial prônant officiellement son ouverture et la libre mobilité des individus.

Gitaï: La traversée de l'espace

Face à la relation de l'individu à l'espace, Gitaï a d'abord abordé dans ses premiers films de fiction la question de l'exil¹¹⁶. Il avait alors quitté Israël suite aux controverses suscitées par ses documentaires auprès des autorités. Documentaires qui questionnaient particulièrement le traitement et les conditions de vie des Palestiniens en Israël et dans les Territoires Occupés. Une fois de retour en Israël, son regard s'est porté sur la relation de l'individu à l'espace de ce territoire. La relation à cet espace implique: la conquête du territoire par les colons Juifs et le déplacement des Palestiniens; les restrictions des libertés des Palestiniens par l'autorité israélienne; l'encadrement de l'individu par la communauté; et la coexistence entre Juifs et Palestiniens sur ce territoire.

Il a d'abord choisi de mettre en scène des situations contemporaines urbaines avec la *Trilogie des Villes* (1995 à 1999). Il a ensuite tourné quelques films revisitant l'histoire de la conquête du territoire (2000 à 2002). Abordant entre autres l'exil forcé des Palestiniens qui a débuté avec l'arrivée importante de Juifs en Palestine -dès le début du XXe siècle- et les combats menant à la création de l'État d'Israël en 1948. Depuis, les Palestiniens qui n'ont pas quitté le pays vivent pour la plupart comme des réfugiés au sein des Territoires Occupés qui furent auparavant leur terre, ce qui est présent et critiqué dans plusieurs films de Gitaï. Depuis, ses films observent et

116 Les films de la série Exil (1986-1993): *Esther, Berlin-Jérusalem, Naissance d'un Golem, Golem: L'esprit de l'exil* et *Golem: Le Jardin pétrifié*.

examinent la situation présente de cohabitation et de déplacement des individus aux origines diversifiées à l'intérieur de l'espace présent d'Israël et des territoires avoisinants. La traversée de l'espace devient ainsi une façon pour les individus de confronter les fermetures de l'espace et des communautés. La traversée physique permet un changement de perspective sur l'espace permettant de voir la cohabitation des différentes subjectivités des gens qui le composent. Ce qui est soulevé singulièrement par *Terre Promise* et *Free Zone* (2004-2005).

Le contexte problématique de la région est, comme je le mentionnais, l'un des exemples notoires dans le contexte mondial actuel où les conflits ethniques et territoriaux omniprésents démentent l'idée d'un espace global ouvert. L'esthétique filmique de l'espace de Gitaï propose un regard critique sur un monde en désordre mais en envisageant de nouvelles perspectives sur la cohabitation des hommes dans un espace local et global.

Terre Promise et Free Zone

Pour Gitaï¹¹⁷, le cinéma est sa façon d'observer et de comprendre le monde dans lequel nous vivons. La question des frontières, particulièrement problématique au Proche-Orient, est le sujet de tous ses films. *Terre Promise* et *Free Zone* mettent en scène la traversée des frontières. *Terre Promise* dénonce le trafic des femmes devenues une marchandise du marché global. La proximité de la caméra les suivant dans leurs pérégrinations traduit un regard de compassion envers elles sans jamais tomber dans le voyeurisme. Débutant avec les Bédouins dans le désert du Sinaï, elles passent d'un trafiquant à l'autre, traversant clandestinement les checkpoints jusqu'au Sud tout près de la frontière entre Israël et l'Égypte. Les femmes effectuent une traversée contrôlée par des hommes (et quelques femmes complices) de différentes origines¹¹⁸, qui eux circulent sans problème grâce à la «marchandise» qu'ils offrent.

117 Selon ses paroles: entrevue dossier de presse de *Free Zone* et son message vidéo avant la projection de ce film au Festival du Nouveau Cinéma de Montréal (FNC) à l'automne 2005.

118 Leurs langues d'expression en témoignent: arabe, hébreu, français, russe, anglais.

La descente vers le Sud du territoire signifie une descente aux enfers pour ces femmes, par contre Gitaï introduit une lueur d'espoir grâce à la coopération entre deux femmes qui permettra leur libération. Le traitement du film conjugue le réalisme d'observation à une certaine abstraction pour certaines séquences transmettant la perception des femmes prises dans cette situation. Le film est structuré autour du déplacement imposé à ce groupe de femmes accompagné par les différents trafiquants. Dès le départ, la caméra les suit et participe à leur déplacement. Le regard porté alterne entre les plans-séquences du groupe d'un endroit à l'autre, à pied au début mais en voitures par la suite, et des plans rapproché sur l'une ou l'autre marquant ainsi une intimité émotive avec ce qu'elles vivent en termes de peur, humiliation et contrôle. La majorité des plans sont filmés à l'épaule, en mouvement et souvent de très près se collant ainsi spatialement à ce que vivent ces femmes. La caméra suit leur traversée de l'espace à travers le territoire qui dans leur cas signifie le trajet vers la maison close où elles seront complètement encadrées dans ce rôle de prostituées. Par contre, l'épilogue présente la reprise du mouvement par l'une des femmes qui s'enfuit grâce à l'aide d'une autre femme. La caméra la suit dans les rues de la ville alors qu'elle traverse en courant et en regardant dans différentes directions autour d'elle. Cet espace n'est plus directement encadré par les «autorités» qui la détenaient. Elle pourra aller où elle désire une fois qu'elle aura traversé l'espace immédiat où la menace demeure latente et réapprendre à suivre un chemin qu'elle aura déterminer elle-même.

La Free zone est un «petit» espace qui se situe à l'extrémité Est de la Jordanie, là où la Syrie, l'Irak et l'Arabie Saoudite côtoient ses frontières. Les gens des quatre pays voisins, et aussi d'Israël et d'Égypte, se rendent dans cette petite zone, libre de douanes et de taxes, pour acheter et vendre des véhicules. La Free zone prend les apparences d'une aire de stationnement, mais Gitaï dit vouloir y voir un symbole de l'utopie du Proche-Orient. C'est-à-dire une possibilité de vivre ensemble, de partager certaines choses, non sans chicanes et conflits, mais sans l'usage de la force et de la violence. Le commerce sert ici d'exemple de relations possibles entre les individus en

faisant abstraction des fermetures frontalières et nationalistes. Cette zone existe d'ailleurs réellement, et Gitaï l'explique entre autres ainsi:

«En principe, ces pays n'ont pas de relations diplomatiques car ils sont officiellement en guerre. Mais dans la Free Zone, grâce au commerce, les gens ont une attitude pragmatique, moins chargée de nationalisme. C'est peut-être ce qui nous permettra de sortir de la situation actuelle. Tous les moyens de créer des points de rencontre m'intéressent. Il y a des gens qui ouvrent leurs frontières pour coopérer et mener des projets en commun dans un but économique.»¹¹⁹

Donc selon lui, le marché économique pourrait être un des points de départ vers une cohabitation possible dans la région, plus probable que l'utopie des accords de paix. Cette vision s'accorde avec les premiers développements de la mondialisation qui ont particulièrement été suscités par l'épanouissement du marché global appuyé par les télécommunications contemporaines, et qui modifie aujourd'hui les interrelations bien au-delà du commerce. Point de départ donc qui pourrait mener à des coopérations entre individus allant au-delà du commerce, mais ne signifiant pas pour autant l'absence de différends entre eux. Le lien de solidarité entre individus créé entre les trois femmes dans le film est un exemple d'autant plus réaliste car malgré cette entraide, le désaccord à propos de l'argent entre Hanna et Leila demeure et conclut le film.

Le récit de *Free Zone* est mené par les personnages de trois femmes dont les chemins se croisent. Rebecca est une jeune américaine-israélienne (son père est Israélien et sa mère Américaine non-juive). Elle vit à Jérusalem depuis quelques mois où elle étudie à l'université et elle vient de rompre avec son fiancé Israélien. Hanna est sa chauffeur. Elle et son mari Moshe ont une ferme et font ce service de chauffeurs. Son mari fait aussi le commerce de voitures blindés qu'il vend entre autres aux Irakiens dans la Free Zone. Hanna doit se rendre là-bas pour récupérer son argent alors que Moshe est blessé. Leila est la femme de l'«américain», Samir, l'associé palestinien de Moshe

119 Dossier de presse de Free Zone, p.6.

dans la Free Zone. L'«américain» doit l'argent à Moshe mais il a «disparu»¹²⁰, on découvre que son fils s'est enfui avec l'argent après avoir mis le feu à la maison de son père pour manifester son désaccord face à son commerce.

Le premier segment du film, après le plan d'ouverture, est consacré au trajet de Hanna et Rebecca pour rejoindre la Free Zone en traversant la Jordanie. La partie suivante se déroule à la Free Zone où elles rejoignent Leila et vont ensuite à la ferme de l'«américain» lorsque Leila leur dit qu'elle ne peut leur remettre l'argent. La ferme est aussi appelé l'Oasis où dans le passé un Palestinien y recueillait les orphelins et réfugiés de la région, avant que le lieu ne soit détruit d'abord par les Palestiniens et ensuite par les Israéliens. L'épilogue du film est dédié à la reprise de la traversée de l'espace par les trois femmes ensemble. Leur déplacement se fait à nouveau à travers la Jordanie pour rejoindre la frontière pour retourner en Israël. Le voyage en voiture à travers cet espace -à l'allée et au retour- est au centre du déroulement narratif créant le lien de solidarité entre les trois femmes, il symbolise aussi une cohabitation et une communication possible hors du cercle vicieux des conflits armés. À partir de Jérusalem au début du film, il s'agit d'abord de passer la frontière entre Israël et la Jordanie et ensuite de traverser l'espace de ce pays. Alors que le passage de Hanna et Rebecca au checkpoint israélien est démontré dans la complexité des procédures de sécurité, l'entrée en Jordanie se fait paisiblement et rapidement. Leur traversée de l'espace Jordanien se fait également sans heurt alors que le déplacement dans ce paysage figure aussi leur rapprochement. Leur rapprochement personnel se fait par la discussion alors que l'espace de la voiture les encadre dans son espace clos. Celui-ci marque le cloisonnement de chacune dans leur situation, ce qui est imagé par les flashbacks qui surgissent en cours de route, mais il impose aussi une intimité spatiale entre elle qui suscite leur rapprochement. L'espace clos autour d'elle par la voiture focalise l'implication émotive alors que la traversée en voiture de l'espace figure la

120 Leila dit qu'il est parti. Cherchant à garder l'anonymat, à l'arrivée de Leila, Hanna et Rebecca à la maison et la ferme en flammes, lui et elle parlent comme si l'«américain» était parti. Mais lorsque Samir discute avec Rebecca le lendemain, il lui raconte son histoire, celle de l'Oasis et son retour comme marchand de voitures dans la Free Zone. Leur échange se conclut par: Rebecca «So you're the American», Samir «Yes, I'm the American, but I'm not American, I'm Palestinian».

trajectoire entre l'une et l'autre. Trajectoire qui implique la compréhension de la subjectivité différente de l'autre.

Dans les films de Gitaï, les frontières sont à la fois les frontières géographiques et politiques, et celles érigées entre les gens et les communautés. Les personnages des trois femmes de *Free Zone* figurent un rapprochement et une traversée possible des frontières politiques et communicationnelles. La solidarité entre elles est créée par le dialogue suscité par l'intimité spatiale du voyage en voiture et par le drame de leurs situations. Dans sa façon de mettre en scène ses récits, Gitaï apparaît vouloir démontrer le caractère fabriqué des barrières, et à quel point il peut être si simple d'essayer de les surpasser et de les traverser d'un individu à l'autre. Le médium cinématographique est particulièrement efficace pour figurer le dialogue allant au-delà de l'échange de paroles. Comme Suleiman, Gitaï démontre la nécessité du dialogue -encore à atteindre- pour outrepasser la situation d'exclusion. Le personnage de Leila dit d'ailleurs: «we should all know the language of our enemy. If Israelis knew arabic as Palestinians speak hebrew, things would be different». Pour contrer les frontières géographiques et culturelles, Gitaï utilise donc l'hybridité des langues parlées par ses personnages qui correspondent aussi à des différences «culturelles» visibles dans les gestes et attitudes. L'hybridité des langues est aussi accompagnée d'une cohabitation de ces nuances culturelles qui sont marquées mais surtout soulignées comme faisant partie du «tout» culturel de la région parce que les personnages acceptent ces différences. Dans ce film, et d'autres, plusieurs langues s'entremêlent, que ce soit l'hébreu et l'arabe, et parfois l'anglais, le français, le russe, etc. Dans *Free Zone*, les trois femmes échangent entre elles, et avec les quelques personnes qu'elles rencontrent, en hébreu, en arabe et en anglais. L'usage de ces langues n'est pas restreint à l'association entre le lieu et celle utilisé. Chacune domine forcément d'un lieu à l'autre (l'hébreu en Israël, l'arabe en Jordanie), mais l'hybridité se fait rapidement par la co-présence des trois femmes qui entremêlent leur langue maternelle et langues apprises au cours de mêmes conversations.

La traversée des frontières, de l'espace jordanien, du non-lieu qu'est la Free zone, de l'espace problématique qu'est l'oasis palestinien en Jordanie, encadre le voyage pour la traversée des frontières culturelles entre les trois femmes. L'ensemble du film est

structuré chronologiquement de façon à suivre l'avancée du voyage entrepris et le cheminement de l'interrelation entre les personnages. Par contre, quelques flashbacks sont insérés pour nous fournir un complément narratif nécessaire à la compréhension de Rebecca et d'Hanna, et de ce qui les a menées à entreprendre ce voyage ensemble vers la Free Zone. Le traitement esthétique démarque les flashbacks du temps présent en superposant plusieurs couches d'images du passé au présent des deux femmes en voiture sur la route. La proximité spatiale due au voyage en voiture suscite le rapprochement entre elles alors qu'elles sont en mouvement, qu'elles traversent les frontières et les différents espaces en Jordanie. Une très grande majorité des plans du film sont ainsi tournés à partir de la voiture de Hanna. Il s'agit ici d'une autre caractéristique, avec le plan-séquence, de la stylistique et des méthodes de tournage de Gitaï. Le fait de filmer à partir de la voiture implique un mouvement constant qui s'associe visuellement au déplacement du voyage qui se fait progressivement. Plusieurs de ces plans de la voiture sont également des plans-séquences, combinant ainsi le point de vue des deux types de plans. De plus, le point de vue de la caméra est différent d'un plan à l'autre, que ce soit tourné vers l'intérieur ou l'extérieur de la voiture, que très peu de plans reprennent un angle déjà utilisé pour un autre. De cette façon, d'une part on évite l'ennui visuel, et d'autre part chaque plan est ainsi caractérisé visuellement en lui-même relativement à ce que cette séquence exprime narrativement et émotivement. L'esthétique des plans tente de traduire la spécificité de chaque séquence, que ce soit par exemple le regard tourné vers l'extérieur et le paysage moderne de la Jordanie, ou cadrant les personnages séparément ou ensemble à l'intérieur de l'espace étroit de la voiture. La caméra placée à l'intérieur est à la fois fixe et en mouvement, fixe par sa position stable dans la voiture -même si elle change d'angle de vue parfois dans le même plan et entre chaque plan- et en mouvement parce que la voiture l'est en se déplaçant dans le paysage environnant. Ainsi, le mouvement de la traversée de l'espace est constant et encadre l'espace «fixe» qui enveloppe les personnages dans la voiture. Kiarostami énonce d'ailleurs un commentaire très intéressant sur le tournage en voiture dans *10 on Ten*¹²¹. Il a filmé

121 Kiarostami est particulièrement généreux dans l'énonciation et le partage de sa vision de cinéaste.

presque entièrement *Le Goût de la cerise* et *Ten* de cette façon. Il théorise d'une part l'alliance entre la fixité et le mouvement de la caméra dans la captation d'une scène et explique sa perception de la dynamique de jeu et d'interaction entre les personnages situés dans une voiture. Il considère cette position côte-à-côte particulièrement propice au dialogue alors que chacun peut aussi regarder droit devant ou sur le côté extérieur sans nécessairement faire face à l'autre. Pour lui il s'agit d'un contexte idéal de proximité et d'intimité parfaite pour le dialogue et l'interaction des personnages. De plus, ils sont dans un lieu où ils ne sont pas «dérangés» par une équipe de tournage outre la présence du cinéaste, et où le cadre de la voiture les isole ensemble de l'intervention extérieure.

Le voyage entrepris dans *Free Zone* est filmé fidèlement à son déroulement, avec ses étapes, ses arrêts, ses passages au checkpoint israélien et à la frontière de la Jordanie, le bureau de la Free Zone, la ferme de «l'américain», et le dernier déplacement pour retourner à la frontière vers Israël où a lieu l'épilogue. La route et les paysages servent de cadre au déplacement qui se fait en continu et qui peut alors être situé dans l'espace et le mouvement. Avant d'arriver à la Free Zone, Hanna et Rebecca ayant voyagé ensemble se sont rapprochées. Une fois là-bas, elles rencontrent Leila qui ne peut leur remettre l'argent et leur offre de les conduire à la ferme de l'«américain». Leila prend la tête en voiture avec Rebecca alors qu'Hanna les suit. La séparation en deux voitures agit à titre d'intermédiaire figuratif du rapprochement progressif entre les trois femmes. Rebecca initie le rapprochement avec Leila -par leur proximité dans l'espace de la voiture- qui se poursuivra une fois sur place dû au drame de la situation. Le fils de l'«américain» et son groupe ont mis le feu à la maison et à la ferme en protestation contre le commerce du père avec les Israéliens et autres étrangers. L'entraide sera ainsi, à partir de ce moment, ce qui inclura Leila à l'intérieur de la relation plus intime entre Rebecca et Hanna. Une fois sur place, les discussions entre elles se poursuivent dans la voiture ou tout près même si leur déplacement est interrompu. Hanna accepte d'aider Leila en l'emmenant avec elles pour traverser la

de l'auteur et du cinéma dans ce film qui fut fait dans cet objectif, comme il l'est aussi dans les longues entrevues qu'il accorde et dont certaines se retrouvent en supplément sur les éditions dvd de ses films.

frontière vers Israël. Tout juste avant l'épilogue, le voyage de retour se fait sans échange de paroles alors que défile le paysage vu de la route en plans d'ensemble ou général. La caméra cadre ensuite de face les trois femmes ensemble à l'intérieur de la voiture alors qu'elles écoutent une chanson, chacune la suit en bougeant la tête selon un rythme un peu différent. Un plan montrant uniquement le paysage extérieur entrecoupe la scène. Après quelques secondes, la caméra reprend un point de vue vers l'intérieur et les cadre alors de côté les trois ensemble. À partir de ce moment, l'accord entre elles est figuré par l'harmonie de leurs mouvements au rythme de la musique qui les fait sourire.

Chez Gitaï, le premier plan du film est toujours une porte d'entrée dans l'univers et le microcosme d'individus observés, de même que le plan final invite à imaginer dans l'espace la poursuite du voyage entrepris par le film. Habituellement, il privilégie le plan-séquence pour l'ouverture et la fermeture, comme d'ailleurs pour la majorité des plans du film. Alors que *Free Zone* est composé d'une majorité de plans-séquences sans l'être exclusivement, l'ouverture et la fermeture sont plutôt des longs plans fixes. Étant donné qu'il n'y a pas de mouvement de caméra, il ne s'agit pas vraiment de plans-séquences même si le long regard englobe chacune de ces scènes dans un même esprit de démarcation des séquences en captant toute leur continuité.

Le plan d'ouverture de *Free Zone* -qui dure neuf minutes- cadre en gros plan le visage de Rebecca en pleurs. Assise à l'arrière d'une voiture stationnée, la pluie obscurcit la fenêtre qu'elle descendra après un certain temps. Son visage occupe la moitié gauche du cadre de l'image et la fenêtre brouillée la moitié droite. Au niveau sonore, la chanson «Had Gadia»¹²² narre une allégorie de la punition des coupables (par Dieu selon le rituel auquel il est rattaché¹²³), de l'oppressé devenant l'opresseur et de l'opresseur devenant l'oppressé. Comme on l'a vu précédemment c'est une allégorie

122 *Had gadia* (l'agneau-the lamb) Paroles (d'après chanson traditionnelle), arrangements et interprétation Hava Alberstein, NMC Records.

123 Le rituel de Seder (le repas commémoratif) se fait lors de la célébration de Pessah (le passage, la Pâques juive -8 jours- , célébrant la sortie des Hébreux de la terre d'Égypte, guidés par Moïse vers la Terre Promise, au 13e siècle avant notre ère). La Haggadah est le récit de la sortie d'Égypte, les chansons traditionnelles dont l'allégorie de Had Gadia confluent le rituel du Seder.

que Gitaï reprend fréquemment pour énoncer son commentaire sur la situation israélo-palestinienne et régionale des origines jusqu'au XXe siècle. Dans la chanson, le cycle de l'allégorie se construit d'une strophe à l'autre alors qu'à partir de l'agneau dévoré s'enchaîne une suite de destruction, où l'un est toujours détruit par un autre animal, par une autre force plus grande que lui.

«My father bought it for just two coins. The lamb! The lamb! My father bought it for just two coins. As the Haggadah relates.

Along came the cat. And ate the lamb. The dog choked the cat. That ate the lamb. That my father bought for just two coins. The lamb! The lamb!

Then came a fire. And burnt the stick. That beat the dog. That choked the cat. That ate the lamb. That my father bought for just two coins. The lamb! The lamb!

Then water came. And quenched the fire. That burnt the stick. That beat the dog. That choked the cat. That ate the lamb. That my father bought for just two coins. The lamb! The lamb!

Then came an ox and drank the water. That quenched the fire. That burnt the stick. That beat the dog. That choked the cat. That ate the lamb. That my father bought for just two coins. The lamb! The lamb!

Along came a butcher. And killed the Ox. That drank the water. That quenched the fire. That burnt the stick. That beat the dog. That choked the cat. That ate the lamb. That my father bought. Then came the Angel of Death and slew the butcher. Who killed the ox. That drank the water. That quenched the fire. That burnt the stick. That beat the dog. That choked the cat. That ate the lamb. That my father bought for just two coins. The lamb! The lamb!

Why do you sing, little lamb? Spring isn't yet here. And Passover neither.

(Rebecca ouvre la fenêtre à ce moment sans interrompre la strophe de la chanson)

Have you changed? I have changed this year. And every evening, like each evening. I have only asked four questions. But, tonight, I have thought of another question. How long will this circle of horror last? Tonight, I have thought of another question. How long will this circle of horror last? Of persecutor and persecuted, of executioner and victim. When will this madness end?

What has changed this year? This year, I have changed. I was a meek lamb. I have become a tiger and a wild wolf. I was a dove, a gazelle. Today, I don't know who I am.

My father bought it for just two coins. The lamb! The lamb! Our father bought it for just two coins. And everything is starting again.»

(fade out de la musique à 5 minutes, elle ferme la fenêtre 1 minute plus tard et le plan continue un autre 3 minutes).

Le rythme de la musique d'«Had Gadia» est construit en crescendo suivant celui du récit narré. La musique suit le rythme du cycle de destruction en partant de la première description en accélérant à mesure que s'ajoute une mise à mort. Le récit répète à chaque strophe l'histoire en ajoutant à chaque fois la nouvelle ligne, le nouvel assaillant. L'allégorie sonore est présentée sur l'image de Rebecca qui pleure en gros plan, où les sanglots témoignent de la douleur en processus disproportionnel au rythme de la chanson. Alors qu'elle se calme, la chanson atteint son paroxysme - sonore et discursif- en sa conclusion, la question à savoir où toute cette destruction va mener. Le point de rupture dans le discours est marqué par les questions alors qu'à l'image, Rebecca ouvre sa fenêtre, à l'arrière-plan on aperçoit en flou le Mur des Lamentations. Un fondu enchaîné sonore marque la conclusion de la chanson laissant place aux sons des prières en murmure (près du mur) et une prière en arabe un peu plus forte, le Mur étant limitrophe à l'Esplanade des Mosquées. Le plan continuera encore un moment captant la discussion entre Rebecca et la voix de Hanna en hors-champ alors que Rebecca a refermé la fenêtre. Les dernières paroles échangées entre les deux sont: Hanna qui dit «I'm going to take you to a long journey», et Rebecca «I'm ready».

Les questions qui sont posées par la chanson, «Jusqu'à quand durera ce cycle infernal? Jusqu'à quand cette folie?», figurent la situation conflictuelle entre Israël et la Palestine. Les trois femmes de *Free Zone*, et brièvement Samir, refusent d'être confinés à ces types de relation. Le discours de la chanson agit comme mise en place du questionnement que le film veut soulever. C'est-à-dire, comment les relations pourraient-elles être différentes? Quels types de relations pourraient se développer à l'exemple de celles de la Free Zone? L'enchaînement à «je ne sais plus qui je suis» rejoint le trajet des personnages qui cherchent à s'identifier, se réidentifier dans la diversité de la situation de cet espace et non seulement selon les frontières politiques et culturelles. Gitaï choisit ainsi d'observer trois femmes qui se retrouvent ensemble par la force des choses et qui choisissent de s'entraider, de se connaître et de se comprendre: l'une est Américaine-Israélienne, la deuxième Israélienne et la troisième Palestinienne.

De même que Gitaï privilégie le plan d'ouverture à titre de prologue, le plan final agit chez lui réellement comme épilogue au trajet du film. Comme je le mentionnais, il choisit toujours le plan-séquence pour ces deux plans mais ici il a plutôt choisi le regard fixe d'un long plan. Le plan d'ouverture dure neuf minutes, et le plan de fermeture cinq minutes. Ainsi, le dernier plan du film reprend la chanson «Had Gadia» de l'ouverture, rappelant son allégorie avec son rythme en crescendo. La séquence précédant cette épilogue est tournée en travelling latéral nous montrant en plan d'ensemble vers demi-ensemble la voiture qui entre au poste frontalier. La caméra se glisse entre les autres voitures et se rapproche pour s'arrêter quelques instant près de la portière passagère où est assise Leila. On observe Hanna qui, après la remise de son passeport au militaire, se tourne vers Leila et lui dit qu'elle refuse de passer la frontière tant qu'elle ne lui aura pas remis l'argent. Alors qu'elles sont au premier plan, Rebecca sort de la voiture dans l'arrière-plan, elle présente son passeport et avance pour traverser à pied. La caméra pivote et reprend son mouvement pour la suivre et s'aligner au chemin devant, dévoilant une grande profondeur de champ par le plan général qui nous la montre d'abord avançant en marchant. Après quelques secondes, elle se met à courrir pour traverser en s'éloignant de plus en plus de la caméra. Celle-ci avance très lentement demeurant assez près de la voiture pour qu'on entende encore Hanna et Leila. Les militaires poursuivent aussitôt Rebecca à pied et en jeep, elle provoque tout un émoi en traversant avec autant d'ardeur même si son passage fut accepté par le militaire.

Le dernier plan cadre Hanna et Leila côte-à-côte vues du banc arrière de la voiture. Toute la séquence observe leur obstination: Hanna réclame son argent à Leila alors que celle-ci tente de la convaincre qu'elle ne l'a pas. Au cours du film, elles se sont rapprochés et entraïdées mais le désaccord demeure sur ce point. L'éclairage de nuit démontre qu'elles s'obstinent déjà depuis longtemps, arrivées au poste frontalier en plein jour elles n'ont pas bougé depuis. La répétition de leurs arguments, comme lors de leur première discussion au bureau dans la Free zone, confirme que la discussion semble sans fin et pourrait se poursuivre éternellement. D'où la pertinence de reprendre la chanson «Had Gadia». L'allégorie n'étant ici pas associée à la destruction et la mort, mais plutôt au cercle sans issue de l'obstination à maintenir son point de

vue qui suscite une incommunicabilité irréconciliable. L'allégorie ici dépeinte complète alors celle de la violence du début, les deux perspectives peuvent être associées à ce que le film tente de souligner. C'est-à-dire la composition du cercle vicieux de violence, d'oppression et d'incommunicabilité entre les Israéliens et les Palestiniens dans leur cohabitation. Par contre, la chanson se conclut sur l'idée qu'un changement d'attitude peut modifier la situation, comme le sous-entend le trajet du film.

Le long regard fixe de la caméra s'attarde sur les deux femmes alors que la chanson complète le sens figuré de cette conclusion. À un certain moment du plan, leur voix ne sont plus audibles, même si l'argumentation se poursuit et qu'on l'observe toujours, laissant tout l'espace sonore à la chanson. La chanson atteint sa conclusion vers une nouvelle attitude possible à la fin du générique suivant la fin du plan, continuant de nous habiter par ses allégories associées au trajet du film. L'épilogue nous amène à l'idée qu'un pas peut être fait vers la compréhension de l'autre mais que cela ne signifie pas l'absence de désaccords. Gitaï semble vouloir impliquer qu'à l'exemple du trajet de ces personnages, il est possible de modifier la situation globale de cohabitation des Israéliens et des Palestiniens. Le point de vue étant qu'un changement d'attitude entre eux peut permettre de sortir du cycle opprimé-opprimeur. Et que dans la mesure où les individus se respectent, les désaccords inévitables entre les êtres humains et les communautés n'ont pas à être des conflits armés.

L'espace de la Free Zone symbolise cette possibilité de coexistence qui existe concrètement par le commerce en ce lieu hors frontière. Pour Elia Suleiman, qui est Palestinien, le rapport à l'espace par l'image en est surtout un de confrontation aux restrictions de mouvement et au cloisonnement de l'espace comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Du point de vue israélien de Gitaï, il s'agit de confronter le contrôle de l'espace par la sécurité, de faire fi des frontières géographiques et culturelles en les traversant pour suggérer une perspective différente sur les relations entre les individus et face à l'espace. L'esthétique du mouvement constant chez Gitaï, par les lents mouvements des plans-séquences suivant les personnages à pied ou en voiture à travers les lieux, offre un regard distinct sur l'individu dans cet espace. Le

déplacement dans l'espace, comme ici par le voyage de Jérusalem à la Free Zone en traversant la Jordanie et le retour vers Israël, figure le changement progressif de l'interconnection possible entre les individus dans cet espace hybride et partagé. Si les relations dans l'espace de la Free Zone évoquent ce que pourraient être les relations humaines au-delà de ce lieu, c'est la traversée de l'espace par les personnages -et la caméra- qui figure le chemin à traverser vers les interconnections et cohabitations possibles.

De l'espace fermé à l'espace sans frontière

La perspective de l'espace global a une connotation particulière pour la région du Proche-Orient, tout comme pour plusieurs régions de la planète où les conflits sont toujours omniprésents et dont les Balkans en sont un autre exemple. La possession -exclusive- du territoire est partout l'objet de ces conflits entre communautés et peuples, comme il l'a toujours été. Les conflits démontrent que le rapport des hommes à l'espace est complexe parce qu'il est lié à la fois à l'identité, à l'indépendance culturelles et aux pouvoirs des États. Même si la mondialisation modifie notre perception de l'espace et suscite -en ses aspects positifs- la valorisation de la diversité, il demeure un certain protectionnisme de son propre espace qui relève de l'indépendance culturelle et politique. Le contexte influence nos aspirations à pouvoir circuler et à avoir accès à ce qu'offre l'espace global, tout en suscitant le besoin d'ériger certaines frontières pour préserver nos référents d'identification. Par contre, les frontières infranchissables et l'espace encadré suscitent une aspiration à la traversée.

Ce qui apparaît ici comme un ensemble de contradictions est en fait un aperçu de la complexité de l'époque présente où se cotoient l'héritage de l'Histoire, l'intemporalité de la nature humaine et les nouvelles perspectives introduites par le contexte de la mondialisation. Ce qui compose d'ailleurs ce qu'Appadurai nomme les «mondes imaginés» et qui renvoie à deux aspects importants de la mobilité et de l'espace qui forme la mondialisation. Soit le besoin du mouvement conséquent aux frontières problématiques et hermétiques d'un espace local troublé -encadré-, et l'aspiration à

découvrir la diversité du monde présent en traversant ses espaces en faisant fi de ses frontières géographiques et culturelles.

Avec *Free Zone*, Gitai conjugue ces deux aspects et démontre que le deuxième est possible et souhaité lorsque le premier est surpassé. Deuxième aspect qui met en relief la cohabitation possible par la reconnaissance des diversités culturelles et individuelles créant la connectivité, et ce que Hardt & Negri caractérisent comme le réseau humain de la multitude. Le passage effectué avec *Free Zone* nous amène ainsi à ce deuxième aspect d'un espace sans frontière figuré par le cinéma de Robert Lepage et Wim Wenders.

Robert Lepage

Le cinéma de Robert Lepage interconnecte l'espace du territoire du Québec, et plus spécifiquement de la ville de Québec, à la mosaïque de lieux et cultures de l'espace global. Lepage met en scène l'individu dans l'espace qu'il envisage esthétiquement hors des cadres définis, recherchant toujours un nouvel angle du regard sur les réalités. Malgré une approche analytique assez conventionnel, Aleksandar Dundjerovic souligne tout de même ces caractéristiques de base du cinéma de Lepage.

«In Lepage's visualisation, «iconic cosmopolitanism» is expressed through locations that form a global reference: Québec city, Montréal, Osaka, Berlin. In *Possible worlds*, iconic cosmopolitanism is replaced by actual existence in a non-place. This visualisation is possible because Lepage's film structure is deliberately fragmented; each location co-exist in a parallel way with another. (...) Although Lepage declares himself to be a nationalist, his version of nationalism is more of an internationalist with a national agenda at heart. (...) The survival of Québécois identity lien in Québécois ability to turn to the wider world and engage with relevant processes. This is the political position that underpins Lepage's film oeuvre. His narratives feature an outsider, an exile (a self-imposed exile), who is marginalised or becomes a displaced person, separated from his place or from his body. Lepage's cinema reflects Québec's own collective and individual identities, constructed through constant process of remembrance and de-territorialisation.»¹²⁴

124 Aleksandar Dundjerovic, *The cinema of Robert Lepage, the poetics of memory*, Wallflower Press, London & New York, 2003, p.46-47

Comme le dit ici Dundjerovic, le cinéma de Lepage représente d'une part l'identité québécoise moderne, post-révolution tranquille et post-référendaire (de 1980 et 1995). Par contre, Lepage aspire à dépasser le cadre national et présenter une mise en relation «humaine universelle» de la culture québécoise faisant partie de l'univers mondial contemporain. D'autre part, ses explorations par le langage cinématographique transmettent une aspiration à reconcevoir l'espace filmique. Son point de vue créatif (au cinéma et au théâtre) a comme point de départ la prémisse suivante: «La forme doit être le propos et le propos doit être la forme»¹²⁵. D'un film à l'autre, il développe une esthétique déterminée par l'exploration des variations du regard. Ce dont il sera d'ailleurs question plus précisément avec *La Face cachée de la Lune* et *Possible Worlds* qui sont particulièrement éloquents face à sa figuration esthétique originale de l'espace. Dû à l'omniprésence des non-lieux, *Possible Worlds* sera examiné selon la dimension de l'espace déterritorialisé du troisième chapitre. Avant d'arriver à cette perspective de ses deux derniers films, Lepage a d'abord exploré les connexions de son espace local à d'autres espaces coexistants dans l'espace-temps, introduisant progressivement la perspective de l'espace-monde interconnecté. Par ce passage, il ne s'agit pas d'effacer le référent local par un espace global uniforme. Au contraire, il s'agit d'entrevoir de nouveaux ponts de communications entre les gens au-delà des traditions, des frontières et des cadres nationaux. Sans tomber dans un excès idéaliste, les individus sont certainement plus disposés que les États ou les communautés à s'ouvrir à ces affinités, diversités et intercommunications. C'est d'abord par les individus que l'espace-monde peut prendre forme par ses interconnectivités.

Le premier film de Lepage, *Le Confessionnal*, confronte les valeurs et le pouvoir de l'Église sur le Québec de l'époque dans le contexte du tournage d'Alfred Hitchcock de son film *I Confess* à Québec en 1952. Ce film met en scène -et dénonce- le poids du secret imposé par la confession et celui d'une société obnubilée par des codes moraux

125 Paroles de Lepage dans *Quelques zones de liberté*, Rémy Charest, p.189.

sévères. Cette époque est mise en parallèle avec le Québec de 1989 où les personnages cherchent des points de repère identitaires dans une liberté morale qui a atteint d'autres extrêmes. Le film s'ouvre et se clos en narration par deux phrases inversées qui forme un univers en boucle s'ouvrant vers l'avenir par des images qui se complètent de la traversée du pont de Québec (début arrivée seul, fin départ avec l'enfant sur les épaules):

« Dans la ville où je suis né, *le présent porte le passé* comme un enfant sur ses épaules; Dans la ville où je suis né, *le passé porte le présent* comme un enfant sur ses épaules. »

Le tournage de Hitchcock sert d'arrière-scène à la confrontation de valeurs entre la société québécoise des années 1950 et de 1989, alors que les deux frères (Pierre et Marc) sont à la recherche de leur origine enfouie sous les secrets de famille. Derrière la thématique du secret se dessine des associations d'idées unifiées par les compositions de l'image et du montage liant les deux temps aux mêmes espaces. Cette perspective est d'abord introduite peu après le début du film par un travelling latéral dans l'église qui suit les bancs et leur numéro, numéros qui représentent les années traversées. Le mouvement débute à l'avant avec le banc 89 au moment des funérailles du père, croisant ensuite l'assistante d'Hitchcock représentant une libéralisation des mœurs au banc 65, pour arriver à l'arrière aux belles-soeurs assises près du confessionnal au banc 53. Pendant le déroulement de ce plan-séquence en travelling, les personnages sont réunis dans le même espace, même s'il n'y sont pas au même moment -ce que leur vêtements des différentes époques révèlent-, symbolisant le lien qui les maintiendra ensemble tout au long du film. Cette perspective sur le partage d'un même espace est également figurée par la façon de filmer la maison familiale en continuité par l'image et la bande sonore liant les deux époques par l'espace du lieu. Plusieurs fois, des mouvements de caméra unissent dans une même séquence le passage entre une scène du présent et une du passé. Autrement l'imbrication de ces deux temps dans le même espace est illustrée par un symbole visuel qui revient ponctuellement du début à la fin du film. À son retour de Chine, le personnage de Pierre retourne habiter dans cette maison. Après avoir vidé l'appartement, les murs salis par le temps gardent les traces des cadres enlevés. Pour

remédier à ceci, il peinture les murs mais les traces des cadres demeurent. Ponctuellement à travers le film se déroule le processus d'apposition de couches de couleurs complémentaires pour éliminer la récurrence des traces, le rouge est annulé par le vert qui sera neutralisé par le bleu. Ce n'est qu'à la toute fin quand l'énigme est résolue, au moment du suicide de Marc en voyage au Japon monté en parallèle à celui de sa mère sautant du pont de Québec, que les traces disparaissent finalement.

Les choix de points de vue et de compositions des plans face à l'espace interrelient les deux récits de cette famille. La construction du secret de famille -l'identité du père- s'établit dans le passé pour se défaire dans le présent par les révélations de Massicotte, le curé de l'époque devenu l'amant de Marc. Le montage alterné est donc balancé entre la progression des deux récits pour arriver à une réunion dans leur dénouement démontrant une certaine fatalité commune due à l'identité cachée du père, menant au suicide de Marc et de sa mère. Cette construction par pièces d'informations, symbolisée par la scène du jeu d'échec entre Pierre et Massicotte où tout s'éclaire et tout s'embrouille, cite le style de Hitchcock où l'énigme se révèle par les détails de la stratégie formelle. Pour ce premier film, Lepage s'est inspiré du Maître sans jamais s'approcher du plagiat, ses références sont faites en citations par certains plans précis tout en s'en démarquant par l'ensemble composé pour le film. D'une part Lepage s'inspire du formalisme esthétique et narratif de Hitchcock, et d'autre part, cette référence lui permet de développer son propre style qui a évolué à travers ses films depuis. Par contre, les deux films suivants, *Le Polygraphe* et *Nô*, souffrent d'une expérimentation structurelle moins harmonieuse. Lepage a poursuivi avec l'alternance de récits enchevêtrés qui justement trouvent de façons plus chaotiques leurs points d'ancrages narratifs et esthétiques entre eux. Dans ces films, Lepage développe une relation entre les récits qui alternent par associations d'idées entre les espaces identifiés impliqués (Québec, Chine, Japon et Allemagne de l'Est) et la perception sur ceux-ci par quelques individus marginaux. Les lignes narratives qui sont d'abord parallèles se réunissent en un point de convergence, démentant ainsi le parallèle pour élucider les affinités.

Lepage a poursuivi l'exploration de sa voix d'expression filmique d'autant plus personnelle avec *Possible worlds* (2000) et *La Face cachée de la lune* (2003). Il a

bénéficié pour ces deux films d'une plus grande liberté de création, alors que pour les trois films précédents il faisait son apprentissage entouré par les conseils de proches collaborateurs qui lui permettaient le passage de l'art théâtral à l'art cinématographique. Avec sa compagnie Ex-machina à Québec en collaboration avec l'équipe d'Ex-centris, pour *La Face cachée de la lune* il a pu travailler en numérique avec son équipe dans un contexte qu'il a choisi et contrôlé. Même s'il se considère toujours en toute humilité comme un homme de théâtre qui fait du cinéma à l'occasion, il demeure toujours curieux et avide de découvrir sa voix cinématographique.¹²⁶

Alors que ses trois premiers films sont structurés par l'alternance entre différents récits qui se réunissent, *Possible worlds* explore plutôt la multiplicité des mondes possibles imaginés alternant avec les retours au réel demeurant volontairement flous dans leur interconnexion. Le personnage de George vit en voyageant entre ses vies parallèles en traversant entre les lieux et les espaces-temps par son regard porté sur eux. L'espace recréé dans *Possible Worlds* est composé de non-lieux, des lieux déterritorialisés et reterritorialisés hors des frontières déterminées du temps et de l'espace en s'inspirant entre autres du concept de non-localité de la physique quantique et de l'existentialisme de la philosophie. Comme je l'ai souligné plus haut les spécificités de ce film seront étudiées dans le troisième chapitre consacré à l'espace déterritorialisé. Dans *La Face cachée de la Lune*, la dualité est plutôt représentée par les personnages des deux frères antagonistes l'un de l'autre. La trajectoire du film agit sous le thème de la réconciliation entre eux avec en arrière-plan le voyage dans l'espace vers la Lune. La quête du personnage est extrapolée par l'esthétique du film sur le rapport de l'un au sein de l'univers, de l'idée de traverser les frontières du connu, de se réconcilier avec soi et l'extérieur en outrepassant le frein de la peur face à l'inconnu et les cadres de perceptions de chacun. Il s'agit de se libérer des frontières protectrices érigées par soi-même comme face aux autres pour dégager un espace ouvert à de nouvelles possibilités et expériences.

126 Voir *Robert Lepage sur sa propre fréquence* réalisé par Martin Fournier pendant le tournage et la sortie de *Possible Worlds* entre 1999 et 2002; et Robert Lepage en entrevue, émission Contact, Télé-Québec, Hiver 2006, voir www.contacttv.net, entrevue et documents de références.

La Face cachée de la Lune

Étant donné que les images de la Terre vue par satellites modifièrent la perception de l'humanité de son unité dans cet espace partagé¹²⁷, Lepage utilise la métaphore de la face cachée et du voyage vers la Lune pour énoncer comment peut advenir un nouveau regard de l'homme sur l'espace contemporain. C'est-à-dire de sa globalité et diversité à l'intérieur de l'espace ouvert de l'univers. Nouveau regard qui dépend de la libération des cadres et de la réconciliation par l'acceptation de la différence.

Le film s'ouvre ainsi avec la narration suivante en voix hors-champ, sur une image de la Lune, qui commente les perspectives historiques face à la Lune, sa face connue et sa face cachée, et la binarité des visions entre Américains et Russes:

«Avant que Galilée ne tourne son télescope vers le ciel, on croyait que la Lune était un miroir poli dont les sombres cicatrices et contours mystérieux étaient en fait le reflet des montagnes et mers de la Terre. Bien plus tard, au XXe siècle, les Soviétiques envoyèrent une sonde autour de la Lune. Quand la sonde rapporta des images de la face cachée de la Lune, celle qu'on ne voit jamais de la Terre, l'humanité découvrit avec stupéfaction l'existence d'un côté battu et marqué de la Lune, blessé par d'innombrables météores et tempêtes de débris célestes. Pendant plusieurs années, les scientifiques américains parlèrent du côté «défiguré» de la Lune. Peut-être bien parce que le relief de la face cachée de la Lune porte les noms de cosmonautes, de poètes et d'inventeurs soviétiques.»¹²⁸

Lepage choisit la métaphore du mystère de la face cachée et des voyages vers la Lune pour suggérer qu'un changement de perspective est possible par la libération des cadres. Libération qui s'effectue progressivement à travers le film. Le changement de perspective est lié narrativement aux thématiques de l'amertume, des frontières entre les individus, et de la réconciliation possible par le dialogue et l'acceptation de la différence, et à la question «Sommes nous seuls dans l'univers?».

127 Voir propos de Michel Serres en entrevue, émission Contact, Télé-Québec, 1993. Et son livre *Hominescence*, Éditions Le Pommier, Paris, 2001.

128 Propos tirés du film, ils peuvent être consultés sur le site www.lafacecacheedelalune.com.

Le récit est développé autour des personnages des deux frères -Philippe et André- dont la mère vient de mourir. Les deux personnages sont interprétés par Lepage et représentent deux faces opposées de leur famille à l'image des deux faces de la Lune. Ils représentent aussi le binarisme qui structure notre pensée moderne et les idéologies qui déterminent nos perceptions. Près de ses quarante ans, Philippe, le protagoniste principal, est coincé dans l'espace de l'appartement où il a vécu avec sa mère depuis l'enfance. Il est coincé dans l'espace et dans le temps alors qu'il n'arrive à rien changer. Il vit seul et il gagne mal sa vie avec un travail temporaire en télémarketing plutôt que d'enseigner. Ses recherches en philosophie de la culture le place à la limite de l'institution alors qu'il ne réussit pas à faire accepter sa thèse de doctorat. Son sujet est le narcissisme -et l'amertume- de la course vers la Lune de la Russie déclassée par les États-Unis. Sa fascination s'est développée après qu'il ait été témoin du premier pas posé sur la Lune en 1969. Il s'évade ainsi dans cet espace imaginaire et réel depuis cette époque (voir le flashback de ses expériences avec le LSD). Alors qu'il cherche un appui pour sa thèse de la part d'un spécialiste russe, il réalise aussi une vidéo amateur présentant son espace familial qui sera envoyé dans l'espace à l'intention d'extra-terrestres par l'organisme SETI. André, son cadet, est bien inséré dans la société. Il vit avec son copain dans un condo moderne et gagne très bien sa vie en tant qu'animateur vedette au canal météo. Mais, il regarde tout de haut et ment constamment plutôt que de faire face à la réalité.

Les deux frères représentent la cohabitation des différences qui construisent les frontières entre les individus, et ici d'abord à l'intérieur de la famille. À l'opposé l'un de l'autre, les deux avaient un rapport fort différent avec leur mère, Philippe l'idéalisait, alors qu'André avait une relation plus rationnelle. Philippe vit beaucoup d'amertume envers André à cause de sa «réussite» sociale et parce qu'il ne souffre pas comme lui de sa conscience du monde présent. La mort de la mère provoque le besoin de se réconcilier puisqu'ils sont ainsi la seule famille l'un et de l'autre. Leur réconciliation sera possible -à la fin du film- lorsqu'ils choisiront chacun de se libérer des cadres de leur vision en acceptant la différence et les nuances de perception de l'autre. Par l'entremise du personnage de Philippe, Lepage indique que l'amertume et les frontières érigées par les êtres humains sont le principal obstacle à la

réconciliation permettant de nouvelles relations entre les hommes. Philippe expose cette idée par l'exemple des images satellites de la Terre que son frère utilise pour les prévisions météorologiques. Philippe explique comment la Terre vue par satellite n'est pas cette image où les pointillées et les flèches expliquent tout. C'est-à-dire les lignes frontalières qui délimitent la bande de Gaza et Israël, le monde civilisé et le Tiers-monde, le Québec et les provinces canadiennes. Ces quelques exemples ne sont point anodins puisqu'ils sont figuratifs de conflits contemporains générés directement par le refus de partager l'espace. Les frontières étant volontairement construites pour se confiner dans un environnement faussement homogène, fermé et «protégé». Ce point de vue qui est dépeint par les paroles à ce moment, est contrebalancé tout au long du film par des images satellites et d'archives de la Terre, de l'espace et de la Lune qui offrent plutôt un point de vue global qui n'encadre pas la perception. Point de vue qui se ralie au questionnement «Sommes nous seuls dans l'univers?» et de la quête de Philippe pour trouver un sens à l'univers et à sa place en celui-ci.

La composition des images du film suit la trajectoire de Philippe en figurant sa perception de l'espace qui se modifie. La trajectoire visuelle débute par la présentation de l'espace familier, cheminant progressivement vers la dissolution des frontières de cet espace connu pour atteindre la réconciliation par l'exploration d'une nouvelle perception de l'espace suscitée par la distanciation physique (Philippe à Moscou, André dans l'appartement de Philippe à Québec). La fascination pour l'espace et la Lune de Philippe métaphorise l'aspiration à faire sens de sa propre position dans l'espace. L'esthétique du film figure à la fois sa perspective et le cheminement vers une libération des cadres qui a lieu dans la séquence finale où il voltige libre dans l'espace vers et autour de la Lune. La réalisation du film est donc orientée par des références constantes à la Lune. Que ce soit par l'insertion d'images d'archives, par l'association formelle de la rondeur des objets qui compose le décor familier de Philippe, ou par la perspective des images sur les espaces qu'il côtoie. Des images et sons d'archives du décollage de la fusée et du vol dans l'espace, figurant la traversée d'étapes du voyage où la perspective se modifie, sont donc insérés ponctuellement. La porte vitrée de la sècheuse à linge est filmée de façon à figurer le

hublot de la navette spatiale. Par exemple, au début du film Philippe s'approche de la vitre et regarde directement la caméra de l'intérieur de la sècheuse alors qu'il s'envole. La vitre devient la hublot alors qu'on le voit s'éloigner dans une navette regardant toujours vers la caméra tout en cheminant vers la Lune à l'arrière-plan. Philippe perçoit le voyage dans l'espace et vers la Lune comme une évasion ultime, ou selon l'expression citée de Tsiolkovsky¹²⁹, «le refuge idéal pour ceux dont l'existence est lourde». Puisqu'il perçoit la vie à travers le filtre de l'évasion vers la Lune, celui-ci détermine sa perception de l'espace qui l'encadre et dont il veut se libérer. La profondeur de champ des lieux filmés est par exemple amplifiée par l'arrière-plan où les fenêtres révèlent l'espace extérieur et par les miroirs qui intègrent une deuxième perspective à l'intérieur de l'image de plusieurs séquences. De plus, le montage «en glissement» qui marque la stylistique de Lepage figure la perspective d'une trajectoire en continuité entre les lieux par les gestes des personnages, par la forme des objets, ou par des associations formelles visuelles dans le mouvement transitoire d'un plan à l'autre.

Un exemple de ce montage «en glissement» a lieu lorsqu'André est coincé dans un ascenseur avec l'étagère de métal récupérée au foyer de sa mère. André appelle son copain pour lui dire qu'il est coincé. Il lui dit aussi que sa mère appelait l'étagère la «frontière de la honte» parce qu'elle séparait en deux la chambre des deux frères et empêchait André d'aller dans la partie de Philippe. Après l'appel, André échappe son cellulaire de l'autre côté de l'étagère, il se penche entre deux tablettes et traverse de l'autre côté. Pendant la traversée l'image se fusionne et s'enchaîne sur lui enfant faisant le même mouvement pour passer de sa moitié de chambre à celle de son frère. Une fois l'enchaînement fait sur André enfant (pré-adolescent), la séquence se poursuit en montrant André qui s'installe dans la partie de Philippe alors qu'il est absent. Le jeune André imite les gestes de son grand frère: il écoute sa musique, fume un joint et regarde une revue pornographique installé sur le lit de Philippe. Le montage «en glissement» permet ainsi un passage en continuité par l'espace. Ici le passage se fait entre deux temps différents (passé et présent) à la façon dont Lepage

129 Le scientifique russe à l'origine des premières recherches spatiales importantes, et ingénieur responsable des calculs permettant de nous libérer de la force gravitationnelle.

l'utilise dans *Le Confessionnal*. Comme il le fait aussi pour les quelques autres scènes de souvenirs, sinon le «glissement» se fait au présent en suivant le personnage entre deux espaces. À quelques exceptions près de coupures franches, le passage d'une scène à l'autre se fait toujours par ce type de montage «en glissement» qui lie les lieux et les espaces par la perception des personnages. Le montage «en glissement» marque ainsi l'esthétique de l'espace de Lepage entre les scènes mais pas à l'intérieur d'une même unité spatio-temporelle. Le montage à l'intérieur des scènes est alors composés de différents plans et angles de vue qui forment une vision globale portée sur le ou les personnages dans le lieu, de sa position et présence dans cet espace.

Lepage explore, dans ce film comme il l'a fait aussi dans *Possible Worlds*¹³⁰, comment il peut par l'image cinématographique figurer l'ultime vertige d'un regard inusité se déplaçant sur un espace connu ou inconnu. Cette expression d'«ultime vertige» est utilisée lors du monologue amenant à la conclusion de sa pièce *La Face cachée de la Lune*, mais elle est exclue des propos de Philippe dans le film. L'expression synthétise toute l'idée de Lepage du déplacement de point de vue volontairement tourné vers l'inconnu, du désir de s'ouvrir vers le monde, d'aller au-delà des frontières préétablies par nous-mêmes et par l'environnement immédiat - famille, localité, nation et culture-. Ce regard avide d'un nouvel angle de perception, Lepage le métaphorise par l'esthétique de l'espace du film, par Philippe qui filme son espace en l'expliquant aux extra-terrestres, et par la réconciliation avec son frère malgré les divergences perceptives et grâce à leur déplacement vers un autre espace. D'où la conclusion sur l'individu -Philippe- flottant librement dans l'espace porté par son nouveau regard.

Tout se rallie dans l'exploration d'un nouveau point de vue sur les choses, ce qui se poétise par la réalisation apparentée mais spécifique au film par rapport à la pièce de théâtre. Alors que sur scène il peut suggérer une vision de l'espace par la mise en scène, le langage filmique lui permet de construire visuellement la mosaïque des points de vue. Comme il l'exprime par le personnage de Philippe qu'il incarne, «Pour moi, la seule chose capable d'exprimer les contradictions de l'âme humaine c'est la

130 Cette perspective découle de sa vision même de la création, voir les deux documents télévisuels mentionnés plus haut.

poésie». Cette poésie est donc particulière à deux visions spécifiques aux deux modes créatifs, le théâtre et le cinéma, à partir du même scénario et des mêmes idées. À l'exception de la scène de «l'ultime vertige» de la pièce supprimée dans le film, le scénario et les dialogues sont exactement les mêmes. La mise en scène de la pièce est très influencée par le regard cinématographique de Lepage mais il s'incarne d'une façon entièrement différente -sauf quelques éléments comme les hublots- dans la réalisation filmique. La mise en scène laissait une grande place à l'abstraction et l'extrapolation imaginaire, avec un seul homme en scène et à peine quelques objets. La relation à l'espace sur scène était figurée par le jeu, les ombres et lumières, la bande sonore et la projection d'images sur écran -soit les images d'archives de la course spatiale ou la vidéo amateur de Philippe retransmise lorsqu'il filme- qui alliaient l'allusion et l'abstraction à la perception visuelle et sonore sur scène. Le rapport à l'espace est l'un des points déterminant des spécificités de la mise en scène de la pièce et de la réalisation du film.

Pour la réalisation du film, Lepage construit une douce fluidité entre les séquences par le montage «en glissement» en créant majoritairement des passages d'associations visuelles et sonores entre les plans, dont les transitions sur des objets aux formes apparentées par fondues enchaînés. La composition de l'image et le montage de *Possible Worlds* sont également dominés par cette fluidité visuelle. Les rondeurs associées à la perception de la Lune sont omniprésentes dans les formes de tous les objets et dans la composition des images. Par exemple, plusieurs plans du début du film sont tournés dans un style visuel rappelant le grand angle¹³¹ ce qui procure une courbe subtile à l'image. Autrement, les courbes sont figurées à l'intérieur même du cadre par la disposition du décor et des objets comme pour toute la séquence au bar de l'hôtel à Montréal. Un plan dans l'appartement d'André conjugue l'antagonisme des lignes franches face aux lignes courbes associées à la dualité des deux frères. Le cadre de l'image encadre les contours de la grande fenêtre dont le haut et les côtés sont en arcs ouverts sur une vue de nuit étoilée sur le château Frontenac aux lignes

131 À noter que le film entier fut tourné en numérique, en haute définition, les effets de lentilles sont donc légèrement différents des lentilles traditionnelles.

droites, franches et imposantes. Les courbes étant placées en contrepoint aux objets en angles francs à l'intérieur comme les cactus en hauteur de chaque côté et le télescope tourné vers le ciel.

L'image par le miroir est aussi utilisée à quelques occasions comme dans *Possible worlds* et *Le Confessionnal*. Elle transmet le reflet de soi et le narcissisme de l'homme qui se contemple, mais surtout celui, selon Lepage, qui cherche à regarder d'un point de vue décadré de son origine. Par la discussion entre Philippe et l'interprète soviétique, sont introduites les perspectives sur la figure du miroir. Il est énoncé que depuis le début de l'humanité, l'homme cherche des miroirs pour se contempler, allant jusqu'à créer Dieu à son image. Mais il ne s'agit pas que d'un but narcissique, l'homme cherche à se voir pour se connaître. Les arts, la science, la poésie sont l'expression des qualités et défauts de l'humanité, de ses mises en perspective. Les miroirs sont ainsi présents à ce titre dans les jeux et compositions d'images de plusieurs plans offrant aussi une profondeur de champ additionnelle. Le miroir renvoie le reflet d'un point de vue légèrement différent. Ce qui est aussi figuré par la vidéo amateur que tourne Philippe. À un moment, alors qu'il filme et décrit son appartement, il se filme en filmant son reflet dans le miroir. Pour toute cette séquence, la mise en abîme du regard qui se regarde englobe Philippe qui se voit et se filme en même temps que son espace et Lepage qui filme Philippe prenant conscience de l'acte du regard qu'est filmer.

Fasciné par l'espace mais n'ayant jamais quitté les murs de l'appartement de son enfance, Philippe répond à l'appel de participation de l'organisme SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence) et tourne une vidéo de présentation de son univers. Les tournages de Philippe reviennent quelquefois au cours du récit: Philippe filme son appartement, présente l'alignement planétaire avec des roches de couleurs pour indiquer le chemin à suivre vers la Terre, et il les amène sur les Plaines d'Abraham. Lepage observe et filme Philippe en train de tourner. Lors de ces séquences, Philippe filme, explique et commente son espace quotidien selon ses perceptions, ses critiques des hommes du monde présent, et ses souvenirs de l'image idéalisée de sa mère liés à sa perception de son appartement. Ces séquences tournées par Philippe, où son commentaire subjectivise la compréhension de son espace, sont montées en

alternance entre le point de vue du viseur de la caméra vidéo (en noir et blanc) de Philippe et la caméra de Lepage qui l'observe. En filmant et en expliquant les Plaines qu'il traverse, il leur présente aussi l'observation des étoiles la nuit au-dessus des Plaines enneigées qui rappellent la surface de la Lune. C'est là où adolescent il a découvert la possibilité d'explorer les nuances de vision sous l'influence hallucinatoire du L.S.D., et là où il se réfugie pour scruter le ciel quand il n'y a personne. Cet exercice d'ouverture et de communication vers des inconnus (une civilisation extra-terrestre hypothétique ailleurs dans l'univers) est un point de passage vers l'acceptation de la diversité des perspectives. Sa présentation vidéo est d'ailleurs choisie par SETI pour être envoyée avec d'autres messages par satellite dans l'espace (son frère André: «Tu te plains toujours que personne écoute tes idées, là tout le cosmos va tendre l'oreille!»).

Ce premier pas posé vers l'inconnu, par l'expression de sa vidéo amateur, l'amène ensuite à accepter un voyage à Moscou pour présenter la théorie de sa thèse. Un autre échec l'attend -il est en retard et manque la conférence- mais ce premier déplacement concret dans l'espace physique le libère. Cette libération des frontières de l'espace est poétisée par Lepage par le regard à distance qui suscite la réconciliation entre les deux frères par téléphone, et de Philippe avec lui-même. Le mouvement dans l'espace physique -de Québec à Montréal, de Montréal à Moscou- provoque la modification de la perception. Le voyage de Philippe suscite une mise en perspective de sa relation à l'espace, d'une part par le déplacement établissant une distance physique -face à son frère et son univers connu-, et d'autre part en découvrant un environnement étranger et l'explication d'une vision différente de la sienne par l'interprète russe. Ayant toujours été fasciné par les expéditions spatiales, il n'avait jamais quitté son environnement familial -l'appartement de sa mère- et il n'avait jamais pris l'avion. Le personnage est donc positionné entièrement dans un nouvel angle de perception. Le déplacement du regard se fait d'abord en apercevant la Terre vue du ciel plutôt que d'observer la Lune, le ciel et les étoiles à partir du sol comme il l'a toujours fait. Une fois rendu à Moscou, la discussion avec l'interprète russe a lieu dans un monument historique et celle avec son frère se déroule en observant le paysage architectural de

Moscou à partir de sa chambre d'hôtel. Les deux conversations sont menées par un désir de compréhension réceptive aux points de vue divergents des siens.

Le rapprochement entre les deux frères se fait par la conversation téléphonique où la vérité est dévoilée entre eux -le suicide de la mère et la mort de Beethoven¹³²-, et l'annonce du choix de sa vidéo par SETI. Cette scène est tournée en alternant entre les deux frères. André est à Québec dans l'appartement de Philippe, il est d'abord cadré en plan d'ensemble. La profondeur de champ englobe toute la longueur de l'appartement alors que la caméra filme à partir de la cuisine, où Beethoven est gelé dans son bocal, et qu'André se situe en fond de plan au bout du corridor à l'entrée. Il est cadré ensuite en plan pied assis dans le hall d'entrée face à la caméra. Au-dessus de sa tête, il y a une grande photo panoramique de Québec encadrée donnant l'illusion d'une fenêtre donnant sur la ville comme celles de plusieurs autres plans du film. Philippe est lui cadré en plan pied assis sur son lit à Moscou dos à la caméra, il regarde dehors par une fenêtre dévoilant le paysage architectural de la ville. Les deux images étant en miroir l'une de l'autre.

Après la réconciliation avec son frère, lors de son départ de Moscou à l'aéroport, Philippe se réconcilie avec lui-même et se libère des cadres de l'espace physique après ceux de la perception. Filmé en plan d'ensemble, Philippe va s'asseoir sur les banquettes bordant le mur sous une grande affiche qui forme un cadre, l'image de l'affiche est celle de militaires russes et porte l'inscription «Toujours plus haut!». Les dimensions et la position de l'affiche donnent l'illusion d'un écran de cinéma dans le cadre de l'image. Le plan suivant est cadré en plan moyen face à Philippe dos au mur, ses lunettes et ses clés sortent de sa mallette et flottent en état d'apesanteur, il les suit quelques secondes après, volant vers le haut en parallèle à la surface du mur-écran. Un nouveau plan d'ensemble nous le fait voir voltigeant alors que les autres personnes un peu plus loin sont toujours assises. Son vol imaginaire de libération de la gravité métaphorise son état ressenti de délivrance. Puisque cette séquence finale figure la libération de l'homme dans l'espace, sa réalisation nécessitait la continuité visuelle de ce regard en mouvement qui se libère des cadres. La séquence est ainsi

132 Le poisson rouge ayant appartenu à la mère et récupéré par Philippe.

composée de quelques plans suivant le mouvement calquant la sensation visuelle et spatiale d'un plan-séquence. Plan-séquence impossible dû à la distance traversée. Philippe voltige et explore sa présence libérée d'attaches dans l'espace débutant devant l'affiche-écran, alors qu'il monte toujours plus haut elle se transforme en une image de l'espace du ciel étoilé et ensuite l'espace bleu sombre infini, pour arriver dans sa danse libre en volant vers la Lune. En silence, à l'exception de la douce musique de la *Sonate à la Lune* de Beethoven, Philippe explore sans peur et sans empressement cette nouvelle sensation de liberté de mouvement au sein d'un espace infini en apesanteur qui rappelle celle du bien-être du bébé dans le ventre de sa mère juste avant sa naissance. Par contre, ici l'enfant est justement libéré du cordon ombilical -le liant au passé et au connu-et des limites physiques et spatiale, lui permettant une certaine renaissance par un nouveau rapport à l'espace sans aucune restriction. Philippe voltige explorant la sensation entière de son corps dans l'espace infini. Le regard vers la Lune et le flottement libre et indéterminé de Philippe révèle ainsi la découverte d'une possibilité de liberté de mouvement et de déplacement dans un espace indéfini, hors de toutes frontières et cadres déterminés de quelconques façons. Ainsi, le point de vue quitte le concret pour laisser place à l'abstraction et l'imaginaire dans cette séquence finale alors qu'à travers tout le film la quête de Philippe était située dans les limites de l'espace et du temps par l'image idéalisée du souvenir de sa mère, la rivalité avec son frère et le refus de sa thèse. L'espace où il s'identifie est recréé grâce à sa libération des cadres et frontières du connu.

La poésie cinématographique de Lepage suit ainsi un flot de doux glissement de l'univers encadré par la traversée vers cet espace hors cadre. La réalisation de chaque séquence et plan construit le cheminement métaphorique de la perception de Philippe en corrélation avec les angles de vue qu'il découvre par sa quête. Le début du film illustre cet englobement par exemple par les différents plans qui figurent les courbes fermées autour de lui. La sécheuse, avec sa porte et sa fenêtre ronde, est utilisée plusieurs fois du début à la fin du film par l'association formelle au hublot de la navette spatiale, et comme figure visuelle liant les espaces-temps réels du présent et les souvenirs passés de la mère et de son enfance. Cet élément visuel qui traverse le

film symbolise le regard observateur filtré par cette fenêtre ainsi que par l'objectif de la caméra vidéo de Philippe. Plusieurs fois, la porte et sa fenêtre en hublot permettent le montage «en glissement» par transitions enchaînées entre les espaces-temps et rappelant toujours l'aspiration au voyage vers la Lune du personnage. Le montage des séquences amenant vers la réconciliation finale se fait d'un point de vue sans l'intermédiaire d'une cloison ou d'un filtre même translucide qui avait toujours un cadre jusque là, que ce soit les fenêtres des lieux ou les hublots de la navette, de la sècheuse et de l'avion. La séquence finale présente justement la sortie des cadres cloisonnant la perception de l'espace. Philippe flotte entièrement libre dans l'espace alors que la caméra l'observe d'abord dans le cadre d'un écran figuré qui disparaît et s'efface pour se fondre dans l'espace en ayant pour seul cadre l'infini de l'univers spatial nous intégrant dans cette perspective libérée de tous types de cadres. Cette esthétique de l'espace associe l'optique de la réconciliation possible entre les individus par la libération des délimitations de l'espace, par de nouvelles perceptions et sensation de l'espace local faisant partie de l'espace global et de l'univers.

Wenders

Depuis ses tous débuts, une majorité des films de Wenders sont caractérisés comme des *Road movies*. Le *Road movie* est un genre plus typiquement américain qui s'est développé selon l'héritage du *western*. La définition du *road movie* est que le lieu du récit est la route, que l'importance est donnée au chemin traversé plutôt qu'aux lieux qui le composent. Le voyage symbolise une quête initiatique des personnages et plus généralement la liberté de mouvement, les libertés individuelles, l'exil et l'errance.

Wenders explique ainsi l'origine de son inspiration à faire ce type de films:

«Growing up in Germany, westerns were my favorite films. Everything was so narrow and civilized in Central Europe, but the idea of these empty spaces outwest was so thrilling. These movies proved that places like that really existed.»¹³³

133 Extrait d'entrevue tiré du document de presse de *Don't come Knocking*, p.7, 2005.

Wenders a débuté sa carrière à un moment -fin années 1960 et années 1970- où le cinéma allemand établissait une rupture par la nouvelle génération de cinéastes (voir le cinéma marquant aussi de Fassbinder, Herzog, Schlöndorff et Kluge) avec le passé. Passé cinématographique riche à plusieurs niveaux, mais demandant une rupture nécessaire due entre autres à l'utilisation du cinéma comme propagande par le régime nazi. De plus, le cinéma américain nourrissait l'imaginaire de la nouvelle génération de cinéphiles et cinéastes comme c'était aussi le cas pour les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague française. Wenders a tourné quelques films en Allemagne au cours de la décennie 1970 jusqu'à son départ pour l'Amérique en 1977 en rêvant de faire des films d'auteur au coeur de l'industrie cinématographique. Quelques années plus tard, il a commencé à tourner en alternance entre différents pays, soit les États-Unis, l'Allemagne, le Portugal, le Japon et tous les pays et villes traversés par *Jusqu'au bout du monde* (1991). Ainsi, il a toujours poursuivi le développement de projets qui mettaient en scène le déplacement dans l'espace en corrélation aux quêtes existentielles de ses personnages en alternance avec quelques documentaires sur des musiciens ou cinéastes (Nicholas Ray -*Lightning over Water*, Ozu -*Tokyo-Ga*, les frères Skladanowsky -*A Trick of Light*).

Si le ton est différent entre ses films des différentes époques -avant et après *Paris, Texas* et *Les Ailes du désirs*-, la sensation de l'espace par les individus est toujours l'élément central de ses films. C'est-à-dire comment la perception de l'espace par l'homme participe à sa propre définition et identification. Wenders observe et filme les espaces avec un regard «étranger» recherchant toujours à capter un signifiant identifiant qui prend forme par leur traversée dans l'univers du film. Wenders s'est déplacé lui-même souvent pour tourner en différents lieux et pays se détachant volontairement de l'espace concret de ses origines, l'Allemagne. Son détachement est motivé par la vision d'une certaine universalité de l'homme du XXe siècle qui se redéfinit avec l'homme du monde global au XXIe siècle. De plus, il choisit de filmer sur place les lieux réels de ses récits, puisque c'est ceux-ci qui les ont inspirés. S'il tourne beaucoup, mais pas exclusivement, aux États-Unis où il réside actuellement, il conserve toujours un regard de «touriste» ou d'«étranger» comme en font foi *The End of Violence*, *Million Dollar Hotel*, *Land of Plenty* et *Don't Come Knocking*. Au même

titre que les autres lieux du monde qu'il filme, pour l'Amérique il préserve une certaine distanciation perceptive sur cet espace, qu'il a appris à connaître et aimer lui permettant d'y tourner sans devenir selon lui un cinéaste américain¹³⁴.

Wenders a adapté le genre *road movie* à son propre style où l'errance et la quête des personnages se font par la traversée physique de l'espace qui figure leur trajet perceptif sur la vie. Si le *road movie* est originellement concentré sur le chemin traversé plutôt que les lieux, dans le cinéma de Wenders les lieux et leurs spécificités ont leurs pertinences à travers le regard de Wenders et de ses personnages. Le mouvement dans une ville et ses quartiers est le thème visuel qui revient le plus souvent à travers ses films, comme avec *Les Ailes du désir*, *The End of Violence*, *Buena Vista Social Club* et *Notebook on Cities and Clothes*. Sinon l'espace de la ville est aussi juxtaposé aux images de paysages plus ou moins désertiques rappelant l'Ouest rêvé évoqué par Wenders avec *Paris, Texas*, *Jusqu'au bout du monde*, *Land of Plenty* et *Don't Come Knocking*. Deux autres de ses films sont concentrés sur des lieux confinés où le trajet perceptif se fait à l'intérieur même du lieu, à l'exception des séquences aériennes d'ouverture et de fermeture, et de quelques plans de l'environnement extérieur immédiat. Dans *Million Dollar Hotel*, tout le récit se situe dans le seul espace de l'hôtel, alors que pour *Si loin, si proche!*, l'espace est perçu par son amalgame fragmentaire de quelques lieux presque entièrement déterritorialisés de leur localité à Berlin. Le regard porté sur l'espace par ces deux films sera examiné dans le prochain chapitre.

L'esthétique wendersienne traduit un regard qui découvre l'espace par des perceptions renouvelées. D'où sa détermination à préserver un regard «touristique» à l'affût de ce que peut révéler chaque espace par l'image. Alors que la traversée et le mouvement dans l'espace sont si omniprésents dans la narration et l'esthétique des films de Wenders, il n'a que peu de fois mis en scène le voyage d'un pays à l'autre et la traversée explicite de frontières. Il choisit plutôt le mouvement sans les connotations démarcatives entre les pays. Les seules fois où les frontières apparaissent sont au début de *Lisbon Story*, avec le voyage en voiture de l'Allemagne jusqu'au Portugal, au

134 Voir entrevue www.times.com, 30 janvier 2006.

début de *Land of Plenty* avec la jeune femme qui arrive en Amérique en avion en provenance du Moyen-Orient, et *Jusqu'au bout du monde* dont le sujet est justement le voyage à travers la globalité du monde et même de l'espace.

En 1988, Wenders s'exprimait de la façon suivante sur le voyage par le film:

«Voyager est toujours, par définition, aller vers une chose autant que s'éloigner d'une chose. Dans mon premier film, il n'y avait pas encore beaucoup de réflexion sur ces mouvements. Mais on comprenait pourquoi voyager, bouger est important, comme de savoir s'il serait possible de revenir, si le sens du voyage n'était pas finalement dans ce retour: dans une certaine distance pour mieux voir le point de départ, pour le voir tout simplement enfin. (...) Mais en même temps, je ne peux accepter par là d'être arrivé. Au contraire, j'ai en fait le sentiment de n'être arrivé ici à Berlin au cours des quatre dernières années que pour pouvoir voyager de nouveau d'une autre manière, avec un autre intérêt et un autre plaisir. Ce qui veut peut-être dire cette fois-ci que je serai beaucoup moins rejeté n'importe où par une force centrifuge; que j'aurai la volonté non de quitter un lieu, mais peut-être d'arriver quelque part. La prochaine chose que je vais faire à présent, c'est un film qui pousse le voyage jusqu'au bout, jusqu'au point où l'on peut peut-être dire effectivement que le monde n'est plus qu'un seul lieu ou un seul village.»¹³⁵

Ce projet était celui de *Jusqu'au bout du monde* qu'il a réalisé en 1991. Mais avant il avait dû passer par sa réconciliation avec l'Allemagne et par le questionnement concernant l'avenir du cinéma (*Les Ailes du désir* (1987) et *Notebook on cities and clothes* (1989)) pour pouvoir effectuer ces nouveaux voyages motivés par la découverte et non la fuite.

Les Ailes du désir

Le film *Les Ailes du désir* s'ouvre avec une narration lue et écrite par le personnage de l'ange Daniel, la calligraphie des mots filmés en gros plan s'allie à la voix douce, parfois chantante, de l'ange qui prépare le spectateur à ce voyage dans l'univers d'innocence de l'enfance. L'innocence qui permet de voir la beauté de la vie avec

135 Propos de Wim Wenders, entretien avec Taja Gut paru dans *Individualität*, N.19, Berlin, 1988, réédité dans Wim Wenders, *La Vérité des images*, Éditions L'Arche, Paris, 1992, p.64-65.

imagination et celle qui poussera l'ange vers le désir d'être humain, c'est-à-dire d'avoir des sensations et d'aimer.

«Als das Kind Kind war, (Lorsque l'enfant était enfant,)
 ging es mit hängenden Armen (il marchait les bras ballants,)
 wolte, der Bach sei ein Fluß, (il voulait que le ruisseau soit rivière)
 der Fluß sei ein Strom (et la rivière soit fleuve,)
 und diese Pfütze das Meer, (que cette flaque soit la mer.)
 Als das Kind Kind war, (Lorsque l'enfant était enfant,)
 wußte es nicht, daß es Kind war, (il ne savait pas qu'il était enfant,)
 alles war ihm beseelt, (tout pour lui avait une âme)
 und alle Seelen waren eins. (et toutes les âmes étaient une.)
 Als das Kind Kind war, (Lorsque l'enfant était enfant,)
 hatte es von nichts eine Meinung, (il n'avait pas d'opinion sur rien,)
 hatte keine Gewohnheit, (il n'avait pas d'habitudes,)
 saß oft im Schneidersitz, (il s'asseyait souvent en tailleur,)
 lief aus dem Stand, (démarrait en courant,)
 hatte einen Wirbel im Haar (avait une mèche rebelle)
 und machte kein Gesicht (et ne faisait pas de mines quand on)
 beim Fotografieren. (le photographiait.)»¹³⁶

Le récit de l'enfant par l'ange se poursuit au cours du film soulignant l'esprit du conte autant que l'universalité et l'intemporalité du regard de l'ange sur la vie et l'être humain. L'ange est libre de mouvement dans l'espace sans gravité, il regarde du ciel protégé par la distance, ou tout près des gens camouflé par son invisibilité.

Wenders adopte l'observation de l'ange pour redécouvrir un espace connu d'un point de vue différent, détaché et décadre. Il filme l'espace de Berlin d'un point de vue d'ensemble et majoritairement en plongée par l'ange observateur. Il retrouve sa ville natale après un exil volontaire et il redécouvre cet espace par son nouveau regard distancié. De nombreux plans sont filmés du point de vue de l'ange du haut des monuments, ou lorsqu'il vole vers le sol suivi par la caméra. Les anges ne voient pas la vie comme les hommes, malgré le fait qu'ils circulent dans le même espace-temps, car ils n'ont aucune perception sensitive, ce qui est figuré par l'image en noir et blanc quand il s'agit de leur point de vue. La couleur apparaît avec le personnage de

136 Wim Wenders et Peter Handke; *Der Himmel über Berlin- Les Ailes du désir*, scénario, Éditions Suhrkamp Verlag, Berlin, 1987 et Éditions Jade-Flammarion, Paris, 1987.

Marion, c'est elle qui inspirera Damiel à devenir homme, à connaître le plaisir des sensations -des cinq sens et des émotions-, donc de la vie. Avec *Les Ailes du désir*, Wenders met en scène narrativement et esthétiquement sa distanciation du regard. Ce film illustre ainsi son désir persistant de regarder les espaces par le point de vue privilégié de l'étranger, du voyageur, ce qui constitue l'un des éléments déterminant de sa signature pour tous ses films.

L'espace de Berlin que Wenders redécouvre par ce film était celui précédant de peu la réunification des deux Allemagnes. Les anges traversent le mur à leur gré pour circuler librement à travers les espaces des deux côtés. Par le regard de la caméra qui les accompagne, nous pouvons circuler sans restriction que ce soit au sol, dans les lieux publics ou privés, ou dans le ciel. Par contre, ces images révèlent d'autant plus la disparité réelle entre le côté Est et le côté Ouest. Wenders explore pas-à-pas l'image de Berlin séparé, elle est teinté par le mal-être des gens et de tous ces lieux qui n'existent plus, remplacés par des places désertes ou de nouvelles constructions. Le regard de l'ange représente d'abord la distance du regard observateur mélancolique qui se transforme, lorsque l'ange devient homme, en un regard qui apprend à aimer cet espace. La poésie visuelle des *Ailes du désir* traduit la redécouverte de cet espace par Wenders empreinte de beaucoup de tendresse même si mélancolique. Cette métaphore poétique de la redécouverte de cet espace-temps particulier, ouvre la possibilité à un nouveau regard sur le monde présent qui se libère des images passées. En conférant à la caméra les caractéristiques de perception des anges avec leur liberté de mouvement et leur curiosité de la nature humaine, le film métaphorise esthétiquement l'acte de formuler un nouveau regard sur l'espace présent.

Après sa réconciliation avec l'espace de l'Allemagne, Wenders a choisi pour les films suivant d'assumer pleinement son regard distancié de voyageur et de «touriste» qui lui permettent ce nouveau regard sur l'espace présent. Dans son cinéma, la traversée de l'espace est identifiante parce qu'elle figure explicitement la liberté de mouvement à l'intérieur d'un espace global. Empruntant le regard d'un citoyen du monde, teinté par son identité allemande, européenne et américaine d'adoption, Wenders filme chaque

espace à la recherche de ses spécificités par la perception de ses personnages. Chaque lieu est identifié par son appartenance géographique et culturelle mais toujours vu par le regard du voyageur qui le traverse et le découvre à ce moment particulier. Ayant surpassé la question de la nécessaire réconciliation avec le passé par *Les Ailes du désir*, il a ensuite filmé l'Allemagne - *Si loin, si proche!*, et *Lisbon Story*- avec ce regard du voyageur, même s'il s'agit de son pays d'origine. Ce regard distancié traduit un changement de perception qui ne porte plus les traces de l'exil.

Jusqu'au bout du monde

Du début des années 1980 jusqu'à sa réalisation en 1991, le projet de *Jusqu'au bout du monde* a débuté selon les prémisses d'une histoire d'amour en voyage à travers le monde. Mélangeant les genres du *road movie* et de la science-fiction, la quête du sens de la vision est projetée au moment du passage de 1999 vers l'an 2000, moment charnière peu après le centenaire du cinéma. Wenders commentait ainsi sa démarche et son film à naître à l'aube du tournage en 1991.

«Mon film est un film de 1990, et il traite de la projection en l'an 2000, donc de mes/nos craintes, espoirs et désirs actuels face à ce proche avenir. (...) Mais, rétrospectivement, ce qui a changé le plus des années soixante à nos jours, en passant par les années soixante-dix, c'est la conception de la relation avec les images. Il n'y a pas si longtemps encore, cette foule d'images à laquelle nous avons affaire aujourd'hui était absolument impensable. (...) Voilà pourquoi il m'a paru très attirant, dans un film de science-fiction, de réfléchir à la relation future avec les images, et de prendre certaines libertés vis-à-vis de «l'avenir de la vision». Est-ce même que cela existait? Quelque chose pourrait-il changer dans la vision?»¹³⁷

Wenders développe le récit autour de Trevor/Sam et Claire qui voyagent à travers le monde. Ce qui commence par une rencontre fortuite se transforme en une poursuite pour récupérer l'argent volé et une aventure amoureuse. Finalement Claire se joint à Trevor/Sam pour enregistrer les images de sa famille qu'il filme à travers le monde. Il recueille ces images par une caméra spécialement conçue qu'il porte sur les yeux et

137 Propos de Wenders dans *La Vérité des images*, p. 32-33. Extrait tiré du dossier de presse de *Jusqu'au bout du monde*, septembre 1991.

qui enregistre les images perçues par son regard. Elles seront ensuite traitées électroniquement pour être transmises neurologiquement à sa mère aveugle. Une fois tous les enregistrements recueillis, le dernier tiers du film se déroule dans le désert d'Australie où ses parents ont leur laboratoire. Après la réussite de la transmission, le père effectue de nouvelles expériences avec Sam et Claire sur les possibilités de captation des images mentales. De cette expérience fascinante découle un désir obsessionnel de voir les images enfouies dans son propre cerveau, les images des rêves, des souvenirs et de l'imaginaire. Ce que Wenders nomme la «maladie des images».

À travers la traversée de l'espace planétaire à la recherche des images, Wenders entremêle le genre du voyage des personnages à la science-fiction avec tous les modes de télécommunication. Par contre, le *road movie* domine par la traversée des espaces alors que les personnages voyagent d'une capitale à l'autre¹³⁸. Les non-lieux des espaces traversés et des moyens de transport empruntés caractérisent l'époque de surmodernité actuelle comme l'a défini Marc Augé. Ces non-lieux sont démarqués par leur distinction des lieux sociologiquement identifiables. Augé synthétisait leur définition entre autres de la façon suivante:

«Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés de la planète.»

Il s'agit ainsi de lieux qui se ressemblent et se confondent peu importe leur localité géographique. Ils sont identifiés par leur ressemblances (aéroport, gare, hôtel, etc.) à travers le monde où la circulation est transitoire d'un espace à l'autre. Dans le contexte du film, ils marquent les étapes du voyage et de la poursuite entre les personnages pour arriver à un point de rencontre dans un «no man's land» du désert du Centre-Sud australien. À l'exception de quelques lieux identifiés -l'appartement de Gene, le bureau de Winter, les habitations des gens filmés, le Ryokan japonais ou le village et le laboratoire des parents de Sam-, tous les autres endroits sont des non-

138 Nice, Paris, Berlin, Lisbonne, Moscou, Beijing, Tokyo, un village dans les montagnes japonaises, San Francisco, (Sidney mentionné mais non vu), Coober Pedy dans le désert australien, et finalement le village Mbantua au Centre-Sud de l'Australie.

lieux. Ces non-lieux sont les hôtels, bars, aéroports, stations de métro, les routes et les moyens de transport eux-mêmes: automobiles, trains, tramways, bateaux et avions. Chaque ville porte quelques traces d'identifications culturelles, dont les différentes langues utilisées, ou par exemple le tramway typique des petites rues de Lisbonne ou les vieilles maisons de Berlin. Par contre, les identifications géographiques se succèdent surtout pour marquer la trajectoire à travers l'espace global. L'itinéraire est d'ailleurs énoncé clairement par les personnages puisqu'ils se poursuivent les uns et les autres, se retrouvant en usant de divers modes électroniques de télécommunication.

En empruntant certains traits caractéristiques de la science-fiction, Wenders imagine la relation aux images et aux modes de communication quelques années vers l'avant. Il construit un univers où les images sont omniprésentes en continuité avec ce qui était déjà présent au moment de réaliser le film. Entre autres exemples, les téléphones sont des vidéophones, les voitures sont munies d'un ordinateur qui communique par la voix et l'image les informations de la trajectoire, un traceur informatique permet de localiser en quelques secondes les gens par leurs cartes de crédit et passeports, et des écrans diffusent divers types d'images -télévision, information, musique, publicité-partout dans les lieux publics. En plus de la caméra spéciale utilisée par Trevor/Sam et Claire, cette dernière utilise aussi une caméra personnelle digitale beaucoup plus petite et sophistiquée que celles de l'époque. Ces objets du quotidien sont communs sous différentes formes dans plusieurs films du genre, car ils sont effectivement en séquence avec les technologies actuelles (de 1990 à aujourd'hui). La représentation des réseaux informatiques et d'Internet sont d'ailleurs plus modestes en certains points dans ce film que dans la réalité d'aujourd'hui. Le GPS, Internet, les communications d'images et d'informations ne relèvent plus de la science-fiction. Au moment de tourner le film (1991), ces technologies étaient plus marginales, comme elles ne sont d'ailleurs toujours pas entièrement intégrées au quotidien de tous. Wenders dépeint l'espace de son récit comme un monde où les technologies audiovisuelles et informatiques de communication sont omniprésentes et où la circulation des individus à travers la planète est à la fois facile et rapide. Il extrapole ainsi la présence et

l'accessibilité de ces éléments faisant déjà partie de la réalité, en 1991 et d'autant plus aujourd'hui.

Cet univers est d'ailleurs «éteint» lorsque le satellite défectueux est détruit par un missile nucléaire, en décembre peu avant la fin de 1999. Tous les appareils électroniques et mécaniques s'arrêtent à cet instant, y compris le moteur du petit avion avec lequel Trevor/Sam et Claire volent au-dessus du désert australien pour le dernier segment du voyage, l'avion continue de planer jusqu'à la manoeuvre d'atterrissage, où ils sont recueillis par des amis conduisant un camion diesel artisanal. Les premières ondes radio en basses fréquences à être captées à nouveau se font le jour du 31 décembre, énonçant que le monde entier a survécu même si les télécommunications et appareils du XXe siècle ne fonctionnaient plus. La «science-fiction» du film agit à titre de décor contextuel anticipant un quotidien à peine différent donc plus crédible que les visions de l'avenir habituellement construite par la science-fiction. La mobilité et les modes de communications introduits dans le film dépeignent l'époque présente et ses modifications envisagées à court terme de façon à questionner le sens des images, de la vision et de l'interconnectivité du monde global. Par la traversée de l'espace planétaire si facilement et en un si court laps de temps, Wenders met en scène ce que Augé nomme la surmodernité et l'accélération de l'histoire. Par contre, outre les moyens et délais, la trajectoire reprend l'itinéraire effectué par les parents de Trevor/Sam dans leur jeunesse. Voyages qu'ils avaient effectués suivant presque les mêmes étapes mais à l'échelle de plusieurs années et suscités par la fuite pour leur survie.

L'odyssée des personnages leur fait traverser l'espace de la planète, où ils font, comme le qualifie Gene l'écrivain, «Une danse autour de la planète». Dans la poursuite des uns par les autres, l'aventure amène toujours vers un ailleurs, un espace qui n'est qu'un passage vers une autre étape. Ils traversent l'espace, les pays, les capitales sans toutefois prendre le temps de s'arrêter et d'observer ce monde dévoilé à leurs yeux. La quête de l'ailleurs des personnages étant dans le mouvement perpétuel pour fuir l'un et rejoindre l'autre.

Le *road movie* a ici pour sujet tous les chemins permettant la traversée de l'espace global. La distanciation du rapport de l'homme face à l'image perçue de l'espace qu'il

traverse métaphorise également la réflexion de Wenders sur l'incommunicabilité entre les individus malgré tous ces moyens de communication à leur disposition. Par contre, il énonce que cette incommunicabilité peut encore être résolue. Wenders ne condamne pas les images, il recherche plutôt à découvrir leurs nouveaux sens au regard de l'homme contemporain. Il interroge les rapports possibles entre les images multiples omniprésentes et la relation de l'être humain à celles-ci dans un monde bouleversé. À travers la trajectoire du film, Wenders énonce qu'ultimement c'est à l'homme de retrouver le sens de sa relation aux images, de redéfinir ses perceptions de la réalité et de sa présence dans l'espace global.

Alors que la recherche du sens des images et de la vision est l'objet du voyage à travers le monde, ce monde est menacé à cause du dérèglement du satellite nucléaire indien. En ouverture du film, des images de la Terre vue par satellite dressent le portrait extérieur de cet univers, une voix hors-champ introduit la menace de la chute de ce satellite alors que personne ne peut déterminer où il s'écrasera sur Terre, ni le niveau de gravité avant l'écrasement. Cette menace plane au-dessus de la poursuite des personnages vers l'accomplissement de leur mission comme de leur survie, par contre Wenders ne dresse point un portrait narratif apocalyptique. Au contraire, cette situation est propice à explorer différents rapports au quotidien une fois que tous les objets technologiques se sont éteints. Wenders alterne et juxtapose les genres cinématographiques comme il enchevêtre les différentes lignes narratives. Le point d'arrivée du voyage est le lieu de réunion de ces lignes alternées et imbriquées. Les personnages se retrouvent tous dans le désert australien pour rejoindre ensuite un petit village aborigène où résident les parents de Trevor. Au moment où ils arrivent à la fin du voyage, la menace du satellite s'amplifie. Wenders incorpore le traitement médiatique de cet événement ponctuellement au cours du voyage, d'abord les médias télévisés rapportent un point de vue critique sur les propos du Pentagone énonçant que la chute du satellite serait sans danger. Par la suite, les médias communiquent la volonté des États-Unis de faire feu sur le satellite alors que la communauté internationale s'y oppose à cause des dangers et conséquences incontrôlables de cette action. Wenders énonce ainsi de façon fragmentaire sa perception du rapport de pouvoir entre les États-Unis et le reste du monde. De plus, il dépeint une couverture

médiatique mince mais éloquent quant à la priorité accordée à la nécessité de communiquer les dangers à la population ainsi qu'à obtenir un accord unilatéral international face aux actions entreprises. Lors de l'écrasement du satellite, tous les personnages sont isolés dans ce petit village d'Australie, tous les appareils ne fonctionnent plus, ils sont donc coupés du monde sans savoir les conséquences de l'écrasement. Le soir du 31 décembre 1999, ils réussissent à capter une émission radiophonique qui les informe de la «survie» du monde. Après l'odyssée autour de la planète, après l'expérience de visionnement des images par la mère pouvant mourir en paix, après avoir échappé à la fin possible du monde, tout peut recommencer à zéro dans l'espace de ce «no man's land». La technologie reprend sa place, et Wenders introduit à ce moment l'épreuve de la maladie des images. Cette maladie des images survient par la dépendance émotive du visionnement répété de ces images. Le père est parvenu à capter l'émission du processus de la vision mentale -rêves, souvenirs, fantasmes-. Apparaissant d'abord comme des mouvements abstraits et magnifiques de formes et de couleurs, surviennent ensuite des images fragmentaires des rêves de Claire et Trevor/Sam qui participent à l'expérience. Tous deux développent une dépendance d'abord par la fascination, et ensuite leur implication émotive est amplifiée par la sensation consciente de ces représentations hybrides entre la mémoire, le subconscient et l'imaginaire. Comme le disait si bien Aristote:

«(...) il faut supposer que la représentation qui est en nous est à la fois quelque chose en elle-même et la représentation d'autre chose. En tant qu'elle existe par elle-même, elle est une idée ou une représentation, et en tant qu'elle est représentation d'autre chose, elle est une image ou un souvenir. De telle sorte que lorsque son mouvement s'actualise, si c'est en tant qu'elle existe par elle-même, l'âme la sent, et c'est comme si une pensée ou une représentation semblait se présenter à elle; mais si c'est en tant qu'elle représente autre chose, l'âme la considère comme si elle était une image sur une peinture (...).»¹³⁹

Dans le film, l'image n'est pas une peinture mais transmise par un petit moniteur-vidéo digital. Par cette épreuve d'abord magnifique qui se transforme en obsession chez ses personnages, Wenders met en scène une redécouverte de l'affect perceptif de

139 Aristote, *De la mémoire*, dans *L'image*, Laurent Lavaud (édité par), Éditions GF-Flammarion, Paris, 1999, p.90-91.

l'image par l'être humain. Dans l'univers du monde d'images qu'il a dépeint, ses personnages semblaient avoir développé une indifférence face aux sens de l'image en ses différentes natures. Par cette expérience qui les place devant l'image de leur subconscient, ils réapprivoisent la sensation affective personnelle. Après l'enregistrement, les deux personnages s'isolent séparément des autres et demeurent figés devant leur petit moniteur. Alors que jusque là tout le film était déplacement, mouvement et poursuite, avec la maladie des images s'impose l'isolement dans ce domaine isolé dans le désert australien. Wenders conclue son voyage par la réconciliation de Claire avec l'image par les mots, et par la suite, en la transportant dans l'espace, observatrice des océans et des risques environnementaux. Par l'excès du contact avec les images dans l'environnement quotidien, Wenders évoque le risque d'une désensibilisation du regard, d'où par la suite l'obsession des individus lorsque ces images proviennent de leur imaginaire et mémoire, de leur sensibilité personnelle, de leur narcissisme. Wenders énonce ainsi explicitement la nécessité de stimuler le regard à comprendre, analyser, percevoir et lire les images. Les images doivent être lues pour ce qu'elles sont et peuvent représenter dans l'interprétation de chacun, et non être dépendantes d'une seule relation sensitive, que ce soit l'indifférence ou la dépendance excessive. Wenders démontre ce passage comme nécessaire pour stimuler un regard éveillé. Ainsi, apprendre et réapprendre à voir signifie scruter l'image, rechercher son essence et son authenticité qui sont relatives au regard de chacun.

Wenders questionne le statut de l'image cinématographique et le regard du cinéaste dans chacun de ses films. Auto-réflexion sur le médium et le créateur, Wenders énonce à travers le temps -des années 1970 à 2000- sa quête perpétuelle pour comprendre son propre regard cinématographique influencé par l'environnement technologique et contextuel. Wenders a intégré l'influence de plusieurs nouvelles technologies de l'image et des communications, questionnant toujours leurs influences sur le langage cinématographique et les relations de l'homme au temps, à l'espace et aux images. Il énonce ainsi par le cinéma comment le regard est influencé par la présence des technologies, télécommunications et différents médiums. Il démontre d'autant plus comment le cinéma -et lui comme cinéaste- vit ces

interinfluences, comme en témoignent *Notebook on cities and clothes*, *Lisbon Story* et *Jusqu'au bout du monde*. Dans sa recherche de la vérité des images, Wenders ne disqualifie pas les images d'aujourd'hui, au contraire, il démontre que le sens de l'image se situe dans le regard qui se modifie dans ce contexte: regard du cinéaste, regard du spectateur, regard de chaque individu à l'intérieur de l'espace global du monde.

Dans la réalisation de *Jusqu'au bout du monde*, Wenders place à l'avant-plan deux éléments majeurs de la mondialisation, soit la facilité de circulation des individus à travers l'espace planétaire et l'omniprésence des moyens de télécommunications dans le quotidien. Ce qui pour lui était une projection vers le futur (de 1991 vers l'an 2000), est aujourd'hui, à quelques exceptions près, la réalité pour certains individus. La limitation résidant davantage dans les moyens financiers requis pour ces déplacements et types de communications. De plus, la liberté de circulation qu'il met en scène et qu'il pratique n'est pas non plus universelle, comme nous l'avons vu avec Angelopoulos, Suleiman et Gitaï. Par contre, outre ces nuances de la réalité, Wenders figure visuellement un monde global et interconnecté par la traversée possible entre ses espaces. La présence privilégiée dans ce film des non-lieux à travers le monde symbolise visuellement et narrativement les points communs de l'espace global. Non-lieux qui ne confirment pas la théorie d'uniformisation culturelle du monde entier, mais qui révèlent plutôt des détails qui permettent d'interconnecter les diversités réelles des espaces composant le tout de l'espace global. Alors que la figuration esthétique de la traversée de l'espace permet d'entrevoir une nouvelle perception cinématographique de celui-ci, la déterritorialisation de certains lieux -les non-lieux- est le retrait partiel de leur identification pour figurer le réseau global liant les espaces locaux identifiés culturellement. Au même titre que je le soulignais avec la *Free Zone* du film de Gitaï, la représentation filmique des non-lieux est une introduction à la perspective de l'interconnectivité entre les espaces, les cultures et les individus contemporains.

Le chapitre qui suit, intitulé *L'Espace déterritorialisé*, se concentre sur l'utilisation des non-lieux dans l'esthétisation de l'espace de certains films des cinéastes étudiés ici. Il s'agit de percevoir comment le regard sur les espaces prend une perspective différente en les déterritorialisant en non-lieux. Le non-lieu n'étant pas un lieu vidé de tous référents mais permettant de visualiser la connectivité complexe entre les espaces contemporains. Nous verrons d'ailleurs ce que Tomlinson entend par la déterritorialisation -et le non-lieu- dans le contexte de sa «connectivité complexe». Par le cinéma des cinéastes choisis nous verrons comment l'espace devient significatif par ces regards de connectivité et non pas d'uniformisation. La connectivité existe dans les «mondes imaginés» et dans l'ethnoscape d'Appadurai où le non-lieu agit comme transition et lien de la diversité coexistante entre les espaces et individus culturellement identifié et diversifié. Les deux aspects du mouvement dans l'espace vus selon Angelopoulos, Suleiman et Gitai, et selon Lepage et Wenders, nous mènent à la déterritorialisation pour vraiment atteindre les «mondes imaginés», où l'espace est recréé par le regard comme une façon d'appréhender les espaces mixtes et multiples du monde présent.

Chapitre 3: L'Espace déterritorialisé

Jusqu'ici, j'ai examiné l'appréhension de l'espace des cinéastes selon les perspectives de l'espace encadré et de l'espace traversé. Leur esthétique de l'espace relève d'une part de la question problématique des frontières et des situations conflictuelles contemporaines. D'autre part, elle figure l'aspiration à la libre mobilité et la découverte de nouvelles appréhensions de ces espaces. Celles-ci s'inscrivent dans les perspectives de la «connectivité complexe» de Tomlinson et les «mondes imaginés» d'Appadurai comme nous l'avons vu dans l'introduction de la thèse. Leurs perspectives examinent l'interconnexion des implications culturelles opérées par la mondialisation, dont les transformations déterminantes de la perception de l'espace habité et traversé. Pour ce troisième chapitre, j'essaierai maintenant de définir comment les cinéastes offrent de nouvelles appréhensions de l'espace local et global en le déterritorialisant et le reterritorialisant par leur esthétique filmique, ce qui complète selon moi la perspective des deux précédents chapitres.

Les nouvelles appréhensions de l'espace étant liées à la mondialisation, certains aspects qui sont examinés par Appadurai et Tomlinson encadrent le sujet de ce chapitre. Appadurai définit ce qu'il nomme les «mondes imaginés» qui sont composés des cinq dimensions de l'espace -«scapes»-. Les «mondes imaginés» correspondent à l'imaginaire constitué par la diversité des héritages culturels, identitaires et historiques des individus qui interagissent et cohabitent dans le monde présent où leur mobilité est accentuée. Mobilité qu'il étudie par l'entremise de l'ethnoscape consacré au phénomène des gens en mouvement à travers la planète. Par «connectivité complexe», Tomlinson ne se réfère pas spécifiquement à la mobilité des individus, aux réseaux créés par les nouvelles technologies de communication et les moyens de transport. Il se réfère plutôt à l'ensemble des aspects composant les changements introduit par la mondialisation dans nos relations sociales, identitaires et culturelles. Malgré la complexité, il synthétise certains aspects généraux figurant l'essentiel, soit comment la mondialisation modifie notre expérience de la culture et de l'espace. La déterritorialisation selon Tomlinson s'inscrit dans sa perspective de la connectivité complexe.

Tomlinson emploie le terme déterritorialisation pour caractériser l'une des implications culturelles de la mondialisation par rapport à la transformation de notre perception de l'espace. Étant donné que ce terme a été utilisé par plusieurs théoriciens lui donnant par le fait même des connotations particulières, il précise sa propre utilisation plus générale. Utilisation qui est adoptée également ici. Pour Tomlinson, elle s'inspire particulièrement de Garcia Canclini, d'Anthony Giddens et de Marc Augé. Il récupère certains aspects de leurs pensées qui pourraient se résumer en une distanciation significative de la culture face aux territoires géographiques et sociaux - les lieux anthropologiques-. Le rapport à l'espace étant modifié par un large éventail d'éléments, dont plusieurs sont spécifiques à cette époque qu'Augé nomme la surmodernité. Augé caractérise la surmodernité¹⁴⁰ par l'accélération de l'histoire, l'évolution des moyens de transport et de télécommunication, la mobilité accentuée des individus et les non-lieux qui modifient les perceptions de l'espace local et global.

Marc Augé définit comme non-lieu ce qui s'inscrit en opposition à la notion sociologique-anthropologique de lieu, c'est-à-dire une perception associée à une culture en un certain temps et espace par un certain nombre de caractéristiques identifiables et partagées par un groupe. Pour définir ce non-lieu, il cite en exemple les lieux anonymes dont les différents lieux associés aux moyens de transport, lieux de passages et de transitions. Il étudie d'un point de vue anthropologique les rapports présents de l'homme face à l'espace qui se transforment, dus à la surabondance de modifications qu'il relève, comme il l'explique entre autres de la façon suivante:

«Car nous vivons une époque, sous cet aspect aussi, paradoxale: au moment même où l'unité de l'espace terrestre devient pensable et où se renforcent les grands réseaux multinationaux, s'amplifie la clameur des particularismes; de ceux qui veulent rester seuls chez eux ou de ceux qui veulent retrouver une patrie, comme si le conservatisme des uns et le messianisme des autres étaient condamnés à parler le même langage: celui de la terre et des racines. (...) Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car

140 Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Éditions Flammarion, collection Champs, Paris, 1994.

nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace.»¹⁴¹

Augé évoque ainsi une nouvelle pensée de l'espace en formation en concordance avec le développement d'une nouvelle conception du monde et de l'homme contemporain. Mon propos s'inscrit ici en relation avec l'idée d'Augé, c'est-à-dire, par la perspective selon laquelle le cinéma est une pratique signifiante et privilégiée dans le développement d'un nouveau regard et d'une nouvelle pensée de l'espace planétaire. Le concept de non-lieu, développé par Augé au début des années 1990, continue depuis à se développer en concordance avec le contexte de la mondialisation. Le non-lieu renvoie à la perception de l'individu de l'espace contemporain où les points de référence sont bouleversés. Le concept du non-lieu est amené vers une signification plus vaste et plus ambiguë. Les dimensions du non-lieu s'élargissent pour intégrer les nuances perceptives des espaces présents. La déterritorialisation selon Tomlinson, pour laquelle il utilise le concept du non-lieu, se détache des connotations de perte de sens parfois impliquées par ce terme ou ses semblables comme «delocalization» et «dis-placement», ou par l'opposition entre localité réelle (anthropologique) et non-lieu. La déterritorialisation et le non-lieu lui permettent d'appréhender comment la mondialisation transforme profondément la relation et la perception de l'espace où nous vivons -ou avec lequel nous sommes en contact- par nos pratiques, expériences et identités culturelles. Selon cette approche de Tomlinson, le non-lieu est entièrement une question de perspective de l'espace.

«Even real «anthropological places» can become transformed into non-places for outsiders. (...) The point is that non-places can be seen as particular, distinct instances of «deterritorialized» locales, embodying distanced relations, but this does not necessarily render them socially or culturally sterile.»¹⁴²

La déterritorialisation ne signifie pas la fin ou la perte de sens de la localité, elle permet de considérer les implications des perspectives de l'homme face à l'espace qui se transforment vers un espace culturel plus complexe et non plus spécifiquement lié

141 Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.48-49.

142 Tomlinson, op.cit., p.110 et p.112.

au territoire et à l'État-nation. Les interinfluences culturelles, le colonialisme et l'immigration ont toujours participé à métisser les cultures. Par contre, comme le souligne Tomlinson, certaines «ouvertures» sur le monde n'étaient pas possibles ni envisagées avant comme elles le sont aujourd'hui.

L'espace déterritorialisé figure ainsi la distanciation de l'individu par sa mobilité et par la transformation de sa perception de son expérience de l'espace local. L'étude de quelques films des cinéastes choisis se fera dans ces perspectives où l'espace est déterritorialisé, souvent figuré par le non-lieu, et recréé -reterritorialisé- par la subjectivité du regard filmique. La déterritorialisation de l'espace est liée aux non-lieux contemporains, correspondant à la dimension de mobilité en transit énoncée par Augé, comme nous l'avons vue avec *Jusqu'au bout du monde* de Wenders. Par contre, Wenders présente avec ce film un point de vue alliant un regard romantique¹⁴³ à un regard contemporain sur l'espace entre la réalité et l'imaginaire. Il montre la connectivité entre ces non-lieux par les individus pour figurer la connectivité plus abstraite entre les divers espaces à travers le monde. Selon lui le cinéma, son cinéma, a un rôle à jouer pour comprendre -et agir sur- le monde présent.

«It has a lot to do with the fact that, in our contemporary lives, all of us are so much guided by secondhand realities. TV, video games, movies, magazines- these image-saturated stimuli make it hard for people to have real experiences. (...) My movies show that people are on a tightrope between two worlds. I think, by juxtaposing life and real experiences to fake ones, I'm not just furnishing new mythologies. (...) There is something very political about the topic, because, in a strange way, entertainment as such tries to bring one big message to consumers, which is: «Everything's good as it is. We don't have to change the world. Everything's Fine.» I think in my films, I try to tell people that it's not so great, that it could be changed.»¹⁴⁴

Nous verrons maintenant comment Wenders poursuit la déterritorialisation des lieux avec *Si loin, si proche!* et *Million Dollar Hotel*. Par certaines scènes, les deux films sont situés respectivement à Berlin et Los Angeles. Comme nous allons le voir par l'étude des deux films, les espaces des deux villes sont déterritorialisés de leur

143 Romantisme selon l'héritage culturel allemand.

144 Propos de Wenders cité dans: *Wim Wenders: How the West Won Him Over*, Michael O'Sullivan, Washington Post Staff Writer, Vendredi 14 avril 2006, www.washingtonpost.com.

localité. La perception des lieux est plutôt subjectivée selon ce qu'ils représentent dans le regard des personnages. Le regard porté figure alors une vision plus anonyme, même si occidentale, des lieux reterritoriaisés par le regard. Les non-lieux de *Possible Worlds* de Lepage font également partie de cette perspective déterritoriaisée de l'espace. L'espace est ici aussi déterritoriaisé -même s'il s'agit d'un espace reconnaissable en tant que nord-américain- au profit d'une identification ici aussi plus anonyme pour figurer la connectivité encore abstraite au-delà des frontières. En caractérisant l'espace en non-lieux, les cinéastes conçoivent un point de vue sur l'espace qui lui donne un sens nouveau. Sens nouveau parce qu'il est déterminé et subjectivé par l'individualité et la diversité des regards, et parce qu'il se situe hors des cadres. Nous pouvons observer cette perspective en suite à ce que j'ai déjà souligné particulièrement avec l'étude de *La Face cachée de la Lune* et de *Free Zone*. Il apparaît ainsi possible d'appréhender l'espace autrement. L'espace ainsi construit figure cinématographiquement l'abstraction de la transformation de nos propres perspectives des espaces dans le contexte de l'ethnoscape et de la connectivité complexe.

La «reterritorialisation» des espaces s'accorde avec la mobilité accrue et le besoin de s'intégrer aux changements significatifs de perception des espaces mondiaux. Ceci s'intègre à l'un des aspects soulignés par Tomlinson:

«... it is important to stress that deterritorialization is not a linear, one-way process, but one characterized by the same dialectical push-and-pull as globalization itself. Where there is deterritorialization there is also reterritorialization. (...) more generally there are the numerous small, routine ways in which individual human subjects attempt (...) to make themselves «at home» in the world of global modernity, to live with its transformations and to generate new identities and narratives of personal meaning out of them. (...) we are all, as human beings, embodied and physically located. In this fundamental material sense the ties of culture to location can never be completely severed and the locality continues to exercise its claims upon us as the physical situation of our lifeworld.»¹⁴⁵

145 Tomlinson, op.cit., p.148-149.

Chez Gitaï et Suleiman, la déterritorialisation de l'espace dans leurs films se fait en conjugaison à l'identification locale de ces espaces problématiques. La déterritorialisation est mise en scène pour confronter la fermeture et le contrôle de l'espace. L'espace *a priori* anonyme du non-lieu est choisi pour figurer un détachement des identifications anthropologiques de ces espaces. Par l'entremise du non-lieu, il est possible de suggérer un nouveau regard sur ces espaces. En proposant de nouvelles perspectives possibles sur ceux-ci, et donc de relations différentes de cohabitation, ceci critique et répond directement aux conflits créés par la dualité anthropologique et politique de ces lieux. Par leur esthétique respective de l'espace local, ils offrent un nouveau regard sur l'espace en espérant une cohabitation possible par la reconnaissance de la diversité et de la connectivité existants à travers l'espace planétaire. La transformation des perceptions de l'espace et les implications culturelles de la mondialisation relèvent donc à la fois de la perspective individuelle et collective, locale et globale. Marc Augé note ainsi:

«Que le monde contemporain soit déjà unifié et toujours pluriel, que les mondes qui le constituent soient hétérogènes mais reliés, c'est ce qu'il faut revendiquer pour essayer de le comprendre. (...) Tel est bien en effet le nouvel ordre de réalité qui se propose à son regard: les nouvelles frontières qui ne se confondent pas avec les délimitations anciennes du social et du culturel. C'est par ces nouveaux mondes que passent les relations de sens (les altérités-identités instituées et symbolisées) dont les entre-croisements, les imbrications et les ruptures font la complexité de la contemporanéité. À quelque ordre de réalité qu'ils appartiennent, ils ont sans doute en commun le paradoxe qui les définit: ils expriment à la fois la singularité qui les constitue et l'universalité qui les relativise.»¹⁴⁶

Wenders

Si loin, si proche!

Le film *Si loin, si proche!* est la suite narrative des *Ailes du désir*. Il fut tourné six ans plus tard (1993) et quelques années après la chute du Mur de Berlin. Alors que dans le premier, l'ange Daniël se transformait pour embrasser les sens propres à l'être

¹⁴⁶ Augé, *Non-lieux*, op.cit., p.128-129.

humain, dans le second, l'ange Cassiel choisit d'être homme pour comprendre la sensation du temps. Comprendre le passage du temps est une façon de comprendre le sens de la vie humaine (par la mort) et de l'histoire en opposition à l'intemporalité des anges. La question du temps est aussi prétexte à observer brièvement l'état de Berlin à ce moment, que ce soit un chauffeur de taxi qui ne connaît pas les anciennes rues de Berlin-Est dont les noms ont été changés, ou l'ancien chauffeur qui a sauvé une enfant des nazis alors que son père amenait son frère en Amérique. Celui-ci -Becker- revient en tant qu'homme d'affaires et gangster triomphant profitant de l'opportunité de réouverture de l'Est pour faire le trafic d'armes et de films pornographiques. Le personnage fétiche de Wenders, Phillip Winter¹⁴⁷, traverse le film comme faussaire dévoilant le marché noir des faux papiers et de reproductions d'oeuvres d'art confisquées par les nazis. L'innocence de Daniel est remplacée par la naïveté de Cassiel qui se laisse envoûter par les magouilles et la déchéance pour terminer sa vie en contrecarrant les plans des gangsters et de l'ange noir.

L'esthétique de ce film n'est plus celle de l'ange observant des hauteurs, l'ange se rapproche et suit les gens pour s'insinuer dans leur perspective. L'espace figuré est celui qui est animé par la présence des individus, la poésie de l'observation de l'espace à distance laisse place à la sensation de l'espace habité par les différentes réalités d'un moment de transition. La première partie du film est composée de segments d'observations des différents personnages par Cassiel vus de son regard en noir et blanc. Ces moments captés sont entrecoupés de courtes discussions avec l'ange Raphaela. Obnubilée par sa perspective angélique, elle ne comprend pas la réalité du monde humain. L'image est en couleur à partir du moment où Cassiel devient humain lorsqu'il sauve de la mort une enfant, plus tard il mourra pour la sauver à nouveau. La deuxième partie du film est ainsi dédiée à son expérience de la réalité humaine où il s'embourbe dans les pétrins. D'une part, il sombre dans la faiblesse par l'alcool et le crime chapeauté par l'ange noir et Becker, et d'autre part en s'adressant à Raphaela, qu'il n'entend et ne voit plus, il transmet une nouvelle vision désespérée des hommes.

147 L'acteur Rüdiger Vogler a joué dans une dizaine de films de Wenders. Le personnage portant le même nom, Phillip Winter, n'a par contre pas le même rôle dans tous ces films.

Dans sa nouvelle perspective, il déduit que les hommes ne croient plus en les forces invisibles, qu'ils existent chacun dans leur propre monde isolé.

Alors que l'espace de Berlin occupait le point central du regard des *Ailes du désir*, pour ce film, le regard est porté sur l'espace direct des lieux déterritorialisés d'une reconnaissance spécifique de Berlin. À l'exception de l'ouverture du point de vue de l'ange perché tout en haut de la statue de l'Ange de la Victoire et d'images de souvenirs de la Deuxième Guerre, Berlin est ici une métropole comme tant d'autres du monde d'aujourd'hui. L'anonymat de la ville est construit par la déterritorialisation visuelle. L'espace figuré par les non-lieux accentue la distanciation du regard de Wenders. À l'intérieur, les non-lieux choisis sont par exemple le métro, le port, un café bar, une salle de spectacle rock. À l'extérieur, la caméra cadre toujours le personnage en plan pied ou plan d'ensemble avec l'environnement immédiat des rues et cours intérieures entre les immeubles. L'esthétique de l'espace de Wenders, comme je l'ai soulignée dans le chapitre précédent, est déterminée par un regard de «touriste» sur les lieux. Il tourne dans les lieux réels de ses récits, par contre il les déterritorialise partiellement de leur identification locale pour les reterritorialiser dans l'espace filmique. De cette façon, il cherche à figurer l'espace par ce qu'il représente dans le regard de ses personnages. Pour *Si loin, si proche!*, le regard est celui de l'ange qui tente de s'immiscer dans le regard humain après en avoir été l'observateur. L'importance est ainsi associée à la découverte de la différence de perception à partir de ce que Wenders «imagine» du regard angélique découvrant la réalité humaine. Celui-ci métaphorise une distanciation curieuse de Wenders à regarder les lieux et les espaces d'un regard différent, ce qu'il nomme lui-même un regard «étranger», «touristique». L'espace que Cassiel observait et traversait en tant qu'ange n'appartient pas à la même réalité que celle à laquelle il est confronté une fois devenu humain. La déterritorialisation de Berlin dans le film permet de figurer l'entre-deux perceptif de l'espace de la ville. L'expérience de Cassiel est dépourvue de connotations culturelles puisqu'il n'a pas de passé humain. Par contre, l'identification à Berlin se fait par une exception introduite de son souvenir personnel de Berlin lié au temps de la Deuxième Guerre. En retrouvant un vieil homme et la dame qui prend soin de lui, il revoit les

images de ce chauffeur qui avait sauvé une enfant des nazis. Sinon, tout le film est composé de fragments de l'espace de la ville dépeint comme des non-lieux. La subjectivité du regard relève de la combinaison entre le regard détaché de l'ange et celui de l'homme de la fin du XXe siècle qui ne reconnaît plus l'espace de Berlin en transformation à ce moment charnière suivant la chute du «mur de fer». L'expérience de l'espace de Cassiel est déterminée par ses mésaventures humaines dans une grande métropole de ce contexte temporel. Les lieux -non-lieux- sont filmés en plans pied ou d'ensemble pour concentrer le regard sur le personnage dans le lieu départi des connotations de son environnement. Berlin dans ce film pourrait ainsi se confondre plus ou moins avec toutes autres métropoles occidentales. L'incompréhension et la naïveté du personnage sont ainsi prétexte à révéler comment la subjectivité du regard détermine l'appréhension de l'espace par ses réalités humaines relatives à une époque donnée. Wenders déterritorialise l'espace local pour le reterritorialiser dans une vision plus large d'un espace contemporain global même si clairement occidental dans ce film. Il apparaît selon moi qu'il recherche ainsi à figurer les affinités entre les espaces contemporains par celles existantes entre les hommes contemporains.

Pour conclure son film, Wenders conjugue l'incompréhension de Cassiel à l'émerveillement de la vie de Daniel, son ami ange-humain des *Ailes du désir*. L'ange noir force Cassiel à se sacrifier pour rétablir l'ordre des choses, c'est-à-dire la séparation entre la réalité angélique et la réalité humaine. Les trafiquants gardent en otages Daniel, sa famille, la troupe de trapézistes et la famille de Becker sur le bateau où ils avaient caché les armes. Lorsque le bateau arrive au passage sous un pont, il s'immobilise alors que l'ange noir et Cassiel l'observent du haut de la structure. L'ange noir force Cassiel à sauter vers le bateau en «bungee» pour attraper l'enfant que Cassiel remet à l'ange avant d'être attiré de nouveau par la gravité vers le bateau. L'homme Cassiel ne peut plus voler et est assassiné par un trafiquant. Lui et ses comparses sont maîtrisés par le groupe en otage qui descend ensuite Cassiel sur le bateau. En mourant Cassiel retrouve Raphaëla.

La séquence finale communique à nouveau la distance des anges qui observent d'en haut le groupe humain libéré. La séquence débute avec un plan très large en lent

panoramique qui observe du ciel en légère plongée. La brume au sommet des arbres et la lumière du levé du jour masquent le détail de l'espace terrestre où l'on aperçoit timidement le cours d'eau où l'on verra ensuite le bateau poursuivre son chemin. Au même moment commence une douce narration unifiant les voix de Cassiel et Raphaela. Leurs voix narrent comment ils reprennent leur rôle de messagers observateurs, fascinés par la nature humaine mais détenant leur propre vision sur la vie. Ils parlent aux hommes même si ceux-ci ne peuvent ni les voir ni les entendre. En parallèle à leurs paroles, un plan d'ensemble suit le mouvement de la caméra débutant à l'avant du bateau qui navigue lentement. L'image passe de la couleur au noir et blanc du regard des anges alors que la caméra se déplace lentement vers l'arrière du bateau en croisant chacun des personnages l'un après l'autre. Les trafiquants sont isolés sur une chaloupe à côté du bateau alors que tous les passagers, les deux familles et la troupe de trapézistes, voguent paisiblement sous la gouverne du capitaine du bateau Alékahn¹⁴⁸. À mi-chemin de la traversée du bateau, la caméra suit en travelling arrière l'enfant Raissa triste de la mort de Cassiel. La caméra la quitte pour se déplacer vers Damiel et sa fille Doria. La narration communique la conclusion de Cassiel et Raphaela, qui leur rappelle que l'harmonie et la lumière se transmettent par l'amour les uns des autres. Heureux, Damiel entend à nouveau le sillement dans son oreille, pour lui et sa fille, il s'agit d'un message de Cassiel -l'oncle Karl- qui est arrivé à destination. Alors qu'il rit joyeusement la caméra s'éloigne vers l'extrémité arrière du bateau, le plan s'élargit doucement en plongée pour révéler le déplacement de tout l'équipage vers Damiel et l'arrière du bateau à l'avant-plan de l'image. Le plan s'élargit jusqu'à ce que le bateau soit perçu dans toute sa largeur où ils sont tous réunis en bordure du pont. Le mouvement du bateau se poursuit s'éloignant de la caméra vers l'horizon à l'arrière-plan accompagné par les paroles finales de la narration «We are on our way -Nous sommes embarqués».

Les séquences finales des films *The End of Violence*, *Jusqu'au bout du monde* et *The Soul of a man* (série *The Blues*) transmettent également une perspective énonçant une

148 Le personnage du capitaine est interprété par Henri Alékan qui avait fait la direction photo des *Ailes du désir*.

ouverture sur l'espace global du monde présent. Depuis *Les Ailes du désir*, Wenders choisit ainsi le point de vue de l'«ange» -en ouverture et fermeture- pour caractériser son regard distancié, déterritorialisé et globalisant de l'espace. Ainsi, vu des airs, l'espace local est partiellement rerritorialisé dans une perspective de globalité et de connectivité de l'espace terrestre contemporain. Pour *The End of Violence*, il s'agit d'abord d'un plan général en semi-plongée où la caméra s'éloigne toujours en ayant une vue sur le port de Los Angeles et l'océan. Alors que le personnage principal narre son changement de point de vue sur le monde, un deuxième plan enchaîne avec une perspective d'autant plus large et aérienne se déplaçant lentement en panoramique vers l'horizon de l'océan. L'espace de l'océan est perçu alors que le personnage exprime que maintenant il n'a plus peur de la «puissance» par rapport aux États-Unis de la Chine de l'autre côté de l'océan. Il dit symboliquement qu'il espère plutôt qu'ils - les Chinois- peuvent les «voir» malgré la distance. La distance physique, idéologique et culturelle qui construisaient ses propres préjugés négatifs. Il comprend que malgré les différences entre les individus et les cultures, les barrières peuvent être outrepassées. Autrement dit, pour lui, l'océan et les limites territoriales de l'espace terrestre ne sont plus des barrières séparant les nations, mais plutôt une simple distance physique à l'intérieur de l'espace commun et partagé du monde. Il associe ce changement de perspective sur l'espace physique à son ouverture à la diversité des cultures et individus du monde. Ce changement de perspective fut généré par son déplacement imposé de son espace identifié à un espace étranger avoisinant. Grâce à ce mouvement, la déterritorialisation de ses références d'aliénations lui permet d'appréhender l'espace et les gens d'un nouveau point de vue réceptif plutôt que rébarbatif. Le trajet du personnage débute avec l'aliénation et l'incommunicabilité d'un univers surchargé de télécommunication et de violence pour arriver à vivre en regardant le monde sans la peur de menaces hypothétiques¹⁴⁹. Les conclusions de *Jusqu'au bout du monde* et *The Soul of a man* se font elles plutôt par des images de la Terre vue du ciel et ensuite en vol dans l'espace. Liées respectivement à leur contexte

149 Wenders a réalisé ce film en 1997, bien avant la paranoïa engendrée par les événements du 11 septembre 2001 aux États-Unis. Avec *Land of Plenty* en 2004, il explore directement cette fois l'aliénation et l'angoisse de dangers hypothétiques et la désillusion suivant le 11-09-2001 aux États-Unis.

narratif, ces images permettent de conclure sur une vision symbolisant la connectivité du monde présent par la conscience visuelle de sa globalité spatiale.

Million Dollar Hotel

Wenders ouvre également son film *Million Dollar Hotel* (2000) par une perspective aérienne, cette fois sur la ville de Los Angeles dans l'éclairage bleuté de la nuit peu avant l'aube. L'enchaînement des plans en mouvement nous rapproche progressivement vers l'espace du Million Dollar Hotel alors que la caméra s'avance vers l'enseigne en grosses lettres taillées sur le toit au travers de laquelle on perçoit toujours l'horizon urbain. Toujours en plan général mais d'un point de vue axé sur la surface du toit, la caméra suit en travelling latéral la course d'un jeune homme, Tom Tom. À mesure qu'il traverse le toit dans toute sa longueur, le montage enchaîne les plans de plus en plus près de lui jusqu'au plan américain captant son signe de la main et son sourire tout juste avant qu'il saute dans le vide pour terminer sa course. L'esthétique de l'image révèle l'espace vaste vu du toit où les gratte-ciels sont assez loin à l'arrière-plan, où l'on voit leur profil illuminé parmi le large horizon du ciel. L'éclairage bleuté de la nuit est parsemé de ces timides lumières qui créent le contre-jour par rapport à la structure de l'enseigne lorsque la caméra se positionne à la hauteur du toit. Même si l'hôtel se situe dans l'espace de la métropole, la scène se déroule dans le silence de la nuit créant l'illusion de l'isolement de ce moment en cet espace pour le personnage. La lenteur des mouvements continus de la caméra pour toute la séquence figure un climat de calme. Malgré la tristesse du suicide capté, l'esthétique de l'image accueillant le personnage et son sourire transmet une certaine sérénité de libération qui sera dévoilée par le trajet du film. Le plan suivant est un travelling descendant vers le sol en faisant face au mur de l'hôtel, figurant sa chute très lentement au rythme de la voix hors-champ du personnage qui transmet ses réflexions après sa mort. Tout au cours du film, sa voix hors-champ revient en narration explicative du déroulement des événements, de sa perception de ces quelques jours et des autres pensionnaires de l'hôtel. Comme les paroles suivantes qui

ouvrent et closent sa narration et le film, bien que celles-ci soient complétées par quelques phrases en conclusion.

«Wow, after I jumped, it occurred to me, life is perfect. Life is the best. It's full of magic and beauty, opportunity and television, and surprises, lots of surprises, yeah. And then there's that stuff that everybody longs for... but they only feel when it's gone. All that just kind of hit me. I guess you don't really see it all that clearly when you're, you know, alive.»

Les personnages ne sortent que très peu de l'hôtel où ils se sont recréé un univers isolé. De ce fait, tout le film se déroule à l'intérieur des espaces de l'hôtel où les fenêtres laissent entrevoir un lien avec l'extérieur, où l'on se transporte quelquefois sur la rue ou la ruelle adjacentes. Le récit est concentré sur l'histoire d'amour de Tom Tom et d'Eloise dans le contexte de l'enquête sur la mort de Izzy par le détective Skinner. Tous les pensionnaires de l'hôtel sont marginaux, plusieurs relâchés d'institutions, ils ont chacun leur propre vision et compréhension de la réalité. Tom Tom joue l'innocent joyeux alors qu'Eloise dit qu'elle n'existe pas, qu'elle est fictive. La perspective sur les espaces de l'hôtel est composée par les perceptions des différents personnages. À l'intérieur de chaque scène composée d'un ou de plusieurs plans, la caméra effectue toujours de lents mouvements à l'intérieur d'une pièce ou dans l'escalier. Par contre, jamais le déplacement n'établit une réelle géographie du lieu outre le hall au premier niveau, les chambres et les pièces communes aux étages dont la hauteur est révélée par l'horizon perçu par les fenêtres. La géographie réaliste est superflue car dans la perspective du récit, l'hôtel est caractérisé par la superposition des perceptions des personnages. Plusieurs des personnages voient la réalité par le filtre de leur imaginaire, ou de leur légère «folie». La caractérisation de l'espace individuel de chacun -leur chambre- permet d'entrer visuellement dans ces perspectives. L'espace confiné de l'hôtel représente l'espace où les personnages existent car ils ne le quittent jamais, à l'exception d'Eloise qui se rend à la petite librairie à côté et de Tom Tom qui fait du «skateboard» sur la rue juste devant l'hôtel. Le monde extérieur vient perturber la dynamique de leur existence commune par l'agent du FBI qui enquête sur le suicide-meurtre de Izzy qui attire l'attention de la télévision concurrente parce que celui-ci était le fils paumé d'un magnat des médias.

La sécurité rassurante de leur espace isolé du monde «réel» est perturbée par cette intrusion. Alors que Tom Tom enregistre une fausse confession du crime pour que le FBI les laisse tranquille, lui et Eloise se cachent temporairement dans une chambre tout en haut de l'hôtel. Eloise laisse seul Tom Tom quelques instants. Il sait que la réalité policière ne lui permettra pas de s'enfuir dans son monde rêvé avec Eloise. Après une dernière visite à sa chambre, où il observe son espace et récupère une paire d'espadrille, nous le retrouvons ensuite sur le toit entreperçu par Eloise de sa fenêtre. Sa confession du meurtre n'était pas fausse. La caméra le cadre près du rempart. À ce moment, le champ/contrechamp est composé par des images en flashback de lui et Izzy au bord du toit. Izzy veut se suicider en sautant dans le vide. En parlant avec Tom Tom qui le tient par les épaules, Izzy avoue avoir violé Eloise. Tom Tom le pousse alors dans le vide. Tom Tom revoit cette scène au moment où il se prépare à sauter à son tour dans le vide du même endroit. Il revit les derniers moments avec Izzy filmés en contre-plongée alors que la caméra tourne autour d'eux avec le ciel en arrière-plan. Tom Tom réouvre les yeux et observe la profondeur de champ de l'horizon vue de l'extrémité du toit. En travelling avant, la caméra suit sa course, où l'on entreperçoit Eloise à qui est destiné le signe de la main et le sourire tout juste avant la plongée dans le vide de Tom Tom. Comme dans la scène d'ouverture, la caméra effectue un travelling vers le bas figurant la chute mais cette fois en plongée totale face au sol. Toujours lentement le mouvement est accompagné de la voix de Tom Tom. Sa narration enchaîne cette scène à la conclusion où Eloise lit tristement assise dans le cadre de fenêtre de la chambre de Tom Tom.

«...yeah, like I was saying, after I jumped, it occurred to me, life is perfect. Life is the best. It's full of magic and beauty, and surprises. You just don't see it all that clearly when you're still there. All I ever wanted was to reach Eloise. Just to reach her. I did. And I ended up turning the world upside down along the way. Even if just for a moment. Wow.»

La caméra passe alors de l'intérieur de la chambre à l'extérieur en s'éloignant progressivement par un travelling arrière où la plongée s'accroît à mesure que la caméra quitte l'hôtel vers le ciel de Los Angeles d'où elle l'observe en mouvement en s'éloignant toujours de la ville sous la lumière du soleil.

Million Dollar Hotel et *Si loin, si proche!* se déroulent à l'intérieur d'espaces confinés à l'intérieur d'un lieu. Ces lieux sont partiellement déterritorialisés pour être reterritorialisés par le regard des personnages à l'intérieur de l'univers filmique. La perception de l'espace par l'individu est figurée esthétiquement parce qu'elle détermine son identification à la réalité.

Lepage

Dans son étude du cinéma de Lepage, Aleksandar Dundjerovic caractérise ses quatre premiers films par quatre questions¹⁵⁰: *Le Confessionnal* «Where am I coming from?», *Le Polygraphe* «Who am I?», *Nô* «Where am I going?» et *Possible worlds* «What's my reality?». Ces questions caractérisent la narrativité de ces films alors que l'esthétique est déterminée par la recherche d'un point de vue différent. Lepage conçoit une image cinématographique qui évoque avant tout un point de vue déplacé, déterritorialisé et reterritorialisé. La vision de Lepage du cinéma est intimement liée à sa vision du monde présent. Lepage l'a d'ailleurs exprimé ainsi en discussion avec Dundjerovic:

«It's always about going from one place to another and how you get there, and it's the way you get there that gives the language to the film. For me, that is important: how it plays with its space and how it plays with time like in *Le Confessionnal*. Film is about 24 frames giving the illusion of reality and movement. It's about set sequences, it's about crossing through what you cannot do in real life. Like going from light to dark, from today to yesterday, from the future to the back, from one place to another in one magical moment. But it is not just cut and edit; it could also be a way of informing the audience. I think that *Possible Worlds* is a complex film but for me it was where I felt I had a better hand at the craft. (...) The more the world becomes a global village and then one big culture, the more you have this identity because it's not the memory of your language and where you were brought up, it's your values, your ideas, your morals. The more we're moving towards one big

150 Aleksandar Dundjerovic; *The Cinema of Robert Lepage the Poetics of Memory*, Wallflower Press, coll. Directors' cut, Londres-New York, 2003, p.20-22. Le livre a été écrit avant la sortie de *La Face cachée de la Lune*, ce qui explique l'exclusion de l'analyse de celui-ci, les quatre questions ensemble pourraient correspondre à ce film.

identity, one generalised identity, the more we break into small ones I think.»¹⁵¹

Lepage questionne ce que peut être le cinéma à notre époque où les référents de perceptions sont bouleversés par l'omniprésence des images de toutes sortes dans le quotidien. De plus, les définitions d'espaces et de temps se modifient dues aux nouvelles possibilités de mobilité et les perceptions de globalité du monde. Lepage s'interroge sur ce que peut encore révéler le langage cinématographique après un siècle, et comment il peut être renouvelé en interrelation avec le monde d'aujourd'hui. Chez Lepage, la composition de l'image est déterminée par un déplacement du regard sur l'espace. Soit, comment le choix d'angle ou le mouvement du regard de la caméra, sur un espace ou un objet connu, modifient la perception de celui-ci. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà vu la figuration de cette idée par la métaphore visuelle de la séquence finale de *La Face cachée de la Lune*, où il s'agit de traverser l'espace pour découvrir un nouveau point de vue libéré des cadres du connu. Avec *Possible Worlds*, l'esthétique et le récit du film sont centrés sur l'exploration des variations de points de vue sur les réalités. L'esthétique du film figure ainsi ce que signifie la subjectivité de la perception, offrant par le fait même une allégorie de ce qu'est et de ce que peut être le cinéma, soit un spectrum infini de points de vue.

Possible Worlds

Le personnage de George est au centre de ce film où il voyage entre ses vies parallèles. Inspiré par le concept de non-localité de la physique quantique¹⁵² -où le temps et l'espace n'ont plus de frontières et de délimitations déterminées- et par une réflexion sur les possibilités de l'imaginaire, le film nous transporte d'une réalité à l'autre selon la perspective de George. L'esthétique du film figure ainsi en chaque séquence l'exploration d'une nouvelle façon de percevoir la réalité, l'espace, le temps et les individus.

151 Propos de Lepage, Dundjerovic, *ibid*, p.153-155.

152 Et des hypothèses d'un univers holographique et de la théorie des «lignes/cordes» (string theory).

Le récit de *Possible Worlds* alterne entre l'exploration des différentes vies de George, et l'enquête policière pour découvrir son assassin. Car le film s'ouvre sur la découverte du corps de George assassiné à qui l'on a volé le cerveau. Pour trouver le meurtrier, il faut comprendre ce qui peut motiver le vol d'un cerveau et pourquoi celui-ci en particulier. Le cerveau ne faisant pas encore partie des «marchandises» du trafic d'organes humains, cette piste est exclue. On découvrira que le cerveau de George est utilisé pour les recherches d'un scientifique qui aspire à comprendre le fonctionnement neurologique de l'imaginaire humain, et de ce fait comment il peut être contrôlé par autrui, par la science. L'aspect éthique de cette recherche est souligné, mais l'enquête introduit plutôt l'observation des possibilités de l'imaginaire humain. L'introduction sur le meurtre crée un doute à savoir si le récit qui suit est la vie de George en flashbacks. La conclusion suggère plutôt que son cerveau effectue - et poursuit- ces expériences de réalités parallèles, selon sa volonté ou celle du scientifique, alors qu'un appareil électronique le maintient en «vie». Suivant l'introduction, le film nous amène dans l'univers de George où, en voyageant entre les variations de ses vies parallèles, il expérimente consciemment les mondes possibles par son imaginaire.

Le récit du film a donc comme point de départ un meurtre qui suscite une enquête qui mènera au scientifique coupable, à première vue on pourrait s'attendre à une trajectoire et une narration policière linéaire traditionnelle. Mais, entre ce point A et ce point B, Lepage nous entraîne dans une exploration entre la raison et la poésie menée par la démarche existentielle imaginée et vécue de George qui croit en l'univers de ses multiples vies enchevêtrées. Le déroulement de cette trajectoire inusitée suit les passages du personnage de George entre ses différentes vies et relations avec Joyce alternant avec l'enquête sur sa mort. Au plan structurel, cela donne globalement l'impression d'une boucle s'ouvrant et se refermant constituée d'un développement entièrement non-linéaire. Car, le déroulement se fait par associations d'idées entre les différents univers de George ponctué par l'enquête des policiers. Le rapport au temps est linéaire dans le monde de l'enquête autant que celui-ci demeure abstrait dans les mondes de George où le passé et le présent de ses

vies s'entremêlent entre chaque moment vécu. Si à certains moments il est possible d'établir une certaine succession temporelle et événementielle, le passage entre les différents espaces-temps maintient l'impression de simultanités entrecroisées.

La perception d'un rapport passé-présent se dessine par contre clairement à la fin du film dans une séquence alternant la conclusion des différents mondes en un seul. Alors que l'enquête se conclut, George a fait son choix, il est sur la plage avec la Joyce qu'il a choisie. Une autre Joyce -qu'il avait mariée- observe son cerveau branché récupéré par les détectives. Alors qu'elle hésite à le débrancher parce qu'une lumière «flashe» sur la machine, en parallèle George et Joyce observent l'océan où une lumière clignote à l'horizon, ce qu'ils interprètent comme un signal de détresse. Le symbole de la lumière qui s'arrête est la mort cérébrale de George, alors que celui qui est sur la plage est soulagé de voir cette lumière s'éteindre. Il a choisi de demeurer dans l'univers rêvé, celui-ci en particulier parmi tous les autres possibles. Si tout le film nous amène dans une exploration de la perception de la réalité dans toutes ses variantes subjectives, la fin du film offre une parenté avec le rêve conscient. Le rêve conscient permet au sujet de contrôler et choisir ses perceptions des réalités dans le temps et l'espace au gré des désirs de l'imagination. Et dans ce cas, il se poursuit malgré la mort cérébrale accentuant le mystère de toute cette trajectoire «virtuelle» dans le temps et l'espace.

Possible Worlds, que Dundjerovic relie à la question «What's my reality?», explore l'idée de la perception et de l'interprétation individuelle entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire. Cette abstraction permet également de mettre en perspective ce que signifie la diversité subjective sur la réalité et sur notre position dans l'espace. La diversité des points de vue possibles de l'individu prend forme par les variations de séquences de vies de George. Pour marquer la subjectivité du regard, Lepage situe chaque épisode dans des non-lieux qui sont communs aux différentes variations. Le non-lieu figure un rapport à l'espace contemporain où la subjectivité individuelle reterritorialise l'espace selon la perception de celui-ci. Les lieux de *Possible Worlds* sont anonymes, ils se situent à l'intérieur de temporalités entrecroisées et déterminées

par le point de vue posé par George à ce moment. *Possible Worlds* observe l'individu à l'intérieur d'un espace identifiable à notre époque sans donner de références précises d'identifications nationales, culturelles ou spatio-temporelles. Les personnages sont situés dans un environnement nord-américain, peut-être québécois (concrètement il a été tourné au Québec), mais sans points de repère distinctifs et identifiables outre l'usage de l'anglais. L'anglais utilisé par les acteurs québécois, canadiens et britanniques est d'ailleurs uniformisé pour éliminer le plus possible les marques des différents accents. L'imprécision volontaire correspond à un désir de détachement d'identification trop précise au lieu.

Les non-lieux sont reterritoriaisés par la subjectivité du regard de George caractérisant chacune des variations de sa vie et avec les différentes Joyce. Joyce est sa conjointe, mais elle subit les variations subjectives du regard porté par George. Chaque variation implique une personnalité différente de celle-ci et donc une relation différente. Grâce aux non-lieux, le personnage de George explore les possibilités d'interprétations perceptives et sensibles de sa réalité au gré de son imaginaire. Les répétitions des mêmes lieux et de Joyce comme sa compagne sont initiées par George, par contre il ne contrôle pas le déroulement de chaque variation. Les quelques lieux, non-lieux, du film qui se répètent soit la plage, l'appartement et la cafétéria, ne sont identifiables que comme une plage, un appartement et une cafétéria. Pour chacune des variations narratives et perceptives, le personnage de George y vit des expériences différentes. L'espace déterritoriaisé permet ainsi de déplacer la subjectivité vers ce qui est vécu et non par sa relativité au lieu lui-même. L'espace est reterritoriaisé d'après la subjectivité individuelle de George à ce moment. Par contre, la caméra n'adopte pas un point de vue subjectif. Elle filme plutôt les mêmes lieux par des angles de perceptions différents qui marque la différence de point de vue sur l'expérience vécue autrement. L'esthétique de l'espace figure ainsi la reterritorialisation par le filtre perceptif de chaque vie-expérience parallèle de George. De ce fait, certaines scènes débutent avec une impression de déjà-vu (pour George autant que pour le spectateur) mais aussitôt, tout se renouvelle autrement, visuellement et narrativement. Ainsi, Lepage figure esthétiquement la possibilité pour

l'homme de déterminer par le regard son rapport à lui-même et au monde par sa sensation de l'espace et du temps. L'esthétique de l'espace de *Possible Worlds* privilégie le non-lieu parce que celui-ci permet à la fois la déterritorialisation et la reterritorialisation par les diverses subjectivités du regard individuel. La déterritorialisation et la reterritorialisation de l'espace selon Lepage se conjuguent à son exploration du déplacement du regard. Le non-lieu lui permet de figurer d'autant plus la différence des points de vue car c'est par eux que l'espace est reterritorialisé. En utilisant les mêmes non-lieux qui sont filmés différemment selon les variations des vies parallèles, Lepage figure comment le regard subjectivise la perception de l'espace. La reterritorialisation est ainsi relative à l'appréhension de l'espace, ici selon la perception d'une réalité ou l'autre par George.

Lepage met en scène cette idée par l'entremise du personnage de George qui traverse les frontières de la réalité volontairement pour expérimenter les variantes que peut suivre sa vie conséquemment à chaque approche et chaque angle de perception. L'explication des vies parallèles de George ne se déroule pas au tout début du film, mais plutôt lorsqu'il rencontre une deuxième version de Joyce. Assis à un bar, George lui raconte le souvenir de sa première prise de conscience de vivre plusieurs vies en parallèle. Cette scène d'introduction à la signification des mondes possibles est filmée en montrant le passage entre deux perceptions différentes qui à ce moment sont placées en miroir l'une de l'autre. George explique qu'enfant devant un examen de mathématique, il y avait un problème qu'il n'arrivait pas à résoudre en écrivant de la main droite. Il s'était alors vu lui-même en train de compléter son examen de la main gauche en répondant au calcul tout autrement. Pendant qu'il raconte, la caméra les cadre d'abord ensemble de côté, et au cours du récit, elle se retrouve de l'autre côté d'eux. L'axe est traversé de la même façon que pour les images insérées de l'enfant devant son examen, les images étant le miroir l'une de l'autre. La dichotomie des images et mouvements de caméra forme la complémentarité des deux points de vue. L'exploration concrète des différentes possibilités de la vie de George implique aussi celles de Joyce, pour qui il crée également des variations inconscientes puisqu'il les découvre au même moment. Ces variations de leurs interrelations sont figurées

esthétiquement par les plans et mouvements de caméra qui traduisent la variation des points de vue possibles. Leurs interrelations prennent forme par exemple par différentes scènes dont les premières images de l'espace provoquent une impression de déjà-vu. Le déjà-vu amplifie et souligne qu'il s'agit d'une variation à partir d'un même point de départ dans un même espace. Ainsi l'esthétique du film est dirigée par cette idée de points de vue variables sur les «mêmes» lieux et personnes. Pour figurer ces déplacements de points de vue, Lepage utilise fréquemment l'eau et les miroirs, comme il le fait dans tous ses films et ses mises en scène théâtrales. Le reflet n'est pas perçu comme déformant ou un envers, mais plutôt comme un regard adoptant un point de vue déplacé. C'est-à-dire que pour ces images, il s'agit d'une autre perspective envisagée par les mouvements (par exemples les vagues dans l'eau ou la pluie qui glisse sur les fenêtres) ou une stabilité parfaite de l'eau créant un miroir. Le miroir ne renvoie pas que l'opposé comme lors de la scène d'explication citée plus haut. Le reflet permet de percevoir l'objet perçu d'un angle différent. Et c'est concrètement la traversée du miroir lorsque le personnage de George plonge sous l'eau pour ressortir dans un autre monde où toutes les perspectives sont différentes sauf celles qu'il conserve en mémoire. Par exemple, à un moment George émerge de l'océan et rencontre une Joyce sur la plage qu'il confond avec une Joyce précédente, mais qui elle ne le reconnaît pas.

Par l'image, Lepage traverse les frontières perceptives de l'espace connu pour figurer un espace indéterminé -le non-lieu- où tout est possible par le regard de la caméra. *Possible Worlds* démontre ainsi une exponentialité des possibilités propres aux subjectivités interprétatives de ce qui est perçu. Narrativement, il le démontre en soulevant le doute sur la délimitation entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire. Alors que par l'esthétique, il crée un espace filmique où ces perceptions peuvent cohabiter et s'enchevêtrer par l'image cinématographique. Si le doute est existentiel dans le propos de ce film, en posant la question «qu'est-ce que ma réalité?» donc «qui suis-je?», le doute sur le réel suscite aussi l'expérimentation des possibilités de l'image. L'esthétique de l'espace du film figure la réflexion à la fois poétique et cartésienne que pose Lepage face au rôle de la perception sur l'appréhension de

l'espace contemporain. Réflexion qui s'inscrit narrativement dans un questionnement philosophique existentiel de l'homme tout en s'inspirant des hypothèses spatio-temporelles de la physique quantique. Au-delà du récit, l'exploration du regard s'inscrit dans la déterritorialisation et reterritorialisation de l'espace selon la subjectivité individuelle qui crée de nouveaux sens aux espaces contemporains.

La composition visuelle de chaque plan transmet la sensation de la présence dans l'espace par le type de mouvement, d'angle (plongée, contre-plongée) et des jeux de perspective qui construisent les variations basées sur le concept des mondes possibles. Le montage, qu'on associe souvent à la ponctuation de l'ensemble du film, ne s'exprime pas tant chez Lepage par la coupure, mais plutôt par le «glissement» qui communique une interrelation entre les séquences. Le montage chez Lepage s'effectue de façon à créer une fluidité entre les univers imaginaires ou réels, entre les espaces-temps qui se fusionnent, les associations visuelles qui, tout en marquant le passage entre ces perceptions, les lient en continuité plutôt qu'en marquant leur séparation. Par le montage en «glissement», Lepage tente d'unifier les fragments, d'illustrer le passage et la relation entre ces associations inattendues plutôt que de les confronter ou les séparer. La fluidité des liens construits par le montage constitue une poésie visuelle en symbiose avec l'idée du voyage entre les mondes possibles. Ainsi, plusieurs espaces-temps sont évoqués au sein de quelques espaces qui se répètent en différents points de vue. La répétition et la quantité restreinte des espaces qui sont des non-lieux participent fortement à traduire aussi l'état de non-lieu vécu par le personnage entre les mondes possibles. Cet état de non-lieu symbolise la primauté du sentiment d'existence de l'individu en relation directe à sa perception de sa position dans cet espace.

Pour le montage en «glissement», les plans sont reliés par des associations visuelles entre des objets -ou l'eau- qui figure d'autant plus le passage perçu entre deux points de vue différents, entre deux mondes possibles. Par exemple, à un moment George observe chez Joyce une peinture en 3D de la maison au bord de l'océan. À la première vue du tableau, George explique le malaise qu'il ressent lors du passage d'une conscience à une autre entre ses différentes vies. Cette maison est celle qui relie

toutes ses relations avec Joyce: C'est là qu'il aurait vécu lorsque sa femme s'est noyée; là qu'il amène Joyce (la première neurologue) au début de leur relation; là que l'abstraction des vies parallèles se mystifie par les paroles échappées de Joyce («I wasn't cut up to be a stock broker / I wasn't cut up to be a scientist»); C'est là qu'une autre Joyce ne le reconnaît pas, et là où à la fin du film, la dernière exprime son désir de demeurer avec lui. Après quelques instants, il vit ce qui semble une hallucination mais qui est un transfert dans un autre monde ici provoqué par le docteur Kleber. L'entrée dans le décor du tableau en le regardant, démontre comment George vit et est conscient de son passage d'un monde à l'autre, mais aussi comment le transfert est déstabilisant car il ne le contrôle pas. Ensuite, d'un point de vue en contre-plongée à l'intérieur d'une cuve d'eau, nous apercevons le docteur Kleber qui extrait une boîte aux parois trouées dans laquelle est rangé le cerveau de George. Le plan suivant nous voyons George à l'intérieur de la maison sombre aux murs troués comme les parois de la boîte. Il se dirige vers la lumière d'une fenêtre où apparaît un phare, il descend un escalier vers le docteur qui l'attend à l'intérieur du phare. Les deux se retrouvent ensemble sur la plage qui est habitée par deux hommes communiquant par un langage limité à trois mots. Au gré de leur observation, ils discutent des mystères du langage et des civilisations dans la perspective des possibilités scientifiques du cerveau. Ensuite, la mort de George lui est annoncée par le docteur Kleber, «I'm going to kill you in every world -But I haven't done anything- You will». Alors que cette phrase peut élucider l'énigme du meurtre de George, elle peut aussi démontrer une certaine volonté de mourir de celui-ci pour demeurer dans l'univers fantasmé. L'une n'excluant pas l'autre car les deux explications sont réunies et inséparables dans la conclusion du film, comme cette conclusion demeure aussi ouverte à l'interprétation de chacun.

Les non-lieux de la plage et de la maison figurent comment George reterritorialise ces lieux en chaque variation de ses perceptions. Il est le regard créatif de tous les univers explorés entre le rêve, l'imaginaire et la réalité, entre le rationnel et le poétique. Tous ces éléments distinctifs sont démontrés comme faisant partie d'un seul univers, où les non-lieux de l'espace peuvent être reterritorialisés par l'imaginaire de l'homme dans

l'espace figuré des mondes possibles. La déterritorialisation des espaces-temps permettant la circulation entre les univers des mondes possibles est poétisée visuellement par la symbolique de l'eau. Que ce soit par sa fluidité, ses mouvements, ses reflets et sa transparence qui reviennent sous différentes formes visuelles et sonores tout au cours du film. La figuration de l'eau caractérise également le mouvement de l'ensemble des passages, les mouvements de caméra et le montage en «glissement». La fluidité alterne et fusionne le rationnel à l'existentialisme, le réel à l'imaginaire. La stylistique du montage de Lepage s'identifie à la symbolique de l'eau dans son mouvement et son immobilité, dans sa limpidité comme dans le flou qu'elle crée lorsqu'elle filtre la perception. L'eau est dans cet esprit également omniprésente sous différentes formes à l'intérieur des plans, que ce soit par la mer, la cuve du scientifique, la pluie, les bassins de développement photographique, les supports électroniques vitaux des cerveaux, le lave-auto etc. Elle représente aussi le chaos de la vie entre l'immobilité et le mouvement irrégulier, le facteur de ressourcement et d'inspiration, et finalement le miroir renvoyant l'image perçue d'un angle différent. La symbolique de l'eau dans la fluidité du montage se fait aussi par les passages du mouvement à l'immobilité en transition entre des scènes -et plans- de différents espaces et temps vécus par George. Une séquence est particulièrement éloquente à ce propos. La caméra effectue le passage en travelling-avant de l'eau vaguante des bassins de développement photo, à une vague modérée qui s'immobilise pour devenir la surface de la grande table en vitre-miroir où George passe une entrevue. La table reflète la lumière venant de grandes fenêtres quadrillées qui forment les lignes droites et fermes d'un environnement cartésien alors que l'on teste les compétences mathématiques de George pour un poste de courtier financier. À partir de ce moment, chaque plan de cette scène met en perspective les jeux de lignes avec les contrastes d'ombre et de lumière représentant la domination de la rationalité dans ce lieu. Suite à cet exercice mathématique impressionnant, la transition est effectuée par deux gros plans du verre d'eau au verre de bière de George. À ce moment, on se retrouve dans un bar où George expose à Joyce son discours sur ses vies et expériences infinies d'un ton ésotérique qui contredit entièrement l'univers rationnel précédent. Ainsi l'esthétique formelle de la rencontre des contraires est inspirée par les aléas de

perception du personnage même. George a des capacités mathématiques et de raisonnement impressionnantes tout en ayant une philosophie existentielle presque schizophrénique. Malgré l'opposition, c'est ses mêmes capacités mentales qui lui permettent d'expérimenter la vie dans sa pensée entre ses différentes possibilités relevant chacune d'un point de vue différent. Le paradoxe du personnage nourrit ses expériences de réalités rêvées, et les fantasmes d'une relation heureuse avec Joyce, qui sont vécus en contrepoint à l'étude de ses capacités cérébrales neurologiques par le docteur Kleber.

L'ensemble du film est construit formellement de façon à lier tous les segments des vies de George en un seul univers diversifié par la perception. Le montage de nombreux plans de transition se fait par glissement entre les plans par l'eau en mouvement ou d'autres associations visuelles illustrant le passage entre les mondes possibles de George et de ce qui entoure sa mort. De plus, la reprise de certains lieux pour différentes scènes illustre la reterritorialisation de ceux-ci selon la perspective adoptée. Certaines scènes ont des similarités de départ, par exemple il y a trois variations des deux personnages ensemble le matin dans l'appartement de Joyce. La première variation présente la découverte du cadavre de George aux aurores, ensuite un matin avec Joyce (courtier) et un matin avec Joyce (neurologue). La mort suscite l'analyse du personnage par les détectives, alors que ces deux Joyce font la mise au point sur les possibilités antagonistes de leur relation. Les changements de temporalités s'effectuent alors que le «même» lieu est reterritorialisé par l'interrelation avec les autres personnages situant George par rapport à ses mondes. Il s'agit ainsi de différents espaces-temps dont le lien d'interrelation se construit par le regard de George qui est conscient de ses multiples facettes en parallèle et alternance. Son attitude est abstraite alors que les autres personnages ont une perspective plus rationnelle tout en étant influencés partiellement par George. Par contre, c'est l'abstraction perceptive du personnage qui permet de figurer ce que signifient la déterritorialisation et reterritorialisation de l'espace de façon à découvrir de nouvelles perceptions sur celui-ci. Alors que toute la démarche de George provient de la volonté de vivre toutes les possibilités offertes par son regard subjectif sur la réalité (les réalités possibles), Lepage questionne par son approche esthétique le sens de

l'être et de ses perceptions subjectives en figurant «quelle pourrait être ma réalité en cet espace».

Lepage a énoncé directement l'explication de ce désir d'évasion de l'espace encadré par l'entremise de paroles du personnage de Philippe dans la pièce *La Face cachée de la Lune*. Il caractérise la soif de découverte par la sensation de *l'ultime vertige* du regard porté sur l'inconnu -par la métaphore de la face cachée de la Lune-. Un regard qui est orphelin des connaissances, détaché des références du monde connu, de l'espace ou du cercle familiale, national, local et culturel. Le désir d'explorer le regard et ses différents angles de perception est central dans les mises en scènes, les récits et les réalisations de Lepage. Son esthétique situe ainsi en première instance le rapport à l'espace subjectivé par le regard. Que ce soit sur scène ou au cinéma, Lepage explore les possibilités langagières des médiums pour transmettre la perception déplacée du regard sur la vie par son esthétique qui décadre le regard. La continuité est d'ailleurs éloquente dans quatre créations qu'il a menées en parallèle et alternance entre 1999 et 2003, soit *Zulu time*, *Possible Worlds* et *La Face cachée de la lune* (la pièce et le film). En passant du théâtre au cinéma -en pellicule et numérique- par allées et venues et en interrelations, ses créations sont stimulées par le métissage des genres, des formes et des esthétismes des modes de créations, l'amenant à explorer et à découvrir son propre langage. Ses films sont parfois caractérisés comme théâtrales, alors que ses mises en scènes comme cinématographiques. En fait, l'univers créatif de Lepage est nourri et stimulé par l'exponentialité de ces rencontres entre les deux arts/médiums. En faisant interagir les langages, les créations de Lepage sont un espace de rencontres d'idées, de questionnements des regards et d'esthétiques toujours en relation intime avec sa prémisse de l'exploration des points de vue et du sens accordé à l'espace. Son anticonformisme, par ses remises en question des représentations et de leurs limites traditionnelles, est l'expression de son point de vue qui part du principe suivant: «La forme doit être le propos et le propos doit être la

forme»¹⁵³. Ainsi sa création est toujours menée par un désir d'expérimentation en se plaçant en situation d'insécurité pour découvrir ce qui peut surgir de l'imprévu, pour traverser ses propres limites et celles du médium.

Zulu Time

Dans cet esprit, son spectacle *Zulu Time* est l'expression même de son désir d'expérimentation et de création en constant renouvellement (par le «work in progress»). Le spectacle a été créé en 1999 à Zurich et il a continué à se transformer d'une représentation à l'autre, comme d'un endroit à l'autre à travers la planète. *Zulu Time* se déroule en 16 tableaux dans les non-lieux des aéroports, des avions, des points de transit et hôtels qui se ressemblent tous dans le monde. Les non-lieux sont figurés par un échafaudage de métal au sein duquel l'imaginaire reterritorialise -par le regard suggéré par les éclairages- les lieux par les mouvements dans l'espace des corps et objets. Les non-lieux sont l'arrière-plan d'une première sensation de la fin d'un monde explosé par la mise en scène dans l'espace anonyme et déterritorialisé. Cette fin d'un monde est par ailleurs plutôt annoncée comme un passage vers de nouvelles perspectives possibles. Lepage ouvre la réflexion sur les nouvelles réalités, nouvelles perceptions de l'espace et du temps de façon à interroger les indices qu'il y perçoit du monde de demain¹⁵⁴. Nouveaux médias, cinéma, théâtre, musique, écrans, jeux de lumières, danse, chorégraphie et acrobatie sont réunis pour concevoir l'exploration des relations silencieuses communiquées par le mouvement des corps dans ces espaces déterritorialisés et ultimement les points de vue sur ceux-ci. L'ambiance première, de fin d'un monde et d'incommunicabilité dans le non-lieu, suscite la reconnaissance de nouveaux modes de communications entre les êtres inspirés par les relations à découvrir face à l'espace et au temps qui sont recréés par les temps présents. Lepage laisse sous-entendre la possibilité de découvrir de

153 Propos de Lepage, dans Rémy Charest, *Robert Lepage: Quelques zones de liberté*, Éditions L'Instant même et Ex-Machina, Québec, 1995, p.189.

154 Voir ses propos à ce sujet dans le document *Robert Lepage sur sa propre fréquence* réalisé par Martin Fournier pendant le tournage et la distribution internationale de *Possible worlds* entre 1999 et 2002.

nouvelles perspectives de l'homme dans l'espace en déstabilisant le regard de l'homme au sein de l'univers qu'il crée. À partir de cette position, la perspective déstabilise le regard de l'individu spectateur, puisque celui-ci est appelé à participer au questionnement et à la mise en exploration du regard sur l'espace à reterritorialiser par le traitement de l'oeuvre.

Lepage invente ses propres langages théâtral et filmique en concordance et en chemins divergents qui finalement s'enchevêtrent développant un langage théâtral et un langage filmique distincts mais interreliés. Pour la scène, il choisit le «work in progress» qui lui permet de ne jamais arrêter le flot continu d'expérimentation au sein d'un même projet. Ses mises en scènes continuent ainsi à vivre et à explorer les variations de points de vue par la découverte des variantes au coeur d'un même espace qui, grâce à l'imaginaire, peuvent être infinies. En contrepartie aux pièces théâtrales qui vivent de représentation en représentation, le film détient une forme finie en chaque plan et dans l'ensemble une fois le montage final complété. L'ouverture et l'extrapolation interprétatives et perceptives se situent donc à l'intérieur même du film.

Comme toute oeuvre est créée dans un espace-temps bien précis, celle-ci porte forcément en elle l'influence de ce contexte sur son créateur. Même si celui-ci aspire à porter un regard critique et distancié, il fait partie de ce monde autant qu'il parle de ce monde qui l'entoure. Alors que les trois premiers films de Lepage étaient fortement empreints de questions culturelles identitaires¹⁵⁵, les deux suivants portent plus précisément sur l'identité par les choix de perception et d'appréhension de l'espace. L'esthétisation du non-lieu figure le refus du cloisonnement de la perception de l'espace dû aux frontières géographiques et culturelles. Chez Lepage, elle permet d'explorer comment envisager l'espace réel contemporain par l'espace filmique. *Zulu Time* et *Possible Worlds* transmettent cette réflexion sur l'espace qui est déterminée par la subjectivité du regard et la possibilité de le redéfinir en partant de l'absence apparente de signifiant du non-lieu. Les non-lieux de *Possible Worlds* sont un espace

¹⁵⁵ Québécoises placées en relation avec d'autres, dont avec celles des Allemands de l'Est avant et après la chute du mur de Berlin dans *Le Polygraphe*.

neutre partagé entre les différentes reterritorisations de chaque variation perceptive du personnage de George. Les non-lieux sont construits d'une part par la réutilisation des quelques mêmes lieux en différentes versions, et d'autre part, par le caractère «générique» de ces lieux: l'appartement, la plage, la cafétéria, le commissariat, la salle de conférence, le bar. «Générique» en ce sens qu'ils sont dépeints par un épurement maximal des indicateurs pouvant les individualiser, les situer. En établissant un environnement «neutre», le rapport à l'espace est alors d'autant plus associé au processus de déterritorialisation vers la reterritorialisation par la subjectivité du regard. Avec *La Face cachée de la lune*, la perspective sur l'espace diffère de celle du non-lieu de *Possible Worlds*. Lepage choisit plutôt de présenter comment l'espace connu peut être réinterprété par un nouveau regard. Ce film démontre comment l'homme doit d'abord traverser ses propres frontières perceptives pour pouvoir découvrir un nouveau regard caractérisé comme «l'ultime vertige» résultant de la déterritorialisation. Lepage expose ainsi par son esthétique de l'espace une représentation du monde présent suggérant de repenser nos rapports et perceptions de l'espace.

La déterritorialisation de l'espace est complémentaire à la perspective de la traversée de l'espace. Chez Wenders et Lepage, la mobilité répond à l'aspiration à découvrir la diversité et les affinités des «mondes imaginés» existant dans l'espace global contemporain. En traversant l'espace physique de la planète, la déterritorialisation partielle et la reterritorialisation par la subjectivité du regard permettent d'envisager l'espace global dans la perspective de ses connectivités. Les interprétations et les perceptions de l'espace global contemporain et des espaces locaux sont transformées par les implications de la mondialisation. Les plus évidentes étant la mobilité des individus, les interrelations économiques et politiques et les connectivités accessibles par les télécommunications. Ces transformations modifient comment nous appréhendons l'espace, que ce soit celui qui nous est familier ou ceux que nous côtoyons. La subjectivité individuelle ainsi influencée déterritorialise partiellement les connotations anthropologiques exclusives de façon à suggérer un espace où la cohabitation des perceptions est possible. L'espace ainsi recréé par l'esthétique

filmique permet de concevoir la diversité interprétative et non seulement la diversité culturelle qui existe à l'intérieur de ces espaces partagés.

Gitaï

Le film *Free Zone* de Gitaï, dont il a déjà été question dans le chapitre précédent, présente une complémentarité entre l'appréhension de l'espace local, dans ses particularités conflictuelles, et d'un espace à redéfinir par l'acceptation de sa diversité perceptive réelle. L'esthétique de *Free Zone* figure une déterritorialisation de ses espaces en recréant une nouvelle appréhension de ceux-ci plutôt qu'en les délocalisant. La problématique de l'espace local d'Israël et de la Palestine est un microcosme de la complexité contemporaine de l'espace planétaire. Où les frontières sont à la fois érigées et traversées, où les implications culturelles sont protégées et confrontées. Cet espace conflictuel figure les forces d'attraction et d'exclusion qui cohabitent dans le contexte présent. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la traversée de l'espace dans ce film confronte le contrôle du mouvement des individus et leurs séparations culturelles. Le regard en mouvement par le voyage en voiture suscite la modification perceptive sur cet espace perçu par les différents personnages. La déterritorialisation partielle de l'espace de la Free Zone permet d'envisager la cohabitation des différentes perspectives représentées par la présence des personnages au-delà de ce lieu. Une reterritorialisation pourrait avoir lieu à partir de cette façon d'appréhender l'espace composé par la cohabitation de ses diversités. Alors que l'espace géographique traversé par le film est anthropologiquement marqué, le non-lieu des paysages et de la Free Zone suscite la déterritorialisation du regard porté sur l'espace par les personnages. La déterritorialisation partielle modifie le regard de façon à entrevoir une coexistence possible, sans pour autant suggérer une solution «simple et rapide» à ce conflit majeur qui règne depuis si longtemps, et particulièrement depuis la création de l'État d'Israël en 1948. Le conflit territorial est ancestral¹⁵⁶ alors qu'il signifie une réelle

156 Que ce soit: la «crise» socio-politique entourant l'époque de Jésus, la prise de Jérusalem par les chrétiens lors des croisades entre le XI^e et XIV^e siècle, l'inclusion du territoire par les différents

dépossession contemporaine pour les Palestiniens depuis l'occupation par Israël. Le conflit politique contemporain ne peut être résolu par le regard cinématographique suggérant l'acceptation d'une cohabitation possible. Par contre, ce que l'esthétique de l'espace de Gitaï présente, ainsi que celle de Suleiman, c'est une perception alternative de cet espace qui reconnaît sa réelle diversité. L'esthétique filmique de la déterritorialisation partielle de l'espace permet de visualiser la complexité de cohabitation des perceptions sur les mêmes espaces. Espaces qui font partie des «mondes imaginés» et de l'ethnoscape, mais où la déterritorialisation permet une transition vers une reconnaissance de l'interconnectivité des différentes perspectives. Cette esthétique de l'espace suggère d'appréhender l'espace dans ses différentes dimensions. En utilisant le non-lieu, il est possible de figurer un espace recréé selon le regard filmique. Avec *Free Zone*, il s'agit de voir un espace de cohabitation composé par la subjectivité de chacun et en acceptant cette diversité.

Suleiman

Dans cette perspective, le cinéma de Suleiman énonce à sa façon une cohabitation qui serait possible une fois le dialogue et le respect institués réellement entre les individus et les deux peuples. Il a recours à une déterritorialisation de l'espace réel par l'absurde pour confronter les restrictions de mouvement des Palestiniens dans les Territoires Occupés et en Israël. Dans *Intervention divine*, il se met en scène lui-même en tant que citoyen Arabe-Israélien résidant à Jérusalem, mais dont la compagne vit à Ramallah. Le checkpoint entre les deux villes n'est pas un point de passage mais un point de fermeture entre les espaces. Le checkpoint symbolise le contrôle et l'humiliation au quotidien. Il est omniprésent dans le film puisque le stationnement adjacent est le seul lieu où ils peuvent se voir et d'où Suleiman observe la situation passivement. Le personnage de Suleiman, qui lui peut se déplacer, confronte la situation par des gestes symboliques soulageant l'ironie amère de la situation. Un exemple est lorsqu'il laisse s'échapper de sa voiture le ballon à l'effigie d'Arafat qui

empires, le mandat britannique du début du XXe siècle jusqu'à la création de l'État d'Israël et toutes les guerres subséquentes modifiant les lignes des territoires jusqu'à aujourd'hui.

vole librement pour traverser le checkpoint et Jérusalem jusqu'à la Mosquée al-Aqsa. L'ironie était d'autant plus forte dans le contexte de la réalisation et de la sortie du film alors qu'Arafat était confiné dans ses bureaux par Tsahal¹⁵⁷. Chaque confrontation de Suleiman et de sa compagne dans les différents espaces se fait spécifiquement contre Tsahal. La femme défie les soldats du checkpoint en traversant à pied malgré l'interdiction, séduits par sa beauté les soldats l'observent sans intervenir. La scène est filmée de façon à mettre en relief l'attitude confiante de la femme, son passage observé par les soldats subjugués menant au dénouement du passage alors que la tour de contrôle s'écroule. Elle confronte également les militaires à l'entraînement dans la montagne anonyme hors de la ville, costumée en soldat «ninja», elle et les soldats s'affrontent dans une chorégraphie fantaisiste qui dément le réalisme de l'attaque. Une autre séquence présente Suleiman roulant en voiture sur l'autoroute et jetant son noyau de pêche par la fenêtre, le noyau fait exploser un tank stationné -et vide- en bordure de la route. Chaque séquence de confrontation face à l'autorité se fait dans la fantaisie et l'absurde. L'espace est ainsi déterritorialisé par moments de son réalisme pour figurer la résistance au contrôle de mouvement dans l'espace réel et l'étouffement vécu par les Palestiniens. La reterritorialisation par la fantaisie permet à la fois de soulager l'amertume et de visualiser le besoin de la liberté de mouvement dans l'espace qui est relatif à la reconnaissance du peuple et de l'État palestinien¹⁵⁸. Ces confrontations cathartiques face à l'autorité armée sont contrebalancées par ce que Suleiman présente comme un regard différent sur les relations entre les individus. Ceci se fait par la perspective sur la cohabitation en cet espace qui est figurée par les nombreux plans cadrant de près les échanges silencieux de regards entre les personnages. Ceux-ci suggèrent un dialogue possible sinon nécessaire comme lors de la scène entre Suleiman et le Juif côte-à-côte dans leur voiture. *Intervention divine* est peu narratif, et presque muet, car il s'agit surtout pour Suleiman de représenter visuellement par fragments l'absurdité de la vie de tous les jours des Palestiniens qui dépend surtout du contrôle de leurs déplacements dans

157 L'armée israélienne.

158 Voir entre autres la conclusion de la scène de combat qui se termine avec le drapeau palestinien qui apparaît sur le sol de sable.

l'espace par l'autorité israélienne. Il se met d'ailleurs en scène comme personnage silencieux fictif qui se confond avec lui-même. À un moment, le cinéaste observe le checkpoint du stationnement alors que l'image alterne entre son propre point de vue et celui plus large le cadrant comme s'il était au ciné-parc. De plus, le film est ponctué par ses «post-it» de scènes qu'il observe, colle et décolle de son mur au fur et à mesure que le film avance. Pour *Intervention divine* comme pour *Chronique d'une disparition*, les lieux sont toujours filmés et cadrés de façon à figurer le cloisonnement de l'espace même lorsqu'ils sont filmés en plan large et/ou aérien comme lors de la séquence de combat entre les militaires et la femme «ninja» sur un terrain entouré de montagnes et de collines inhabitées. Le cloisonnement de cet espace précis du point de vue palestinien étant l'essence discursive, le regard porté ne déterritorialise l'espace que pour figurer la résistance par l'absurde et non la violence de la réalité, et ce malgré les combats et les explosions qui sont délibérément filmés par la fantaisie symbolique. Les seuls plans rapproché ont pour fonction de concentrer le regard sur l'échange de regards entre les personnages. En ces moments de dialogue silencieux, l'espace est relégué au hors-champ. Car pour le voir autrement, il faut d'abord pouvoir comprendre que la réalité et cet espace peuvent être vus autrement par les différents individus.

Free Zone

À partir du moment où Hanna, Rebecca et Leila arrivent à la ferme de «l'américain», le voyage prend une forme différente jusqu'à leur départ vers la frontière pour entrer en Israël et l'épilogue. Il ne s'agit plus d'un trajet physique, mais l'arrêt du mouvement pour l'étape cruciale de compréhension entre elles et avec «l'américain». Pour la compréhension de leurs différentes perceptions de cet espace, de leurs réalités par l'échange entre «l'américain» et Rebecca. C'est à ce moment que l'on apprend que «l'américain» -Samir- est le mari de Leila, que son fils Walid a mis le feu à sa ferme parce qu'il n'accepte pas Leila et parce qu'ils font des affaires avec les Israéliens. On a donné le surnom d'«américain» à Samir car à la création d'Israël, il avait été envoyé à Houston avec les promesses d'une vie nouvelle. En fait sa «déportation» camouflée -

un billet d'avion et 200\$- avait provoqué son besoin de revenir chez lui vingt-cinq ans plus tard et de tenter de vivre en paix avec son entourage. D'abord en recueillant des orphelins sur sa ferme -comme lorsqu'il était enfant- et malgré les attaques des Palestiniens et des Israéliens, il fait le commerce de voitures avec les uns et les autres à travers la Free Zone. Samir fait toutes ses confidences à Rebecca qui l'écoute, comme elle a écouté Hanna et Leila. Elle représente le pont et la «médiatrice» entre l'identité de ces trois personnes. Rebecca n'est pas directement concernée par le conflit, américaine d'origine et israélienne d'adoption que depuis quelques mois, elle s'intéresse aux êtres humains, à ce qu'ils sont et vivent. Leur nationalité n'est pas exclue de leur identification, mais dans cette perspective, elle ne se veut pas exclusive. Le personnage de Rebecca figure l'acceptation et l'intérêt envers la diversité culturelle et individuelle que les autres doivent apprivoiser. Parce qu'elle n'est pas concernée personnellement par le conflit, elle peut écouter et comprendre le point de vue de chacun, leurs blessures autant que leurs aspirations. Par rapport à l'espace déterritorialisé, cette séquence entre Rebecca et Samir marque visuellement la diversité subjective sur un même espace. Les paroles et confidences de Samir narrent son histoire tout en énonçant comment il accepte de vivre dans la multiplicité de la région à l'image de son commerce dans la Free zone.

Le récit de Samir est fortement ancré dans l'identification à l'espace physique alors que la séquence est tournée dans le dépouillement du paysage de la ferme -l'oasis-. L'esthétique de cette séquence est particulièrement déterminante dans sa transposition des émotions et des faits narrés par Samir face à cet espace. Émotions qui expriment la douleur du conflit, de la dépossession et des frontières géo-politique et culturelle entre les deux peuples. La déterritorialisation visuelle de l'espace figure comment il peut porter à la fois les différentes perspectives exposées par Samir: celle de son enfance, celles qui ont valu à la ferme et au village d'être attaqués trois fois (Palestiniens, Israéliens, Walid et ses compatriotes), et celle de Samir qui confie son histoire personnelle.

La séquence est tournée en plusieurs plans montés de façon à créer une illusion de plan-séquence ou du moins de continuité ininterrompu sauf lorsque la caméra passe tout près d'un tronc d'arbre ou d'un pilier de roches et qu'après elle est placée

différemment. La séquence débute en plan large observant l'arrivée de Samir et Rebecca qui sortent d'un bâtiment de pierre. Ils descendent la petite colline vers ce lieu en ruine où les arbres partagent l'espace avec les anciens piliers de pierres de bâtiments disparus. Lorsque les deux arrivent près des arbres et qu'ils marchent ensuite parmi eux, la caméra les suit en mouvement. Le cadre modifie sa distance en les suivant, parfois de plus près, parfois de plus loin, camouflant ses changements de positions par l'obstruction créée par les arbres et les piliers de pierres. L'élément visuel marquant est la construction de l'image elle-même, qui dans sa continuité est composée de différents points de vue à différentes distances sur les personnages dans l'espace déterritorialisé par ce regard multiple. La caméra suit d'abord les deux personnages plus ou moins en travelling latéral en suivant leur pas à travers l'alignement des arbres et des piliers de pierres. Les lignes formées par ces alignements d'arbres et de piliers, perçus dans leur distance successive par rapport à la caméra, divisent la longue profondeur de champ. La profondeur de champ de l'image est donc composée de strates. L'avant-plan sur les arbres et les piliers est flou lorsque la caméra les croise, d'autres d'arbres et piliers un peu plus loin divisent l'espace, ces derniers apparaissent plus clairement comme les personnages sur qui le focus est établi. L'arrière-plan est également en flou graduel, là où on perçoit la continuité des arbres et piliers et ensuite la ferme derrière, paysage qui varient selon l'angle de la caméra. Les lents mouvements de la caméra qui traverse cet espace et les changements de positions camouflés par les flous de l'avant-plan, construisent une vision circulaire désordonnée autour des personnages dans ce lieu délimité par les arbres et les piliers des ruines. L'échelle de plan varie également entre différents moments de la conversation se rapprochant progressivement d'eux à mesure que le discours de Samir devient plus personnel et plus près du présent que du passé de ses souvenirs. Les différents angles de points de vue à l'intérieur de la séquence mettent en relief la coprésence des variations perceptives liées à cet espace. L'esthétique de la séquence et ses strates de profondeur de champ, outre le fait que cela produise une magnifique image, figure visuellement la mixité de la superposition des perceptions, passées et présentes, de cet espace narrées par Samir et conjuguées à son identité qu'il dévoile. À la fin de la séquence, la caméra est en plan rapproché sur Samir et

Rebecca, il explique son passeport américain mais conclu en disant «Je suis Palestinien». L'instant d'après il sort du cadre et s'éloigne dans le hors champ, Rebecca demeure là quelques instants surprise puis elle se tourne et sort du plan dans la direction opposée, la caméra tournant avec elle pour l'observer partir. Chacun est ainsi sorti de l'enclos formé par les arbres et les ruines de pierre en prenant des directions opposés.

Dans le contexte du film, cette séquence figure comment la déterritorialisation visuelle permet d'entrevoir d'une part la coexistence des perceptions et d'autre part ce que signifie la relation de l'homme à l'espace et qui suscite sa reterritorialisation. L'oasis -en Jordanie- étant devenu pour Samir un non-lieu où il a reterritorialisé partiellement sa Terre Patrie, le village palestinien de son enfance. Le déplacement volontaire de Samir sur ce terrain rappelle le déplacement imposé et le besoin subséquent de renouer avec son espace identifié qu'il raconte. Sentir l'espace par la mobilité évoque une certaine liberté, liberté qui ici demeure cloisonnée partiellement par ces arbres et piliers qui les entourent et qui compartimentent l'espace autour d'eux. Ce cloisonnement n'est pas sans rappeler les restrictions et contrôles de mouvements des Palestiniens par l'autorité israélienne. L'obstruction et les divisions visuelles composées par les arbres et les piliers de pierres participent à figurer aussi les restes de barrières à l'intérieur de l'espace recréé par Samir. Espace recréé -reterritorialisé- du souvenir de la Palestine en Jordanie. Ces barrières existent par les contre-réactions de ceux qui ont attaqué le village dans le passé et la vieille parce qu'ils refusent l'attitude «neutre» de Samir. «Neutre» par rapport à eux puisqu'il a recréé son espace tout en recherchant des relations de cohabitations, relations qui à ce moment ne semblent possibles qu'à travers le commerce hors-frontière dans le non-lieu de la Free Zone mais qui sont déjà intégrées à la vision de Samir, de l'espace et des interrelations possibles.

Kippour

Jusqu'ici, nous avons vu chez Gitaï le commentaire par l'esthétique de l'espace de *Kedma* face à la dualité du territoire, de *Kadosh* face à la confrontation de la

territorialisation excessive et *Free Zone* offrant un regard sur la diversité perceptive pouvant cohabiter par le processus de déterritorialisation partielle. Narrativement son film *Kippour*, tout comme *Kedma* et *Eden*, s'inscrit dans un contexte précis de l'histoire «territoriale» d'Israël, c'est-à-dire la guerre du Kippour. Par contre, *Kippour* ne s'inscrit pas dans les normes traditionnelles du genre du film de guerre. L'esthétique de l'espace de ce film est orientée sur la physicalité de l'espace alors que les traces de la guerre transforment sa perception. La physicalité de l'espace, comme je l'ai expliquée dans l'introduction de la thèse, se réfère à son caractère de protagoniste conféré par l'esthétique du film. L'espace n'est pas que contextuel au récit ni subordonné à la parole des protagonistes. Au contraire, dans ce film peu narratif, le regard scrute comment la perception et le sens de cet espace sont transformés par la guerre.

Le récit du film suit quelques personnages faisant partie d'une équipe militaire de sauvetage par hélicoptère lors de la guerre du Kippour en 1973. Alors que le récit est basé sur l'expérience personnelle de Gitaï vécue lors de cette guerre, l'esthétique du film déterritorialise le conflit pour mettre en relief la perception des traces laissées par la guerre sur l'individu et l'espace physique. Traces qui sont propres à toutes les guerres même si elles varient selon les contextes. Les traces sont représentées matériellement par le terrain ravagé qui est longuement observé par la caméra qui le situe au premier plan au même titre que les personnages. L'expérience de la guerre transforme ainsi physiquement l'espace alors que son appréhension par l'homme en est également affectée.

Gitaï met en scène certaines actions qu'il a vécues, mais il tente surtout de traduire les sensations individuelles en cet espace-temps particulier et général à la fois. Étant donné que le récit est inspiré de son expérience, Gitaï crée une catharsis en faisant une transposition de lui-même dans le personnage de Weinraub, recréant ainsi sa perspective passée interprétée par son souvenir présent au tournage. De plus, l'expérience est liée à ses débuts cinématographiques car il avait amené avec lui sa première caméra 8mm avec laquelle il tournait lors de leurs missions. La subjectivité perceptive est ainsi influencée par le souvenir de son regard et de certaines images

qu'il avait tournées à ce moment. D'ailleurs les séquences à la guerre ont été tournées dans le Golan à l'endroit du plus grand champ de bataille, et pour la majorité du point de vue des soldats à l'intérieur de l'hélicoptère et au sol. L'espace représenté est donc le lieu réel où se sont passés les événements narrés, d'un point de vue partiellement autobiographique de Gitaï tout en déterritorialisant le contexte de cette guerre précise. Le reproche lui a d'ailleurs été fait par différentes voix d'avoir exclu les raisons, justifications et conséquences géopolitique de la guerre du Kippour.

Gitaï a plutôt choisi de recréer cette expérience du point de vue des soldats d'après son souvenir. Le film figure ainsi à la fois la perception de l'espace en situation de guerre, et les traces qu'elle laisse à la fois sur l'individu et sur l'espace qui transformeront sa perception. Le contexte de la guerre du Kippour est clairement identifié, par contre l'esthétique filmique crée une distanciation face à celui-ci pour figurer la perception de l'espace par le regard de l'individu. La physicalité de l'espace lui conférant son statut de sujet est figuré par l'esthétique du film. Selon son habitude, Gitaï ouvre le film par une séquence qui présente la perspective qui sera développée. L'ouverture se fait avec une scène d'amour entre le personnage de Weinraub et sa copine. Le film ne développera pas une histoire d'amour, mais plutôt un regard porté sur la physicalité de l'espace qui, comme on le comprend par la suite du film, est associée à la physicalité du corps de l'homme. La physicalité du corps sera confrontée à celle de l'espace comme lors de la longue scène où l'équipe patauge dans la boue pour sauver un blessé. À ce moment, ils sont observés luttant contre l'environnement difficile, mais ils sont surtout pris dans un espace massacré par les combats. Ceci est d'ailleurs explicitement montré par de nombreux plans en plongée sur l'espace vu de l'hélicoptère. L'espace du territoire est le sujet du conflit, mais le regard porté révèle plutôt comment cet espace physique est marqué et transformé par les gestes de la guerre comme les soldats blessés récupérés par l'équipe de sauvetage. Tout le film est tourné selon le regard des soldats de l'équipe offrant un point de vue intérieur sur leur situation dans cet espace. Même si le contexte est situé partiellement, l'espace est déterritorialisé de celui-ci. Il devient sujet de la perspective sur l'espace portant les traces d'une guerre contemporaine. Les marques physiques figurent le processus enclenché d'une perception différente de cet espace. La conclusion avec une autre

scène d'amour colorée par la peinture réitère le parallèle visuel entre les traces émotives sur l'homme et les traces perceptives sur l'espace physique. Traces qui transforment l'appréhension successive de cet espace par les hommes, suite à cette guerre comme de tous les autres conflits territoriaux contemporains.

La structure du film suit le déroulement linéaire des premières journées de cette courte guerre (du 6 au 24 octobre 1973) déclenchée le jour du Yom Kippour (Le Grand Pardon) par l'attaque de la Syrie -au Nord sur le plateau du Golan- et de l'Égypte -au Sud au Canal de Suez-. Le film s'ouvre d'ailleurs par deux plans larges de la ville déserte qui se succèdent alors qu'on entend en sourdine les chants religieux, les prières. C'est le calme du recueillement au sein duquel le seul mouvement est celui d'un jeune homme qui marche seul au milieu de la rue. La scène d'amour filmée en plan-séquence succède à ce regard extérieur sur le lieu. Comme je l'ai mentionné, même si le sens de cette séquence est d'abord énigmatique, elle ouvre la perspective sur ce récit peu narratif dirigé par le regard porté sur la physicalité de l'espace marquée par l'expérience de la guerre. Pour toute la séquence, un homme et une femme se caressent et se couvrent l'un et l'autre de peinture de différentes couleurs. La sensualité de cet échange se dégage autant par les gestes posés que par la représentation visuelle des corps qui ne forment qu'un ensemble de couleurs fusionnées observés attentivement par la caméra en plongée. De l'harmonisation des corps et des couleurs complémentaires s'exprime la sensation du moment isolé de l'extérieur. Ce moment d'ouverture du film est interrompu par la sirène d'alarme qui annonce le début des hostilités. Alors qu'à la fin du film, l'autre scène d'amour symbolise le retour à une paix partielle et individuelle nécessaire à la survie dans la réclusion d'un lieu temporairement déterritorialisé du contexte. La première scène d'amour nous introduit dans le ton choisi pour l'ensemble du film, c'est-à-dire une proximité et intimité du regard de la caméra avec les soldats -et surtout Weinraub- dans l'observation d'une nouvelle perspective sur cet espace. Tout au long du film, le corps de l'homme est directement lié à l'expérience vécue face à la mort et au sauvetage. Les corps en sang, blessés ou coincés dans la boue rappellent les corps peints au début et à la fin du film. La physicalité de l'homme se conjuguant à la

physicalité de l'espace qui est matérialisée dans le temps par le regard cinématographique.

Même si les personnages sont situés dans le lieu d'une guerre précise, Gitai les filme dans les non-lieux de la guerre, soit les terrains de batailles et les bâtiments de repos de l'équipe. Ainsi, Weinraub et ses collègues de l'équipe de sauvetage par hélicoptère sont seuls sur le terrain après les combats, ou plutôt lors de «pauses» entre ceux-ci. Les non-lieux de la guerre sont caractérisés ainsi par la neutralité d'identification des terrains boueux où les chars ont laissé leurs traces comme les combats leurs blessés, et où le campement permet le rassemblement du groupe et l'intimité des confidences de chacun. Alors que l'espace du territoire est l'objet de cette guerre, il est déterritorialisé de façon à le confondre avec n'importe quel champ de bataille car c'est ce qui s'y déroule qui laissera les traces et marquera les individus autant que l'espace lui-même par la suite. Le regard porté sur les traces laissées par les conflits sur l'espace transforme sa perception d'objet de la guerre à sujet dont la perception est transformée par ces gestes. Dans ce cas-ci il s'agit du Golan, mais il s'agit surtout de marquer comment l'espace prend un sens qui lui est propre suite à cette expérience.

Kippour est tourné entièrement en plans-séquences préservant la continuité du déroulement des journées de sauvetages -malgré les ellipses qui les séparent- qui prennent le rythme du rituel même si chacune est vécue et filmée différemment. La structure du film est composée par la succession des jours: la journée, le sauvetage des blessés; les soirées, les confidences entre les membres de l'équipe. Pour chaque jour, les deux aspects sont ainsi filmés avec leur traitement respectif. Alors que le regard sur l'espace détermine les séquences de jour, celles du soir transmettent l'intimité de l'écoute des personnages. Weinraub et Ruso qui font partie de l'équipe de sauvetage partent ensemble chaque matin en hélicoptère vers les champs de bataille pour recueillir les blessés. La caméra est dans l'hélicoptère observant avec eux les terrains boueux où les traces des chars et des combats témoignent du chaos de la guerre. Vu du ciel, la distance et le trajet permettent de prendre le temps d'observer ces traces concrètes et symboliques de la guerre sur l'espace réel, en nous plaçant à l'intérieur d'un regard subjectif accompagnant celui des soldats. Souvent, le regard de

la caméra se substitue à celui de Weinraub, ou à celui d'un invisible membre de l'équipe. Ces séquences en plongée et distanciées sont entièrement consacrées à l'observation de l'espace transformé dans la perception de l'individu. Les séquences en vol reviennent ponctuellement entre leurs actions de sauvetage au sol. Les moments dans l'hélicoptère sont dominés par le regard observateur réflexif, il n'y a donc aucun échange de parole. L'introspection par le regard est également créée par l'isolement sonore dû aux bruits envahissants de l'hélicoptère. De plus le rythme sonore des hélices est accompagné en «harmonie» par une musique au saxophone ponctuant le voyage d'aller et retour entre les lieux.

Toujours en plans-séquences, les plans intimistes des confidences et d'écoute entre les personnages (le soir) sont placés en alternance avec les scènes de l'expérience vécue concrètement (le jour). Les scènes du soir où domine la parole communiquent comment la guerre et la mort marquent émotionnellement les individus. Les scènes de jour, qui occupent plus de temps dans l'ensemble du film, sont composées par les trajets de l'équipe en hélicoptère et leur activité sur les champs de bataille. Le traitement esthétique de ces séquences adopte le point de vue aérien distancié observant en silence comment l'espace physique est marqué par la guerre et comment cela modifie sa perception. Lorsqu'ils sont sur les champs de bataille, le regard de la caméra observe la matérialisation des traces qui se créent à ce moment sur l'espace au même titre que sur les hommes.

Le regard observateur combine le souvenir du jeune Gitaï au regard de Gitaï cinéaste au présent qui réinterprète ce moment par le regard sur l'espace impliqué. De ce fait, le film *Kippour* met en scène les conséquences et traces de la guerre sur les individus sans se préoccuper d'en analyser les raisons. Dans l'optique choisie par Gitaï, son témoignage personnel adopte une perspective déterritorialisée d'une guerre identifiée pour traduire les effets destructeurs de n'importe quelle guerre dans la vie des gens et sur leur perception subjective de cet espace. L'événement historique est ainsi identifié en arrière-plan puisque le territoire est l'objet du conflit, alors que le premier-plan est conféré par l'esthétique filmique à la transformation perceptive de cet espace dû à la guerre. La déterritorialisation et reterritorialisation ne relève pas du déplacement de la

frontière qui suivra le conflit en cours. L'esthétique transpose plutôt comment l'appréhension de l'espace en tant que sujet est et sera transformée par cette situation. L'espace qui monopolise le regard est celui marqué par la guerre, par les combats et la mort. Ses marques passées définissent aujourd'hui comment cet espace est perçu et appréhendé.

Angelopoulos

De nombreux cinéastes abordent les situations de conflits, de guerres, la vie des réfugiés et la cohabitation des territoires par le biais du réalisme social fictif ou documentaire. Angelopoulos à l'instar de Gitaï et Suleiman choisissent plutôt de partir des situations réelles conflictuelles des frontières pour figurer autrement l'appréhension de l'espace par l'homme contemporain. Par leur esthétique filmique respective les frontières et les conflits face à l'espace sont ainsi démontrés comme la barrière à traverser pour entrer dans la connectivité complexe du monde contemporain. La préséance du plan-séquence chez Angelopoulos est primordiale dans son esthétique de l'espace figurant la contemplation et l'introspection détachées de toute psychologie. Chez Angelopoulos, ses plans-séquences tournés en lent mouvement allient la reconnaissance du lieu réel perturbé à l'abstraction de l'espace figuré par le non-lieu. L'errance est existentielle alors que le regard cherche à faire sens de la relation entre l'homme et son espace. Les paysages brumeux du nord de la Grèce sont localisés dans tous ses films, la déterritorialisation de l'espace se fait dans leur figuration poétique et abstraite comme nous l'avons vue précédemment entre autres avec *Le Pas suspendu de la cigogne*. Les non-lieux d'Angelopoulos sont les espaces traversés permettant d'envisager un ailleurs abstrait où l'appréhension de l'espace serait différente sans les contraintes des frontières fermées. Dans sa stylistique, l'homme cherche à faire sens de son existence en assignant un sens à sa position dans l'espace. En ce sens, la contemplation et la méditation du regard sur l'espace chez Angelopoulos renvoient à Marc Augé lorsqu'il écrit:

«La mise en évidence d'une position, d'une «posture», d'une attitude, au sens le plus physique et le plus banal du terme, s'effectue au terme d'un mouvement qui évide de tout contenu et de tout sens le paysage et le

regard qui le prenait pour objet, puisque précisément c'est le regard qui se fond dans le paysage et devient l'objet d'un regard second et inassignable- le même, un autre. (...) Celle-ci (*la surmodernité*) impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitudes, directement liées à l'apparition et à la prolifération de non-lieux.»¹⁵⁹

Chez Angelopoulos, les non-lieux sont les paysages traversés et observés. Ils sont déterritorialisés d'un espace-temps précis alors qu'il construit plusieurs séquences par l'hybridité temporelle entre différents moments réels ou imaginaires. L'hybridité temporelle se rattache aux différentes perceptions de l'espace par l'individu. Le regard porté sur l'espace et sa physicalité figure comment le personnage accomplit sa quête existentielle en appréhendant autrement l'espace par lequel il s'identifie. L'espace est ainsi reterritorialisé par un nouveau regard. Le processus de déterritorialisation et reterritorialisation de l'espace, et du temps car il conçoit de nombreux espace-temps hybrides, figure une recherche de compréhension du rapport de l'homme au contexte contemporain. Les espaces-temps hybrides très présents dans *Le Regard d'Ulysse* et dans *L'Éternité et un jour* sont caractérisés par l'hybridité temporelle -entre passé, présent et futur- qui est suscitée par la subjectivité du personnage sur l'espace. Très peu narrative, l'esthétique filmique d'Angelopoulos est ainsi principalement déterminée par la sensation et la perception de l'être dans l'espace d'un point de vue poétique plutôt que réaliste.

Une phrase du film *Le Pas suspendu de la cigogne*, qui fut déjà mentionnée, est fréquemment reprise par Angelopoulos dans ses propos lorsqu'il tente de faire comprendre sa recherche existentielle à travers le voyage par le cinéma: «Combien de frontières devons-nous traverser avant d'arriver à la maison?». Le concept de maison énoncé par Angelopoulos n'est pas le lieu de résidence ou de naissance. Selon Angelopoulos, là où on se sent «à la maison», est là où on retrouve l'équilibre intérieure, là où on sent sa propre appartenance de coeur et d'esprit. Cet état se rapproche davantage d'un non-lieu reterritorialisé que d'un lieu géographique. Il

159 Augé, op.cit. *Non-Lieux*, p.117-118.

s'explique en disant que pour lui il s'agit par exemple de la traversée de paysages en voiture, donc de la vision en mouvement dans l'espace¹⁶⁰. Image dont son esthétique de l'espace dominée par le plan-séquence est évidemment largement inspirée. La recherche de cette harmonie est la quête infinie d'Angelopoulos par ses personnages suscitant le voyage qui se poursuit de film en film, ou comme le dit le personnage de A «in my end is my beginning»¹⁶¹. Dans l'univers d'Angelopoulos, l'homme est en recherche constante de compréhension de sa position dans l'espace du monde présent. La majorité de ses films sont inspirés par les conflits passés en Grèce qui ont suscité de nombreux exils, et donc l'aspiration au retour à l'espace perdu. La *Trilogie des Frontières* observe en plus les non-lieux contemporains et une appréhension différente de l'espace due aux frontières autrement contrôlées à cause des guerres des Balkans (1991-1999) et de ses conséquences humanitaires. Dans le cinéma d'Angelopoulos, le mouvement de la traversée n'est jamais interrompu, le chemin est toujours ouvert vers ailleurs. L'ensemble des films d'Angelopoulos est à l'image d'un long plan-séquence où tout s'enchaîne en continuité, libéré des cadres concrets de l'espace et du temps. Le regard de la caméra en mouvement figure comment dans l'instant réside l'éternité et dans le non-lieu les possibilités de traverser les frontières et de reterritorialiser l'espace par la perception.

Les espace-temps hybrides sont une des façons d'Angelopoulos de reterritorialiser l'espace selon la perception de l'homme. Quelques séquences sont particulièrement éloquentes de cette pratique dont celle de l'interlude dans le bus dans *L'Éternité et un jour*. Avant de vraiment se faire leurs adieux, Alexandre et le petit choisissent ce moment où ils font abstraction du temps dans le silence pour reterritorialiser ce moment partagé dans l'espace anonyme du bus en mouvement. Cette séquence agit comme interlude dans le récit narratif entre les adieux inévitables dus au départ de l'un et la mort annoncée de l'autre, tous deux prévus à la fin de la nuit. De façon à marquer la nature de l'interlude de cette séquence, Angelopoulos a choisi de ne pas la

160 Fainaru, *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001, p.90.

161 Paroles de A au début du *Regard d'Ulysse*.

tourner en plan-séquence malgré l'omniprésence de cette figure de style dans tout le film. Alors que le plan-séquence est si représentatif de sa stylistique, il choisit ici de ne pas l'utiliser, soulignant d'autant plus l'absence de marques du temps et de la durée de ce moment. Dans un même esprit, la séquence du mariage dans *La Pas suspendu de la cigogne* était aussi découpée en plusieurs plans plutôt qu'un plan-séquence. Dans cette scène, la caméra était parfois en mouvement, mais surtout d'un plan à l'autre le découpage rappelait constamment la séparation imposée des êtres dans cet espace frontalier. Dans l'interlude dans le bus, la caméra est fixe et présente un point de vue différent en chaque plan. En refusant l'unité temporelle du plan-séquence, Angelopoulos figure d'autant plus son symbolisme d'interlude en concentrant l'attention sur les deux personnages dans l'espace perçu. Étant donné que le plan-séquence est foncièrement identifié à son langage, le fait de ne pas l'utiliser en ces séquences focalise une perspective autre face à l'espace. L'unité de l'espace reterritorialisé du bus est construite par les différents points de vue de la caméra à l'intérieur de celui-ci. Les deux seuls plans extérieurs sont ceux qui sont avant et après, alors que le même plan général cadre le bus sur la rue, Alexandre, le Petit et les cyclistes «aux imperméables jaunes». La scène débute lorsque Alexandre et le Petit montent dans le bus qui passe, une fois à l'intérieur, les deux sourient tout simplement heureux. Par le regard du Petit, nous apercevons par une fenêtre ouverte les trois cyclistes avec leurs «imperméables jaunes» qui roulent à côté d'eux¹⁶². Les cyclistes traversent également les plans vus de la rue lorsqu'Alexandre et le Petit courent vers le bus et après qu'ils en soient redescendus. Comme il a déjà été mentionné, ces personnages anonymes «aux imperméables jaunes» sont un symbole poétique visuel placé par Angelopoulos à l'intérieur de ses films. Ils reviennent d'un film à l'autre et représentent toujours l'espérance et une présence rassurante d'anges gardiens.

L'expérience dans le bus explore une vision poétique du réel, un interlude dans le temps, où l'espace du non-lieu est reterritorialisé par les personnages. Le bus qui était d'abord rempli de gens s'arrête et le contrôleur annonce «arrêt: Les désincarnés» (en

162 Les mêmes personnages anonymes présents également dans *Paysage dans le brouillard* et *Le Pas suspendu de la cigogne*.

anglais: «All souls stops»), tout le monde descend sauf eux. Dehors on entend et aperçoit -par les fenêtres et la porte ouverte- une manifestation d'une foule avec des parapluies noirs (comme au début du *Regard d'Ulysse*), un manifestant monte avec son drapeau rouge, il trouvera le sommeil assis, là où il peut arrêter sa révolution quelques instants. Un groupe de jeunes musiciens font également un segment de trajet le temps d'un morceau. La caméra se rapproche en conservant son point de vue juste derrière Alexandre, les musiciens s'installent à l'avant du bus et commencent à jouer. Le point de vue est alors inversé nous présentant de face Alexandre et le Petit, les observant écouter attentivement la musique. À la fin du morceau, le contrôleur annonce l'arrêt du conservatoire, en hors-champ on entend alors que les trois musiciens descendent du bus pendant que la caméra reste fixée sur Alexandre et le Petit. Le Petit s'est déplacé au banc juste devant Alexandre, ils observent la montée d'un autre personnage en hors-champ. À nouveau la caméra prend l'angle inverse en plan de demi-ensemble derrière Alexandre nous révélant l'entrée du poète Solomos¹⁶³. Il vient s'asseoir près d'eux sur le banc vis-à-vis Alexandre de l'autre côté de l'allée centrale. Le poète regarde Alexandre -de son regard de personnage et non d'homme vivant-, et il récite un extrait de son poème *Easter Sunday*. Ce même poème dont Alexandre voulait compléter le dernier vers, et que le poète laisse d'ailleurs en suspend. En réalité ce poème se termine par «et la mort est néant», mais cette fin n'était pas appropriée car ce n'est pas le néant qu'Angelopoulos représente dans la mort, mais au contraire la paix de l'éternité¹⁶⁴.

«Tremblante de rosée, la dernière étoile de l'aube annonçait un soleil radieux. Pas de trace de nuage, pas un voile de brume sur le ciel infini. L'haleine de la brise était si douce au visage qu'elle semblait murmurer aux pétales du coeur: Douce est la vie et...douce est la vie...»

163 Poète grec du 19^e siècle. Exilé en Italie, il était revenu en Grèce pour participer à la lutte pour l'indépendance nationale ayant débuté en 1821. En 1823 il a écrit l'*Hymne à la liberté* qui est devenu l'hymne national grec. Ses poèmes suivants furent effectivement inachevés. Il est considéré comme le premier grand poète de la Grèce moderne et le maître de l'école Ionienne qui imposa la langue populaire à la poésie grecque.

164 Voir le dernier plan du film: Alexandre au bord de la plage, dos à la caméra et face à la mer ensoleillée, récitant les quatre mots résumant son existence: *Ego, Korfulamu, Argathini et Xenitis*.

Le poète se tait, regardant toujours Alexandre. Il se lève pour sortir, reste quelques instants immobile et pensif, il se dirige lentement vers la porte au milieu du bus. Le plan se resserre un peu sur lui alors qu'il descend les marches et sort, ainsi à ce moment Alexandre et le Petit sont en hors-champ. Alexandre s'avance dans le cadre juste après la sortie de Solomos, il se penche vers l'extérieur et lui demande: «Combien de temps dure demain ?». Le poète ne lui répond pas, un peu à la façon dont le vieil homme ne terminait pas le récit de la *Grande Migration* dans *Le Pas suspendu de la cigogne*. Le plan suivant est exactement le même que celui dans lequel était apparu le bus avant leur trajet. De l'autre côté de la rue -face à la caméra et en fond de plan- le bus s'arrête et repart, on voit Alexandre et le Petit immobiles sur le trottoir alors que les trois cyclistes «aux imperméables jaunes» repassent en traversant le plan. L'interlude se referme en boucle alors qu'ils quittent le non-lieu du bus. Le point d'arrivée est le point de départ, on revient aux adieux de leur réalité, l'intermède a été une brèche hors du temps permettant de vivre un peu, doucement la vie («et douce est la vie»). Les repères temporels sont évincés sauf par la question d'Alexandre au poète qui ouvre le chemin vers l'éternité qui l'attend et qu'il a choisi. L'esthétique de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'espace et du temps de cette séquence de *L'Éternité et un jour*, des plans-séquences finaux de ce dernier, du *Pas suspendu de la cigogne* et du *Regard d'Ulysse* énonce une perspective poétique d'Angelopoulos sur les trajets possibles de l'homme contemporain dans l'espace troublé des Balkans.

La déterritorialisation de l'espace est l'une des «fonctionnalités» de l'esthétique de l'espace des cinéastes à l'étude pour figurer de nouvelles possibilités d'appréhension des espaces contemporains. Comme nous l'avons vu avec l'exemple des différents films, le non-lieu n'est pas utilisé strictement dans sa définition conventionnelle des lieux anonymes et de transit communs à travers le monde. Il est aussi choisi pour déterritorialiser partiellement l'espace filmé de façon à pouvoir y intégrer une perception différente. Les lieux ne sont pas dé-localisés au profit d'une globalisation de la culture. Par exemple l'espace chez Wenders et Lepage est déterritorialisé partiellement pour envisager une connectivité de l'espace contemporain outre les

frontières par le regard des individus. Le processus esthétique de déterritorialisation et de reterritorialisation permet de figurer comment l'espace peut être perçu selon différentes perspectives. Comme nous l'avons vu avec Gitaï et Suleiman qui par ce regard illustre la cohabitation possible de la diversité subjective. L'espace déterritorialisé chez Angelopoulos s'inscrit dans sa poétique visuelle où l'homme cherche à faire sens de son existence par sa position dans l'espace contemplé.

Le déplacement du regard sur l'espace suggéré par ces déterritorialisations esthétiques permet d'envisager de nouvelles perspectives possibles sur nos espaces locaux et globaux. Comme l'écrivait Goethe dans *Les Affinités électives*, «C'est par l'art qu'on se dérobe le plus sûrement au monde et c'est par l'art qu'on se lie le plus sûrement à lui».

Si nous imaginons un point de vue aérien à l'image des prises de vue de la Terre par satellite, nous pouvons envisager un regard au-delà des frontières pour reconnaître les différentes subjectivités cohabitants dans la globalité du monde présent. Les conflits et disparités ne vont pas disparaître, mais à l'image par exemple de l'espace de la Free zone, il est possible de déterritorialiser le regard sur l'espace de façon à y voir la diversité qui le compose.

Conclusion

L'intuition première de cette thèse fut suscitée par une idée lancée par Omar Aktouf à la fin des années 1990 alors qu'il était professeur de gestion et d'économie au HEC de Montréal. Par la suite, il a écrit en 2002 un livre conjuguant ces disciplines à la réflexion sur l'organisation politique et sociale en cette ère de la mondialisation¹⁶⁵. Ce qu'il aspire maintenant depuis quelques années à intégrer à la politique québécoise. L'idée lancée par Aktouf qui m'a inspiré mon sujet de recherche était qu'«un jour, les gens se réunirait par leurs discours au-delà de leurs origines et appartenances culturelles et nationales». Le sujet de recherche s'est ainsi développé autour de l'interconnectivité et les affinités entre la vision de plusieurs cinéastes sur le monde présent. Dès le départ, il s'agissait de voir comment le cinéma d'auteur, et son énonciation par un regard différent, étaient stimulés par ce contexte de mondialisation.

À travers les années, les recherches et la compréhension de la mondialisation se sont nettement développées par rapport aux différentes sphères concernées, que ce soit le politique, l'économique, le social et le philosophique. Face au cinéma, il a surtout été question jusqu'ici des impacts économiques des marchés qui se globalisent -vus majoritairement comme négatifs- sur les cinémas d'auteurs et nationaux. Plutôt que de poursuivre dans cette lignée, j'ai choisi de développer ma recherche sur le cinéma d'auteurs contemporains et la capacité de leur langage cinématographique singulier d'énoncer un nouveau regard sur les transformations perceptives de notre monde actuel au-delà des frontières nationales.

Le cadre très large entourant d'abord cette question s'est progressivement focalisé sur le cinéma de certains cinéastes plutôt que d'autres, dont quelques-uns de plus faisaient partie de la première version de cette thèse. Suite aux recommandations de ma directrice et de mon jury, la focalisation du sujet s'est d'autant plus précisée de façon à le mettre en valeur. J'ai donc réduit le nombre de cinéastes étudiés, en accord avec ces

165 Omar Aktouf, *La Stratégie de l'autruche, post-mondialisation, management et rationalité économique*, Éditions Écosociété, Montréal, 2002.

recommandations, pour privilégier ceux qui étaient les plus exemplaires des idées avancées et qui en sont à l'origine: Theo Angelopoulos, Amos Gitai, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage. J'ai également synthétisé la discussion par rapport à la mondialisation qui avait un cadre politico-philosophique trop vaste. D'une part, le sujet de la mondialisation n'est plus aussi «étranger» qu'il l'était il y a encore peu de temps. D'autre part, j'ai concentré la référence sur des auteurs qui ont énoncé une réflexion et une perspective sur les implications culturelles de la mondialisation à partir de nouvelles approches socio-anthropologiques inspirées par les nouvelles réalités. Ces auteurs sont Arjun Appadurai, John Tomlinson, Michael Hart et Antonio Negri. Selon ces auteurs, la transformation de nos perceptions de l'espace, local et global, est l'un des aspects majeurs des implications culturelles de la mondialisation. Aspects qu'ils examinent tous selon différentes perspectives qui se rejoignent par le caractère d'interconnectivité transnationale entre les individus, les cultures et les espaces qui constituent l'ensemble planétaire contemporain. Leurs études démontrent entre autres comment l'imaginaire et la perception jouent un rôle déterminant dans la formation de nouvelles compréhensions et identifications du monde présent. Ce qui dans le contexte de ma thèse s'exprime par la recherche de nouvelles appréhensions de l'espace contemporain par le regard cinématographique.

La focalisation de la problématique suggérée par le jury, et que j'ai adoptée, est donc concentrée sur l'étude d'une esthétique originale de l'espace de ces cinq cinéastes. Leur esthétique de l'espace figure cinématographiquement de nouvelles façons d'appréhender les espaces contemporains. L'originalité de leur esthétique filmique réside dans cette capacité à offrir un nouveau regard pour comprendre ces transformations et ce qu'elles peuvent impliquer. Ils ne révolutionnent pas le langage cinématographique en tant que tel. L'originalité et la force de leur esthétique s'illustrent dans la formation de ces regards figurant de nouvelles appréhensions de l'espace dans le contexte mondialisé contemporain. Le développement de la thèse a démontré les différentes spécificités de leur esthétique filmique par l'entremise de l'espace encadré, l'espace traversé et l'espace déterritorialisé. C'est pourquoi j'ai choisi de ne pas faire un historique portant sur l'évolution du langage cinématographique, à

l'exception d'un survol sur le plan-séquence en introduction étant donné que ce dernier est dominant dans le cinéma d'Angelopoulos et de Gitaï. Il est évident qu'une connaissance de l'historicité du cinéma et de son langage est essentielle pour mesurer la signification de la singularité de leur esthétique filmique. Il en va de même pour la compréhension du rapport entre le cinéma et l'environnement contextuel de mondialisation dans lequel il est créé. Pour éviter une contextualisation trop vaste à ces deux niveaux, la focalisation de la thèse a exigé une concentration de la discussion sur ce qui relevait directement de la problématique. La problématique concerne un regard présent sur le cinéma d'auteur en relation avec le contexte de mondialisation. Les figures stylistiques de leur esthétique sont en continuité avec l'évolution du langage filmique et de leur signature d'auteur. Les nouvelles possibilités technologiques sont des outils permettant d'explorer autrement comment le regard filmique peut figurer des perspectives différentes. La puissance de leur esthétique respective réside dans leur corrélation cinématographique avec la formation d'un nouveau regard sur l'espace local et global suscité par la mondialisation et tous les changements impliqués.

L'intuition et l'objectif de cette recherche ont été depuis les tous débuts de voir comment le cinéma d'auteur pouvait participer, par la figuration qu'il en offre, à la compréhension des profondes transformations perceptives de notre monde contemporain. L'esthétique de l'espace de ces cinéastes permet de voir au présent comment il est possible d'appréhender autrement notre espace. Leurs films mettent ainsi en scène les individus dans l'espace local, régional et mondial par rapport aux questions des frontières, du territoire, de la mobilité et de la libre circulation des individus. Leur esthétique de l'espace permet d'appréhender d'un nouveau regard la relation de l'individu à l'espace contemporain, d'entrevoir ce que cela signifie et pourrait signifier. Un nouveau regard que j'ai étudié selon trois caractérisations de ce regard sur l'espace. Le premier chapitre, *L'Espace encadré*, se réfère au cloisonnement par les frontières, le contrôle sur l'espace du territoire et du lieu d'origine, ainsi que les cadres construits par la caméra pour figurer ces encadrements. Le deuxième chapitre, *L'Espace traversé*, expose les frontières infranchissables qui

suscitent le défi de la traversée, ainsi que l'espace sans frontières de la mondialisation où la libre circulation est possible. Le troisième chapitre, *L'Espace déterritorialisé*, examine le processus de déterritorialisation partielle de l'espace par les cinéastes de façon à le reterritorialiser cinématographiquement par de nouvelles appréhensions de celui-ci où cohabite la diversité subjective de ses perceptions.

Leur esthétique de l'espace permet d'envisager comment la perception de l'espace local est modifiée lorsque mise en interrelation avec les diversités perceptives d'un même espace local et face aux autres espaces qui composent l'espace global. L'interconnectivité entre les individus et les espaces contemporains se manifeste par le partage de questionnements universels de perceptions de l'espace local et global qui ont des implications culturelles, identitaires et politiques qui varient selon les points de vue et situations. Ces questionnements sont suscités par le contexte présent de la mondialisation dont l'un des enjeux déterminants, pour tous de différentes façons, est la transformation de nos appréhensions de l'espace. En suite au trajet des trois chapitres de cette thèse, la reterritorialisation de l'espace est un processus perceptif qui permet d'attribuer un nouveau sens à notre relation à l'espace, à l'espace local et à l'espace global. Plusieurs auteurs qui étudient le phénomène transformateur de la mondialisation soulèvent les différentes implications culturelles concernant la perception de l'espace local et global. Les différentes conclusions proposent des hypothèses sur les variations possibles d'une culture «globalisée» sans être «globalisante». Cette nuance se réfère à la dichotomie première d'interprétation de la mondialisation. Soit d'une part, l'effacement des spécificités culturelles locales au profit d'une uniformisation globale qui suscite un renforcement protecteur des identités locales. Et d'autre part, la conception d'une perception globale dans laquelle sont intégrées les diversités locales qui la composent. De façon à contrer cette opposition, Martin Thibault propose une définition de la mondialisation qui serait la somme de la «globalisation» et la «glocalisation»¹⁶⁶. Le terme «glocalisation», utilisé par plusieurs auteurs, fut particulièrement développé par Roland Robertson qui l'adapta de la terminologie économique à celle de l'étude de la mondialisation.

166 Martin Thibault, *De la banquise au congélateur, Mondialisation et culture au Nunavik*, Éditions Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2003, voir surtout p.9-12.

Chacun propose des interprétations nuancées de ces qualifications qui, malgré certaines oppositions entre elles, accentuent et confirment l'imbrication désormais incontournable entre le local et le global. Ou selon l'expression d'Immanuel Wallerstein cité par Thibault: «l'universalisation des particularismes et la localisation des universalismes»¹⁶⁷. De son côté, Tomlinson conjugue pour sa conclusion le glocalisme au cosmopolitisme. Tomlinson explique par ailleurs comment il lie le terme de Robinson à sa présentation du cosmopolitisme qui va comme suit:

«(...) we could say that the cosmopolitan is not an ideal type to be opposed to the local. She is precisely someone who is able to live - ethically, culturally- in both the global and the local at the same time. Cosmopolitans can recognize and value their own cultural dispositions and negotiate as equals with other autonomous locals. But they can also think beyond the local to the long-distance and long-term consequences of actions, recognize common global interests and be able to enter into an intelligent relationship of dialogue with others who start from different assumptions, about how to promote these interests.»¹⁶⁸

Ces différentes hypothèses de glocalisation et de cosmopolitisme ne sont pas qu'une question de «survie» à la mondialisation. Il s'agit plutôt de nouvelles façons d'appréhender les espaces et les diversités perceptives qui reconnaissent la mondialisation comme une mise en oeuvre de l'interconnectivité entre le global et le local, pour le meilleur et pour le pire. Par l'étude du cinéma d'Angelopoulos, Gitaï, Suleiman, Wenders et Lepage, j'ai examiné comment leur esthétique singulière de l'espace permet de figurer cinématographiquement les nouvelles appréhensions de l'espace contemporain. Leur esthétique de l'espace figure ainsi un nouveau regard qui se lie à ce que Tomlinson entend par le cosmopolitisme, soit l'aspiration à valoriser la cohabitation et l'interconnectivité des diversités perceptives.

Pour compléter la réflexion entreprise ici sur la figuration esthétique de l'espace dans le contexte de la mondialisation, je vais ici porter un dernier et bref regard sur l'esthétique filmique de l'espace d'un sixième cinéaste, Godfrey Reggio. Ce choix est justifié par la nature même du cinéma de Reggio dont la filmographie ne comprend

167 Thibault, op.cit, p.10.

168 Tomlinson, op.cit, p.195

que trois films réalisés entre 1983 et 2002. Le cinéma-essai de Godfrey Reggio offre une synthèse spécifiquement filmique d'un regard porté sur l'espace-monde où cohabitent les diversités composant les espaces du monde contemporain par-delà les frontières. On peut nommer son cinéma par le qualificatif «essai», à l'intérieur du genre documentaire et non fictif, car il est caractérisé par sa facture libre -au même sens que l'essai en littérature-. Cette esthétique filmique d'une facture libre lui est à la fois personnelle¹⁶⁹ tout en ayant pour but spécifique d'offrir un regard critique sur les perceptions des espaces et des hommes du monde présent qui composent la globalité de l'ensemble spécifiquement par la nature de ce regard cinématographique.

Reggio a réalisé la Trilogie *Qatsi -Koyaanisqatsi, Life out of Balance* (1983), *Powaqqatsi, Life in Transformation* (1988), *Naqoyqatsi, Life as War* (2002)- en étroite collaboration avec le compositeur musical Philip Glass. Cette collaboration est essentielle à la nature de l'esthétique de la Trilogie car la réalisation intègre les composantes du langage musical pour structurer et rythmer la composition visuelle qui figure le discours. Les trois films sont muets -sans paroles- et non-narratifs. Ils sont un regard porté sur les espaces contemporains, le premier film sur l'hémisphère Nord, le deuxième sur l'hémisphère Sud, et le troisième sur les conflits et les transformations engendrés au tournant du siècle. Étant donné la nature même de l'esthétique visuelle non-narrative, la réflexion suggérée par le regard porté n'offre pas de thèse critique concrète. Elle conçoit plutôt une mise en perspective des subjectivités perceptives des réalités présentes par la composition même des images, et par la dynamique du montage qui est interconnectée à celle de la musique. Reggio énonce un propos réflexif sur le monde présent en questionnant les représentations de l'homme, de l'espace et de l'époque par le langage cinématographique qui est lui-même sujet de ces mises en perspectives.

La force de l'esthétique de l'espace des trois films est dans l'harmonie créée par le montage entre la cinématographie, le mouvement, la représentation de l'espace et du

169 D'autres films adoptent ce style dont *Chronos* (1985) et *Baraka* (1992) de Ron Fricke qui a d'ailleurs travaillé comme co-scénariste et cinématographe de *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio.

temps -de l'époque-, et la musique énonciative. Le langage cinématographique est exploré et utilisé dans ses spécificités pour créer cette réflexion à la fois spirituelle, intellectuelle, philosophique et esthétique sur le monde d'aujourd'hui. Le mouvement est toujours présent, dans chaque plan, que ce soit par les mouvements de caméra, les mouvements des gens ou de la nature dont ceux de la mer en particulier. L'esthétique du mouvement -qui se perçoit tout autant par la musique- s'accorde avec la volonté de représenter la vie en transformation et en constante mouvance à l'image de la vie des individus et de la nature. Le montage participe donc activement à transmettre ce mouvement dans l'espace en éliminant entièrement les frontières, les identifications et les séparations des lieux et pays. À la fin du siècle, Reggio, et Glass son collaborateur complice -la musique a été écrite à mesure que le film se tournait et même certains thèmes musicaux ont inspiré certaines images- portent ce regard et cette réflexion sur le monde présent cherchant à révéler son universalité. Les frontières géographiques sont absentes volontairement alors que Reggio transporte son regard sur différents endroits du monde. Les frontières des langues entre cultures sont également évitées, puisqu'il n'y a aucune parole prononcée dans les films, de façon à présenter les êtres humains par ce qui les unit.

Reggio choisit le ton du film-essai pour mettre en perspective ce qu'il perçoit du monde contemporain. Toute la beauté, la critique, la magie du regard cinématographique nous transporte dans sa réflexion sur le monde et ses individus, les espaces observés, sur les pertes et renaissances des cultures, sur les pires et les meilleurs scénarios de nos critiques du monde actuel à travers le langage filmique et musical.

Le premier film, *Koyaanisqatsi*, établit le contraste entre la beauté de la nature et la vitesse associée à l'industrialisation et à la vie urbaine. Presque tout le film est tourné en plan général aérien en plongée vers les espaces observés. Le film débute d'abord sur les larges espaces désertiques de la nature pour cheminer ensuite sur les espaces urbains habités par l'homme. L'industrialisation ayant profondément marqué et envahi l'espace contemporain des grandes métropoles du Nord. Le montage image, en accéléré ou selon un rythme rapide, figure cette société urbaine où la foule est anonyme et confinée dans les lieux publics. Les individus sont ainsi filmés en groupe

où par moments la caméra se rapproche d'un individu au milieu de l'ensemble, délaissant temporairement son regard en plongée. Entre les chaînes de montages industrielles, les gratte-ciels lumineux ou explosant, la technologie et l'industrialisation ont pris le pouvoir sur la nature et sur l'homme mécanisé dans ses gestes. La musique de Glass mesmerise cette réflexion aux tendances apocalyptiques. Les points de vue aériens et à large échelle contribuent à porter l'observation sur ce que sont les espaces partagés. Le regard est alors concentré sur l'environnement qu'ils représentent pour les hommes plutôt que sur ces derniers dont la caméra ne s'approche que rarement.

Le ton de *Powaqqatsi* est celui de la redécouverte des forces de la nature humaine. Il questionne nos perceptions de la société contemporaine en explorant la vie à travers le globe, et plus spécifiquement les dites sociétés en développement de l'hémisphère Sud. Les spécificités de cultures et sociétés isolées qui vivent apparemment dans une autre époque, les cultures traditionnelles relevant de temps plus anciens, sont juxtaposées à la vie moderne. Le premier constat d'une perte de valeur se transforme en exploration de la multiplicité de la vie contemporaine, de la sensation de la place de l'être humain au sein de la nature et de sa culture. Les différents plans s'enchaînent en juxtaposant des plans rapproché à l'intérieur de communautés, ou des plans d'ensemble dépeignant ces environnements plusieurs fois vus du ciel ainsi que souvent au ralenti ou en mouvements lents. Nous passons d'un endroit à l'autre de la planète sans qu'il n'y ait de coupure mais plutôt une association entre le point de vue sur la nature ou le regard des individus face à la caméra. Les choix d'angles de vue et de perceptions par les couleurs et jeux d'ombre, de pénombre et de lumière révèlent la beauté apprivoisée de ces lieux, espaces et moments captés dans la vie quotidienne. De la simplicité et de la complicité entre ces êtres et leur environnement, est traduit un universel de la nature humaine en harmonie avec son milieu. Le regard porté et construit par le montage -voir par exemple toute la séquence d'ouverture au ralenti- critique le coût du progrès sur l'être humain tout en faisant jaillir la beauté de cette nature humaine qui survit, s'adapte et protège sa place au sein de cet environnement, de son espace. Reggio crée cette unification par le montage en juxtaposant des images des gens dans leurs activités quotidiennes. Par exemple, il monte en succession des

plans de pêcheurs en mer en différents endroits d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique du Sud. L'identification précise est dissoute pour privilégier une perspective commune sur le rapport de l'homme à la nature et à son espace dans le cadre de sa vie en communauté.

Les images sont filmées de façon à capter les êtres dans leur environnement naturel - au même titre que le cinéma direct pouvait l'entendre- sans interagir avec eux sauf par l'échange de regards. Le film ne présente aucune séquence d'interaction, de discussion ou d'entrevue avec les gens, le contact est illustré par contre par de nombreux regards à la caméra de différentes personnes. La façon dont sont filmés ces regards énonce clairement qu'une communication a été établie entre le cinéaste et eux, d'une part parce qu'il sont cadrés en plans rapproché et d'autre part parce qu'il est évident que les gens se savent filmés. De plus, le type même du regard direct et franc énonce une volonté de leur part de simplement communiquer leur présence et existence. Reggio insère ponctuellement ces regards pour souligner à la fois l'universalité de l'humanité et l'individualité des êtres humains. Le film englobe ainsi ces perspectives de façon à transmettre une vision du monde comme un tout, c'est-à-dire l'espace planétaire uni dans ses diversités de paysages, d'espaces, de communautés et d'individus. Le montage crée les liens entre eux par les affinités visuelles communes, alors que les nuances sont illustrées de façon à démontrer que cet espace planétaire est justement riche grâce aux diversités réelles entre les perceptions des espaces, des lieux, des modes de vie, des pratiques religieuses et culturelles, et des individus qui le composent. Le traitement cinématographique témoigne d'une volonté du cinéaste que son regard ne soit pas identifié à son appartenance culturelle ou géographique, c'est-à-dire qu'il reflète son regard étranger -Reggio est Américain- à ces lieux et ces gens. De plus, ce détachement est également présent dans sa façon de monter le film sans suivre un itinéraire géographique identifiable, comme les différentes séquences tournées en un même lieu ne sont pas placées en succession l'une de l'autre. Reggio filme ces espaces et les monte de façon à figurer la diversité qui compose la globalité de l'espace-monde.

La diversité culturelle est mise à l'avant-plan comme étant une composante de l'ensemble, ensemble dont aucune partie ne prévaut sur une autre. Ce deuxième film

de la Trilogie ne présente par contre qu'une partie de l'ensemble planétaire en se concentrant sur trois continents (Afrique, Asie et Amérique du Sud). Le premier film, *Koyaanisqatsi*, est lui axé sur les espaces de l'hémisphère Nord, soit l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Océanie. Cette séparation géographique entre les deux films pourrait appuyer la vision dichotomique du monde entre le Nord et le Sud, entre les cultures industrielles et traditionnelles. Par contre, l'esthétique de l'espace de ces films suggère plutôt la complémentarité entre les deux regards posés qui ne sont marqués par aucune frontière ou identifications distinctives entre les espaces à travers la planète. Le regard implique la mise en perspective de l'ensemble formé par les hommes et les espaces du monde présent, la globalité est formée par le regard qui allie toutes ses diversités.

Le sous-titre *Life in Transformation* de *Powaqqatsi*, invite à observer la vie en mouvement, des rituels anciens aux quotidiens divers. Les cultures et groupes d'individus à travers la planète vivent dans leurs spécificités influencées par le temps présent. La transformation est dans la rencontre de ces particularités du passé et du présent, dans l'interinfluence entre l'intérieur et l'extérieur, dans la redécouverte de la perception de l'homme de l'espace local et global. Le monde n'est qu'un, tout en étant multiple. Cette réflexion n'a point besoin des mots, la réalisation de Reggio alliant la force de la musique à celles des points de vue et sensation de l'espace de l'image par le montage de cet ensemble.

La troisième partie, *Naqoyqatsi, Life as War*, s'oriente sur l'exposition des conflits -de tous genres- du monde actuel par la perception subjective qui est transmise par l'image. *Naqoyqatsi* complète le regard de la Trilogie sur le monde par un cinéma d'observation et de commentaire qui présente une mise en perspective de l'omniprésence des représentations visuelles médiatiques des conflits actuels de violences «civilisées». Entre la réalisation du premier et la sortie de ce troisième volet, plus ou moins vingt-cinq ans se sont écoulés. Ainsi un quart de siècle d'observation, de création, d'expérimentation et de collaboration cinématographique entre Godfrey Reggio et Philip Glass qui furent accompagnés pour l'image par Ron Fricke (*Koyaanisqatsi*), Graham Berry et Leonidas Zourdoumis (*Powaqqatsi*) et Jon Kane (*Naqoyqatsi*). Un quart de siècle s'est également écoulé à observer et mettre en

perspective les changements de conceptions et d'interrelations du monde. Ces contextes étant simultanément vécus et sujets de cette réflexion filmique, le temps a permis de vivre ces situations tout autant que de témoigner de l'évolution du sujet et des technologies du cinéma. Cette approche du cinéma, sans précédent dans cette forme, a ainsi été libre dans le temps pour Reggio et Glass qui ont pu à la fois découvrir leur façon de travailler, d'expérimenter comme de mûrir l'approche de leur réflexion formelle et spirituelle du monde par et sur le regard cinématographique.

Pour *Naqoyqatsi*, le traitement de l'image -technique et esthétique- est très différent des deux autres films. La différence principale est que la majorité des images étaient des images déjà existantes qui ont été retravaillées et modifiées numériquement. Une petite partie des images a été tournée expressément pour le film, ces images furent également retravaillées numériquement pour unifier l'esthétique composite de l'ensemble. Ce choix de traitement marque d'un côté une profonde différence perceptuelle par rapport à la beauté visuelle des images des deux autres films. D'autre part, ce traitement dévoilé de l'image expose une réflexion complémentaire sur le statut de l'image. Le statut de l'image étant lui-même en corrélation avec le commentaire critique de l'époque globalisée du monde par les médias. Reggio et Glass ont commencé à envisager ce film à partir de la sortie de *Powaqqatsi* en 1988 alors qu'il fut complété en 2002. Entre 1988 et 2002, les technologies du cinéma et de l'image en général ont énormément changé surtout par l'apport du numérique. De plus, nos rapports à l'image se sont transformés également avec l'effervescence des moyens de communication -télévision satellite numérique, publicité omniprésente, Internet, cinéma et vidéo digitales-. Ces médiums ont également et surtout suivi le cours du contexte de globalisation du monde, des marchés et des interrelations culturelles. Ainsi, les deux premiers volets expérimentaient le langage filmique en corrélation avec le langage musical pour construire l'unité d'un seul langage pour figurer un espace et une humanité globaux et diversifiés. Le troisième volet poursuit cette approche tout en l'intégrant à la situation médiatique qui agit également sur la formation de nos perceptions.

Avec *Naqoyqatsi*, les images deviennent elles-mêmes le lieu et l'espace, contrairement aux lieux explorés du monde des deux autres films. Par le traitement de leurs transformations et modifications entre leur origine et leur devenir dans le film, les images acquièrent un nouvel état qui existe spécifiquement par le langage cinématographique, en particulier par le montage et la composition par le numérique. Les non-lieux, présentés en chaque image comme un espace propre, commentent l'état des choses en étant à la fois le propos, le sujet observé et le langage. L'esthétique cinématographique comme le commentaire critique qui en découle deviennent un regard présent tout autant qu'une ouverture sur le devenir de l'image, du cinéma, et de notre regard sur les espaces du monde et les individus qui l'habitent. La conclusion de *Naqoyqatsi* se fait dans une certaine «douceur» après l'exploration et l'observation de tous les éléments inspirants, conflictuels, ou simplement représentatifs du présent qui dressent un portrait global. La conclusion est constituée de la musique du violoncelle en solo interprétée par Yo-Yo Ma et d'images dans l'espace, de la planète bleue, d'une fusée spatiale et de l'abstraction de cet espace infini. L'homme flotte en apesanteur, vole, voltige dans le ciel comme dans l'espace, entre les réalités scientifiques et technologiques. L'homme se retrouve donc poétiquement dans cet espace libre et magnifique. Ces images concentrées sur l'espace figurent ainsi une nouvelle pensée de l'espace planétaire, un espace libéré des barrières ou frontières. Un espace partagé qui nécessite une conscience commune face à la protection environnementale de cet espace unique, à l'équité entre tous les êtres humains, à la conception d'un monde géopolitique privilégiant la paix plutôt que la guerre et les conflits. Ces perspectives sont évidemment évoquées à titre de possibilités, d'une lueur d'espoir après avoir dépeint lucidement les conflits, disparités et horreurs du monde présent. C'est par la conscience éclairée du monde présent et de ses problèmes qu'il devient nécessaire d'envisager un renouveau plutôt que de sombrer dans la fatalité et le désespoir en l'avenir basé sur un présent conflictuel à certains niveaux. Il s'agit d'aller au-delà de ces réalités pour envisager par l'image cinématographique de nouvelles façons de voir les espaces qui composent l'espace global.

Ces dernières séquences sont dans une optique conjointe à la finale de *La Face cachée de la Lune* de Robert Lepage. L'espace représentant non seulement sa propre réalité d'un monde à part faisant partie de notre univers, mais ultimement la figure poétique d'un espace libre, sans frontière, sans cadre et sans cloison, donc où tous les angles de perceptions sont possibles et cohabitent. L'espace est ainsi filmé pour figurer un regard accueillant la diversité de la globalité du monde, de ses espaces et de l'humanité.

À l'époque de la mondialisation, où nos appréhensions de l'espace et de nos réalités sont profondément transformées, l'esthétique originale de l'espace de ces cinq -six- cinéastes nous invite à voir le monde par le cinéma d'un regard éclairé. Leur esthétique cinématographique relève d'un cinéma d'auteur toujours vivant, dont le regard énonciateur peut nous éveiller à de nouvelles perspectives sur notre monde et sur le cinéma contemporain.

L'esthétique originale de l'espace, que j'ai présentée et examinée ici, relève ainsi d'une alliance de points de vue des mondes possibles figurant la multiplicité perceptive des espaces contemporains et de la relation de l'homme à ces espaces. Ainsi ces diversités du regard, de ces cinéastes figurant celles de chaque individu, sont constituées par le regard de l'ange, le regard sur l'infinité spatiale, l'éternité de l'aventure humaine, le mystère de la face cachée des espaces à découvrir, de zone sans frontière, de cohabitation et de réconciliation des subjectivités sur les mêmes espaces. Ces diversités de l'expression coexistent pour former de nouvelles appréhensions de l'espace réel par celles redéfinissant l'espace filmique. Le mystère du regard cinématographique des auteurs contemporains à la mondialisation permet d'envisager et de démystifier le monde et le cinéma d'aujourd'hui et à venir.

Bibliographie

- Agel, Henri; *L'espace cinématographique*, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.
- Aktouf, Omar; *La Stratégie de l'autruche, post-mondialisation, management et rationalité économique*, Éditions Écosociété, Montréal, 2002.
- Ancelovici, Marcos et Francis Dupuis-Déri; *L'Archipel identitaire*, Éditions Boréal, Montréal, 1997.
- Anderson, Benedict; *L'imaginaire national*, Éditions La Découverte, Paris, 1996, (1983).
- Angenot, Marc; *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*, Éditions Trait d'union, collection Spirale, Montréal, 2001.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at large: Cultural dimensions of modernity*, University of Minnesota Press, London & Minneapolis, 1996.
- Armes, Roy; *Third world film making and the west*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- Astruc, Alexandre; *Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo, Écrits 1942-1984*, Éditions L'Archipel, Paris, 1992.
- Augé, Marc; *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Éditions Aubier & Flammarion, collection Champs, Paris, 1994.
- Augé, Marc; *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, collection La Librairie du XXI^e siècle, Paris, 1992.
- Aumont, Jacques et Michel Marie; *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Éditions Nathan, 2004.
- Baricco, Alessandro; *Next, petit livre sur la globalisation et le monde à venir*, Éditions Albin Michel, Paris, 2002, traduction de Françoise Brun.
- Barnavi, Elie; *Une Histoire moderne d'Israël*, Éditions Flammarion, Paris, 1988.
- Barthes, Roland; *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- Barthes, Roland; *From Work to Text*, 1971, in *Art after Modernisme, rethinking representation*, édité et présenté par Brian Wallis, Éditions New Museum of contemporary art, New York, 1984.

- Barthes, Roland; *La Mort de l'auteur*; publié dans *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, collection Points/Essais, Paris, 1993 (1984).
- Barthes, Roland; *The Death of the Author*, 1968, dans *Image-Music-Text*, Éditions Hill and Wang, New York, 1977, traduction de Stephen Heath.
- Bazin, André; *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions Du Cerf, collection 7e Art, 2002 (1958-1962).
- Bellour, Raymond; *L'Analyse du film*, Éditions Albatros, collection Ça Cinéma, Paris, 1979.
- Benjamin, Walter; *The Author as Producer* (1934), dans *Art after Modernisme, rethinking representation*; édité et présenté par Brian Wallis, Éditions New Museum of contemporary art, New York, 1984.
- Benjamin, Walter; *The Work of art in the age of mechanical reproduction* (1955), in *Film theory and criticism*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985.
- Bordwell, David & Noël Carroll (Édité par); *Post-Theory Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996.
- Boujut, Michel; *Wim Wenders*, Éditions Flammarion, coll. Champs/Contre-Champs, Paris, 1989.
- Bresson, Robert; *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1988 (1975).
- Buchka, Peter; *Wim Wenders*, Éditions Rivages/Cinéma, Paris, 1986, traduction de Christophe Jouanlanne.
- Buell, Frederick; *National culture and the new global system*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1994.
- Carey, Roane & Jonathan Shainin (Édité par); *The Other Israel, Voices of Refusal and Dissent*, Éditions The New Press, New York, 2002.
- Charest, Rémy ; *Robert Lepage: Quelques zones de liberté*, Éditions L'Instant même et Ex-Machina, Québec, 1995.
- Chevrier, Henri-Paul; *Tendances du cinéma contemporain*, Éditions Les 400 coups, coll. cinéma, Montréal, 1998.
- Chomsky, Noam; *Hegemony or Survival, America's Quest for Global Dominance*, Henry Holt Books, coll. Meropolitan Books, New York, 2003.

- Chomsky, Noam; *Middle East Illusions*, (réuni des textes de 1968 à 2002), Rowman & Littlefield Publishers inc., Lanham Boulder New York-Oxford, 2003.
- Chomsky, Noam; *11-9, Autopsie des Terrorismes*, Éditions Le Serpent à plumes, Paris, 2001, traduction de Hélène Morita et Isabelle Genet.
- Chomsky, Noam; *De la guerre comme politique étrangère des États-Unis*, Éditions Agone/ Comeau & Nadeau, Marseille & Montréal, 2001, traduction de Frédéric Cotton.
- Chomsky, Noam; *Rogue states: The Rule of Force in World Affairs*, South End Press, New York, 2000.
- Chomsky, Noam; *Profit over People, Neoliberalism and Global Order*, Seven Stories Press, New York, 1999.
- Chomsky, Noam; *World Orders Old and New*, Columbia University Press, New York, 1996.
- Chomsky, Noam & Edward S. Herman; *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Éditions Knopf Canada, 1988.
- Chouraqui, André; *Histoire du judaïsme*, 12e édition mise à jour, Éditions Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je? #750, Paris, 2000 (1957).
- Chouraqui, André; *L'État d'Israël*, 11e édition corrigée, Éditions Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je? #673, Paris, 1998 (1955).
- Clair, André; *Kierkegaard Existence et Éthique*, Éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1997.
- Collectif; *La Politique des auteurs, Les Textes*, IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- Collectif; *La Politique des auteurs, Les Entretiens*, V. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- Collectif; *Les Images et l'Image*, Éditions de la Différence, Paris, 2003, voir Jean-Luc Guichet; *D'un imaginaire à l'autre*, p.47-69; Michel Deguy, *Contre l'image*, p.21-46.
- Collectif; *Cinemas d'Europe du nord, de Fritz Lang à Lars von Trier*, Éditions Mille et une nuits / Arte, Paris, 1998, traduction de Catherine Ficat.

- Collectif; *Mondialisation, Au-delà des mythes*, Les dossiers de l'État du Monde, Éditions La découverte, Paris, 1997.
- Cowen, Tyler; *Creative Destruction, How Globalization is Changing the World's Cultures*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2002,
- Dante; *La Divine comédie, L'Enfer*, Éditions GF-Flammarion, Paris, 1992 (1314), traduction de Jacqueline Risset.
- De Bernard, François (sous la direction de), *Dictionnaire critique de la mondialisation*, GERM Groupe de recherches sur les mondialisations, Éditions Le Pré aux Clercs, Paris, 2002.
- Debord, Guy; *La Société du spectacle*, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992 (1967).
- Debray, Régis; *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1998 (1993).
- De Crescenzo, Luciano; *Les Grands Philosophes de la Grèce Antique*, Éditions De Fallois, coll. Livre de Poche biblio essais, Milan, 1999 (1986).
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari; *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- Deleuze, Gilles; *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles; *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- Dray, Joss et Denis Sieffert; *La Guerre israélienne de l'information: Désinformation et fausses symétries dans le conflit israélo-palestinien*, Éditions La Découverte et Syros, coll. Sur le vif, Paris, 2002.
- Dundjerovic, Aleksandar; *The Cinema of Robert Lepage the Poetics of Memory*, Wallflower Press, coll. Directors' cut, Londres-New York, 2003.
- Eco, Umberto; *L'Oeuvre ouverte*, Éditions du Seuil, coll. Points/essais, Paris, 1965 (1962), traduction de Chantal Roux de Bézieux.
- Fainaru, Dan (sous la direction de); *Theo Angelopoulos interviews*, coll. Conversations with filmmakers, University Press of Mississippi, 2001.
- Finkielkraut, Alain; *La Défaite de la pensée*, Éditions Gallimard, coll. Folio/essais, Paris, 1987.

- Finkielkraut, Alain; *L'Humanité perdue, Essai sur le XXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- Foucault, Michel; *La Mort de l'auteur*, publié dans *Dits et Écrits T.1-T4*, Éditions Gallimard, coll. Biblio. Sciences humaines, Paris, 1994.
- Gardies, André; *L'Espace au cinéma*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- Gauthier, Alain; *Impact de l'image*, Éditions de L'Harmattan, Montréal, 1993.
- Gauthier, Alain; *La Trajectoire de la modernité: représentations et images*, Presses Universitaires de France, coll. Le Sociologue, Paris, 1992.
- Gitaï, Amos; *Mont Carmel*, Éditions Gallimard, Paris, 2003
- Gitaï, Amos; *Parcours*, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang von; *Les Affinités électives*, Éditions GF-Flammarion, Paris, 1992 (1808-1809), traduction de J-F Angeloz.
- Gonord, Alban (textes choisis et présentés par); *Le Temps*, Éditions GF Flammarion, collection Corpus, 2001.
- Grant, Peter S. et Chris Wood; *Le Marché des étoiles, Culture populaire et mondialisation*, Éditions Boréal, 2004; *Blockbusters and Trade Wars: Popular culture in a Globalized World*, Éditions Douglas & McIntyre, 2004.
- Guillebaud, Jean-Claude; *Le Principe d'humanité*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.
- Guillebaud, Jean-Claude; *La Refondation du monde*, Éditions du Seuil, coll. Points, Paris, 1999.
- Guyatt, Nicholas; *Encore un siècle américain? Les États-Unis et le monde au XXIe siècle*, Éditions Écosociété, coll. Enjeux Planète, Montréal, 2000, traduction de Mariam Brûlon et Caroline Harvey, *Another American Century? The United States and the World after 2000*, Zed Books, Londres.
- Halbwachs, Maurice; *La Mémoire collective*, Éditions Albin-Michel, édition critique de Gérard Namer, Paris, 1997 (1950).
- Hamilton, Édith; *La Mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Éditions Marabout, Belgique, 1997, traduction de Abeth de Beughem.
- Hardt, Michael & Antonio Negri; *Empire*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts & Londres-Angleterre, 2001.

- Hardt, Michael & Antonio Negri; *Multitude*, Penguin Books, New York & Londres-Angleterre, 2004.
- Hegel; *Esthétique*, Presses universitaires de France, textes choisis par Claude Khodoss, Paris, 1964, (publication posthume d'après ses cours, 1820).
- Hegel; *La Raison dans l'histoire*, Éditions Hatier, coll. Profil Philosophique, série Textes philosophiques, Paris, 1987, (publication posthume d'après ses cours, 1820).
- Heidegger, Martin; *Chemins qui ne mènent nulle part*, Voir Chapitre: *L'époque des conceptions du monde*, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1994 (publié entre 1934 et 1946), traduction de Wolfgang Brokmeier.
- Heidegger, Martin; *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions Gallimard, conférence à Cerisy-la-Salle, Paris, 1957 (1955).
- Heine, Heinrich; *De l'Allemagne*, Éditions Gallimard, 1998 (1855).
- Hennebelle, Guy (dirigé par, avec le concours de Walid El Khachab et Salomon Chatren); *Israël-Palestine: des utopies ou le cauchemar*, Panoramiques #59, Éditions Corlet et Marianne, Paris, 3e trimestre, 2002.
- Hennebelle, Guy & Janine Euvrard (sous la direction de); *Israël-Palestine: que peut le cinéma?*, numéro spécial de *L'Afrique littéraire et artistique*, N.47, Paris, 1978.
- Hennebelle, Guy; *Quinze ans de cinéma mondial 1960-1975*, Éditions du Cerf, Paris, 1976.
- Héraclite ; *Fragments, Citations et témoignages*, Éditions GF-Flammarion, Paris, 2002, (aucune date précise, il aurait vécu entre 520 et 460 avant j.c.), traduction et présentation de Jean-François Pradeau.
- Homère; *L'Odyssée*, Éditions Actes Sud, coll. Babel, Paris, 1995, (texte original approximativement 850 avant j.-c.), traduction de Frédéric Mugler.
- Horton, Andrew; *The Films of Theo Angelopoulos, A Cinema of contemplation*, Princeton University Press, coll. Princeton modern greek studies, New Jersey-UK, 1999,
- Horton, Andrew (sous la direction de); *The Last Modernist, The films of Theo Angelopoulos*, Éditions Praeger, Westport Connecticut, 1997.
- Huxley, Aldous; *Le meilleur des mondes*, Éditions Plon, coll. Presses Pocket, *Brave new world*, Éditions Penguin Books, 1990 (1949), traduction de Jules Castier.

- Ishaghpour, Youssef & Jean-Luc Godard; *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Dialogue*, Éditions Farrago, Tours, 2000.
- Ishaghpour, Youssef; *D'une image à l'autre La nouvelle modernité du cinéma, La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1982.
- Jacques, Daniel; *Nationalité et Modernité*, Éditions Boréal, Montréal, 1998.
- L'Hour, Jean; *Amos* dans la nouvelle traduction de *La Bible*, Éditions Bayard Médiaspaul, Paris-Montréal, 2001, p.1058 à 1069 (Amos) et p.2833 à 2836 (notes).
- Jullier, Laurent; *L'Écran Postmoderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Éditions de L'Harmattan, Montréal, 1997.
- Kant; *Le Jugement esthétique*, Éditions Presses Universitaires de France, 11e édition, textes choisis par Florence Khodoss, Paris, 1998 (1955).
- Kant; *Critique de la raison pure*, Éditions GF-Flammarion, 1987 (1781), traduction de Jules Barni.
- Klein, Naomi; *Journal d'une combattante, nouvelles du front de la mondialisation*, Éditions Léméac/Actes Sud, Montréal-Paris, 2003, traduction de Lori Saint-Martin et Paul Gagné.
- Klein, Naomi; *No Logo*, Éditions Vintage Canada, Toronto, 2000.
- Kobloom, Ingo; *Pièces d'identité, Signets d'une décennie allemande 1989-2000*, Éditions Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2001.
- Kracauer, Siegfried; *Theory of film, The Redemption of physical reality*, Oxford University Press, Oxford-London-New York, 1960.
- Kracauer, Siegfried; *De Caligari à Hitler*, Éditions L'Age d'Homme, 1990.
- Lagny, Michelle; *De l'Histoire du cinéma*, Éditions Armand Colin, coll. cinéma et audiovisuel, Paris, 1992.
- Lavaud, Laurent (textes choisis et présentés par); *L'Image*, Éditions GF Flammarion, coll. Corpus, 1999. Voir: Aristote, *De la mémoire*; Bachelard, *L'Air et les songes*; Deleuze, *L'image-temps*; Baudrillard, *Simulacres et simulation*.
- Lemieux, Philippe; *L'Image numérique au cinéma*, Éditions Les 400 coups, coll. cinéma, Montréal, 2002.

- Lévy, Bernard-Henri; *Réflexions sur la Guerre, le Mal et la fin de l'Histoire, précédé de Les Damnés de la guerre*, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. Biblio/Essais Le Livre de Poche, Paris, 2001.
- Lévy, Pierre; *Qu'est-ce que le virtuel?*, Éditions La Découverte / Poche, Paris, 1998.
- Lindenberg, Daniel et Joseph Maïla (édité par); *Le conflit israélo-palestinien*, Éditions Desclée de Brouwer, coll. Histoire, textes tirés de la revue Esprit, Paris, 2001.
- Lipovetsky, Gilles; *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1993 (1983).
- Maalouf, Amin; *Les Identités meurtrières*, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. Le Livre de poche, Paris, 1998.
- Maffesoli, Michel; *L'Instant éternel, Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Éditions La Table Ronde, Paris, 2003.
- Maffesoli, Michel; *La Conquête du présent*, Éditions Desclée de Brouwer, coll. Sociologie du quotidien, Paris, 1998 (1979).
- Manière de voir #52, Le Monde diplomatique; *Penser le XXI^e siècle*, juillet-août 2000.
- Manière de voir #43, Le Monde diplomatique; *Les Convulsions du monde*, janvier-février 1999.
- Manière de voir #41, Le Monde diplomatique; *Un Autre monde est possible*, septembre-octobre 1998.
- Manière de voir #32, Le Monde diplomatique; *Scénarios de la mondialisation*, novembre 1996.
- Marin, Louis; *De la Représentation*, Édition Gallimard / Le Seuil, Paris, 1994.
- Marsolais, Gilles; *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Éditions Les 400 coups, coll. Cinéma, Montréal, 1997.
- Martin, Hans-Peter et Harald Schumann; *Le Piège de la Mondialisation*, Éditions Actes sud /Solin, Paris, 1997 (1996), traduction de Olivier Mannoni.
- Méjean, Jean-Max (dirigé par); *Philosophie et cinéma*, CinémAction #94, Voir: Pierre Maillot, *Qu'est-ce que penser au cinéma?*, Éditions CinémAction-Corlet-Télérama, 1er trimestre 2000.

- Morin, Edgar; *La méthode 5. L'humanité de l'humanité, L'identité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.
- Morin, Edgar; *Nul ne connaît le jour qui naîtra*, Éditions internationales Alain Stanké, Montréal, 2000.
- Morin, Edgar; *L'An zéro de l'Allemagne*, Éditions La cité universelle, Paris, 1946.
- Müller, Jürgen (édité par), *Films des années 90*, Taschen GMBH, Köln, 2001.
- Nancy, Jean Luc; *L'Évidence du film, Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001.
- Nietzsche, Friedrich; *Deuxième considération intempestive*, Éditions Mille et une nuit, Paris, 2000 (1874), traduction de Henri Albert.
- Orwell, George; *Nineteen Eighty-Four*, Éditions Penguin Books, UK, 1990 (1949).
- Paris, Thomas (dirigé par); *Quelle diversité face à Hollywood?*, CinémAction Hors-série, Éditions Corlet-Télérama, automne 2002.
- Parizeau, Jacques; *Le Québec et la mondialisation: une bouteille à la mer?*, Éditions VLB Essais, Montréal, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo; *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*, Éditions Payot, Paris, 1976.
- Petrella, Ricardo; *Écueils de la mondialisation*, Éditions Fides, coll. Les Grandes conférences, Montréal, 1997.
- Petrie, Duncan; *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, BFI Publishing, Londres, 1992.
- Pilger, John; *The New rulers of the world*, Éditions Verso, Londres-New York, 2002.
- Platon; *Apologie de Socrate*, Éditions GF Flammarion, Paris, 1997 (entre 399 et 387 avant j-c), traduction de Luc Brisson.
- Prédal, René; *Le cinéma d'auteur une vieille lune?*, Éditions Cerf, Coll. 7e Art, Paris, 2001.
- Prédal, René; *Histoire du cinéma*, Cinémaction #73, Éditions CinémAction-Corlet-Télérama, Paris, 4e trimestre 1994.
- Ramonet, Ignacio; *Propagandes silencieuses*, Éditions Gallimard, coll. Folio actuel, Paris, 2003, (Éditions Galilée, 2000).

- Ramonet, Ignacio; *Géopolitique du chaos*, Éditions Gallimard, coll. Folio actuel, Paris, 1999.
- Reinhart, Tanya; *Détruire la Palestine ou comment terminer la guerre de 1948*, Éditions La Fabrique, Paris, 2002, traduction de Eric Hazan.
- Rentschler, Eric (Édité par); *West German filmmakers on film, Visions and voices*, Éditions Holmes & Meier, New York, 1988.
- Rousseau, Jean-Jacques; *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Éditions Mille et une nuits, Paris, 1996 (1755).
- Rovan, Joseph; *Histoire de l'Allemagne, des origines à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.
- Roy, Jean-Louis; *Le Monde en 2020*, Éditions Fides, coll. Les Grandes conférences, Montréal, 1999.
- Roy, Lucie (sous la direction de); *Le Temps au Cinéma*, Cinémas Revue d'études cinématographiques, Vol.5 N.1-2, Automne 1994.
- Said, Edward W.; *L'humanisme, dernier rempart contre la barbarie*, Le Monde diplomatique, septembre 2003, p.20-21. Sa traduction de la nouvelle préface de *Orientalism*, 25th Ann. Edition, Vintage Books, New York, 2003 (1978).
- Said, Edward W.; *The End of the Peace Process, Oslo and After*, Vintage Books, New York, 2000.
- Said, Edward W.; *Covering Islam, How the media and the experts determine how we see the rest of the world*, Vintage Books, New York, 1997.
- Said, Edward W.; *Peace and its Discontents, Essays on Palestine in the Middle East Peace Process*, Vintage Books, New York, 1996.
- Said, Edward W.; *The Politics of dispossession, The Struggle for Palestinian Self-Determination, 1969-1994*, Vintage Books, New York, 1995.
- Said, Edward W.; *Des intellectuels et du Pouvoir*, Éditions du Seuil, Paris, 1996 (1994), traduction de Évelyne Cazade-Havas.
- Sarris, Andrew; *Notes on the Auteur theory 1962*, in *Film theory and criticism*, 3^e éditions, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985.
- Saul, John Ralston; *Les Bâtards de Voltaire, La dictature de la raison en Occident*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2000 (1992), traduction de Sabine Boulongne.

- Saul, John Ralston; *The Unconscious civilization*, Éditions Ananci, CBC Massey lectures series, Toronto, 1995.
- Schiller, Friedrich; *Lettres sur L'éducation esthétique de l'homme*, Éditions Aubier, coll. Domaine allemand bilingue, 1992 (1795), traduction de Robert Leroux.
- Schneider, Roland (dirigé par); *Cinéma allemand*, Cinémaction #28, Éditions du Cerf, Paris, 1984.
- Schweitzer, Ariel; *Le Cinéma israélien de la modernité*, Éditions L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris-Montréal, 1997.
- Séféris, Georges; *Poèmes 1933-1955*, Éditions Gallimard, Paris, 1963, traduction de Jacques Lacarrière et Egérie Mavraki.
- Serres, Michel; *L'Incandescent*, Éditions Le Pommier, Paris, 2003.
- Serres, Michel; *Hominescence*, Éditions Le Pommier, Paris, 2001.
- Serres, Michel; *Le Tiers-instruit*, Éditions François Bourin, Paris, 1991.
- Shohat, Ella; *Israeli cinema, East-West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, Austin, 1989.
- Simon, Sherry; *Hybridité culturelle*, Éditions L'île de la tortue, coll. Les Élémentaires: une encyclopédie vivante, Montréal, 1999.
- Soros, George; *On Globalization*, Éditions PublicAffaires, New York, 2002.
- Stiglitz, Joseph E.; *The Roaring Nineties: A New History of the World's Most Prosperous Decade*, Éditions W.W. Norton, New York-Londres, 2003.
- Stiglitz, Joseph E.; *La Grande désillusion*, Éditions Arthème Fayard, Paris, 2002, (*Globalization and Its Discontents*, Éditions W.W. Norton, New York-Londres, 2002), traduction de Paul Chemla.
- Taylor, Charles; *Grandeur et misère de la modernité*, Éditions Bellarmin, coll. L'Essentiel, Canada, 1992.
- Thibault, Martin; *De la banquise au congélateur, Mondialisation et culture au Nunavik*, Éditions Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2003.
- Thoraval, Yves; *Les Cinémas du Moyen-Orient, Iran-Égypte-Turquie*, Éditions Séguiés, Paris, 2000.
- Todd, Emmanuel; *Après l'empire, Essai sur la décomposition du système américain*, Édition Gallimard, coll. Folio actuel, Paris, 2002-2004.

- Tomlinson, John; *Globalization and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Toubiana, Serge; *Exils et territoires Le cinéma d'Amos Gitai*, Éditions Arte et Cahiers du Cinéma, Paris, 2003.
- Tredell, Nicolas (édité par); *Cinemas of the mind, A critical history of film theory*, Icon Books, Cambridge-UK, 2002.
- Trifiatis, Demetrios; *La pensée d'Héraclite à la lumière du fragment B102*, Mémoire de maîtrise, Département de Philosophie, Université de Montréal, 1981.
- Truffaut, François; *Le plaisir des yeux, Écrits sur le cinéma*, Éditions Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2000 (1953-1980).
- Van Eersel, Patrice (sous la direction de); *Donner une âme à la mondialisation*, Question de #129, Éditions Albin Michel, Paris, juin 2003.
- Warnier, Jean-Pierre; *La Mondialisation de la culture*, Éditions La Découverte, coll. Repères, Paris, 1999.
- Wenders, Wim; *La Vérité des images*, Éditions L'Arche, Paris, 1992, traduction de Dominique Petit.
- Wenders, Wim et Peter Handke; *Der Himmel über Berlin / Les Ailes du désir*, scénario, Éditions Suhrkamp Verlag, Berlin, 1987 et Éditions Jade-Flammarion, Paris, 1987.
- Wenders, Wim; *An attempted description of an indescribable film, From the first treatment for «Wings of desire»*, 1986, dans *Wim Wenders: On Film*, Éditions Faber and Faber, Londres-New York, 2001.
- Wiesel, Elie; *Le Golem*, Éditions Du Rocher/Bibliophane, Paris, 1998.
- Willemen, Paul (édité par); *The Films of Amos Gitai, A Montage*, Éditions British Film Institute, Londres, 1993.
- Wollen, Peter; *From signs and meaning in the cinema, the Auteur theory*, 1969, dans *Film theory and criticism*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1985.
- Ziegler, Jean; *Les Nouveaux maîtres du monde et ceux qui leur résistent*, Éditions Fayard/ Seuil, coll. Points, Paris, 2002
- Zweig, Stefan; *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, Éditions Belfond, Paris, 1993 (1944).

Articles Internet et Revues:

- New York Times Magazine, *Us & Them, What globalization (here and there) has done to films*, 14 novembre 2004.
- Cahiers du Cinéma, avril 2005, *Atlas du cinéma/ World Cinema Atlas Edition 2005*.
- 24 Images, printemps et été 2005, *Les Cinémas nationaux face à la mondialisation*.
- Anderson, Jason ; *From the page to Lepage*, 18/01/2001, www.eye.net.
- Appadurai, Arjun; *Globalization*, dans *Public culture*, Vol.12, N.1, Duke University Press, Hiver 2000.
- Barbaroux, Évangéline (dossier coordonné par); *Mondialisation, L'état du cinéma vu par 50 cinéastes de la planète, Israël: Amos Gitai La métaphore de l'ananas*, Cahiers du cinéma #557, Mai 2001.
- Bensmaïa, Réda; *L'espace quelconque comme personnage conceptuel*, Revue Iris, 1997.
- Bensmaïa, Réda; *De l'automate spirituel ou le temps dans le cinéma moderne selon Gilles Deleuze*, Cinémas Revue d'études cinématographiques, 1994.
- Dargis, Manohla; *The Way We Live Now, The 21st Century Cinephile*, New York Times Magazine, 14 novembre 2004, p.39-42.
- Dugas, Lucie; *Allemagne année 90 neuf zéro de Jean-Luc Godard, La mémoire fait l'histoire*, dans: *Où en est le God-Art?*, CinémAction n.109, dirigé par René Prédal, Éditions CinémAction-Corlet-Télérama, Paris, Novembre 2003.
- Gitai, Amos; *Notes pour Kippour*, Trafic #40, Hiver 2001, P.O.L. Éditeur, p.54 à 63.
- Hakem, Tewfik; *Kedma d'Amos Gitai vu par les critiques arabes*, Le Monde, 19 mai 2002.
- Higuinen, Erwan; *Cannes 1999, Kadosh d'Amos Gitai*, Cahiers du cinéma # 536, Juin 1999.
- Joyard, Olivier & Frédéric Strauss; *Entretien avec Elia Suleiman, Éloge des rencontres fortuites et des trajectoires inexplicées*, Cahiers du cinéma #523, Avril 1998.
- Klein, Naomi; *Don't Fence us in*, Guardian, 6 octobre 2002, www.guardian.co.uk, aussi disponible sur www.globalpolicy.org.

- Mandelbaum, Jacques (propos recueillis par); *Six cinéastes du Moyen-Orient face à la guerre*, Le Monde, 16 mai 2002.
- Mandelbaum, Jacques; *Israël-Palestine, la paix à portée de caméra?*, Le Monde, 22 mai 2002.
- Ménard, Guy; *Cinéma allemand, revisiter l'histoire*, Cinébulles Vol.11 n.3, avril-juin 1992.
- Orléan, Matthieu; *Fragments venues du cinéma israélien*, Cahiers du cinéma #528, Octobre 1998.
- O'Sullivan, Michael; *Wim Wenders: How the West Won Him Over*, Washingtonpost.com, 14 avril 2006.
- Philadelphia, Desa; *Sundance Buzz: A Pair of Wild Cards* (entrevue avec Sam Shepard et Wim Wenders), Times.com, 30 janvier 2006.
- Piégav, Baptiste; *Jérusalem, ville fermée, film ouvert, Kadosh*, Cahiers du cinéma #538, Septembre 1999.
- Sanselme, Marie-José; Entrevue avec Amos Gitai réalisée lors du Festival de Cannes en Mai 1999, et publiés sur www.ocean-films.com, et dans l'édition dvd de Kino-Video du film *Kadosh*.
- Schwartz, Louis; *Deleuze, Rodowick and the Philosophy of Film*, www.film-Philosophy.com, 2000.
- Schweitzer, Ariel; *Esther ou le Pourim-shpil d'Amos Gitai*, Trafic #40, Éditions P.O.L., Paris, Hiver 2001.
- Suleiman, Elia; *Lettre d'un cinéaste palestinien*, Cahier du cinéma #551, Novembre 2000.
- Suleiman, Elia; *The postponed drama of return*, 27 octobre 2003, www.opendemocracy.net, publié dans le magazine al-Adab (Beyrouth), novembre 2003.
- Tesson, Charles (propos recueillis par); *Amos Gitai, Mon cinéma, forcément subversif*, Cahiers du cinéma #568, Mai 2002.
- Tesson, Charles (propos recueillis par); *Entretien avec Amos Gitai et Renato Berta, Organiser le chaos*, Cahiers du cinéma #549, Septembre 2000.

-Tesson, Charles; *Kedma d'Amos Gitai, Le chemin de Jérusalem*, Cahiers du cinéma #568, Mai 2002.

-Tesson, Charles; *Le Souffle de l'action, Kippour*, Cahiers du cinéma #549, Septembre 2000.

-Totaro, Donato; *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project, Cinema 1: The Movement-Image, Cinema 2: The Time-Image*, www.offscreen.com, 1999.

-Toubiana, Serge (propos recueillis par); *Entretien avec Amos Gitai, Allées, venues*, Cahiers du cinéma #523, Avril 1998.

Sites de Références Internet:

Cinéma:

<http://www.sensesofcinema.com/>

<http://www.screen.arts.gla.ac.uk/>

<http://www.bfi.org.uk/>

<http://www.horschamp.qc.ca/> / <http://www.offscreen.com>

<http://www.amosgitai.com/>

<http://www.musicolog.com/angelopoulos.asp>

<http://www.exmachina.qc.ca/>

<http://www.lafacacacheedelalune.com/>

<http://www.wim-wenders.com/>

<http://www.qatsi.org/>

<http://www.witness.org/>

Culture et Mondialisation

<http://www.mcc.gouv.qc.ca/international/diversite-culturelle/>

<http://portal.unesco.org/culture/>

<http://www.diversityinc.com/>

www.incp-ripc.org

<http://www.culturescope.ca>

<http://www.globalresearch.ca/>

<http://www.terresacree.org/obsmondi.htm>

<http://oneworld.net/>
<http://www.notre-planete.info/>
<http://anti.mondialisation.free.fr/>
<http://www.cyberhumanisme.org/matiere/mondialisation.html>
<http://www.amnesty.org/>
<http://www.zmag.org/>
<http://www.edwardsaid.org/>
<http://www.zmag.org/chomsky/index.cfm>
<http://www.alternatives.ca/>
<http://www.independent.co.uk/>
<http://www.courrierinternational.com/dossiers/dossier.htm>
<http://www.unhcr.ch/cgi-bin/texis/vtx/home>
<http://www.un.org/french/newscentre/>
<http://www.worldbank.com/>
<http://www.imf.org/external/fra/index.asp>
<http://www.wto.org/indexfr.htm>

Filmographie

Theo Angelopoulos:

Eleni, La terre qui pleure (2004)
L'Éternité et un jour (1998)
Lumière et compagnie (1995)
Le Regard d'Ulysse (1995)
Le Pas suspendu de la cigogne (1991)
Paysage dans le brouillard (1988)
L'Apiculteur (1986)
Voyage à Cythère (1984)
Le Voyage des comédiens (1975)

Amos Gitai:

Free Zone (2005)
Terre Promise (2004)
Alila (2003)
11'09"01 (2002) (segment «Israël»)
Kedma (2002)
Eden (2001)
Wadi (2001)
Kippour (2000)
Kadosh (1999)
Une Maison à Jérusalem (1998)
Yom Yom (1998)
Guerre et Paix à Vesoul (1997)
Devarim (1996)
Golem, Le jardin pétrifié (1993)
Golem, L'esprit de l'exil (1992)
Naissance d'un Golem (1991)
Wadi 1981-1991 (1991)
Berlin-Jérusalem (1989)
Esther (1986)
Ananas (1984)
Bankok Bahrain (1984)
Journal de campagne (1982)
Wadi (1981)
House / Bait (1980)

Elia Suleiman:

Intervention divine (2002)
Chronicle of a Disappearance (1997)
War and Peace in Vesoul (1997)

Robert lepage:

Pièces de théâtre: *Zulu Time* (2002) et *La Face cachée de la Lune* (2003)

Films:

La Face cachée de la Lune (2003)

Possible Worlds (2000)

Nô (1998)

Le Polygraphe (1996)

Le Confessionnal (1995)

Wim Wenders:

Don't Come Knocking (2005)

Land of Plenty (2004)

The Soul of a man: The Blues (2002)

Buena Vista Social Club (1999)

The End of Violence (1997)

Lumière et compagnie (1995)

Par delà les nuages (1995, co-réalisé avec Michelangelo Antonioni)

Lisbon Story (1994)

Si loin, si proche ! (1993)

Jusqu'au bout du monde (1991)

Notebook on Cities and Clothes (1989)

Les Ailes du désir (1987)

Tokyo-Ga (1985)

Paris, Texas (1984)

Chambre 666 (1982)

L'État des choses (1982)

Lightning Over Water - Nick's Movie (1980)

L'Ami américain (1977)

Au fil du temps (1976)

Faux mouvement (1974)

Alice dans les villes (1974)

L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty (1972)

Godfrey Reggio:

Naqoyqatsi: Life as War (2002)

Powaqqatsi: Life in Transformation (1988)

Koyaanisqatsi: Life Out of Balance (1983)

Documentaires de référence:

Power and Terror: Noam Chomsky in our Times
de John Junkerman (2002), États-Unis et Japon.

Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media
de Mark Achbar et Peter Wintonick (1992), Canada.

Bowling for Columbine et Fahrenheit 9/11
de Michael Moore (2002 et 2004), Canada et États-Unis.

The Corporation
de Jennifer Abbott et Mark Achbar (2003), Canada.

This is What Democracy Looks Like
de Jil Friedberg et Rick Rowley (2000), États-Unis.

Seeing is Believing: Handicams, Human Rights and the News
de Katarina Cizek et Peter Wintonick (2002) Canada.

Cinéma Vérité: Defining the Moment (Le moment décisif)
de Peter Wintonick (1999), Canada et Québec.

Robert Lepage sur sa propre fréquence
par Martin Fournier (2003), Québec.

Robert Lepage
Interview émission Contact, Télé-Québec, 2006.

For All Mankind
de Al Reinert, (1989), États-Unis.

The Elegant Universe (The Theory of everything)
de Julia Cort et Joseph McMaster (2003), États-Unis.

What the bleep do we know!?
de William Arntz, Betsy Chasse et Mark Vicente (2004), États-Unis.

Wall (Mur)
de Simone Bitton (2004), France et Israël.

War Photographer
de Christian Frei, (2001), Suisse.