

Université de Montréal

Construire l'intimité : entre psychanalyse et cinéma
La mise en scène de l'espace du couple dans trois films d'Alain Tanner

Par Camille Trembley

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade
M.A. en études cinématographiques

15 Juin 2017

© Camille Trembley, 2017

RÉSUMÉ

Le cinéma d'Alain Tanner est connu pour son engagement politique et social. Créateur du mouvement du « nouveau cinéma suisse », la figure du cinéaste est devenue incontournable dans la construction d'un cinéma national en Suisse à partir des années 1970. Ses films sont souvent perçus comme des films idéologiques et contestataires. Tanner remet en question inlassablement la société de consommation et le cinéma commercial.

Sans nier le message social du cinéaste, nous désirons dans cette recherche nous concentrer autour d'un aspect peu abordé dans son œuvre : la construction de l'espace cinématographique à travers la figure du couple. Notre projet vise à dépasser le cinéaste politiquement engagé pour comprendre comment se construit un certain type d'intimité dans ses films. Pour ce faire, nous analyserons trois films qui mettent en scène de façon centrale un couple et une chambre vide. Dans une démarche esthétique, nous analyserons *Le Retour d'Afrique* (1973), *Le Milieu du Monde* (1974) et *Dans la Ville Blanche* (1983), réalisés et produits par Alain Tanner.

A l'aide de la psychanalyse et plus particulièrement de la *Daseinsanalyse* de Ludwig Binswanger, mouvement qui s'inspire de la phénoménologie et de la psychiatrie, nous désirons analyser l'espace cinématographique de ces trois films comme un espace vécu. En effet, nous posons l'hypothèse que l'intériorité des personnages se lit à travers la construction des espaces cinématographiques dans le film. Nous tenterons de déterminer, à partir de la construction particulière de l'espace, quelle réflexion sur l'identité et sur l'intimité est à l'œuvre chez Tanner. Cette recherche nous permettra également de réfléchir à la manière dont l'intimité peut être saisie par une œuvre cinématographique particulière.

Mots-clés

Alain Tanner, espace, *Daseinsanalyse*, couple, intimité

ABSTRACT

Alain Tanner's cinema is known for its political and social commitment. Creator of the "New Swiss Cinema" movement, this filmmaker became important in the construction of a national cinema in Switzerland from the 1970s onwards. His movies are often perceived as ideological and anti-authority. Tanner questions the consumer society and commercial cinema.

Without denying the social message of the filmmaker, we wish throughout this research to observe his work in a new light: that of the construction of a cinematographic space through the figure of the couple. We aim to overstep the politically committed aspect of the filmmaker in order to understand how a certain type of intimacy is built in his movies. To do so, we shall analyze three movies in which a couple and an empty room take central stage. Through an esthetic approach, we shall analyze *Le Retour d'Afrique* (1973), *Le Milieu du Monde* (1974) and *Dans la Ville Blanche* (1983), directed and produced by Alain Tanner.

By means of psychoanalysis and particularly by means of Ludwig Binswanger's *Daseinsanalyse*, a movement inspired by phenomenology and psychiatry, we wish to analyze the film space of these three movies as an inhabited space. Indeed, our main hypothesis is that the interiority of the characters can be read through the construction of cinematographic spaces in the movie. We shall try to determine, from the peculiar construction of this space, what consideration of identity and intimacy is at work in Tanner's films. This research will also allow us to reflect on how intimacy can be seized by a particular film work.

Keywords

Alain Tanner, space, *Daseinsanalyse*, couple, intimacy

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
TANNER CINEASTE DU LIEU	8
INTIMITE ET POLITIQUE	9
INTIMITE ET ESPACE	11
PSYCHANALYSE ET ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES.....	11
CHAPITRE 1 : REVUE DE LITTÉRATURE	14
LES NOUVEAUX CINEMAS	14
LE <i>FREE CINEMA</i>	16
LE NOUVEAU CINÉMA SUISSE	19
<i>Situation du cinéma en Suisse avant les années 1960</i>	19
<i>Les enjeux du nouveau cinéma suisse</i>	21
<i>Alain Tanner et le « nouveau cinéma Suisse »</i>	24
LES BIOGRAPHIES.....	26
LES OUVRAGES SUR LE CINÉMA SUISSE	28
UNE NOUVELLE RÉFLEXION SUR LE CINÉMA SUISSE : LE PAYSAGE COMME OUTIL POLITIQUE	29
LES FILMS DE TANNER : UNE REFLEXION UNIQUEMENT POLITIQUE ?	29
CHAPITRE 2 : <i>DASEINSANAYLSE</i> ET ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE.....	31
LUDWIG BINSWANGER ET LA <i>DASEINSANAYLSE</i>	31
<i>La psychiatrie phénoménologique</i>	32
<i>La démarche de Binswanger</i>	34
LE PROBLÈME DE L'ESPACE EN PSYCHOPATHOLOGIE	37
L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE VÉCU	40
CATÉGORIES D'ESPACES ET FILMS D'ALAIN TANNER	44
<i>Le Retour d'Afrique, Le Milieu du Monde</i>	44
<i>Dans la Ville Blanche</i>	45
LA SPATIALITE DE LA « NOSTRITE »	47
LA « NOSTRITE » DANS LES FILMS D'ALAIN TANNER.....	51
CHAPITRE 3 : <i>LE RETOUR D'AFRIQUE</i>	54
L'ESPACE DANS <i>LE RETOUR D'AFRIQUE</i>	57
L'ESPACE PROPRE	58
DE L'ESPACE PROPRE A L'ESPACE ETRANGER	63
<i>Deux parcours dans la vieille ville</i>	64

« Place des petits cons, Bourg de four »	66
À L'INTERIEUR DE LA CHAMBRE : QUAND L'ESPACE PROCHE DEVIENT L'ESPACE LOINTAIN.....	68
NOSTRITE ET PLURALITE	75
CHAPITRE 4 : <i>LE MILIEU DU MONDE</i>	77
L'ESPACE DANS <i>LE MILIEU DU MONDE</i>	80
PREMIER ESPACE D'INTIMITE DU COUPLE	81
<i>Vers le « Milieu du Monde »</i>	86
<i>Conséquences sur l'espace social</i>	91
DEUXIEME ESPACE D'INTIMITE DU COUPLE	93
<i>La chambre d'Adriana</i>	93
<i>Conséquence sur l'intimité</i>	98
CHAPITRE 5 : <i>DANS LA VILLE BLANCHE</i>	100
DE L'ESPACE HISTORIQUE A L'ESPACE PRESENTIEL : DE BALE A LISBONNE.....	103
LISBONNE : LA CREATION D'UN ESPACE HOMOGENE	111
L'HOMME CONFUS	117
<i>L'espace de la vacuité</i>	118
CONCLUSION.....	125
VERS UNE INTIMITE COLLECTIVE ?	126
BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Le Retour d'Afrique (Tanner, 1973)	59
Figure 2 : Le Retour d'Afrique (Tanner, 1973)	59
Figure 3 : Le Retour d'Afrique (Tanner, 1973)	59
Figure 4 : Le Retour d'Afrique (Tanner, 1973)	70
Figure 5 : Le Retour d'Afrique (Tanner, 1973)	70
Figure 6 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	89
Figure 7 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	90
Figure 8 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	90
Figure 9 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	90
Figure 10 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	93
Figure 11 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	93
Figure 12 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	93
Figure 13 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	97
Figure 14 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	97
Figure 15 : Le Milieu du Monde (Tanner 1974)	97
Figure 16 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	109
Figure 17 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	109
Figure 18 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	111
Figure 19 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	111
Figure 20 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	111
Figure 21 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	115
Figure 22 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	115
Figure 23 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	119
Figure 24 : Dans la Ville Blanche (Tanner, 1983)	123

REMERCIEMENTS

Je remercie Marion Froger pour sa confiance, son soutien et sa correction éclairée et inspirante.

Je remercie Alain Tanner et Ludwig Binswanger pour leurs œuvres stimulantes et poétiques.

Je remercie ceux qui ont rendu ce mémoire possible grâce à leur soutien intellectuel, moral et émotionnel

Clara Bich – Amandine Bula – Nicolas Brault – Alice Elwakil – Aurélie Guye-Perrault – Yasmine Jouhari – Coralie Lansier – Jean-François Lesage – Marine Noël – Laurence Olivier – Nour Ouyada – Emmelyne Péault – Féroë Pontay – Manuelle Zibung.

À Françoise, Adriana, Rosa, Vincent, Pauls et les autres....

INTRODUCTION

Tanner cinéaste du lieu

En janvier 2017, lors de la rétrospective consacrée à Alain Tanner à la Cinémathèque québécoise, je me suis rendu compte que les films du cinéaste créaient chez moi un profond sentiment de bien-être, une sensation d'être de retour « à la maison ». Les personnages tannériens m'habitent depuis la découverte de *la Salamandre*. Ils habitent aussi ma ville, Genève, que Tanner a su filmer sans complaisance. Les films de Tanner, c'est un « retour à la maison », soit, mais un retour confrontant. Au plaisir de voir Jacques Denis donner un cours d'histoire dans mon ancienne salle de géographie du Collège Calvin, au plaisir de voir des cafés connus remplis de la présence de Bulle Ogier ou de François Simon, au plaisir de voir le Rhône s'écouler de film en film, de rive en rive, se superposent une réflexion radicale politique, esthétique et intellectuelle sur la Suisse et surtout sur l'homme. Alain Tanner sait parler de sujets durs, de sujets existentiels sans jamais nier la beauté du monde. Le cinéaste met en scène une identité difficile mais toujours dans une joyeuse liberté.

« Mes parents habitaient à Genève, mais savaient à peine où se trouvait la Suisse. À cet égard, j'étais donc un orphelin, un exilé de l'intérieur, posé sur une frontière entre la Suisse et la France » (Tanner, 2007, p.73). Pour trouver un sens à « cet exil intérieur », Tanner commence par filmer la Suisse, cet espace contraignant et familier. Depuis *Charles Mort ou Vif* (1969) jusqu'à *Paul s'en va* (2004), il ne cesse de traquer son pays et sa ville dont chaque parcelle d'espace est passée au peigne fin par sa caméra.

« Quelqu'un a dit un jour (...) que j'étais « un cinéaste du lieu ». C'est tout à fait juste. Pour moi, le lieu du film est absolument essentiel. Je ne peux pas envisager de tourner si je n'ai pas trouvé le lieu exact, précis où la scène va se dérouler » (Tanner, 2007, p.55). Oui, Tanner est un cinéaste qui a su visiter et revisiter le paysage suisse, un « cinéaste du lieu ». Je dirai même que Tanner est un cinéaste de « l'espace » dont la mise en scène dépasse un lieu géographique déterminé. Une mise en scène de l'espace particulière détermine tous ces films. Tanner dit que le désir doit être une nécessité pour faire du cinéma (Tanner, 2007, p.29). Je crois que le cinéma chez Tanner passe effectivement par le désir et surtout par le désir de filmer des corps habiter l'espace sous toutes ses formes. Ses films offrent alors aux spectateurs un accès privilégié à l'intimité.

Malgré une œuvre qui offre une configuration cinématographique singulière de l'espace, cet aspect a été peu traité chez Alain Tanner. Pour ce faire, nous nous intéressons à travailler sur l'intimité des personnages et sur la mise en scène de leur intériorité. Comme nous l'établirons lors notre premier chapitre, les études sur les films d'Alain Tanner traitent principalement de la dimension politique du travail du cinéaste. Elles traitent également de la participation active du cinéaste à la création d'un cinéma national, le « nouveau cinéma suisse ». Cela n'évacue en rien les questionnements intrinsèques au cinéma d'Alain Tanner qui s'articulent autour de problématiques sociales et politiques. Notre propos est de les analyser à travers la mise en scène de l'espace et ainsi renouveler l'approche de la question de l'identité nationale dans les films de Tanner. L'intérêt de cette nouvelle approche est de concevoir son cinéma aussi comme un cinéma de l'intime. En effet, bien que le cinéaste suisse porte une intention particulière à filmer les collectifs et les groupes, la figure du couple est une figure récurrente dans son cinéma. À travers une démarche esthétique, ce mémoire vise à interroger la construction de l'intimité en proposant une analyse de la mise en scène du couple et de son espace dans trois films d'Alain Tanner : *Le Retour d'Afrique*, 1971 ; *Le Milieu du Monde*, 1974 ; *Dans la Ville Blanche*, 1983.

Intimité et politique

Les personnages dans les films d'Alain Tanner se posent beaucoup de questions existentielles. Comment et pourquoi agissons-nous ? Qu'est-ce qui nous meut ? Qui sommes-nous ? Tout d'abord, à un niveau national : Que signifie « être suisse » ? Existe-t-il une identité suisse ? D'ordinaire, les protagonistes de ses films remettent en question leurs sentiments d'appartenance à leur pays. Par exemple, dans le film *Messidor* (1979), les deux personnages principaux, Jeanne et Marie, se demandent sans cesse comment peut fonctionner un aussi petit pays aux frontières oppressantes. Ensuite, d'un point de vue politique et éthique, les films de Tanner nous interrogent : qui sommes-nous à l'intérieur d'un système capitaliste ? Comment devons-nous nous situer et agir dans ce système ? Souvent, Tanner met en scène des rapports de classe qui montre d'un côté le monde ouvrier et paysan et de l'autre la bourgeoisie. Cette bourgeoisie essaye de s'extraire d'elle-même telle la figure de l'entrepreneur Charles Dé dans *Charles mort ou vif*. Celui-ci décide de quitter l'affaire familiale pour vivre en marge avec un peintre en bâtiment. Ainsi ces réflexions identitaires, politiques et éthiques peuvent être vues et analysées d'un point de vue plus personnel et intime.

— J'ai commencé un article d'un philosophe français sur l'âme,
l'âme revient à la mode en ce moment. Je ne suis pas catholique,

mais je crois à l'âme à la manière de certains philosophes du passé. Est-ce que Monsieur croit à l'âme ?
— Oui, c'est une des rares choses auquel je crois, encore qu'en ce moment je ne sais plus très bien si c'est mon âme ou mon inconscient qui m'ont amené sur ce banc.

Ce dialogue entre Paul et un vendeur de billets de loterie, tiré du film *Requiem* (1998), met en évidence la quête spirituelle qui parcourt en filigrane le cinéma d'Alain Tanner. Les émois et les vagues à l'âme de ses personnages sont bien présents. Alain Tanner met en scène une expérience intimement vécue à travers ses personnages. Il filme des intérieurs et des espaces d'intimité. Ces espaces font échos aux histoires de ses protagonistes. De cette manière, on peut dire que Tanner pratique un cinéma de l'intimité et de l'expérience personnelle et individuelle. En fait, Tanner parle de l'angoisse et de la difficulté pour l'individu de se trouver dans un espace construit par une société qui tente par tous les moyens de montrer un bien-être social ; de la Suisse au Portugal en passant par l'Irlande. A première vue, les personnages tannériens pratiquent un dialogue didactique. Ils semblent souvent désaffectés, coupés de leurs émotions. Ne nous méprenons pas. Il n'y a pas de psychologisme ou de dialogue introspectif chez Tanner. Le discours dévoile très peu de choses sur leur intériorité.

Dans les films de Tanner, les acteurs sont aussi un pivot essentiel dans sa conception du cinéma. Pour Tanner, la méthode idéale pour faire un film est d'abord de trouver les acteurs qui correspondent à un certain désir du réalisateur. Ensuite, l'idéal est de découvrir avec eux les personnages du film (Tanner dans Detassis, 1986, p.10). Tanner thématise cette pratique dans *la Vallée fantôme* (1987). Paul (Jean-Louis Trintignant), un cinéaste cherche une actrice pour son prochain film. Il n'a ni synopsis, ni scénario, ni dialogue. La découverte de l'actrice doit le mener à la création de son film. « Bien sûr tout est faux sur un plateau de cinéma (...) Par où donc peuvent entrer les petits bouts de vérité ? En premier lieu par les acteurs, par leur présence (...) leur corps et leur voix » (Tanner, 2007, p.31). Par cette affirmation, Alain Tanner révèle que l'authenticité passe par la corporéité des acteurs dans le film. Lors d'un entretien avec Michel Boujut, Tanner nous éclaire sur son rapport aux acteurs : « (...) les personnages de mes films sont des bribes de moi-même » (Tanner dans Boujut, 1974, p.27), des petites parcelles d'intimité que Tanner et ces acteurs et personnages nous livrent.

Intimité et espace

Comment Tanner réussit-il à nous transmettre cette intériorité, cette intimité ? Il ne pratique pas une psychologie appuyée sur ses personnages. Ce n'est pas non plus en construisant un discours introspectif. Nous avançons l'hypothèse que c'est par la mise en scène des espaces d'intimité représentée par la figure du couple ainsi que par l'agencement et la modulation des espaces autour de cette figure du couple. Selon cette hypothèse, les espaces omniprésents dans ces films n'ont plus simplement une visée politique. Ils jouent le rôle de révélateur. Ils sont filmés et mis en scène pour mieux mettre à nu une intériorité douloureuse remplie de vacuité et de doutes. Les espaces intérieurs et extérieurs, leurs contrastes et leurs ressemblances nous font voir certaines émotions et nuances. L'espace, le paysage environnant ou les lieux restreints deviennent des indicateurs émotionnels des personnages. Quand Tanner filme la vallée de la Brévine en hiver dans *La Salamandre*, les personnages deviennent le corrélat de la plaine morne en hiver. Les espaces sont aussi affectés par le passage des personnages et par leurs émotions. Dans cette optique, la psychanalyse comme outil méthodologique qui cherche à comprendre les comportements et les mécanismes intimes de l'esprit, semble appropriée.

Psychanalyse et études cinématographiques¹

La notion d'espace comme outil d'analyse a été peu employée dans l'analyse des films de Tanner. Comme nous l'explicitons dans notre revue de littérature critique, l'espace chez Tanner est surtout vu comme un outil politique. Quant à la notion d'espace en psychanalyse dans le cadre de recherche cinématographique, elle a été peu commentée². Dans les études cinématographiques, la psychanalyse est principalement utilisée à travers une série de comparaisons entre les films et des mécanismes psychiques inconscients³. Par exemple, « le

¹ Nous précisons que nous ne faisons pas une recherche exhaustive sur les liens entre cinéma et psychanalyse, mais cherchons à en dégager les grandes tendances afin de situer notre démarche.

² Voir Berton, Mireille. 2004. « Freud et l'"intuition cinématographique" : psychanalyse, cinéma et épistémologie ». *CinémaS / Journal of Film Studies*, vol. 14, n°2-3, p. 53-73. Dans *Erudit*. <http://id.erudit.org/iderudit/026004ar>. Téléchargé le 18 novembre 2016. En effet dans cet article, à notre avis très innovant, Berton synthétise les utilisations traditionnelles de la psychanalyse appliquée au cinéma c'est-à-dire l'analogie entre le film et les mécanismes psychiques de l'inconscient freudien, l'identification narcissique du spectateur par les théories lacaniennes et l'utilisation de Freud dans les études féministes (nous penserons au travail Laura Mulvey ou de Tania Modelski sur les films d'Hitchcock). Berton montre la rareté de l'utilisation à proprement parlé de « l'espace ». Elle cherche alors à « émanciper le cinéma de son statut d'auxiliaire » (Berton, 2004, p.53). Elle avance l'hypothèse que le dispositif du cinéma et en particulier son appréhension de l'espace a permis à la psychanalyse freudienne de construire une théorie influencée plus par la spatialité que par la temporalité.

³ Voir Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet (dir.). 2008. « Chapitre 5 : Le film et son spectateur ». Dans *Esthétique du film*. pp. 159 à 202. Paris : Nathan. Ce livre offre une bonne synthèse sur la psychanalyse appliquée au cinéma surtout autour de la construction d'une théorie du spectateur ; Voir également Bellour, Raymond, Kuntzel, Thierry, Metz, Christian (dir.). 1975. *Psychanalyse et cinéma*, vol. 23, n°1 Dans *Communications*. www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1975_num_23_1. Consulté le 23 mai 2017. Les

stade du miroir » lacanien ou le complexe d'Œdipe freudien sont des outils pour décrire l'état du spectateur de cinéma⁴ (Aumont et *all.* 2008, pp. 174 à 184). La fonction de l'imaginaire est également étudiée, mais surtout du point de vue de l'identification spectatorielle⁵. Quant aux analyses psychanalytiques, elles se concentrent souvent autour de la psychologie des personnages et de leurs actions (Berton, 2004, p.57). Nous profitons de cette recherche pour exploiter le mouvement peu connu de la *Daseinsanalyse* afin d'aborder le rapport entre cinéma, psychanalyse et espace de façon nouvelle.

Pour analyser la construction de l'intimité dans les films d'Alain Tanner, nous nous intéresserons d'abord à la mise en scène du couple et de son espace. Nous regarderons ensuite la mise en scène entre l'espace intérieur du couple et de l'espace extérieur au couple. Nous nous intéresserons plus particulièrement au rapport entre ces espaces. Ces espaces entrent-ils en résonance, en contradiction ou en confrontation ? Par ce biais, nous tenterons de démontrer que l'intériorité des personnages se comprend et se lit à travers la construction de l'espace.

La mise en scène de l'espace dans les films de Tanner révèle tour à tour l'espace intime du couple comme un espace réel restreint, souvent représenté par une chambre qui s'oppose à l'espace extérieur, appréhendé comme espace social, fragmenté en autant de vues documentaires répétitives, où le couple ne parvient pas à s'inscrire. Des instruments peu exploités de la psychanalyse, en particulier le mouvement de la *Daseinsanalyse*, vont permettre d'appréhender et de comprendre l'espace dans les trois films de Tanner que nous allons analyser dans le cadre de ce mémoire. Brièvement, la *Daseinsanalyse* est une théorie psychiatrique qui apparaît dans les années 1920 en Suisse (Casteban et Dastur, 2011, p.51). La *Daseinsanalyse* s'inspire de la phénoménologie d'Husserl dans un premier temps puis d'Heidegger dans un deuxième temps (Casteban et Dastur, 2011, pp. 56 à 57). Pourquoi utiliser ce courant marginal ?

différents articles de cette revue donnent le pouls de l'application de la psychanalyse au cinéma dans les années 1970, et restée assez actuelle. Nous conseillons en particulier l'article de Jean-Louis Beaudry « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». On voit effectivement comment Jean Beaudry compare les mécanismes du cinéma à ceux de la métapsychologie freudienne, c'est-à-dire les mécanismes du rêve pour montrer que le spectateur de manière inconsciente s'identifie alors au film. A cause du dispositif de la salle obscure, le spectateur vit alors une régression narcissique. Beaudry, Jean-Louis. 1975. « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Psychanalyse et cinéma*, vol. 23, n°1 Dans Bellour, Raymond, Kuntzel, Thierry, Metz, Christian (dir.) *Communications*. www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1975_num_23_1. Consulté le 23 mai 2017.

⁴ On remarque que l'utilisation des théories psychanalytiques en études cinématographiques est surtout centrée autour de la psychanalyse freudienne et lacanienne.

⁵ Voir Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Marc Vernet (dir.). 2008. « Chapitre 5 : Le film et son spectateur ». Dans *Esthétique du film*. pp. 159 à 202. Paris : Nathan.

D'abord, l'approche de la *Daseinsanalyse*⁶, fondée par le psychiatre suisse Ludwig Binswanger, aborde l'espace comme une priorité dans ses analyses cliniques. L'espace, la spatialisation et la spatialité sont des thèmes qui sont au cœur de la recherche de la *Daseinsanalyse* (Binswanger, 1998, pp. 48 à 57 ; Verdeaux et Kuhn dans Binswanger, 1971, pp. 16 à 18). Ensuite, la *Daseinsanalyse* offre la possibilité de penser l'espace non plus comme un espace euclidien neutre, mais comme un espace toujours vécu et affecté (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.17). L'homme n'est plus un objet neutre parmi d'autres objets neutres qu'on poserait dans un espace éternel et inamovible (Casteban et Dastur, 2011, p.31). L'espace n'est plus un espace rigide, mais un espace pensable de façon dynamique. L'espace n'est plus un simple décor qui équivaut à une symbolique particulière. La *Daseinsanalyse* nous aide aussi à penser le rapport entre l'espace et l'affect. En effet, il y a un double mouvement de l'espace. L'espace peut illustrer un ressenti par exemple, un paysage montré qui illustrerait un type d'émotions. Mais l'espace peut également être affecté par les ressentis des personnages, par exemple les émotions qui influencent le paysage (Binswanger, 1998, p.81). De plus, la *Daseinsanalyse* prend en compte non seulement l'espace, mais le mouvement, le corps, la présence ou encore les déplacements comme autant de directions signifiantes. Cette signification va toujours de pair avec une tonalité affective particulière (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, pp. 25 à 31). Pour finir, la *Daseinsanalyse*, à travers le concept de *Dasein* heideggérien, permet de penser l'homme dans sa complexité, sa pluralité et sa relation à autrui en même temps que dans sa totalité. L'intimité peut être alors analysée comme un réseau de relations entre l'être, l'être avec autrui, l'espace et le monde. Le but clinique de la *Daseinsanalyse* est de soigner les maladies mentales. Les personnages chez Alain Tanner n'en sont pas atteints. Mais, la psychanalyse en s'intéressant à l'espace altéré des patients, donnent des indications sur le fonctionnement de l'espace en général (Binswanger, 1998, pp. 106 à 116). De plus, cette théorie tend à montrer que l'être-malade a des structures ontologiques altérées, originaires similaires à une personne « fonctionnelle » (*Ibid.*). L'hypothèse que nous désirons développer et le fonctionnement des espaces que nous désirons expliciter sont surtout valables pour les trois œuvres choisies. En effet, ces trois films sont structurés autour de la figure d'un couple qui se retire à l'intérieur d'un espace restreint, représenté dans les films par une chambre à coucher. Nous précisons que les autres films de Tanner s'intéressent aussi à ces thématiques (l'intimité et la recherche d'identité par exemple). Ce type de mise en scène est centralisée autour de la figure du couple et de son espace intime est spécifique à ces trois films.

⁶ La *Daseinsanalyse* se traduit en français par « l'analyse existentielle » (Verdeaux et Kuhn dans Binswanger, 1971, p.30).

CHAPITRE 1 : Revue de littérature

Pour cette revue de littérature, nous allons dans un premier temps contextualiser l'œuvre d'Alain Tanner. En effet, le projet du nouveau cinéma suisse est irrémédiablement lié à la pratique cinématographique de Tanner. Il est donc important de faire un appel du contexte historique et politique qui a vu émerger les films du cinéaste. Dans un deuxième temps, en partie grâce aux sources utilisées pour notre contextualisation, nous ferons un retour critique sur la littérature consacrée aux films d'Alain Tanner.

Les nouveaux cinémas⁷

Du point de vue global, la période où Alain Tanner commence à faire du cinéma correspond à un mouvement général appelé « les nouveaux cinémas » (Bas dans Tanner, 2007, pp. 163 à 164). Ce sont des cinémas nationaux qui émergent à travers le monde (Jost et Perraton, 2003, p.187). On pensera par exemple au *Cinema Nuovo* en Italie ou à « la Nouvelle Vague » en France (Dimitriu, 1985, p.32 ; Tortajada et Albera, 2000, p.6). Le contexte dans lequel émerge le mouvement « des nouveaux cinémas » est une période extrêmement complexe dont les enjeux sociaux, économiques et politiques sont nombreux et souvent intriqués. Nous en explicitons ici les grandes lignes afin de contextualiser l'objet de notre recherche.

Ces nouveaux cinémas apparaissent à la fin des années 1960 (Bas dans Tanner, 2007, pp. 163 à 164). Globalement, au niveau de la politique internationale, c'est le début d'un certain refus du colonialisme (Schaub, 1998, p.59). Des mouvements d'indépendance favorisent l'avènement d'une production cinématographique nationale dans de nombreux pays (Schaub, 1998, p.59). Du point de vue de la production des films, la création d'un cinéma national permet de faire un contrepoint économique aux réseaux des grandes industries cinématographiques dont l'exemple canonique est le système de production et de distribution des studios hollywoodiens (Schaub, 1998, pp. 59 à 61). Résumer les théories et les pratiques cinématographiques qui naissent dans le contexte des révolutions de la fin des années 1960 n'est pas une tâche aisée. On trouve des nuances et des différences pour chaque cinéaste dans

⁷ Nous précisons qu'il est difficile de trouver un ouvrage synthétique sur les nouveaux cinémas. Les ouvrages sont construits presque toujours autour d'un cinéma national en particulier. Nous nous basons alors sur des auteurs qui se sont intéressés au nouveau cinéma suisse ou à l'œuvre de Tanner. Pour contextualiser ce cinéma national, ils font un détour par l'émergence des cinémas nationaux dans les années 1960-1970.

chaque pays. Nous nous pencherons quant à nous sur les théories et les pratiques cinématographiques qui ont influencé le cinéma d'Alain Tanner.

En Europe, un des événements politiques marquants est la grève générale survenue à Paris en Mai 1968⁸ comme le précise Jerry White dans son livre dédié au travail de Tanner : « There is no doubt the alliance between workers and students that characterized the best moments of the strikes of May 68 in Paris was a very exciting realisation of leftist idealism » (White, 2012, p.12). L'idéalisme de gauche influence alors grandement l'idéologie, mais aussi la forme que prennent plusieurs films des nouveaux cinémas (White, 2012, p.13). Le cinéma est vu comme un espace possible d'expression politique et sociale (Schaub, 1998, p.60).

En France, certains cinéastes comme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub critiquent de façon virulente le cinéma « classique »⁹ qui crée l'illusion d'un spectacle cinématographique continu¹⁰ (White, 2012, pp. 125 à 128). Cette critique passe notamment par une remise en question du montage dans le cinéma américain et français pratiqué depuis les années 30¹¹ (Bazin, 1981, p.68; Schaub, 1998, p.60). Le cinéma classique cherche à gommer toutes les marques de construction du film afin de renforcer l'illusion de la continuité et du réalisme du film (White, 2012, p.128 ; Leach, 1984, p.43). Cette pratique met en exergue le pouvoir idéologique du montage et du récit dans le film, d'où l'importance d'éveiller la conscience du spectateur¹² (Dimitriu, 1985, pp. 129 à 132). Le spectateur doit toujours être conscient qu'il est en train de regarder une représentation, par exemple par l'utilisation de la distanciation

⁸ Les événements de Mai 68 ont d'ailleurs été documenté par Alain Tanner dans le cadre de son travail à la télévision pour l'émission « Continent sans visa ». Voir *Mai 68 à Paris*. 1968. Reportage télévisé. Alain Tanner et Jean-Pierre Goretta. Suisse dans le cadre de l'émission Continents sans visa. Genève : Radio Télévision Suisse. www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3453577-mai-68-a-paris.html.

⁹ Cette idée est amenée entre autres par Bazin dans l'article « l'évolution du langage cinématographique ». En effet, André Bazin définit le montage surtout dans le cinéma classique américain comme « un montage invisible » (Bazin, 1981, p.64). Le montage donne aux spectateurs une direction à suivre, le poussant à épouser « les points de vue du metteur en scènes » (Bazin, 1981, p.64). Ce type de montage s'inscrit dans une démarche esthétique plus large, l'esthétique de la « transparence », par exemple par l'utilisation systématique du champ-contrechamp (Bazin, 1981, pp. 71 à 80). Bazin observe alors que tout type de montage a une visée idéologique (Bazin, 1981, pp. 65 à 66). Bazin, André. 1981. « l'évolution du langage cinématographique ». *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Les éditions du cerf, pp. 63 à 80.

¹⁰ Dans son chapitre, consacré au *Milieu du Monde*, Jerry White synthétise bien les théories politiques et esthétiques des années 1970 qui ont influencés le travail de Tanner. Par exemple, White montre comment la pratique des Straub a pu influencer le cinéma de Tanner dans le « rejet » d'un cinéma naturalisme dans lequel le réel se « dissoudrait » et deviendrait un « simulacre » (Tanner dans Boujut, 1974, p.16). White, Jerry. 2012. « Chapter three : le Milieu du Monde » dans *Revisioning Europe : The films of John Berger et Alain Tanner*. Calgary : University of Calgary Press. pp. 119 à 141. Sur le rapport de Tanner au naturalisme dans le cinéma voir aussi Tanner, 2007, p.153 ainsi que Schaub, 1985, pp. 15 à 16.

¹¹ Il faut préciser que le terme « cinéma classique » est déjà utilisé pour le cinéma américain à ces débuts en 1908 (Bordwell, Thompson, 2009, pp. 680 à 68).

¹² « Réveiller » le spectateur reste une visée essentielle dans la démarche d'Alain Tanner (Tanner dans Boujut, 1974, p.17).

brechtienne chez Tanner (Dimitriu, 1985, p.30 ; White, 2012, pp. 124 à 133 ; Leach, 1984, p.28). Tous les moyens sont bons pour interrompre ce qui est de l'ordre du spectacle afin de ne pas normaliser les artifices du cinéma (White, 2012, pp. 123 à 128). Des procédés sont alors utilisés tel que le refus de l'accord dans l'axe, le refus de la narration linéaire ou encore le refus du découpage dans les films de fiction¹³ (White, 2012, pp. 125 à 128). Les théories prédominantes sont alors les théories de la suture ou de l'anti-spectacle développés notamment dans le cinéma de Jean-Luc Godard (White, 2012, p.125). Tous ces procédés auront une grande influence sur le cinéma d'Alain Tanner.

Le Free Cinema

Dans ce contexte général des « nouveaux cinémas », Alain Tanner commence sa carrière de cinéaste en Angleterre au milieu des années 1950 (Detassis, 1986, p.44). C'est à l'intérieur du cinéma anglais indépendant, le *Free Cinema*, qu'il fait ces premières expérimentations (Tanner, 2007, p.126 ; Leach, 1984, p.8). En 1957, Tanner réalise son premier court-métrage documentaire, *Nice Time*, en collaboration avec un autre jeune cinéaste suisse, Claude Goretta (Tanner, 2007, p.192 ; Dimitriu, 1985, p.15 ; Leach, 1984, p.8). Le *Free Cinema* est le titre donné à un programme d'une série de courts-métrages présenté au Théâtre National de Londres entre 1956 et 1959 (Dupin, 2007, p.4 ; Pilard 2010). Ce programme est organisé par des cinéastes et des critiques dont les figures de proue sont les cinéastes Lindsay Anderson, Tony Richardson et Karel Reisz (Dupin, 2007, pp.4 à 7 ; Leach, 1984, p. 10). Le film *Nice Time* sera d'ailleurs présenté lors d'un de ces programmes intitulés *Free Cinema 3 : Look at the Britain* (Dupin, 2007, pp.17 à 18).

Le *Free Cinema* est surtout un mouvement composé de cinéastes contestataires envers une forme de cinéma dominante en Angleterre depuis les années 1930, un cinéma considéré conservateur et conventionnel¹⁴ (Dupin, 2007, pp.4 à 5 ; Leach, 1984, p.7; Dimitriu, 1985, p.10 ; Pilard , 2010, p.127). Leur principal reproche est que le cinéma ne prend pas en compte le quotidien et la banalité (Pilard, 2010, p.129). Des cinéastes comme Lindsay Anderson veulent

¹³ Pour approfondir voir le chapitre 2 du livre de Jim Leach : Leach, Jim. 1984. « Circle and Margin : Tanner in theory ». Dans *A possible cinema : The films of Alain Tanner*. London : The Scarecrow Press, pp. 27 à 55 ainsi que Dimitriu, Christian. 1985. « Tanner dans les années 60 ». *Alain Tanner*. Paris : Editions Henri Veyrier.

¹⁴ Voir également l'article d'Alain Tanner dans les cahiers du cinéma sur la censure qui sévit à l'époque dans le cinéma britannique. Tanner. Alain. 1958. « L'impossible cinéma anglais ». *Les Cahiers du Cinéma.*, n°89, novembre. pp. 33 à 38. Téléchargé le 12 novembre 2016.

alors filmer de « vraies personnes » dans des « vraies situations »¹⁵ (Anderson dans Dupin, 2007, p.4). Anderson considère que le cinéma anglais de la fin des années 1950 est complètement indifférent à la réalité sociale contemporaine (Dimitriu, 1985, p.14). Il trouve que c'est particulièrement le cas pour la classe ouvrière représentée de façon grossière (Dupin, 2007, p.4 ; Pilard, 2010, p.131). Pour lui, le cinéma doit amener à une prise de conscience sociale qui ne peut exister qu'à travers la documentation de la vie quotidienne (Dupin, 2007, p.4). Les cinéastes du *Free Cinema* veulent faire des films-portrait respectueux de la réalité des gens ordinaires (Dupin, 2007, p.4 ; Leach, 1984, pp. 11 à 12). Ils considèrent tout de même que le cinéma est une œuvre d'art et que le point de vue subjectif de l'auteur doit être exprimé (Dimitriu, 1985, pp. 13 à 14 ; Leach, 1984, p.10). Mais l'œuvre d'art, le cinéma dans ce cas, doit aussi être un reflet et une critique de la société (Dimitriu, 1985, pp. 13 à 14 ; Pilard, 2010, p.127). Ainsi comme le résume Christian Dimitriu dans sa monographie sur Alain Tanner « (...) une œuvre d'art implique une signification sociale, mais aucun film "social" ne peut avoir une véritable valeur s'il n'est pas aussi une œuvre d'art » (Dimitriu, 1985, p.13).

Dans cette optique, les films produits par le *Free Cinema* à la fin des années 1950 ont des particularités stylistiques et formelles (Dupin, 2007, pp. 6 à 7). Les films sont pour la plupart des courts-métrages en noir et blanc tournés en 16 mm (Dupin, 2007, pp. 6 à 7 ; Pilard, 2010, p.130). Cette technique est utilisée dans une visée idéologique. En effet, les cinéastes du *Free Cinema* veulent une liberté créatrice totale. Ils ne font donc pas appel aux industries du film déjà en place en Angleterre (Dupin, 2007, p.6 ; Pilard, 2010, p.125). Ils se produisent eux-mêmes ou avec l'aide de quelques petits sponsors (Dupin, 2007, p.6). Le BFI, *film experimental film fund* sera aussi un soutien financier et artistique important pour ces cinéastes (Dupin, 2007, p.7). Ils tournent avec un très petit budget, d'où l'utilisation du 16 mm, par exemple (Dupin, 2007, p.4).

Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, les sujets des films du *Free Cinema* sont « monsieur tout le monde ». Le but est de le filmer dans sa réalité sociale. Par exemple, les accents régionaux sont valorisés (Dimitriu, 1985, p.14). C'est une façon pour les cinéastes du *Free Cinema* de contester l'ordre et les normes culturelles établies par l'*establishment* (Tanner, 2007, p.127 ; Dimitriu, 1985, p.13 ; Pilard, 2010, p.130). Cette critique sociale se retrouve dans

¹⁵ Anderson l'explique clairement dans le *Cinema manifesto*, un pamphlet écrit par les cinéastes du *Free Cinema* à leur début : « J'ai voulu que les gens ordinaires, les gens simples – et pas seulement les « gens qui compte » - aient conscience de leur dignité et de leur importance » (Pilard, 2010, p.129).

de nombreux textes de revue écrits par la « nouvelle gauche » britannique¹⁶ (Leach, 1984, p.11 ; Dimitriu, 1985, pp. 13 à 14). Les cinéastes anglais tournent alors essentiellement dans la rue (Dupin, 2007, p.7). Ils utilisent des caméras portables ou à l'épaule (Leach, 1984, pp. 8 à 9)¹⁷. D'un point de vue formel, les films produits dans le contexte du *Free Cinema* sont des films sans narration continue qui utilisent un montage et un son impressionnistes (Dupin, 2007, p.7 ; Dimitriu, 1985, p.14).

Alain Tanner arrive en 1955 à Londres et commence à travailler à la BBC (Detassis, 1986, p.44 ; Tanner, 2007, p.191). Il y fait deux rencontres importantes celle du cinéaste Lindsay Anderson et celle du critique John Berger avec qui il écrira plusieurs scénarios¹⁸ (Leach, 1984, p.36). Il découvre alors le *Free Cinema*. Ce séjour en Angleterre est crucial pour Tanner. Le parti pris esthétique et politique de ce mouvement influencera la pratique cinématographique du cinéaste suisse (Dimitriu, 1985, p.13). Les méthodes de travail qui marqueront principalement Alain Tanner sont d'abord la vision du film comme un objet à la fois esthétique et social (Dimitriu, 1985, pp. 13 à 14 ; Tanner, 2007, p.19). À travers ces œuvres, Alain Tanner relève toujours une thématique sociale. Par exemple, il met en scène des personnages doucement subversifs, en marge de la société. Et ceci afin de mieux critiquer les rouages « normalisant » de la société capitaliste qui offre de façon illusoire un bien-être social (Leach, 1984, pp. 16 à 17). Ensuite, dans la veine du *Free Cinema*, ce qui marque Alain Tanner c'est l'importance d'un sujet ancré dans la société contemporaine. Les premiers documentaires qu'Alain Tanner fait pour la télévision suisse-romande en 1960 sont centrés sur des sujets politiques d'actualité (Dimitriu, 1985, pp. 22 à 27 ; Buache, 1995, pp. 31 à 42)¹⁹. Par exemple, il se rend à Paris en mai 1968 et documente l'événement pour l'émission « Contient sans visas »

¹⁶ Par exemple, la revue *Sequence*. Anderson écrit un article en 1948 dans cette revue où il met en parallèle le nouveau mouvement du documentaire en Angleterre et l'intérêt politique pour la construction d'une « social-démocratie » (Pilard, 2010, p.128).

¹⁷ Dans son livre Leach parle de « candid camera » qui capte les images (Leach, 1984, p.9). Cette expression renvoie au matériel maniable et léger utilisé dans le *Free Cinema* mais également à une démarche « alléger » du point de vue théorique. L'important pour les cinéastes du *Free Cinema* est d'arriver à capter le réel sans *a priori*. Tanner sera extrêmement influencé par l'idée de se libérer des *a priori* théoriques (Tanner, 2007, p.21).

¹⁸ Sur la relation entre Tanner et Berger, nous renvoyons au livre de Jerry White *Revisioning Europe: the films of John Berger and Alain Tanner* qui est à notre connaissance l'un des plus synthétique et complet sur le sujet (White 2012).

¹⁹ Sur les années télévision de Tanner, et en général sur les événements qui précèdent le premier long-métrage de Tanner *Charles, Mort ou Vif*, nous renvoyons au premier chapitre du livre de White « Chapter one : Berger and Tanner before « Berger and Tanner » » (White, 2012) ainsi qu'à celui de Jim Leach « Tanner before Charles » (Leach, 1984). La plupart des films documentaires que Tanner a tourné pour la Télévision Suisse sont disponibles en ligne. Les archives de la RTS. 2017. « Alain Tanner : ses années de télévision ». En ligne. RTS (Radio Télévision Suisse). www.rts.ch/archives/dossiers/3478264-alain-tanner-ses-annees-de-television.html. Consulté le 6 juin 2017.

(Detassis, 1986, pp. 52 à 69). Par la suite, les premiers documentaires qu'il fait en Suisse font le portrait d'apprentis horloger ou d'un des derniers médecins de famille qui parcourt encore la campagne vaudoise (Dimitriu, 1985, pp. 22 à 27). Dans ses films de fiction, il n'a de cesse de mettre en scène des ouvriers, des paysans, des jardiniers, des serveuses de café, des garagistes, des travailleurs en somme. Dans son livre *Revisoning Europe: the films of John Berger and Alain Tanner*, Jerry White décrit bien le rapport important du *Free Cinema* avec la notion du collectif : « (...) it is a big part of what makes it possible to make films with people rather than just about people, to speak as “ nous ” rather than “ je ” ». Parler au « nous » est resté un parti pris fort dans les films d'Alain Tanner. D'ailleurs, malgré un passage aux *Cahiers du Cinéma* en 1958, Alain Tanner ne se sentira jamais proche de la « Nouvelle Vague » française (Dimitriu, 1985, p.15 ; Tanner dans Leach, 1984, p.12). Le cinéaste suisse trouve les protagonistes de la « Nouvelle Vague » trop individualistes (Dimitriu, 1985, p.15). Tanner aime montrer le collectif, la communauté ou le groupe de copains. Il trouve aussi qu'ils ont une vision trop élitiste du cinéma (Tanner dans White, 2012, p.5). Alain Tanner les décrit d'ailleurs comme « des anarchistes de droite » (Tanner dans White, 2012, p.5 ; Leach, 1984, p.12). Il préfère le *Free Cinema* qu'il trouve plus « humaniste » (Tanner dans Detassis, 1986, p.4). Pour finir, la pratique formelle du *Free Cinema* influence beaucoup Tanner. La déliaison entre l'image et le son est une pratique récurrente (Dimitriu, 1985, p.13). Par exemple, dans ses films, la musique vient souvent atténuer le dialogue entre les personnages en recouvrant leur voix.

Alain Tanner et Claude Goretta se forment dans le mouvement du *Free Cinema* (Schaub, 1998, p.60). Ces deux cinéastes deviendront les fondateurs du « nouveau cinéma suisse » (White, 2012, p.4). On entrevoit déjà les paradoxes qui échelonnet la création d'un cinéma national en Suisse qui prend racine dans l'Angleterre de la fin des années 1950.

Le nouveau cinéma suisse

Situation du cinéma en Suisse avant les années 1960

Le « nouveau cinéma suisse » apparaît à la fin des années 1970²⁰. Bien qu'on puisse ainsi le penser dans un contexte global, il est vrai que le nouveau cinéma suisse se construit au sein de sa particularité nationale. Il voit le jour dans un paysage singulier, la suisse-romande de la fin

²⁰ En général dans ces ouvrages, la périodisation du « nouveau cinéma suisse » est irrémédiablement liée aux cinéastes suisses. Par exemple, pour Martin Schaub « le nouveau cinéma suisse » commence en 1969, quand Tanner et Goretta arrêtent de travailler à la télévision et produisent leurs premiers films (Schaub, 1998, pp. 60 à 63). Schaub met aussi en évidence que le « nouveau cinéma suisse » va de pair avec l'émergence de documentaires indépendant à caractère social avec des réalisateurs comme Fredi Murer (Schaub, 1998, pp. 63 à 69).

des années 1960 (Schaub, 1998, p.60). Durant les années précédant la Deuxième Guerre mondiale, il y a très peu de financement pour le cinéma (Buache, 1998, p.12). Les productions cinématographiques suisses sont représentées par quelques films en suisse-allemande qui ont pour fonction d'exalter la beauté du paysage national dans sa robe d'éternité (Schaub, 1998, p.59 ; Tortajada et Albera, 2000, p.6). Les films ont une fonction touristique au même titre qu'une carte postale²¹ (Buache, 1978, p.153)²². La production cinématographique nationale est quasiment nulle. La guerre terminée, la situation ne s'améliore pas²³ (*Ibid.*, p.151). Les exploitants de salle projettent exclusivement des films commerciaux qui viennent de la distribution française ou américaine (Schaub, 1998, p.61). La production cinématographique est centralisée en France. Comme le souligne Martin Schaub, « Cinématographiquement parlant, la Suisse ressemblait à un pays en voie de développement (...) » (*Ibid.*, p.60). C'est une période décrite également par Freddy Buache, l'ancien directeur de la cinémathèque suisse, comme « un désert » (Buache, 1998, p.12). Pour Buache, cette apathie s'explique par un gouvernement qui se désintéresse de la culture et encore plus du cinéma (Buache, 1978, p. 31 et p.151). L'Etat suisse pratique une politique culturelle frileuse envers le cinéma, vu comme un outil subversif (Buache, 1995, p.42). Freddy Buache explique l'attitude de l'Etat par la méfiance et l'ignorance face à l'art cinématographique²⁴. Bien qu'en général les écrits de Freddy Buache soient virulents sur la position de l'Etat à l'égard du monde intellectuel et culturel, il est vrai que la première aide fédérale pour le cinéma apparaît seulement en 1963²⁵ (Moeschler, 2011, p.54). Les montants ne sont pas énormes (Schaub, 1985, p.11). D'ailleurs des cinéastes comme Jean-Luc Godard et Max Ophüls quittent la Suisse faute de financement (Buache, 1998, p.12). Ils feront d'ailleurs l'histoire du cinéma d'autres pays. De plus, cette loi est restrictive²⁶. Elle ne soutient que les documentaires et quelques films éducatifs (Schaub,

²¹ Sur la pratique des cinéastes suisses avant 1960, voir également Schaub, Martin. 1985. « Pères, qu'avez-vous fait ? ». *Dans l'Usage de la liberté : le nouveau cinéma suisse 1964-1984*. Lausanne : L'âge d'homme.

²² Voir également Tanner, Alain. 2005. Entrevue télévisée avec Jean Perret. *Les grands entretiens*. Le 2 septembre. Genève : les archives de la RTS.

²³ Sur le cinéma suisse d'avant 1945, nous renvoyons au très bon livre *Le spectacle cinématographique*. Cet ouvrage s'intéresse à la pratique du cinéma suisse, à travers l'exploitation et les habitudes de consommation des films en salle. Comme les auteurs le soulignent, cette démarche offre l'avantage de ne pas seulement parler de cinéma suisse mais de cinéma en Suisse (Jacques, Gianni, 2003, p.6). Jacques, Pierre-Emmanuel, Haver, Gianni. 2003. *Le spectacle cinématographique*. Lausanne : Antipodes.

²⁴ En générale, on retrouve cette critique en toile de fond de la démarche de Buache dans ces trois ouvrages le plus importants consacrés au cinéma suisse. Nous renvoyons à (Buache, 1978 ; Buache 1995 ; Buache 1998).

²⁵ D'ailleurs, c'est en partie sous l'impulsion de Tanner et du Groupe 5 que cette loi sera créée et instituée (Moeschler, 2011, pp. 57 à 68). Voir Tanner, Alain. 2005. Entrevue télévisée avec Jean Perret. *Les grands entretiens*. Le 2 septembre. Genève : les archives de la RTS. Dans cette entrevue Tanner raconte la formation du Groupe 5 et sa volonté de faire comprendre que sans aide de l'état le cinéma d'auteur ne pouvait pas se développer.

²⁶ Olivier Moeschler remarque que cette loi, toujours perçue par les cinéastes comme « hostile aux fictions », offrait tout de même des possibilités de financement à travers un système de primes (Moeschler, 2011, pp. 68 à 69). Mais

1998, p.55). En résumé, le cinéma en Suisse-romande, et particulièrement le cinéma de fiction, n'a pratiquement pas d'existence jusqu'à la fin des années 1960.

Les enjeux du nouveau cinéma suisse

Avant de partir en Angleterre, Alain Tanner est lucide sur la situation cinématographique en Suisse. Déjà en compagnie de Claude Goretta, il fonde en 1951 le ciné-club universitaire à Genève (encore en activité de nos jours) qui, à l'époque, propose une programmation de films d'arts et d'essais (Dimitriu, 1985, p.35). Puisqu'il est trop difficile de faire du cinéma en Suisse-romande, Alain Tanner programme des films. À son retour en Suisse au milieu des années 1960, le cinéaste retrouve avec morosité ce « désert » cinématographique (Marcorelles dans Pâquet, 1970, p.3). En réaction, Tanner crée avec d'autres cinéastes suisses, Le Groupe 5 (Tanner, 2007, pp. 128 à 129). Le Groupe 5 est un collectif de cinéastes suisses-romands qui s'unissent pour produire des films indépendants (Pâquet, 1970, pp. 30 à 39²⁷ ; Buache, 1998, pp. 143 à 146). Cette expérience collective et libertaire prend forme à partir de 1968 (Buache, 1998, pp.143 à 146). Par la force des choses, ils deviennent une société de production qui est renforcée par un accord avec la Radio Télévision Suisse (RTS), anciennement la TSR²⁸. Ils agissent comme des coproducteurs pour pouvoir rester les producteurs de leurs propres films²⁹. Le mouvement prend forme en suisse-romande plus particulièrement à Genève (Schaub, 1998, p.60). Ce groupe est composé d'Alain Tanner, Claude Goretta, de Michel Sutter, de Jean-Louis Roy, de Jean-Jacques Lagrange puis d'Yves Yersin. Ces cinéastes sont les protagonistes principaux de la production et de la diffusion du « nouveau cinéma suisse » (Dimitriu, 1985, p.35)³⁰.

Les cinéastes du nouveau cinéma suisse défendent le projet d'un cinéma suisse indépendant et différent. Pour ces cinéastes, l'enjeu principal est assez simple. Ils veulent pouvoir faire des films dans leur pays sans devoir forcément émigrer (Detassis, 1986, pp. 21 à 25). Ils veulent

nous pensons que, au-delà des questions de financements, les cinéastes de films d'auteurs de fiction ne se sentait surtout pas reconnu par l'Etat qui ignorait tout simplement leur travail.

²⁷ Comme le dit Tanner en 1970 lors de la semaine du cinéma suisse à Paris : « Je crois que c'est collectif. C'est une question de génération. C'est le nouveau cinéma. C'est ainsi que ça se produit un peu partout. ». Marcorelles, Louis. 1970. « Conversation avec Michel Soutter et Alain Tanner » Dans Paquet, André (dir.). 1970. *Un hommage au jeune cinéma suisse*. Montréal : la Cinémathèque canadienne.

²⁸ Nous renvoyons à une archive filmée de Tanner, sur le site officiel dédié au cinéaste. Il donne à l'époque une explication très claire du fonctionnement du Group 5 et de ces possibilités. Tanner, Alain. 2017. « Le Groupe 5 et la TSR ». En ligne. *Tanner Alain*. www.alaintanner.ch/index.php/le-groupe-5-et-la-tsr. Consulté le 1^{er} juin 2017.

²⁹ Voir Tanner, Alain. 2005. Entrevue télévisée avec Jean Perret. *Les grands entretiens*. Le 2 septembre. Genève : les archives de la RTS.

³⁰ Sur l'institutionnalisation du nouveau cinéma suisse nous renvoyons au chapitre « L'Etat Mécène : Le règne bienvenu du Nouveau cinéma Suisse 1970-1993 » pp. 78 à 99 dans (Moeschler, 2011).

aussi pouvoir distribuer leur film de fiction sans devoir faire des blockbusters à l'américaine ou des films touristiques (Tanner dans Pâquet, 1970, p.33). Ces cinéastes ont comme projet de pratiquer un cinéma social et contestataire (Buache, 1978, p.140). Ils veulent mettre à mal l'image d'un pays endormi et indifférent au reste du monde (*Ibid.*, p.143). Ils veulent ainsi amener le spectateur à avoir un regard critique sur la société et sur leur pays (Buache, 1998, p.16). Pour critiquer la Suisse, il faut déconstruire son image folklorique. La Suisse est un pays souvent représenté à travers une série de stéréotypes comme l'image iconique des Alpes, la figure d'Heidi, la précision des montres ou encore le fromage (Buache, 1978, p.146). D'après les cinéastes, ces images représentent « la bonne tenue civique et le bon goût populaire » (Champion, Reusser, Sandoz, Yersin dans Pâquet, 1970, pp. 20 à 21). Par le cinéma, il faut transformer ces images stéréotypées en images contestataires (Tortajada et Albera, 2000, pp. 5 à 6). Pratiquement depuis sa création en 1291, La Suisse renvoie l'image d'un pays tranquille, en paix dans lequel règnent la justice et la civilité (Ziegler, 1976, p.123). Cette image est renforcée par la position de « neutralité » maintenue par celle-ci durant la Deuxième Guerre mondiale (*Ibid.*, p.102). Dans les années 1970, les cinéastes, mais également des intellectuels se positionnent à l'encontre de cette image entretenue par leur pays, tel l'écrivain Friedrich Durrenmatt connu pour ses pièces de théâtre subversives (Schaub, 1998, pp. 49 à 56). Il faut montrer la face « sale » de la Suisse (Detassis, 1986, p.33). Dans son célèbre livre *Une Suisse au-dessus de tout soupçon*, Jean Ziegler dénonce la « violence symbolique » de certains mythes tels que la neutralité, la démocratie ou la paix sociale (Ziegler, 1976, pp. 102 à 105). Pour les cinéastes du nouveau cinéma suisse, c'est exactement ce genre de mythe qu'il faut déconstruire. En remplaçant ces images stéréotypes par de nouvelles images, le cinéma permet alors de critiquer le fonctionnement d'une société considérée comme conformiste, bourgeoise, passive et satisfaite d'elle-même (Buache, 1998, p.16 ; Buache, 1978, p.153). Les cinéastes du nouveau cinéma suisse pensent que le cinéma peut redéfinir les rapports sociaux (Buache, 1978, p.143). Pour eux, le cinéma est la forme la plus puissante que peut prendre une contestation sociale (Tanner dans Boujut, 1974, pp. 34 à 35).

D'abord, pour générer de nouvelles images, les cinéastes du nouveau cinéma suisse mettent en scènes de nouvelles figures dans leur film. Ce n'est plus Heidi ni James Bond qui ont la vedette mais les gens précarisés par la société (Champion, Reusser, Sandoz, Yersin dans Pâquet, 1970, pp. 20 à 21). On retrouve principalement la figure de l'ouvrier, de l'émigré ou encore du fou

(Schaub, 1985, p.73 et p. 62)³¹. On pensera au personnage de Georges Plon dans le film *Vivre ici* (1968) de Claude Goretta qui ne peut se libérer que par la folie (Goretta dans Pâquet, 1970, pp. 20 à 21). Les cinéastes suisse-romands mettent en scène des personnages asociaux et marginalisés au sein d'une société faussement fonctionnelle. Le point de vue décalé de ces personnages permet alors de montrer les failles d'un système oppressant (Buache, 1978, p.140)³². Ensuite, pour transformer les images de marque de la Suisse, les cinéastes du Groupe 5 filment de nouveaux lieux. Il n'est plus question de voir les cimes éternelles des montagnes, mais bien la neige sale sur les trottoirs de la ville de Lausanne, de Genève ou de Morges (Detassis, 1986, pp.34 à 35). La ville et l'urbanité en générale sont très présentes dans les films du nouveau cinéma suisse (Jost et Perraton, 2003, pp. 189 à 200)³³. Pour finir, la construction d'une nouvelle image de la Suisse permet aux cinéastes de se donner une « nouvelle » origine, une nouvelle identité (*Ibid.*, 2003, p.188). Toutefois, la question identitaire est problématique (*Ibid.*, 2003, pp. 187 à 188). En effet, la démarche du nouveau cinéma suisse est paradoxale. Les cinéastes veulent analyser le fonctionnement de la Suisse et la critiquer. Mais, ils s'expriment et s'imposent à l'étranger à travers cette même identité, en se définissant comme cinéastes du nouveau cinéma suisse³⁴. Il est vrai qu'ils ne défendent pas un patriotisme aveugle, mais une véritable réflexion sur l'identité et la nation avec leurs limites et leurs possibilités (Tortajada et Albera, 2000, p.6)³⁵.

En résumé, les préoccupations du cinéma suisse sont surtout politiques mais aussi esthétiques. Ils veulent une nouvelle identité politique qui passe à travers une nouvelle façon de filmer la Suisse. Pour ce faire, le matériel utilisé est différent de l'outillage lourd du cinéma de fiction traditionnel (Buache, 1998, p.14). Par exemple, les cinéastes du nouveau cinéma suisse préfèrent des caméras de types légers, qui vont de pair avec une manière de produire plus artisanale (*Ibid.*).

³¹ Sur la figure de l'immigré dans le cinéma Suisse voir Schaub « Etranger, mon miroir » et sur la figure du fou « l'opposition individualiste » dans Schaub, 1985, pp.73 à 83 et pp. 58 à 73.

³² « (...) les Suisses découvraient timidement que leur pays qui, jusque-là s'était donné en représentation, possédait ses coulisses, ses fleurs sauvages derrière les massifs taillés, ses fous, ses asociaux, ses poètes solitaires et méconnus dont le cinéma, hélas n'avait pas su conserver la trace. » (Buache, 1978, p.140).

³³ Dans « Le regard urbain dans le nouveau cinéma suisse : (Michel Soutter, Fredi Murer, Alain Tanner », Maria Tortajada souligne bien le basculement du cinéma suisse entre filmer la campagne puis filmer surtout la ville.

³⁴ Sur une analyse critique des liens entre « national », « identité nationale » et « cinéma national » dans le cinéma suisse, nous renvoyons au très bon article de Maria Tortajada « Du "national" appliqué au cinéma » Tortajada, Maria. 2008. « Du "national" appliqué au cinéma », 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze. [En ligne], n°54, février 2008. PP.9 à 27, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 30 septembre 2015. 1895.revues.org/2722

³⁵ En effet, dans leur introduction Tortajada et Albera mettent bien en évidence que la construction de ce cinéma national est motivée par le désir de se réapproprié une identité suisse trop longtemps figée et devenu désuet.

Alain Tanner et le « nouveau cinéma Suisse »

Ancré dans son temps, Alain Tanner se bat d'une part contre le conformisme et la mentalité étriqués qu'il décèle en Suisse (Detassis, 1986, p.27). D'autre part, il dénonce les ravages d'une bourgeoisie individualiste et autosuffisante qui entretient un système capitaliste (Tanner dans White, 2012, p.12 ; Detassis, 1986, p.29). Alain Tanner critique alors assidument la technocratie politique (White, 2012, p.122). Pour lui, la technologie et la technique ne règlent pas les problèmes de la société, mais les exacerbent à travers la mise en place d'un mode de production aliénant (Tanner dans White, 2012, p.139). Alain Tanner met souvent en scène dans ces films des lieux où les protagonistes font un travail rébarbatif. Nous penserons par exemple à l'entreprise familiale dans *Charles mort ou vif*, l'usine à boudins de *la Salamandre* ou encore le supermarché dans le film *Jonas qui aura 25 en l'an 2000*. Pour Alain Tanner le cinéma doit alors démystifier la réalité (Lucchini, 2002, p.12). Il doit à la fois représenter la société tout en l'interprétant (*Ibid.*). La position politique et sociale d'Alain Tanner influence la forme de ces films : « Le cinéma ne prouve rien, ou prouve tout. En définitive la seule preuve que l'on peut apporter c'est qu'il y a adéquation entre les films et son propos. Le contenu est tout entier dans la forme » (Tanner dans Boujut, 1974, p.13).

Alain Tanner est influencé par les procédés formels du *Free Cinema*. Le film doit être une œuvre d'art, mais il doit aussi être social (Tanner, 2007, p.19). Il doit révéler les rouages d'une société afin de pouvoir les critiquer. Ainsi, pour Tanner, le film doit amener le spectateur à ne plus être un spectateur passif (*Ibid.*, p.14). Pour ce faire, Tanner s'inspire du travail de Brecht autour du théâtre du montage (Dimitriu, 1985, p.29 ; Leach, 1984, p.41). Le théâtre du montage se base essentiellement sur la distanciation du spectateur comme processus critique (Dimitriu, 1985, p.29). La mise à distance du spectateur avec le personnage scénique oblige celui-ci à ne pas s'identifier à la narration (White, 2012, p.124). L'éveil de cette conscience doit amener le spectateur à avoir un regard critique sur la représentation³⁶ (*Ibid.*). Lors de la projection cinématographique, Alain Tanner veut amener le spectateur à ne plus être un simple consommateur de « plaisir visuel » (Tanner dans Boujut, 1974, p.13). Le spectateur doit devenir un individu socialement responsable. Pour ce faire, Alain Tanner utilise plusieurs procédés récurrents dans ses films comme la mise en scène d'une intrigue minimale — le scénario de

³⁶ White donne un exemple de ce type de procédé chez Tanner à travers les scènes d'érotisme dans ces films. En parlant du *Milieu du Monde*, White montre comment Tanner met à distance le spectateur à travers les scènes de nus. White fait alors un parallèle avec le personnage de Paul dans le film *Le Milieu du Monde* qui pour lui est une métaphore du spectateur : plus Adriana se dénude moins elle devient sienne (White, 2012, pp. 129 à 133).

Dans la Ville Blanche fait six pages (Tanner, 2007, p.21 ; Dimitriu, 1985, p.30). Souvent, le cinéaste cherche à bousculer la narration par une insertion fréquente de carton ou de citations décalées à l'intérieur d'un montage très rapide (Dimitriu, 1985, p.30 ; Leach, 1984, p.41 ; White, 2012, p.19). Il utilise aussi très souvent l'ironie afin de mettre une certaine distance avec le spectateur tout en passant un message fort (Dimitriu, 1985, p.30). Pour synthétiser, la pratique générale d'Alain Tanner se construit autour du refus du scénario, du découpage (Tanner, 2007, p.132) et de la narration traditionnelle (Tanner, 2007, pp. 14 à 19).

Alain Tanner a la volonté de faire autrement du cinéma en Suisse. Il veut créer un cinéma suisse indépendant et novateur. Il fonde différents groupes et institutions qui deviendront des structures importantes pour la mise en place d'un cinéma national (White, 2012, p.8). Comme nous l'avons déjà mentionné, Tanner est l'instigateur du ciné-club universitaire ainsi que du Groupe 5 mais également de revues de cinéma en Suisse dont le *Ciné-journal* créé en 1968 (Buache, 1978, pp. 141 à 146). Mais ce qui l'intéresse particulièrement, c'est de pouvoir développer un cinéma d'auteur dans son pays (Lucchini, 2002, p.30). La création d'un cinéma national donne aux cinéastes du nouveau cinéma suisse un poids économique face à l'État (Schub, 1985, p.14). Celui-ci offre à Tanner la possibilité d'avoir une liberté créatrice et économique³⁷. D'ailleurs, bien qu'à partir des années 1980 les aides financières pour le cinéma se multiplient ainsi que les maisons de productions indépendantes, Tanner restera toujours le producteur principal de ses propres films³⁸.

Bien que le cinéma d'Alain Tanner soit le produit de l'effervescence des années 1970, c'est aussi un cinéma singulier. D'abord, Alain Tanner n'est jamais au centre de ces mouvances (White, 2012, p.13). Comme nous l'avons déjà expliqué, il se détache des idéaux de la « Nouvelle Vague » (Dimitriu, 1985, p.15 ; Leach, 1984, pp. 13 à 16). Il s'éloigne aussi du *Free Cinema* en passant de la forme documentaire à la fiction pour tous ses longs-métrages (Lucchini, 2002, p.49). Ensuite, bien qu'il soit engagé politiquement, ses films dégagent un radicalisme doux. Comme nous l'avons explicité ci-dessus, il utilise la distanciation brechtienne mais jamais de façon didactique ou moraliste (White, 2012, p.19). Il met en scènes des personnages certes en marge, à la dérive, mais jamais idéologues (Tanner dans Detassis, 1986, p.10). C'est par des petits actes de résistance que ces personnages mettent à mal le

³⁷ Tanner, Alain. 2005. Entrevue télévisée avec Jean Perret. *Les grands entretiens*. Le 2 septembre. Genève : les archives de la RTS. Tanner explique comment il a mis en place une petite PME afin de toujours pouvoir se produire lui-même.

³⁸ *Ibid.*

système. Par exemple, dans le film *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Marie, caissière dans un supermarché, ne fait pas payer certains clients qu'elle considère plus démunis. Les films d'Alain Tanner sont considérés ainsi comme pourvus d'une « sensibilité classique » (Leach, 1984, pp. 43 à 44 ; White, 2012, p.13) . Par exemple, il ne déconstruit pas totalement la narration ou le récit à l'instar des films de Jean-Luc Godard (Leach, 1984, pp. 43 à 44). Les récits conservent une certaine linéarité, par exemple (Lucchini, 2002, p.23). Pour finir, il y a plusieurs ambiguïtés chez Alain Tanner. Il a la volonté de créer une « cinématographie nationale » mais en même temps il est convaincu qu'il n'y a pas de culture que l'on pourrait qualifier de suisse (Tanner dans Pâquet, 1970, pp. 32 à 33). Il affirme que « la Suisse est pays sans culture propre », et ceci dès le milieu des années 1970 (Tanner dans Boujut, 1974, pp. 34 à 35). D'ailleurs, il portera un regard de plus en plus désillusionné sur le monde et sur le cinéma au début des années 2000 (Lucchini, 2002, p.21 à 29)³⁹.

Les biographies

Les textes sur Tanner peuvent être regroupés en deux types d'ouvrages. D'une part, il y a de nombreuses biographies qui suivent de manière chronologique le parcours du cinéaste. D'autre part, il y a des ouvrages sur l'histoire du cinéma suisse et plus particulièrement sur le mouvement du nouveau cinéma suisse. Il y a peu d'articles scientifiques. Jusqu'à présent deux mémoires ont été écrits sur le cinéma d'Alain Tanner à l'Université de Lausanne. À notre connaissance, on ne trouve pas d'écrits sur la réception critique des films d'Alain Tanner. Un travail de regroupement d'archives s'effectue depuis 2015 à la Cinémathèque Suisse afin de créer un fond Tanner qui serait accessible en ligne. Ce fond permettrait de faire une future recherche sur les archives.

Les biographies consacrées à Alain Tanner se concentrent principalement autour du personnage public. Il est vrai que c'est souvent le cas des écrits biographiques. Mais ce qui est particulier dans le cas de Tanner, c'est que ces écrits se concentrent sur l'incarnation du personnage « Tanner ». Elles mettent en exergue l'implication politique d'Alain Tanner à travers des propos et des interventions publiques. Son discours contestataire envers la société et plus particulièrement la société suisse ponctue les différents ouvrages. Certaines de ces allocutions resteront célèbres. Elles reviennent comme une ritournelle. Nous retranscrivons ci-dessous, une des plus connues :

³⁹ En effet, dans cet entretien, Tanner est très critique par rapport au cinéma. Il trouve, par exemple, qu'il n'y a plus vraiment de cinéphiles et de cinéma d'auteur en 2002.

Chaque pays a, dit-on, le cinéma qu'il mérite. Si cela est vrai, il apparaît alors que plus que jamais que l'histoire du cinéma devrait se confondre avec celle de la société (...). Nos rues, nos maisons, nos concitoyens commencent à se transformer en choses vues et regardées, commentées (...) Pendant longtemps, nous nous sommes tus. Maintenant, nous commençons à parler, et notre accent en vaut probablement bien d'autres. Nous parlons donc. Nous vous parlons⁴⁰ (Tanner reproduit dans Tortajada, 2008, pp. 26 à 27).

Alain Tanner devient une figure iconique du nouveau cinéma suisse. Cette figure incontournable est aussi l'ambassadeur du cinéma suisse à l'étranger (Dimitriu, 1985, p.9). Nombreux sont les écrits qui balisent alors le trajet du cinéaste en partant d'une sorte de « grâce » due à la naissance du nouveau cinéma suisse dans les années 1970 à la désillusion qui semble prévaloir dans les derniers films, c'est-à-dire les films faits à partir des années 1980 (Buache, 1998, I.). Buache, en effet considère que la politique culturelle pour l'Etat est toujours inexistante (Buache, 1998, pp. 17 à 36). L'arc narratif commence toujours par la force et l'énergie qu'on trouve dans le mouvement du « nouveau cinéma suisse » et finit par montrer l'impossibilité du cinéma à changer quoi que ce soit dans la société.

Il est intéressant de remarquer que la voix d'Alain Tanner est extrêmement présente dans la construction de ces biographies. Il intervient toujours. Les ouvrages sont ponctués de très nombreuses entrevues avec le cinéaste suisse. Certaines de ces biographies ont même été écrites en collaboration avec Alain Tanner, par exemple le livre de Jerry White, *Revisioning Europe : the films of John Berger and Alain Tanner* qui porte sur la relation entre Alain Tanner et le critique anglais John Berger. Nous penserons aussi au livre de Michel Boujut, *Le Milieu du Monde ou le cinéma selon Alain Tanner*, écrit pendant le tournage du film. D'ailleurs, Alain Tanner a lui-même écrit un livre qui se situe entre une autobiographie et une analyse générale du cinéma. En 2007, il publie *Ciné-mélanges*. Cet ouvrage a le mérite de bien synthétiser sa vision du cinéma. Dans les biographies les plus complètes et les plus pertinentes, nous retiendrons d'abord le livre de Michel Boujut *Le Milieu du Monde ou le cinéma selon Alain Tanner* écrit en 1974. Michel Boujut documente ainsi le troisième long-métrage d'Alain Tanner en donnant accès aux lecteurs de l'époque à la pensée du cinéaste. C'est l'un des premiers livres qui donne la parole à Alain Tanner sur sa pratique cinématographique. Nous trouvons également la monographie de Christian Dimitriu *Alain Tanner* écrit en 1985. C'est la seule monographie disponible en français sur le cinéaste suisse. Ensuite, en langue anglaise, nous

⁴⁰ La citation originale se trouve dans Tanner dans Pâquet, 1970, p.6.

trouvons les livres de Jerry White, que nous avons mentionné ci-dessus, et de Jim Leach *A possible cinema : the films of Alain Tanner*. Ces livres offrent une bonne vision d'ensemble sur l'engagement politique d'Alain Tanner dans le contexte des années 1970. Pour finir, en 2002, Domenico Lucchini revient sur la carrière d'Alain Tanner à travers plusieurs entretiens dans le livre *Alain Tanner, tra realismo e utopia*. Le livre a l'avantage de faire un bilan plutôt complet sur le parcours du cinéaste.

Les ouvrages sur le cinéma suisse

Un autre type d'ouvrage rencontré sont des ouvrages généraux sur l'histoire du cinéma suisse ou consacrés au nouveau cinéma suisse. Sous cette forme, Alain Tanner est pensé à l'intérieur de l'histoire du cinéma suisse ou de différents collectifs comme le Groupe 5. L'auteur en particulier s'efface au profit de son implication dans la construction d'un cinéma suisse. Alain Tanner est décrit comme un pionnier, comme le « fondateur » d'un certain cinéma d'auteur en Suisse. On parle de lui comme du « père » du nouveau cinéma suisse. Dans ces ouvrages, la démarche est surtout historique. Les différents ouvrages analysent le contexte général et politique dans lequel apparaissent les différentes productions cinématographiques en Suisse.

Les deux auteurs les plus prolifiques sur le cinéma suisse sont sans nul doute Freddy Buache, fondateur de la cinémathèque et Martin Schaub, critique de cinéma. Ces auteurs-là désirent aussi construire une réflexion sur le cinéma suisse. Ils tentent par-là de constituer une pensée autour de la singularité d'un cinéma suisse. Comme les cinéastes du Group 5, les auteurs cherchent à travers une réflexion autour d'un cinéma national à « faire le poids » face à l'hégémonie du cinéma français et du cinéma américain d'un point de vue idéologique et intellectuel. Cette volonté amène ces deux auteurs à prendre un ton très militant. Par exemple, ces auteurs ne sont pas toujours très critiques par rapport au mouvement du nouveau cinéma suisse. Ils décrivent cette période comme « l'âge d'or » de la production de film en suisse, c'est-à-dire entre les années 1971 et 1979 (Buache, 1998, p.12 ; Schaub, 1985, p.14). Comme si après, le cinéma suisse n'avait plus rien produit d'intéressant. Il y a une sorte de consécration du nouveau cinéma suisse et un consensus autour de cette période. Ce ton assez « subjectif », comme le revendique Freddy Buache dans son introduction du livre « Cinéma Suisse » écrit en 1998 (Buache, 1998, p.8), ne permet pas toujours d'avoir le recul nécessaire sur les paradoxes ou les incohérences au sein du nouveau cinéma suisse. Par exemple, pourquoi le nouveau cinéma suisse est-il un cinéma principalement fait en Suisse-romande et en langue française ? Que se passe-t-il dans le cinéma en Suisse-Allemande ou au Tessin ? Le mouvement du

nouveau cinéma suisse n'avait-il pas l'ambition de donner une nouvelle image de la Suisse plus authentique et plus complète ? Il faut tout de même relever l'immense travail de recherches accompli par Martin Schaub et surtout par Freddy Buache pour donner une visibilité au cinéma suisse. *Le cinéma suisse, Trente ans de cinéma suisse : 1965-1995* ou encore *Le cinéma suisse : 1898-1998*, restent des ouvrages de référence. C'est une collecte de données importante pour construire l'histoire d'un cinéma suisse. Ces ouvrages montrent aussi les espoirs et les projets d'une époque très dynamique d'un point de vue intellectuel et cinématographique dans la Suisse du début de la fin des années 1970 à la fin des années 1990.

Une nouvelle réflexion sur le cinéma suisse : le paysage comme outil politique

Dans les années 2000, quelques textes sous forme d'articles scientifiques commencent à paraître notamment au sein de l'université de Lausanne sous l'impulsion de deux professeurs : François Albera et Maria Tortajada. On retrouve aussi différents ouvrages collectifs de recension sur le cinéma suisse par Maria Tortajada et l'historien du cinéma Hervé Dumont directeur de la cinémathèque suisse de 1996 à 2008. Les chercheurs de l'université de Lausanne amènent une réflexion plus critique sur le lien entre identité nationale et cinéma national en Suisse. Dans ces différents écrits, Maria Tortajada étudie principalement l'évolution et la construction de l'objet cinéma en parallèle avec la construction de l'identité Suisse. Dans cette optique, pour parler du cinéma suisse, il faut déterminer la construction culturelle, idéologique et politique de l'image de la Suisse (Tortajada et Albera, 2000, p.9). Sa piste de réflexion principale est de voir comment le cinéma national est un objet structurant dans la démarche d'une quête identitaire (Tortajada, 2008, p.27 ; Tortajada, Albera, 2000, p.6). Le cinéma suisse est alors lié à la problématique de la reconnaissance de soi du pays qui tient à l'image de la Suisse elle-même et notamment dans la construction historique de cette image (Tortajada, Albera, 2000, pp. 6 à 7). Cette nouvelle réflexion permet de problématiser les différents paradoxes qu'amène la construction d'un cinéma national. Ainsi, cela permet une critique du nouveau cinéma suisse et une nouvelle réflexion sur la question identitaire.

Les films de Tanner : une réflexion uniquement politique ?

La critique générale sur cette revue de littérature est que les analyses faites sur Alain Tanner et sur sa production cinématographique sont des fois répétitives. Il est vrai que le contexte est important pour expliquer l'œuvre et la démarche du cinéaste suisse. Mais ce contexte historique

et politique prend toute la place. Comme nous le relevions dans la partie « ouvrages généraux », le ton militant n'offre pas toujours une réflexion critique sur le cinéma d'Alain Tanner. Par exemple, aucun ouvrage ne s'intéresse au rapport de genre dans les films du cinéaste suisse. Un rapport de genre qui est pourtant ambivalent, voire quelquefois problématique. On remarque aussi qu'il y a peu d'analyses formelles et esthétiques hors du contexte politique et social. La forme des films chez Alain Tanner est souvent pensée dans le contexte global des nouveaux cinémas, du contexte singulier du nouveau cinéma suisse ou encore comme une revendication politique et sociale.

Pour nuancer notre propos, il faut dire que quelques écrits s'intéressent plus spécifiquement à l'esthétique des films d'Alain Tanner. À travers des analyses de film, ces écrits problématisent la fonction du paysage⁴¹. Nous citerons le très bon article d'Alain Boillat⁴² « L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner » (Boillat dans Tortajada, Albéra, 2000, pp. 245 à 258) ainsi que l'article de Maria Tortajada « le regard urbain dans le nouveau cinéma suisse (Michel Soutter, Fredi Murer, Alain Tanner) » (Tortajada dans Jost, Perraton, 2003, pp.187 à 201). Ce qui ressort est que le paysage dans les films de Tanner est un moyen d'analyser et de critiquer la Suisse. Par exemple, dans le chapitre, « le regard urbain dans le nouveau cinéma suisse (Michel Soutter, Fredi Murer, Alain Tanner) », Maria Tortajada relit l'histoire du cinéma suisse à travers la manière dont les cinéastes du nouveau cinéma suisse filment la ville et la campagne. Pour elle, ces cinéastes créent alors une nouvelle mythologie de la Suisse en cherchant à construire de nouveaux espaces. Nous citerons aussi le livre de Piera Detassis, *Alain Tanner*, écrit en 1980. Une partie du livre est une réflexion formelle autour du paysage dans les films d'Alain Tanner comme moyen de problématiser la notion de frontière et de limites. Ces ouvrages et ces articles sont très pertinents pour penser le cinéma suisse. Pourtant, encore une fois, les lieux, les paysages et les espaces sont analysés à travers leur fonction politique et critique.

⁴¹ On retrouve aussi ce type d'analyse sur le paysage dans le livre de White (White, 2012) ou de Dimitriu (Dimitriu, 1985) à propos du film *Le Milieu du Monde*. Nous y reviendrons dans notre Chapitre 4.

⁴² Il faut préciser que dans cet article, Boillat ne traite pas du paysage à proprement parler mais de l'espace. Il étudie la fonction narrative de l'espace de la diégèse dans le film de Tanner en utilisant les catégories d'André Gardies. Même si, comme nous le verrons par la suite, nous nous éloignons justement d'une analyse narratologique de l'espace au cinéma, Boillat relève un point intéressant pour notre recherche. Il remarque que les films de Tanner s'organisent en générales en « fonction de l'espace » (Boillat, 2000, p.245). Il souligne alors que « (...) l'espace, loin d'être un simple circonstant de l'action, contribue de manière décisive, via la perception que les personnages ont de lui, à la gestion de la narration et du monde auquel celle-ci donne lieu. » (Boillat, 2000, p.247).

CHAPITRE 2 : *Daseinsanalyse* et espace cinématographique

Pour pouvoir appréhender la notion d'espace au sein de la *Daseinsanalyse*, nous nous pencherons dans un premier temps sur l'ouvrage de Ludwig Binswanger qui expose sa conception théorique de l'espace : *Le problème de l'espace en psychopathologie*⁴³. Dans cet ouvrage, l'auteur traite de l'espace d'un point de vue essentiellement individuel. Nous aborderons donc dans un deuxième temps, le concept de « nostrité »⁴⁴ développé par Ludwig Binswanger⁴⁵, ainsi que par le psychiatre italien Danilo Cargnello dans le livre *les formes fondamentales de la présence humaine chez Binswanger*⁴⁶, afin de pouvoir analyser la figure du couple.

Ludwig Binswanger et la *Daseinsanalyse*

Avant d'aborder l'ouvrage en tant que tel, il convient de situer la pensée de Ludwig Binswanger dans le contexte de son époque. Il ne s'agit pas de retracer tout le contexte de la psychanalyse—projet qui surpasserait le cadre de cette recherche—, mais tout de même de comprendre l'élan qui amène à l'émergence de cette nouvelle démarche psychiatrique. Nous allons également brièvement développer les concepts de « réduction phénoménologique » et de « *Dasein* » tels que conçus par Husserl et Heidegger, puis réappropriés par Binswanger. En effet, ces concepts fondamentaux nous permettent d'appréhender le projet de la *Daseinsanalyse*.

Cette mise au point contextuelle et conceptuelle, nous permettra de saisir les enjeux mis à l'œuvre dans le livre *Le problème de l'espace en psychopathologie* et nous offrira également une meilleure compréhension de la théorie de l'espace proposé par Binswanger.

La *Daseinsanalyse*⁴⁷ est un courant de la psychiatrie qui allie philosophie, psychanalyse et psychiatrie. Ce courant apparaît au début des années 1920 sous l'impulsion du psychiatre suisse

⁴³ Binswanger, Ludwig. [1932] 1998. *Le problème de l'espace en psychopathologie* [Das Raumproblem in die Psychopathologie]. Traduit par Caroline Gros-Azorin. Toulouse : presse universitaire du Mirail.

⁴⁴ Le concept de « nostrité » nous permet surtout de pouvoir parler de la configuration du couple dans l'optique d'une relation plus duelle, de la construction mutuelle de relation du « je » et du « tu ».

⁴⁵ *Les formes fondamentales et connaissance du Dasein humain [Grundformen und Erkenntnis Menschlichen Daseins]* est un des textes de Binswanger qui développe la notion de « nostrité ». N'étant malheureusement pas traduit en français, nous utiliserons de nombreux commentateurs de ce texte en langue francophone comme Mireille Coulomb, Philippe Cabestan, Françoise Dastur et le livre de Danilo Cargnello.

⁴⁶ Cargnello, Danilo. [1965 ; 2010] 2016. *Les formes fondamentales de la présence humaine chez Binswanger*. Traduit par Laurent Feneyrou. Paris : Vrin.

⁴⁷ Le terme *Daseinsanalyse* est utilisé de manière explicite dans les écrits de Binswanger seulement à partir de 1942. Pour des raisons de clarté, j'utiliserai le terme de *Daseinsanalyse* de façon générique et également pour des textes antérieurs à 1942. En effet, le système conceptuel qui sous-tend la théorie de la *Daseinsanalyse* est présent et ceci dès le premier texte théorique de Binswanger. De plus, le terme original de *Daseinsanalyse* offre une simplification par rapport aux traductions variés et beaucoup discuté par les traducteurs de Binswanger dans

Ludwig Binswanger qui en est le fondateur. Binswanger commence à pratiquer la médecine et la psychiatrie à partir des années 1920 jusque dans les années 1950. Il produit également un grand nombre d'articles scientifiques sur la psychiatrie, la psychanalyse et bien entendu sur la *Daseinsanalyse*. Malgré un certain intérêt pour ses écrits théoriques⁴⁸, la méthode clinique proposée par la *Daseinsanalyse* est restée une pratique très marginale en psychiatrie.

La psychiatrie phénoménologique

C'est dans le courant de la psychiatrie phénoménologique que s'inscrivent les premiers travaux du jeune Ludwig Binswanger. La psychiatrie phénoménologique est composée de philosophes qui s'intéressent à la psychologie et de médecins-psychiatres, tels que le neurologue Erwin Strauss ou le psychiatre français Eugène Minkowski⁴⁹, qui s'intéressent à la phénoménologie, en particulier à la conception de l'être humain qui s'en dégage. La psychiatrie phénoménologique s'inspire alors de concepts issus du courant phénoménologique en philosophie dont les travaux les plus importants dans ce domaine sont ceux d'Edmund Husserl et Martin Heidegger⁵⁰. Pour résumer, les psychiatres qui se revendiquent de la psychiatrie phénoménologique ont le souci de montrer que chaque pathologie est corrélée avec « des modalités originales de l'être au monde » notion qu'ils empruntent à Heidegger ainsi que « l'ego transcendantal » notion qu'ils trouvent chez Husserl. (Mijolla et *all.*, 2013, p.1285).

différentes langues. À ce sujet voir l'introduction de Laurent Feneyrou dans (Cargnello, 2016) ainsi que la préface de Jacqueline Verdeaux à l'édition française de *l'introduction à l'analyse existentielle* dans (Binswanger 1971)

⁴⁸ Ce sont principalement des psychiatres italiens (voir l'introduction de Laurent Feneyrou dans Cargnello, 2016, pp.7 à 34) et des philosophes français, tel que Henri Maldiney, qui s'intéressent aux écrits de la *Daseinsanalyse* à la fin des années 1950 et publient les premières traductions françaises de ses écrits (Voir Pélicier, Yves, [1960] 1981. « Présentation de l'édition française ». Dans *Mélancolie et Manie [Melancholie und Manie : Phänomenologische Studien]*. Traduit par Jean-Michel Azorin et Yves Totoyan. Paris : Presses Universitaires de France). Actuellement les commentateurs de ses textes sont principalement issus du milieu académique comme les philosophes Françoise Dastur et Philippe Cabestan.

⁴⁹ Les ouvrages d'Erwin Straus et d'Eugène Minkowski, avec qui Ludwig Binswanger collabore, influenceront beaucoup la pensée du psychiatre suisse en particulier le livre *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie. [Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie]*. (Straus, 1935) ainsi que *Le temps vécu* (Minkowski, 1933). Ces deux textes sont constamment présents dans la réflexion de Binswanger (Casteban, Dastur, 2011, p.56).

⁵⁰ Edmund Husserl publie déjà en 1894 un texte intitulé *Idées pour une psychologie descriptive et analytique* (Casteban, Dastur, 2011, p.19). Pour Husserl la psychologie doit être une psychologie descriptive, c'est-à-dire une psychologie qui doit « lever les barrières théoriques » et ainsi atteindre le phénomène psychologique sans une grille d'analyse prédéterminée - méthode qu'il faut appliquer pour atteindre tout type de phénomènes. Comme le souligne Philippe Cabestan, la phénoménologie « veut bâtir, à partir des seules ressources de l'expérience, une nouvelle manière de comprendre le monde » (Cabestan, 2003, p.12). Heidegger quant à lui trouve que la façon dont la psychologie étudie l'homme est trop réductrice. Il cherche à fonder un nouveau concept de l'existence humaine à travers l'analyse du *Dasein*, c'est-à-dire *l'être-là* en français. Nous retenons aussi les études de Karl Jasper qui développent la notion d'expérience vécue des patients à travers la phénoménologie. (Mijolla, Mellor (dir.), 2013, p.1285).

Ces psychiatres qui s'inspirent de la phénoménologie reprochent plusieurs éléments à la psychologie telle qu'elle est alors conçue. Ils remettent premièrement en question une méthode qu'ils estiment trop « naturaliste »⁵¹, en particulier la méthode freudienne (Casteban et Dastur, 2011, p.56). Les psychiatres phénoménologues trouvent que la psychanalyse réduit l'homme à « une chose », posée dans un monde qui serait extérieur à lui⁵². Ensuite, pour les psychiatres phénoménologues, il ne doit pas y avoir de déterminisme en psychologie (Cabestan, 2003, p.14). Ils refusent un rapport de causalité qu'il soit biologique ou psychique. Pour la psychiatrie phénoménologique, l'important est plutôt d'être attentif à l'expérience intime et subjective du patient dans sa totalité (Casteban et Dastur, 2011, p.51). C'est cette expérience intime de l'être et son propre regard sur son rapport au monde qui crée la base de toute étude de psychologie et de toute interprétation possible. En outre, la psychiatrie phénoménologique veut être une psychologie basée exclusivement sur l'ontologique. Pour finir, la psychiatrie phénoménologique ne croit pas à un accès privilégié à l'inconscient⁵³ par la psychanalyse. Elle s'inspire plutôt de la description de la conscience qui se trouve dans les écrits d'Edmund Husserl. Chez Husserl, la conscience est toujours conscience de quelque chose. L'intentionnalité est alors le mouvement primaire de la conscience (Cabestan, 2003, p.19). La conscience est ainsi toujours pensée comme une série d'actes en interaction avec l'objet visé par elle. Dans un article de 1920 intitulé *Quelles tâches les progrès de la nouvelle psychologie engendrent-ils pour la psychiatrie*⁵⁴ Binswanger résume très bien cette nouvelle conception de la conscience en psychiatrie :

Seule la psychologie des actes semble présenter ici la méthode adéquate qui, par un renoncement méthodique aux catégories des sciences naturelles, se demande comment la conscience forme ou constitue ses objets au moyen de l'accomplissement d'actes psychiques ou d'intentions. (Binswanger, 2016, p.33)

⁵¹ La psychiatrie phénoménologique s'oppose surtout à la psychologie empirique de l'époque comme par exemple la neuropsychologie naissante dont Binswanger critique abondamment le matérialisme : « La psychiatrie (...) son regard est aveuglé par le dogme de la nature épiphénoménale du psychique, ne pouvait apercevoir dans la vie psychique qu'une fonction physiologique du système nerveux » (Binswanger, 2016, p.27)

⁵² Les psychiatres phénoménologues s'inspirent de la critique d'Edmund Husserl à l'encontre de la science naturelle. Pour Husserl, l'erreur vient de l'adoption du modèle du dualisme cartésien qui sépare le sujet de l'objet et l'âme du corps appliqué aux sciences naturelles. Ce modèle sert alors de base à la psychologie et à la psychanalyse de l'époque (Casteban et Dastur 2011, p.31)

⁵³ Bien que certains psychiatres phénoménologues dont Ludwig Binswanger puissent reconnaître l'existence de l'inconscient, pour eux cela reste un concept secondaire. La démarche des phénoménologues les intéresse aussi car l'inconscient n'y est pas problématisé. Comme le remarque le psychiatre Georges Lanterrie-Laura : « la phénoménologie sans se servir du terme "Inconscient", n'a aucune difficulté à reconnaître que le sujet s'échappe à lui-même. » (Lanterrie-Laura dans Mijolla et al., 2013, p.1285).

⁵⁴ Le titre original de l'article est *Das Wesen der psychiatrischen Erkenntnis. Beiträge zur allgemeinen Psychiatrie*. 1920. Berlin, Springer.

La démarche de Binswanger

Pour Binswanger, la psychiatrie phénoménologique ouvre la voie à un dialogue possible entre philosophie et psychiatrie clinique. C'est alors une lecture personnelle et approfondie d'Husserl et la découverte de *Sein und Zeit* en 1927 de Heidegger qui bouleverse radicalement la pratique du psychiatre suisse. Il considère que la phénoménologie lui offre des outils conceptuels et un vocabulaire⁵⁵ qui manquent à la psychanalyse des années 1920. Son interprétation novatrice de la lecture d'Heidegger et de Husserl permet à Binswanger de mettre en place une nouvelle forme d'analyse à la fois théorique et pratique : la *Daseinsanalyse*.

Les deux notions clés qui révolutionnent la conception de la psychiatrie chez Binswanger sont la démarche de *l'épochè* husserlienne et le concept de *Dasein*⁵⁶ chez Heidegger. Chez Husserl, *l'épochè* est la « réduction phénoménologique » qui, dans une attitude théorique absolue, permet à l'homme de se libérer de toutes catégories inculquées, de toutes vérités préétablies, et de tous préjugés en suspendant totalement son jugement (Cabestan, 2003, pp. 23 à 25). Cette attitude permet d'atteindre l'objet de connaissance de façon authentique. Ce postulat husserlien permet à Ludwig Binswanger de se libérer d'une attitude scientifique qui met à distance l'homme de son monde. Ce postulat permet d'atteindre directement l'essence du phénomène psychologique afin de saisir l'homme dans le contexte qui lui est propre (*Ibid.*, p.24). Pour Binswanger, la méthode de *l'épochè* est la nouvelle position que le thérapeute doit adopter afin d'entrer en relation avec le patient sans être empreint de préjugés⁵⁷. Quant au concept de *Dasein*, il lui ouvre la voie à une nouvelle conception de l'homme et à une nouvelle appréhension du malade. Chez Heidegger, ce terme désigne la façon d'appréhender l'être de

⁵⁵ Il est intéressant de préciser que beaucoup de termes fondamentaux utilisés par Binswanger comme le mot *Dasein* ou *Raum* pour parler d'espace sont directement emprunté de la philosophie de Heidegger, bien que Binswanger se les réapproprie. Nous utiliserons donc ce vocabulaire pris dans une conception binswangérienne. Pour approfondir les différences de vocabulaire entre Binswanger et Heidegger, nous référons à l'abécédaire de Martin Heidegger (Beaulieu et Ajavon 2008) ainsi qu'au glossaire rédigé par Jacqueline Verdeaux dans *l'introduction à l'analyse existentielle* (Binswanger, 1971, pp. 27 à 38)

⁵⁶ Nous précisons que ce sont deux concepts extrêmement complexes de deux auteurs majeurs de la philosophie. Nous ne prétendons pas analyser en profondeur ces notions maintes fois citées et commentées, car ce n'est pas le propos principal de cette recherche. Toutefois, nous désirons les introduire pour mieux saisir la démarche de Binswanger. Nous nous référons ainsi plutôt aux commentateurs de ces notions qu'aux auteurs directement. Pour approfondir, nous renvoyons aux textes qui inspirèrent Binswanger à l'époque *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger et *Recherches Logiques* (1901) et *Idées pour une psychologies descriptives et analytiques* (1908) d'Edmund Husserl. Pour un très bon résumé de ces notions voir *Introduction à la phénoménologie* (Cabestan 2003) et *la Daseinsanalyse* (Casteban et Dastur, 2011).

⁵⁷ C'est la notion de *co-présence* qui est très importante dans le rapport du malade au médecin. C'est aussi une préoccupation de la psychiatrie phénoménologique en générale : « A cet égard, la relation entre médecin et malade est constitutive de la psychiatrie phénoménologique, qui ne se fonde et ne se réalise que dans la mesure où elle est dialogues et rencontre » (Cargnello, 2016, p.14). Pour approfondir la thèse de Binswanger sur la relation patient-thérapeute, nous renvoyons à deux articles très complets du psychiatre à ce sujet : « Comprendre et expliquer en psychologie », [1927] suivie de « La psychothérapie comme métier », [1927] dans (Binswanger, 2016).

l'homme qui n'est plus considéré ni comme un sujet, ni comme un ego, ni comme un Moi mais comme « être » dans une totale ouverture au monde, en constant dialogue avec lui (Vaysse, 2000, p.12). D'après Heidegger, l'homme est un « étant » particulier qui a le privilège d'avoir accès à une réflexion sur sa propre existence et se manifeste dans le monde comme *Dasein*, comme *présence*. (Beaulieu et Ajavon, 2008, pp. 52 à 55 et p.76).

La voie ouverte par la méthode phénoménologique à l'analyse existentielle, dans laquelle la présence (*Dasein*) est directement en cause, aboutit nécessairement à une réflexion sur la condition de l'homme dans la psychiatrie et à une analyse des principales conceptions de l'homme qui ont déterminé historiquement et significativement cette condition. (Verdeaux et Kuhn dans Binswanger, 1971, p.14).

Dans cette citation, il est intéressant que l'auteur traduise *Dasein* par présence. On voit que, l'homme n'est plus pensé comme un « sujet » abstrait, mais effectivement comme une « présence » qui laisse paraître une multitude d'« étants » comme des facettes infinies du phénomène de l'être (Beaulieu et Ajavon, 2008, p.76). C'est ainsi qu'on a traduit, entre autres, le terme heideggérien *Dasein* par « l'être-là » (Casteban et Dastur, 2011, p.33). C'est cet « être-là » humain, sous forme de « présence » que Binswanger veut saisir dans sa multiplicité et sa complexité. En résumé, avec la phénoménologie husserlienne et plus particulièrement avec la notion clé de *Dasein* chez Heidegger, l'homme est compris comme un « être-dans-le-monde » (Beaulieu et Ajavon, 2008, p.52) : le psychologue doit prendre en compte la totalité des interactions entre lui, lui-même et son rapport au monde⁵⁸.

Dans cette optique, le projet de Ludwig Binswanger est alors de fonder une épistémologie plus existentielle pour la psychiatrie. Pour lui, la phénoménologie lui apporte une réflexion plus centrée autour des conditions « d'être » de l'homme (Casteban et Dastur, 2011, p.57). Il rompt avec toute idée d'une compréhension de l'homme sur le modèle des sciences naturelles basées sur des rapports de causalité. Dans sa préface au livre *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Caroline Gros-Azorin résume très bien le point de vue du psychiatre suisse : « Cette démarche [la démarche de la *Daseinsanalyse*] exige l'apprentissage d'une attitude

⁵⁸ Nous précisons que ces deux concepts sont développés inlassablement dans toute l'œuvre théorique de Binswanger et que nous ne prétendons pas en faire une description exhaustive. Pour citer quelques articles plus ciblés autour de la genèse de l'utilisation de ces deux notions, nous vous incitons à consulter l'article « De la phénoménologie ». [1922] 1971 dans (Binswanger, 1971, pp. 79 à 117) ainsi que le texte *Rêve et existence* (Binswanger, 2012) qui à travers une analyse du Moi du rêve comme *Dasein* amène Binswanger à développer sa conception de l'existence humaine.

différente, d'un regard non plus désincarné (...), mais susceptible de s'incorporer dans "les choses elles-mêmes" (...)» (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.16).

L'idée d'une « vision incarnée » dans les « choses elles-mêmes », fait que Binswanger s'éloigne de la conception du malade comme un être dont l'anormalité le sépare de l'être sain. La psychiatrie ne doit alors plus simplement réparer une machine défectueuse, en analysant des symptômes à travers une grille de lecture prédéterminée, mais d'abord comprendre l'homme dans son entièreté (Élisabeth Basso dans Binswanger, 2012, p.99) et (Binswanger, 1998, p. 11). Ainsi le patient n'est plus « objet de la psychiatrie », mais bien sujet au même titre que son thérapeute (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.9). La maladie mentale devient une modalité d'être parmi d'autres, bien qu'elle soit souffrante et altérée (Casteban et Dastur, 2011, p.75). Ainsi, pour Binswanger, les malades mettent tout en œuvre pour reconstruire leur *ipse* – leur moi – et saisir leur *Dasein* quitte à adopter de comportements à première vue inadéquats ou déficients⁵⁹ (Binswanger, 1998, p.116). Chez Binswanger, qui sur ce point suit de très près Heidegger⁶⁰, c'est à travers le dysfonctionnement que l'on peut le mieux saisir les structures de l'existence du *Dasein*, de l'existence humaine (Binswanger, 1971, p.17).

En résumé, Ludwig Binswanger ne cherche pas des principes généraux qui s'érigeraient en « lois » immuables comme dans les sciences naturelles et permettraient de déterminer et de délimiter la frontière entre normalité et maladie. L'importance de sa recherche réside ainsi dans la compréhension des réseaux subjectifs propres aux patients. C'est finalement *l'être-au-monde* dans toute sa complexité qui l'intéresse (Binswanger, 2016, pp. 36 à 37). Avec l'apport du concept de *Dasein* heideggérien dans la théorie psychiatrique, le sujet psychologique n'est alors plus un « sujet » désincarné et déconnecté du monde qui l'entoure, plutôt, il doit être pensé en termes de « spatial », de « spatialité » et d'espace. Cette conception spatiale de l'homme qui inspire toute la psychiatrie phénoménologique est une réflexion centrale chez Binswanger. Le psychiatre suisse choisit d'analyser la structure fondamentale de la spatialité à partir d'un angle

⁵⁹ « La schizophrénie n'est pas seulement synonyme d'altération, de dissolution ou de dissociation, mais ouvre surtout la voie à d'autres formes d'existence. » (Cargnello, 2016, p.14). Laurent Feneyrou dans l'introduction au livre de Cargnello explicite ainsi très bien comment la maladie est une modalité d'existence comme une autre et qu'il faut voir l'homme existant avant toute chose. Comme le dit Binswanger en parlant de la pathologie et de l'espace : « Nous recherchons des altérations fondamentales qui concernent les modes de l'explication du je et du monde, à partir desquelles il faut rendre compréhensibles les altérations à l'intérieure des sphères particulières du vécu » (Binswanger, 1998, p.116).

⁶⁰ D'ailleurs, pour illustrer le dysfonctionnement, Heidegger se réfère à la définition de l'espace. Comme l'explique Serge Botet, en résumant la notion « d'espace » heideggérienne : « Il n'y a pas originellement d'espace objectif ; c'est le manque, quand les choses ne sont pas à leur place et quand survient un dysfonctionnement de la « préoccupation » que surgissent l'espace et les déterminations spatiales préalablement à toute définition positive (Beaulieu et Ajavon, 2008, p.69).

particulier : la catégorie de l'espace. Le sujet psychologique, compris comme *Dasein*, est saisi à travers un langage, une temporalité et une spatialité qui sont dans le système binswangérien, des structures existentielles de base⁶¹ (Binswanger, 1998, p.118).

Pour pouvoir appréhender l'espace dans les films de Tanner. Dans un premier temps, nous définirons ce que Binswanger entend par la notion d'espace, dans livre *le problème de l'espace en psychopathologie*. Dans un deuxième temps, à travers la notion d'espace vécu mis en avant par Binswanger, nous verrons comment l'appliquer à l'espace cinématographique. Dans un troisième temps, nous mettrons en avant les concepts spécifiques et les catégories d'espaces pertinentes pour l'analyse des films de Tanner. Pour finir nous exposerons le concept de « nostrité ⁶² » chez Binswanger qui nous permettra de parler de la figure du couple et de la lier à la notion d'identité.

Le problème de l'espace en psychopathologie

Bien que la spatialité soit une question fondamentale tout le long de la réflexion théorique de Binswanger, dans *le problème de l'espace en psychopathologie*, Binswanger synthétise les différentes relations entre les différents espaces et les formes de « l'être affecté » (qu'il soit atteint de pathologie ou non). Dans cet ouvrage, Binswanger montre comment l'homme est défini par l'espace et, en parallèle, comment l'espace est construit par l'homme qui s'y trouve. Il y a une dialectique constante entre le « je » et le « monde » qui l'entoure. Ils se modifient l'un l'autre. Comme le précise Binswanger dans un article plus général sur le sujet : « Aucun membre de la structure de l'être-au-monde ne peut se modifier sans que le tout ne se modifie et inversement » (Binswanger, 2016, p. 152), c'est-à-dire que l'espace et le *Dasein*, le « je » et le monde, n'ont plus un rapport de causalité, mais bien un rapport de co-construction au niveau de leur essence (Pierlot, 2011, p.2).

En deuxième lieu, Binswanger démontre que l'espace ne peut être qu'un espace vécu. Il n'existe pas d'espace extérieur à l'homme. En rendant l'homme extérieur au monde et aux espaces qu'il habite, on désincarne l'existence humaine de sa structure existentielle qui est l'espace. L'espace

⁶¹ La spatialisation, la temporalisation et le langage sont des modes fondamentales de l'existence de l'être qui se déploie, du *Dasein*. C'est ces trois structures nous rendent visible le *Dasein*. Pour approfondir la question nous renvoyons aux écrits de Binswanger en générale mais plus particulièrement au livre *le problème de l'espace en psychopathologie* (Binswanger, 1998) ainsi qu'à *l'introduction à l'analyse existentielle* (Binswanger, 1971). Nous pensons également à la très bonne introduction de Feneyrou dans (Cargnello, 2016). Dans le cas de cette recherche nous mettons évidemment l'accent sur la spatialité et l'espace.

⁶² Le terme original est *Wirheit* ou *Unsrigkeit*. Nous gardons ici la traduction française de « nostrité » traduit dans (Casteban, Dastur, 2011, p.69).

a des « radicaux existentiels »⁶³, c'est-à-dire des structures qui construisent l'espace lui-même en lui donnant une orientation (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.31). Il y a trois « radicaux existentiels » : La *Raum*, le *Leib* et la *Stimmung*. Binswanger utilise la notion de *Raum* — la pièce en allemand — pour représenter la spatialité en général. Le sujet va donc se déterminer et être déterminé par le type d'espace (*Raum*) dans lequel il est positionné. Ensuite, Binswanger, montre que notre rapport au monde est corporel. Il utilise alors la notion de *Leib*, c'est-à-dire le corps en tant que corps propre⁶⁴ (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.19). Dans l'analyse de l'espace, Binswanger utilise cette notion de corps (*Leib*) comme la structure centrale qui conditionne le « je » dans l'espace. La corporéité et le corps sont les points de repère essentiels pour parler d'espace (Binswanger, 1998, p. 51 et p. 87). Pour finir, notre rapport au monde se situe au niveau de notre disposition au monde. C'est la notion de *Stimmung*⁶⁵ que Binswanger met en avant pour expliquer la dimension du ressenti (Binswanger, 1998, p.81). Cette troisième catégorie permet de penser l'espace du point de vue de l'humeur. Pour résumer notre rapport au monde est spatial et il est déterminé par les « radicaux existentiels » de l'espace. À partir de ces concepts, on comprend que, pour Binswanger, l'espace est toujours subjectif et affecté par l'homme comme « être existant dans le monde ». Cet « existant » rentre aussi en interaction avec différents types d'espaces qui eux-mêmes sont liés. L'espace, le monde et l'homme sont en constante interaction. D'ailleurs, cette réappropriation de la spatialité dans le domaine clinique permet à Binswanger de faire une lecture de la maladie à travers des altérations du rapport de l'homme à son espace (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p. 39). Finalement, le but de Binswanger dans ce livre est de démontrer que l'espace vécu, et donc subjectif, est en fait un espace bien plus « objectif » que l'espace qui

⁶³ Nous empruntons ce terme à Caroline Gros-Azorin qui, dans la préface à l'ouvrage *le problème de l'espace en psychopathologie*, définit c'est trois notions comme suit : « (...) *Leib*, *Stimmung* et *Raum* à savoir le corps, la disposition thymique et l'espace sont en quelques sortes les « radicaux existentiels ». » (Binswanger, 1998, p.31)

⁶⁴ Il faut différencier ce terme en allemand du terme *Körper* qui signifie le corps physique. Le mot *Leib* est plus abstrait et philosophique. Binswanger utilise ces deux termes de façon très précise quand il s'intéresse à la place du corps – comme entité et comme corps physique- dans l'espace. Pour une très bon résumé de ces notions ainsi qu'une bonne comparaison entre elles nous renvoyons à l'introduction de Laurent Ferynou dans Cargnello, 2016, p.20).

⁶⁵ Le mot allemand *Stimmung* est un mot réputé difficilement traduisible en français. Pour des raisons de clarté, nous garderons le terme tel quel en allemand. En effet, dans les écrits de Binswanger, la *Stimmung* est une notion qui permet de déterminer la qualité de relation entre l'homme et le monde (avec qui il est toujours en relation). Cette relation est déterminée soit par le sens et but de l'homme (sa visée intentionnelle, sa direction de sens) soit par la connotation affective de cette relation qui passe par l'être-avec-autrui et par la tonalité affective (Verdeaux et Kuhn, Binswanger, 1971, p.17). Le mot *Stimmung* est ainsi traduit par différents commentateurs comme une tonalité affective (Dastur dans Binswanger, 2012, p.18) ou par humeur atmosphérique (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.19). Par rapport à son utilisation dans l'espace, la *Stimmung* est aussi traduite par Gros-Azorin comme une disposition thymique, c'est-à-dire une disposition de l'humeur (Binswanger, 1998, p.34). C'est cette dernière traduction que nous retiendrons.

prend pour modèle les sciences naturelles⁶⁶. L'homme est un être toujours « disposé par une humeur » comme son espace (Binswanger, 1998, p.81).

Il y a dans la théorie de Binswanger deux grandes catégories d'espace⁶⁷ : l'espace orienté, plus proche de ce qu'on pourrait considérer comme un espace géographique (mais qui reste un espace vécu), et l'espace thymique qui est l'espace disposé. L'espace orienté permet à Binswanger de penser les altérations plutôt physiques, les troubles de l'orientation (Binswanger, 1998, pp. 60 à 61). C'est une catégorie naturelle de l'espace qui comporte également l'espace géométrique et l'espace physique (*Ibid.*, pp. 49 à 53). L'espace thymique quant à lui permet à Binswanger de penser les altérations mentales, surtout la manie, la schizophrénie, comme des altérations de *la thymie*⁶⁸ (*Ibid.*, p.81). C'est surtout à travers l'espace thymique que Binswanger veut atteindre l'espace pathologique (*Ibid.*, p.106). L'espace orienté a comme catégories d'espaces l'espace du corps propre et l'espace ambiant (*Ibid.*, pp. 55 à 63 et p. 98) l'espace proche et l'espace lointain (*Ibid.*, pp. 79 à 80) ainsi que l'espace historique (*Ibid.*, pp.52 à 53). L'espace thymique a comme forme l'espace présentiel⁶⁹ (*Ibid.*, p.89 et pp. 95 à 97). Ces catégories d'espace seront des éléments centraux dans notre analyse des films d'Alain Tanner. Il est important de retenir, et nous insistons sur ce point, que penser l'espace chez Binswanger, même un espace « naturel » ou « géométrique », implique qu'il soit disposé par une humeur et donc affecté. Par exemple, dans la théorie de la *Daseinsanalyse*, marcher pour prendre le bus devient un trajet non pas neutre et fonctionnel, mais affecté par une signification et un ressenti.

⁶⁶ « Si le propre de l'existence est de s'effectuer toujours et déjà disposé par une humeur, de sorte que la neutralité objective tant convoité par le comportement scientifique apparaît comme une dénaturation de l'attitude naturelle (...) » (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.35).

⁶⁷ Pour la description des différents espaces, nous nous basons sur notre lecture de Binswanger ainsi qu'une cartographie proposée par Caroline Gros-Azorin dans la préface (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.25). Pour toutes les traductions des différents espaces nous nous basons également sur la traduction de Caroline Gros-Azorin.

⁶⁸ En règle générale en psychologie, *la thymie* veut dire « Qui concerne l'humeur, qui a rapport au comportement extérieur de l'individu, à son affectivité » (Delay, Psychol. méd., 1953, p. 147 dans Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.2012. " Thymique". En ligne. CNRTL. www.cnrtl.fr/definition/thymique//1. consulté le 30 janvier 2017). Pour traduire le mot *Gestimmt* (thymie) Binswanger fait référence au *thumos* grecque qui est synonyme de cœur et qui conceptuellement renvoie au siège émotionnel de l'homme chez les grecs (Binswanger, 1998, p.81). C'est Caroline Gros-Azorin qui propose dans la préface au livre de Binswanger de traduire « *der gestimmte Raum* » par l'espace thymique pour rendre l'idée de Binswanger que l'humeur, l'affect, le ressenti sont le point central de l'orientation de l'homme (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, pp. 33 à 35)

⁶⁹ L'espace thymique contient d'autres espaces comme l'espace esthétique (Binswanger, 1998, pp. 122 à 124), l'espace technique (Binswanger, 1998, p.124) et d'autres formes d'espaces « comme l'espace « démoniaque-mythique » (Binswanger, 1998, pp. 126 à 130). Ces espaces sont peu développés par Binswanger. Nous ne les utiliserons donc pas ou de façon très ponctuelle.

L'espace cinématographique vécu

Dans ce paragraphe, nous présentons un « survol » théorique afin de mettre en évidence les hypothèses qui ont amené à considérer la spécificité de l'espace cinématographique. Nous nous appuyons ici sur la proposition de synthèse élaborée dans le livre d'Antoine Gaudin, *l'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*⁷⁰.

Pour Gaudin, dans la théorie du cinéma, un questionnement perdure : Il y-a-t-il un espace proprement cinématographique ? Et si oui, de quelle nature est-il ? L'espace est d'abord vu comme un simple décor pour soutenir la narration ou l'action (Gaudin, 2015, pp.5 à 10). Par la suite, l'espace est analysé par plusieurs chercheurs et théoriciens comme un des éléments constitutifs du cinéma. D'abord, des chercheurs comme Noël Burch mettent en évidence que la spécificité de l'espace cinématographique a été longtemps vu comme un lieu neutre, sans contenu, subordonné à l'action et à la narration (*Ibid.*, p.38). Dans, *Une praxis du cinéma*⁷¹, Noël Burch remarque un « vocabulaire d'orientation » à travers le terme de découpage et de raccord qui démontre un type de pratique idéologique afin de « rendre imperceptible les changements de plan avec continuité ou proximité spatiale » (Burch, 1986, pp. 22 à 31). Pour Burch, l'espace est relégué à l'arrière-plan de la réflexion au profit de « la toute-puissance du récit comme point d'orientation » (*Ibid.*, pp. 32 à 33).

Par la suite, des théoriciens tel André Gaudreault et François Jost amènent l'idée que la spécificité de l'espace au cinéma est celle de « l'espace raconté » (Gaudin, 2015, p.25). Dans *le récit cinématographique*⁷², Jost et Gaudreault observent que le cinéma fait violence au temps et à l'espace en le fragmentant par le montage (Gaudreault, Jost, 2005, p.87). Ainsi, pour ces deux théoriciens, c'est alors la spatialité qui construit le récit cinématographique par le raccord et le montage (*Ibid.*, 2005, p. 79 et p.91). « Dans un récit filmique, en effet, l'espace est pratiquement toujours *présent*, il est pratiquement toujours *représenté* » (*Ibid.*, 2005, p.81), par cette citation, ils soulignent l'importance de l'espace au cinéma. Des chercheurs tel qu'André Gardies prolongent cette réflexion dans son ouvrage *l'Espace Cinématographique*. Dans une démarche sémio-narratologique, Gardies propose alors des catégories d'espaces dans la diégèse

⁷⁰ Gaudin, Antoine. 2016. *l'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.

⁷¹ Voir surtout Burch, Noël. 1986 [1969]. « Comment s'articule l'espace-temps ». *Une praxis du cinéma*. Coll. Folio essais. Paris : Gallimard, pp. 21 à 38.

⁷² Gaudreault et Jost s'inspire aussi du travail de Jacques Aumont dans Aumont, Jacques. 1989. *L'œil interminable*. Paris : Librairie Séguier.

(Gardies, 1993, p.9)⁷³. Il s'intéresse également à l'espace du spectateur et son à rôle dans la construction de l'espace filmique. Nous retiendrons chez Gardies l'idée du lieu comme « actualisation de l'espace ⁷⁴ ». Pour Gardies, le lieu rend visible des espaces « déterminables » dans le film (*Ibid.*, pp. 69 à 70). D'ailleurs, selon lui, le sujet spectatoriel permet l'émergence de l'espace filmique à travers le lieu (*Ibid.*, p.90). Pour finir, toujours dans une perspective sémio-narratologique, des chercheurs tels que Jean Mitry, proposent d'utiliser la phénoménologie pour étudier l'accès au film par le spectateur, et cela non pas comme un spectateur passif mais comme un spectateur incarné. Dans son ouvrage *Esthétique et Psychologie du cinéma Tome I et II*⁷⁵, Jean Mitry s'intéresse entre autres à la phénoménologie, particulièrement à l'intentionnalité husserlienne et aux théories de la perception. Jean Mitry pose alors l'hypothèse que « l'image en soi n'est rien » (Mitry, 2001, p.59). Ainsi, l'image n'existe pas « hors de l'intentionnalité qui la provoque » (*Ibid.*, p.60). Ce genre d'approche change la perception de la théorie du spectateur. On passe d'un spectateur passif à un spectateur actif, en lien avec le film.

Actuellement, un chercheur comme Antoine Gaudin tente d'analyser l'espace autrement que comme espace du récit⁷⁶. Il propose une théorie de l'espace *géopoétique* (Gaudin, 2015, p.28). Il s'intéresse particulièrement aux films comme phénomène et au corps somatique du spectateur (*Ibid.*, pp. 54 à 55). Il développe la théorie de *l'image-espace* dont la phénoménologie devient un outil d'analyse privilégié (*Ibid.*, pp. 60 à 71). L'espace cinématographique est ainsi considéré comme un espace vécu (*Ibid.*, pp. 53 à 54). L'espace vécu est un argument pour montrer la spécificité de l'espace cinématographique par une expérience unique de l'espace que seul le cinéma nous permet (*Ibid.*, p.60). En effet, l'appréhension de l'espace au cinéma, à partir notre expérience subjectivité de spectateur, devient une expérience valable et objective (*Ibid.*, pp. 57 à 58).

⁷³ Gardies analyse l'espace au cinéma à travers quatre types d'espace : l'espace écranique, l'espace diégétique, l'espace du récit et l'espace du spectateur. Gardies part de l'espace écranique qu'il sépare en trois les catégories : l'*ici* (champ), le *là* (le hors-champ) et l'*ailleurs* (Gardies, 1993, p. 35). Il utilise alors cette formule pour analyser l'espace filmique (Gardies, 1993, p.36).

⁷⁴ Pour développer la notion de lieu chez Gardies nous renvoyons au chapitre II « Le lieu et l'espace » et au chapitre III « figures des lieux ou l'espace représenté » dans « Deuxième partie : l'espace diégétique », Gardies, André. 1993. *L'espace cinématographique*. Paris : Klincksieck, pp. 69 à 89.

⁷⁵ Nous nous surtout concentré autour de la partie II « l'image filmique ». Mitry, Jean. 2001[1963]. « l'image filmique ». *Esthétiques et psychologie du cinéma*. Paris : les éditions du cerf. pp. 53 à 93.

⁷⁶ Evidemment, c'est un raccourci que nous faisons pour les besoins de la démonstration. On trouve des penseurs avant Gaudin qui ont analysé l'espace cinématographique dans une démarche non-narratologique comme Gilles Deleuze ou bien avant l'avant-garde des années 20 avec la ciné-plastique d'Elie Faure. Mais, nous dirons que l'analyse de l'espace cinématographique comme espace raconté reste majoritaire dans les études cinématographiques.

On remarque que la démarche de Gaudin se rapproche de la démarche de la *Daseinsanalyse* et de Binswanger sur plusieurs points. D'abord, l'espace est appréhendé de façon dynamique autant pour Binswanger que pour Gaudin ; En effet, ce n'est plus un espace figé, un simple motif (Gaudin, 2015, p.59). Ainsi, leurs réflexions montrent que l'espace n'est pas subordonné, dans le cas de Binswanger, à une logique cartésienne, et dans le cas de Gaudin, à l'action, au récit et à la narration (*Ibid.*, pp. 7 à 8 et p.54). Ensuite, pour réellement saisir l'espace, il faut essayer de l'analyser sans *a priori* théorique, d'où le recourt à la phénoménologie pour Binswanger et pour Gaudin (*Ibid.*, p.57). Pour finir, l'espace est un constituant spécifique du ressenti, du vécu et de structures existentielles. Il en est également un révélateur essentiel : chez Gaudin c'est à travers la spécificité du cinéma et du langage filmique, chez Binswanger c'est à travers la pratique de l'analyse existentielle. La différence entre les deux théories est que dans le cas de Gaudin, c'est le corps du spectateur qui est pris dans ce rapport vécu à l'espace. Dans notre utilisation de Binswanger, c'est plutôt la résonance entre les espaces vécus et le vécu des personnages, dans le cadre de l'espace diégétique qui construit l'espace vécu.

Cette comparaison entre le travail de Gaudin et de Binswanger, nous amène à dire que la théorie de Binswanger nous offre des concepts théoriques pertinents pour penser la spécificité de l'espace cinématographique comme espace vécu. Il a également de bons outils pratiques pour l'analyse filmique. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, on peut construire l'espace cinématographique par le raccord et le montage. Avec la *Daseinsanalyse*, on peut penser les rapports entre les plans en termes d'espace et surtout en termes d'espace vécu. En effet, avec le concept de *Raum* (les différents types d'espace en général), on peut penser des espaces séparés (dans ce cas par l'artefact du montage) mais toujours connectés, en interaction et surtout, toujours vécus. Ensuite, au niveau de l'espace à l'intérieur des plans, ils sont créés entre autres par des choix de cadrage, d'échelles de plans ou de profondeur de champ. Cette composition entraîne un point de vue qui souligne les mouvements, les déplacements ou encore l'action des personnages. La *Daseinsanalyse*, à travers le concept du *Leibraum* (espace du corps propre), nous permet d'analyser les personnages en termes de corporéité, elle-même vue comme un espace vécu. Enfin, chaque réalisateur emploie des choix esthétiques qui lui sont propres. Dans le cas de Tanner, c'est une mise en scène récurrente de couples dans des espaces réduits. Ses personnages s'inscrivent alors à l'intérieur d'espaces et même de sous-espaces, comme nous le verrons. Par exemple, avec la conception de l'espace dans la *Daseinsanalyse*, on peut penser le rapport entre l'espace individuel de chaque personnage, l'espace du couple et l'espace extérieur au couple de façon dynamique. On peut donc dire, qu'avec la *Daseinsanalyse*, on peut analyser

également la représentation d'un espace vécu dans les relations de personnages que Tanner met en scène. Ainsi, pour toutes les analyses de séquences qui suivront, nous allons utiliser les structures fondamentales proposées par Binswanger, c'est-à-dire le *Leib* (corporéité), le *Raum* (espace) et la *Stimmung* (tonalité affective). D'abord, à travers le concept de *Leib* nous nous interrogerons sur la mise en scène des corps des personnages et leurs espaces propres dans le cadre. Le concept de *Leib* a l'avantage d'analyser le corps comme corps physique et comme concept de corps, comme nous l'avons expliqué plus haut. Le concept de *Raum* nous offre une diversité de catégories d'espaces. Pour finir, nous utiliserons le concept de la *Stimmung* pour décrire l'atmosphère des différents espaces vécus dans les films. Nous utiliserons également comme outil d'analyse la catégorie des directions de sens. Cette notion de « direction de sens », amenée par Heidegger et développée par Binswanger⁷⁷, nous permet de penser les différents déplacements avec des moyens de locomotions comme la voiture, le train, le bateau, mais également la marche à pied. Dans la théorie de Binswanger, chaque déplacement dans un espace a une signification qui va de pair avec une tonalité affective particulière (Binswanger, 1998, p.25 et p.31). Cette notion très importante dans la structure de l'espace binswangérien permet également de penser les déplacements et l'orientation non plus de façon neutre et objective, mais teintée de significations et d'affects. Ainsi, l'analyse de l'espace à travers les outils de la *Daseinsanalyse* permet de penser avec dynamisme, malléabilité et interconnexion les différents espaces dans les films de Tanner. L'espace n'est pas un simple décor qui équivaut à une symbolique particulière. Dans le film, la signification est donnée par la dialectique entre les personnages et leurs espaces.

⁷⁷ En effet, dans la *Daseinsanalyse*, en s'accordant ici avec la phénoménologie heideggérienne mais également husserlienne, tout mouvement est forcément motivé par une « visée intentionnelle ». Comme l'explique Binswanger dans l'article « Anthropologie, psychologie, psychopathologie » – un article dans lequel Binswanger revient sur les différents modes de l'être-au-monde dont la psychiatrie doit s'occuper : « La structure de l'être-au-monde inclut aussi comme membres structuraux constitutifs le mode de l'être sujet (du qui), le mode de l'être-au-monde en tant que tel (le comment du *Dasein*) et le mode de ce vers quoi le *Dasein* est dirigé (“intentionnellement”) » (Binswanger, 2016, p.152). Ce « vers quoi » le *Dasein* se dirige a alors toujours une signification. D'ailleurs, la notion de *direction de sens* est un bon exemple de la réappropriation du vocabulaire heideggérien par Binswanger. Le terme « direction de sens » chez Heidegger se dit *Sinnrichtungen* en allemand (p.62 abécédaire) et chez Binswanger *Bedeutungsrichtung* (Verdeaux et Kuhn dans Binswanger, 1971, p.17). Heidegger insiste sur le *der Sinn*, qui en allemand veut dire « le sens » en général (PONS GmbH 2001c), tandis que Binswanger insiste sur le *der Bedeutung*, c'est-à-dire le sens mais également la valeur, et l'importance de la direction (PONS GmbH, 2001a).

Catégories d'espaces et films d'Alain Tanner

À présent, nous allons nous intéresser aux catégories d'espaces particulières qui nous seront utiles pour chacun des films que nous allons analyser dans le chapitre 3, 4 et 5, c'est-à-dire *Le Retour d'Afrique*, *Le Milieu du Monde* et *Dans la Ville Blanche*.

Le Retour d'Afrique, *Le Milieu du Monde*

Les films *Le Retour d'Afrique* et *Le Milieu du Monde* ont un peu la même structure. En effet, ces deux films mettent en scène un espace familial (dans les deux cas la ville natale) qui se rétrécit et une volonté de « s'extraire » de cet espace devenu oppressant. Dans les deux cas, c'est un échec. Aucun des personnages n'arrive à quitter sa terre natale – d'un côté la ville de Genève dans *Le Retour d'Afrique* de l'autre la campagne vaudoise pour *Le Milieu du monde*. Ces deux films problématisent des personnages coincés dans un espace familial (synonyme de leur espace intime) qui leur devient étranger. Ils partent alors à la recherche d'un espace lointain (synonyme d'un espace fantasmé et imaginaire) qui pourrait devenir familial. Les catégories proposées par Binswanger dans l'espace orienté tel que la dialectique entre l'espace étranger et l'espace propre en lien avec l'espace proche et l'espace lointain (Binswanger, 1998, pp. 63 à 65 et p.79) nous permettrons de penser ce paradoxe dans les deux films d'Alain Tanner.

Dans *le Retour d'Afrique*, il y a une réduction de l'espace et de l'intimité — le couple s'enferme seul dans une chambre vide sans plus de contact avec l'extérieur. Dans *le Milieu du Monde*, il y a une délimitation de l'espace et de l'intimité — le rapport du couple adultère est associé à certains endroits circonscrits comme la chambre du personnage d'Adriana, le bistrot où elle travaille, ou encore la promenade au bord de l'eau appelée « le Milieu du Monde ». Les nombreux trajets en voiture de Paul vont cartographier cet espace déjà limité. Dans les deux cas, nous avons à faire à un rétrécissement de l'espace. Ainsi, au niveau de *l'espace thymique*, nous pouvons considérer avec la théorie de Binswanger que la limite de ces espaces révèle des *sentiments thymiques* qui sont synonymes d'anxiété. Le sentiment de limitation, à la fois créé et révélé par la configuration de l'espace de l'intimité est une forme d'anxiété (Binswanger, 1998, p.63, p.90 et p.118). Ce rétrécissement de l'espace a aussi un impact sur le rapport d'identité des personnages. Les catégories de foyer (*Heimat*) et de séjour (*Aufenthalt*)⁷⁸

⁷⁸ Comme pour le terme *Stimmung*, le mot *Heimat* est un mot très particulier à la langue allemande et donc difficilement traduisible. Nous le garderons tel quel ou nous l'utiliserons selon la traduction française du livre de Binswanger, c'est-à-dire comme la notion de foyer. Le terme *Aufenthalt* veut simplement dire séjour en allemand et prête moins à confusion (PONS GmbH 2001a).

proposées par Binswanger (Binswanger, 1998, pp. 98 à 99, et p. 52) comme mouvement principal dans l'espace orienté, nous permettent de penser la perte identitaire chez ces personnages à travers une transformation d'un espace qui passe du *Heimat* (comme lieu d'origine, foyer familial) et devient un *Aufenthalt*, c'est-à-dire un lieu de séjour, un lieu temporaire (Binswanger, 1998, p.52). Au niveau de la configuration du couple et de l'espace, le couple dans *Le Retour d'Afrique* est un couple fusionnel. Le couple veut se défaire de ce *Heimat* qui leur est devenu étranger et créer un *Aufenthalt* pour pouvoir atteindre leur fantasme de l'Ailleurs — qui prend la forme d'un voyage en Afrique, souligné par la poésie d'Aimé Césaire. Mais c'est un échec — ils ne quitteront jamais Genève. Dans *Le Milieu du Monde*, c'est un couple mixte. Le personnage féminin, Adriana, représente l'étrangère au territoire suisse, c'est-à-dire la figure de l'immigrée italienne dans les années 1970 qui vient travailler en Suisse pour gagner de l'argent. Le personnage masculin, Paul, veut se défaire de son *Heimat* en se distançant de son milieu social qu'on peut analyser comme son espace propre. Dans le film, il est représenté par la vie publique et politique de Paul : l'industriel qui réussit. Pour cela, il s'approprie l'espace propre d'Adriana, qui lui devient presque un espace familial. Mais cet espace composite et composé se défait et devient un *Aufenthalt*. Leur relation échoue et Adriana quitte Paul et la campagne vaudoise. Paul reste alors dans le même *Heimat* qu'au début du film, mais vidé de tout son sens.

Dans la Ville Blanche

Dans le film *Dans la Ville Blanche*, la construction de l'espace suit un mouvement contraire aux deux films précédents : le *Aufenthalt* du personnage Paul, représenté par son séjour dans la ville de Lisbonne, qui devait être un lieu de séjour pour le personnage devient un *Heimat*, un lieu où il semble vouloir rester. Il essaye alors de reconstruire un *Heimat* plus stable à travers la réappropriation de l'espace de sa chambre d'hôtel, qu'il essaye de construire comme un espace propre. Pourtant ce nouveau « foyer » se construit à travers des espaces fragmentés. D'ailleurs, dans le cas de *Dans la Ville Blanche*, nous nous concentrerons autour du personnage masculin, car le film suit la dérive du personnage. Dans ce film, Alain Tanner met en scène le parcours d'un marin, Paul, qui débarque dans la ville de Lisbonne. Le personnage finit par tromper sa femme et par se perdre, déconnecté du monde dans une ville qui prend la forme d'un dédale de petites rues répétitives. Le film d'Alain Tanner met en scène le passage de l'espace

historique à l'espace présentiel développé par Binswanger⁷⁹ (Binswanger, 1998, p.97 et p.105). L'espace historique⁸⁰ est un espace orienté par l'histoire biographique de l'homme dont les directions de sens sont déterminées par son histoire, sa biographie (*Ibid.*, p.52 et p.98). L'espace présentiel (*Ibid.*, p.52 et pp. 89 à 105) est un espace sans but et sans finalité⁸¹. Binswanger oppose le mouvement de ces deux espaces. L'espace historique a un mouvement déterminé par un parcours biographique général (de la naissance à la mort) tandis que l'espace présentiel crée, par son mouvement désorienté, un espace homogène⁸² (*Ibid.*, p. 53 et p.99). Le personnage masculin de *Dans la Ville Blanche* cherche alors à mettre de l'ordre dans l'espace présentiel. Il crée un espace de correspondance dans lequel lui et sa femme s'envoient des lettres et d'un journal filmé entre deux espaces diégétiques déterminés, Bâle et Lisbonne. Mais, le personnage n'arrive pas à garder un espace stable. La ville de Lisbonne, devenue un espace présentiel pour le personnage, semble à la fois se réduire, se répéter, mais également se distendre. Il y a une certaine ambiguïté chez le personnage de Paul qui à la fois cherche des repères, mais ne veut pas en trouver. Cette ambivalence se révèle entre autres à travers le triangle amoureux qui s'établit entre Paul, sa femme restée à Bâle qui représente la stabilité passée, et la femme de chambre Rosa, rencontrée à Lisbonne qui représente la nouveauté insaisissable. Le personnage est pris entre ces deux pôles. Son intimité s'en voit fragmentée. Dans ce cas, nous n'avons pas à faire à un rétrécissement de l'espace, mais à une segmentation de l'espace. L'espace devient un espace morcelé comme l'espace de l'homme confus décrit par Binswanger. L'homme confus est un homme qui a perdu son identité (*Ibid.*, pp. 125 à 127). Il perd ses repères, cherche désespérément à s'accrocher à ce qu'il croit être son « foyer d'origine », mais ne peut en saisir que la « périphérie ». L'homme confus ne sait plus ce qui lui appartient ou ce qui appartient au monde qui l'entoure (*Ibid.*, pp. 125 à 127). Les sentiments

⁷⁹ Binswanger s'inspire de théories sur le mouvement développé par Erwin Straus pour parler d'espace historique et d'espace présentiel (Binswanger, 1998, p.52 et 102). Pour développer ces notions chez Straus nous renvoyons au livre Straus, Erwin. [1935],1989. *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. trad. de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand. Grenoble : Jérôme Million.

⁸⁰ L'espace historique permet au Moi (Binswanger, 2000, pp.282 à 283) de se saisir dans une continuité biographique à l'intérieure d'un espace déterminé par l'histoire intérieure de la vie qui est l'espace historico-biographique de l'homme (Binswanger, 1998, p.53, pp. 103 à 104 et p. 126). Pour développer les notions de Moi, d'histoire intérieure de la vie et le lien entre les deux, nous référons à l'ouvrage de Binswanger *Sur la fuite des idées [Uber Ideenflucht]*, 2000. [1881-1966] et particulièrement au chapitre « Le Moi du monde de l'homme aux idées fuyantes et le Moi de l'histoire intérieure de la vie ».

⁸¹ Dont la condensation se trouve dans le film *Requiem* – une adaptation du livre d'Antonio Tabucchi- avec la figure de Fernando Pessoa.

⁸² Binswanger donne l'exemple du mouvement de la danse dont les points de repères peuvent être inversés car c'est un mouvement « non-orienté » et « non-limité » (Binswanger, 1998, p.96) : « Dans la danse, en revanche [du mouvement normal], où nous ne nous mouvons plus dans une portion limitée de l'espace dirigé vers un ici fixe mais au contraire dans un espace homogène, libre de toute différence de direction (...), nous ne nous sentons plus rien de la dynamique de l'espace historique (...) » (Binswanger, 1998, p.99).

thymiques associés à l'espace du confus son ceux du désespoir et de la vacuité (Binswanger, 1998, pp. 93 à 94). Cela s'illustre dans le film de Tanner, par l'errance du personnage à travers différentes scènes festives dans un bar. Le personnage cherche alors à remplir un espace ambiant⁸³ (Binswanger, 1998, p.95). L'espace ambiant est un espace plus « physique » qui est l'équivalent du « monde ambiant » qui entoure l'espace du corps (Binswanger, 1998, pp. 60 à 61). Dans cette errance, le personnage parviendra-t-il à reconstruire un espace homogène et lui redonner un sens ? Retrouvera-t-il son identité ? Et quelle identité ? Ainsi, dans les trois films, on assiste à un échec amoureux vécu à travers un espace qui devient enfermant pour les personnages. Même un changement concret de topographie, comme le voyage à Lisbonne pour le personnage de Paul, ne réussit pas à sortir ces personnages d'un « vide existentiel » qui s'exprime à travers une altération de l'unité dialectique du « je » et du monde dans l'espace (Binswanger, 1998, p.88).

La spatialité de la « Nostrité »

Quand Binswanger problématise la notion d'espace, il s'applique surtout à décrire l'espace individuel. Pour parler du couple, mais également des relations du couple avec d'autres configurations de personnages — les collectifs ou les groupes présents dans les films d'Alain Tanner — nous avons besoin d'une notion qui problématise « l'être-avec-autrui »⁸⁴, pour reprendre le vocabulaire heideggérien, dans le rapport avec l'autre dans le sens d'un « autrui » comme différent de soi et aussi d'un « autrui » qui problématise le rapport entre l'« être privé » et l'« être social » (Binswanger, 2016, pp.155 à 156⁸⁵).

Dans une réflexion qui prend racine dans son livre *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*⁸⁶, Binswanger démontre que la seule construction identitaire possible vient de la

⁸³ Nous précisons que dans le système de Binswanger, l'espace ambiant est un des espaces les plus stables de l'homme et est fondé en partie par notre vision optique. Il est mis en parallèle avec *l'espace kinesthésiquement fondé* qui concerne le mouvement du corps. « (...) nous vivons et savons que l'espace ambiant optiquement fondé est un espace très stable et largement indépendant du comportement de notre corps propre (*Leib*), alors que l'espace kinesthésiquement fondé « se déplace » beaucoup plus avec l'espace de notre corps propre (*Leibraum*). (...) (Binswanger 1998, p.57). L'espace ambiant est toujours lié à *l'espace du corps propre* avec lequel il forme une unité de structurelle fonctionnelle » (Binswanger, 1998, p.55 et pp. 60 à 61).

⁸⁴ « L'être-avec », dont le mot original est « *Mitsein* » vient du vocabulaire heideggérien à la base et qui conceptualise la possibilité de rencontre avec l'autre qui n'est pas vue comme une altérité définitive (Cristian Ciocan dans Beaulieu et Ajavon, 2008, pp. 78 à 80).

⁸⁵ « L'être-avec (*Mitsein*) « public » de l'homme avec ses semblables au sens des « autres hommes » et l'être-avec-l'autre (*Miteinandersein*) « privé » des hommes (amis ou amants) qui se lient profondément en tant que Je et Tu constituent un, et même peut-être le trait fondamental le plus intégrant de la structure de l'être-au-monde humain » (Binswanger, 2016, p.155).

⁸⁶ voir Casteban, Dastur, 2011, pp. 67 à 74 ainsi que le livre très complet de Mireille Coulomb dans Coulomb, Mireille. 2009. *Phénoménologie du Nous et psychopathologie de l'isolement : la nostrité selon Ludwig Binswanger*. Paris : Le Cercle herméneutique.

dialectique « je » et « tu » à travers la structure du « Nous »⁸⁷ (Binswanger [1942] dans Casteban et Dastur, 2011, p.70). Le point de départ de cette réflexion est une critique formulée par Binswanger à l'encontre de la conception de « l'être-avec-autrui » chez Heidegger (Coulomb, 2009, p.68)⁸⁸. Pour Binswanger toute la réflexion des rapports intersubjectifs et interhumains analysées par Heidegger est concentrée autour du mode d'être du « souci⁸⁹ » comme mode d'être fondamental. Binswanger oppose alors au « souci » heideggérien « le mode d'être de l'amour » (Cargnello, 2016, p.39). Il développe une véritable « phénoménologie de l'amour » car, comme le souligne Philippe Cabestan et Françoise Dastur dans leur livre d'introduction à la *Daseinanalyse* : « C'est l'amour qui constitue aux yeux de Binswanger la forme fondamentale de laquelle toute connaissance et toute compréhension de l'être de l'homme doivent s'édifier (...) » (Casteban et Dastur, 2011, p.68). Pour Binswanger, c'est alors exclusivement ce mode d'être qui amène à la réelle connaissance de la présence humaine⁹⁰ (Feneyrou dans Cargnello, 2016, p.31).

Dans le *modus amoris*⁹¹, Binswanger s'intéresse surtout à la qualité de présence de la configuration du couple. Cette configuration du *modus amoris* est le *Nous*, qui est à fois la rencontre et la relation amoureuse (Cargnello, 2016, pp. 54 à 55). Cette dualité amoureuse⁹² est alors considérée par Binswanger comme la forme la plus « authentique » de présence humaine.

⁸⁷ Sur ce point, il s'éloigne radicalement d'Heidegger. Pour Heidegger, c'est la « mienneté » [*Die Jemeinigkeit*] qui est la forme première d'identité (Voir Beaulieu et Ajavon, 2008, p.141) et (Casteban et Dastur, 2011, p.69).

⁸⁸ Concernant les autres critiques de Binswanger à l'encontre de la théorie d'Heidegger, nous renvoyons au chapitre très synthétique de Mireille Coulomb sur « la confrontation avec Heidegger ». Dans ce chapitre, d'une part, Mireille Coulomb souligne le mérite de Binswanger d'avoir mis en lumière « une dimension nostrique inaperçue par Heidegger » (Coulomb, 2009, p.67). D'autre part, elle met également en évidence la controverse autour de la compréhension du « souci » heideggérien par Binswanger qui lui a valu de nombreuses critiques de la part de philosophes et de psychiatres actuels. Coulomb, Mireille. 2009. « La nostrité originaire, archi-relation subjectivante » dans *Phénoménologie du Nous et Psychopathologie de l'isolement : La nostrité selon Ludwig Binswanger*, p. 65 à 85, Le cercle herméneutique : Paris.

⁸⁹ Avec le terme *Dasein*, le souci (Sorge) est un des termes du vocabulaire heideggérien les plus connus mais aussi les plus complexes de *Sein und Zeit* (Beaulieu et Ajavon, 2008, p.187). Nous n'entrerons pas dans les détails de cette notion, mais nous précisons que dans la philosophie d'Heidegger le souci est la « structure originaire du Dasein » (Vaysse, 2000, p.52). Il permet de comprendre la totalité du phénomène du *Dasein*. Dans la philosophie heideggérienne, le mode d'être de l'angoisse met en lumière le souci qui souvent est « (...) caché derrière et inattendu dans l'occupation quotidienne (...) » (Beaulieu et Ajavon, 2008, p.189). Quand Binswanger critique le « souci », c'est donc un principe de base de la philosophie heideggérienne qu'il remet en question. Pour développer, nous renvoyons au livre *Sein und Zeit* (Heidegger, 1927), (Beaulieu et Ajavon, 2008) ainsi que (Vaysse, 2000)

⁹⁰ Car, comme le précise Mireille Coulomb, le phénomène de l'amour pour Binswanger a une portée ontologiquement fondatrice de « toute forme d'existence » (Coulomb, 2010, p.803).

⁹¹ Le terme *modus amoris* est proposé Danilo Cargnello dans son livre consacré aux différentes modes de la présence humaine chez Binswanger. Pour des raisons de clarté, nous favoriserons ce terme pour qualifier le mode d'être-ensemble dans l'amour (En allemand le *Mit-einander-sein in der Liebe*). En effet, le terme de *modus amoris* synthétise bien la conception binswangérienne de l'amour (Cargnello, 2016, pp. 51 à 52).

⁹² Nous nous intéresserons exclusivement à la dualité du *modus amoris*. Nous laisserons de côté, par exemple, la dualité amicale (Cargnello, 2016, pp. 82 à 92).

(Cargnello, 2016, p.43). Par « authentique⁹³ » Binswanger entend une relation dans laquelle l'homme et son *Dasein* peuvent se développer et se déployer de façon véritable et « sincère⁹⁴ ». Cargnello synthétise bien l'enjeu qu'implique l'idée « d'authenticité » chez Binswanger : « L'amour démontre (...) : on ne peut être pleinement soi-même que si l'on se constitue dans le "nous", que si l'on est ensemble avec un autre. Ipséité et dualité ne sont pas discordantes dans le *modus amoris*, qui est fidélité à soi-même "dans l'autre"⁹⁵ » (Cargnello, 2016, p.60). La dualité amoureuse est alors vue par Binswanger, et à sa suite par Danilo Cargnello, comme le « lieu » d'ouverture qui permet à la *présence* du *Dasein* de s'exprimer librement et sincèrement et qui de ce fait assure le fondement d'une *ipséité* authentique dans la rencontre entre le « moi et le toi⁹⁶ » (*Ibid.*, p. 41 et p.59). Nous nous concentrerons sur l'examen de la spatialité (*Raum*) du *modus amoris* selon Binswanger. L'objectif est de mettre en valeur les structures qui en font le lieu le plus sincère et authentique de la réalisation de soi. Ainsi, Binswanger s'intéresse à l'espace du couple du point de vue du « soi », de l'identité, mais également du point de vue de l'intimité.

Comme pour la spatialité en général quand Binswanger parle de la spatialité du *modus amoris*, il ne fait évidemment pas référence à un espace géométrique euclidien. Plus encore, il s'oppose encore une fois formellement à la théorie cartésienne qui adopte représentation de l'espace, et du monde, comme *res extensa*⁹⁷ (Cargnello, 2016, p.57). De ce fait, la spatialité et la temporalité⁹⁸ de l'amour sont appréhendées de façon dynamique (*Ibid.*, pp.64-65). « L'espace

⁹³ Il faut préciser que Binswanger cherchait à faire une différence entre les dualités authentique et inauthentique. Pour résumer, les modes de dualités inauthentiques sont les types de relation qui ont une visée utilitaire dans la rencontre avec autrui (Coulomb, 2009, p. 82 et 89). De nombreux exemples de la relation d'amour inauthentique sont donnés dans le livre de Danilo Cargnello. Par exemple, la passion amoureuse est décrite comme « (...) une lutte qu'un individu mène pour s'approprier un objet » (Cargnello, 2016, p.52).

⁹⁴ Il faut préciser que Binswanger s'intéresse aux notions « d'authenticité » et de « sincérité » à des fins thérapeutiques. Comme le précise Françoise Dastur dans sa préface à l'ouvrage de Mireille Coulomb : « (...) il s'agit de se demander si la psychose est un trouble du rapport à autrui, ou encore (...) une « pathologie de la rencontre », ou un trouble de la constitution de l'ipséité, ce qui semble être plutôt le point de vue du dernier Binswanger » (Dastur dans Coulomb, 2009, p.10)

⁹⁵ Cargnello précise que Binswanger se réfère à « Amour et dualité » de Nietzsche dans le texte *Humain trop humain*.

⁹⁶ Il faut préciser que « L'autre, dans la rencontre véritable, reste bien sûr un alter ego, et la subjectivité d'autrui doit être maintenue dans sa radicale différence (...) » (Coulomb, 2010, p.802). C'est pour cela que la passion amoureuse est vue comme un mode inauthentique.

⁹⁷ Cargnello, à travers le texte de Binswanger, met en avant trois types de paradoxes qui découleraient de l'idée d'une *res extensa* pour l'amour : celui de la proximité, de la distance et de l'impénétrabilité (Cargnello, 2016, pp. 57 à 59).

⁹⁸ Nous ne développerons pas la notion de temporalité puisque notre propos se centre autour de la spatialité. Nous pouvons toutefois préciser que les avis divergent sur la compréhension de la temporalité du *modus amoris*. Pour Cargnello, le temps de l'amour fonctionne comme l'espace de l'amour : « (...) à l'illimité de la spatialisation du *modus amoris* répond l'éternité de sa temporalisation, son « éternisation » pour ainsi dire ». Bien que pour Cargnello, la « nostrité » soit surtout une question de configuration spatiale (Cargnello, 2016, p.63). En revanche,

de l'amour » est alors défini comme un espace « infinie » et « illimité »⁹⁹ (Cargnello, 2016, p.58). Il est considéré comme « illimité » et « infini » au sens où l'espace et le temps du *modus amoris* ne sont pas contingentés par la géographie ou la chronologie habituelle *Ibid.*, p.68)¹⁰⁰. Binswanger donne comme exemple le sentiment que « l'aimé » est partout avec « soi » même s'il est dans un autre « lieu » géographique, physiquement absent¹⁰¹ (*Ibid.*, p.59). Le mouvement de l'amour, ou direction de sens pour reprendre Binswanger, est alors l'accroissement (*Ibid.*, p.16). Cet accroissement dépasse « (...) tout lieu concret d'existence, non en le niant, mais en le transformant » comme le précise Mireille Coulomb (Coulomb, 2009, p.82). Ainsi, il y a à la fois abolition et agrandissement dans « l'espace de l'amour » ce qui bouleverse les notions de distance. « L'espace de l'amour » est ainsi un espace hors des préoccupations de la vie quotidienne. C'est aussi par cela que *le modus amoris* est « authentique », c'est-à-dire que comme il échappe à toute préoccupation, à tout « souci », les amants, au sein du *modus amoris*, ne peuvent pas avoir un rapport utilitariste entre eux, qui serait un mode d'être inauthentique (Coulomb, 2010, pp.801 à pp.802).

Dans cette optique, le « lieu de l'amour » ou « patrie de l'amour » est le lieu de constitution du *modus amoris* qui prend racine dans la rencontre amoureuse¹⁰² (Cargnello, 2016, p.59). C'est la dialectique entre le « je » et le « tu » au sein de la rencontre amoureuse qui crée ce lieu particulier, cette « patrie de l'amour », faite d'une réciprocité inconditionnelle, indépendamment du fait que « tu sois présent (e) et proche ou absent(e) et éloigné (e) » (*Ibid.*). « La patrie de l'amour », c'est aussi la patrie de la sincérité. Comme le souligne Cargnello : « (...) elle [la sincérité] est l'atmosphère de la partie dans laquelle cet amour existe : une patrie où tout est ouvert, transparent, plausible, mais aussi, dans le même temps, profondément conforme à soi-même, en un mot, intimement propre. » (Cargnello, 2016, p.73). La possibilité d'être vraiment et « intimement conforme à soi-même » dans le lieu de l'amour amène

pour Philippe Cabestan et Françoise Dastur « la nostrité » et le temps de l'amour se construisent d'abord autour de la temporalisation (Casteban, Dastur, 2011, p.70).

⁹⁹ Sa spatialisation serait même *atopique* d'après Cargnello (Feneyrou par Cargnello, 2016, p.32).

¹⁰⁰ Il faut préciser que ni Binswanger ni Cargnello ne voient le *modus amoris* comme un amour platonicien qui trônerait dans le monde des idées déconnecté de la vie immanente. C'est plutôt que c'est un temps et un espace qui, dans la rencontre et la dualité amoureuse, dépasse les préoccupations contingentes du quotidien (Cargnello, 2016, p.58).

¹⁰¹ D'ailleurs Cargnello va même jusqu'à dire que l'amour est le seul endroit possible où des formes de contradictions et d'oppositions peuvent cohabiter : « Ce n'est que dans l'amour que sont conciliées les antithèses entre instant et éternité, proche et lointain, donner et recevoir, être soi-même et être à deux... » (Cargnello, 2016, p.78).

¹⁰² D'ailleurs Mireille coulomb précise dans son ouvrage « (...) ce désir d'être-avec-autrui est proprement un *pathos* réciproque, et se caractérise comme un lieu commun archaïque pré-intentionnel, fondant la possibilité d'une intention ou d'une sollicitude. C'est là que la dimension pathique de la chair et de l'espace vont prendre une importance chez Binswanger (...) » (Coulomb, 2009, p.66).

Binswanger à définir le *Nous* du *modus amori* comme l'unité originaire de la construction de *l'ipse*¹⁰³ ainsi que la seule configuration possible pour la fondre (Casteban et Dastur, 2011, p.71). C'est seulement à l'intérieur de ce rapport duel que peut s'établir un accomplissement complet et une réalisation de soi au plus proche de son *ipse* véritable grâce à la spatialité qui à la fois constitue la « nostrité » amoureuse et est constituée par elle (Cargnello, 2016, p.66). Cette conception de la « nostrité », l'espace et le lieu de l'amour garantissent *l'ipse* du *Dasein*, et par là son identité, amène Binswanger et avec lui Cargnello à considérer l'intimité amoureuse, l'intimité au sein du couple comme l'espace le plus authentique, le plus sincère et le plus « libre », dans lequel *l'être-là* peut se développer (*Ibid.*, p.43)

La « Nostrité » dans les films d'Alain Tanner

La phénoménologie de l'amour développée par Binswanger autour de la forme duelle de la « nostrité » devient la forme fondamentale d'abord de toute relation intersubjective, mais ensuite et surtout, et c'est en cela que sa théorie est originale, de tout fondement d'un *soi* dans une intimité qui ne peut être qu'authentique, vrai et sincère. Pour les trois films d'Alain Tanner que nous abordons, cette conception nous intéresse sur plusieurs points.

Dans un premier temps, le concept de « nostrité » binswangérienne est utile comme pour analyser la figure du couple. Avec la « nostrité », nous pouvons l'appréhender à la fois comme une structure spatiale et comme une structure d'intimité et d'identité. De plus, la « nostrité » binswangérienne nous sert à concevoir l'amour comme un espace et un lieu.

Dans un deuxième temps, nous mettrons cette conception de l'intimité à l'épreuve des films de Tanner. En effet, ce qui nous semble discutable c'est la vision qu'implique cette conception de l'intimité. Binswanger instaure un lien d'équivalence entre l'intimité amoureuse et l'authenticité, la liberté dans une relation. Dans cette optique, l'intimité est conçue comme un abri, un refuge, un cocon, un havre de paix pour l'accomplissement de soi dans une compréhension totale de son *Dasein* à travers la relation duelle (Coulomb, 2010, p.798). Nous posons alors l'hypothèse qu'effectivement, la mise en scène de l'intimité du couple dans les films de Tanner questionne « la nostrité » binswangérienne autour de trois axes. D'abord, les

¹⁰³ Bien que *l'ipse* soit un concept complexe usité par bien des penseurs et des philosophes, dans ce texte Cargnello, qui synthétise Binswanger, l'entend dans un sens usuel c'est-à-dire que *l'ipse* veut dire *soi-même* dans le sens que *l'ipséité* est « ce qui fait qu'un être est lui-même et non pas autre chose. ». Le site des éditions Larousse. 2017. « ipséité ». En ligne. Larousse. www.larousse.fr/dictionnaires/francais. Consulté le 25 avril 2017.

films remettent en question l'idée du « lieu de l'amour¹⁰⁴ » comme une « patrie », c'est-à-dire un foyer, un *Heimat*, un lieu d'origine où l'on séjourne en toute quiétude. On pourrait croire que c'est exactement ce qu'Alain Tanner tente de mettre en scène dans ces trois films. Comme un îlot paisible, la chambre devient un lieu de l'amour, un abri pour les couples de personnages tannériens. Cependant, les films de Tanner questionnent justement cette vision, qui semble un peu idéalisée¹⁰⁵ sur l'intimité et les films remettent également en question ce rapport de réciprocité inconditionnelle entre intimité, identité et authenticité établi par Binswanger. Ensuite, les films d'Alain Tanner mettent à l'épreuve l'idée de « l'espace de l'amour » comme un espace d'accroissement. Justement, l'espace des couples de personnages chez Tanner, et c'est l'hypothèse que nous soutenons dans cette recherche, n'est pas un espace « ouvert » et « illimité », mais est montré comme un espace enfermant et restreint. C'est alors une intimité remplie de doutes, de vacuité, et même quelquefois de superficialité que les films nous présentent. Pour finir, on peut en conclure que les films déconstruisent alors l'idée de l'intimité amoureuse comme refuge.

On pourrait rétorquer que Binswanger est conscient des critiques susceptibles d'être formulées à l'encontre du *modus amoris* qui, à première vue, peut sembler être une vision magnifiée et romantique de l'amour. C'est pourquoi Cargnello relève ce que Binswanger considère comme *la déchéance du modus amoris* (Cargnello, 2016, pp.80 à 82), c'est-à-dire quand la dualité amoureuse est contaminée par l'inauthenticité, quand les amants manquent à leur devoir en quelque sorte en considérant l'autre « (...) selon sa fonction, et son usage (...) » (Coulomb, 2010, p.801). La « déchéance » de l'amour passe par des situations qui impliquent un rapport utilitariste et intéressé au sein du couple (*Ibid.*, p.80). Par exemple, la passion amoureuse est considérée comme *un modus amoris* parfaitement inauthentique puisqu'il implique une fusion dans l'autre, le privant d'une *ipse* autonome et une « servitude réciproque », comme le décrit

¹⁰⁴ Mireille Coulomb, synthétisant le lieu de l'amour binswangérien, le définit assez lyriquement comme « (...) un sol et (...) un accueil dans lequel séjourner. Aimer, c'est pouvoir dire « nous » au-delà de l'isolement de chacun (...) » (Coulomb, 2010, p.801)

¹⁰⁵ En effet, dans son article, Mireille Coulomb souligne une critique de Freud à l'encontre de cette vision de l'amour. Pour Freud, ce que dit Binswanger de l'amour est plus proche du « penseur religieux » que du psychanalyste (Coulomb, 2010, p.801).

Mireille Coulomb défend Binswanger en montrant à quel point la phénoménologie de l'amour est une recherche ontologique. Mais il reste que, comme elle le souligne elle-même dans son article : « (...) le concept d'amour y apparaît d'emblée comme une notion peu scientifique, quelque peu romantique et désuète, Binswanger se faisant volontiers lyrique, et citant de nombreux poètes, ou romanciers, dont les évocations se substituent souvent à la démonstration. » (Coulomb, 2010, p.799).

Mireille Coulomb (Coulomb, 2010, p.801). Bien que dans les trois films, on puisse effectivement trouver des structures de « déchéances » du *modus amoris* — nous le développerons par la suite — il en reste que la mise en scène tannérienne du couple pose des questionnements essentiels. Tanner remet en question une vision de l'intimité amoureuse comme un refuge qui nous permet de déployer notre *ipse* dans une relation authentique avec nous-même et avec les autres.

CHAPITRE 3 : *Le Retour d'Afrique*

Le Retour d'Afrique c'est l'histoire de deux Suisses, Vincent et Françoise qui veulent quitter leur ville natale, Genève, pour s'installer chez leur ami Max en Algérie. Ils finiront par ne jamais partir, enfermés dans leur ancien appartement au cœur de la vieille ville. Ainsi, confinés dans leur chambre vide au milieu duquel trône un matelas, ils s'isolent du monde social et vivent le voyage d'une Afrique fantasmée entre leurs quatre murs. *Le Retour d'Afrique* est réalisé par Alain Tanner moins de deux ans après *La Salamandre* film qui lui assure une reconnaissance hors de la Suisse¹⁰⁶. Au ton du film à la fois libertaire, drôle et engagé de *la Salamandre* s'oppose un ton plus grave et tranchant¹⁰⁷ dans *Le Retour d'Afrique* (Bas dans Tanner, 2007, pp.164 à 165). Ce ton plus grave se retrouve au niveau du discours politique du film ou plus largement sur le rôle du cinéma comme art politique et social (Bas dans Tanner, 2007, p.165)¹⁰⁸. Plusieurs ouvrages¹⁰⁹ relèvent l'inertie des personnages mis en scène par Alain Tanner dans son film. Cette inertie est interprétée comme la mise en scène d'un dilemme : faut-il quitter la Suisse ou rester ? Pour de nombreux auteurs cette interrogation relève une certaine ambiguïté de Tanner envers son pays : Il y-a-t-il vraiment un intérêt à filmer la Suisse ?

¹⁰⁶ Bien que Tanner gagne le Léopard d'or à Locarno en 1969 pour *Charles Mort ou Vif* (Dimitriu, 1998, p.10), *La Salamandre* est considéré comme le premier succès public et commercial d'Alain Tanner avec plus d'un an de programmation dans les cinémas parisiens et plus de 2000'000 spectateurs (Léchet, Bernard. 2004. « Les années Tanner de retour au Quartier latin ». En ligne. swissinfo.ch/fr/les-ann%C3%A9es-tanner-de-retour-au-quartier-latin/3739242. Consulté le 21 avril 2017). Pour des informations complémentaires sur le succès en festival et en salle de *la Salamandre*, nous vous renvoyons au site officiel du cinéma suisse (Swissfilms.2017. « La Salamandre ». En ligne. SwissFilm. www.swissfilms.ch/fr/. Consulté le 21 avril 2017.) ainsi qu'au site officiel consacré au cinéma d'Alain Tanner (Tanner, Alain. 2011. « 1971-la Salamandre-Dossier technique. En ligne. Tanner, Alain. www.alaintanner-cinema.com. Consulté le 21 avril 2017).

¹⁰⁷ Freddy Buache souligne cette différence lors d'une chronique écrite à l'occasion de la sortie du *Retour d'Afrique* « (...) sa nouvelle œuvre devient moins plaisante et plus virulente au niveau de la contestation idéologique. ». Buache, Freddy. 1973. « Chroniques cinématographiques : Le Retour d'Afrique ». *Tribune de Lausanne*. 21 octobre.

¹⁰⁸ Chez Tanner, il y a une certaine déception mais aussi une lucidité par rapport aux mouvements de Mai 68. Comme il le souligne dans son livre *Ciné-mélanges* « J'ai dit ailleurs sous forme de boutade que ce fut le passage de l'Ancien au Nouveau Régime. J'ai filmé Paris tout le mois de mai. Beaucoup parmi les étudiants croyaient qu'ils étaient en train de faire la révolution. » (Tanner, 2007, p.128).

¹⁰⁹ Nous nous concentrerons autour des auteurs suivants qui consacrent au moins un chapitre à l'analyse du film *Le Retour d'Afrique* : Christian Dimitriu dans (Dimitriu, Christian.1985. *Alain Tanner*. Paris : Veyrier), Freddy Buache dans (Buache, Freddy.1978. *Le cinéma suisse*. Lausanne : L'âge d'homme), Martin Schaub dans (Schaub, Martin. 1985. "la tentation de la fuite" Dans *L'usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse, 1964 – 1984*. Lausanne : l'âge d'homme. pp.44 à 58), Jerry White dans (White, Jerry. 2012. *Revisioning Europe: the films of John Berger and Alain Tanner*. Calgary : University of Calgary Press), Jim Leach dans (Leach, Jim. 1984. "Return from Africa". Dans *A possible cinema : The films of Alain Tanner*. London : Scarecrow Press. pp. 90 à 106) , Piera Detassis dans (Detassis, Piera. 1986. *Alain Tanner*. Firenze : il castoro cinema) et Alain Boillat dans (Boillat, Alain. 2000. "L'espace dans Retour d'Afrique d'Alain Tanner". Dans Tortajada, Maria et Albera, François (dir.) *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Coll. « Cinéma ». Lausanne : Payot. pp. 245 à 258.

Dans la réception de critique de l'époque¹¹⁰, on lit volontiers que bien que l'esthétique et les dialogues du film puissent paraître hermétiques, Tanner a le mérite de discuter la phrase de Boris Vian « Les Suisses vont à la gare, mais ils ne partent pas »¹¹¹ (Boris Vian cité dans Dimitriu, 1985, p.47). Plusieurs articles relèvent un « malaise romand »¹¹² métaphorisé dans le film par les interrogations du couple, Françoise et Vincent : Partir ou rester ? Avoir ou ne pas avoir un enfant ?¹¹³ Dans d'autres articles¹¹⁴, la sortie du film devient l'occasion de souligner la bonne santé du cinéma suisse dont Alain Tanner devient un éminent représentant. Dans la littérature consacrée à Alain Tanner, on trouve plusieurs interprétations du film. En premier lieu, certains auteurs voient le film comme une métaphore de la contestation sociale et politique post-68 (Dimitriu, 1985, p.49). Par exemple, *le Retour d'Afrique* est une critique à l'encontre de la société de consommation et d'un cinéma commercial et abrutissant (White, 2012, p.50 ; Leach, 1984, p.103¹¹⁵). En deuxième lieu, dans les ouvrages qui se consacrent surtout au cinéma suisse et plus particulièrement au nouveau cinéma suisse, les auteurs analysent *Le Retour d'Afrique* comme une métaphore de l'inertie d'un pays. Le film est surtout une critique de l'attitude des citoyens. L'attitude passive du couple de protagonistes et son enfermement volontaire sont interprétés comme un manque d'intérêt — et de compassion — du citoyen suisse pour le monde extérieur (Buache, 1978, p.154 ; Schaub, 1985, pp.49 à 50). En troisième lieu, le film est vu comme une réflexion autobiographique de la part de Tanner (Dimitriu, 1985, p.48). Par exemple, pour Martin Schaub, le film reflète le sentiment ambivalent de Tanner envers la notion de patrie (Schaub, 1985, p.49). Tanner lui-même parle d'un film

¹¹⁰ Tous les documents de production, de diffusion et de réception que nous utilisons pour la réception critique proviennent d'archive Fonds CSL 020- Fonds Alain Tanner de la Cinémathèque Suisse, Centre de recherche et d'archivage, Penthaaz, Le Gros de Vaud.

¹¹¹ Voir l'article de Leiser. Marcel. 1973. « Un nouveau film d'Alain Tanner ». *NRL*. Suisse. 20 octobre.

¹¹² Nous reprenons cette expression à Claude Vallon dans l'article « Le retour d'Afrique ». Vallon, Claude. 1973. « La critique de Claude Vallon : Le retour d'Afrique ». *La Feuille d'avis de Lausanne*. Lausanne. 20 octobre.

¹¹³ Plusieurs articles analysent la position de « faux départ » du couple du *Retour d'Afrique* comme la mise en scène d'un mal-être légèrement bourgeois qui représente l'état d'une jeunesse suisse-romande perdue et désabusée. Voir l'équipe TV Radio. 1972. « « Retour d'Afrique » : Un Tanner qui promet ». *Le 24 TV Radio*. Genève. 21 au 27 Octobre. Page VIII ; Buache, Freddy. 1973. « Chroniques cinématographiques : Le Retour d'Afrique ». *Tribune de Lausanne*. Lausanne. 21 octobre ; Peyrot, François. 1974. « Genève vue par Tanner ». *Journal de Genève*. Genève. 3 décembre ; R.B. 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner ». *Le Point*. Paris. 8 octobre.

¹¹⁴ On peut lire ce type de commentaire à la sortie du film : (...) les films de Claude Goretta et d'Alain Tanner, qui se sont hissés au niveau des meilleurs, retenant ainsi l'attention flatteuse de la critique internationale » dit François Peyrot. Le Monde mentionne « l'originalité majeur du cinéma suisse » et que « Désormais le cinéma suisse est en vogue ». Enfin un article est dédié au film dans le célèbre journal *Combat* qui parle d'un « cinéma stimulant » et de « chef d'œuvre ». On trouve également un petit article dans le *Variety* mais un article élogieux où Tanner « (...) put Switzerland on the map again ». Peyrot, François. 1974. « Genève vue par Tanner ». *Journal de Genève*. Genève. 3 décembre ; Marcodelles, Louis. 1972. « Tanner, Soutter, Goretta : Cinéastes en liberté (provisoire) sur les rives du Léman. *Le Monde*. Paris. 21 septembre ; Chapiet, Henry. 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner : le début d'une nouvelle aventure ». *Combat*. Paris. 20 septembre ; Mezo. 1973. « Le Retour d'Afrique (Retour from Africa), (Swiss-French) ». *Variety*. USA. 25 avril.

¹¹⁵ Jim Leach ira même jusqu'à interpréter ce film comme un film anticolonialiste (Leach, 1984, p.93).

plus autobiographique. Dans de nombreux entretiens¹¹⁶ publiés à la sortie du film, Tanner explique qu'il a « triché avec le temps » et que les neuf mois du film sont en fait un retour sur vingt ans de sa vie. Concernant l'appréhension de l'espace dans *le Retour d'Afrique*, comme nous l'avons précisé dans notre premier chapitre, deux auteurs s'intéressent à ce sujet. Alain Boillat dans son article « L'espace dans le Retour d'Afrique » dans lequel il analyse la fonction narrative de l'espace à travers les catégories d'espace proposées par Gardies dans *l'espace au cinéma* (1993). Dans son article, Alain Boillat met en évidence la distance narrative qui s'établit entre un *ici* et un *là-bas* (Boillat, 2000, pp.250 à 253) représentant la frontière entre la Suisse et l'Ailleurs — L'Afrique (*Ibid.*, p.245). Cette analyse rejoint celle de Piera Detassis qui considère que la fonction du paysage et du lieu chez Tanner est politique et porte essentiellement sur les limites du concept de frontière¹¹⁷ (Detassis, 1986, p.112).

De notre point de vue, bien que ces analyses soient pertinentes et justifiées par rapport au film et à la démarche de Tanner, elles s'appuient à nouveau sur les revendications politiques et sociales. De ce fait, les auteurs analysent la forme cinématographique proposée par Tanner presque uniquement sous cet angle-là. Il est vrai qu'en générale dans le film de Tanner les thématiques telles que la patrie, la frontière et l'identité sont très présentes. Il y a aussi constamment dans les films de Tanner une interrogation autour du cinéma comme outil possible pour questionner, analyser voire résoudre une partie de la crise identitaire que traversent nombre de ces personnages. La présentation de l'espace réduit du couple du film *Le Retour d'Afrique*, est le constat d'une angoisse existentielle. Comme le disait Gilles Deleuze dans *L'ABCdaire* : « Quand on écrit, on ne mène pas une petite affaire privée (...) sa petite affaire à soi (...) Ce n'est pas l'affaire privée de quelqu'un, écrire, c'est vraiment se lancer dans une affaire universelle¹¹⁸ ». Nous pensons que l'on peut faire la même observation à propos du cinéma d'Alain Tanner. À travers des histoires qui peuvent sembler des petites histoires

¹¹⁶ Voir La Croix. 1973. « Alain Tanner ou de la difficulté d'être un Suisse heureux ». *La Croix*. France. 30 septembre au 1er octobre ; Brauchur, Guy. 1973. « Le Retour d'Afrique : Un pari sur l'avenir ». *La Suisse*. Octobre ; Marcorelles, Louis, 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner ». *Le Monde*. Paris. 21 septembre ; J.E. 1973. « Plateau Libre ». *TVR*. 27 février. Il le présente aussi sur son site (Tanner, Alain. 2011. « 1973-le Retour d'Afrique-Dossier Média par A. Tanner. En ligne. Tanner, Alain. www.alaintanner-cinema.com. Consulté le 21 avril 2017).

¹¹⁷ Dans un entretien avec Alain Tanner, Piera Detassis remarque à juste titre que Tanner ne « gomme » pas les frontières dans ses films. Il ne nie pas leur existence mais les explore et les exploite afin d'atteindre leurs limites. Tout en montrant les contours, il met en évidence la rigidité de la frontière mais aussi sa perméabilité (Detassis, 1986, pp. 3 à 10).

¹¹⁸ Propos de Gilles Deleuze tirés de *L'ABCdaire* dans *Les Nouveaux Chemins de la connaissance : Deleuze va au cinéma* (1). 2011. Émission de radio. Animé par Raphaël Enthoven. Diffusé le 13 juin. Paris : France Culture.

privées, « aussi simple qu'édifiante »¹¹⁹, Tanner nous parle d'existence humaine avant tout. Paradoxalement, c'est à travers un cinéma de l'intime que le cinéaste suisse nous offre une réflexion sur les structures existentielles de l'être homme à la fois universelles et propres à chacun.

L'espace dans *Le Retour d'Afrique*

La question qui guide notre démarche pour ce film est la suivante : de quelle manière le film présente-t-il les problèmes existentiels de ces personnages à travers la mise en scène de l'espace ? Et ainsi comment analyser cet espace cinématographique avec les nouveaux outils d'analyse proposés par la *Daseinsanalyse* par rapport à l'espace ? Comme nous l'avons déjà explicité dans notre deuxième chapitre, l'hypothèse que je propose est la suivante : le couple de Suisses Vincent et Françoise cherche leur identité à travers la construction d'un nouvel espace – un Ailleurs représenté par l'Algérie — différent de leur espace quotidien – la ville de Genève. Mais les solutions qu'ils trouvent afin de créer un espace de renouveau les enferment. Leur difficulté semble alors venir d'un problème d'ancrage dans l'espace. Le couple stagne et s'enlise dans l'espace cinématographique du film.

Au début du film, le couple se situe dans un espace précis, un lieu géographiquement déterminé, dans ce cas, la ville de Genève. Cet espace propre qui leur est familier devient peu à peu un espace lointain et étranger. Ce changement s'opère alors qu'ils restent dans le même lieu. Pour ce faire, nous utiliserons les catégories d'espaces propres, d'espace étranger ainsi que d'espace lointain et familier de Binswanger. Nous montrerons comment ces espaces s'articulent. Par la suite, ce couple cherche refuge dans une intimité qui se construit autour du fantasme d'un départ pour l'Afrique. En dépit de cette pulsion d'Ailleurs, le couple vit une intimité renfermée à l'intérieur de leur chambre vide. Leur appartement devient alors temporairement un lieu d'attente. Pour analyser ce point, nous nous servirons des catégories de *Heimat* (foyer, lieu d'origine) de *Aufenthalt* (le séjour, le lieu temporaire). Pour finir, à travers la notion d'espace de la « nostrité », nous chercherons à montrer l'échec de la construction identitaire chez notre couple de personnages. Nous montrerons aussi que bien que Binswanger donne l'intimité du couple comme la relation la plus vraie et la plus authentique, le film met à l'épreuve cette conception.

¹¹⁹ C'est Tanner lui-même qui décrit le scénario de *Le Retour d'Afrique* dans le dossier de diffusion pour la distribution à l'étranger comme suit : « (...) le film va devenir non plus le film d'une histoire mais le commentaire d'une histoire et même le commentaire du film d'une histoire. » comme le précise Tanner. Tanner, Alain. 1972. Dossier de distribution, Film Pool.

L'espace propre

Le couple de personnages au début du film est présenté ensemble et individuellement, campant tour à tour leurs univers respectifs ou, pour reprendre les termes de Binswanger, leur espace propre. Nous précisons ce concept plus loin. Le générique est une surimpression de la ville de Genève filmé en plans larges et légèrement en plongée. On voit apparaître des symboles connus de la ville comme le Jet d'eau et la cathédrale Saint-Pierre. On dirait presque des prises de vue « carte postale ». Cette ouverture nous montre une série de plans qui présentent la ville de Genève, l'air de dire « l'histoire se déroule exactement ici ». Le couple de personnages est alors englobé par cet espace genevois qui est leur espace d'habitation, leur espace propre.

Dans la première séquence que nous allons analyser, le film nous présente le couple de personnages, à travers un montage alterné, qui individualise et différencie l'espace du personnage masculin, Vincent et l'espace du personnage féminin, Françoise. Cette séquence nous montre le couple de personnages à leur travail respectif. Cette séquence travaille sur une série d'oppositions et de résonances, au niveau de l'espace en général (*Raum*), du corps (*Leib*) et de l'atmosphère (*Stimmung*).

En premier lieu, il y a une première opposition dans l'espace en général (*Raum*) entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. En effet, on remarque que les plans qui présentent Vincent, sont des plans exclusivement tournés à l'extérieur à travers l'espace des jardins dans lesquelles Vincent travaille. Françoise, quant à elle, est filmée exclusivement à l'intérieur, dans une galerie d'art en ville. Vincent est alors associé à la campagne, à la nature, aux espaces extérieurs en général. En effet, même dans les trajets en voiture qui le mènent au travail, il est toujours filmé en extérieur, dans le coffre ouvert du camion de l'entreprise de jardinage. C'est lui aussi qui aidera son collègue Emilio, figure de l'immigré espagnol, à planter un arbre dans la cour de son immeuble. Dans notre séquence, on le voit alterner entre travail - il ratisse les feuilles - et repos - il s'assied dans l'herbe avec ses collègues. Françoise est plutôt associée à la culture à travers l'espace intérieur de la galerie d'art. L'art présenté semble alors appartenir à une culture superficielle et petite-bourgeoise. En effet, les deux œuvres d'art que le film nous présente dans les plans ont plutôt l'air de « babioles », d'objets pour amuser la galerie. D'un côté on voit une imitation de statuette africaine et dans un autre plan un tableau représentant un pot de fleurs abstrait regardé d'ailleurs avec perplexité par un client. Françoise est effectivement un personnage de « l'intérieur ». Par exemple, dans la séquence, une suite de plans plutôt larges

montre le personnage féminin marchant dans la vieille ville genevoise pour se rendre à la galerie. Tanner insère alors un gros plan de la main de Françoise qui déverrouille la porte pour renforcer l'impression qu'elle s'engouffre dans un espace clos. Ou encore, dans une des scènes dans la galerie, Françoise est filmée au bord du cadre en train de regarder par la fenêtre. Les lignes dynamiques du plan sont toutes verticales ce qui nous renvoie à la fois à la position de son corps, aux lignes de son habit, à la statuette au premier plan et au mur de la galerie au premier et au second plan. Elle semble alors faire partie intégrante du décor de cette galerie qui la maintient dans la rigidité du cadre. Elle regarde d'ailleurs en hors-champ, comme appelé par l'extérieur. Il faut dire qu'au plan précédent on voit Vincent au soleil qui filtre avec la serveuse de la maison (cf. Figure 1 et 2). À travers un raccord regard, Françoise semble alors observer la scène, mais elle décide de rentrer dans la galerie (cf. Figure 3). Tout au long du film, le personnage est filmé dans des lieux fermés, le cinéma, le café, la galerie, l'intérieur d'une voiture et bien évidemment la chambre vide.

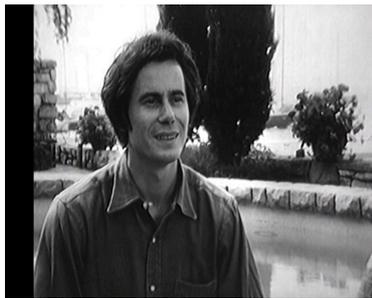


Figure 1



Figure 2



Figure 3

En deuxième lieu, la corporéité (*Leib*) des personnages rentre en opposition entre la manière de filmer le corps de Vincent et de Françoise. Le corps de Vincent est filmé en plans d'ensemble, cadré des pieds à la tête, ce qui fait qu'on voit toujours le corps du personnage dans son entièreté. En revanche, le corps de Françoise est souvent cadré de plus près à hauteur d'épaule, ce qui morcelle son corps et réduit encore plus son espace. De plus, elle n'est jamais au premier plan. Elle est plutôt filmée sous forme d'amorce, mais souvent dans le coin du cadre, contrairement à Vincent qui occupe souvent le premier plan. Par exemple, dans une scène qui se déroule entre 14 :13 et 15 :12, Françoise est assise à un bureau avec son patron. Au premier plan, on remarque surtout la table en bois massif. Françoise est filmée au second plan. Un plan rapproché cadre Françoise et son patron, mais elle n'est pas au centre du cadre. Elle semble même coincée entre le bord droit du cadre et son patron qui lui fait des avances de façon éhontée. Ce plan contraste avec le plan suivant, qui montre Vincent et ses copains jardiniers en

cercle au centre du cadre dans un plan plus large. En troisième lieu, On trouve une opposition marquée dans l'atmosphère (*Stimmung*) entre le traitement des personnages masculin et féminin. Vincent est filmé seul ou entouré d'un collectif représenté par ces collègues jardiniers. Ils sont souvent filmés en cercle comme pour montrer à la fois une solidarité et un espace de liberté. Françoise est soit filmée seule dans le cadre ou à travers le regard des hommes. D'ailleurs, en général dans cette séquence, les femmes sont filmées de façon plus isolée que les hommes. Dans les scènes qui présentent Vincent travaillant dans le jardin, les deux femmes n'apparaissent jamais dans le même cadre que les hommes. Dans une série de champ-contrechamp, d'un côté les hommes sont filmés en groupe, de l'autre la serveuse et la patronne sont filmées seules et leur faisant face. Dans les deux cas, la seule interaction entre les personnages masculins et le personnage féminin est un rapport distant avec la patronne ou de l'ordre du flirt avec la serveuse. Pour en revenir à nos outils d'analyse, on peut dire que cette séquence campe bien l'espace propre des deux personnages avec un espace, une corporéité et une atmosphère différente. Pour Vincent, son espace propre c'est la nature, l'extérieur. Son corps est filmé en entier et il est entouré d'un joyeux collectif. Son espace propre est filmé d'une manière ample, à travers des plans larges et des compositions qui le placent souvent au centre du cadre. L'espace propre de Françoise est plutôt associé à un espace intérieur, restreint et isolé.

Nous parlions tout à l'heure également de résonance entre les plans. En effet, il reste que la suite du film nous montrera un couple qui se soude et s'isole dans un espace délimité (leur chambre vide). Ainsi déjà dans cette séquence, on trouve plusieurs échos qui créent une continuité entre les plans de ce montage alterné et un lien de complicité entre le couple de personnages. Tout d'abord le discours des personnages dans les scènes crée une continuité. L'interaction entre la propriétaire du jardin et Vincent et entre le patron de la galerie, et Françoise annonce le type d'interaction du couple. C'est comme si le couple discutait à travers des personnages interposés. Par exemple, dans une des scènes, la propriétaire de la villa leur propose un thé. Vincent et son collègue Emilio s'amuse d'elle et insistent chacun avec un ton ironique sur leur façon de boire du thé.

La patronne — Vous prenez du thé ?

Vincent — Ah, oui merci beaucoup, madame.

La patronne — Avec du lait ou du sucre ?

Vincent — Avec du lait, une larme.

Emilio — Et moi, avec du citron.

Vincent — Avec un sucre.

Emilio— Et moi, avec deux sucres, je l'aime très fort.

Vincent— Moi, je l'aime plutôt léger... » [rétorque Vincent qui se tourne vers Emilio, comme s'il allait avoir une longue conversation privée avec lui].

La patronne— Il va falloir vous décider.

Ils tournent en dérision une demande usuelle, polie et froide de celle qui les emploie. En insistant sur les détails de la tasse de thé, Tanner met en avant un type de rapport de classe qui s'établit entre la patronne et les jardiniers. Boire une tasse de thé est un geste anodin pour la patronne, mais revêt une importance particulière pour les jardiniers. Par cette insistance, il souligne que cette femme est déconnectée des besoins du quotidien. Ils miment aussi des codes de politesse désuète associée à l'heure du thé. Il est intéressant de constater que le discours effronté des jardiniers contraste pourtant avec la position des corps dans un champ-contrechamp entre eux et la femme. Dans le champ, les deux jardiniers sont assis à l'horizontale filmés dans un plan d'ensemble et tandis qu'en contrechamp, la femme est filmée debout en plan plus rapproché sur le haut de son visage. Ce montage donne l'impression d'une certaine supériorité du corps de la femme sur le duo, Vincent et Emilio. La question se pose : qui détient le rapport de pouvoir dans cette scène ? Cette scène répond au plan dans lequel le patron de Françoise essaie de la séduire. Le plan aussi ne la met pas en position de force. Comme nous l'avons dit avant, elle semble coincée entre le bord du cadre et son patron qui prend l'autre partie du cadre, plus cadré au centre qu'elle. Et pourtant, le discours vient comme un contrepoint rétablir un certain équilibre du pouvoir. Elle lui dira « Donc, vous me faites la cour et en plus vous manquez de courage ? » et par la suite « Vous parlez de mon dos parce que vous n'osez pas parler d'autre chose, autre chose à laquelle vous pensez évidemment ». Tanner glisse alors un plan d'insert avec un raccord regard désapprobateur du seul client de la galerie qui renforce l'idée que le patron pense effectivement à autre chose. Ce discours à la fois ironique et franc marque une complicité entre les deux personnages du couple qui apparaissent alors appartenir à la même classe sociale. Ils doivent tous les deux traiter avec ce qui semble représenter dans le film de Tanner le patronat petit-bourgeois. Ensuite, c'est l'évocation du voyage en Afrique qui lie les deux personnages. Vincent dit à la serveuse de la villa « Mademoiselle, vous partez en Afrique avec moi en Afrique ». Elle lui répond « oh, non c'est plein de serpents » en s'enfonçant dans les arbres qui marquent la profondeur du champ et prennent une bonne partie du cadre du plan. Françoise leur est associée par cette statuette africaine à la verticale au premier plan. Ce n'est pourtant pas dans la nature qu'elle s'enfonce, mais dans la galerie d'art. L'Afrique est évoquée ici sous forme d'indices qui parcourent l'espace propre des deux personnages. Ces indices

annoncent déjà que l’Afrique dont ils rêvent ressemble plus à un décor, à une image, qu’à une « réalité ».

Il nous faut revenir brièvement sur la définition de Binswanger de l’« espace propre ». Comme nous l’avons déjà expliqué dans le premier chapitre, l’espace propre¹²⁰ fait partie de l’espace orienté dans le système binswangérien, c’est-à-dire un espace dans lequel l’orientation usuelle perdure, mais qui est déterminé par « le corps propre (*Leib*) (Binswanger, 1998, p.50) et dont le « le corps-égoïque¹²¹ (*Ich-Leib*) est le centre » (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.29). L’espace orienté est orienté en fonction de la corporéité de l’individu et « se déplace » avec lui. C’est un espace qui se rapproche le plus de l’espace « naturel », mais, et il faut insister là-dessus, cet espace est toujours vécu et affecté (Binswanger, 1998, pp.49 à 50). Ce qui détermine l’orientation de l’espace propre, le point de départ du « je », c’est en premier lieu notre corps physique (*Körper*). Mais comme nous sommes toujours des êtres-dans-le-monde en réciprocité avec lui, un corps physique ne peut être vu comme un pur objet abstrait posé dans le monde (Binswanger, 1998, p.61). Ainsi, comme le précise Binswanger « (...) nous voyons que l’espace purement orienté d’après des directions est à chaque fois l’espace de la position du je ou, mieux, de la position du corps propre (*Leib-position*) » (*Ibid.*, p.98). Donc, dans sa réflexion, Binswanger part du corps physique (*Körper*), comme point d’ancrage, pour penser l’espace du corps comme espace de la corporéité (*Leib*), c’est-à-dire, pour reprendre sa terminologie, l’espace du corps propre (*Leibraum*)¹²². Binswanger précise alors que l’espace du corps propre « forme un centre d’orientation absolu, l’ici absolu, autour duquel “le monde” en tant que monde ambiant se constitue. » (*Ibid.*, pp. 60 à 61). C’est pourquoi Binswanger décompose l’espace du corps propre dans un dialogue constant entre l’espace ambiant (*Umraum*) et de

¹²⁰ Binswanger s’inspire de la théorie motrice de Adolf Grünbaum, philosophe des sciences et grand critique de la psychanalyse, pour définir l’espace propre : « En résumé Grünbaum peut ainsi dire : « l’espace propre est la liaison dynamique du corps physique propre (*Eigenkörper*) avec son entourage le plus proche. Cet espace propre est donné en tant qu’unité de fonction kinesthésique-optique-motrice et constitue l’arrière-plan pour la motricité du corps physique (*Körper*). Les mouvements des membres du corps physique (*Körperglieder*) se différencient à partir de cet espace, au moment de l’acte, en tant qu’instruments relativement autonomes et donnent ainsi naissance à l’espace étrange. » (Binswanger, 1998, p.64). C’est le mouvement du corps physique qui dans l’action vont différencier l’espace propre de l’espace étranger. Et en même temps, l’espace dont le point de départ est le corps physique, à cause du mouvement dynamique, va transformer l’espace propre du corps physique en espace du *Leib*, de la corporéité en générale en englobant des objets extérieurs à son corps dans son espace propre.

¹²¹ Nous trouvons intéressant que Caroline Gros-Azorin rajoute cette dimension de *l’égo*, du moi à la conception du *Leib* binswangérien. Le corps est alors vu comme corps physique, comme corps abstrait, concept de corps, mais également comme un corps qui représente l’identité et l’intériorité.

¹²² Comme le précise Caroline Gros-Azorin dans sa préface, c’est ici que Binswanger fait un lien « structurel » fondamental entre l’espace et le corps et montre ainsi la relation charnière de coexistence entre le corps et l’espace en démontrant que le corps physique en termes d’espace et d’interaction avec celui-ci : « (...) la primauté des rapports que le corps (*Leib*) et l’espace (*Raum*) entretiennent ensemble détermine une structure fonctionnelle totale *Leibraum* (espace du corps propre) – *Umraum* (espace ambiant)) (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.19).

l'espace kinesthésiquement fondé (*Ibid.*, pp. 57 à 58). L'espace ambiant est considéré par Binswanger comme un espace très stable et largement indépendant du comportement de notre corps propre (*Leib*) (...)» *Ibid.*, p.57). Quant à l'espace kinesthésiquement fondé, il « se déplace » avec l'espace de notre corps propre (*Leibraum*). (...)» (Binswanger, 1998, p.57)¹²³. Ainsi, ce n'est pas d'un corps statique, réifié dont parle Binswanger mais bien le corps en mouvement (*Ibid.*, pp. 63 à 65). C'est le corps en action qui l'intéresse. Ce qui est alors vraiment pertinent pour notre propos, c'est que l'espace propre est dans ce cas un espace dynamique qui peut se modifier, qui est malléable. Bien que le point de départ de l'espace propre soit le corps physique de l'individu (*Körper*), l'espace propre de l'individu peut s'agrandir ou se rétrécir. Des objets, des personnes, voire des situations peuvent faire partie de l'espace propre de l'individu. Du corps physique (*Körper*), on passe à l'espace du corps propre (*Leibraum*) qui permet de comprendre pourquoi des objets extérieurs, des personnes, voire des situations semblent soudain faire partie de nous, de notre espace individuel, de notre espace propre. (*Ibid.*, pp. 60 à 61).

De l'espace propre à l'espace étranger

Dans cet ordre d'idées, pour illustrer l'espace propre et introduire la notion d'espace étranger, le psychiatre suisse donne un exemple très parlant pour notre analyse : un déplacement dans une voiture¹²⁴. « (...) une auto dont je compte les bougies fait sûrement partie de l'espace étranger. Mais la même auto pendant que je suis assis dedans et que je tente de traverser une rue étroite fait déjà partie de mon espace propre. » (Binswanger, 1998, p.63). On voit dans cet exemple, que ce soit l'action et le mouvement qui déterminent l'appropriation d'un espace comme un espace étranger ou un espace propre. Et de cet exemple Binswanger conclut : « Mon schéma corporel est quasi élargi par les dimensions de la voiture qui m'est familière » (*Ibid.*,

¹²³ Binswanger, même s'il nuance, pense qu'un trouble ne peut venir seul du corps physique mais bien de l'espace de ce corps même si par la suite, ils vont s'influencer. Il en revient à l'espace ambiant altérer à travers le stimuli optique qui peut nous désorienter : « Certes, il y a un ancrage physique ferme dans une position d'orientation spatiale déterminée, cependant celui-ci ne peut aucunement être rendu labile (...) seulement par des altérations du tonus ou des mouvements du corps physique (*Körper*). » (Binswanger, 1998, p.57).

¹²⁴ Dans nombre de ces films, Tanner met en scène une surabondance de moyens de locomotion, dont la voiture est très souvent le moyen de déplacement principal pour ses personnages. Les trajets en voiture sont omniprésents dans le cinéma tannérien. Nous pensons à la voiture de Charles Dé dans *Charles Mort ou Vif* qui après sa fuite de l'usine finit dans un fossé, aux nombreux trajets en voiture qui cartographient la ville de Genève (*Le Retour d'Afrique*), de Lisbonne (*Requiem*) ou le canton de Vaud (*La Salamandre et Le Milieu du Monde*) ou encore à la voiture qui sillonne la campagne pour permettre aux fugitives de *Messidor* et de *No man's land* de trouver un sens à leur vie. Et quand il n'y a pas de voiture, il y a une pompe à essence, comme dans *Les Années-Lumières*, où le personnage principal Jonas attend désespérément l'arrivée d'un camion à remplir d'essence.

pp. 63 à 64)¹²⁵. Discutons à présent du nouveau point auquel nous amène la définition d'un espace propre : s'il y a espace à soi, espace individuel que se passe-t-il quand cet espace devient un espace étranger ? L'espace propre est malléable, mais il est aussi en mouvement et peut donc se transformer. Ainsi, dans la théorie de Binswanger la dialectique se passe entre l'espace propre et l'espace étranger. Alors comment passe-t-on de l'espace propre à l'espace étranger dans la théorie de Binswanger ?

L'espace propre et l'espace étranger ne sont pas pleinement séparés l'un de l'autre, mais passent perpétuellement l'un dans l'autre par la médiation de la motricité qui fixe l'espace propre à "l'intérieur" de l'espace étranger en tant que tel ou qui "rapporte" l'espace étranger à la sphère du schéma corporel. (Binswanger, 1998, p.65)

C'est par l'action, le mouvement, l'agir qui prend comme point de départ notre « schéma corporel » que l'espace propre se fait, se défait et peut devenir tour à tour étranger et propre. Comme Binswanger le précise en note de bas de page : « (...) L'action ne couple pas les deux espaces l'un avec l'autre, mais plutôt "fait" (constitue) deux espaces en un seul. » (Binswanger, 1998, p.65, note de bas de page 23). Pour reprendre l'exemple de la voiture ci-dessus, un même espace - et dans cet exemple un espace assez restreint - peut être tour à tour un espace propre et un espace étranger. Ces deux espaces, nous permettent de penser alors la construction de l'espace filmique de façon dynamique.

Deux parcours dans la vieille ville

À travers deux séquences de déplacement en voiture dont la structure des plans et la mise en scène sont pratiquement identiques, nous allons à présent illustrer le passage pour les personnages d'un espace propre à un espace étranger.

Dans la première séquence, Vincent fait un trajet en voiture en énumérant d'un ton didactique les différentes rues par lesquelles il passe. Vincent semble alors présenter au spectateur les rues de la ville. Cette énumération en continu des noms de lieux, nous indique que cet espace, l'espace de la ville est un espace connu, familier et que le personnage pratique également un

¹²⁵ Binswanger prend aussi cet exemple pour démontrer qu'un patient atteint de maladie mentale confond la notion d'espace propre et d'espace étranger. Quelqu'un de « normal » a conscience de l'élargissement de son espace propre mais sans s'identifier à l'objet, à la personne ou à l'action qui participent à l'élargissement de cet espace. (Binswanger, 1998, pp. 60 à 65).

trajet connu et habituel ¹²⁶ dans sa ville. En termes de direction de sens, ce trajet usuel est ce qui correspond à ce que Binswanger nomme « le revenir-à »¹²⁷ (Binswanger, 1998, p.125). Ainsi, dans cette séquence nous pouvons dire que l'espace propre du personnage masculin n'est plus associé aux jardins extérieurs, à la nature, mais ici l'intérieur de la voiture qui devient un lieu d'intimité.

En premier lieu, au niveau de l'espace en général (*Raum*), une séparation s'établit entre le personnage qui est cadré à l'intérieur de la voiture et l'extérieur de la voiture —ici la ville par une série de contraste. En effet, une série de plans sous forme de champ-contrechamp nous présente tour à tour le personnage filmé à l'intérieur de la voiture et le trajet dans la ville filmée de l'extérieur. Tout d'abord, on trouve un grand contraste au niveau de la lumière entre les plans. Dans les plans à l'intérieur de la voiture, Vincent est filmé de dos, en contre-jour, créant un espace intérieur très sombre qui contraste avec les plans lumineux presque surexposés de la ville de Genève. Ensuite, on retrouve ce contraste au niveau du bruitage. À l'intérieur de la voiture, on entend, une musique intradiégétique qui s'élève du poste de radio de Vincent. Dans les plans à l'extérieur de la voiture, cette musique est coupée et on n'entend plus que les bruits et la rumeur de la ville. Pour finir, ce même contraste se voit entre les échelles de plans. Les plans à l'intérieur de la voiture sont cadrés très serrés tandis que les plans à l'extérieur sont des plans plus larges. Cette série de contrastes amène à différencier les deux espaces et à individualiser l'espace propre de Vincent.

En deuxième lieu, au niveau de la corporéité (*Leib*), dans les plans à l'intérieur de la voiture, le cadrage nous permet de saisir les trois catégories d'espaces de l'espace propre. Le cadrage et l'angle de prise de vue de la caméra permettent d'englober à la fois le corps du personnage qui conduit (l'espace du corps propre [*Leibraum*]), l'intérieur de la voiture (l'espace ambiant [*Umraum*]) et de percevoir le trajet en voiture à travers les rues de la ville (l'espace kinesthésiquement fondé). Nous avons ainsi comme point de repère le corps physique (*Körper*) qui est le personnage filmé de dos au premier plan et qui prend ainsi une place

¹²⁶ La symbolique de la voiture est intéressante dans *Le Retour d'Afrique*. Une relativement longue séquence du film met en scène la vente de cette voiture, un des premiers objets que vendent le couple quand il décide de partir. La voiture est à la fois un symbole de leur lien à leur ville natale puisque c'est le premier objet dont il faut se débarrasser. Mais, la voiture est également un moyen de locomotion important associé aux déplacements, aux trajets ou encore au voyage. Ils se débarrassent de leur seul moyen de déplacement dans la ville, retardant déjà le mouvement vers le départ.

¹²⁷ Il est intéressant de constater que la répétition est positive chez Binswanger, car approfondir son centre, son foyer, ce qu'on connaît, c'est le renouveler. Dans *Retour d'Afrique* la répétition est justement ce qui les enferme « À ce propos, on pourrait montrer à l'avenir que le revenir-à n'a nullement le seul caractère historiologique de la simple répétition, mais plutôt qu'on en vient ici à quelque chose de nouveau, à un approfondissement intime du milieu ou du foyer existentiel, même si c'est seulement sur la voie de l'accomplissement des désirs et donc de la fantaisie [pour l'homme confus] » (Binswanger, 1998, p.125).

importante dans le cadre. Comme nous l'avons dit, le personnage est filmé en contre-jour, comme une silhouette vue de dos, ce qui le lie à l'intérieur de la voiture filmée, elle aussi en contre-jour, et donne une texture très sombre à l'image. Nous avons ici le lien entre le corps, l'espace et l'espace ambiant qui nous donne l'espace du corps propre du personnage. L'espace du corps propre du personnage est ainsi à l'intérieur de la voiture contenant les sièges et le volant comme dans l'exemple de Binswanger ci-dessus. De plus avec cette mise en scène, le spectateur perçoit le mouvement de la voiture, mais depuis l'intérieur. Donc, on peut voir l'espace du corps propre en mouvement, c'est-à-dire l'espace kinesthésiquement fondé. Du point de vue spectatorial, la position de la caméra et l'angle de prise de vue — le personnage est filmé de dos, dans une légère plongée — place le spectateur sur la banquette arrière, dans un plan semi-subjectif (Mitry, 2001, p.300)¹²⁸. C'est comme si nous faisons le trajet en voiture avec Vincent à travers un plan. Comme spectateur nous faisons aussi partie de l'espace propre du personnage. Pourtant, le fait de voir à la fois la série de plans à l'extérieur et à l'intérieur de la voiture amène une ambivalence. Choisissons-nous de nous placer du côté de l'intimité du personnage individualisé ou de l'extériorité de la ville anonyme ?

En troisième lieu, au niveau de l'atmosphère (*Stimmung*), le discours présentatif et explicatif du personnage sur la ville qui défile accompagné d'une musique intradiégétique jazzy donne à la scène un ton plutôt joyeux, voire badin. Vincent rentre chez lui après une journée de travail et semble content de ce trajet. Pourtant, les contrastes que nous avons déjà mis en évidence ci-dessus vont s'accroître dans la séquence suivante. Une série de « dégradations » nous amènent à ressentir un désamour et un détachement de la part des personnages envers leur ville natale. L'espace propre et intime des personnages semble se restreindre et annoncer l'enfermement du couple dans la chambre vide.

« *Place des petits cons, Bourg de four* »

Dans cette séquence, nous assistons au même trajet en voiture, mais cette fois Vincent est avec Françoise. Cette séquence marque le début de la fusion et de l'isolement du couple et de la mise à distance de la ville vue comme un espace négatif, un espace étranger. Tout d'abord, si on regarde du côté de la corporéité (*Leib*), le corps de Vincent se trouve dans la même position — au premier plan, sauf que cette fois Françoise apparaît dans le cadre à côté de Vincent. Son

¹²⁸ Dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, Jean Mitry parle de l'image et la caméra semi-subjective. C'est une image dans laquelle le personnage est filmé en amour mais le spectateur peut voir ce qu'il voit. Pour les spectateurs, les événements sont observés de « l'extérieur » mais à travers la subjectivité du point de vue du personnage. Le spectateur est alors proche du personnage tout en étant distinct et différent de lui. (Mitry, 2001, pp. 294 à 302)

bras, qui est en amorce, donne le sentiment d'un rétrécissement de l'espace du cadre et d'un rapprochement des corps entre Vincent et Françoise. Françoise semble faire partie prenante de l'espace propre qui précédemment était celui du personnage de Vincent. L'espace propre individualisé prend alors la forme d'un espace d'intimité du couple. Il faut tout de même préciser que les deux personnages sont différenciés. Françoise porte un manteau blanc qui contraste avec les habits sombres de Vincent et la noirceur dans laquelle le plonge la lumière en contre-jour. Bien qu'il soit pris dans le même espace d'intimité restreint, il reste deux individus séparés, ce qui sera moins évident dans le reste du film. Bien que l'espace général (*Raum*) soit construit de la même manière, dans un champ-contrechamp entre les personnages à l'intérieur de la voiture et la ville à l'extérieur de celle-ci, le couple semble cette fois rejeter la ville. En effet, d'abord, les deux personnages sont cadrés à l'avant-plan depuis l'intérieur de la voiture. On les voit alors observer la ville à travers leurs vitres qui par un effet de surcadrage délimitent l'espace extérieur. À l'arrière-plan, la ville défile indifféremment. Une frontière nette s'établit entre eux et la ville, un espace intérieur, intime et un espace extérieur. Ensuite, le trajet de la voiture est ici perçu non pas comme un joyeux retour à la maison, mais a comme fonction de délimiter l'espace propre de l'espace étranger. Nous précisons qu'une même direction peut revêtir différentes tonalités affectives (*Stimmung*), mais surtout que le sens logique du déplacement n'est pas équivalent au sens thymique qu'on lui donne. En bref, ce n'est pas parce qu'on se meut en avant que l'on va de l'avant¹²⁹. Effectivement, ce trajet dont le mouvement est en avant, prend pourtant une texture négative pour les personnages. Cette avancée négative est soulignée par le discours de Vincent. La place du bourg de four devient dans le discours du personnage « Place des petits cons, Bourg de four ». Chaque rue de la ville est réappropriée de façon cynique « rue des bobos du lasso », « vieille ville, liquidation totale ». Une géographie critique de cet espace extérieur se met en place. Ce discours est plus qu'une simple énumération critique, c'est d'après la théorie de Binswanger une véritable direction de sens. En effet, les directions de sens chez Binswanger se comprennent aussi à travers les expressions langagières (Binswanger, 2012, p.38). Les mots en termes de spatialité et d'orientation dans le discours ne sont pas de simples évocations. Binswanger démontre que ce ne sont pas juste des illustrations de sentiments, mais des révélateurs de nos structures existentielles comme être-dans-le-monde

¹²⁹ À cet égard, l'exemple de Erwin Straus synthétisé par Binswanger est extrêmement intéressant : « Lorsque je me déplace dans un véhicule de ma maison à mon lieu de travail, tel est l'exemple de Straus, le caractère de l'aller est conservé, même si je m'assieds dos à la direction du trajet : ce qui est ici derrière moi a pourtant le caractère du en avant ; dans le cas inverse (lors du chemin de retour vers la maison, assis vers l'avant), ce qui est devant moi conserve le caractère du retour. Aller et revenir ne sont ainsi pas déterminés par la direction de la posture (...) selon un ici fixe et immuable vers lequel nous nous dirigeons dans l'être-en-partance et l'être-en-chemin dans le nous-éloigner et le revenir » (Binswanger, 1998, p.98).

(*in-der-Welt*) (Cabestan dans Chamond, 2004, p.12). La ville commence déjà à apparaître comme un décor extérieur à l'espace propre des personnages, filtré par la vitre de la voiture comme un écran. Dans le film, on remarquera qu'on ne sait pas toujours d'où partent les personnages, en revanche on voit souvent où ils arrivent. La finalité de ce trajet, contrairement à la première scène, n'est pas une retrouvaille amoureuse. Vincent et Françoise cherchent une place dans une rue étroite. Cette rue est filmée en plan rapproché qui restreint encore plus le passage de la voiture. Un nouveau plan montre alors Vincent et Françoise entourés de voitures ne sachant pas où se garer. L'espace se referme encore un peu plus sur les deux personnages. Dans la première séquence, les personnages sont présentés dans des espaces différents dans la campagne pour Vincent (espace extérieur) et dans une galerie dans la ville pour Françoise¹³⁰ (espace intérieur et extérieur). Dans la deuxième séquence, ils sont présentés dans la ville (espace extérieur), mais enfermés dans leur voiture (espace intérieur). La voiture devient un espace d'intimité et de protection de la ville extérieure. C'est une « carapace » qui souligne leur désir de départ imminent. À partir de cette séquence, le film nous présente des espaces exclusivement à l'intérieur de leur chambre.

À l'intérieur de la chambre : Quand l'espace proche devient l'espace lointain

À cause de cette « familiarité perdue »¹³¹ avec leur ville et un sentiment d'ennui vis-à-vis de leur quotidien, le couple décide de partir. La veille de leur départ, leur ami Max, point de repère en Algérie, les prévient par télégramme qu'ils ne peuvent pas le rejoindre. Ils décident alors de ne révéler à personne ce contretemps. Ils attendent la lettre de leur ami. Dans cette attente sans délai précis — le télégramme est plutôt elliptique —, ils essayent de construire un espace qui leur soit à nouveau propre dans cette ville qu'ils rejettent. Pour ce faire, ils s'enferment dans leur mansarde vidée de tout objet. Ainsi, la chambre vide devient le lieu central de la diégèse du film.

¹³⁰ La position de Françoise est plus ambiguë dans ces espaces. Elle est tout de suite présentée dans des espaces plus enfermants mais à la fin du film, c'est le seul personnage que l'on voit véritablement sortir de l'espace de la chambre même si c'est pour y revenir.

¹³¹ Propos repris chez Frédérique Bas à propos de *Le Retour d'Afrique* : « (...) le récit, familier de ce qui se passe, une mise en scène qui va s'employer à refroidir cette chaleur, à miner cette familiarité ». Pour Bas c'est ce qui explique l'effet antinaturaliste des films de Tanner qu'il définit comme un « réalisme contourné » (Bas dans Tanner, 2007, p.168).

La troisième séquence que nous désirons analyser arrive après une heure de film, où nous avons eu le loisir de voir les personnages évoluer dans l'espace de la chambre vide. Cette séquence condense plusieurs thématiques du film. Le mouvement général de la séquence balance entre le désir des personnages de créer un nouvel espace propre sous forme du « désir d'Afrique ». Pourtant, on assiste à un appauvrissement de l'imaginaire. Cet appauvrissement se traduit par une réduction de leur espace qui les emprisonne. Cet emprisonnement spatial entraîne un comportement de repli, un comportement régressif de la part des personnages. Il y a alors un désir de sortir de cet espace à la fois confortable, mais insatisfaisant. Mais la réalisation de ce nouveau désir, pris en charge par le personnage féminin, s'avère être un nouvel échec.

La séquence suivante peut être fragmentée en trois scènes distinctes à l'intérieur de la chambre. Nous les analyserons séparément. Tout d'abord, la première scène à l'intérieur de la chambre met en scène le couple qui regarde à la fenêtre de leur chambre. Dans cette scène, au niveau de la corporéité (*Leib*), les deux corps des personnages sont mis en scène sous forme de fusion. Comme dans l'intérieur de la voiture, l'espace propre de chacun semble ne faire plus qu'un espace. En effet, la scène nous présente d'abord Françoise, au premier plan, filmée en plan rapproché, mais dont le cadrage laisse apparaître la pièce vide. Les lignes verticales que forment le mur du fond, le bord de la fenêtre et le rideau renvoient au corps de Françoise qui est dans la même position verticale. D'ailleurs, cette verticalité est souvent associée aux personnages de Françoise, comme dans l'exemple de la galerie, alors que l'horizontalité est plus du domaine de Vincent souvent filmé assis ou couché à l'horizontal du cadre. Tandis que la caméra fait un travelling avant sur le visage de Françoise, Vincent entre dans le champ. Le couple est alors filmé en gros plans, cadré à hauteur de visage. La fusion du couple dans cet espace vide se comprend par la réduction du champ, mais également par la fusion des deux espaces propres du couple au niveau des trois catégories proposées par Binswanger. En effet, si on reprend ces catégories, le corps physique comme point de repère est ici le corps des deux personnages cadrés en gros plan au centre à la même hauteur. Ainsi, l'espace du corps propre devient la fusion des deux corps. Au niveau de l'espace ambiant, la verticalité au début de la scène renvoie au personnage de Françoise. Mais le son du carillon d'une église renvoie cette fois au personnage de Vincent qui à plusieurs reprises fredonne cet air en le transformant de façon cynique. De plus, une fois qu'il rentre dans le champ, à cause du cadre rapproché, les lignes dans le plan deviennent plus horizontales.

Donc, les deux espaces ambiants sont contaminés par l'espace ambiant attaché à chacun des personnages. Pour l'espace kinesthésiquement fondé, c'est le mouvement de caméra qui permet

de fusionner les deux espaces. Ainsi, les deux espaces propres ne forment plus qu'un qui est associé à cette chambre vide. Le sentiment de fusion est renforcé par le fait que l'extérieur de la fenêtre n'est jamais montré dans le champ, mais seulement évoqué soit par le son, soit par le discours des personnages. « Tu as vu le parking ? », dit Françoise. « Dehors, c'est la planète Mars », dit Vincent. Mais l'extérieur ne sera jamais vu par le spectateur. Il est devenu – en tant que « planète Mars » - un espace lointain et inconnu pour les personnages. C'est une véritable direction de sens pour les personnages. Cette impression d'étrangeté est confirmée d'abord par le cadrage serré de la tête des deux personnages au premier plan qui enlève au couple toute profondeur de champ (cf. figure 4). On a l'impression que l'extérieur est collé à leur fenêtre. Ensuite, un plan de coupe de la ville arrive sous forme d'insert dans la chambre vide. Ce plan extérieur à l'espace de la chambre est filmé en plan très large sans individualiser aucun personnage (cf. figure 5). Ce cadre vide d'humain renvoie au vide de la chambre montré dans le plan précédent.



Figure 4



Figure 5

Ensuite, dans le seconde plan de la séquence, la corporéité (*Leib*) est très différente. La composition des corps des deux personnages relève d'une toute autre dynamique. Le corps de Françoise est amovible, au deuxième plan. Lui est à l'horizontale, couché au premier plan. Même si les corps se rapprochent à la fin de la scène – Françoise vient à côté de lui au premier plan au milieu du cadre - les corps sont différenciés. Françoise est présentée en arrière-plan, par un corps en mouvement dans le cadre, debout sous forme d'aller-retour. La verticalité du corps est renforcée par les objets au deuxième plan eux aussi à la verticale ce qui associe le personnage à la fenêtre, au mur de la pièce, à la poutre et au rideau, qui structurent l'espace de la chambre. Son espace ambiant et son espace kinesthésiquement fondé sont alors associés à ces objets. Vincent quant à lui est présenté au premier plan, couché à l'horizontale ce qui l'associe à la petite radio, au journal et même au cigare qu'il fume, ces objets sont présentés au

premier plan à l'horizontale. Pourtant, il y a une complicité entre les deux personnages qui passe encore une fois par leur perception de l'Ailleurs et surtout le travestissement de cet Ailleurs. Françoise est affublée d'une sorte de longue couverture qui rappelle légèrement certaines tuniques berbères. Vincent est affublé d'un béret et d'une blouse blanche reflet édulcoré des habits des bergers de Haut Atlas. Cette Afrique fantasmée reste alors dans l'espace proche et restreint (à l'intérieur de leur chambre vidée), qui ici représente le lointain. L'espace qui devrait leur être connu et familier devient un espace lointain. Il faut préciser que chez Binswanger un espace proche d'un point de vue optique n'est pas équivalent à un espace qu'on considère comme un espace familier, c'est-à-dire un espace connu et reconnu (Binswanger, 1998, pp.79 à 80). Il applique la même logique pour l'espace lointain qui n'est pas synonyme d'espace inconnu, c'est-à-dire un espace étranger. De plus, chez Binswanger l'espace proche (au sens physique) est considéré d'un côté comme l'espace du saisir, c'est-à-dire un espace que l'on peut toucher « à porter de main » (*Ibid.*, p.79). Mais d'un autre côté, c'est aussi un espace symbolique, un « espace où l'on se meut par la représentation, l'imagination, le souvenir » (*Ibid.*, p.80). Dans un sens les personnages tentent dans un espace proche de leur espace propre, de leur espace propre du corps de créer un espace de réconciliation avec eux-mêmes qui prend la forme de cette Afrique imaginée et imaginaire. Mais, cette représentation est pauvre. Elle est de l'ordre du travestissement à travers leur déguisement. Elle est également de l'ordre du mime. Vincent gesticule face à la ville représentée par une foule de passants indifférents aux mots de poésie qu'il emprunte à Aimé Césaire. Le couple pare la chambre d'une carte où ils cherchent mollement l'Algérie. Il n'y a que des traces, des marques de l'ailleurs. Cette impression est soulignée dans la scène par la discussion entre Vincent et Françoise : « J'imagine que là-bas, il ne pleut pas souvent ». Dans cette direction de sens langagière, le là-bas devient un rempart à l'ici qui pourtant essaye de revêtir les habits du là-bas imprécis et vagues, mais qu'on essaye de rendre proche et familier. Cette difficulté à rendre l'Ailleurs familier est aussi soulignée par la musique. En effet, une musique orientale s'échappe du speaker de la radio dans la volonté de créer une *Stimmung*, une tonalité affective qui amènerait les personnages là-bas en faisant de la chambre vide un espace de voyage. La musique orientale est arrêtée par Vincent. Par la suite, il lit à haute voix un article de journal sur la garde suisse. La lecture de l'article vient couper le son de la musique orientale. On peut faire un parallèle avec leur impulsion de voyager qui est encore une fois avortée. L'Ailleurs, *Stimmung* éphémère ne peut s'accrocher à leur espace propre, en faire véritablement partie. L'espace familier, proche ne peut alors être transformé et l'espace lointain, étranger ne peut être appréhendé. On est dans une impasse. Ainsi ce couple est mu par un idéal mou et stagnant. Cet idéal répétitif et vide résonne avec la mise en scène de

l'espace extérieur dont le groupe veut se détacher. Dans un dialogue récurrent, les deux protagonistes réduisent leur fantasme à « l'impression d'être déjà partis ». Il reste dans une sorte d'apathie.

On observe tout de même un soubresaut de volonté de changement qui sera pris en charge par le personnage féminin à la fin du film. En effet, dans la troisième scène, Françoise tente de sortir de l'espace propre de leur chambre. Dans cette scène, la pièce est montrée totalement vidée de tous ses objets. Il n'y a plus ni radio, ni habits, ni journaux. Le seul objet qui reste est un poêle, mais qui se confond avec le mur. Dans leur corporéité (*Leib*), les corps des deux personnages semblent avoir trouvé un équilibre en respectant l'espace propre de chacun. En effet, Françoise est debout dans sa verticalité habituelle et Vincent est assis sur le poêle dans sa position horizontale habituelle. Pourtant, Vincent se tient sur le poêle à la même hauteur que Françoise en écho avec les lignes verticales du plan et du corps de Françoise. Françoise quant à elle est filmée dans un long travelling qui balaye son corps à l'intérieur de la chambre rappelant l'horizontalité de Vincent. La verticalité et l'horizontalité sont associées à une direction de sens bien particulier. En effet, dans l'article *les directions significatives anthropologiques d'horizontalité et de verticalité dans Henrik Ibsen*¹³², Binswanger à propos de l'œuvre d'Ibsen, associe la verticalité à « (...) la tentative de déceler une décision ou encore un projet (*Vorwurf*) qui nous soit propre (...) » et l'horizontalité à « (...) l'espace d'action et à l'espace symbolique, par lesquelles l'homme "s'entre-explique" avec le monde de façon directe (...) » (Célis [dir.], 2004, p.60). Tanner lui-même valorise beaucoup dans sa pratique le travelling vertical¹³³, considère comme « un effet de cinéma, où la caméra descend du ciel ou y remonte, alors qu'elle n'a rien à y faire » (Tanner, 2007, p.113). Ce pourrait-il que les personnages se soient délestés de l'artifice de l'Ailleurs, soit prêt à allier « espace d'action » et « projet » et ainsi à réellement partir ? Et pourtant ce n'est pas ce que la tonalité affective (*Stimmung*) de la scène nous fait ressentir comme spectateur. L'impulsion de Françoise de sortir est un appel à sortir du champ représenté par la chambre. D'ailleurs, Françoise est un personnage qui semble désirer le hors-champ. C'est toujours elle qui regarde en hors-champ et qui amène Vincent et le spectateur à désirer voir avec elle cet extérieur que le film ne nous

¹³² Nous basons sur un chapitre de l'ouvrage *Phénoménologie(s) et imaginaires* qui se base en partie sur cet article de Binswanger. Klimis, Sophie. 2004. « Lecture phénoménologique de l'hybris tragique » Dans Raphaël, Célis, Jean-Pol, Madou, Laurent, Van Eynd (dir.). *Phénoménologies et imaginaire*. Paris : Kimé. pp. 49 à 86)

¹³³ Dans *Ciné-Mélange*, Tanner précise même que c'est dans *Le Retour d'Afrique* qu'il s'est pour la première fois réellement penché sur la question du travelling (Tanner, 2007, p.111). C'est alors pour lui une façon d'éviter les champs-contrechamps et de surpasser les découpages classiques en laissant vivre le mouvement des personnages sans être centré sur leur parole (Tanner, 2007, p.112).

montre pas. Pourtant, elle sort du champ, de la chambre vide en claquant porte. Vincent lui dit « Tu manques d'imagination », annonçant la vacuité de sa direction de sens. Et en effet, dans la séquence suivante, Françoise est filmée à l'extérieur marchant dans la ville. Pourtant, elle est filmée soit en gros plan, ce qui l'enferme dans le cadre et rappelle plusieurs plans à l'intérieur de la chambre, soit en plan très large, perdue dans l'espace de la ville vidée de ces habitants. Comme elle veut quitter la chambre et sa petite ville genevoise, Françoise veut sortir du champ, mais elle n'y arrive jamais. De plus, cet échec est souligné par le trajet que fait Françoise dans la scène pour sortir de la chambre. En effet, elle se dirige vers la porte, son corps en mouvement accompagné par un travelling

horizontal. On pourrait croire que cela donne plus d'ampleur au mouvement. Mais en fait ce travelling ne fait que souligner encore plus les poutres qu'on aperçoit au premier plan et qui semble alors comme des barreaux enfermer le personnage dans la pièce. Donc, dans le fond, ces personnages croient faire « un projet » (verticalité) dans un « espace d'action » (horizontalité), mais les lignes verticales et le mouvement horizontal ne font que les enfermer, un peu plus. D'ailleurs, Françoise retournera dans la chambre.

Ces considérations nous amènent à parler de la structure de l'espace en général (*Raum*) qui construit la séquence. Cette séquence est construite par une série de plans en montage alterné qui présentent d'un côté la chambre et le couple et de l'autre la ville anonyme. En général, dans les plans intérieurs il y a plus de profondeur de champ, de travellings ou encore d'échelle de plans différents. Ceci contraste avec la manière de filmer les plans extérieurs de la ville de Genève, des plans larges, frontaux, avec peu de profondeur de champ. Ainsi, à l'individualisation du couple à l'intérieur s'oppose la dépersonnalisation des plans extérieurs représentant tour à tour des bâtiments en construction, des immeubles et une foule dirigée par un agent de la circulation. Ces plans de la ville sont montés comme des plans de coupe qui se répètent et semblent alors envahir l'espace intérieur en s'intercalant dans de longues séquences à l'intérieur de la chambre. On pourrait alors croire aussi ici que la différence de traitement des espaces nous amène à penser que l'extérieur et l'intérieur sont deux lieux très différents et que les personnages ont réussi à mettre leur ville à distance. Mais la répétition, la lenteur, la suspension de l'espace extérieur finissent par rentrer en résonance avec leur espace intérieur. Pour conclure, dans la première séquence, le film individualise un espace propre pour chacun des personnages. Dans la deuxième séquence, l'espace intérieur du couple est restreint, mais pour mieux mettre à distance l'espace extérieur de la ville et pouvoir ainsi créer un nouvel espace propre. Dans la troisième séquence, les personnages ne réussissent pas à créer un nouvel

espace et leur espace d'intimité finit par ressembler à l'espace extérieur qu'ils tentent de mettre à l'écart.

Les sentiments thymiques¹³⁴ des personnages sont alors liés à l'angoisse. En effet, l'angoisse est un vécu de limitation chez Binswanger (Binswanger, 1998, p.90). La limitation est une « qualité spatiale de l'anxiété » (*Ibid.*, p.63). Elle agit alors comme une altérité de l'espace qui entraîne un sentiment d'angoisse. La mise en scène de l'espace restreint de ce couple nous révèle cette anxiété. De plus, la forme que prend leur fantasme d'ailleurs renforce cette idée. En effet, le fantasme¹³⁵ chez Binswanger est perçu comme une forme d'anxiété (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.30). Au début du film, on peut dire, comme le définit Freud, que leur fantasme d'Ailleurs est la « construction d'un scénario au service de la réalisation d'un désir » (Mijolla et *all*, 2013, p.604). En effet, ils veulent partir et créent alors un espace unique dans la diégèse qui pourrait devenir un lieu d'expérimentation de leur projet, un lieu idéal pour la projection de leur fantasme sur les murs blancs de la chambre vide. Pourtant, cet espace de la chambre est devenu lieu d'anxiété hanté par les traces d'un Ailleurs vidé de son sens (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.30). On assiste alors à une perte de leur espace propre, de leur *Heimat* malgré l'essai de la construction d'un nouvel espace propre qui finalement reste lieu de séjour *Aufenthalt* (Binswanger, 1998, p.98). En effet, chez Binswanger, il faut comprendre le mot *Heimat* en termes de spatialité et d'ancrage. En termes de spatialité, Le *Heimat* c'est l'« ici » fixe, le foyer et l'*Aufenthalt* est le séjour, l'« ici » mobile¹³⁶ (*Ibid.*, p.98). En termes d'ancrage, le *Heimat* est « toute forme d'enracinement local, culturel, conceptuel, philosophique, professionnel, familial » donc tout ce qui constitue le foyer au sens large, tout ce à quoi on se sent attaché et qui construit notre identité (*Ibid.*, p.52). Le *Aufenthalt* est lieu de résidence qui tour à tour varie, car sa durée est temporaire comme une chambre d'hôtel qui devient pour un temps notre espace propre (*Ibid.*). Donc, les personnages veulent fuir cet « ici » fixe qu'est leur *Heimat*. Pour ce faire, ils créent un lieu de séjour, *Aufenthalt* comme lieu de

¹³⁴ Nous rappelons que dans la théorie de Binswanger tout espace est rattaché à un vécu spatial qui se manifeste sous la forme de sentiments thymiques vus comme des sentiments dynamiques qui sont liés au type de spatialité qui est construit par le *Dasein* (Binswanger, 1998, p.86). Il y a toujours des sentiments thymiques présents pour toutes les catégories d'espace proposées par Binswanger (Binswanger, 1998, pp.88 à 89)

¹³⁵ Les analyses de Binswanger sur le fonctionnement du fantasme et surtout sur l'imagination se retrouvent principalement dans l'ouvrage *Rêve et Existence*. Binswanger, Ludwig, Françoise Dastur (trad.). 2012. *Rêve et existence*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

¹³⁶ Nous précisons que Binswanger s'inspire des théories de Erwin Straus sur l'espace historique quand il parle de *Heimat* et de *Aufenthalt*. Voir Erwin, Straus, *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, 1935.

transition. Mais, en raison de l'appauvrissement et du rétrécissement de leur nouvel espace propre, ils ne parviennent pas à recréer un *Heimat* dans l'Ailleurs.

Nostrité et pluralité

Le film nous présente donc un couple dans un espace souffrant. Cet espace révèle alors la configuration souffrante de « la nostrité » du couple. Comme nous l'avons explicité au chapitre 2, la « nostrité » amoureuse chez Binswanger, se construit autour du *modus amoris* (Cargnello, 2016, pp. 51 à 52). Le *modus amoris* de Vincent et Françoise pourrait être considéré comme une forme de « déchéance du *modus amoris* » (*Ibid.*, pp. 80 à 82). En effet, il semble que c'est l'ennui, dans un quotidien répétitif, qui pousse le couple du film *Le Retour d'Afrique* à mimer un ailleurs fantasmé entre les quatre murs de leur chambrette genevoise. Dans son livre, Cargnello met en exergue l'ennui comme mode d'être qui pousse les amants à remplir le vide de leur relation par des « artifices », c'est-à-dire des divertissements extérieurs au couple (*Ibid.*, p.80). Par exemple, on peut dire que chez nos personnages ce désir d'ailleurs vient remplir un vide et sert de leurre pour tromper leur ennui. Dans ce cas, il y aurait effectivement une déchéance du *modus amoris* qui implique une intimité inauthentique et un *soi* qui ne peut se réaliser véritablement (*Ibid.*, p.80). Néanmoins, comme nous l'avons développé également dans le chapitre deux, les films mettent à l'épreuve cette vision de l'intimité authentique binswangérienne. En effet, si on suit encore le raisonnement de Binswanger « la nostrité » du couple du film *le Retour d'Afrique* se construit aussi par sa mise à distance de la pluralité. La pluralité est le concept de pluralité amené par Binswanger¹³⁷ et synthétisé dans le livre de Cargnello, est intéressante pour penser l'espace extérieur au couple comme monde ambiant (*Umwelt*) et monde social (*Mitewlt*)¹³⁸ (*Ibid.*, p.95). Cargnello et Binswanger opposent au fondement sincère de la dualité, la pression sociale inhérente à la *pluralité* (*Ibid.*, p.98). En effet, cette pression amène l'être-homme à jouer un rôle « s'articuler » à une situation particulière à des fins utilitaires (*Ibid.*, p.80). La pluralité est alors vue comme « mauvais » mode d'être¹³⁹ à l'opposé de la dualité amoureuse qui révèle l'authenticité de l'espace de l'amour et garantit un

¹³⁷ Sur la pluralité dans le livre de Cargnello : comme le précise la note en bas de page 1, page 93, « Cette section est une synthèse de Binswanger » (Cargnello, 2016, p.93).

¹³⁸ Nous développerons plus profondément ces notions dans notre chapitre consacré au *Milieu du Monde*.

¹³⁹ « Soigner n'est pas être en préoccupation utilitaire d'un objet, c'est établir une relation de nostrité (...) » (Coulomb, 2010, p.804). C'est pour cela que Binswanger a une espèce d'aversion pour la pluralité qu'il considère comme constellation de rapport utilitaires et s'éloigne du soin qu'on doit donner à un patient.

espace de sincérité pour son *ipse*. L'espace de l'intimité amoureuse serait donc une protection envers le monde extérieur. En effet, l'espace intime du couple du film doit se construire en se différenciant de, voire en s'opposant à l'espace social de la ville. Le couple établit alors une « nostrité » fusionnelle dans sa chambre vide. Et pourtant, comme nous l'avons vu, cet espace n'a rien d'un refuge ou d'un abri qui permettrait à l'intimité de se déployer en toute authenticité. Le film nous montre alors par l'altération du nouvel espace propre que tentent de créer les personnages une intimité souffrante et anxieuse. La limitation de l'espace ne permet pas au couple de s'épanouir dans l'espace et le lieu de l'amour comme *Heimat* (Cargnello, 2016, pp. 58 à 60). Il y a ainsi une perte identitaire à travers cette intimité altérée. D'ailleurs, comme le souligne Cargnello qui reprend l'exemple de Binswanger en parlant de distance « (...) la proximité dans l'espace physique n'accentue ni ne diminue “ leur proximité ” dans l'amour (...) » (*Ibid.*, p.57). Ainsi, à travers la mise en scène d'un espace qui enferme les personnages peu à peu, Tanner illustre cette proximité difficile pour les protagonistes à l'intérieur de leur couple de leur « nostrité », mais aussi par rapport à leurs origines. « (...) le voyage est moins un itinéraire qu'une impulsion, un désir, une projection » dit Frédéric Bas en parlant du *Retour d'Afrique* (Bas dans Tanner, 2007, p.173). Est-ce vraiment le cas dans le film de Tanner ? Le voyage est surtout l'échec du départ. Dans son livre sur le cinéma suisse, le critique Martin Schaub interprète cet échec comme une forme de maturité de la part des personnages (Schaub, 1985, p.49). Le couple comprend alors qu'il est plus important de faire un voyage intérieur que de se disperser à travers le monde. Cette interprétation nous semble frileuse. Justement, Tanner nous montre que même le voyage intérieur risque d'être décevant et d'être vécu comme un échec. Est-négatif pour autant ? Nous ne le pensons pas. Tanner nous confronte à des questionnements identitaires qui nous traversent comme spectateur, comme personne. Il comprend ces questionnements à travers la recherche d'un équilibre entre plusieurs espaces. Quelle distance avoir avec son espace propre ? Son espace étranger ? Son espace familial ? Le mettre à distance ? L'accepter ? En faire partie ? Comme dans *Le Milieu du Monde*, le prochain film que nous analyserons, Tanner se pose la question de quel genre de distance, de limites doit-on établir envers soi-même, envers autrui et envers le monde pour se réaliser.

CHAPITRE 4 : *Le Milieu du Monde*

Le Milieu du Monde est le premier film en couleur réalisé par Tanner (Detassis, 1986, p.81). Après *La Salamandre*, c'est aussi le deuxième film en collaboration avec l'écrivain John Berger¹⁴⁰ rencontré à Londres dans les années 1960 (Dimitriu, 1985, p.53). L'histoire est simple : Paul (Philippe Léotard) un patron d'usine ambitieux décide de se lancer en politique. Il tombe alors amoureux d'Adriana (Olimpia Carlisi) une Italienne venue travailler comme serveuse en Suisse. Ils vivent une aventure amoureuse qui ne dure pas. La littérature consacrée au *Milieu du Monde* ainsi que la réception critique se concentre alors surtout autour de la figure du couple.

En préambule, nous précisons que la réception critique du *Milieu du Monde* est plus que mitigée. D'un côté, certains journalistes reprochent au film d'être trop hermétique¹⁴¹, trop didactique¹⁴² et donc peu accessible au public. Il est intéressant de constater que les scènes physiques du film, les scènes intimes du couple, dérangent. On considère que les scènes sont trop ou pas assez érotiques¹⁴³, qu'elles « manquent de passion »¹⁴⁴. Pour d'autres journalistes, au contraire, le film de Tanner réussit le pari de construire un film à la fois intellectuel et émotionnel¹⁴⁵. On lit dans la presse de l'époque que *le Milieu du Monde* est une « poésie didactique », « une fable morale et sociale »¹⁴⁶, en résumé, une véritable leçon de vie. Pour le critique et directeur de la Cinémathèque Suisse Freddy Buache, « *Le Milieu du Monde* est le film le plus mûr des films d'Alain Tanner¹⁴⁷ ».

¹⁴⁰ Nous ne nous arrêtons pas sur ce point bien que la collaboration entre Berger et Tanner est florissante au niveau théorique et cinématographique. Pour approfondir voir White, 2012 et Leach, 1984.

¹⁴¹ Voir R-B. 1974. *Le point*. 9 Octobre : « Déception : Alain Tanner (...) s'appesantit sur les choses de la vie. Les saisons passent, la Suisse change sans changer, les liaisons se défont. » Et Michel de Rougemont. 1974. *Le pamphlet*, Octobre : « A force de se regarder le nombril le cinéma suisse souffre de pédantisme et d'ennui. »

¹⁴² On retrouve cette critique dans plusieurs fiches de présentation du film : « Cette adaptation studieuse des théories brechtiennes n'emporte pas complètement l'adhésion. Il aurait fallu un jeu un peu moins emprunté, un peu plus de vigueur, tant dans les plans que dans leur juxtaposition pour éviter les pièges du didactisme » R. Scholer, Fiche de présentation du film *Le Milieu du Monde* en Suisse, 1974 et MJC, annonce du film *Le Milieu du Monde* pour le cinéma d'art et essai Omnia à Rouan le mardi 11 octobre 1974.

¹⁴³ On peut lire dans *le Messager* : « Je regrette dans une mise en scène aussi sincère et par la même d'une grande pureté, des scènes d'érotisme qui affaiblissent et n'ajoutent rien ». Terrail, Maurice. 1974. *Le Messager* (France). Novembre. Une spectatrice apparemment choquée écrit au journal *Points de vue* : « Plusieurs trop jeunes enfants auront été traumatisés en voyant ces scènes d'amour qui se répètent sans cesse. (...) C'est un comble qu'un film pareil soit subventionné par la Confédération » Perrin, Marie-Louise. 1976. « Tanner critique la société mais... ». *Points de vue*. 18 janvier.

¹⁴⁴ Scheuzer, Antoine. 1974. *GDL*, 5 octobre : « un film sans passion et sans agressivité ».

¹⁴⁵ Voir Leiser, Marc. 1974. *Le Construire*. 23 Octobre.

¹⁴⁶ Voir Amette, Jacques-Pierre. 1974. *La quinzaine littéraire*. 16 octobre ; Donner, Wolf. 1975. « Die Mitte der Welt : Didaktische Poesie ». *Die Zeit*. 5 décembre : « (...) Alain Tanner's Schweizer Film « Le Milieu du Monde » ; Bory, Jean-Louis. 1974. « Le colza en fleur ». *Le Nouvel Observateur*. Mois et jour inconnu : « Une fable politico-morale s'esquisse sur la difficulté du changement. ». Voir aussi Dimitriu, 1985, pp. 55 à 56

¹⁴⁷ Buache, Freddy. 1974. « propos sur le film ». *La Tribune de Lausanne*. p.8.

En premier lieu, de nombreux critiques et commentateurs relèvent que la mise en scène du couple dans *Le Milieu du Monde* représente une critique de la Suisse¹⁴⁸, de la société de consommation et du cinéma commercial¹⁴⁹. Par exemple, on peut lire dans *le Monde* en 1974 : « *Le Milieu du Monde* est à ce jour le film le plus ambitieux d'Alain Tanner, une grande et belle histoire d'amour sur toile de fond de critique sociale (...) ». Pour certains auteurs, c'est à travers la figure de l'immigrée, représentée par Adriana, que Tanner critique une Suisse coercitive et refermée sur elle-même¹⁵⁰ (Schaub, 1985, pp.73 à 81). L'immigré chez Tanner est celui qui résiste à une société aliénante (White, 2012, p.125). Pour d'autres, c'est la mentalité hostile au changement des habitants qui fait de la Suisse le lieu de l'égoïsme représenté par *Le Milieu du Monde* (Dimitriu, 1985, p.53 ; Buache, 1995, p.36). D'autres encore relèvent une forte critique de la société de consommation à travers la relation amoureuse des personnages. Par exemple, pour Jim Leach, Tanner montre les effets pervers du capitalisme à travers une normalisation du mode de vie, du discours et du langage. C'est cette normalisation que Paul veut imposer à Adriana (Leach, 1984, pp. 109 à 111).

En deuxième lieu, pour certains auteurs, la figure du couple participe à une réflexion esthétique et idéologique de Tanner sur le cinéma¹⁵¹. Par exemple, le manque flagrant de psychologisme des personnages est dû à l'utilisation de la distanciation brechtienne Celle-ci entraîne une impossibilité du spectateur à pouvoir s'identifier¹⁵² (Dimitriu, 1985, pp. 55 à 57). Nombre de critiques soulignent alors que c'est le film plus réflexif de Tanner sur une forme filmique à la fois esthétique et contestataire¹⁵³.

¹⁴⁸ Bien qu'on puisse noter que la critique générale dans *Le Milieu du Monde* se situe moins au niveau de l'immobilisme de la Suisse que de son conformisme. Jean-Louis Bory note dans *le Nouvel Observateur* à propos du film que « Tanner est un excellent narrateur, il sait ne montrer comme personne le quotidien suisse avec ce qu'il peut cacher d'ennui, de vide, "d'inexistantiel" ». Jean-Louis. 1974. « Le colza en fleur ». *Le Nouvel Observateur*. Mois et jour inconnu.

¹⁴⁹ Voir principalement Leach 1984, White 2012, Lucchini 2002

¹⁵⁰ D'après Martin Schaub, Le film prend place dans un contexte de production particulier. Dans les années 1970, un nombre de films suisses importants pointent du doigt les problèmes de l'intégration en Suisse à travers la figure de l'immigré en marge de la société. Schaub conclue alors que le cinéma de cet époque est un reflet d'une politique coercitive du pays et que ces films laisse enfin donne une voix aux immigrés qui ne peuvent l'obtenir dans l'espace social et politique suisse (Schaub, 1985, pp.73 à 81). Voir Schaub, Martin. 1985. « Etranger, mon miroir ». Dans *L'usage de la liberté : le nouveau cinéma suisse 1964-1984*. Lausanne : l'âge d'homme. pp. 73 à 82.

¹⁵¹ Voir Grisolia, Michel. 1974. « Brève rencontre en Suisse », *Le Nouvel Observateur*, 26 août ; Brancourt, Guy. 1974. « un regard idéologique ». *Les nouvelles littéraires*. 9 septembre.

¹⁵² En effet, les personnages sont alors conditionnés par leur statut social qui les empêche d'avoir une réelle identité politique. Dans *Le construire*, Marc Leiser souligne que les personnages sont : « (...) des robots-rouages qui même intelligents ou sensibles, n'échappent pas à leur fonction sociale. » Leiser, Marc. 1974. *Le Construire*, le 23 Octobre.

¹⁵³ Voir Grisolia, Michel. 1974. « Brève rencontre en suisse ». *Le Nouvel Observateur*. 26 août.

En troisième lieu, ce film est considéré paradoxalement comme un des films les plus intimiste de Tanner porté par la figure du couple. On peut lire dans *la quinzaine littéraire*¹⁵⁴ « Loin des films-spectacles (...) et aussi loin des hermétismes et des brouillages idéologiques, voici un film intimiste (...) » ou encore dans *le Nouvel observateur*¹⁵⁵ : « Ce film intime et grave est le plus beau film d'Alain Tanner (...) une émotion qui fait vibrer jusqu'aux calmes paysages vaudois (...). » En rebondissant sur cette dernière citation, les critiques et commentateurs relèvent plus le lien entre le couple et la fonction du paysage, l'espace et l'intimité. Ils font alors une réflexion plus importante entre l'intimité du couple, le paysage et les propos politiques et sociaux¹⁵⁶ que pour *Le Retour d'Afrique*. De nombreux commentateurs relèvent également la construction étriquée du paysage et de l'espace dans le film d'Alain Tanner. Pour certains auteurs la fonction du paysage chez Tanner est une manière de critiquer la Suisse, représentée comme un lieu étriqué. La construction du paysage représente une Suisse égoïste et immobile¹⁵⁷. Dans son livre Lucchini rajoute que si le paysage vaudois dans *Le Milieu du Monde* semble si étriqué c'est parce que Tanner n'arrive plus à filmer la Suisse (Lucchini, 2002, p.52).

Des auteurs tel que Piera Detassis et Jim Leach insistent sur la fonction du paysage comme une frontière géographique à l'utopie (Detassis, 1986, pp.25 à 29 ; Leach, 1984, p.106). Le paysage est aussi analysé en fonction du lieu. Le lieu déterminé géographiquement, mais aussi comme un lieu « mythologique » qui évolue avec les fragments saisonniers dévoilés par le film (Dimitriu, 1985, p.53 ; Detassis, 1986, pp. 83 à 84)¹⁵⁸. Le paysage, l'espace, mais également la temporalité sont appréhendés comme le sujet principal du film¹⁵⁹. Le montage particulier

¹⁵⁴ Amette, Jacques-Pierre 1974. *La quinzaine littéraire*. 16 octobre.

¹⁵⁵ Annonce de la sortie du film dans les salles parisiennes dans *Le Nouvel observateur*, 9 septembre 1974.

¹⁵⁶ On peut lire par exemple dans *les nouvelles littéraires* « Le milieu du monde est donc un film à la fois physique (géographique et physiologique) et idéologique dans la mesure où on donne au monde un centre » Brancourt, Guy. 1974. « un regard idéologique ». *Les nouvelles littéraires*. 9 septembre.

¹⁵⁷ Bory, Jean-Louis. 1974. « Le colza en fleur ». *Le Nouvel Observateur*. Mois et jour inconnu. On lira « Un champ, une ligne d'arbre, un paysage neutre, presque vide (...) Tout change c'est le printemps, rien ne change c'est toujours le même printemps ».

¹⁵⁸ Tanner lui-même est très précis sur le lieu du film et entretient un rapport particulier avec le « Milieu du Monde ». Dans un entretien avec Michel Boujut, Tanner explique qu'il a déjà tourné un documentaire dans cette région à l'époque où il travaillait à la télévision Suisse. « Cette recherche a une forte répercussion sur les lignes de force du film qui se trouve dès lors encadré au sein d'un espace qui le détermine. Plaine de l'Orbe ou vallée fantôme de la Brévine dans le Jura, il n'y a à ce niveau pas de hasard. » (« le pourquoi dire » et « le comment dire » par Alain Tanner dans Boujut, 1974, p.24).

¹⁵⁹ Comme le souligne Buache dans *la Tribune de Lausanne* à la sortie du film « Contrairement à ce qui se passe habituellement au cinéma, cette mince trame romanesque ne va pas devenir le sujet de la narration, mais son cadre. Et à l'intérieur de ce cadre, le sujet sera le temps qui passe. Le paysage qui change, la présence brumeuse des labours qui bordent les peupliers en lignes (...) » Buache, Freddy. 1974. « propos sur le film ». *La Tribune de Lausanne*. Pas de mois ni de jour. p.8.

fragmente le récit et souligne l'artificialité du temps et de l'espace au cinéma. (Dimitriu, 1985, p.57 ; Lucchini, 2002, p.44 ; Detassis, 1986, p.86 ; White, 2012, pp.125 à 127).

Jerry White résume bien la structure dans *Le Milieu du Monde* « (...) there is no découpage, no dialogues, no advancement of a plot. There is only a body in a space, in a motion. » (White, 2011, pp. 127 à 128).

L'espace dans *Le Milieu du Monde*

À la différence de l'espace rétréci dans *Le Retour d'Afrique*, celui du *Milieu du Monde* est vécu surtout de façon unifiée, circonscrite et délimitée. C'est un espace réduit grâce au traitement cinématographique, traitement qui entraîne des conséquences pour l'espace social des personnages. L'espace cinématographique du film est construit par la répétition des mêmes plans qui reviennent inlassablement. Ces plans peuvent être distingués selon trois catégories : des plans de coupe de la campagne vide ainsi que des cartons temporels, des plans de trajets en voiture et des plans qui présentent les différents espaces du film. Le montage en général rapide présente des plans fixes avec peu de profondeur de champ. Une « allégorie du premier plan »¹⁶⁰ est omniprésente.

Nous mettrons tout d'abord en évidence la construction du premier espace intime du couple. Nous l'analyserons comme un espace circonscrit par de nombreux trajets en voiture qui le cartographient. Pour ce faire, en plus des catégories binswangériennes de l'espace, nous utiliserons les notions de contrée, de lieu et de « pont » définies dans la pensée heideggérienne pour montrer que le couple fuit et rejette l'espace social (*Mitwelt*). Puis nous nous intéresserons à certains procédés cinématographiques qui délimitent un deuxième espace intime au couple qui restreint l'espace du couple à la chambre d'Adriana. Enfin, nous montrerons que, bien que le couple adultère s'isole dans un espace délimité, il ne parvient pas, comme dans *Le Retour d'Afrique*, à créer un véritable espace intime commun et authentique. Nous aborderons alors ce que nous nommons « la contamination » de l'espace propre du personnage féminin, Adriana, par le personnage masculin, Paul. Ces observations nous permettront de réfléchir au type d'intimité que Tanner met en scène dans *Le Milieu du Monde*.

¹⁶⁰ Expression que nous tirons de la revue cinéma dans un journal télévisé suisse TVA le 28 mars 1974.

Premier espace d'intimité du couple

Le premier espace intime du couple, que nous appellerons le premier espace propre commun du couple, prend place dans « le Milieu du Monde », dans ce cas représenté par la campagne vaudoise. Le « Milieu du Monde » est un terme polysémique dans le film de Tanner. Il est d'abord un vrai lieu géographique situé dans la vallée de l'Orbe (Dimitriu, 1985, p.53). C'est également un nom inventé par Tanner se situant dans un triangle de villes imaginaires (*Ibid.*). C'est aussi une métaphore ironique sur l'idée du lieu d'origine orienté comme centre du monde. Pour finir, c'est également le titre du film. Nous précisons que pour parler du film nous mettrons le titre en italique, tandis que quand nous parlons du lieu nous mettrons le titre entre guillemets. Ce premier espace d'intimité amoureuse coïncide avec le début de la relation du couple adultère. En effet, cet espace est construit à travers une séquence de trois trajets en voiture qui circonscrivent l'espace cinématographique et l'espace vécu. Ces trois trajets convergent alors vers cet espace central du couple : « le Milieu du Monde ». Les trois trajets en voiture créent une contrée entre les lieux représentés dans l'espace cinématographique. La voiture agit alors comme un « pont » entre ces lieux formant un espace commun circonscrit à travers le montage. La contrée au sens heideggérien est un espace non pas géographique, mais orienté par le vécu qui enferme l'être dans le caractère du quotidien et de la familiarité (Bensussan, 2008, p.209) et (Dastur, 2008). Ainsi, le couple crée un espace sous forme de contrée, espace certes limité, mais familier, qui se cristallise dans le « Milieu du Monde ».

Avant de continuer, il faut préciser aussi ce que nous entendons par lieu. Dans un texte intitulé, *Bâtir Habiter Penser* paru en 1951¹⁶¹, Heidegger développe toute une réflexion sur le rapport entre l'acte de bâtir et l'acte d'habiter. Pour Heidegger l'homme bâtit, car il habite et non le contraire¹⁶² (Heidegger, 1980, p.171, 175 et pp. 179 à 180). À travers cette analyse, Heidegger pose l'équivalence suivante : Bâtir c'est d'abord habiter et habiter c'est surtout être. Le lieu chez Heidegger, et c'est ce qui va nous intéresser, est alors pensé en termes d'espace rassembleur¹⁶³, et plus particulièrement un espace d'être et de développement pour le *Dasein*

¹⁶¹ On trouve ce texte sous forme de chapitre dans un ouvrage rassemblant plusieurs textes d'Heidegger. Martin Heidegger. 1980 [1951]. « Bâtir Habiter Penser ». Dans Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau, Paris : Gallimard pp. 170 à 193.

¹⁶² Heidegger fait alors une analyse linguistique et étymologique du mot *Bauen* [dont le sens premier en allemand est « construire »] à partir de la racine du mot en vieille allemand *buan* (Heidegger, 1980, p.173). Heidegger observe alors que *buan*, qui à la base signifie « séjourner », « demeurer », a la même racine que le mot *bin* en allemand qui signifie « je suis » (Heidegger, 1980, pp. 172 à 176).

¹⁶³ Comme le précise Heidegger, les lieux rassemblent les espaces dans le mouvement du bâtir et de l'habiter : « Bâtir est, dans son être, faire habiter. Réaliser l'être du bâtir, c'est édifier des lieux par rassemblement de leurs espaces » (Heidegger, 1980, p.191).

(*Ibid.*, p.191)¹⁶⁴. C'est pourtant un espace délimité. En effet, comme le chercheur Gérard Bensussan le synthétise dans son article « Le lieu et la contrée : Questions de proximité », le lieu est « plus vaste que la contrée et pourtant il limite l'homme au statut d'habitant d'un espace déterminé et territorialisé » (Bensussan, 2008, p.209). Heidegger se questionne alors sur la construction du lieu. Pour illustrer son propos, il prend comme exemple un pont au-dessus d'un fleuve (Heidegger, 1980, pp. 179 à 184). Heidegger remarque alors que le pont unit et rassemble les rives du fleuve (*Ibid.*, p. 180). Il montre que c'est le pont qui donne une existence et une présence aux rives. Pour lui c'est le pont qui crée un parcours pour les hommes et « accorde aux mortels un chemin, afin qu'à pied ou en voiture, ils aillent de pays en pays » (*Ibid.*). Heidegger conclut par cet exemple que « le lieu n'existe pas avant le pont » et que c'est de là que le lieu prend son origine (*Ibid.*, pp. 182 à 183). L'exemple du pont utilisé par Heidegger est pertinent pour notre analyse, car, le pont est ce qui peut métaphoriquement relier les lieux et surtout les faire exister. C'est bien « un pont » que les deux personnages cherchent à créer entre leurs espaces propres afin de créer un espace commun. Nous avançons l'hypothèse que dans l'espace du film du *Milieu du Monde* c'est alors la petite voiture de Paul, tel un fil rouge qui fonctionne comme un « pont » au sens heideggérien entre les différents lieux que nous présente le film. Pourtant ce mouvement, loin d'agrandir et de complexifier l'espace a comme conséquence de circonscrire l'espace vécu des personnages sous la forme d'une contrée.

À travers ces trois trajets en voiture (la voiture qui est elle-même un espace propre), le film nous présente donc différents lieux¹⁶⁵. On voit la maison de Paul vue de l'extérieur et la chambre d'Adriana vue de l'intérieur. On trouve aussi le lieu de travail de Paul, l'usine, et le lieu de travail d'Adriana, le café. Donc on les présente à la fois dans leur habitat et dans leur espace socio-économique. On nous présente également la campagne vaudoise, plus précisément « le Milieu du Monde ». Grâce à la présentation de ces lieux, nous pouvons voir les espaces propres des personnages. Nous allons détailler d'abord l'espace propre principal d'Adriana et ensuite celui de Paul.

Adriana, la serveuse italienne, a comme espace propre principal, ce que nous nommons « l'espace du café ». Le film construit « l'espace du café » presque toujours de la même manière : l'espace est perpétuellement filmé en plan moyen fixe, les personnages sont filmés

¹⁶⁴ Nous reviendrons sur cette idée de lieu comme espace de l'être à la fin de notre chapitre.

¹⁶⁵ Il faut préciser que comme dans *Le Retour d'Afrique*, les 20 premières minutes nous présentent à travers un montage alterné les espaces des personnages. Pour Paul, c'est l'usine, la maison familiale et la campagne. Pour Adriana, c'est le café « l'hôtel de la gare », la chambre et les rues désertes de la petite ville. Ici, les trajets unifient ces lieux.

en pieds, les mouvements de caméra soulignent les rares déplacements d'Adriana. L'angle de prise de vue est aussi presque toujours le même, depuis la porte d'entrée à gauche du cadre comme si on entrait dans l'espace du café. Le café est alors représenté comme un lieu clos dont on ne sort jamais. « L'espace du café » est alors associé à Adriana. Elle y est présentée au centre du champ, avec un focus toujours net. C'est aussi le seul personnage qui se déplace dans cet espace.

Il faut préciser que l'espace du café est aussi associé à l'espace de la gare. En effet, le café s'appelle « l'hôtel de la gare ». Par l'utilisation des plans fixes, Tanner rend cette inscription particulièrement visible. Ensuite, les plans de l'espace du café sont continuellement soulignés par le bruitage intradiégétique d'un train qui passe. L'espace du café est alors aussi associé au train qui est le moyen de locomotion par lequel on voit arriver Adriana, dans un des premiers plans du film. On peut dire ainsi que l'espace du café et l'espace de la gare font alors tous les deux parties de l'espace propre d'Adriana. Cette disposition est renforcée par le récit du film : Adriana, l'étrangère, arrive en Suisse depuis l'Ailleurs représenté ici par la gare et le train comme lieux standards de partance et d'arrivée. Paul, le personnage masculin, est quant à lui associé à la voiture comme moyen de locomotion qui devient aussi son espace propre. L'espace de la voiture est construit de la même manière que dans les scènes de voiture avec Vincent dans *Le Retour d'Afrique*. À travers un montage alterné, en champ-contrechamp entre l'extérieur et l'intérieur de la voiture. La *Raum* (l'espace en général) est construite par un contraste entre les plans filmés à l'extérieur de la voiture et ceux filmés à l'intérieur. Les plans à l'extérieur sont des plans larges qui englobent la route et le paysage, tandis que les plans à l'intérieur de la voiture sont rapprochés et centrés sur le personnage. À la différence de *Le Retour d'Afrique*, le point de vue spectatorial oscille entre un point de vue depuis la banquette arrière et sur le siège passager à côté de Paul. Le personnage est alors filmé soit de dos, soit de profil avec un cadre très resserré à hauteur du visage. Par rapport au *Leib* (la corporéité), on observe que le morcellement et l'insistance sur le haut du corps de Paul renforcent l'impression que la voiture fait partie de son espace propre dont les roues pourraient correspondre aux pieds du personnage. Cette mise en scène de l'espace de la voiture revient dans les trois trajets.

À présent, voyons comment ces trajets sont reliés entre eux. Nous observerons comment ces trajets entraînent la formation du couple. Au départ, c'est le désir du personnage masculin qui motive le premier le trajet. Il veut revoir Adriana. Pour répondre à cette motivation, Paul se déplace de la vallée à la plaine, de l'extérieur de la maison à l'intérieur du café, dans un mouvement descendant. Le trajet relie alors l'espace associé à Paul, sa maison avec le café

espace propre d'Adriana. Il faut préciser que le parcours de la voiture prend toujours la même structure. La manière de filmer le parcours insiste sur toutes les étapes du trajet. Ce procédé pourrait donner l'impression d'une forme de continuité entre les plans. Pourtant, c'est le contraire, les ellipses, créées par le montage, fragmentent le trajet. À l'intérieur du café, c'est la rencontre du futur couple. Dans un premier temps, Paul essaye d'intégrer l'espace propre d'Adriana à travers la construction de son regard. Il n'y aura d'ailleurs aucun dialogue entre les personnages dans cette séquence. En effet, le plan comporte beaucoup de points de vue subjectifs du personnage masculin. Dans un deuxième temps, une symétrie de regard s'établit entre les deux personnages dans un champ-contrechamp. Quand Paul regarde Adriana, elle est toujours hors-champ. Quand finalement c'est Adriana qui le regarde, c'est Paul qui est hors-champ. C'est comme si les deux personnages pour pouvoir se rencontrer cherchent déjà un espace hors-champ qui n'est pas celui du café. La motivation de regard devient alors la relation amoureuse. Cette symétrie est soulignée par un cadrage identique pour les deux personnages, filmés à hauteur d'épaule. Ce procédé exclut à la fois l'espace du café comme espace potentiel du couple, mais exclut également les nombreux clients et autres serveuses du café et donc les membres de l'espace social. Paul et Adriana cherchent à se créer un nouvel espace propre commun.

Dans le deuxième trajet, il y a de nouveau ce que nous appellerons le parcours type de la voiture qui souligne le début, le milieu et l'arrivée du trajet à travers un montage alterné avec plusieurs espaces. Cette fois, le point de départ n'est plus la maison de Paul, mais l'usine où il travaille. Dans un parcours, plus horizontal, Paul va de l'extérieur de l'usine à l'intérieur de l'espace du café. Le personnage d'Adriana n'est pas là. La séquence dévoile alors le hors-champ désiré qui est le « Milieu du Monde ». De retour à l'intérieur de l'espace du café, le premier échange verbal du couple a lieu. En effet, le « Milieu du Monde » est devenu un espace visible, un espace de possibilité vierge pour la création d'un espace commun et d'un espace de dialogue. Nous précisons que cet espace est introduit par le personnage masculin. Comme nous le verrons dans l'analyse de notre séquence principale, dans l'espace du « Milieu du Monde », l'espace propre des deux personnages n'est pas construit de manière équivalente. En somme, comme le couple peut se figurer un espace commun, il peut commencer à avoir une relation. Dans un premier dialogue, le film tente de construire une égalité entre les personnages. L'espace général de la scène est construit par une alternance entre des cadres fixes sur Paul et des mouvements de caméra qui soulignent les déplacements d'Adriana. Le spectateur suit tour à tour les personnages. Pourtant, quand ils sont enfin tous les deux dans le cadre, le corps d'Adriana est morcelé, sa tête coupée par le haut du cadre. Cette disposition annonce déjà une possible

difficulté pour le couple à établir un rapport égalitaire. Ce premier dialogue est aussi significatif. Les premiers mots qu'ils échangent sont à propos de leurs origines. « Vous êtes italienne », dit Paul, « Vous vous êtes d'ici », dit Adriana. Il faut alors trouver un espace convergent pour le couple entre l'*Heimat* de Paul, un « ici » fixe, trop proche et l'*Heimat* d'Adriana, cette « Italie » trop lointaine.

Le troisième trajet mène le personnage de Paul à un nouvel espace, la chambre d'Adriana. C'est après avoir constaté l'absence d'Adriana dans l'espace du café que Paul prend l'initiative d'aller jusqu'à sa chambre. Un deuxième dialogue s'instaure entre les personnages construit par un champ-contrechamp à travers l'embrasement de la porte. La porte semble alors une barrière entre les deux protagonistes. En effet, elle prend les trois quarts de l'image et coince les personnages au bord du cadre. Cette scène instaure une limite à première vue infranchissable pour Paul dans l'espace propre d'Adriana, qui est ici sa chambre. Cette mise scène renforce l'idée de la nécessité, pour le couple, de trouver un espace commun propre hors des espaces que le film nous a déjà présentés. Nous précisons que le rapport à l'espace intérieur de la chambre d'Adriana se modifie. Il devient par la suite un autre espace potentiel d'intimité pour le couple. Le dialogue du couple est pragmatique, basé sur des réflexions d'ordre topographique et chronologique. Paul dit à Adriana, « Depuis hier, je sais que j'ai envie de vous voir tous les jours ». « Tous les jours ? » répète Adriana. La relation amoureuse est une question de routine. Cette insistance sur l'aspect temporel rentre en résonance avec la répétition des lieux et des espaces qui entourent le couple. Les deux premiers trajets relient les lieux associés à Paul (sa maison, l'usine) aux espaces propres d'Adriana (le café, la chambre). Ce dernier trajet fait converger les personnages dans un espace qui annonce le « Milieu du Monde ». En effet, dans le dernier plan de la séquence, Paul et Adriana font le trajet en voiture cette fois ensemble vers une écluse bordée d'un pont. Nous sommes à la trentième minute, et c'est la première fois que cet espace apparaît. On ne le verra d'ailleurs qu'une seule fois, ce qui lui donne une position particulière dans un film qui travaille sur la répétition. On peut alors dire qu'il agit comme espace de transition avant d'atteindre le « Milieu du Monde ». En effet, c'est un espace qui a des parcelles de ville, comme le pont, la route et les maisons du village renvoyant à un espace plus urbain associé à Adriana. En même temps, plusieurs plans rapprochés font ressortir les lignes d'arbres qui bordent la rivière, excluant ce qui rappelle la vie urbaine. Ces éléments de nature renvoient, nous le verrons, aux éléments qui composent le « Milieu du Monde ». La fonction de cet espace comme espace de transition, un « pré-Milieu du Monde », est souligné par le dialogue des personnages qui décrivent et résument les trajets que le film nous a présentés durant 30 minutes. Ils évoquent le café, l'usine, la voiture, ainsi que la voie ferrée et le petit

chemin qui mène au « Milieu du Monde ». Par exemple, Paul dit « On a une usine ici, dans la plaine. Je dois y descendre de temps en temps. J’y viendrai plus souvent. Avec la campagne électorale, je me déplace pas mal ». Cette réplique insiste sur les déplacements et le trajet que nous venons de voir. Il y a de nouveau un effet de répétition. Le dialogue se termine ainsi :

Paul. — Je vous attendrai près du café, dans ma voiture, sur le chemin le long de la voie ferrée.

Adriana. — Pourquoi pas au café ?

Paul. — Non. C’est mieux. Ne parlez pas de moi. Vous voulez me revoir ?

Adriana. — Oui, pourquoi pas ?

Paul. — Demain. À deux heures, je serai sur le petit chemin. Vous viendrez ?

Adriana. — Oui. Vous êtes drôle (Boujut, 1974, p.61)¹⁶⁶

La séquence se termine sur l’image d’Adriana qui prend le pont après avoir accepté de revoir Paul. La voiture comme « pont » au sens heideggérien entre les lieux devient visible par la présentation d’un vrai pont qui mène Adriana à Paul et au dit « Milieu du Monde ». Pour résumer, les différents lieux présentés par le film forment un espace sous forme de contrée, c’est-à-dire un espace circonscrit et familier. Ces lieux sont unifiés par de nombreux trajets en voiture qui tracent un « pont » entre ces lieux et créent le « Milieu du Monde » comme contrée d’un premier espace propre commun pour le couple.

Vers le « Milieu du Monde »

Dans cette séquence¹⁶⁷ Adriana et Paul, convergent vers le premier espace intime du couple. Cette séquence se passe en deux temps avec un premier plan dans lequel Adriana et Paul dialoguent parmi des roseaux. Après un *jump cut* abrupte, le dialogue continue dans un deuxième plan qui laisse cette fois voir la campagne vaudoise du « Milieu du Monde ». Nous démontrerons que bien que le couple semble créer un espace commun qui lui est propre, il le construit de manière très circonscrite et refermée sur lui-même. Nous pouvons faire cette déduction à travers l’analyse de la verticalité et de l’horizontalité dans la composition des deux

¹⁶⁶ Le scénario original est accessible dans le livre de Michel Boujut. Boujut, Michel. 1974. *Le Milieu du Monde ou Le cinéma selon Tanner*. Coll. Cinéma vivant. Lausanne : L’Age d’Homme.

¹⁶⁷ Nous précisons que la séquence que nous désirons analyser n’apparaît pas tout de suite après la séquence des trois trajets en voiture. Quelques plans montrent déjà le « Milieu du Monde ». Nous avons pourtant choisi cette séquence, car elle plus emblématique et plus frappante sur la façon dont le film construit cet espace.

plans de la séquence. Une verticalité et une horizontalité que l'on peut lire comme le parcours de directions de sens particulier. En effet, chez Binswanger, la verticalité et l'horizontalité sont deux directions de sens fondamentales.

Dans « les directions significatives anthropologiques d'horizontalité et de verticalité »¹⁶⁸, Binswanger décrit « l'horizontalité » et « la verticalité anthropologique » comme des directions vitales et significatives (Binswanger, 1996, p.66). Le mouvement du *Dasein* se construit alors dans une dynamique constante entre horizontalité et verticalité à travers les mouvements de l'*étendue* et de la *hauteur*¹⁶⁹. Ces deux directions de sens renvoient à un parcours existentiel de l'être-homme. L'horizontalité comme direction vitale se lit à travers le mouvement de la marche et de l'*aller* dans l'*étendue*, c'est-à-dire à travers une avancée dans la largeur ou dans l'étroitesse (*Ibid.*, pp.57 à 62). Ce mouvement est connoté de façon positive. Binswanger explique que l'*étendue*, c'est « marcher dans un espace éclairé » dans un « désir ardent du large » (*Ibid.*, p.60). Le parcours de l'*étendue* est alors caractérisé par la largeur. Cette largeur correspond alors à la direction existentielle de l'élargissement, de l'avenir, de l'expérimentation future (*Ibid.*, pp.57 à 60). Comme le souligne Binswanger « l'élargissement de l'horizon » offre « (...) une vue d'ensemble et de la prospective sur le monde extérieur et intérieur » (*Ibid.*). Cet épanouissement possible dans l'horizontalité vient du fait que « les chemins » de l'*étendu* peuvent être parcourus, au niveau existentiel, de manière similaire dans l'*aller* ou le retour, toujours dans un mouvement vers le possible » *Ibid.*, p.62). Ainsi, dans l'*étendue*, on peut « s'égarer [sich ver-gehen] », mais jamais se perdre (*Ibid.*).

À une horizontalité ouverte, Binswanger oppose une verticalité dont les directions de sens entraînent un parcours plus souffrant. Dans la verticalité, les deux directions significatives sont la hauteur et la profondeur (*Ibid.*, p.57). Pour Binswanger, l'avancée dans la hauteur s'analyse à travers l'ascension, la chute ou l'approfondissement (*Ibid.*, pp. 57 à 61). Dans les trois cas, le mouvement principal est celui de la descente ou de la montée. Il y a alors selon Binswanger plusieurs types de hauteurs. Par exemple, le mouvement descendant dans la chute peut être vue comme « effondrement », « écroulement », dans le langage commun c'est « tomber en bas » (*Ibid.*, p.61). Le « soi » incapable de « remonter » perd toute capacité d'être et devient alors

¹⁶⁸Binswanger, Ludwig. 1996 [1949]. « Les directions significatives anthropologiques d'horizontalité et de verticalité ». Dans *Henri Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*. Traduit de l'allemand par Michel Dupuis. De Boeck Université : Bruxelles.

¹⁶⁹ Nous précisons que le mouvement dans les directions de sens peut être concret, quelqu'un qui marche, ou abstrait, à travers une métaphore langagière ou une disposition spatiale. Voir également dans le texte *Rêve et Existence*. Binswanger, Ludwig, Françoise Dastur (trad.). 2012. *Rêve et existence*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

impuissant et « étranger à soi »¹⁷⁰ (*Ibid.*). Il peut également être vu de façon positive comme « une espèce de montée dans la chute » (Binswanger, 1996, p.63). Binswanger donne l'exemple de « la joyeuse surprise » (*Ibid.*). Les nombreuses variations du mouvement général de l'avancée dans la verticalité prennent alors racine dans le passé et non pas dans un avenir comme dans l'horizontalité. (*Ibid.*,p.61). Ainsi, la verticalité renvoie à un parcours existentiel plus sombre et plus complexe. Au rapport réciproque de « l'aller » et « du revenir » dans le parcours de l'horizontalité, s'oppose au parcours existentiel asymétrique de la verticalité entre un mouvement ascendant et descendant. Ce parcours général de la hauteur empêche alors le *Dasein* de faire trop de détours, au grand risque de rester coincé dans les hauteurs ou dans les profondeurs qui dans les deux cas mènent à un effondrement de soi (*Ibid.*, pp. 57 à 62).

Dans cette séquence, nous allons alors démontrer que l'espace commun du couple est circonscrit par l'échec du parcours de l'horizontalité à se déployer. Il est prédominé par une verticalité enfermante. Dans le premier plan, tout d'abord, la corporéité (*Leib*) des deux personnages est filmée de la même manière. Les deux corps prennent place à l'intérieur d'un champ de roseaux, chacun au bord du cadre filmé de dos dans un plan assez large qui laisse aussi voir la campagne environnante. La position verticale des corps renvoie alors à la verticalité des roseaux. Il y a aussi une prédominance¹⁷¹ de ces roseaux qui envahissent le cadre en hauteur et en largeur. Les personnages sont alors filmés en pieds, mais mêlés à leurs racines. L'espace du corps propre des personnages est alors relié aux roseaux qui font eux-mêmes partie de l'espace du « Milieu du Monde ». En effet, cette composition de plan où une figure représente la nature (soit des roseaux, mais aussi des herbes, ou encore des arbres) apparaît dans nombre des plans d'insert des paysages qui correspondent au « Milieu du Monde ». À la différence des espaces propres que nous avons décrits précédemment, les deux corps sont à égalité ce qui sous-entend que leurs espaces propres ne sont plus différenciés, mais unifiés, assimilés en un seul espace propre. Ensuite, au niveau de l'espace en général (*Raum*), nous avons à faire à un plan fixe avec peu de profondeur de champ. Toutes les figures se trouvent au premier plan. Ceci permet alors d'englober des lignes dynamiques entre verticalité et horizontalité. Les figures en lignes verticales sont comme nous l'avons dit les roseaux qui renvoient aux deux corps des

¹⁷⁰ Le cas le plus extrême de cette direction existentielle est celle du « vertige anthropologique » qui implique une disparition significative du soi et de l'autre dans les hauteurs. Pour Binswanger, il y a un type de vertige normal mais il faut être attentif à « tout excès de vertige forme d'expression de la crainte face au soudain qui guette toujours, l'inattendu, l'étranger à soi le « tout autre » et ainsi face à l'anéantissement à la mort spirituelle ou corporelle » (Binswanger, 1996, p.62).

¹⁷¹ Il faut préciser que chez Binswanger les directions de sens « (...) peuvent se lire en fonction de la « prééminence d'une direction sur une autre (...) » (Cabestan dans Chamond, 2004, p.4).

personnages au premier plan, mais également en arrière-plan avec la ligne d'arbre verticale et surtout au bord du cadre. Les lignes horizontales sont celles du bord de l'étang (l'eau) et le bord de la campagne (la terre), mais elles sont masquées par les lignes verticales (cf. Figure 6). L'horizontalité renvoie également à la direction de regard des personnages qui dans le dialogues regardent droit devant eux, dans la ligne d'horizon. Pourtant leurs corps sont positionnés dans une verticalité assez figée qui renvoie au plan fixe et aux bords du cadre où ils se tiennent. Au niveau de la tonalité affective (*Stimmung*), l'espace renvoie à une *Stimmung* contrainte et coincée. En effet, la prédominance des lignes de la verticalité forme une contrée qui enferme les personnages dans le cadre.



Figure 6

Ainsi, on peut dire qu'il y a une forte prédominance des lignes verticales dans la composition du plan. Cette verticalité renvoie à plusieurs types de hauteurs proposés par Binswanger. La hauteur ici peut se lire comme une hauteur inauthentique¹⁷² qui est celle de « l'être *porté* ou *enlevé* en haut » qui correspond à une hauteur rêvée, imaginée, désirée (Binswanger, 1996, p.63). Dans le cas du film, c'est l'illusion de la relation amoureuse. Cette élévation comme direction existentielle vers le haut comporte un risque, celui d'être « aveuglé » (*Ibid.*, p.61). Le *Dasein* risque alors de « tomber de haut » dans cette ascension périlleuse. Comme le résume Jeanine Chamond dans son article « Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu » : « (...) la hauteur (...) coïncide ici avec la tonalité festive de la victoire et du triomphe sans obstacle » (Chamond, 2004, p.67). C'est cette conception de l'espace de leur relation qui va faire déchanter le couple. Pourtant, cette prédominance laisse tout de même place à des lignes dynamiques d'horizontalité telle que, comme nous l'avons déjà dit, la direction de regard des personnages. L'horizontalité est soulignée aussi par la direction

¹⁷² Binswanger explique qu'il y a deux types d'hauteur dans l'élévation. Il y a alors aussi une hauteur authentique qui est « la montée vers le haut » gravie par soi-même (Binswanger, 1996, p.63).

de sens formulé dans le dialogue¹⁷³. En effet, Paul dans ce plan explique à Adriana ses origines en lui disant « Je suis un cul terreux » suivi d'une traduction d'Adriana en italien « *la terra nel culo* ». L'idée du « cul terreux » renvoie alors à la terre et donc à l'étendue comme « sol, horizontalité rassurante et solide » (Chamond, 2004, p.67). Une étendue qui n'est pas inexistante dans le plan. Elle est largement visible en arrière-plan, permettant de créer une ligne d'horizon. D'ailleurs à la fin du plan les deux corps des personnages se rapprochent dans le cadre, il y a d'ailleurs un recadrage qui laisse plus de place au corps. Par un léger panoramique, le plan dévoile un chemin à l'horizontal (cf. Figure 7). Le couple s'élance sur ce chemin. Le mouvement de leur marche leur pointe une direction de sens : celle de l'avenir. Mais le *jump cut* qui nous amène au deuxième plan semble alors couper le mouvement de l'avancée-dans-l'étendue des deux personnages. Dans le deuxième plan, La corporéité (*Leib*) des personnages est symétrique. Les deux corps sont en position verticale collés au bord du cadre. Mais cette fois, ils sont de profil. Ils ne regardent même plus à l'horizon mais se font face à la verticale (cf. Figure 8 et 9). Cette verticalité est renforcée par la composition du plan. En effet, la direction verticale prédomine. On trouve au premier plan les corps à la verticale, au second plan et à l'arrière-plan avec la figure des arbres.



Figure 7



Figure 8



Figure 9

On pourrait objecter que dans l'espace (*Raum*) se dessine pourtant un mouvement horizontal. En effet, un travelling horizontal balaye la discussion des deux personnages agissant comme un champ-contrechamp¹⁷⁴ qui donne la possibilité de voir les deux personnages et l'espace qui les entoure. Du point de vue des directions de sens, ce mouvement de balayage offre une lecture

¹⁷³ Comme nous l'avons déjà dit, Binswanger dit que les directions de sens se comprennent aussi à travers le langage : « (...) le langage « incarne » les manières et les formes de manifestation non physiques de notre existence ; bien plus, il voit dans les phénomènes physiques, déjà les psychiques et les spirituels, et il voit de ces deux derniers, encore les phénomènes physiques » (Binswanger, 1996, p.59).

¹⁷⁴ Il faut préciser que c'est un procédé récurrent dans les films de Tanner. Dans son livre, *Ciné-Mélange*, Tanner écrit qu'il utilise le travelling pour éviter le découpage classique du champ-contrechamp. Un découpage que Tanner considère comme un procédé « malhonnête » qui renforce la pratique du cinéma « de la transparence » (Tanner, 2007, pp.111 à 113).

contradictoire. Il unifie le couple qui se voit filmé dans un même mouvement horizontal qui rappelle l'avancée dans l'horizontalité, comme élargissement. Pourtant, ce mouvement à l'horizontal ne fait qu'accentuer la verticalité du couple en soulignant la verticalité des arbres à l'arrière et au second plan. Les deux personnages restent encore coincés dans le bord du cadre. La tonalité affective (*Stimmung*) est celle de l'unification dont le travelling aide à la création d'un espace propre commun. En effet, ceci est renforcé par le discours d'Adriana qui dit « tout rentre en dedans, *in se stesso*, vers soi-même ». Cette phrase nous indique une direction de sens qui est celle de la profondeur. C'est ce que Binswanger appelle la « profondeur dans la descente » qui correspond à une direction de sens assez noble (Binswanger, 1996, p.64). C'est la « descente dans les profondeurs de l'âme », l'introspection en résumé (*Ibid.*). Elle renvoie alors à l'intériorité, l'intimité qu'Adriana semble alors partager avec Paul. Pourtant, ce travelling a aussi comme effet d'isoler l'un après l'autre les personnages au bord du cadre. La composition en arrière-plan d'Adriana renvoie à une ligne d'arbre figée. Celle de Paul dévoile les poteaux électriques de la ligne de trains qui dans cette verticalité écrase la ligne horizontale possible pour le parcours du train vers un autre avenir. En conclusion, cet espace unifie bien les deux amants, mais dans un espace restreint et circonscrit sous forme de contrée dans une direction de sens principalement verticale. Cette circonscription renvoie alors au vécu spatial de la préoccupation (Chamond, 2004, pp. 29 à 30).

Conséquences sur l'espace social

Comme nous l'avons expliqué au début du chapitre, la circonscription de l'espace a des conséquences sur l'espace social. Les personnages, pour maintenir leur espace d'intimité vont à la fois fuir le monde social et rejeter la pluralité, au sens binswangérien. Dans sa réflexion sur la « nostrité », Binswanger s'intéresse à la construction de la pluralité. Il va donc définir d'un côté le monde ambiant (*Umwelt*) compris « choses qui nous environnent » et le monde social (*Mitwelt*) qui est « (...) l'ensemble de ceux qui nous entourent et avec lesquels nous nous articulons » (Cargnello, 2016, p.101). Comme nous l'avons expliqué dans notre chapitre trois, la pluralité chez Binswanger revêt une connotation négative. Elle implique presque toujours des rapports utilitaristes qui sont la conséquence d'un déséquilibre entre le monde ambiant (*Umwelt*) et le monde social (*Mitwelt*) *Ibid.*, pp. 101 à 103). Dans ce chapitre qui synthétise la pensée de Binswanger sur la pluralité, Cargnello donne l'exemple de « l'être-pris-par-son milieu social ». Dans cet exemple, le problème pour Binswanger est que l'espace du monde social prend trop d'importance par rapport à l'espace du monde ambiant. L'homme est

littéralement « pris » entre ces deux mondes (Cargnello, 2016, p.95). Le *Dasein*, l'être-homme a comme mode d'existence celui *d'être-pris par quelque chose [das Nehmen- oder Genommentwerden-bei-etwas]*, dans ce cas par le milieu social (*Mitwelt*) (*Ibid.*). L'être homme se voit alors obligé de jouer un rôle pour correspondre à la prise de son milieu social¹⁷⁵ (*Ibid.*, p.96). Le *Dasein* se retrouve dans un mode inauthentique et n'a d'autre choix que de se développer dans un espace-temps déterminé par les normes de l'espace du monde social (*Ibid.*, p.99)¹⁷⁶. On peut dire que dans le film, c'est bien cette sorte de pluralité oppressante que le couple veut mettre à l'écart à travers la création de ses espaces d'intimité communs hors du monde social.

Au début du film, les deux personnages ont effectivement comme mode d'être « l'être pris par le milieu social » (*Mitwelt*) qui prend toute la place de leur espace ambiant (*Umwelt*)¹⁷⁷. En effet, dans les vingt premières minutes du film, Adriana et Paul sont présentés au milieu de différents groupes qui sont associés à l'espace socio-économique. Paul est constamment présent dans le cadre avec des conseillers pour sa campagne électorale, groupe anonyme d'hommes politiques qui entourent le personnage¹⁷⁸. Ce groupe semble réguler l'espace de Paul. Par exemple, on ne découvre le visage de Paul seulement après plusieurs séquences. Il est d'abord évoqué dans le film. Son image est construite par le groupe des hommes. C'est d'ailleurs eux qui décident qu'il doit se lancer en politique. Globalement, il y a une symétrie avec les groupes qui entourent Adriana : le groupe des serveuses et de la patronne et le groupe des clients du café. Que ce soit sa collègue serveuse qui lui apprend à rendre la monnaie, la patronne qui trouve qu'Adriana mélange le commerce avec la politique, ou les clients grossiers, ces groupes lui dictent sa conduite et son mode d'être. Par la suite, ces mêmes groupes condamnent la relation amoureuse et essaient même d'y mettre un terme. Cette configuration sociale amène le couple à rejeter cette pluralité envahissante et les oblige à créer un espace ambiant (*Umwelt*) dans leur espace propre commun éloigné de toute pluralité. Dans une séquence surprenante, deux des politiciens tentent de retrouver Paul et de le ramener dans la campagne électorale. Sur un trajet en descente, la voiture chute dans la campagne, lieu à présent associé au couple. À la

¹⁷⁵ Pour Binswanger, c'est alors un mode inauthentique puisque le « je » face à ce « Tu » pluriel ne peut s'épanouir pleinement dans son ipsité propre au contraire de la dualité amoureuse. (Cargnello, 2016, p.96).

¹⁷⁶ Le *Dasein* doit « s'adapter (...) à un *nunc* éphémère : c'est tomber dans le temps du monde (*Weltzeit*), dans le temps fixé par l'horloge (*Uhrzeit*), des affaires, des échanges, des discussions, bref, dans la *datation* du commerce interhumain, au sens le plus large » (Cargnello, 2016, p.99).

¹⁷⁷ L'espace ambiant qui, nous le rappelons, renvoie aussi chez Binswanger à une partie de la construction de l'espace propre (Binswanger, 1998, pp. 57 à 62)

¹⁷⁸ Le seul contrepoint à ce groupe est celui des amis garagistes de Paul, Marcel et Rufus qui au contraire des politiciens sont individualisés.

chute de la voiture renversée dans le fossé répond le plan d'ensemble suivant qui montre la petite voiture rouge de Paul, fière et droite. Ce rejet radical et définitif du groupe vient du fait que « les « autres », en effet, il y *en a* toujours, même quand ils paraissent absents (...) » (Cargnello, 201, p.101).

Deuxième espace d'intimité du couple

Une fois la pluralité mise à l'écart, « la nostrité » amoureuse peut trouver un autre espace propre commun d'intimité. Après le « Milieu du Monde », le couple tente de créer un deuxième espace d'intimité, cette fois encore plus circonscrit et délimité dans l'espace propre de la chambre d'Adriana. Cette chambre filmée exclusivement de l'intérieur représente la dégradation de la relation amoureuse, qui termine par la rupture et le départ d'Adriana.

Dans un premier temps, il y a également une circonscription et une délimitation de cette espace à travers un mouvement de circularité. Le couple tente alors de se fusionner et semble y arriver. Dans un deuxième temps, on remarque qu'en fait, loin de se rassembler, le couple s'éloigne à travers une dégradation de l'espace et de la relation. Dans un troisième temps, la relation se termine à travers la récupération par Adriana de son espace propre que Paul tente en vain de « contaminer ». L'espace de la chambre alors réduit à peau de chagrin n'offre plus aucun potentiel d'un espace vécu possible pour le couple qui ne peut alors que se séparer. La chambre, toujours filmée de l'intérieur, apparaît de façon récurrente dans le film, au moins dans 14 scènes, plus ou moins longues.

La chambre d'Adriana



Figure 10

Figure 11

Figure 12

Pour commencer, cet espace est présenté au départ comme l'espace propre d'Adriana, sa chambre. C'est aussi son habitat général. Il ne comporte qu'une seule pièce. Un petit réchaud et un pot de chambre font office de cuisine et de salle de bain. Un simple canapé à l'entrée de la porte offre un vestibule et un salon. L'espace de la chambre, déjà réduit à une seule pièce est

construit par le film de manière encore plus délimitée autour du lit, lieu principal des scènes de chambre. Au niveau de l'espace en général (*Raum*), des mouvements de caméra circulaires filment le lit d'un côté, puis de l'autre, et créent un effet d'encerclement autour de l'objet. Des travellings rapprochés construisent des plans dans lesquels le lit trône au centre du cadre (cf. figures 10, 11 et 12). Cette manière de filmer le lit répond à la manière de filmer le corps du couple. De ce fait, la corporéité (*Leib*) du couple investit la chambre et le lit comme espace propre commun. En effet, plus les plans avancent, plus les corps se dénudent et offrent des scènes d'érotisme. Cet érotisme est filmé à travers la fusion des corps, dans des plans très rapprochés qui laissent entrevoir les corps et une partie du lit. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'espace propre a comme point de départ le corps physique (*Körper*) qui avec l'espace ambiant construit l'espace du corps propre (*Leibraum*) (Binswanger, 1998, pp. 57 à 63). Le mouvement « du saisir » différencie alors l'espace propre de l'espace étranger (Binswanger, 1998, pp. 63 à 65). Dans ce cas, il n'y a pas de mouvement « du saisir » (*Ibid.*, pp. 63). Le seul espace est l'espace propre des deux corps allongés dans le lit, unifiés dans l'horizontalité. Le mouvement se dirige vers l'intérieur de l'espace propre et n'offre aucune ouverture à un espace autre, à un espace étranger. Dans plusieurs plans, les deux corps sont filmés de profil, à l'horizontale, dont les lignes du corps renvoient au bord du lit. Cette horizontalité du plan donne alors, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, une direction de sens vers *l'étendue*. C'est alors dans un mouvement « d'aller » et « de revenir » réciproque, dans un parcours dynamique fixé vers l'avenir que les deux corps se rencontrent. Cette direction de sens horizontal répond tout simplement à la direction vitale de deux corps en ébats. La représentation de cette fusion dans cet espace délimité par le lit est renforcée par la tonalité affective (*Stimmung*) enveloppante de ces plans à travers l'éclairage de la pièce. Plus la caméra se rapproche du lit, plus les corps nus se rapprochent et plus la lumière naturelle de la chambre diminue. Dans la troisième scène qui montre la chambre, Adriana met une couverture sur la fenêtre et dit « je fais la nuit ». Dans les scènes qui suivront, la fenêtre restera toujours fermée. La lumière naturelle de la rue est alors remplacée par la lumière artificielle d'une petite lampe de chevet.

On peut alors se demander, si le couple n'a pas réussi à construire « l'espace de l'amour », « la patrie de l'amour » dont parle Binswanger ? « L'espace de l'amour »¹⁷⁹ est un espace décrit comme infini, illimité et dynamique (Cargnello, 2016, p.58). « L'espace de l'amour » est orienté par un mouvement d'élargissement et d'accroissement hors de toutes contingences spatio-

¹⁷⁹ Nous renvoyons au chapitre 2 pour le développement complet de ces notions dans la partie « la nostrité chez Alain Tanner ».

temporelles et hors des préoccupations du quotidien (*Ibid.*, p.16). La « nostrité » amoureuse prend alors racine dans ce que Binswanger appelle « le lieu de l'amour », « la patrie de l'amour » (*Ibid.*, p.59). C'est ce lieu qui garantit le développement véritable de l'*ipseité* et crée un lien de réciprocité à travers la dualité amoureuse. L'*ipse* de chacun peut s'épanouir de façon véritable dans cette spatialité authentique (*Ibid.*, pp.66 à 73). En effet, bien que l'espace de la chambre soit restreint, il semble bien être hors de toute contingence. Le film nous montrant des scènes où il ne reste plus que l'essentiel : deux corps qui s'aiment dans leur lit comme « patrie de l'amour », dans une réciprocité amoureuse. L'image la plus emblématique est celle d'un plan de coupe, extrêmement rapide, qui montre le couple dans un cadre rapproché sur le lit et sur leurs visages en train de rire. Pourtant, au contraire, l'espace de la chambre se « dégrade » et avec elle la relation des personnages. Cette dégradation prend la forme d'une « contamination »¹⁸⁰ de l'espace d'Adriana par Paul. En effet, au niveau de la *Raum*, l'espace propre des personnages est réparti dans la chambre. Au départ, l'espace de la chambre est associé à l'espace propre d'Adriana. Puis petit à petit, l'espace de la chambre devient aussi l'espace propre commun du couple. L'espace de la chambre est alors construite par des « sous-espaces propres ». Ces sous-espaces sont situés d'un côté ou de l'autre du lit dans un changements d'axe selon les plans. Le lit est toujours le point de départ de l'orientation dans l'espace comme espace propre commun qui unifie les amants. Le sous-espace propre de Paul est associé à la porte, au canapé (cf. figure 14). Le sous espace-propre d'Adriana est présenté sous forme d'indices (cf. figure 15). On y voit la fenêtre, à la cuisinière, la petite table de nuit, le miroir et également un calendrier écrit *Vicenza*, sa ville d'origine. Paul va alors essayer d'investir le côté d'Adriana à plusieurs niveaux. D'abord, sous forme d'objets qu'il place dans l'espace. Il offre à Adriana une vache en peluche ornée d'un drapeau de la Suisse, une montre et par la suite une caméra. Paul s'approprie ensuite les gestes d'Adriana. Dans une des scènes, il décide de cuisiner sur le petit réchaud. Un geste quotidien pour Adriana. On la voit dans au trois scènes au moins faire son café sur ce réchaud. Puis, Paul se met à la place du corps d'Adriana et donc à la place de son histoire. En effet, dans l'espace orienté, Binswanger remarque l'espace orienté relatif dont le point de départ de l'orientation n'est plus seulement le corps propre mais le foyer, le *Heimat*. (Binswanger, 1998, p.53). Dans l'espace orienté

¹⁸⁰ Il faut préciser que cette « domination » du personnage masculin sur le personnage est discuté par de nombreux commentateurs du film. Voir Detassis, 1986 ; Leach, 1984 ; Buache, 1995 ; White, 2012. Par exemple, Jim Leach dans son livre analyse la domination de Paul sur Adriana à travers son statut socio-économique. La domination masculine représente alors le pouvoir du capitalisme sur les classes travailleuses à travers une domination de Paul dans l'image filmique (Leach, 1984, pp. 108 à 109). Nous prenons le parti d'analyser cette domination à une appropriation de l'espace propre de l'autre.

relatif¹⁸¹, on change légèrement de point central (*Körper*) qui s'élargit pour prendre en compte les considérations biographiques (*Ibid.*). Les directions de sens sont aussi lues à travers « les caractéristiques historico-individuel du foyer et du séjour », c'est-à-dire « en fonction de l'éloignement ou de la proximité avec l'origine, la provenance de l'homme et également sa biographie, son histoire » (*Ibid.*, p.52). Chez Binswanger, c'est dans l'espace orienté relatif qu'il est possible de « se mettre au sens le plus littéral à la place d'un autre, s'imaginer à quoi ressemble le monde de son point de vue. » (Binswanger, 1998, p.98). C'est une manière d'être empathique en épousant l'orientation biographique d'autrui. Dans le cas de cette scène, ce qui pourrait sembler être de l'empathie de la part de Paul, est en fait un autre moyen de contaminer l'espace d'Adriana. En prenant la place de son corps dans le cadre, il essaye aussi d'imposer son origine, sa provenance, son histoire au détriment de celle d'Adriana. Il transforme alors le sous-espace propre d'Adriana, qui dans l'espace de la chambre est aussi associé à son *Heimat*, à un *Aufenthalt*, un lieu de séjour. Paul impose son propre *Heimat* comme référent. Cette appropriation est soulignée par le dialogue entre les deux personnages (cf. figure 16).

Adriana. — ça sent comme à la maison.

Paul. — Je vois pas comment tu peux cuisiner sur ce truc là-dessus.

Adriana. — Tout à coup, j'aimerais être à la maison. J'ai reçu une lettre de mon frère. J'aimerais bien le voir.

Paul. — La prochaine fois, je te ferai des « patates épéclées ». J'en bouffais tous les jours quand j'étais petit. Des patates écrasées avec du beurre et un morceau de fromage. Ça c'est la civilisation (Boujut, 1974, p.85).

Outre le fait que l'incommunicabilité du couple est flagrante, ce dialogue renforce également l'appropriation du geste, de la parole, mais également de l'espace d'Adriana par Paul. En effet, Paul est alors au centre du sous-espace propre d'Adriana, filmé à la verticale, qui s'oppose à la position horizontale d'Adriana dans le lit. Les corps sont filmés cette fois de façon différenciée, dans une tension entre verticalité et horizontalité. Quelles directions de sens sont prédominantes ? C'est effectivement à partir de cette scène charnière que la relation se dégrade. Les corps des personnages se rhabillent, d'abord en se couvrant d'un drap puis littéralement en remettant leur vêtement. En même temps les corps se « relèvent » dans une verticalité qui accompagne même les scènes d'amour. Le lit n'est plus le seul centre de l'érotisme. Dans un

¹⁸¹ L'espace historique (*historischer Raum*) est considéré comme l'espace relatif orienté. (Binswanger, 1998, p.52). Nous développerons en profondeur l'espace historique dans le chapitre suivant par rapport à son rapport à l'espace présentiel construit dans le film *Dans la Ville Blanche*.

des plans, les personnages font l'amour sur le canapé, assis, dans un plan plus large. Cette verticalité ici pourrait être lue comme l'autre mouvement de « profondeur » dont parle Binswanger qui est « la profondeur de la chute », lié à l'effondrement (Binswanger, 1996, p.64). Elle correspond chez Binswanger au fait de s'être laissé emporter par « les souhaits, les souffrances, les rêves » (*Ibid.*). Pour parer à cette chute, le personnage féminin tente alors de reprendre possession de son espace propre. Elle cherche alors à sortir de cet espace étouffant. Il n'y a pas d'ampleur dans ce nouveau foyer¹⁸², ce nouveau *Heimat* de l'amour pour le personnage d'Adriana. L'espace alors s'agrandit. Les plans laissent entrevoir plus d'espace. La fenêtre s'ouvre à nouveau. La lumière peut de nouveau rentrer dans l'espace de la chambre comme un passage de nouveau possible vers l'extérieur de la chambre lié à l'espace de la gare. Les plans redeviennent circulaires et contrastent avec les plans fixes d'avant. Il y a aussi plus de plans rapprochés sur le haut du visage d'Adriana qui exclut Paul du cadre. Dans un des plans, on finit même par la voir sortir de la pièce après s'être coiffée devant le miroir comme si elle se réappropriait son image. On la voit alors marcher dans les rues, dans la ville, au bord d'un pont. Une marche horizontale qui « élargit l'horizon » du personnage et qui contraste avec les nombreuses montée et descente qu'on la voit parcourir dans les rues vides du village. Adriana peut quitter Paul et le « Milieu du Monde ». Pourtant, loin de cette note positive, la fin du film montre Adriana dans une usine, ce qui la lie encore à Paul.



Figure 13



Figure 14



Figure 15

¹⁸² Comme le souligne Binswanger en parlant des sentiments thymiques dans l'espace orienté : « (...) le « foyer » a en soi et pour soi habituellement le caractère de donner le sentiment de l'ampleur pour le cœur, l'étranger a, au contraire, celui de l'étroitesse, (...) » (Binswanger, 1998, p.61)

Conséquence sur l'intimité

L'échec de la relation amoureuse est entraîné par un échec des personnages à vivre une intimité. L'espace vécu est circonscrit et crée un espace d'intimité oppressant, enfermant et contrôlant. C'est « une nostrité » souffrante qui est mise en scène. Il y a alors également un échec à complexifier et à agrandir leur identité. Tous ces échecs sont la conséquence de l'incapacité des personnages à habiter leur espace. En effet, revenons à la conception chez Heidegger de l'être comme lieu développée dans son texte *Bâtir habiter penser* (Heidegger, 1980 [1951]). L'être est toujours un locataire mais « partout le « familier » aborigène. » (Bensussan, 2008, p.204), c'est-à-dire celui qui est toujours chez lui à travers son être. Habiter c'est alors développer son ipséité, son être au plus proche de soi peu importe sa localisation géographique. De plus, habiter veut aussi dire être capable de maintenir la distance au sein de la proximité et de faire place à l'étrangeté (*die Unheimlichkeit*) dans son propre lieu natal (*in der Heimat*) » (Dastur, 2008, paragraphe 25). Ceux qui n'arrivent pas à habiter sont alors toujours des *Heimatlosigkeit*¹⁸³, c'est-à-dire ceux qui sont sans patrie, qui l'ont déjà perdu avant de l'avoir trouvée (Dastur, 2008, paragraphe 25). C'est ce que Adriana et Paul n'arrivent pas à faire dans *Le Milieu du Monde*. Ils ne peuvent pas habiter l'espace ensemble de façon réciproque et authentique pour leur *ipse*. Mais comme nous l'avons vu, « l'espace de l'amour », « la patrie de l'amour » n'est pas un espace où le couple peut s'épanouir. Cette forme d'intimité circonscrite de l'espace vécu est mise à mal dans le film et entraîne l'échec de leur relation. Tanner formule-t-il aux spectateurs que la « nostrité » amoureuse est déficiente et que le cinéma ne peut pas montrer une réelle intimité dans l'espace cinématographique ? Ces questionnements sont presque explicitement formulés dans le film. Dans la séquence où Paul offre une caméra à Adriana, nous assistons au dialogue suivant entre les deux personnages :

Adriana. — Qu'est-ce que c'est ? une machine de photo ?

Paul. — Non. De Cinéma.

(...)

Adriana. — Mais je vais filmer quoi ?

Paul. — Eh bien, je ne sais pas... Tout ce que tu veux.

Adriana. — Mais quoi ?

Paul. — Je sais pas. Il y a des tas de choses à filmer.

¹⁸³ Dans son article sur l'espace et les rapports intersubjectifs dans l'œuvre d'Heidegger, Françoise Dastur précise également qu'habiter son *Heimat* c'est aussi accepter ce qui est étranger : « (...) Comme Heidegger le rappelle dans la Lettre sur l'humanisme, se dit en grec *ēthos* et qui ne signifie pas seulement la familiarité avec le monde qu'on habite, mais requiert aussi et surtout la capacité d'apercevoir le non-familier (*das Ungeheure*) dans le familier (*im Geheuren*) (...) » (Dastur, 2008, paragraphe). Ainsi, la mise à distance d'autrui par le couple n'est pas une solution pour réussir à s'approprier leur véritable foyer.

Adriana. — Quoi des tas de choses ? Les clients du bistrot ? ou la veuve Schmidt qui lave des verres ? Ou les chiens dans la rue qui font pipi ? Ou alors moi, comme ça dans ma chambre, ça fera un beau film. Un bel film di merda ! Je te montrerai le film, tu ne me vois jamais.

Paul. — Tu sais bien que je t'aime. (Boujut, 1974, p.94)

On dirait que Tanner insiste sur le fait que l'image ne peut réussir à lier les deux amants dans une intimité. Nous avons l'impression que qu'il insiste également sur l'incapacité du cinéma à pouvoir capter l'intimité, même à travers deux corps nus dans une chambre. Ainsi, comme spectateur des films de Tanner, nous devons nous poser la question suivante : ces échecs sont-ils vraiment des échecs ? Ou les films de Tanner nous poussent à réfléchir à une nouvelle manière de construire cinématographiquement l'intimité hors de la dualité amoureuse par exemple ? Et au-delà du cinéma, ces films ne nous confrontent-ils pas à notre propre perception de l'intimité comme un lieu de refuge, un abri cachés aux yeux de tous ? *Dans la Ville Blanche*, nous permet de pouvoir discuter ces points. En effet, il est construit différemment et nous offre la possibilité d'un contrepoint aux deux films précédents.

CHAPITRE 5 : *DANS LA VILLE BLANCHE*

Dans la Ville Blanche est une coproduction franco-portugaise tournée avec un budget modeste (Detassis, 1986, p.107 ; Buache, 1998, p.333)¹⁸⁴. Le film naît sous l'impulsion d'un producteur portugais, Paolo Branco (*Ibid.*)¹⁸⁵. Un jour où ils se croisent à Paris, Branco propose à Tanner de venir faire un film à Lisbonne. Quelque temps plus tard, Tanner lui envoie un scénario de 6 pages et une condition : tourner avec l'acteur suisse-allemand, Bruno Ganz¹⁸⁶. Au début des années 80, la production de films d'auteurs au Portugal est foisonnante autour de la figure de Paolo Branco (Detassis, 1986, p.107). En effet, au même moment se retrouve à Lisbonne Wim Wenders, Raoul Ruiz ou encore le cinéaste portugais João César Monteiro, tous produits par Branco (*Ibid.*). D'ailleurs, le film de Tanner aura une influence concrète sur la Ville de Lisbonne. Lors de la classe de maître dédiée à Paolo Branco, le producteur portugais raconte que les plans du tramway dans le film de Tanner ont tellement marqué les esprits que lors de la restructuration de la ville, cette ligne sera sauvegardée. Il raconte aussi que c'est le film de Tanner qui rebaptise Lisbonne « La Ville Blanche » jusque-là une appellation donnée à la ville d'Alger.

Dans La Ville Blanche est presque à l'unanimité saluée et encensée par la critique¹⁸⁷. Par exemple, à sa sortie en salle à Genève, on peut lire une compilation d'article du *Monde* à *Libération* qui décrit le film comme « Un enchantement splendide (*Libération*) », « beau et tendre » (*Ciné 7*), « éblouissant (*la Croix*) » ou encore « (...) film de rêve et de lumière (*le Monde*) »¹⁸⁸. On lit également que c'est un véritable chef-d'œuvre¹⁸⁹. *Dans la Ville Blanche* est

¹⁸⁴ « (...) ce film portugais de Tanner est tourné à Lisbonne avec un budget de 70'000 francs (...) » Perret, Jean. 1983. « Prends ton temps et regarde ». *TVB-Hebdo*. 8 avril.

¹⁸⁵ Tanner raconte ainsi la genèse de son film : « Par hasard, j'ai rencontré l'année dernière Paulo Branco (...) et il m'a proposé de venir faire un film ici. » Propos de Tanner rapporté par DFA, informations et presses. 1982. « Alain Tanner : un rêve suisse ». *Expresso*. 17 juillet. Lisbonne.

¹⁸⁶ Propos recueillis lors d'une classe de maître donné par Paolo Branco dans le cadre du festival de la Roche-sur-Yon, 14 Octobre 2017. Voir Festival international du film de la Roche sur Yon. 2017. « Masterclass Paulo Branco ». En ligne. Festival international du film de la Roche-sur-Yon. www.fif-85.com/fr/films/246/masterclass-paulo-branco. Consulté le 6 juin 2017.

¹⁸⁷ Il y a tout de même quelques critiques mitigées : le film est considéré comme un film léger « on voit le genre, un rideau qui frémit » Chalais, François. 1983. « Genève au Portugal ». *Le Figaro*. 16 avril ; « (...) l'écriture de Tanner s'affirme, dommage que son film ait plusieurs fins et n'arrive pas comme le héros à s'arrêter » Le Quotidien de Paris. 1983. « *Dans la Ville Blanche* de Alain Tanner ». *Le Quotidien de Paris*. 20 avril.

¹⁸⁸ Affiche de la première en salle du film à Genève, au cinéma l'Ecran, 1983. Voir Fonds CSL 020- Fonds Alain Tanner de la Cinémathèque Suisse, Centre de recherche et d'archivage, Penthaaz, Le Gros de Vaud.

¹⁸⁹ Boujut, Michel. 1983. « *Dans la Ville Blanche* d'Alain Tanner ». *Les nouvelles littéraires*. 21 au 27 avril. ; On peut lire ce type de commentaire élogieux : « Film de rêve et de lumières purs, *Dans la Ville Blanche*, est aussi riche de matière » Devarrieux, Claire. 1983. « Un marin désarmant ». *Trois films*.

perçu comme le film le plus cohérent et le plus achevé d'Alain Tanner¹⁹⁰. Pour certains, c'est un film à la fois singulier et essentiel¹⁹¹. Serge Daney dira du film qu'il « est tannerissimier »¹⁹². La presse internationale¹⁹³ n'est pas en reste. Le journal *El País* profite du tournage du film pour souligner l'importance de Tanner pour le cinéma Suisse : « À la sortie de « La Salamandre », le public espagnol a découvert deux choses : que la Suisse était un pays qui avait des problèmes. Et pas seulement des paysages tyroliens, et qu'on y faisait du bon cinéma »¹⁹⁴. Le film est également bien accueilli Portugal. On peut lire dans le *Correi de Manha*¹⁹⁵ que le film de Tanner a su capter une forme de *saudade*, mot et concept tellement particulier à la langue portugaise. En résumé, *La Ville Blanche* est un succès.

Dans la presse et chez les commentateurs, on relève plusieurs caractéristiques principales à propos du film. D'abord, pour beaucoup, c'est le film le plus « libre » réalisé par Tanner. Pour certains, cette liberté se transcrit principalement à travers le personnage de Paul qui « décide d'être libre »¹⁹⁶. Pour d'autres, c'est surtout car c'est le premier film de Tanner tourné hors de la Suisse, à l'exception des *Années-Lumières* qui est une adaptation. Ce décentrement loin de la Confédération helvétique permet au réalisateur d'avoir un « regard plus libre »¹⁹⁷ souligné par une caméra beaucoup plus mobile et autonome (Detassis, 1986, p.111). Les commentateurs remarquent alors que cette liberté de regard, moins braquée sur la société suisse et son paysage,

¹⁹⁰ On peut lire dans le journal *Ecran* que « si ces thèmes de l'errance, de l'identité, de la communication pourront paraître ressassés à certains, notons tout de même qu'à notre sens, jamais Tanner n'est allé si loin dans une sorte de cohérence interne ». Huryadi, Mark. 1983. « Dans la Ville Blanche : une envoutante musique visuelle ». *Ecran* ;
¹⁹¹ Voir Rideau, Jean-Yves. 1983. « Au point de fuite : Dans la Ville Blanche d'Alain Tanner ». *Cinéma*. 19 mai
Huryadi, Mark. 1983. « Dans la Ville Blanche : une envoutante musique visuelle ». *Ecran* ; Louis, Théodore. 1983. « Alain Tanner, la solitude et l'amour fou ». *Le Libre Belgique*. 23 juin ; Perret, Jean. 1983. « Prends ton temps et regarde ». *TVB-Hebdo*. 8 avril.

¹⁹² Daney, Serge. 1983. « Alain Tanner ». *Libération*. Mars.

¹⁹³ Voir Torres, Majura. 1983. « Alain Tanner presenta « En la ciudad blanca », una historia de evasión y de vida quimérica ». *El país*. 15 juin ; Gitlin, Todd. 1984. « The lyric Odyssey of Alain Tanner ». *Harper's*. February. Pp. 70 à 73 ; Bergson, Philippe. 1983. « Cinema interview: Swiss roles ». *What's on and where to go*. 13 Octobre.

¹⁹⁴ « Cuando se estreno « La salamandre », el publico espanol descubrio dos cosas : que Suiza era ciudad con problemas ademas de paisajes tirolese y que alli se hacia buen cine ». Marinero, Francisco. 1983. « Alain Tanner ». *El país*.

¹⁹⁵ Il sait capter une forme de *saudade*, mot typique de la langue portugaise. Auteur inconnu. 1983. « Lisboa cidade branca em filme de Tanner ». *Correi da Manha*. 17 avril. Lisbonne.

¹⁹⁶ Rideau, Jean-Yves. 1983. « Au point de fuite : Dans la Ville Blanche d'Alain Tanner ». *Cinéma*. 19 mai. Michel Boujut qui avait suivi de près Tanner pour *Le Milieu du Monde* écrit que le personnage a « un espace de liberté inaliénable. Il va se perdre pour mieux se retrouver » Boujut, Michel. 1983. « Dans la Ville Blanche d'Alain Tanner ». *Les nouvelles littéraires*. 21 au 27 avril. Voir également Dimitriu, 1985, p.81

¹⁹⁷ On peut lire dans le *24 heure* « On respire un air de liberté qui fait défaut dans certains films de Tanner réalisé en Suisse (...) » Hugli, Pierre. 1985. « Dans la Ville Blanche : Tanner et la comédie du naufrage ». *24 heures*. 29 avril. Tanner lui-même dans un entretien en 2002 avec Domenico Lucchini reconnaît qu'une fuite vers Lisbonne lui a permis d'être moins « pesant », moins « verbeux » que dans ces films précédents (Lucchini, 2002, p.23). Voir aussi Montaigne, Pierre. 1983. « Alain Tanner et Bruno Ganz : escale à Lisbonne ». *Le Figaro*. 15 avril ; Auty, Martyn. 1983. « A Man Condemned to Stifle Has Escaped ». *Monthly Film Bulletin*. Novembre.

permet à Tanner de faire un film plus contemplatif (Lucchini, 2002, p.53)¹⁹⁸. D'ailleurs, l'errance du personnage masculin est interprétée comme une adaptation « pessoienne »¹⁹⁹ visuelle de la démarche du grand poète introspectif. On lit aussi que c'est un film sur la solitude, et en même temps un film profondément collectif et européen²⁰⁰ (Dimitriu, 1985, p.81). *Dans la Ville Blanche* est aussi considéré comme le film le plus autobiographique et le plus intime de Tanner²⁰¹. En effet, ce film relate l'époque où Tanner était marin. D'ailleurs, Dans son livre Ciné-Mélanges, Tanner parle beaucoup de *Dans la Ville Blanche* comme du film le plus proche de son expérience intime et personnelle (Tanner, 2007, pp. 106 à 109, p. 133 et p.143)²⁰². Tanner s'identifie à Bruno Ganz, Paul, figure du marin errant dans l'espace urbain de la capitale portugaise (Detassis 1986, p.107 ; Tanner , 2007, p.106). Comme le dit si joliment Tanner dans un entretien de l'époque : « Le regarder [l'acteur], et se regarder en lui. Un acteur est un morceau de soi. On lui raconte des bribes d'une histoire »²⁰³.

Dans la Ville Blanche est vu comme un film « moins idéologique » que les précédents. Tanner le souligne lui-même. Dans un entretien donné au journal *Expresso*, pendant le tournage du film à Lisbonne, ce dernier annonce que : « Maintenant l'idéologie est restée un peu en arrière. Ce qui m'intéresse maintenant, ce sont les problèmes plus directement liés au langage cinématographique et aux questions de l'espace et du temps »²⁰⁴. Et en effet, les propos sur l'espace et la temporalité du film sont foisonnants surtout de la part du réalisateur. Pour Tanner, *Dans la Ville Blanche* est une façon de se réapproprier le temps et l'espace de l'inconnu grâce à la caméra (Tanner, 2007, p.143). Le film lui permet aussi de parler de la difficulté d'être

¹⁹⁸ « Alain Tanner excelle dans ce genre de cinéma d'observation (...) » Maurin, François. 1983. « un monde désarticulé : Paysage balayé par les ombres ». *Annonce pour la sortie en salle en France*. 14 juillet

¹⁹⁹ Il est amusant de constater que Tanner n'a jamais parcouru l'œuvre de Pessoa : « A l'époque, je n'avais pas lu Pessoa et quelqu'un m'a dit : « Tu as fait un film pessoien sans le savoir. » (Tanner, 2007, pp. 106 à 107). Pour les points de convergences entre l'écriture de Pessoa et la démarche de Tanner dans *Dans la Ville Blanche*, ou par la suite dans *Requiem*, nous renvoyons au très bon article de Pauline Soulat « Tanner et Pessoa ». Soulat, Pauline. 2010. « Tanner et Pessoa » Dans Jean-Louis Leutrat (dir.). *Cinéma et Littérature : le grand jeu*. Paris : L'incidence éditeur, pp. 333 à 346.

²⁰⁰ « Tanner rhapsodist of solitude » : Gitlin, Todd. 1984. « The lyric Odyssey of Alain Tanner ». *Harper's*. February. P.71. Voir aussi Auty, Martyn. 1983. « A Man Condemned to Stifle Has Escaped ». *Monthly Film Bulletin*. Novembre.

²⁰¹ « Tanner a réussi à composer le film le plus musical et le plus intimiste de tous ceux qu'il a réalisés jusqu'ici » Vallon. Claude. 1983. « Dans la Ville Blanche : Un film vibrant et lyrique ». *24 heures*. ; Voir aussi Bergson, Philippe. 1983. « Cinema interview : Swiss rôles ». *What's on and where to go*. 13 Octobre ; Mardore, Michel. 1983. « Le Suisse errant ». *Annonce de la sortie du film en salle en France*. 22 avril.

²⁰² Tanner le soulignera également dans les journaux de l'époque : « Moi, j'ai envie de travailler à la périphérie, de faire les films que j'aime, qui m'intéressent. « Dans la Ville Blanche » est un film très personnel. » Philippe, Faehndrich. 1983. « Entretiens avec Alain Tanner : Dans la Ville Blanche ». *La Suisse*. 20 mars.

²⁰³ Tanner dans Perret, Jean. 1983. « Prends ton temps et regarde ». *TVB-Hebdo*. 8 avril.

²⁰⁴ Propos rapporté par DFA, informations et presses. 1982. « Alain Tanner : un rêve suisse ». *Expresso*. 17 juillet. Lisbonne.

marin²⁰⁵ dans un rapport particulier à l'espace de la mer (Tanner, 2007, p.124 : Bas dans Tanner, 2007, p.174). Tanner remarque que, dans le fond, son personnage souffre d'une maladie du temps et de l'espace²⁰⁶ : « Un psychiatre m'a dit un jour, lors d'un débat public autour du film, que si celui-ci avait eu tant de succès, c'est parce que tout le monde aimerait attraper la maladie de Paul. Déstabiliser le temps et l'espace comme lui peut en effet rendre malade. » (Tanner, 2007, p.106). C'est effectivement cette « déstabilisation de l'espace », cette « maladie » de l'espace dont souffre le personnage que nous désirons analyser dans le chapitre suivant par l'utilisation des espaces binswangériens.

Paul (Bruno Ganz) est marin. Il accoste pour quelques jours au port de Lisbonne. Cependant, il ne reprend pas la mer et commence à errer dans les rues de la ville. Nous analyserons cette errance à travers le changement de l'espace vécu du personnage qui passe de l'espace historique à l'espace présentiel. En effet, le personnage cherche à se dégager d'un espace trop orienté par son histoire (l'espace historique) pour atteindre un espace libre d'orientation (l'espace présentiel) afin de se créer un nouvel espace : un espace homogène. Dans ce nouvel espace, il rencontre Rosa, femme de chambre portugaise avec laquelle il entame une relation. Pourtant, ce nouvel espace ne tient pas ses promesses. Il est finalement construit comme un espace de vacuité pour le personnage. Rosa disparaît et Paul finit par repartir.

De l'espace historique à l'espace présentiel : De Bâle à Lisbonne

L'espace historique (*Historische Raum*)²⁰⁷ est un des espaces de l'espace orienté (Binswanger, 1998, p.52). Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, l'orientation et les directions dans l'espace historique sont déterminées par le foyer et le séjour (*Ibid.*). C'est autour du foyer (*Heimat*) comme « ici » fixe et le séjour (*Aufenthalt*) comme un « ici » mobile que s'articule l'espace historique (*Ibid.*, p.98). Le mouvement s'oriente alors selon une proximité ou un éloignement du foyer²⁰⁸ (*Ibid.*, p.99).

²⁰⁵ « Il y a aussi une question d'espace autour des marins. » Philippe, Faehndrich. 1983. « Entretiens avec Alain Tanner : *Dans la Ville Blanche* ». *La Suisse*. 20 mars.

²⁰⁶ Voir aussi Philippe, Faehndrich. 1983. « Entretiens avec Alain Tanner : *Dans la Ville Blanche* ». *La Suisse*. 20 mars ; Huryadi, Mark. 1983. « *Dans la Ville Blanche* : une envoûtante musique visuelle ». *Ecran*.

²⁰⁷ Nous rappelons que concernant l'espace historique Binswanger s'inspire d'une théorie d'Erwin Straus (Binswanger, 1998, p.52). Pour approfondir voir Straus, Erwin. [1935], 1989. *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. trad. de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand. Grenoble : Jérôme Millon.

²⁰⁸ Il faut interpréter « foyer » au sens large. Comme le précise Caroline Gros-Azorin dans une note de bas de page « Il faut entendre *Heimat* non pas au sens de la patrie, mais de toute forme d'enracinement local, culturel, conceptuel, philosophique, professionnel, familial...etc. » (Gros-Azorin dans Binswanger, 1998, p.52). Binswanger

Binswanger ajoute à l'espace historique un autre espace nommé « l'espace de l'histoire intérieure de la vie »²⁰⁹ (Binswanger, 1998, p.53). « L'espace de l'histoire intérieure de la vie » est un espace biographique qui a pour fonction de maintenir l'unité du Moi²¹⁰ dans l'espace historique. Cet espace permet au *Dasein* de créer une continuité biographique²¹¹ (Binswanger, 2000, pp. 282 à 283).

Nous allons à présent nous demander comment est construit l'espace historique et biographique du personnage masculin. Par la suite nous verrons pourquoi Paul veut alors « fuir » cet espace. L'espace historique dans le film est construit par deux espaces distincts. Nous trouvons d'un côté, l'espace de la ville de Bâle et de l'autre ce que nous appellerons « l'espace du bateau » sur lequel Paul est marin. En premier lieu, la ville de Bâle est définie comme sa ville d'origine, son foyer (*Heimat*) de base. C'est alors la construction de l'espace de la ville de Bâle qui détermine l'espace historique de Paul. La ville de Bâle est exclusivement représentée par l'appartement de Paul dans lequel vit sa compagne qui l'attend. Cet espace est filmé de manière assez circonscrite. D'abord, c'est un espace surtout filmé de l'intérieur qui s'articule autour de deux pièces dont les fenêtres sont souvent closes : la cuisine et le salon. On ne verra jamais l'espace de la chambre de cet appartement. Il manque un des espaces d'intimité du couple privilégié par Tanner. Ensuite, cet espace est construit par les mouvements du personnage féminin. On voit ce personnage surtout rentrer dans l'espace, mais rarement en sortir. De plus, par un montage fragmenté, le passage de l'extérieur de l'entrée de l'immeuble à l'intérieur de l'appartement est toujours montré sous forme d'ellipse. Le mouvement entre les plans n'est pas fluide. On ne trouve pas d'espace de transition qui les relie. D'ailleurs, l'intérieur même de l'appartement est filmé de cette manière. On ne voit très rarement le personnage passer d'une pièce à l'autre. Les pièces de l'appartement sont toujours filmées dans des cadres séparés. Pour finir, le personnage dans l'espace est toujours filmé en plan moyen dans des cadres fixes. La

dans son texte donne comme exemple le métier et l'œuvre artistique comme forme de foyer (Binswanger, 1998, pp.103 à 104).

²⁰⁹ Binswanger développe surtout cette notion dans son ouvrage *Sur la fuite des idées*. Binswanger, Ludwig. 2000. *Sur la fuite des idées*. Michel Dupuis (trad.). Grenoble : Jérôme Millon. Binswanger montre qu'il y a « des ponts » entre les différents Moi et les différents vécus (veille, sommeil, rêve, éveillé) comme « mondes phénoménaux ». Ils sont entre autres reliés entre eux par « l'histoire intérieure de la vie » comme une continuité biographique au Moi (Binswanger, 2000, pp.284 à 290).

²¹⁰ Sans rentrer dans les détails, Binswanger met en évidence trois types de Moi possible. Il y a le Moi du monde du rêve, le Moi transcendantal ainsi que le Moi de l'histoire intérieure de la vie. (Binswanger, 2000, pp. 286 à 287).

²¹¹ C'est alors le seul espace pour lequel Binswanger prend en compte la temporalité (Binswanger, 1998, p.126). En effet, dans l'espace biographique, Binswanger se doit de prendre en compte le mouvement inhérent à la vie : de la naissance à la mort. (Binswanger, 2000, p.296).

compagne de Paul est souvent positionnée au deuxième plan. Elle ne sera jamais filmée en gros plan ou plan rapproché, par exemple. D'un point de vue spectatorial, ce procédé crée une mise à distance avec le personnage. Cet appartement étriqué semble alors être le point central de l'orientation pour Paul et sa femme dans la ville de Bâle. En effet, l'unique plan large de la ville est filmé depuis l'intérieur de l'appartement. La compagne de Paul, corps statique, regarde la ville depuis le seuil de son balcon. Elle est toujours « retenue » dans l'intérieur de l'appartement. L'espace historique de Paul est réduit à l'appartement conjugal.

En deuxième lieu, la construction de l'espace de la ville de Bâle résonne avec « l'espace du bateau ». L'espace du bateau est déterminé par deux espaces. Nous avons un espace intérieur dans lequel nous verrons exclusivement la cabine et la salle des machines présentées par des cadres fixes. Nous trouvons aussi un espace externe, la mer. On peut objecter que le début du film montre plusieurs plans très larges qui englobent la ville de Lisbonne, la mer et laissent voir nombre de bateaux flotter sur l'eau²¹². Pourtant, ces plans larges contrastent avec d'autres plans filmés à l'extérieur du bateau. Par exemple, la mer est filmée en très gros plan et prend tout le cadre. Et quand Paul est sur le pont du bateau, il se fait immortaliser par sa caméra super 8 qui opère comme un filtre pour appréhender cet espace. Comme pour la voiture de Paul dans *Le Milieu du Monde*, le bateau n'est pas filmé comme un objet en mouvement, un moyen de déplacement pour le personnage, mais un espace qui le ceint.

Dans ces deux espaces historiques, le point central de l'orientation, le *Heimat*, est un « ici » rigide. Ce sont deux espaces étriqués qui réduisent les mouvements de Paul. Il semble alors que les éléments qui relèvent de la continuité biographique, de l'historicisation du personnage dans l'espace se réduisent à ces trois éléments : un « être-habitant l'appartement », un « être en couple » et à un « être marin ». L'espace biographique est déterminé par son statut marital et social, par des informations de type « cartes d'identité ». Paul cherche alors à se défaire de cette identité orientée qui l'enferme. Il tente de transformer la ville de Lisbonne, lieu de séjour temporaire (*Aufenthalt*), en un foyer (*Heimat*). Au contraire de son *Heimat* natal, il cherche à transformer ce foyer en un « ici » dynamique, ouvert, multiple que Lisbonne semble pouvoir lui offrir. Il commence alors à évoluer dans un espace présentiel.

²¹² Ce procédé est récurrent dans les trois films que nous avons analysés. Ces plans d'ouvertures (et de générique) semblent présenter l'espace de façon large mais finit par le faire rétrécir dans toute au long du film.

Avant de continuer, revenons sur le type d'orientation et de mouvement qui articulent l'espace présentiel. L'espace présentiel²¹³ fait partie de l'espace thymique (Binswanger, 1998, p. 89 et pp. 95 à 97). Pour faire un bref rappel, l'espace thymique est une des deux grandes catégories d'espace, avec l'espace orienté, chez Binswanger. Dans l'espace thymique, l'orientation se construit à travers une dialectique « je-monde » qui structure l'espace (*Ibid.*, p.87). Cette dialectique fait résonner ensemble le vécu et l'espace de l'être-homme dans un double-mouvement du « je » au « monde »²¹⁴ (*Ibid.*, pp.88 à 89). Le point central de l'orientation n'est alors plus l'espace du corps propre comme dans l'espace orienté, mais la tonalité affective (la *Stimmung*) comme unité principale de l'espace thymique²¹⁵ (*Ibid.*, p.81 et 97). Aux directions de sens de types « vital » de l'espace orienté²¹⁶, les directions de sens dans l'espace thymique sont plus « existentielles » (*Ibid.*, pp. 87 à 88). L'espace présentiel a également comme centre d'orientation principal la *Stimmung*, ressenti, tonalité affective dont part le mouvement et la direction générale de l'homme. L'espace présentiel est un espace qui n'est plus soumis à aucune orientation ou direction usuelle, au contraire de l'espace orienté (*Ibid.*, p.54 et p.96). Le *Dasein* n'a plus de but pratique à atteindre dans son mouvement. C'est un « (...) *Dasein* sans finalité » (*Ibid.*, p.89). L'homme dans son orientation ne doit plus d'aller du point A au point B par rapport à un « ici » et un « là-bas » fixe (*Ibid.*, p.100). Ce manque de but pour Binswanger n'est pas synonyme d'un manque de sens existentiel, mais au contraire « fait enfin de l'homme un homme » dans un mouvement « riche et profond » (*Ibid.*, p.89)²¹⁷. Ce mouvement prend comme direction de sens principale celle de l'ampleur, de la hauteur et de la profondeur dans un élan de « remplissage » de l'espace vécu (*Ibid.*, p.99). Les conséquences pour le vécu de l'homme et qu'étant « non-orienté » il peut ainsi être « non-limité »

²¹³ Binswanger emprunte aussi ce type d'espace à Erwin Straus. Pour approfondir la conception de l'espace présentiel chez Strauss voir *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935) ainsi que l'article de Binswanger paru en 1935 « événement et vécu : à propos de l'article du même nom d'Erwin Straus ». Binswanger, Ludwig. 2016. « événement et vécu : à propos de l'article du même nom d'Erwin Straus » Dans *Phénoménologie, psychologie, psychiatrie*. Textes compilés, traduits et annotés par Camille Abettan. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 123 à 150.

²¹⁴ Pour illustrer son propos, Binswanger donne comme exemple un vers de Goethe assez parlant : « (...) le serrement de cœur consiste dans la limitation du monde et du ciel, et inversement la limitation du monde et du ciel réside dans le serrement de notre cœur » (Binswanger, 1998, p.90).

²¹⁵ Comme le dit assez poétiquement Binswanger l'espace thymique est « (...) investi par la *Stimmung*, en sorte qu'il entre en résonance avec l'existence pour vibrer du même ton, scintiller du même éclat qu'elle. » (Binswanger, 1998, p.81).

²¹⁶ Comme nous l'avons déjà dit, l'espace orienté est affecté et vécu mais dans l'espace thymique on peut faire abstraction de l'orientation spatiale et vivre alors l'espace vécu de façon plus directe. Comme le souligne Binswanger : « (...) dans l'espace orienté nous faisons délibérément abstraction de cette disposition thymique, sinon nous ne parviendrions jamais à l'idée de l'orientation spatiale » (Binswanger, 1998, p.101).

²¹⁷ Binswanger donne comme exemple le mouvement dans la danse. « (...) nous ne dansons pas pour parvenir d'un point de l'espace à un autre (...) » (Binswanger, 1998, p.95). Il précise également que « (...) par les mouvements de la danse nous remplissons l'espace de tous les côtés (...) » (Binswanger, 1998, p.96). Il emprunte également cet exemple à Erwin Straus.

(Binswanger, 1998, p.96)²¹⁸. Il y a alors création de ce que Binswanger appelle l'espace homogène dans lequel nous sommes « (...) libres de toute différence de direction (...) » (*Ibid.*, p.99). Binswanger oppose alors l'espace historique à l'espace présentiel surtout à deux niveaux. D'abord, le mouvement de l'éloignement ou de la proximité dans l'espace historique s'oppose au mouvement de l'ampleur de l'espace présentiel (*Ibid.*, p.97). Ensuite, l'espace de l'histoire intérieure de la vie, biographique, et historicisant, s'oppose à l'espace présentiel, libre de tous « moments historiques » (*Ibid.*, p.99). Ainsi, le vécu biographique se voit remplacer dans l'espace présentiel par le vécu de la tonalité affective (*Stimmung*) par lequel l'être-homme se voit absorbé complètement dans la disposition thymique du ressenti²¹⁹ (*Ibid.*, pp. 104 à 105). Ainsi, le personnage de Paul cherche alors à passer de son espace historique déterminant à un espace présentiel libre de directions dans lequel il peut vivre son vécu « au présent ». Pour ce faire, Paul investit un nouvel espace (Lisbonne) et entame une nouvelle relation amoureuse, avec Rosa, la femme de chambre de sa pension.

Pour illustrer ce passage de l'espace historique à l'espace présentiel dans le film, nous avons choisi une séquence qui met en scène Rosa et Paul au début de leur relation amoureuse. Dans la séquence, les deux amants décident d'aller faire une escapade au bord de la mer, en dehors de la ville. Dans un premier temps nous allons analyser le passage de l'espace historique à l'espace présentiel. Nous verrons d'abord comment l'espace historique est abandonné par Paul. Pour ce faire nous analyserons la mise en scène du dialogue des personnages dans l'espace cinématographique. Nous verrons ensuite pourquoi cet espace est un espace présentiel ouvert et mobile opposé à un espace historique restreint. Dans un deuxième temps, nous verrons que cette séquence nous révèle également la construction d'un nouvel espace propre commun au couple.

Dans le premier plan de la séquence, l'espace en général (*Raum*) est marqué par une forte présence de l'horizontalité. Comme nous l'avons développé dans le chapitre précédent, l'horizontalité comme direction de sens renvoie à un mouvement d'élargissement, d'avenir

²¹⁸ Pour Binswanger, c'est enfin vivre « au présent ». L'être-homme s'est libéré l'orientation vers un but pratique. Son vécu peut alors également se libérer d'un certain ordre chronologique « Son vécu est un être-présent qui ne renvoie à aucune conclusion dans le futur (...) » (Binswanger, 1998, p.99).

²¹⁹ Binswanger précise qu'il est possible d'historiciser un vécu présentiel. « (...) selon la façon dont nous donnons à nouveau une configuration historique à ce vécu présentiel, selon la façon dont nous en « faisons de l'histoire » (*Geschichte*) (...) selon le cas, nous quittons l'espace présentiel et nous entrons dans l'espace historique de l'histoire intérieure de la vie. » (Binswanger, 1998, p.105). Cet exemple nous montre encore une fois la malléabilité des espaces dans la théorie de Binswanger. Aucun n'espace n'est figé. Il y a toujours un passage dynamique possible de l'un à l'autre.

(Binswanger, 1996, pp.57 à 60). D'abord, le plan est large avec une bonne profondeur de champ. Le plan est alors composé des lignes d'horizon du ciel, de la mer et du sable. Ces lignes dynamiques sont soulignées par le mouvement de la caméra sous forme d'un travelling horizontal passant d'un personnage à l'autre. Nous retrouvons cet effet de « balayage » de l'espace particulier chez Tanner. Ce mouvement horizontal est alors renforcé par la direction de regard des personnages, aussi à l'horizontale. D'un point de vue spectatoriel, comme les personnages nous tournent le dos, nous nous situons dans la continuité de leur regard, nous regardons aussi à l'horizon. Les corps (*Leib*) des deux personnages sont il est vrai en position verticale. Mais c'est une « douce » verticalité. Elle n'est renforcée par aucune autre. De plus, nous voyons les personnages assis de dos ce qui offre une certaine « rondeur » à leur position. À cela s'ajoute le mouvement horizontal du vent, qui vient décoiffer leurs cheveux et adoucir la verticalité (cf. figures 17 et 18). Cette « douceur » du plan est renforcée par la lumière naturelle qui dénote une tonalité affective (*Stimmung*) enveloppante.

Dans cet espace marin, le film met en scène un des premiers dialogues entre Paul et Rosa sur leurs origines. Chacun à leur tour, ils parlent de leur pays, de leurs parents et de leurs métiers. On peut penser que le film nous présente là des personnages bien déterminés par leur biographie. Par exemple, chacun des personnages a un frère qui fait le même métier que lui. Le frère de Rosa est homme de ménage et le frère de Paul est marin. Pourtant, ce dialogue est peu audible, interrompu par les sons intradiégétiques. En effet, le bruitage de la mer, des vagues, du vent est constamment en train de masquer le discours qui semble alors s'envoler au vent. D'ailleurs, à la fin de leur dialogue, les personnages hésitent. Rosa qui essaye de décrire le métier de son père, finit par dire « je ne sais pas, je n'arrive plus à expliquer... ». Le dialogue se dissout de lui-même²²⁰. Le jeu de répétition et de symétrie entre les propos des deux personnages, souligné par les mouvements de caméra, renforce également l'idée que leurs propos n'ont plus vraiment d'importance. Ce qui semblait alors un dialogue « biographique » devient un dialogue amoureux. En effet, pour Binswanger « (...) « Le bruit sociable » qui « est rompu seulement par ce silence de l'univers (...) » est le langage de l'amour (Binswanger dans Coulomb, 2010, p.802). D'ailleurs, le dialogue entre les deux personnages se dissout dans l'espace sonore qui finit par un silence entre eux²²¹. L'espace sonore fait partie de l'espace

²²⁰ Piera Detassi relève ce procédé dans son livre. Pour l'auteur c'est un des films les plus fragmentés de Tanner qui amène les dialogues dans le film à se consumer d'eux-mêmes. (Detassis, 1986, p.110) (Detassis, 1986, p.110)

²²¹ Comme le résume bien Chamond dans son article « (...) le fond de l'amour, la musique qui est la sienne, est le silence. ».

ambient qui entoure les personnages dont les bruitages sont des indices qui renvoient au visuel que venons de décrire. Ainsi, le dialogue se dissout aussi dans l'espace ambient et laisse « partir » l'espace biographique à l'horizon. On retrouve ce procédé « de recouvrement » également dans le troisième plan de la séquence. Cette fois c'est par un son extradiégétique, une musique, qui recouvre la parole des deux personnages, notamment celle de Paul qui parle de son métier de marin. Paul explique que quand on est marin « on ne voyage pas », on trime sur des machines. Il souligne alors : « c'est trop petit dans la cabine, et c'est trop grand dehors ». Après ses origines, c'est son « être marin » que Paul laisse s'éloigner dans la musique et dans l'espace.



Figure 16



Figure 17

Comment alors cette séquence de bord de mer construit-elle un espace présentiel pour le personnage ? D'abord, le film construit une circulation entre les espaces et une mobilité des corps dans ces espaces à travers une variété de plans filmés. Ensuite, la construction de cet espace ambient (face à la mer) devient le centre de l'orientation général comme tonalité affective (*Stimmung*). Cette tonalité affective (*Stimmung*) de l'ouverture devient le centre et l'unité de l'espace, dans un mouvement de remplissage de l'espace.

L'espace en général (*Raum*), tel que construit par le film, autorise une grande circulation entre les espaces intérieurs et extérieurs. En effet, dans le premier plan, le couple est filmé dehors, sur la plage. Dans le deuxième plan, où le couple trouve une maison vide, on le voit passer de l'extérieur de la maison vers l'intérieur pour ressortir sur un ponton (cf. figure 19). Dans le troisième plan, le couple est assis sur le ponton, renvoyant à un espace de passage, une possibilité de liaison (cf. figure 20). Dans le quatrième plan, le couple est toujours sur le ponton, mais cette fois filmée depuis l'intérieur à travers la vitre qui laisse apparaître à la fois le couple dehors et l'intérieur de la maison (cf. figure 21). On trouve donc une grande variété de plans, de points de vue et d'espaces filmés. Cette variété se retrouve d'ailleurs au niveau des échelles

de plans, avec des plans larges et une profondeur de champ qui laisse toujours voir la mer. Les plans sont larges, mais les personnages sont toujours au premier plan, jamais perdus dans cet espace. Même dans les plans plus rapprochés, on laisse voir l'espace ambiant. Par exemple dans le troisième plan, un plan rapproché encadre les visages du couple. Pourtant, la mer apparaît à l'arrière-plan dans le reflet de la vitre (cf. figure 20). L'espace ambiant reste alors présent et imprègne l'espace du couple.

Les corps (*Leib*) se déplacent et occupent une grande variété de positions. On voit les personnages assis et debout, de dos et de face, se déplacer dans le cadre. La proximité et l'éloignement des corps varient aussi. Le couple se rapproche dans le cadre, mais jamais de manière fusionnelle. On remarque également une symétrie des corps de deux personnages. Ils ont toujours la même position dans le cadre. Les gestes des personnages participent également à une complémentarité des corps. Par exemple dans le quatrième plan, elle boit, lui mange. Il y a aussi une interchangeabilité des corps dans la place du cadre (cf. figure 20). Par exemple, on passe de lui à gauche du cadre, à elle à droite, et inversement. La symétrie et l'inversion des corps ainsi que la complémentarité des gestes indiquent une certaine réciprocité dans ce couple. Comme évoqué plus haut, dans l'espace présentiel, l'unité, le centre d'orientation c'est la *Stimmung*. Elle est construite par ce que nous venons de souligner, mais aussi par le point d'orientation récurrent dans cette séquence. En effet, les couples sont toujours filmés face à la mer, comme point d'orientation principal. Ce point d'orientation n'est alors pas un « ici » fixe, mais bien un regard à l'horizon, dans un mouvement de remplissage et d'élargissement de l'avenir. Ceci est souligné par une circularité entre les textures de lumières (nuit-jour). L'espace ambiant devient alors un vécu de tonalités affectives où l'orientation n'a pas de prévalence directionnelle fixe. Ainsi, le couple crée un nouvel espace commun qui semble ouvert, libre de toutes directions et dans un rapport réciproque.

Ce nouvel espace est déjà en partie construit par les deux plans qui précèdent cette séquence. Dans le premier plan, le couple est dans l'espace de la chambre de Rosa. La chambre est filmée de l'intérieur, mais on aperçoit la fenêtre au milieu du cadre. Par un zoom avant, on voit Rosa sortir de cet espace depuis la fenêtre fermée. C'est un procédé différent par rapport aux films précédents où une fois dans la chambre le couple s'enfermait et rendait la fenêtre inexistante. Dans un deuxième plan, on voit le couple dans l'espace de la chambre de Paul, mais filmée à l'extérieur, dans le couloir. Ils ouvrent ensemble la porte pour sortir. Ces deux espaces par le motif de la fenêtre et de la porte offrent un passage ouvert vers le nouvel espace commun au couple et vers notre séquence. Un peu comme dans *Le Milieu du Monde*, le couple trouve alors un espace propre commun qui n'est ni la chambre de l'un, ni la chambre de l'autre. Ils

construisent un autre espace pour permettre à leur amour de s'épanouir. Le couple rentre alors dans la maison vide au bord de la mer. Certes c'est un espace « vierge » mais c'est aussi un espace rempli d'ouverture, de mobilité, d'ampleur, comme l'est l'espace présentiel.



Figure 18

Figure 19

Figure 20

Lisbonne : la création d'un espace homogène

On retrouve ces mêmes procédés qui s'intensifient tout au long du film à travers l'espace de la ville de Lisbonne. À présent, nous allons montrer comment le film construit l'espace de la ville de Lisbonne comme espace présentiel. D'abord, nous allons voir les différents espaces, relations de couple et médiums²²² présents dans le film. Ensuite, nous montrerons la circularité et la mobilité dans ces différents espaces. Par la suite, nous verrons que tous ces procédés créent de nouveaux espaces qui amplifient et complexifient l'espace de la ville de Lisbonne. Ceci forme alors l'espace homogène de l'espace présentiel. Pour finir, nous verrons que pourtant le personnage échoue à vivre cet espace et finit par créer un espace de la vacuité.

Déjà, nous avons deux lieux géographiques déterminés. Dans le film, c'est la ville de Bâle et la ville de Lisbonne. Une variété de représentation d'espaces intérieurs et extérieurs sont présent dans les lieux eux-mêmes. Il y a également différentes « textures » d'espace. Les personnages se déplacent constamment d'un espace maritime, à un espace urbain, et également par un espace portuaire. Ensuite, les médiums varient également. Le film mélange aux images 35 mm, les images tournées par la caméra Super 8 de Paul. On voit alors à l'écran des images produites par la caméra extradiégétique et les images de la caméra Super 8, intradiégétique. Ces images créent un autre espace visuel dans le film. Nous y reviendrons. Nous pouvons également relever l'omniprésence à l'écran des lettres écrites de la correspondance entre Paul et sa femme. Quant aux configurations de couple, nous observons plusieurs sortes de « nostrité ». Nous trouvons le couple formé par Paul et sa femme et également par Paul et Rosa. Le triangle amoureux est

²²² Nous remarquons que cette diversité est nouvelle par rapport à la structure du *Retour d'Afrique* ou du *Milieu du Monde* qui met en scène un seul lieu, une seule relation de couple filmé par un seul médium.

aussi présent. Cette triangulation amoureuse est surtout mise en scène à travers « l'espace de la correspondance ». Nous en reparlerons par la suite. Enfin, contrairement aux deux films précédents, Tanner met en scène une forme de singularité surtout portée par le personnage de Paul. Nous trouvons alors, dans ces catégories une communication entre les espaces.

En premier lieu, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, on trouve un échange entre les espaces intérieurs et extérieurs. Nous prendrons comme exemple emblématique la chambre d'hôtel de Paul. Effectivement, cette chambre est filmée par plusieurs cadrages, par plusieurs angles de prise de vue, ainsi que par plusieurs mouvements de caméra. Dans l'espace de la chambre, le film nous mène continuellement sur le balcon qui surplombe la mer. Le balcon, omniprésent, devient alors un espace potentiel entre l'intérieur (la chambre) et l'extérieur (la ville de Lisbonne). C'est également un lieu de passage possible pour Paul. Le personnage est souvent filmé se mouvant de l'un à l'autre. Dans la composition de la mise en scène de la chambre, la fenêtre (qui est d'ailleurs une porte-fenêtre) a alors un rôle important. Effectivement, au contraire du film *Le Retour d'Afrique*, c'est une fenêtre toujours ouverte qui est cadrée. La fenêtre agit comme un surcadrage. Mais ce surcadrage ne restreint pas l'espace. Au contraire, il l'ouvre. Cette fenêtre agit alors comme un écran dans la chambre qui même quand elle est filmée depuis l'intérieur laisse au spectateur la possibilité de voir la ville. Elle offre alors une voie de communication possible entre le dehors et le dedans, la chambre et la ville, le personnage et les spectateurs. L'ouverture de la fenêtre permet aussi une circulation des sons intradiégétiques de la ville dans la chambre et inversement. Par exemple, dans une de séquences, Paul joue de l'harmonica sur le balcon. Il est d'ailleurs désapprouvé par son voisin de chambre, comme si la musique devait rester à l'intérieur. Mais la circularité de l'espace permet au personnage de continuer à jouer sa musique. La fenêtre permet aussi de laisser rentrer la lumière naturelle dans l'espace, de jour comme de nuit. D'autres objets sous forme d'indice lient l'espace de la chambre et l'espace de la ville, présents dans les gros plans qui construisent l'espace de la chambre. Ces gros plans mettent en évidence surtout des objets comme le lavabo et les mosaïques bleues qui le composent. Ils permettent alors de voir les *azulejos* qui représentent des bateaux. L'image du bateau nous renvoie alors aux bateaux que l'on aperçoit à l'horizon du point de vue de la fenêtre. De plus Tanner filme souvent l'eau qui coule du lavabo et Paul qui boit. La présence de l'eau dans la chambre renvoie à la mer. La circulation est donc possible entre l'intérieur à l'extérieur à travers la fenêtre et par le balcon qui relie la ville de Lisbonne à la chambre de Paul. On peut dire que ce mouvement participe à l'espace présentiel, car l'être-homme n'a plus besoin d'une prédominance de direction particulière dans son

orientation. On retrouve l'idée de l'être comme *lieu*²²³ d'Heidegger que nous avons développé dans le chapitre précédent.

En deuxième lieu, ce type de circulation se retrouve dans ce que nous appelons « l'espace de la correspondance ». « L'espace de la correspondance » se construit par une circulation entre les lieux géographiques, les médiums et les relations subjectives. La correspondance est initiée par un échange épistolaire entre Paul, à Lisbonne et sa compagne restée à Bâle. Comme nous l'avons déjà dit, « l'espace de la correspondance » est construit par des lettres écrites et des images de la caméra Super 8. Intéressons-nous d'abord à l'échange épistolaire. Les lettres écrites sont constamment visibles à l'écran. En effet, plusieurs plans montrent les personnages en train d'écrire. Par exemple, dans une des scènes, un long zoom avant présente Paul un stylo à la main devant une feuille de papier. De plus, on trouve une récurrence de plan qui met en scène Paul ou sa compagne qui postent ou récupèrent les lettres. D'ailleurs, l'espace de l'appartement bâlois devient presque exclusivement un espace de réception des lettres et des images de Paul. Plus le film avance, plus le personnage de la femme n'est montré que parce qu'elle lit la correspondance. L'importance de ces lettres dans l'espace est soulignée par leur lecture à haute voix qui scande le film et ses espaces. Les lettres participent alors à l'espace général du film à travers la mise en scène d'un espace scriptural, mais également vocal.

Ensuite, « l'espace de la correspondance » est construit par l'envoi d'images Super 8 par Paul. Comme un journal visuel, Paul envoie les images de son quotidien à sa femme, c'est-à-dire sa chambre, les rues de Lisbonne, la mer et Rosa. La caméra Super 8 a alors un statut particulier dans le film. Il est vrai que cette caméra intradiégétique pourrait être vue comme « un porte-parole » du monde intérieur de Paul²²⁴. Pourtant, nous pensons que l'utilisation de ces images à un statut plus ambigu. Dans l'espace de la correspondance, elles relient d'une part la ville de Lisbonne à la ville de Bâle, mais d'autre part elles les distinguent. En effet, la multiplicité des images de Lisbonne contraste avec la pauvreté, voire l'inexistence des images de la ville bâloise. La ville de Lisbonne est surreprésentée dans la diégèse. Parallèlement, les images Super 8 créent un lien entre le couple formé par Paul et sa femme, mais les séparent également. En effet, c'est à travers ces images que la femme découvre pour la première fois le visage de Rosa et par là son existence. Ces images révèlent la nouvelle relation de Paul et instaurent le triangle amoureux. Il n'y a pas seulement une surabondance des images de la ville de Lisbonne mais

²²³ Voir Martin Heidegger. 1980 [1951]. « Bâtir Habiter Penser ». Dans Heidegger, Martin. *Essais et conférence*. Traduit de l'allemand par André Préau, Paris : Gallimard pp. 170 à 193.

²²⁴ Nous tirons ces propos d'un critique de cinéma. « La caméra est le porte-parole de son monde intérieur » Huryadi, Mark. 1983. « Dans la Ville Blanche : une envoutante musique visuelle ». *Ecran. Voir aussi* (Dimitriu, 1985, p.86).

également un effet de doublage de ces images. On voit Paul, caméra à l'œil, enregistrer des images qui nous seront re-montrées à la suite en format Super 8²²⁵. Les images passent du 35 mm au 8mm²²⁶.

Dans certaine séquence, ce procédé crée une sorte d'ambiguïté sur l'identité de filmeur : Est-ce Tanner ou Paul ? Évidemment, le grain du format Super 8 nous donne un indice assez clair, mais Tanner joue tout de même avec ça. Par exemple, dans une séquence, Rosa est assise seule sur le canapé rouge de la chambre de Paul. Rosa est seule dans le plan. Un zoom avant se rapproche de son visage. On ne voit pas Paul dans le plan, mais on l'entend parler. On a l'impression que c'est Paul qui pourrait être en train de filmer cette scène avec sa caméra. Il faut dire que filmer le corps de Rosa en gros plan est un de ses sujets favoris de captation. On a d'ailleurs déjà vu des plans en Super 8. Le plan est construit comme un plan subjectif, où le spectateur a l'impression de voir à travers le regard de Paul. Pourtant, Paul finit par rentrer dans le champ et s'asseoir à côté de Rosa. La construction de ce plan mêle à la fois le regard subjectif du spectateur via le personnage et celui du cinéaste. Il y a alors une porosité des images et des médiums instaurés par le passage de la caméra intradiégétique à la caméra extradiégétique et inversement. En fait, bien plus que nous montrer l'intériorité du personnage, ces images Super 8 aident plutôt à créer encore un nouvel espace de porosité visuel dans le film, participant à la circulation des espaces. Toutes ces formes de correspondance ouvrent également un espace culturel. En effet pour Binswanger, la correspondance est considérée comme « une forme d'espace très complexe déterminée en même temps par le monde de la nature, le monde commun et la « culture » » (Binswanger, 1998, p.127). Il donne alors comme exemple l'écriture comme opération culturelle qui engendre un vécu spatial particulier (*Ibid.*, pp. 128 à 130). Cet espace culturel est souligné dans le film par la configuration mixte des couples qui ont des origines et des langues différentes. Rosa est portugaise et elle parle français. La femme de Paul est Suisse-Allemande et écrit en allemand à Paul. Paul parle portugais, français et allemand. Cette multiplicité des langues imprègne toutes les scènes du film²²⁷. Nous sommes bien dans un type d'espace culturel souligné par la multiplicité des langues.

²²⁵ Nous allons dans le sens de Tanner, ces images ne sont pas un « film dans le film » un procédé méta-filmique que Tanner a voulu utilisé : « I won't say it is a film about film-making for I do not like this current plethora of « para-films » or « meta-films » » Tanner dans Bergson, Philippe. 1983. « Cinema interview: Swiss roles ». *What's on and where to go*. 13 Octobre.

²²⁶ Il est tout de même intéressant de constater les images Super 8 n'apparaissent jamais avant les images 35. Elles ont un effet de doublage de l'espace diégétique.

²²⁷ Soulignons qu'il y a une volonté explicite de la part de Tanner de refuser tout doublage à son film pour laisser l'espace culturel et linguistique se déployer sans le réduire (Detassis, 1986, p.107 à 108).

En troisième lieu, la circulation entre les espaces passe par une grande mobilité du personnage qui déambule dans les rues de Lisbonne. Il crée ainsi encore un nouvel espace dans le film, « l'espace de la marche ». Au contraire du fonctionnement de la voiture dans *le Retour d'Afrique* ou *Le Milieu du Monde*, les trajets faits par le personnage ne viennent pas cartographier la ville de manière enfermante. Bien qu'il y ait une récurrence de certains lieux (la chambre et les bistros), on trouve beaucoup de scènes où le personnage marche tout simplement dans les rues. De longs travellings sans commencement ni fin suivent alors la déambulation du personnage qui souvent marche au bord de quelque chose : au bord d'un pont, au bord de la mer, au bord du port. Ce motif du bord rappelle le balcon un espace de passage potentiel. En règle générale, « l'espace de la marche » amène aussi le personnage à osciller entre plusieurs textures d'espace et entre plusieurs directions de sens.



Figure 21 et Figure 22

Par exemple, dans le cas de cette scène où Paul longe un pont (cf. figures 22 et 23), le personnage oscille dans son parcours entre espace maritime et espace urbain, entre verticalité et horizontalité. C'est également le cas de ses déambulations dans la ville où le personnage est dans une dialectique entre monter les rues ou les descendre, entre l'espace diurne et l'espace nocturne. Ce parcours dans la ville l'amène soit au marché de poisson dans une rue descendante soit dans les bars la nuit tombée. Le mouvement de la marche est aussi filmé pour lui-même. En effet, on voit rarement le point de départ ou d'arrivée du personnage. Les étapes du trajet de la marche ne sont pas appuyées et surlignées comme dans *Le Milieu du Monde*. Le mouvement de la marche est filmé par de longs travellings qui offrent une continuité au mouvement, mais sans le sur-orienter. On filme la marche pour le mouvement pur ou presque. Il faut préciser que par la marche, Paul essaye de aussi de se réappropriier son histoire. En effet, chez Binswanger monter et surtout marcher participent à l'historicisation de soi (Binswanger cité dans Klimis

dans Célis et al., 2004, p.58)²²⁸. Paul tente alors d'historiciser son histoire de façon moins restreinte dans la mobilité que lui amène l'espace de la ville de Lisbonne.

On peut dire que cet espace est bien construit comme un espace présentiel. En effet, il n'y a pas de prédominance entre les directions de sens. Le personnage n'est pas non plus poussé vers un « ici » ou un « là-bas » à atteindre. On vit le déplacement de l'espace pour lui-même. Le personnage suit alors surtout comme direction de sens l'atmosphère (la *Stimmung*) des lieux. Globalement, ce film est un film d'atmosphère. La rareté des dialogues et la surabondance d'images des lieux amènent à surtout percevoir la tonalité des espaces à travers lesquelles Paul se déplace et tente de se déployer. Le marcheur met également en scène *Dans la Ville Blanche* la singularité, une première dans les films que nous avons analysés jusqu'à présent. En effet dans le film, on passe de la « nostrité » (voire de plusieurs « nostrité ») au « triangle amoureux »²²⁹ et à la singularité. La singularité²³⁰ chez Binswanger c'est d'abord discourir avec soi-même. Ce dialogue s'élabore avec un « Tu » qui remonte de l'intime » (Cargnello, 2016, pp.135 à 136). La singularité amène une forme de dualité²³¹ entre une personnalité interne et externe « qui se réalise en passant à travers différents aspects de l'ipséité » (*Ibid.*, pp.135 à 136). Mais la singularité est tout de même une forme fondamentale différente de « la nostrité » avec son fonctionnement et son mouvement propre (*Ibid.*, p.136). La singularité se comprend alors à travers un double-mouvement entre s'extraire du monde extérieur et se tourner vers soi-même, vers son monde intérieur, son monde propre²³² (*Ibid.*). Le corps a un rôle fondamental dans la singularité. En effet, le corps comme *Leib* (corps propre) est l'indicateur privilégié et absolu de ma singularité (*Ibid.*, p. 138). Le corps est alors dans ce cas la présence humaine par

²²⁸ « Marcher et monter sont des schèmes spatiaux pour l'autoréalisation au sens de l'historicisation du soi » Binswanger cité dans Klimis, Sophie. 2004. « Lecture phénoménologique de l'hybris tragique » Dans Raphaël, Célis, Jean-Pol, Madou, Laurent, Van Eynd (dir.). *Phénoménologies et imaginaire*. Paris : Kimé. P. 58, par rapport à l'autoréalisation de soi, il est intéressant de constater que la construction biographique passe par le mouvement et l'orientation et non pas exclusivement par le langage et le récit que l'on fait de soi. C'est très différent de l'optique de la psychanalyse où prévaut la *talking cure*.

²²⁹ Il faut préciser que le triangle amoureux ne peut être appréhendé comme pluralité dans la théorie de Binswanger car la pluralité met en jeu le monde social. Il est intéressant de remarquer que c'est une configuration auquel Binswanger ne semble pas avoir pensé. Mais en suivant son raisonnement le triangle amoureux doit être une forme de dualité inauthentique, ce qui met en relief le côté conservateur de sa théorie.

²³⁰ Nous nous basons sur le chapitre dédié à la singularité [*Singularität*] de Cargnello qui synthétise *Grundformen und Erkenntnis*, pp. 345 à 348. (Cargnello, 2016, pp. 131 à 149). Précisons que l'étude de la singularité chez Binswanger n'est pas ce qui prend le plus d'ampleur dans sa théorie. En effet, comme nous l'avons déjà vu, c'est surtout la dualité qui l'intéresse.

²³¹ Cargnello donne plusieurs exemples dans le langage qui comme direction de sens, laisse apparaître cette dualité de la singularité. Par exemple « je suis pris de passion » (Cargnello, 2016, p.135), ce qui sous-entend que le singulier est pris par quelque chose à la fois d'extérieur et d'intérieur à lui.

²³² Au contraire de la "nostrité", l'opposition n'est plus par rapport au *Mitwelt* (monde social) mais au *Eigenwelt* monde propre, à soi, particulier (Eigen) (Cargnello, 2016, p. 136).

excellence. Comme le synthétise Cargnello : « (...) le *Leib* en tant que corps (...) par lequel s'annonce « ma » présence humaine, c'est le fait que mon-corps représente (...) ma manière particulière de me rapporter au monde ». (*Ibid.*, p. 139). Cargnello, à travers Binswanger, tire les conclusions suivantes sur l'intimité : « Tendre à son propre fondement, c'est donc tourner autour du mystère de soi-même, c'est s'approcher de *son authenticité* » (*Ibid.*, p.143). Cette citation résonne avec la manière dont le corps de Paul le marcheur est filmé. En effet, il est toujours le centre de l'orientation, le corps du personnage prend toujours place au centre du cadre et amène avec lui le mouvement. Ainsi, la singularité du marcheur est-elle une forme d'intimité possible ? Comme nous l'avons vu dans les films précédents, la « nostrité » est compliquée. Alors la singularité en mouvement apporterait-elle cette possibilité d'ouverture, de dynamisme, de liberté afin d'atteindre une vraie forme d'intimité ? Pourtant, c'est encore un échec que le film met en scène. En effet, l'espace présentiel devient non pas un espace d'ampleur, mais de vacuité pour le personnage. En effet, la marche libératrice de Paul va se transformer peu à peu en ce que nous allons appeler le parcours de l'homme confus.

L'homme confus

« L'homme confus » apparaît pour la première fois chez Binswanger dans l'ouvrage de « *Sur la fuite des idées* »²³³. C'est un type de pathologie dans lequel le malade est atteint de « confusion ». Cette confusion se traduit d'abord par une difficulté à saisir les différents types d'états phénoménaux (veille, sommeil, rêve) qui impliquent différents types de Moi (Binswanger, 2000, pp. 282 à 283 et pp. 286 à 287)²³⁴. La caractéristique principale de l'homme confus est d'osciller entre plusieurs « foyers » sans jamais pouvoir se déterminer (Binswanger, 1998, p.126). Sa structure existentielle fondamentale est alors celle d'être toujours à la fois en « périphérie » et dans un « tourbillon » (*Ibid.*, p.125). On pourrait objecter qu'être à la périphérie, à la marge, ne devrait pas tellement être un problème pour les personnages de

²³³ Il faut préciser que la pathologie de l'homme confus atteint de « fuite des idées » est surtout développée dans ce texte. Il semble alors que « L'homme confus » est une sorte de « préambule » pour Binswanger à l'analyse du maniaque. (Binswanger, 2000, pp. 282 à 283). L'état particulier de psychose dans lequel est plongé « l'homme confus » annonce le type d'analyse que Binswanger utilise par la suite pour définir l'état maniaque. C'est alors surtout l'état maniaque qui sera développé et approfondi par Binswanger dans ses écrits. Pour approfondir voir le livre *Mélancolie et Manie : Etudes phénoménologique*. Binswanger, Ludwig. 1987 [1960]. *Mélancolie et Manie : Etudes phénoménologique*. Traduit de l'allemand par Jean-michel Azorin et Yves Totoyan. Paris : Presses Universitaires de France.

²³⁴ Pour illustrer, Binswanger montre la différence entre « l'imagination » et « la confusion ». Bien que dans l'imagination, on vit « phénoménalement » dans plusieurs consciences, la personne « saine » est toujours au courant de vivre ces différents états. Par exemple, on peut s'imaginer qu'un tronc d'arbre est une vieille femme tout en sachant que ce sont deux choses différentes. L'homme confus peut penser que le tronc d'arbre est réellement une vieille femme car il ne sait plus dans quel monde il se situe. (Binswanger, 2000, pp. 290 à 291).

Tanner. D'ailleurs, le cinéaste lui-même revendique cette pratique. Dans un entretien²³⁵, Tanner parle ainsi du procédé qui initie ces films « (...) j'ai une idée de départ, mais il me manque le centre. J'ai seulement la superficie, une idée superficielle, mais je préfère ce procédé à rebours, parce que je sais qu'il me portera au centre. » [notre traduction] (Tanner dans Detassis, 1986, p.10)²³⁶. Pourtant, le « tourbillon » existentiel dans lequel se trouve l'homme confus (et dans une certaine mesure le personnage de Tanner) fait qu'il tente de s'accrocher désespérément à ce qu'il considère être son « foyer » principal (Binswanger, 1998, p.125). Ainsi, l'homme confus ne peut se laisser aller au mouvement de « l'ampleur » par peur d'être absorbé par le monde présentiel (Binswanger, 1998, pp. 93)²³⁷. Les sentiments thymiques qui accompagnent l'espace dans lequel se déploie l'homme confus sont ceux de la vacuité et souvent du désespoir (*Ibid.*, pp. 93 à 94). Cette vacuité, ou ce désespoir, ne doivent pas être interprétés comme une relation à un monde « vidé de sens », comme signification et direction. C'est plutôt une désorientation au niveau de l'espace historique (perte du foyer) et également au niveau de l'espace présentiel (*Ibid.*, pp. 93).

L'espace de la vacuité

À notre avis, l'espace de la vacuité est représenté par deux axes dans le film. D'abord, il est illustré par une perte de présence de la corporéité dans le film. Pour ce faire, nous analyserons une séquence où la présence des corps et des couples laisse place à leur absence et à l'espace de la vacuité. Ensuite, la marche de Paul, passe d'une joyeuse déambulation à la marche de l'homme confus qui ne peut se laisser aller à l'ampleur de peur de se perdre. Cette déambulation est représentée dans le film par le même mouvement ascendant et descendant des rues de Lisbonne, mais qui cette fois revêt la direction de sens de la chute. L'espace de la vacuité crée alors une forme de désespoir pour le personnage qui dans ce « tourbillon », cherche à se raccrocher à son ancien foyer. À la fin du film, il quitte la ville de Lisbonne et reprend un train que nous supposons le ramène à Bâle.

²³⁵ « Anche per il prossimo progetto ho un'idea di partenza, ma mi manca il centro. Ho solo la superficie, un'idea di superficie, ma preferisco questo procedimento rovesciato, so che mi porterà al centro ». Propos recueillis par Piera Dietassi dans une entrevue entre Alain Tanner et l'auteur. Detassis, Piera. 1986 « Conversazione con Alain Tanner : Frammenti ». *Alain Tanner*. Firenze : La nuova italia, pp. 3 à 10.

²³⁶ Dans ce même entretien, Tanner parle également de cette manière de ses personnages : « Mes personnages sont des personnes qui fonctionnent dans le cadre social dans lequel ils existent, mais un peu au bord parce que le centre est invisible, irreprésentable, il ne peut être filmé (...) » (notre traduction) (Tanner dans Detassis, 1986, p.5).

²³⁷ En effet, paradoxalement, bien qu'il y ai confusion dans l'espace historique, cela n'implique pas forcément un trouble au niveau de l'espace biographique et donc de la continuité biographique (Binswanger, 2000, p.301). L'incohérence va plutôt se situer dans la dialectique je-monde notamment au niveau de l'espace présentiel (Binswanger, 2000, p.301).

La séquence que nous désirons analyser met en scène le parcours de la singularité souffrante à travers la corporéité blessée. Elle met également en scène l'espace de la vacuité présenté non pas comme un espace « vide », mais comme un espace thymique souffrant. Dans cette séquence elle prend la forme de l'absence ou plutôt du retrait de la présence. Au niveau du récit du film, cette séquence arrive peu après le départ de Rosa de Lisbonne. Elle est partie, mais on ne sait pas où. Paul sombre dans l'alcool. Avant la séquence que nous allons analyser, Paul est blessé à l'arme blanche par un voleur. Dans le premier plan, il choit dans son lit, blessé à l'épaule, le pansement et la douleur mis en évidence. Il se retourne plusieurs fois dans le lit et dans le cadre, accompagné d'un guttural « Scheisse ». La corporéité (*Leib*) est représentée par le corps blessé du personnage qui d'abord couché, se relève pour finir par se rasseoir. Le corps au centre du cadre est suivi par un travelling horizontal qui balaye la chambre du lit au lavabo. Le mouvement s'arrête alors sur un cadre fixe. L'espace de la chambre est alors réparti entre d'un côté la porte-fenêtre qui laisse voir la mer et le balcon et de l'autre le lavabo et le miroir. La porte-fenêtre offre alors un surcadrage (cf. figure 24). Un type de plan que nous avons vu à maintes reprises dans le film.



Figure 23

Pourtant, cette fois Paul est seul, singularité blessée, et vient s'asseoir au bord de la porte-fenêtre entouré d'une tonalité affective (*Stimmung*) faite d'obscurité et de silence. Avec un *cut net*, on nous amène au deuxième plan qui sont des images Super 8 de Rosa. Ainsi, la porte-fenêtre et le balcon, espace de circulation par excellence, ramènent le personnage non plus vers l'avenir, mais vers des images du passé. Ce qui implique un retour vers l'arrière, un mouvement que le personnage a tenté d'éviter en s'éloignant de son espace historique qui le ramenait au passé. En effet, on a déjà vu plus tôt dans l'espace de la diégèse, cette scène dans laquelle Paul filme Rosa nue dans le lit. L'intrusion des images en format 8mm du corps de Rosa dans l'espace de la chambre entraîne alors une disparition des corps dans l'espace

cinématographique. En effet, les gros plans mettent en évidence le haut du corps de Rosa, nu, et les draps blancs dans lesquelles elle s'enveloppe. Les draps ont alors deux fonctions. Ils créent une sorte de filtre dans l'écran qui permet au personnage de cacher son corps en entier. Elle est alors happée par les draps, symbole de la « nostrité » des deux personnages. La disparition du corps de Rosa met aussi en évidence les draps, seul objet de regard dans le cadre. Ces draps renvoient dans une certaine mesure à la ville de Lisbonne. En effet, Tanner filme dans plusieurs scènes des draps, du linge et de vêtements flottants dans les rues de la ville. La ville de Lisbonne n'est alors plus un espace présent, mais une évocation dont les draps sont une trace. Ce plan agit alors comme un souvenir, mais un souvenir qui marque le défaut de présence, l'évacuation de la corporéité (*Leib*). La tonalité (*Stimmung*) de cette séquence est alors très fantomatique soulignée par le grain de l'image 8mm. Le plan isolé²³⁸ semble aussi faire disparaître l'espace entier dans ces draps. Sans espace et sans corps, aucune possibilité pour le personnage de Paul de déployer sa singularité. En effet, « *Moi qui existe, je suis toujours en chair et en os* » (Cargnello, 2016, p. 144), comme si cette identité qu'il avait cherché à se réapproprier s'estompait pour Paul. Ainsi le troisième plan de la séquence, nous donne à voir l'espace de la chambre vide. Par une sorte de raccord, d'objet, on voit les rideaux rouges de la fenêtre se mouvoir comme le drap dans le plan précédent. Dans un cadre fixe, le plan nous offre alors à voir une sorte de « nature morte ».

Il est intéressant de remarquer que c'est la première fois, du moins dans les trois films que nous avons analysés, que Tanner montre une chambre vidée des personnages et de leurs corps. Il ne reste dans cette chambre que des traces des personnages dans cet espace. On voit une partie du lit, trace de l'espace de la relation amoureuse, ainsi qu'une chaise et un bureau sur lequel reposent stylo et papier, trace de l'espace de la correspondance. Le lit et le papier agissent alors comme les traces du passé. La fenêtre est une trace du futur. Le plan vide rappelle alors l'espace du passé et du futur. Le seul mouvement provient du rideau rouge²³⁹ qui balayé par le vent laisse filtrer un peu de lumière. Le rideau rappelle alors la circularité des espaces entre eux et la mobilité des corps dans la chambre²⁴⁰. Pourtant, cette fois, on reste à l'intérieur. La mobilité

²³⁸ Christian Dimitriu dans son livre analyse cette scène, et l'utilisation des images Super8 en général un rapport entre la communication et l'oubli qui est aussi une piste intéressante (Dimitriu, 1985, p.86).

²³⁹ Tanner souligne lui-même à propos de l'effet de mise en scène du rideau que « A ce moment du film, Rosa avait déjà quitté Paul et celui-ci vivait cette image comme un rappel de la relation amoureuse qui venait troubler sa mémoire. Le rideau se devait de suivre. Il était l'écho, le prolongement du souvenir de Paul. La question qui restait posée (...) c'était celle de la durée. (...) Il n'y a pas un seul plan de coupe dans aucun de mes films, et je n'allais pas tuer une scène d'une aussi belle intensité par ce misérable artifice. » (Tanner, 2007, p.109).

²⁴⁰ On pourrait aussi dire que le mouvement du rideau renvoie également au mouvement de flottement des draps qui souligne le mouvement du personnage non plus comme une joyeuse déambulation mais comme un parcours flottant.

et la circularité sont déjà un souvenir. D'ailleurs, ceci est renforcé par le bruitage intradiégétique de la mer, du vent et les klaxons des bateaux qui arrivent par bribes dans l'intérieur de la chambre. Ces bruitages rappellent alors, comme des traces lointaines, la ville de Lisbonne comme espace du renouveau et en même temps l'ancien espace historique de Paul (l'être marin). La tonalité affective qui entoure cette séquence est alors de l'ordre de la nostalgie, du souvenir et de la vacuité. Ainsi l'absence de présence, ou plutôt le repli de la présence pour laisser place à l'espace de la vacuité amène le personnage à une confusion totale qui précipite sa chute de et dans l'espace présentiel.

Comme nous l'avons déjà dit, l'espace présentiel a comme direction de sens principale l'ampleur, la hauteur et la profondeur dans le mouvement général du « remplissage » libre de buts et de finalité²⁴¹. Quand l'espace présentiel est altéré, par exemple dans le cas de « l'homme confus », le mouvement dans la hauteur peut prendre la forme de la chute²⁴². Binswanger dans son livre *Henri Ibsen et l'autoréalisation de soi*²⁴³ s'intéresse à la chute qui, en suivant d'abord le sens commun, est une direction de sens souffrante. Binswanger décrit plusieurs types de chutes. La chute peut être une forme d'élévation²⁴⁴. Dans la chute, on peut alors dans une même symétrie et unité existentielle à la fois s'élever vers le haut et tomber vers le bas. (Binswanger, 1996, p.62). Quand on s'élève vers le haut dans la chute c'est signe de prise de risque, mais si on chute c'est « de la soudaineté étrangère à soi la chute soudaine » (*Ibid.*). La chute est alors vue comme « effondrement » et « écroulement »²⁴⁵ (*Ibid.*, p.61). La pesanteur de cette direction existentielle est le fait que le « soi » incapable de « remonter » perd toute capacité d'être et devient impuissant, « étranger à lui »²⁴⁶ (*Ibid.*). Le vécu de l'être-homme en subit des

²⁴¹ Il ne faut pas confondre la hauteur et la profondeur qui correspondent à la verticalité et à l'horizontalité anthropologique qui font partie de l'espace orienté. Dans l'espace présentiel hauteur et profondeur sont d'une autre teneur.

²⁴² Nous avons déjà évoqué la chute et son versant l'ascension dans notre chapitre 4 sur le « Milieu du Monde ».

²⁴³ Binswanger, Ludwig. 1996 [1949]. « Les directions significatives anthropologiques d'horizontalité et de verticalité ». Dans *Henri Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*. Traduit de l'allemand par Michel Dupuis. De Boeck Université : Bruxelles.

²⁴⁴ Il y a encore d'autres formes de chute chez Binswanger telle que la « profondeur de la chute » qui correspond à « l'échec des forces conférées à l'homme » qui « se laisse emporter « d'une façon non-résolue » par les souhaits, les souffrances, les rêves » (Binswanger, 1996, p.64). On pourrait dire que la profondeur de la chute correspond alors à ce qu'on appelle en psychologie actuelle la chute dépressive ou la rechute dépressive.

²⁴⁵ Notons que Binswanger remarque tout de même un type de chute positif qui est celui d'une espèce de « montée dans la chute » (Binswanger, 1996, p.63). Il donne comme exemple « la joyeuse surprise », qu'il lit au caractère temporel de la soudaineté positive dans la chute (Binswanger, 1996, p.61 et p.63). C'est la direction de sens de « l'être surpris en bien ».

²⁴⁶ Le cas le plus extrême de cette direction existentielle est celui du « vertige anthropologique » qui implique une disparition significative du soi et de l'autre dans les hauteurs. Pour Binswanger, il y a un type de vertige normal qui ne dure pas. Il faut être attentif à « tout excès de vertige » qui est une forme d'expression « de la crainte face au soudain qui guette toujours » (Binswanger, 1996, p.62).

conséquences. Pour le corps (*Leib*), la chute est une « perte d'assise »²⁴⁷ au sens propre comme au sens figuré par la transposition langagière²⁴⁸ (Chamond, 2004, p.23). L'expérience du vécu est alors la déception brutale (*Ibid.*, p.26)²⁴⁹.

Alors nous avançons dans le film, le personnage chute. Les rues de Lisbonne d'abord dédales accueillants deviennent une suite de rues raides, en montée ou en descente. Par exemple, dans les plans avant la séquence que nous avons analysée ci-dessus, Paul a eu une altercation avec un homme qui lui a volé de l'argent. Une scène qui se passe d'ailleurs aussi dans une rue en pente. Paul suit l'homme jusqu'à chez lui. Le parcours de Paul est alors souligné par plusieurs plans qui le filment montant des escaliers. On parlera ici d'une forme d'élévation dans la chute. Pris d'une sorte de « montée » d'adrénaline, comme direction de sens. Paul pense pouvoir se faire justice. C'est également comme dans la théorie de Binswanger, une prise de risque pour le personnage. Effectivement, c'est en voulant récupérer son argent que Paul se fait poignarder. Une fois soigné, on le voit redescendre les rues de Lisbonne de l'hôpital à sa chambre. Le mouvement de redescente annonce une nouvelle direction de sens pour le personnage : la chute. Cette chute est alors soulignée par une descente dans l'alcool. D'ailleurs, dans le plan après la séquence que nous venons d'analyser, on voit apparaître la main du personnage, en gros plan, qui se saisit sur le lavabo d'une bouteille de mauvais whisky. La corporéité alors vidée de sa présence n'est plus qu'un geste, une parcelle de corps, qui agit alors dans un but, un « ici » fixe, celui de se saouler. En effet, les scènes festives de bar du début du film qui peuplent la ville de Lisbonne deviennent un espace d'enlèvement monotone pour le personnage qui s'enfonce dans la nuit. Tel l'homme confus, Paul traîne alors une souffrance psychique (et visible physiquement dans le film) qui entraîne une confusion de ses structures existentielles. La désorientation, le décentrage synonyme de liberté plus tôt devient synonyme d'angoisse. Il cherche alors un centre d'orientation principal auquel se raccrocher.

« Cette confusion » du personnage a des conséquences sur l'espace social du film et sur son rapport à la pluralité. Dans le film de Tanner, la pluralité qui entoure la « nostrité » du couple, et par la suite la singularité, se manifeste essentiellement sous la forme d'un rapport mercantile.

²⁴⁷ Il est intéressant de remarquer que le critique Martin Schaub relève ce point concernant Paul. Pour lui, le problème des personnages masculins en général dans le cinéma de Tanner est « un problème d'assise » (Schaub, 1985, p.89).

²⁴⁸ Dans *Rêve et Existence*, Binswanger donne un exemple en parlant de passage entre rêve et réveil « (...) je peux très bien tomber du ciel et cependant du point de vue « purement corporel », demeurer debout sur le sol (...) et assister par introspection à ma propre chute. » (Binswanger, 2012, p.44).

²⁴⁹ « Dans l'expérience de déception brutale, l'affect d'effroi se donne à même le vécu foudroiement. » (Chamond, 2004, p.26).

Paul vend et achète des biens à différents commerçants, par exemple. La pluralité se manifeste également sous forme d'agression à travers des altercations verbales puis physiques entre Paul et d'autres personnages. Par exemple, Paul tente de voler une orange sur un marché. Il se fait prendre. Par la suite, la pluralité, sous forme d'une bande de voyous, lui vole son argent.

La déambulation de l'homme confus va alors transformer cet espace du monde commun (*Umwelt*), espace de l'être-avec, en un espace dont les structures sociales sont floues. (Binswanger, 1998, p.127). En effet, chez Binswanger, l'homme confus vit davantage dans ses souvenirs ou dans son imagination que dans le monde environnant (*Umwelt*). Il les prend alors pour réels. Les présences fantomatiques de ses souvenirs et de son imagination viennent peupler son monde social (*Mitwelt*). Un monde social (*Mitwelt*) avec lequel il est déconnecté (Binswanger, 2000, p.292). À partir de la séquence du rideau, Paul est dans cette situation. Il finit par se détacher de l'espace de la ville de Lisbonne et de toute pluralité qui l'habite. Pour reprendre l'exemple de la chute et de l'ascension dans les rues de Lisbonne, dans un mouvement parallèle à la pluralité. D'abord Paul marche souvent dans des rues peu fréquentées, voire vides. Il marche alors soit en compagnie de Rosa, soit seul, soit accompagné par la lecture de sa correspondance avec sa femme. Petit à petit, les rues se remplissent par la communauté de la ville. Mais ce mouvement de remplissage ne vient que souligner la confusion dans laquelle règne le personnage. En effet, dans une des scènes, le personnage masculin descend une rue peuplée de gens qui vendent du poisson. Mais la foule est filmée de manière compacte, indissociée. Paul quant à lui est le seul qui ne regarde pas dans la même direction que la pluralité (cf. figure 25. Il semble alors perdu dans cet espace social, dans une pente descendante. Il ne va même pas leur acheter des produits, seul lien qui aurait été encore possible. Les « autres » sont là, comme une masse indistincte presque irréelle. Comme le souligne Binswanger, l'historicité rend possible la rencontre, mais l'homme confus est perdu dans cet espace historique, il n'a plus rien à quoi se raccrocher (Binswanger dans Chamond, 2004, p.20). À la fin du film, le personnage reprend alors le train et semble retourner chez lui afin pouvoir retrouver un semblant de foyer, foyer qu'il a pourtant fuit de toutes ses forces.



Figure 24

Le personnage de Paul n'a pas trouvé un espace satisfaisant pour déployer son *ipse*. Ni le couple comme « nostrité », ni la singularité et encore moins la pluralité ne lui ont permis d'atteindre une réelle intimité en concordance avec soi-même et les autres. La question demeure : Est-ce que les trois parcours proposés par les films nous mènent à constater l'impossibilité de trouver une intimité et par là une identité satisfaisante ? Tanner est-il définitivement défaitiste sur la manière dont le cinéma peut capter l'intimité ?

CONCLUSION

Grâce à l'approche théorique de la *Daseinsanalyse* et la conception binswangérienne de l'espace, nous avons pu appréhender l'espace vécu dans l'espace cinématographique de trois films de Tanner : *Le Retour d'Afrique*, *Le Milieu du Monde* et *Dans la Ville Blanche*. Comme nous l'avons vu, ces films mettent principalement en scène la figure du couple. Nous avons pu également penser les rapports d'identité et d'intimité de ces couples à travers l'espace vécu.

Dans nos trois films, nous avons observé l'espace qui entoure les relations de couple. Comme nous l'avons démontré, leur échec est lisible dans la configuration restreinte de l'espace dans laquelle les couples évoluent. Cet espace restreint a pu être associé à un espace vécu grâce aux trois outils que nous offre la *Daseinsanalyse* : la tonalité affective (*Stimmung*), les différentes catégories de l'espace (*Raum*), la corporéité (*Leib*), ainsi que les directions de sens qui orientent l'espace. Avec la tonalité affective (*Stimmung*), nous avons pu voir comment est construit l'atmosphère d'une scène : l'éclairage d'une séquence par exemple permet d'avoir non plus seulement une indication factuelle, mais émotionnelle et ressentie. Avec la corporéité (*Leib*), nous avons pu analyser la posture du corps des personnages et leur place dans l'espace du cadre. Nous avons également pu analyser la construction de leur espace corporel, c'est-à-dire les mouvements du corps dans l'espace et leur rapport à cet espace. L'étude de la composition spatiale du plan a permis entre autres de montrer les rapports de pouvoir entre les personnages masculins et féminins. Par exemple, nous avons mis en résonance les rapports des lignes dynamiques qui composent les plans avec la position des corps du personnage. Avec les directions de sens, nous avons pu rendre signifiants tous déplacements dans l'espace. Ces déplacements sont alors vécus et ressentis par les personnages. Ainsi, la voiture n'est plus une simple figure dans le cadre, mais un espace vécu et investi. Avec la conception de l'espace de Binswanger, nous avons pu analyser un même espace diégétique à travers différentes catégories d'espaces et sous-catégories. Par exemple, nous avons pu voir qu'à l'intérieur de la construction de l'espace d'une chambre cohabitent plusieurs espaces. Avec les sentiments thymiques associés au vécu spatial, nous avons essayé de saisir le ressenti des personnages. Enfin, par le concept de « nostrité », mais également de pluralité et de singularité, nous avons pu penser les relations intersubjectives entre les personnages en termes d'espace tels « l'espace de l'amour », « l'espace ambiant » ou « l'espace social ». Nous avons pu observer que la construction de l'espace a une incidence sur les relations des trois couples. Donc, ces outils nous ont permis de décrire l'espace cinématographique à travers des catégories d'espace vécu. Ces outils nous ont également permis d'émettre une hypothèse sur la construction de l'intimité chez un cinéaste en

particulier, dans notre cas Alain Tanner. En effet, l'espace restreint amène des sentiments d'angoisse et de vide chez les personnages. Ainsi, nous assistons à trois ruptures amoureuses. Le concept de « nostrité » nous a été utile pour percevoir une construction de l'intimité singulière. Comme nous l'avons dit, chez Binswanger la relation duelle amoureuse est vue comme la plus sincère. C'est dans cette relation que notre *ipse* se développe au plus proche de nous-mêmes. L'amour est alors un lieu de refuge. Les trois films de Tanner montrent au contraire que l'isolement du couple peut être un refuge dans un premier temps, mais que cette configuration débouche sur des difficultés existentielles. On trouve une récurrence de ce schéma dans les trois films, même avec une différence temporelle - il y a dix ans entre *Le Retour d'Afrique* (1973) et *Dans La Ville Blanche* (1983) - et un changement de topographie significatif (de la Suisse au Portugal). La question se pose : pourquoi mettre en scènes trois échecs amoureux ? Est-ce seulement une vision pessimiste de la part de Tanner ? Est-il un « désillusionné » de la dualité amoureuse ? Enfaite, prenons un autre angle d'approche : Ces échecs doivent-ils être perçus forcément de façon négative ? Ces trois ruptures doivent-elles être analysées comme des déceptions relationnelles ? Nous pensons que ces échecs sont peut-être une libération pour les protagonistes tannériens. On pourrait dire que le film se construit alors comme une « tentative » d'extraire les personnages de leur espace cinématographiquement restreint.

Vers une intimité collective ?

Dans son article²⁵⁰, le philosophe Renaud Barbas propose trois types d'intimité. D'abord, il analyse « l'intimité existentielle » qui se situe au niveau de liens familiaux (Barbas, 2017, p.297). Ensuite, il parle « d'intimité psychologique » qui renvoie à l'appréhension de sa propre histoire, de son « vécu » (Barbas, 2017, p.297). Enfin, il décrit « l'intimité transcendante » comme « proximité originaire à soi », c'est-à-dire notre conscience de nous-mêmes (Barbas, 2017, p.298). Il s'interroge : « Est-il légitime d'assimiler l'intimité transcendante, c'est-à-dire tout simplement l'intimité même de l'intime à une intériorité ? » (*Ibid.*). Nous reformulons la question : notre conscience de nous-mêmes, notre intériorité, n'est-elle pas irrémédiablement

²⁵⁰ Barbaras, Renaud. 2017. « L'intimité au monde ». *Södertörn Philosophical Studies*, n° 20, pp. 297 à 311. Dans *AD MARCIAM*. Téléchargé le 20 avril 2017. Nous précisons que le but de son article est surtout d'abandonner une approche statique du sujet. Il s'inspire de l'idée phénoménologique du sujet comme être-dans-le-monde, inextricablement construit par lui. Ce qui est intéressant c'est qu'il réaffirme la position du sujet phénoménologique tout en nous rendant attentif que cela ne signifie pas une fusion et une dissolution du sujet dans le monde. Nous trouvons qu'il re-éclaircie la théorie du sujet en phénoménologie.

liée à l'extériorité ? Pour l'auteur, l'intimité est alors toujours une intimité « au monde » (*Ibid.*, pp. 298 à 299). Il montre en effet que ces trois intimités n'existent qu'avec un rapport au monde et à l'autre. Barbas met en évidence que « l'intimité existentielle » est forcément liée à « l'enrichissement de la découverte du monde » (*Ibid.*, p.306), que l'intimité psychologique « engage le monde lui-même », car comme « être-là » nous sommes projetés dans le monde (*Ibid.*). Enfin, il démontre que l'intimité transcendantale ne peut être que dans un rapport à l'extériorité. En effet, le sujet phénoménologique a toujours conscience de quelque chose. Ainsi avoir conscience de soi-même, c'est forcément avoir conscience de son être-dans-le-monde (*Ibid.*, pp.305 à 306). Les trois rapports d'intimité ont alors chacun à leur manière un lien avec ce que Barbas nomme « le grand dehors du monde » (*Ibid.*, p.306-307). De ce fait, l'auteur conclut que l'intimité est un lieu de profondeur et d'accueil comme disponibilité à soi, au monde et aux autres (*Ibid.*, pp. 309 à 310). Ainsi, nous pensons que chez Tanner, c'est ce genre de réflexion qui est à l'œuvre. En effet, l'intimité dans un espace enfermant est montré comme un échec parce que l'intimité se construit toujours avec un rapport à l'extérieur et à autrui. Le couple du film *Le Retour d'Afrique* s'enferme dans une chambre et nie l'extériorité, leur ville. Adriana et Paul s'enferment dans une chambre et tentent de nier l'existence de la pluralité. Paul et Rosa s'enferment dans une chambre et nient leur identité. L'intimité est complexe et se construit avec l'autre, mais aussi avec les autres. Oui, Tanner dans les trois films mets en scène un monde social étouffant. Mais il montre aussi que le fuir c'est n'est pas en assumer la complexité. La clausturation, la fusion, le rejet du monde ambiant ne fonctionnent pas pour les personnages de Tanner. Pour en revenir à la phénoménologie, nous avons l'impression que Tanner met en évidence qu'être c'est être incarné dans le monde dans toute sa difficulté, pour nous, êtres-dans-le-monde.

L'intimité serait-elle alors une aventure collective ? Et comment le cinéma peut-il la capter sans forcément filmer un couple nu dans une chambre ? Car c'est aussi à cette réflexion que Tanner nous emmène. Filmer une chambre épurée, remplie quelques fois seulement de la corporalité des personnages, ne semble pas permettre d'atteindre une intimité authentique – bien que cela nous est permis de mettre en évidence la construction des espaces. Dans l'optique d'une intimité collective, nous pensons à l'exemple emblématique de la collectivité de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*. En effet, les différents couples du film se font et se défont dans une joviale liberté. Il y a des échecs dans ce film, mais à un niveau plus l'idéologie et politique. Par exemple, le personnage de Mathieu Vernier (l'acteur Rufus) crée une école alternative dans la ferme de ces amis. Elle finira par être dissoute faute d'une utopie assez forte. Mais les couples perdurent. Ils se déploient à travers le collectif d'un point de vue relationnel et intellectuel. Plusieurs couples

différents et variés avancent allégrement dans le récit du film. On ne trouve pas d'espace restreint pour ces personnages, mais des chambres (au pluriel), la salle à manger où on prend le repas en communauté, la ville, la campagne et bien d'autres lieux. Les personnages circulent à travers ces espaces. Tanner croit au collectif bien qu'il en critique certains de ses idéaux illusoires. Tanner croit à une intimité mais il n'adhère pas à une conception de l'intimité repliée sur elle-même ou sur un autre. On peut dire que Tanner comme cinéaste d'atmosphère, de corps, de lieux, essaye alors de filmer l'intimité hors des clichés : « (...) je suis convaincu, avec le recul d'avoir préféré filmer le silence. Filmer la matière plutôt que le discours. Filmer les corps plutôt que la parole » (Tanner, 2007, p.135). Et effectivement dans notre recherche nous avons pu observer que l'intimité chez Tanner est surtout construite à travers l'espace et la corporéité plus que n'importe quel dialogue. D'ailleurs, on remarque un parallèle entre la pratique de Tanner et la *Daseinsanalyse*. Comme dans la démarche de la *Daseinanalyse*, Tanner cherche à ne pas avoir d'*a priori* théorique pour faire son film (Tanner, 2007, p.21). Tanner voit alors son film comme un « film matière » prêt à dépasser le « film-discours » (Tanner, 2007, p.21). C'est une méthode qu'il tentera d'appliquer à tous ces films. Tanner parle même de faire du cinéma « à l'envers » (Tanner dans Dimitriu, 1985. p.89). Pour le cinéaste, il faut partir des acteurs, de la musique, ou d'un lieu, ensuite faire le film, puis écrire le scénario pour offrir des archives à la cinémathèque (Tanner dans Detassis, 1986, p.10). Ainsi, la pratique cinématographique de Tanner et la démarche de la *Daseinsanalyse* tente d'accéder, l'un avec la psychanalyse, l'autre avec le cinéma, au plus proche des structures qui font de nous des êtres-hommes.

Lors de la rétrospective *Alain Tanner* à la Cinémathèque québécoise, le cinéaste ne peut se déplacer et envoie une lettre à la Cinémathèque. Dans sa lettre, Tanner relève l'étouffement intellectuel de notre époque et l'omniprésence du néo-libéralisme dans nos sociétés. On retrouve Tanner l'homme engagé, l'homme préoccupé. Il finit pourtant sa missive par ces quelques mots : « je pense que si je suis ici (...), c'est pour une raison très simple, et aussi assez compliquée : c'est parce que j'ai toujours voulu être, et le rester pendant un demi-siècle, un fidèle serviteur de mon art. Donc, soyons aussi joyeux ! Et que vive le vrai cinéma ! »²⁵¹. Pour moi, Tanner nous donne une indication essentielle, à nous, spectateurs : Continuons à essayer de nous comprendre et de nous analyser avec et par le cinéma et surtout : Restons joyeux.

²⁵¹La lettre d'Alain Tanner est disponible dans son intégralité, postée le 4 janvier 2017 par la Cinémathèque Québécoise dans l'onglet « blogue » de la revue 24 Images (<http://revue24images.com/blogues-article-detail/3192>).

Bibliographie

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. 2008. *Esthétique du film*. Paris : Armand Colin.

Bazin, André. 1981. *Qu'est-ce que le cinéma*. Coll. Septième art. Paris : Les éditions du cerf.

Beaulieu, Alain, et François-Xavier Ajavon (dir.). 2008. *Abécédaire de Martin Heidegger*. Coll. « Abécédaire : n°5 ». Mons (Belgique) : Sils Maria.

Binswanger, Ludwig. 1971. *Introduction à l'analyse existentielle*. Traduit par Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn. Paris : Editions de Minuit.

Binswanger, Ludwig. 1996. *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*. Traduit par Michel Dupuis. Bruxelles : De Boeck.

Binswanger, Ludwig. 1998. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Traduit par Caroline Gros-Azorin. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Binswanger, Ludwig. 2000. *Sur la fuite des idées [1881-1966]*. Traduit de l'allemand par Michel Dupuy avec la collaboration de Constance Van Neuss et Marc Richier. Paris : Jérôme Millon.

Binswanger, Ludwig. 2012. *Rêve et existence*. Traduit par Françoise Dastur. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin.

Binswanger, Ludwig. 2016. *Phénoménologie, psychologie, psychiatrie*. Choix de textes traduits par Camille Abettan. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin.

Boillat, Alain. 2000. « L'espace dans Retour d'Afrique ». Dans Maria, Tortajada et François, Albera (dir.). 2000. *Cinéma suisse : nouvelles approches*. Coll. « Cinéma ». Lausanne : Payot. pp. 245 à 258.

Bordwell, David, et Kristin Thompson. 2009. *L'art du film : une introduction*. 2 éd. Française. Bruxelles : De Boeck.

Boujut, Michel. 1974. *Le Milieu du Monde ou Le cinéma selon Tanner*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Buache, Freddy. 1978. *Le cinéma suisse*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Buache, Freddy. 1995. *Trente ans de cinéma Suisse : 1965-1995*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Buache, Freddy. 1998. *Le cinéma suisse : 1898-1998*. édition augmentée. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Burch, Noël. 1986. *Une Praxis du cinéma*. Coll. Folio essais. Paris : Gallimard.

- Cabestan, Philippe. 2003. *Introduction à la phénoménologie*. Paris : Ellipses.
- Cargnello, Danilo. 2016. *Les formes fondamentales de la présence humaine chez Binswanger*. Traduit par Laurent Feneayrou. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin.
- Casteban, Philippe, Dastur, Françoise. 2011. *Daseinsanalyse*. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin.
- Célis, Raphaël, Jean-Pol Madou et Laurent van Eynde (dir.). 2004. *Phénoménologie(s) et imaginaire*. Collection « Philosophie en cours ». Paris: Kimé.
- Coulomb, Mireille (dir.). 2009. *Phénoménologie du Nous et psychopathologie de l'isolement: la nostrité selon Ludwig Binswanger*. Paris : Le Cercle herméneutique.
- Chamond, Jeanine (dir.). 2004. *Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*. Paris : Cercle herméneutique.
- Detassis, Piera. 1986. *Alain Tanner*. Firenze : La Nuova Italia.
- Dimitriu, Christian. 1985. *Alain Tanner*. Paris : Henri Veyrier.
- Dupin, Christoph. 2007. *Free Cinema : the films that launched the British New Wave*. Facets, Cine-notes : Londres.
- Gardies, André. 1993. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
- Gaudreault, André, Jost, François. 2005. *Le récit cinématographique*. 2e éd. Paris : Armand Colin.
- Heidegger, Martin. 1980. *Essais et conférences*. Traduit par André Préau. Paris : Gallimard.
- Jacques, Pierre-Emmanuel, Haver, Gianni. 2003. *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*. Lausanne : Antipodes.
- Jean. Mitry. 2001. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Coll. Septième Art ». Paris: Cerf.
- Leach, Jim. 1984. *A possible cinema: the films of Alain Tanner*. London: Scarecrow Press.
- Lucchini, Domenico. 2002. *Alain Tanner, tra realismo e utopia*. Milano : Il Castoro.
- Mijolla de, Alain Bernard Golse, Sophie de Mijolla-Mellor et Roger Perron (dir.). 2013. *Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, oeuvres, évènements, institutions*. Volume 1 et 2. Nouvelle édition mise à jour. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel.
- Moeschler, Olivier. 2011. *Cinéma suisse : une politique culturelle en action : L'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

Pâquet, André. 1970. *Un hommage au jeune cinéma suisse*. Montréal : Cinémathèque Canadienne .

Pilard, Philippe. 2010. *Histoire du cinéma britannique*. Paris : Nouveau Monde.

Schaub, Martin. 1985. *L'usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse, 1964 – 1984*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Schaub, Martin, et Ursula Gaillard. 1998. *Le cinéma en Suisse*. Information. Zurich: Pro Helvetia.

Tanner, Alain. 2007. *Ciné-mélanges*. Paris : Seuil.

Tortajada, Maria. 2003. « Le regard urbain dans le nouveau cinéma suisse : (Michel Soutter, Fredi Murer, Alain Tanner) ». Dans François Jost et Charles Perraton (dir.). *Un Nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*. Paris : Harmattan. pp. 187-201.

Tortajada, Maria, Albera, François. 2000. *Cinéma suisse : nouvelles approches : histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux*. Lausanne : Payot.

Vaysse, Jean-Marie. 2000. *Le vocabulaire de Heidegger*. Paris: Ellipses.

White, Jerry. 2012. *Revisioning Europe: the films of John Berger and Alain Tanner*. Calgary : University of Calgary Press.

Ziegler, Jean. 1976. *Une Suisse au-dessus de tout soupçon*. Nouvelle édition revue et augmentée d'une postface. Paris : Éditions du Seuil.

ARTICLES

Barbaras, Renaud. 2017. « L'intimité au monde ». *Södertörn Philosophical Studies*, n° 20, pp. 297 à 311. Dans *AD MARCIAM*. Téléchargé le 20 avril 2017.

Bellour, Raymond. « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Psychanalyse et cinéma*, vol. 23, n°1 Dans, Kuntzel, Thierry, Metz, Christian (dir.) *Communications*. www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1975_num_23_1. Consulté le 23 mai 2017.

Bensussan, Gérard. 2008. « Le lieu et la contrée ». *Les Temps Modernes*, n° 650. pp. 202-218.

Berton, Mireille. 2004. « Freud et « l'intuition cinégraphique » : psychanalyse, cinéma et épistémologie ». *Cinémas : Revue d'études cinématographiques Cinémas : / Journal of Film Studies*, n°14, Vol 2-3. pp. 53 à 73.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. 2017. « THYMIQUE : Définition de THYMIQUE ». En ligne. www.cnrtl.fr/definition/thymique//1. Consulté le mars 25

Coulomb, Mireille. 2010. « L'amour ou la folie selon Ludwig Binswanger ». *L'information psychiatrique*, n° 9, Vol. 86, pp. 798-804.

Dastur, Françoise. 2008. « Heidegger espace, lieu, habitation ». *Les Temps Modernes* n° 650, Vol 4. pp. 140-157.

Dastur, Françoise. 2001. « Espace et intersubjectivité », *Studia Phaenomenologica*. n°, Vol. 3.4. pp. 63 à 73.

Pierlot, Pascal. 2011. « Ludwig Binswanger et l'espace ». *Chroniques Art et psychanalyse*. En ligne. docteurpascalpierlot.fr/wp/chroniques/ludwig-binswanger-et-lespace/. Consulté le 5 avril 2017.

PONS GmbH, Stuttgart. 2001-2017. « Aufenthalt ». En ligne. fr.pons.com/traduction?q=Aufenthalt&l=de&in=ac_de&lf=de. Consultation Mars 2017.

PONS GmbH, Stuttgart. 2001-2017. « Bedeutung » En ligne. fr.pons.com/traduction?q=Bedeutung&l=de&in=&lf=de. Consultation en Mars 2017.

PONS GmbH, Stuttgart. 2001-2017. « Sinn ». En ligne. fr.pons.com/traduction?q=Sinn&l=de&in=ac_de&lf=de. Consultation en Mars 2017.

Tortajada, Maria. 2008. « Du “national” appliqué au cinéma », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. n°54. février 2008. pp. 9 à 27

JOURNAUX CONSULTÉS

Le Retour d'Afrique

Buache, Freddy. 1973. « Chroniques cinématographiques : Le Retour d'Afrique ». *Tribune de Lausanne*. 21 octobre.

Brauchur, Guy. 1973. « Le Retour d'Afrique : Un pari sur l'avenir ». *La Suisse*. Octobre.

Chapier, Henry. 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner : le début d'une nouvelle aventure ». *Combat*. Paris. 20 septembre.

De Rougemont, Michel. 1974. *Le pamphlet*, Octobre.

J.E. 1973. « Plateau Libre ». *TVR*. 27 février.

La Croix. 1973. « Alain Tanner ou de la difficulté d'être un Suisse heureux ». *La Croix*. France. 30 septembre au 1er octobre.

Leiser, Marcel. 1973. « Un nouveau film d'Alain Tanner ». *NRL*. Suisse. 20 octobre.

Marcorelles, Louis. 1972. « Tanner, Soutter, Goretta : Cinéastes en liberté (provisoire) sur les rives du Léman. *Le Monde*. Paris. 21 septembre.

Marcorelles, Louis, 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner ». *Le Monde*. Paris. 21 septembre.

Mezzo. 1973. « Le Retour d'Afrique (Retour from Africa), (Swiss-French) ». *Variety*. USA. 25 avril.

Peyrot, François. 1974. « Genève vue par Tanner ». *Journal de Genève*. Genève. 3 décembre.

R.B. 1973. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner ». *Le Point*. Paris. 8 octobre.

R-B. 1974. « Le Retour d'Afrique d'Alain Tanner ». *Le Point*. 9 Octobre.

TV Radio. 1972. « « Retour d'Afrique » : Un Tanner qui promet ». *Le 24 TV Radio*. Genève. 21 au 27 Octobre. Page VIII.

Vallon, Claude. 1973. « La critique de Claude Vallon : Le retour d'Afrique ». *La Feuille d'avis de Lausanne*. Lausanne. 20 octobre.

Le Milieu du Monde

Amette, Jacques-Pierre. 1974. *La quinzaine littéraire*. 16 octobre.

Annonce de la sortie du film dans les salles parisiennes dans *Le Nouvel observateur*, 9 septembre 1974.

Bory, Jean-Louis. 1974. « Le colza en fleur ». *Le Nouvel Observateur*. Mois et jour inconnu.

Brancourt, Guy. 1974. « un regard idéologique ». *Les nouvelles littéraires*. 9 septembre.

Buache, Freddy. 1974. « propos sur le film ». *La Tribune de Lausanne*. p.8

Donner, Wolf. 1975. « Die Mitte der Welt : Didaktische Poesie ». *Die Zeit*. 5 décembre.

Grisolia, Michel. 1974. « Brève rencontre en Suisse », *Le Nouvel Observateur*, 26 août

Leiser, Marc. 1974. *Le Construire*. 23 Octobre.

MJC, annonce du film *Le Milieu du Monde* pour le cinéma d'art et essai Omnia à Rouan le mardi 11 octobre 1974.

Perrin, Marie-Louise. 1976. « Tanner critique la société mais... ». *Points de vue*. 18 janvier.

R. Scholer, Fiche de présentation du film *Le Milieu du Monde* en Suisse, 1974.

Scheuzer, Antoine. 1974. *GDL*, 5 octobre : « un film sans passion et sans agressivité ».

Terrail, Maurice. 1974. *Le Messager* (France). Novembre.
Dans la Ville Blanche

Auty, Martyn. 1983. "A Man Condemned to Stifle Has Escaped". *Monthly Film Bulletin*. Novembre.

- Bergson, Philippe. 1983. « Cinema interview: Swiss roles ». *What's on and where to go*. 13 Octobre.
- Boujut, Michel. 1983. « *Dans la Ville Blanche* d'Alain Tanner ». *Les nouvelles littéraires*. 21 au 27 avril.
- Chalais, François. 1983. « Genève au Portugal ». *Le Figaro*. 16 avril.
- Daney, Serge. 1983. « Alain Tanner ». *Libération*. Mars.
- Devarrieux, Claire. 1983. « Un marin désarmant ». *Trois films*.
- DFA, informations et presses. 1982. « Alain Tanner : un rêve suisse ». *Expresso*. 17 juillet. Lisbonne.
- Gitlin, Todd. 1984. « The lyric Odyssey of Alain Tanner ». *Harper's*. February. pp. 70 à 73.
- Huryadi, Mark. 1983. « Dans la Ville Blanche : une envoutante musique visuelle ». *Ecran*.
- Hugli, Pierre. *Le 24 heure*. 1985
- Le Quotidien de Paris. 1983. « *Dans la Ville Blanche* de Alain Tanner ». *Le Quotidien de Paris*. 20 avril.
- Louis, Théodore. 1983. « Alain Tanner, la solitude et l'amour fou ». *Le Libre Belgique*. 23 juin.
- Mardore, Michel. 1983. « Le Suisse errant ». *Annonce de la sortie du film en salle en France*. 22 avril.
- Marinero, Francisco. 1983. « Alain Tanner ». *El país*.
- Maurin, François. 1983. « un monde désarticulé : Paysage balayé par les ombre ». *Annonce pour la sortie en salle en France*. 14 juillet.
- Montaigne, Pierre. 1983. « Alain Tanner et Bruno Ganz : escale à Lisbonne ». *Le Figaro*. 15 avril.
- Perret, Jean. 1983. « Prends ton temps et regarde ». *TVB-Hebdo*. 8 avril.
- Rideau, Jean-Yves. 1983. « Au point de fuite : *Dans la Ville Blanche* d'Alain Tanner ». *Cinéma*. 19 mai.
- Torres, Majura. 1983. « Alain Tanner presenta « En la ciudad blanca », una historia de evasion y de vida quimerica. » *El país*. 15 juin.
- Vallon, Claude. 1983. « Dans la Ville Blanche : Un film vibrant et lyrique ». *24 heures*.
- Auteur inconnu. 1983. « lisboa cidade branca em filme de Tanner ». *Correi da Manha*. 17 avril. Lisbonne.

Faehndrich, Philippe. 1983. « Entretiens avec Alain Tanner : *Dans la Ville Blanche* ». *La Suisse*. 20 mars

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Charles mort ou vif. 1969. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse. Alain Tanner.

Dans la Ville Blanche. 1983. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse, Portugal. Alain Tanner et Paolo Branco.

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000. 1976. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse. Alain Tanner.

Le Retour D'Afrique. 1973. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse. Alain Tanner.

Le Milieu du Monde. 1974. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse. Alain Tanner.

Messidor. 1979. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse. Yves Gasser.

Ma RTS. 2017. « Contients sans visa : Médecin en campagne ». *RTS : Radio télévision Suisse-Romande*. En ligne. www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3441796-medecin-en-campagne.html. Consulté le 30 octobre 2016.

Ma RTS. 2017. « Les apprentis ». *RTS : Radiotélévision Suisse-Romande*. En ligne. www.rts.ch/archives/tv/divers/3450314-les-apprentis.html. Consulté le 27 septembre 2016.

Les Nouveaux Chemins de la connaissance : Deleuze va au cinéma (1). 2011. Émission de radio. Animé par Raphaël Enthoven. Diffusé le 13 juin. Paris : France Culture.

Requiem. 1998. Réalisation d'Alain Tanner. Suisse, France, Portugal. Alain Tanner et Paolo Branco.

Tanner, Alain. 2005. Entrevue avec Jean Perret. *Les Grands entretiens*. Diffusée le 22 septembre 2005. Genève : RTS. www.rts.ch/archives/tv/culture/grands-entretiens/3440549-avec-alain-tanner.html

SITES GENERAUX CONSULTE

RTS. 2017. « Les archives de la RTS ». *Radio télévision Suisse-Romande*. En ligne. www.rts.ch/archives/. Consulté le 12 juin 2017.

Swissinfo. 2017. « Les années Tanner de retour au Quartier latin ». 2017. *SWI swissinfo.ch*. En ligne. www.swissinfo.ch/fr/les-ann%C3%A9es-tanner-de-retour-au-quartier-latin/3739242. Consulté le 23 avril.

Swissfilms. 2017. « SWISS FILMS: Home ». Site officiel sur le cinéma suisse ». *SWISSFILMS*. En ligne. www.swissfilms.ch/fr/. Consulté le 23 février 2017.

Tanner, Alain. 2011. « Alain Tanner, cinéaste suisse, biographie et films : Site officiel consacré au cinéma d'Alain Tanner ». *Tanner Alain*. En ligne. www.alaintanner.ch/index.php/accueil. Consulté le 12 juin 2017.