Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ARTS (HISTOIRE, THÉORIE, PRATIQUE) »

Des îles charentaises au sud des Landes : les formes du littoral dans les films français contemporains de fiction.

Présentée et soutenue publiquement le 04 octobre 2024 par

Davina BRUNOT

Sous la direction de

Pierre BEYLOT – Professeur des universités – Université Bordeaux Montaigne

Camille GENDRAULT – Maîtresse de conférences – Université Bordeaux Montaigne

Membres du jury

Yann CALBÉRAC – Maître de conférences– Université de Reims Champagne-Ardenne

Béatrice COLLIGNON – Professeure des universités – Université Bordeaux Montaigne

Corinne MAURY – Maîtresse de conférences HDR – Université Toulouse-Jean-Jaurès

Benjamin THOMAS – Professeur des universités – Université de Strasbourg

IL ÉTAIT UNE FOIS...

IL ÉTAIT UNE FOIS...

SOMMAIRE

À PROPOS DE LA FORME DE CETTE THÈSE

Thèse-système ? ... p. 7

Écriture ... p. 13

La séparation objet-sujet dans l'analyse filmique : un double « creux » ... p. 15

À propos du renvoi permanent à une sémantique objective :
la question de l'écriture des approches qualitatives ... p. 17

REMERCIEMENTS ... p. 21

INTRODUCTION

Le littoral néo-aquitain ... p. 27

Au départ, une énigme mathématique ... p. 31

Écart ... p. 32

Notre approche (n') est-elle (qu') esthétique ? ... p. 35

Détour historique et introduction au corpus d'étude ... p. 40

Corpus ... p. 47

Espace, lieu, milieu ... p. 49

Territoire ... p. 54

À PROPOS
DE LA FORME DE CETTE THÈSE

... on peut fort bien imaginer une recherche parfaitement scientifique d'un point de vue épistémologique qui obéirait aux valeurs de « création », de « singularité » et d'« inspiration »[1].

[1] Geoffroy de Lagasnerie, *Logique de la création*, Paris, Fayard, « à venir », 2011, p. 40.

Thèse-système ?

Tout comme la langue que nous parlons instruit notre vision du monde[2], le cadre de notre recherche instruit cette dernière : il la permet, il la modèle aussi. Yann Calbérac, géographe spécialisé dans l'histoire et l'épistémologie de la géographie écrivait, dans l'introduction de sa thèse soutenue en 2010 que « la structuration de la thèse, les choix qui ont présidé à son écriture et le contrat de lecture à laquelle elle invite sont parties prenantes de la démonstration »[3]. Ainsi, penser le contenu de la thèse sans penser sa forme, sa « structure », c'est se soustraire à une partie du problème que constitue la recherche. Nous ne soutenons pas cependant que chaque thèse doit trouver une forme inédite qui serait sa forme idéale : la forme académique de la thèse correspond à un morphotype capable d'englober et de soutenir à peu près n'importe quel contenu de recherche, tout comme il donne aux évaluateurs un cadre commun d'évaluation permettant de juger de la compréhension et de l'assimilation d'un référent formel par le doctorant. Mais nous souhaitons profiter de ce travail de thèse pour questionner la pertinence d'un élargissement de ce morphotype. En effet, notre thèse, par l'équilibre singulier et fragile entre terrain-corpus-approches qu'elle cherche à mettre en place, se trouve être propice à réfléchir sur sa propre structure générale : quelle mise en ordre choisir pour son contenu, quelle logique pour ordonner cet ensemble ? Thématique, géographique, filmique ? Comme il existe nombre de recoupements possibles dans notre thèse, il nous a très vite semblé que peu importe le choix effectué, celui-ci serait forcément limitant car figé. Il nous a donc fallu changer de paradigme pour réfléchir à une modalité de présentation plus souple : voir la thèse non pas simplement comme un texte contenant de l'hypertextualité, mais comme étant possiblement elle-même un ensemble (un système) hypertextuel.

---

[2] Si la langue que nous parlons rend possible une lecture du monde (nommer c'est faire exister), celle-ci ne se fait jamais qu'au détriment d'autres lectures ; c'est le fameux « impensé de la raison » dont parle François Jullien lorsqu'il propose de « voir » le paysage tel qu'il s'écrit et donc se comprend dans la langue/la pensée chinoise.

Voir : François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, 258 pages.

[3] Yann Calberac, *Terrains de géographes, géographes de terrain. Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XXe siècle*, Géographie, Université Lumière, Lyon II, 2010, p. 6.

Et plus tôt, même page : « cette recherche entend [...] mettre en lumière l'impossible séparation des savoirs et de ceux qui les construisent », posture que nous discuterons et revendiquerons également plus loin concernant notre propre recherche.

Une des premières idées de mise en application fut de proposer un sommaire « au choix », qui aurait permis au lecteur de sélectionner son ou ses propres points d'entrée dans la thèse. Non pas, donc, un ordonnancement autoritaire et linéaire suivant une logique causale orientée dans une seule direction avec un début et une fin, mais un ordonnancement plus libre mettant aussi en évidence la non-exhaustivité inhérente à toute recherche tout comme l'importance de l'activité de lecture dans la révélation d'un *sens* (la lecture *aussi* structure un texte ; elle lui donne notamment une direction et un rythme). Sur le principe premier du réseau de mots, nous imaginions alors un ensemble textuel en deux dimensions permettant de visualiser les qualités d'inter-opérabilité présentes entre les différents termes (filmiques, géographiques, thématique), un ensemble ouvert vers de multiples directions, et possédant la capacité de grossir, de s'enrichir. L'anthropologue François Laplantine, dont le parcours et les réflexions nous animent en permanence, promeut justement cette ouverture au multiple ; il revendique même un éclatement des perspectives et un esprit jamais figé dans sa discipline : quand d'autres percevraient une telle liberté comme un éparpillement témoignant d'une absence de rigueur, F. Laplantine y voit au contraire une vitalité de la pensée l'empêchant de se scléroser. Il écrit :

> l'idée que l'on ne pourrait être compétent que dans un domaine étroitement limité n'est pas tant une exigence « scientifique » que l'expression de l'idéologie technocratique fondée sur la division du travail et qui accorde une place croissante à la spécialisation et à l'évaluation des « experts »[4].

Malgré cette injonction académique à la spécialisation disciplinaire, pour le philosophe Geoffroy de Lagasnerie aussi, l'inspiration ou l'intuition

> réclament de savoir s'émanciper et s'affranchir des frontières qui, comme les frontières institutionnelles, bloquent la libre circulation des idées et des concepts, pour se mettre à l'écoute des nouveaux possibles, des nouvelles paroles ou des gestes inattendus qui surgissent dans les espaces (théoriques, politiques, sociaux, artistiques, etc.) autres que le sien[5].

[4] François Laplantine, *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, p. 62.
[5] Geoffroy de Lagasnerie, *Logique de la création*, Paris, Fayard, « à venir », 2011, p. 101.

...

Relevons d'ailleurs qu'avant de devenir des *disciplines* à l'université, il est d'usage de parler de « matières ». Et la différence entre les deux termes est significative : la discipline implique une soumission à un ordre, qu'il soit choisi ou non : conseil disciplinaire, sanction disciplinaire.... les expressions ne manquent pas à ce propos. La matière, elle, évoque tout à fait autre chose et permet de penser également en termes d'alliages[6]. Car la matière, étant physique, se travaille ; elle est une texture autant qu'une formule (une composition). La discipline est une astreinte ; si la matière autorise à la modeler, la discipline, imposant un cadre de pensée corporatiste modèle celui qui s'y réfère.

...

De fil en aiguille, il nous apparaît que la forme idéale pour notre sommaire de thèse s'apparenterait finalement sans doute aux graphiques de proxémie linguistique[7], cette fois-ci donc en trois dimensions. Ceux-ci implémentent en effet les relations de distance entre les termes qui les composent, distances physiques elle-même définies par le rapport qualitatif que ces termes entretiennent entre eux (distance sémantique). Seulement, du fait d'être en trois dimensions, ces formes numériques semblent impossibles à reproduire sur un support papier. En pensant des modèles proches mais en deux dimensions, ce sont les cartes mentales (*mindmapping* en anglais) qui s'imposent. Cependant, et malgré leur polyvalence, deux écueils demeurent possibles lors de l'utilisation d'une telle « carte » : d'abord, celui de la pensée « arborescente » procédant de l'existence d'un point (arbre ou centre) initial duquel partirait des ramifications. Ensuite, celui de la pensée se clôturant sur elle-même et l'empêchant de communiquer avec son « extérieur ». La carte mentale doit donc être envisagée comme une forme non hiérarchisée de représentation des connaissances afin d'illustrer aussi le fait que la recherche n'est pas une enclave, et pousser à explorer à la fois la profondeur de l'intérieur de la carte tout autant que l'extension permanente de ses « bords ».

C'est finalement dans le champ des sciences économiques, au croisement des sciences sociales et de la programmation informatique (modélisation des systèmes), que

---

[6] On entend d'ailleurs souvent parler d'interdisciplinarité ou de transdisciplinarité, là où l'on ne voit en fait bien souvent que des disciplines travailler côte-à-côte.

[7] Graphiques de proxémie en 3D proposés par le site du CNRTL, rubrique « Portail lexical.
URL : https://www.cnrtl.fr/proxemie/

nous avons retrouvé les traces d'une pensée stimulante concernant les modèles complexes. Le chercheur Jean-Marc Lepers propose par exemple un logiciel de classement des données qu'il a lui-même développé, appelé *Mindorganizer* et dont la particularité est justement de n'être

> pas limité à un système hiérarchique simple (un tronc - des branches, etc.) ni à un simple système de liens un-à-un, tel que dans la plupart des logiciels d'hypertexte. Le système est multi-hiérarchique, chaque élément pouvant être inséré en même temps dans plusieurs systèmes hiérarchiques, selon les besoins de l'utilisateur[8].

Dans un texte accompagnant son projet, Jean-Marc Lepers poursuit et précise :

> La méthode classificatoire et arborescente, de sens commun dans l'espace occidental, opère selon une logique de segmentation, et d'inclusion et d'exclusion dans des ensembles hiérarchisés et fermés. Cette méthode était déjà critiquée en 45 par Vannevar Bush[9] ; elle est radicalement opposée au principe même des hypertextes. [...] Il s'agit là, inscrit dans nos systèmes d'exploitation de données, d'une tradition classificatoire particulière dont quelques travaux d'ethnologues de terrain peuvent nous montrer qu'elle est liée à une culture particulière, hiérarchique, transcendante, voire totalitaire, et qu'elle n'est pas partagée par des cultures non touchées par l'entreprise religieuse et étatique[10].

Dans un « avertissement » placé au début de sa thèse en Sciences Économiques (soutenue en 1974 !) et inspiré par une année passée à concevoir des traitements informatisés de données, Jean-Marc Lepers écrit déjà qu'il semble

> impossible de créer un texte qui soit d'emblée entièrement cohérent, pour cette seule raison que l'écriture elle-même est linéaire, alors que le stockage des données dans le cerveau humain s'apparente probablement plus à un stockage en trois dimensions, ou même multidimensionnel : en effet le cerveau humain est toujours

---

[8] Jean-Marc Lepers, « Hypertexte et Infratexte », *Mindorg* [en ligne], s.d.
URL : http://www.mindorg.com/hypertext/Hypertexte%20et%20Infratexte.htm

[9] Vannevar Bush, ingénieur et maître d'œuvre de la recherche scientifique aux Etats-Unis à partir de 1941, fut le premier à penser à un système prenant pour modèle le fonctionnement du cerveau et donc de la pensée humaine. Il est une des personnalités majeures ayant inspirées le mode de fonctionnement du WEB en tant que système hypertexte.

[10] *Ibidem.*

> capable de mettre en rapport des éléments distincts à la fois dans le temps et dans l'espace. N'importe lequel des concepts employés dans notre étude peut de fait être relié à une quasi-infinité d'autres concepts, à une quasi-infinité de domaines.

Cette assertion met en évidence deux éléments éclairants :
1) Le caractère intrinsèquement linéaire de l'écriture en général impose aux mots la chronologie de leur *déroulé successif*. Seulement, il est possible d'opérer des arrêts à l'intérieur de cette suite linéaire pour que s'y révèlent bifurcations ou croisements, permettant en quelque sorte l'expression d'une linéarité *plurielle* dans la présentation du texte *en son ensemble*.
2) Plus l'unité de mesure des concepts inclus dans la recherche est petite, plus les concepts seront nombreux à pouvoir être considérés comme des données susceptibles d'ouvrir une porte vers cette recherche. Le choix de l'unité de mesure permettant de donner une limite à l'étendue des concepts contenus dans un travail de recherche est par nature non-exhaustif et totalement arbitraire.

Comment faire alors pour choisir sans enfermer, pour structurer sans clôturer ? Il faut d'abord revenir au plan de la thèse pour y déceler les liens sémantiques qui unissent notre travail de recherche et en appréhender son « infratexte », lequel constitue déjà un champ à proprement parler :

> Quand nous sélectionnons et écrivons des textes, nous constituons un « champ » dont, la plupart du temps, les propriétés ne nous apparaissent pas de manière consciente. Ce sont ces propriétés que les opérateurs hypertextuels permettent de mettre à jour ; en faisant ressortir de l'amas des textes les liens sémantiques qui les unissent[11].

Or, pour revenir à François Laplantine et au cinéma plus spécifiquement, nous gardons à l'esprit que

> tourner un film consiste [...] à opter entre une multitude de perspectives possibles. L'unité cinématographique n'a rien à voir avec le langage, encore moins avec la langue qui, elle, ne reconnait que des énoncés

[11] Jean-Marc Lepers, *op. cit.*

> stabilisés. Elle s'élabore [...] à partir de points (eux aussi toujours singuliers) de vue – ou, plus exactement, « de regard » - et d'écoute[12].

Mais nous aussi,

> nous privilégions un point de vue à partir duquel nous analysons les modalités d'exploration et d'exploitation de la vie par le récit mais ignorons délibérément les modalités par lesquelles la vie elle-même, individuelle et collective, se construit comme fiction au sens large (non comme fiction antonyme de la vérité du récit prétendu « vrai » des historiens, mais comme narration, scénario obéissant à un certain nombre de règles formelles)[13].

En somme, toute interprétation se constitue comme récit concernant un autre récit ; une sorte de récit *sur* un récit. Ainsi, malgré la stabilité des énoncés que contient la thèse, il nous semble intéressant de pouvoir mettre le lecteur dans cette position où il peut, lui-aussi, trier, choisir sa lecture, de manière arbitraire ou réfléchie, en engageant un peu des structures narratives qui le constituent et selon les possibilités contenues dans la thèse d'une rencontre entre l'infratrexte de celle-ci (d'où est-elle écrite) et les points de vue du lecteur, sa place dans le monde (d'où lit-il, depuis quel récit personnel ?).

Si nous avons abandonné l'idée de la carte mentale, c'est donc qu'il nous semblait important de garder lisible l'infratexte du plan initial tant celui-ci génère déjà de lui-même des unités sémantiques. Mais également parce qu'il s'est avéré qu'en supprimant simplement l'ordonnancement numérique de nos parties entre elles (chacune commence à la page 1 et se lisent dans l'ordre que l'on veut), nous étions alors en capacité d'en proposer une lecture pluridirectionnelle. La possibilité d'entrer directement dans notre thèse via les films de notre corpus et/où les lieux géographiques mis en scène dans ces films et analysés dans nos travaux ne pouvait cependant pas être mise de côté (ce choix d'entrée n'étant pas moins légitime qu'un autre). Délaissant le classique index, au caractère trop secondaire et qui aurait interdit de connecter entre eux ces deux items, nous avons préféré ajouter un « tableaux »

[12] F. Laplantine, *op. cit.,* p.67.

[13] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 1998, p. 47.

ouvert, sans bordures, où la pagination se situe exactement entre les deux termes (géographique, filmique), chacun de ceux-ci constituant un départ de lecture et offrant donc la possibilité de lire la ligne en son entier ou en partie, de gauche à droite ou de droite à gauche, horizontale ou verticale. Notons également que le choix du format paysage pour ces deux « tables » s'est fait de manière à empêcher toute hiérarchie entre unités de lecture ; en plaçant celles-ci sur un même « niveau », le passage de l'une à l'autre se fait de manière transversale et non plus verticale ; car il s'agit bien ici d'expérimenter une traversée, de frayer son propre chemin de lecteur à l'intérieur de trois parties complémentaires mais autonomes, pouvant être lues dans n'importe quel ordre. L'idée de la carte, son aspect exploratoire, est revenue par la suite : les deux sommaires, initialement travaillés de manière séparée, ont été réorganisés sur un support unique, dépliant, que l'on sort et que l'on pose à plat devant soi pour chercher son itinéraire ou simplement appréhender en un coup d'œil les possibilités d'exploration d'un territoire.

Écriture

On l'aura compris, la recherche, en tant que telle, ne définit pas juste l'objet qu'elle se promet d'explorer ; elle définit aussi le chercheur qui la mène, c'est-à-dire le sujet derrière la recherche. Et première ambiguïté révélée par les termes-mêmes : l'objet, appelé la plupart du temps sujet, prend se faisant la place du sujet-chercheur, effaçant dans le même mouvement la pré-existence vitale d'une « pensée vers ». La recherche définit le chercheur à la fois par le choix de son objet/sujet et par l'apparition, on l'a dit, de son infratexte : en effet, durant la thèse le doctorant développe des marottes que lui-même ne soupçonnait pas forcément lorsqu'il se situait au seuil de ce travail singulier qu'est la recherche. Mais cette dernière définit aussi le chercheur par la forme qu'elle prend. La notion de paysage, par exemple, fait clairement partie de l'infratexte de notre recherche, tout comme la pluralité de ses localisations est un indice qui témoigne de l'aspect exploratoire de celle-ci. Ce que nous avançons comme idée, c'est que ces deux versants (thématique et méthodologique) *identifient* le chercheur. En somme, notre recherche part de nous, elle nous traverse aussi, en conséquence de quoi elle parle aussi *de* nous. Or, c'est là où le bât blesse : le chercheur en tant que personne doit se faire oublier au bénéfice de la science, figure d'autorité tutélaire neutre et objective qui ne nécessite pas d'auteur puisque la science se définit elle-même à l'encontre de tout *récit* (de toute narration).

Alors évidemment, la connaissance scientifique ne « sort » pas de nulle part ; en tant que résultat, elle doit même témoigner, dans la manière dont elle s'expose, d'un travail effectué préalablement selon une méthode, seule capable de lui apporter le crédit de l'objectivité et donc de la scientificité. Dans un article écrit en 1996, deux chercheurs en sciences économiques, Jean-Pierre Mignot et Christian Poncet, se montraient soucieux de

> montrer dans le champ des sciences sociales les limites d'une démarche déjà évidentes dans les sciences de la nature, mais qui tendent à s'amplifier au fur et à mesure que l'objet de référence s'écarte de la conception physique[14],

faisant réapparaître le problème récurrent de « l'objectivisme reposant sur la mise hors circuit du sujet »[15]. Pour cela, les deux chercheurs commençaient par revendiquer, à la suite de la phénoménologie husserlienne, le primat du sujet sur l'objet (entendre : le sujet-chercheur). En effet, Husserl opère un renversement dans la théorie de la connaissance en affirmant :

> l'objet au sens intentionnel du terme est devenu immanent au sujet. S'il ne lui est pas "intérieur" au sens physique, il est malgré tout présent en tant que corrélat objectif de l'acte de conscience[16].

Pour la phénoménologie, conscience et sujet se fondent *in fine* dans leur rapport au monde. La réponse à l'analyse d'un objet visé (intentionalité) réside dans le sujet (le je, le cogito cartésien). En fait,

> le mouvement du regard est double puisque ce sont les impressions physiques qui viennent de la chose vers moi, et que l'acte de conscience est un acte inverse car le sujet regarde l'objet. Et le paradoxe de ce regard contient toute l'énigme husserlienne de la subjectivité qui se tourne vers l'objet pour en saisir le secret eidétique[17].

---

14 Jean-Pierre Mignot, Christian Poncet, « La relation sujet-objet dans la théorie de la connaissance. L'économiste et l 'organisation », *Sciences de la société* [en ligne], n°39, 1996, p. 143.

15 *Ibid.*

16 *Ibid*., p. 148

17 *Ibid*., p. 157.

La séparation objet-sujet dans l'analyse filmique : un double « creux »

Dans le champ des études cinématographiques, la phénoménologie peut être une entrée pour l'analyse de l'objet film et de son contenu ; en ce sens elle est un outil qui permet d'explorer, par exemple, les rapports des personnages aux lieux diégétiques (Benjamin Thomas) ou encore d'analyser le rapport, le lien entre film et spectateur dans le moment et le lieu de sa réception (Antoine Gaudin). Car les analyses filmiques se font toujours via le médium interprétatif qu'est le spectateur : il est en cela point de réception autant que point de passage. Pr exemple, si un travelling ascensionnel devant un horizon bouché génère l'attente visuelle *et* physique d'une résolution ou si un plan tourné en courte focale amène à ressentir un espace en expansion, fuyant de tous côtés, il s'agit bien là, à chaque fois, de l'actualisation d'une modalité d'expression de l'image animée grâce à la perception qu'en a le spectateur.

Pour pouvoir penser donc, cette dernière distance, celle qui sépare le corps du chercheur en deux (chercheur-spectateur, chercheur-interprète), il serait sans doute utile de se pencher sur ce qui a été réfléchi dans le champ de l'anthropologie notamment, ou la question de cette dualité du corps du chercheur a été très féconde :

> Longtemps peu préoccupés par la question de leur propre écriture, les anthropologues s'y sont intéressés dans les années quatre-vingt, et ce à travers deux courants principaux : l'ethnographie discursive, qui plaçait au centre de son étude les relations entretenues entre l'ethnologue et ses informateurs, et le courant « textualiste » initié par des chercheurs américains. La prise en compte de l'écriture de l'anthropologie accompagnait alors une remise en question radicale de l'objectivité scientifique à laquelle elle prétendait depuis l'instauration de sa forme (la monographie) et de sa méthode (l'observation participante) singulières[18].

[18] Anne Doquet, « Le terrain des notes. Enquête, notes de terrain et raisonnement de l'anthropologue », *Langage et société*, vol. 127, no. 1, 2009, pp. 52-70.

URL : https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2009-1-page-52.htm

Car « on supose une objectivité absolue... (du réel) et l'on oublie qu'il ne peut se révéler qu'à travers une dimension marquée par la subjectivité... Pour Merleau-Ponty est première, non pas la chose, mais la perception de la chose, autrement dit une dimension où le surgissement du réel est indissociable de son expression à travers la singularité d'un corps. L'expérience n'est pas une relation entre un sujet et une altérité donnés, mais un moment où ils surgissent de concert, presque indistinctement, dans un "sentir" qui brouille leurs différences même s'il ne l'abolit pas. En oubliant l'implication nécessaire du sujet dans l'expérience, autrement dit en ne voyant pas que derrière tout "donné" se cache aussi une certaine construction subjective, le réalisme prête au réel ses propres présupposés. » Guillaume Carron, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MétisPresses, 2014, pp. 18-19.

La question de l'écriture, et notamment celle de la transcription du carnet de terrain à l'écriture scientifique, est au cœur-même de la discipline anthropologique. Yoann Moreau et Mathias Crémadez, dans un article à la forme singulière, fragmentée, nommé « Cheptel atomique, du terrain à l'image »[19], tentent de mettre en lumière ce qui habituellement reste dans la marge, cette zone qui se retrouve être à la fois le lieu d'expression du corps du chercheur enquêtant sur un terrain et le lieu de retranchement, d'exclusion de ce même corps lors du passage à l'écriture scientifique. Le « plan » de cet article se donne ainsi :

> Extrait de carnet : 31 mars 2017, Namié (Japon). Dans la voiture, sur la route du retour
> Transcription dictaphone (2016.04.21-Ôno-san.mp3)
> Extrait de carnet : 1er novembre 2016 (à propos de mon usage du compteur Geiger)
> Transcription dictaphone (2016.04.22-Ôno-san.mp3)
> Extrait de mail à Mathias Clivaz (22 avril à 9:45, Ôno-san)
> Transcription dictaphone (2016.11.02-Tokyo.mp3) [20]

Mais alors, qu'en est-il de cette question dans le champ des études cinématographiques ? Dans la discipline qui est la nôtre, nous avons souvent l'impression, pour citer à nouveau J.P. Mignot et C. Poncet, que « le sujet se trouve directement évacué de toute démarche cognitive bien qu'il en soit le seul vecteur : le cogito est occulté au moment où il s'affirme21. » De continuer à nous positionner comme sujet à distance (comme si la raison, pour émerger, avait besoin de place, ou d'espace) du film à analyser, nous avons bien du mal à nous considérer comme entièrement pris dans une relation au monde fictionnel qui ne soit pas uniquement un monde en face du sujet, mais un monde dans le sujet et un sujet dans le monde où les personnages, entités intermédiaires, se donneraient en relais des qualités de l'espace diégétique, sinon parfois incompréhensibles dans leur aspect sensible. S'il existe toujours « ce préjugé occidental, préjugé massif,

[19] Yoann Moreau et Mathias Crémadez, « Cheptel atomique », *Techniques & Culture* [En ligne], 68 | 2017, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 27 avril 2023.
URL : http://journals.openedition.org/tc/8588

[20] *Ibidem.*

[21] Jean-Pierre Mignot Jean-Pierre, Christian Poncet, « La relation sujet-objet dans la théorie de la connaissance. L'économiste et l 'organisation », dans *Sciences de la société*, n°39, 1996, pp. 143-163.
URL : www.persee.fr/doc/sciso_1168-1446_1996_num_39_1_1301

accordant le primat à la perception visuelle dans notre rapport au monde »[22], il y a dans le fait de regarder un film un nœud qui se noue entre le regard (et l'écoute) du spectateur, et tous les sens des personnages fictionnels. Cela est rendu évident dans les scènes de souffrance physique ; car le regard alors s'oublie, et ce qui est difficile à *regarder* renvoie immédiatement le spectateur à sa propre corporéité. Le regard n'a jamais mal, mais le spectateur pourra aller jusqu'à se *détourner* physiquement de l'écran. Cette primo-réception du corps spectatoriel du chercheur, elle ne doit pas s'oublier. Et ce que nous proposons désormais est de réfléchir à sa transcription ; de considérer le film comme un véritable terrain et notre corps spectatoriel comme un possible carnet sensible de ce terrain.

À propos du renvoi permanent à une sémantique objective : la question de l'écriture des approches qualitatives

L'homme n'éprouve plus, il pèse. L'homme a cessé d'être un artiste pour être un savant.[23]

Posons cela d'emblée : il ne s'agit pas de « faire de la littérature » comme nous avons pu l'entendre (ce qui mériterait d'ailleurs de questionner les degrés de « littérature » d'un contenu textuel). Il s'agit d'écrire « juste », c'est-à-dire d'écrire « au plus près » de notre objet, d'établir un rapport d'entente voire d'affinité avec lui, et non d'autorité. À cette condition, l'écriture pourra peut-être nous faire retrouver cette relation première avec notre objet, relation qui est source de connaissance et qui sinon serait perdue. Nous en venons même à considérer la possibilité que ce soit par cette écriture que nous pourrions aller plus loin que la raison, en tant qu'effort vers « un amont de la raison, et non de son refus polémique »[24] et systématique. Car la raison étant advenue, ce lien relationnel entre le film et le corps du chercheur ne sera jamais retrouvée que par un élan autoréflexif de cette raison vers ce qui lui a justement permis d'advenir. Ainsi pour nous comme pour le philosophe François Jullien, « la "raison" et l'"émotion" », mais aussi la soi-disant objectivité scientifique « s'éloignant de la phénoménalité des choses » et la « subjectivité de la conscience et du

[22] François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, p. 25.

[23] Charles Ferdinand Ramuz, *La taille de l'homme*, Zoé, « Poche », Genève, 2019 (1ère éd. 1935, Grasset, Paris), p.131. L'auteur helvète fait ici référence à la tradition des scientifiques de rendre compte au public de leurs découvertes majeures à travers l'art, qu'il s'agisse de littérature ou de de dessin, peinture, etc... C'est aussi cette alliance entre science et fiction à l'aube de la Modernité que Frédérique Aït-Touati raconte dans son ouvrage intitulé *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne* (Paris, Gallimard, « nrf essais », 2011, 224 pages).

[24] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, *op. cit.*, p. 217.

sentiment » sont des « oppositions bavardes et qui s'en tiennent à la surface[25]. » François Laplantine aussi relève cet allant de la pensée humaine (cultivé, développé, rassurant) pour *la pensée binaire* (menant parfois à la pensée dogmatique) :

> au nom du grand partage de la connaissance et de l'existence, [on] oppose la précision et l'élégance, le deuil et l'enchantement, la sobriété et l'ébriété, l'ascétisme et la jouissance, la spontanéité et le contrôle de soi, qui sont autant de moyens de nommer la raison et la déraison[26] .

Conscients de traverser deux états que l'on oppose, nous choisissons pour notre part de les accepter sans nier leurs apports respectifs dans notre capacité à comprendre un objet, d'autant plus s'il est film, qui s'expose avant tout à nos sens avant d'être (trans)formé par l'intelligence. Et l'intelligence est de reconnaître tout à la fois le caractère sensible de la relation qui s'est nouée entre l'objet et le sujet, non dans une séparation absolue de l'un et de l'autre, mais *avant tout* comme une rencontre, ouvrant la voie à un cheminement, dans notre travail, entre la complexité de l'objet *sur* lequel nous écrivons, et le choix de l'écriture qui en découle. Par ailleurs, quand certains conçoivent l'art, dont le cinéma, comme une possibilité de dire des concepts « là où les mots résistent », renvoyer le travail d'interprétation à un positivisme scientifique qui tendrait à colmater les interstices, à redessiner le contour de certains flous par des mots précis à la sémantique univoque pourrait être considéré comme une éviction de cette caractéristique majeure[27]. Cela consisterait tout autant à considérer l'objet-film uniquement comme un pensé, et jamais plus comme un vécu.

Alors si notre travail consiste en partie à donner un sens, à expliquer, c'est-à-dire à déplier un enjeu (narratif, esthétique, structurel, sémantique...), nécessaire est de se poser la question : « un sens, qu'est-ce que cela veut dire ? ». Et bien peut-être « cela veut dire que quelque chose nous *parle* – comme on dit d'une évocation, d'une analogie, qu'elles sont *parlantes*[28]. » François Jullien ne dit rien de moins lorsqu'il écrit : « la Normandie est douce,

---

[25] *Ibid.*, p. 216.

[26] François Laplantine, *Le Social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, p. 48.

[27] Par ailleurs, sur les différents courants qui traversent le travail d'interprétation lui-même, voir : Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (1ère éd. 1987), 411 pages.

[28] Olivier Rey, *Itinéraire de l'égarement. Du rôle de la science dans l'absurdité contemporaine,* Paris, Seuil, 2003, pp. 13-17. C'est l'auteur qui souligne.

même par grand vent et grande pluie, harmonieuse et tamisée ; elle est "reposante", dira-t-on, disant là ce genre de choses dont on sait bien que cela n'a pas de sens mais qui néanmoins s'impose. » F. Jullien est bien conscient que l'expression, qui lie ici un lieu géographique « objectif » à un adjectif de perception est par nature équivoque. Mais elle n'en demeure pas moins *juste,* puisqu'elle permet de nouer une forme de compréhension cette fois-ci par l'affect entre le lecteur (et même, les lecteurs, puisque le « on » suggère déjà un sens commun, voire un « bon sens » commun) et le paysage évoqué. En effet, le paysage est bel et bien déplié dans cet attribut qualifiant à la fois une ambiance et une disposition du corps. Au lieu d'enfermer le paysage dans une image fixe, cette formule le libère et n'en est pas moins précise, au contraire. D'ailleurs, François Laplantine va plus loin encore dans la sollicitation d'une liberté grammaticale qui, d'*allure* littéraire, recouvre en fait un besoin de précision et de rigueur :

> le mensonge, l'illusion, mais aussi la bêtise selon le mot de Flaubert, consiste à penser que l'« herbe est verte », toujours verte, et du même vert, n'importe quel jour, et à n'importe quelle heure. C'est à cette fausse précision, et à ce manque de rigueur, que peut conduire la violence identitaire du savoir, comme s'il n'existait que l'absolument vert ou du totalement bleu ou du définitivement rouge, alors qu'il convient de parler, par exemple, du devenir-mauve de la couleur bleue[29].

[29] François Laplantine, *op. cit.,* p. 196.

REMERCIEMENTS

(Remerciements sans ordre d'importance.)

Merci à la région Nouvelle-Aquitaine et aux porteurs du projet VisionNAge(s) dans le cadre duquel j'ai pu réaliser les premières années de ma thèse tout en étant financée, condition sans laquelle ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

Merci à l'Université Bordeaux Montaigne et à sa Maison de la Recherche.

Merci à Pierre Beylot et Camille Gendrault pour leur suivi durant ces cinq années ; en particulier : à Pierre pour le cadre, à Camille pour l'élargissement du cadre.

Merci à tous ceux dont j'ai croisé la route à un séminaire, à une journée d'étude ou ailleurs, qui m'ont écoutée, questionnée, et qui à chaque fois, à travers nos échanges, ont favorisé chez moi le sentiment d'être ici « à ma place ».

Merci à ma mère pour sa confiance toujours renouvelée.

Merci à mon père pour son désintérêt qui est aussi à mon sens preuve de confiance.

Merci à Pascale et Jorge pour le premier élan de ma recherche lors du confinement. À ces jours vécus à trois, qui furent fous et combien heureux...

Merci à Chloé pour les heures, jours, et finalement années à travailler à la fois côte à côte et ensemble. Sa présence et sa persévérance ont été un moteur pour mon propre travail.

Merci à Christophe, la plus fidèle présence depuis le début de cette aventure.

Merci à Greg.

Merci à tous ceux qui m'ont éloignée du travail de la thèse, me permettant de rendre celui-ci plus léger. Et à tous ceux qui m'y ont ramenée, me rappelant à chaque fois à quel point ce travail fut passionnant.

INTRODUCTION

Le littoral néo-aquitain



© Thomas Pesquet

Le littoral néo-aquitain, façade maritime ouverte sur l'Atlantique de 720 km[30] de long et courant sur quatre départements (Charente Maritime, Gironde, Landes et Pyrénées-Atlantiques) rassemble une large variété topographique sous une même dénomination. Une partie de ce littoral, de l'estuaire de la Gironde à l'estuaire de l'Adour, est parfois appelée Côte d'Argent. Plus haut, au nord de l'estuaire de la Gironde se trouve la partie littorale de la Charente-Maritime, un territoire s'étendant de Charron, petit village côtier sous la frontière des Pays de la Loire, jusqu'à Saint-Bonnet sur Gironde, dernier village avant la frontière girondine. A cela s'ajoute l'archipel charentais constitué des îles d'Oléron, de Ré, d'Aix, et enfin la plus petite des quatre, l'île Madame. Plus bas vient s'enchainer à la Côté d'Argent la Côte Basque, et il faut bien garder en tête le fait que

> ces noms, choisis avec soin comme des noms de marque, définissent l'identité de territoires à construire. L'enjeu est commercial et financier. Spéculateurs immobiliers, propriétaires de grands hôtels et compagnies de chemin de fer lancent une portion de côte comme un produit[31].

Du port de plaisance des Minimes (situé à La Rochelle et premier port de plaisance de la façade Atlantique) à la station balnéaire de Saint-Jean-de-Luz en passant par le bassin d'Arcachon, les orientations en termes d'urbanisme ont bien souvent été décidées contre les éléments (construction de digues, fixation des dunes...) et ont ouvert la voie à de nombreuses vocations touristiques et commerciales[32].

Le littoral néo-aquitain est un littoral fortement étendu, mais une spécificité s'en détache rapidement pour l'œil et pour l'esprit. Cette spécificité, géologique, se montre comme intuitivement *géométrique*, ce que même l'astronaute Thomas Pesquet[33]

---

[30] URL : http://www.crt-nouvelle-aquitaine.com/Le-territoire/Nos-filieres/Littoral.

Le CRT est le comité régional du tourisme, région Nouvelle-Aquitaine. Les données diffèrent toutefois d'un site à l'autre. Voir plus loin, page 11.

[31] Catherine Bertho-Lavenir et Guy Latry, « Côte d'Argent, Côte d'Émeraude : les zones balnéaires entre nom de marque et identité littéraire », dans *Le Temps des médias,* vol.8, 2007/1, p. 105.

URL : https://doi.org/10.3917/tdm.008.0105

[32] La Nouvelle-Aquitaine accueille 28 millions de touristes par an (chiffres 2017). Elle est la première région de France en termes de nuitées pour les résidents français, et la cinquième concernant les touristes étrangers.

URL : http://www.crt-nouvelle-aquitaine.com/Observatoire/Chiffres-cles

[33] Astronaute français en séjour en 2021 à bord de la Station Spatiale Internationale (ISS).

donnait à voir en en publiant en juillet 2021 une série de clichés[34] pris depuis la Station Spatiale Internationale. Ces clichés étaient accompagnés, sur le compte Facebook de l'astronaute, du commentaire[35] suivant : « L'intégralité de la Côte landaise, ou presque ! Un collage un peu plus simple à réaliser que les autres puisque j'ai shooté quasiment en ligne droite du Pays Basque au sud jusqu'à l'embouchure de la Gironde au nord[36]. » Voilà, ici explicité par Thomas Pesquet, ce que nous avions vu sur de nombreuses cartes : une « ligne droite » sableuse, étrangeté dans le paysage littoral français constitué principalement de sinuosités minérales ou bétonnées, de saillies, d'élans vers la mer tout autant que de replis, de criques et d'ouvertures. Cette *ligne continue,* qui apparait encore plus nettement « vue du ciel », constitue le versant ouest du parc naturel des Landes de Gascogne. D'où le nom de « côte landaise », pour la même partie du littoral que l'on appelait plus haut Côte d'Argent[37]. Et seul le bassin d'Arcachon, « cette invasion de l'Océan dans les terres », cette « échancrure du littoral inflexible des Landes »[38], vient rompre un instant la continuité de cette côte en son milieu. Et si la confusion peut poindre lorsque l'on parle de la « côte landaise », c'est que celle-ci n'est pas uniquement la côte du département des Landes ; s'y ajoute la côte de la Gironde. En effet, les plages girondines et landaises ne forment quasiment qu'une seule et même grande plage prenant la forme d'un massif dunaire essentiellement non urbanisé de plus de 230 kilomètres qui débute à l'orée de l'estuaire de la Gironde pour finir là ou commencent les 40 kilomètres de côte du Pays Basque. Au sud de la côte landaise, donc, le paysage se modifie en profondeur et les premières grandes villes balnéaires du pays basque apparaissent en front de mer, telles Anglet, Biarritz ou Saint-Jean-de-Luz, avec des incursions sur la plage par une bétonisation des côtes parfois forte. C'est qu'il faut préciser aussi que le parc des Landes de Gascogne se termine à cet endroit, et qu'alors se raréfient

---

[34] URL : https://www.esa.int/ESA_Multimedia/Images/2021/07/Les_Landes_large?fbclid=IwAR0sV_WYzY7J63VSwivZ326Pw_IrFuzEeQ5LelbyN4yvcZ6eAkC5t-Ox1wI

[35] URL : https://www.facebook.com/ESAThomasPesquet/posts/374610360703602?ref=embed_post

[36] Voir l'image page 3. La reconstitution photographique de la côte landaise par Thomas Pesquet débute en fait au Sud de l'estuaire de la Gironde, à la plage Gurp, située entre Soulac et Montalivet et va jusqu'à Capbreton au Sud. La pointe du Médoc, au Nord de Soulac, n'est donc pas visible, ni Soulac elle-même.

[37] L'appellation Côte d'Argent vient en réponse à une dynamique née en 1887 avec Stéphen Liégeard qui mentionne dans un livre éponyme la « Côte d'Azur ». On retrouve aujourd'hui nombre de ces dénominations, principalement à but promotionnel : Côte d'Émeraude, Côte de beauté, Côte de Nacre, Côte de Lumière, Côte d'Opale...

A ce propos, voir « Côte d'Argent, Côte d'Émeraude : les zones balnéaires entre nom de marque et identité littéraire », *op.cit.*, pp. 105-117.

[38] Onésime Reclus, *Les Landes à vol d'oiseau*, Bordeaux, Le Festin, « Petites variations », 2018 (1ère éd. 1908, Flammarion), p. 66.

les pinèdes jusqu'à disparaitre, de même que le cordon dunaire. Les caractéristiques géologiques de la côte ne sont ainsi plus les mêmes, et l'on voit les plages de sable fin se transformer progressivement, en cheminant vers le sud, en falaises disposant de leurs propres spécificités comme le célèbre affleurement du flysch crétacé plissé à Saint-Jean-de-Luz. Ainsi, entre l'Adour et la Pointe Saint-Martin à Biarritz « se trouvent les derniers termes du massif dunaire landais plio-quaternaire, brutalement remplacés vers le sud par des falaises rocheuses jusqu'à Hendaye[39]. »

Mais revenons à la côte landaise. Elle représente, comme mentionné plus haut, un littoral de 230 kilomètres[40] sur... 720 kilomètres de côtes néo-aquitaines relevés par le Comité Régional de Tourisme de cette région[41].Seulement, le GIP (groupement d'intérêt public) littoral avance pour ces mêmes côtes le chiffre de 970 kilomètres[42] ! Concernant plus spécifiquement la côte de Gironde, le site Cosmovisions de l'encyclopédie en ligne grand public Imago Mundi lui attribue une longueur de 175 kilomètres alors que l'autre encyclopédie grand public en ligne Wikipédia n'en donne de son côté que 126 kilomètres ; l'Observatoire National de la Mer et du Littoral, quant à lui, en estime le linéaire côtier à 360 kilomètres... Ce que l'on relève ici comme incohérences concernant les côtes de Nouvelle-Aquitaine se vérifie également partout ailleurs ; relevons, pour l'exemple, la comparaison effectuée par Gérard Villemin sur son site de vulgarisation mathématique à propos des nombres :

---

[39] Bérangère Clavé-Papion, « Le littoral basque », *Infos Dynamiques Environnementales* [en ligne], publié le 04/06/18, mis à jour le 06/11/18, consulté le 23/07/21.
URL : https://dei.hypotheses.org/732

[40] Chiffre de l'Observatoire Régional des Risques de Nouvelle-Aquitaine (ORRNA).

[41] Source : http://www.crt-nouvelle-aquitaine.com/Le-territoire/Nos-filieres/Littoral.

[42] URL : https://territoires.nouvelle-aquitaine.fr/outils-et-ressources/les-partenaires/le-gip-littoral#:~:text=%23Littoral-,Un%20littoral%20%C3%A9tendu%20et%20exceptionnel%20en%20partage,mais%20aussi%20une%20grande%20fragilit%C3%A9.



France métropolitaine

Selon IGN

Côtes sableuses	1 948 km
Marais et vasières	1 316 km
Côtes rocheuses	2 269 km
Total France	**5 850 km** (5 533 + 317 km de divers?)

Selon United States Defense Mapping Agency

France	7 330 km

Selon Wikipédia

Littoral de France	3 805 km
Côtes de France	4 668 km

Selon Factbook

Côtes de France	3 427 km

Selon MIMEL (Mission Inter-services de la Mer Et du Littoral)

Trait de côte "lisse":	3 240 km
Avec "anfractuosités":	7 200 km
Avec îles (Outre-mer?):	16 331 km

(Source : http://villemin.gerard.free.fr/aGeograp/GENERALE/TraiCote.htm)

Que pouvons-nous en déduire ? Premièrement, que la proportion des côtes landaises rapportée à la longueur totale du littoral néo-aquitain met en défaut notre intuition : elle est plus faible que ce que nous inclinons à penser en regardant une carte. Ensuite, que personne ne s'accorde sur la longueur des côtes. À qui donc se fier et surtout, pourquoi une telle divergence ? Cette dernière réside dans le rapport atypique qu'entretient tout littoral avec le calcul de ses côtes.

Au départ, une énigme mathématique

Habituellement, dans les études des géographes, cartographes ou techniciens du territoire, on évalue le « linéaire côtier », qui prend en compte toutes les invisibles sinuosités des côtes[43]. Seulement, « les côtes de Gironde, en dehors du bassin d'Arcachon, et [les côtes] des Landes sont surtout composées de grandes plages sableuses »[44] ; en conséquence de quoi, elles développent « un linéaire relativement faible[45]. » Or, une côte en « ligne droite » ne peut rivaliser en distance avec les circonvolutions et recroquevillements d'une côte plus accidentée ; une longue plage de sable ne sera *jamais* aussi *longue*, quand bien même elle nous

[43] Ce qui correspond, dans les relevés de Gérard Villemin, au calcul du trait de côte de la MIMEL « avec anfractuosités », contrairement au trait de côte « lisse ».

[44] « Synthèse statistique de la façade Sud Atlantique », effectuée par l'Observatoire National de la Mer et du Littoral, juillet 2027.
URL : https://notre-environnement.gouv.fr/IMG/pdf/synthese_statistique_de_la_facade_sud_atlantique.pdf

[45] *Ibid.*

paraitrait plus *étendue* (c'est-à-dire occupant plus d'espace), qu'une petite crique rocheuse dentelée, fracturée. Par ailleurs, si les outils et méthodes des cartographes sont les mêmes et permettent bien de mesurer la « longueur *développée* de la côte »[46], ces outils supposent tout de même « qu'un certain nombre de choix préalables soient faits »[47]. Ainsi, on constate qu'en fonction du référentiel sollicité, un même outil ne mesure pas les mêmes objets, ni de la même manière. Enfin,

> plus nous mesurons les côtes [...] avec précision, plus le résultat est grand. L'ajout de détails de plus en plus petits ne fait qu'augmenter la mesure, sans aucune limite. [...] Ce phénomène porte aujourd'hui le nom d'effet Richardson, ou plus communément, de paradoxe littoral[48].

Si l'on revient au littoral néo-aquitain, nous comprenons mieux qu'il est impossible d'arrêter un chiffre qui serait en toutes circonstances *vrai* : il n'y a pas un seul *bon* calcul, tous les chiffres se valent puisqu'ils se réfèrent tous à une réalité plus ou moins *détaillée et précise* en fonction de l'unité de mesure utilisée. C'est ce qu'on appelle une fractale. De manière contre-intuitive, aucun littoral mesuré par les outils des géographes ne peut donc se voir octroyer une longueur unique et indépassable.

Écart

...la mer qui ne ressemble à aucune autre, ni mer bretonne, ni mer provençale, ni grise, ni bleue, [...] la mer landaise, massive, infinie, suivie du regard pendant 60 lieues, si l'homme voyait aussi loin, et l'Océan tombant sur la plage par une blanche cascade dont la fin se perd au nord comme au midi dans les lointains indécis de l'embrun. Et pas une ville, un port, un hameau, une chaumière. L'homme absent avec ses œuvres, ses arts, ses pompes, son verbiage et ses vanités. Quoi d'aussi grand dans le monde[49] ?

---

[46] C'est nous qui soulignons.

[47] Voir la définition du linéaire côtier donnée ici : URL : http://www.glossaire-eau.fr/concept/lin%C3%A9aire-c%C3%B4tier.

Cette définition est reprise du site de l'*Ifremer*.

[48] Mickaël Launay, *Le théorème du parapluie ; ou l'art d'observer le monde dans le bon sens*, Flammarion, Paris, 2019, pp. 130-131. Pour consulter article original, voir « How long is the coast of Britain ? Statistical self-similarity and fractional dimension », Benoît Mandelbrot, *Science*, vol. 156, 05 mai 1967, pp. 636-638.

URL : https://science.sciencemag.org/content/156/3775/636

[49] Onésime Reclus, *Les Landes à vol d'oiseau*, *op. cit.*, p. 58.

Passé cette précision mathématique, qu'est ce qui finalement donne les limites du terrain géographique dont nous proposons d'étudier les formes au cinéma ? Qu'est-ce-qui *fait unité* pour nous ? A le dire sans détour, ce qui aiguillonne notre réflexion en son amont, c'est justement cette particularité de la côte landaise que l'on relevait plus haut : une longue bande dunaire, unique sur le littoral français et courant sur plusieurs centaines de kilomètres. Ce qui rend cette côte unique est donc en premier lieu la longueur de cette plage faite quasiment d'un seul tenant ; ensuite, la présence d'un large cordon dunaire végétalisé marquant la séparation entre littoral et rétro-littoral (aussi appelé *hinterland*) et devant initialement limiter, par les efforts voués à sa préservation, l'érosion et l'envahissement par le sable des terres intérieures. Ce qui nous intrigue, c'est donc avant tout la capacité de ce territoire d'exprimer géographiquement une forme de *retrait*, *d'écart*, ou de *distance* : distance du « naturel » d'avec le bâti, distance à parcourir pour accéder à l'océan, retrait du tumulte urbain ou plus largement du tumulte continental, la spécificité géo/logique/graphique de certains espaces « séparés » à (ren)forcer un type de présence de l'homme au lieu.

S'ouvre alors la possibilité, dans la réalité mais aussi dans la diégèse filmique, d'un rapport corps-espace spécifique qui, lorsqu'il constitue une forme *appuyée* d'immersion dans un lieu, est appelé par Bernard Andrieu la *cosmose*. Ainsi l'épistémologue (spécialiste du corps et des pratiques corporelles) demande-t-il

> comment contenir en nous ce qui nous déborde et dont nous avons activé la potentialité en révélant cet autre corps, ce corps capacitaire que ni l'éducation reçue jusque-là, ni les interactions incorporées au plus profond de nous n'avaient éveillé. *Nous admettions, en nous immergeant dans la nature, que ce que nous sommes n'est pas entièrement ce que nous pourrions être*[50].

Il en va de même pour le philosophe et sinologue François Jullien à propos du paysage :

> ce qui fait paysage est que cette extériorité, qui reste le plus irrémédiablement marquée (c'est pourquoi même il faut du sauvage au paysage, comme le voulait le romantisme), non seulement se laisse percevoir intérieurement, mais, plus encore,

[50] Bernard Andrieu**,** *Se fondre dans la nature. Figures de la cosmose. Cosmotique 1*, Liber Québec, Montréal, 2007, 188 pages. C'est nous qui soulignons.

> fait découvrir, dans cet « intérieur », au fond d'un « soi », une intériorité qu'on ne soupçonnait pas ; qui demeurait endormie (enfouie) et ne vibrait pas[51].

Ainsi voit-on s'accomplir, dans des conditions spécifiques, une révélation, un dévoilement du corps en contact avec un lieu, et en particuliers la nature. Cet « autre corps », cette autre « intériorité », c'est ce qui serait resté tu en d'autres lieux, au profit d'une autre version encore de soi-même, ni pire ni meilleure, mais différente. À l'heure d'un engouement manifeste pour l'épigénétique[52], on constate alors qu'au cinéma aussi l'environnement module l'expression des personnages, tout comme ces derniers permettent d'actualiser certaines caractéristiques des lieux avec lesquels ils sont mis en contact.

Il y a donc d'abord à insister sur ce rapport corps-espace au cinéma qui n'est ni fusion (chacune des parties gardant sa singularité), ni réconciliation (il n'y avait pas discorde, mais plutôt séparation), ni même union (nulle unité n'est à chercher ici), mais peut être une *rencontre*. Ou, reprenant à notre compte la belle expression de Bernard Andrieu, nous nous trouvons devant une « peaurosité du corps vivant »[53], où le corps et le lieu s'*infusent* mutuellement, principalement grâce à cette frontière perméable, sensible qu'est la peau ; car tout autre sens mis en veille, je ne me soustrais pourtant jamais de ma peau comme moyen d'accéder à ce qui m'entoure, comme moyen de connaissance de mon environnement immédiat, de ce que je touche et qui, étant touché, me touche en retour : « Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela, rien de plus.[54] »

Pour citer Roland Barthes, ce contact constitue « la grande phase tactile de la découverte, le moment où le merveilleux visuel va subir l'assaut raisonnant du toucher (car le toucher est le plus démystificateur de tous les sens, au contraire de la vue, qui est la plus

---

[51] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 2014, p. 92.

[52] « Le terme épigénétique désigne les processus moléculaires permettant de moduler l'expression des gènes, mais qui ne sont pas fondés sur des changements dans la séquence de l'ADN *(Bird, 2007 ; Gabory, 2011 ; Bourc'his, 2010)*. De façon vulgarisée, le génome est souvent comparé à la partie « hardware » d'un ordinateur, alors que l'épigénome fait partie de la composante « software » qui contrôle les opérations. »
Source : « Épigénétique et environnement », Département Prévention Cancer et Environnement, Centre Léon Bérard, mis à jour le 15/09/2022, consulté le 21/05/2024.
URL : https://www.cancer-environnement.fr/fiches/informations-generales/epigenetique-et-environnement/#

[53] « Art du distanciel et peaurosité du corps vivant », *Ligéia*, *Art et Biotechnologie*, n° 185-188, en ligne, octobre 2021.
URL : https://www.cairn.info/revue-ligeia.htm

[54] Paul Valéry, *Mon Faust*, Folio, « Essais », Paris, 1998 (1ère éd. 1946), p. 71.

magique) »[55]. C'est aussi le plus phénoménologique ; quand Ava (*Ava,* Léa Mysius, 2017) s'avance nue et aveugle dans l'océan ou quand Elena (*Madre,* Rodrigo Sorogoyen, 2019) se permet d'y glisser quelques orteils, s'amusant timidement du remous des vagues échouées ; quand Daniel et Lucie (*Poissonsexe,* Olivier Babinet, 2019) essayant d'attraper un poisson, laissent leurs corps se frôler pour la première fois dans le mouvement de la houle, il y a à chaque fois davantage qu'une solitude se laissant volontairement affecter par une immensité : il y a jaillissement d'une corporéité, d'une vitalité rendue par le toucher.

Mais la côte landaise n'est pas la seule en Nouvelle-Aquitaine à attester d'une forme d'écart. Si nous aurions pu retenir l'écart culturel (en tant que singularité) comme critère valide pour inclure le littoral basque (Pyrénées-Atlantique) de la Nouvelle Aquitaine dans notre terrain d'étude, il nous a semblé d'emblée trop éloigné de la notion d'écart telle que nous l'entendons ici, laquelle se constitue d'abord, on l'aura compris, par une distance physique, géographique ; une distance concrète et immédiate se matérialisant dans l'espace et pouvant impacter par là-même le corps des personnages. Mais une autre spécificité du littoral néo-aquitain vient pourtant attirer notre attention : les îles charentaises. Si nous délaissons volontairement le littoral continental de Charente-Maritime à cause de sa trop forte urbanisation, celle des îles se laisse oublier au profit de leur relatif éloignement d'avec la terre continentale qui, associé à leurs petites tailles, en font des terrains d'exploration intéressants de la notion d'éloignement.

Notre approche (n') est-elle (qu') esthétique ?

Ces deux dispositions, géographiques et thématiques, permettront de délimiter le domaine de relevance de notre travail, lequel témoigne de sa pertinence. Selon Jacques Aumont,

> la pertinence est instituée : c'est une décision que doit prendre l'analyste, consciemment et de préférence explicitement. Elle définit un domaine de "relevance", donc désigne dans l'œuvre que l'on cherche à comprendre un certain

[55] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 167.

> nombre de traits formels, de phénomènes, de lignes de contenu, qui deviennent de ce fait ceux que l'analyste doit travailler et, si on le désire, interpréter[56].

Dans notre cas, il s'agit d'« élaborer une pertinence descriptive » qui « soit suffisamment générique pour correspondre à un ensemble d'objets mais aussi, autant que faire se peut, à une grande variété d'approches[57]. » Celle-ci doit donc s'envisager et enfin se comprendre comme un « élément structurel » « qui sert aussi bien à définir les objets à décrire qu'à contrôler la description[58]. » Si Jessie Martin prend pour exemple de pertinence descriptive la notion de *singularité*, nous avons quant à nous proposé celle d'*écart*, notion qui nous amène à formuler un premier questionnement comme suit : comment un film porte-t-il, parfois à travers le corps-même des personnages, la trace d'un territoire géographiquement « à l'écart » ?

Mais pourquoi mettre en avant le domaine de relevance de notre thèse ? Parce que cette dernière ne peut, comme il est habituellement d'usage, se prévaloir d'une seule approche disciplinaire, étant foncièrement polymorphe : parce que notre travail relève d'une méthode prospective plutôt que déductive, ce sont les films de notre corpus qui nous permettent de justifier l'approche choisie plutôt que l'inverse. Cependant, nous avons bien conscience que « le système universitaire français est conçu de telle sorte que ses instances y mesurent moins la validité méthodologique et scientifique des travaux que leur appartenance à un champ disciplinaire donné[59]. » À partir de ce constat d'ailleurs, Laurent Jullier et Raphaëlle Moine mettent en garde : « On comprend que de jeunes chercheurs n'aient pas envie, en choisissant un sujet qui leur demanderait de "s'éparpiller", de risquer la marginalisation. » L'explicitation du domaine de relevance de notre thèse nous permet alors d'établir sa pertinence en dehors de toute appartenance à un champ disciplinaire ou à une approche uniques et forcément limitants par rapport à nos objets d'étude, même si nous pourrions tout de même avancer le fait qu'une majorité de notre travail s'établit dans le champ de l'esthétique.

---

[56] Jacques Aumont, « Faire sens, tout de même », *Ce que pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, pp 85-86.

[57] Jessie Martin, *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011, p. 104.

[58] *Ibidem.*

[59] Laurent Jullier et Raphaëlle Moine, *op. cit.*

Et pourtant, nous savons mieux ce que l'esthétique n'est pas plutôt que ce qu'elle est. En théorie, l'esthétique se définit comme la science du sensible : elle serait la science des sens, du beau, donc de la perception et des émotions provoquées par un objet, menant finalement à prendre en compte le jugement de goût lié au soi intime[60]. De ce point de vue, nous nous situons globalement dans une approche esthétique. En pratique, cette dernière semble davantage se définir par l'objet lui-même, passé au filtre du jugement de goût, mais pas de n'importe quel goût ; d'un goût qui se voudrait « objectif » et qui serait donc le « bon », le « légitime » : celui qui continue en somme d'opposer un cinéma dit d'auteur et un cinéma dit populaire. De ce point de vue donc, à regarder la diversité de notre corpus, nous voilà exclus de toute prétention au domaine de l'esthétique. Pour autant, comme le souligne Dominique Chateau : « L'esthétique est une collection de sujets disparates, de méthodes et de discours divers. » Elle

> est formée d'esthétiques, non point au sens où ses auteurs communiqueraient sous forme plus ou moins sophistiquée leur goût au public, mais où chaque nouvelle proposition formulée exprime, outre une version de l'art comme objet philosophique, une conception de l'esthétique[61].

Laurent Jullier et Raphaëlle Moine, prenant appui sur les travaux du philosophe Roger Pouivet, confirment : « il n'y a pas d'unité thématique et méthodologique de l'esthétique et de la philosophie de l'art en France aujourd'hui, et encore moins de discussion »[62].

Laurent Jullier, dans son travail sur l'analyse de film, décrit deux modes différenciés de réception vis-à-vis d'une œuvre : objectualisme (penser qu'un film a des qualités qui lui sont inhérentes) *versus* expérientialisme (les qualités d'un film se révèlent à son contact, et sont donc liés à la réception – à l'expérience – qu'en fait le spectateur). Ici, nous pourrions dire que nous nous situons dans un entre-deux : nous posons comme principe que toute

---

[60] Selon Jacques Aumont : « « L'esthétique a été d'abord une réflexion sur la sensation, et la découverte kantienne a été de la lier au jugement de goût, c'est-à-dire au plus intime du sujet. Pourtant, après deux siècles et demi d'existence officielle du mot, on ne l'attache généralement ni à la sensation ni au goût, mais à deux domaines que souvent elle sert à confondre : le beau et l'art. » (*De l'esthétique au présent*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 1998, p. 57)

[61] Dominique Château, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture Philosophique », 2000, p. 8.

[62] Laurent Jullier et Raphaëlle Moine, « Introduction au n° 15 *Chefs-d'œuvre et navets* », *Mise au point* [en ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 15 février 2022, consulté le 18 septembre 2023.
URL : http://journals.openedition.org/map/5425 ; DOI : https://doi.org/10.4000/map.5425

analyse est effectuée via un médium interprétatif qui est le spectateur : ce dernier est en cela point de réception autant que point de passage. Pourtant, si nous considérons que le spectateur actualise et présentifie les qualités potentielles d'un film, notre objet d'étude n'est pas, on l'aura compris, la réception spectatorielle, mais bien avant tout un des caractères de la catégorie esthétique qui est la « disposition objective interne des éléments » d'un film telle qu'elle aboutit à la production d'une réception sensible et intelligible de l'œuvre. Par exemple, si un travelling ascensionnel devant un horizon bouché génère l'attente visuelle *et* physique d'une résolution, ou si un plan tourné en courte focale amène à ressentir un espace en expansion, fuyant de tous côtés, il s'agit bien là, à chaque fois, de l'actualisation d'une modalité d'expression de l'image animée grâce à la perception qu'en a le spectateur. Notre approche est esthétique, en cela aussi qu'elle revendique donc le retour d'une sensibilité phénoménologique opérationnelle tout autant dans le travail de l'analyse que dans un *in situ* diégétique prenant en compte le corps des personnages et leur sensibilité à leur environnement direct. Ainsi, lorsque nous parlons de réception, il ne s'agit pas de prendre en compte l'étendue des possibles et distinctes manières d'appréhender une œuvre, relative à la diversité de ses publics mais, pour la théorie, de postuler l'existence d'un sujet spectatoriel unique, moins « spectateur idéal » comme on a tendance à le nommer que spectateur idéel. Car bien souvent, le spectateur idéal est un esprit idéal ; parfaitement raisonnant, il n'en a de fait que trop souvent perdu son corps, pourtant primo-récepteur de l'œuvre.

Ces affinités avec le champ de l'esthétique ne nous empêcheront pas de butiner du côté de la sémiologie, notamment dans ses emprunts à la linguistique, lorsque nous nous pencherons sur la signification spécifique d'un toponyme fictif dans son lien à un référent réel, ou pour appréhender les codes socio-culturels que convoque un titre d'œuvre. Concernant le film *Ma famille t'adore déjà* (Jérôme Commandeur et Alan Corno, 2016), on aura d'ailleurs recours à une approche socio-culturelle, celle-ci permettant d'aborder la construction d'un espace bénéficiant à l'expression de rapports de force auxquels l'esthétique de ces espaces se soumet également, voire contribue. On trouvera donc, ici et là, comme on l'esquisse déjà, quelques échappées qui pourraient avoir tendance à s'autonomiser par rapport à l'ensemble ; on se gardera de les lire comme telles, mais plutôt comme l'exemple d'une polyphonie interprétative qui finalement vise à former un tout cohérent *mais* ouvert.

Car un des problèmes posés par l'esthétique dans la recherche en cinéma est le choix du corpus d'étude. Pour nous, la posture qui suppose implicitement qu'il existerait *a priori* des films légitimes et *a contrario* des films non légitimes à être étudiés par des outils relevant de l'esthétique est difficilement justifiable. Nous proposons plutôt de poser ici un principe d'indifférenciation, qui n'est cependant pas à comprendre comme un principe d'équivalence : c'est que nous ne connaissons pas, à l'instar de Laurent Jullier, « la honte de parler d'art à propos de produits si ostensiblement faits pour plaire »[63] (catégorie dans laquelle certains placeront plusieurs films de notre corpus avec sans doute en tête *Camping* (Fabien Onteniente, 2006) ou *Ma famille t'adore déjà* (Jérôme Commandeur, Alan Corno, 2016)). Autrement dit, « nous n'avons pas besoin d'un long plan fixe sur un visage pensif ni de distanciation brechtienne tous azimuts pour nous inciter à réfléchir, à nous montrer actifs ou vigilants[64]. » On peut aussi considérer que tout objet cinématographique souhaite plaire, ne serait-ce que parce que sans cela, la carrière de son réalisateur n'irait pas bien loin. On pourrait aussi s'interroger sur ce que serait une comédie qui ne chercherait pas à plaire, mais tel n'est pas notre sujet.

Nous avons donc choisi un corpus de films fortement hétérogène d'un point de vue esthétique. Or, nous considérons cette multitude comme un atout car elle nous permet de rendre compte de ce qu'il y a de varié et de ressemblant dans ces univers diégétiques, de ce qu'il y a de divers ou d'identique ; en termes de méthode, ce mélange se révèle extrêmement productif car il nous permet, comme déjà mentionné, d'introduire une dimension socio-culturelle ou politique dans la réflexion esthétique, et inversement. Nous pourrons constater, par exemple, que l'économie touristique du littoral néo-aquitain et l'investissement en termes de résidence secondaire sont davantage visible dans certains films quand d'autres se concentrent sur un rapport plus intime au lieu, que celui-ci soit singulier ou ordinaire. Cette diversité filmique constitue un éventail des possibles sur ce que le cinéma

---

[63] Laurent Jullier, « Esthétique du cinéma et relations de cause à effet », *Cinémas*, vol. 15, numéro 2-3, printemps 2005, p. 58.

URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2005-v15-n2-3-cine1032/012319ar/

[64] *Ibid*., p. 54.

Nous accordons une grande valeur au fait qu'il « est toujours possible de se servir de la disposition esthétique pour recevoir un objet qui n'a pas été pensé comme une œuvre d'art. Par exemple, le regard d'André Bazin — qui est resté marginal — lui permettait de trouver tout de même son bonheur en visionnant un navet, dans la simple exactitude biomécanique des images des êtres qui défilaient sur l'écran. » (*Ibid*, p. 57) Comme il est précisé, l'esthétique n'est donc pas tant une position (au sens de « je suis placée dans ») qu'une disposition (« je regarde depuis »).

« fait » ou « défait » du littoral, cet espace qui préexiste dans l'imaginaire collectif actuel comme territoire de plaisance. Car si des films mettent en lumière des personnages abreuvant les flux saisonniers et la palette déjà bien présente des images touristiques de certains sites remarquables tels le bassin d'Arcachon ou la Dune du Pilat (grandes plages de sable fin, sports nautiques, huîtres...), d'autres films en renvoient une image moins conforme aux attendus : ciel gris, espace-refuge, territoire d'ennui, de rupture ou de conflit, le littoral abandonne ses attributs d'apparat, gagnant en complexité et en profondeur ce qu'il perd en ostentation. La partie du littoral néo-aquitain que nous étudions, ce pan d'espace où « la terre et la mer défilent, se bordent, se jouxtent, se touchant à peine »[65], se constitue de fait comme frontière propice à faire surgir une tension où se lit alors des imaginaires divergents. Et si l'océan n'est certes pas le même dans *Camping* que dans *Madre*, dans *Les Petits mouchoirs* que dans *La Dune*, ces différentes visions ne sont pas excluantes les unes les autres et se révèlent complémentaires pour l'analyse quand l'ostensible de l'une, en traçant les délimitations de son non-dit, éveille à la différence et au potentiel de ressource de l'autre.

Détour historique et introduction au corpus d'étude

En préambule, nous précisons que les données exploitées ici sont celles fournies par *FilmFrance*[66], auxquelles ont été ajoutées, à la marge, quelques titres que nous avons repérés comme manquants[67]. Nous avons ainsi pu établir une liste de films ayant été tournés au moins en partie sur le littoral d'un des trois départements suivants : Gironde, Landes et Charente-Maritime. Sur les soixante-seize films tournés dans ces départements et sortis sur grand écran de 1956 (date du premier film recensé) à 2020[68] (année du début du travail de cette thèse), nous affinons notre choix grâce à la pertinence descriptive explicitée

[65] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 2014, p. 177.

[66] FilmFrance est un organisme dépendant depuis novembre 2021 du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC). Il est « au service des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel » et « assure la promotion des tournages et de la post-production en France ». A cet effet, FilmFrance dispose d'une base de données relative aux tournages, établie conjointement par la Commission Nationale du Film France et par les différents bureaux d'accueil de tournage en France. Pour davantage d'informations sur cet organisme, voir leur site : https://www.filmfrance.net/v2/fr/home.cfm?choixmenu=actualites

[67] Sans prétendre à l'exhaustivité mais en essayant de s'en approcher au plus près.

[68] Nous avons ajouté plus tard un film à notre corpus car il nous semblait traiter d'un sujet essentiel concernant cette partie du littoral. Il s'agit du film *En plein feu*, de Quentin Reynaud, sorti en 2023. Nous évoquons aussi, dans la même partie, le second film de Thomas Cailley sorti la même année, *Le Règne animal*. Ces ajouts ont donc été tardifs et n'apparaissaient pas dans ce premier travail de délimitation du corpus.

auparavant. Nous éliminons également les films « historiques »[69] ou en costumes, et les films utilisant des lieux « alias »[70], ces caractéristiques engageant un autre travail qui n'est pas celui que nous proposons d'effectuer.

Permettons-nous à cet instant de relever un élément marquant : si l'on considère tous les films de notre liste sortis avant 2000 à l'exclusion seule des films historiques, on constate que la majorité d'entre eux fut tournée à La Rochelle, dont les trois premiers films dénombrés sur l'année 1956. La quasi-totalité de ces films est d'ailleurs tournée en Charente-Maritime :

La Rochelle (17)	1956	*La Foire aux femmes*	Jean Stelli
La Rochelle (17)	1956	*Le Salaire du péché*	Denys de la Patellière
La Rochelle (17)	1956	*Le Sang à la tête*	Gilles Grangier
La Rochelle (17)	1962	*Le Bateau d'Emile*	Denys de la Patellière
Rochefort (17)	1967	*Les Demoiselles de Rochefort*	Jacques Demy
La Rochelle (17)	1970	*Le Petit Bougnat*	Bernard Toublanc-Michel
Île de Ré (17)	1970	*Les choses de la vie*	Claude Sautet
La Rochelle (17)	1983	*Vive la Sociale !*	Gérard Mordillat
La Rochelle (17)	1985	*L'Amour ou presque*	Patrice Gautier
Île de Ré (17)	1989	*Les maris, les femmes, les amants*	Pascal Thomas
Île de Ré (17)	1993	*Tout ça... pour ça !*	Claude Lelouch
Lège-Cap-Ferret (33)	1996	*Oui*	Alexandre Jardin

Les films et leur lieu de tournage principal, de 1956 à 1996.

Si notre approche ne se prétend pas historique, il convient tout de même de proposer une réflexion sur cette presque exclusivité et la préférence pour le littoral rochelais-rétais sur

[69] Nous nous concentrons dans notre étude sur les fictions contemporaines de l'époque de leur tournage. Analyser un film historique, imaginaire (tel *Bon Voyage* de Jean-Paul Rappenau, 2003) ou non, pose d'autres questions sur la mise en scène et la représentation de l'espace qui ne sont pas les nôtres ici. Notre corpus est pour sa part constitué de films qui sont saisis par l'exigence de coller à une temporalité actuelle (présent relatif).

[70] Nous appelons « lieu alias » tout lieu de tournage géographique qui, transposé dans la diégèse, se donne pour un autre lieu. Pour Maria Gravari-Barbas, il s'agit de développer une « esthétique d'ubiquité » lorsqu'un tournage s'effectue dans un lieu tout en « ni[ant] sa spécificité » (« La "ville décor" : accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeo: European Journal of Geography* [en ligne], n°101, 27/05/99). Ainsi, quelques scènes du film *Les Frères Sisters* (Jacques Audiard, 2018), censé se dérouler dans l'Ouest américain, ont été tournées dans le nord-Médoc. La question des lieux alias est une question qui mérite d'être posée, mais elle s'éloigne considérablement de l'axe de recherche que nous proposons. Il nous paraît donc plus sage de la laisser de côté pour notre étude, même si nous n'échapperons pas à l'analyse de la transposition de l'île d'Oléron en île d'Aix dans une des séquences du film *Tournée* de Mathieu Amalric. Nous nous autoriserons donc cette incartade plus loin, car la transposition reste ici dans la sphère du « local » et permet d'explorer les valeurs d'isolement, entre autres, liées à l'insularité.

Il n'est d'ailleurs pas rare que certains films historiques utilisent des lieux alias : les plages de l'île de Ré par exemple pour les plages normandes du débarquement allié dans *Le Jour le plus long* (Ken Annakin, Bernhard Wicki, Daryl Zanuck, 1962) ou la dune du Pilat pour le désert espagnol dans *La Folie des grandeurs* (Gérard Oury, 1971).

cette période, car les éléments qu'elle met en lumière nous serons par la suite utiles. Pour cela, il s'agit dans un premier temps de se remettre en tête, même rapidement, une certaine évolution de la société française liée au développement croissant du temps libre, jusqu'à l'avènement d'une société de loisir et de son engouement en fait assez récent pour les littoraux, en particulier les littoraux les plus ensoleillés. Car si l'on s'en réfère aux données reportées dans le tableau ci-dessous, dans la seconde moitié du XX siècle, et en particulier à partir de la fin des années soixante, tout concourt politiquement à ce que la vie des travailleurs ne soit plus uniquement tournée vers la valeur travail, mais à ce qu'ils puissent à leur tour participer à une industrie touristique sur le point de prendre son plein essor[71].

1936	2 semaines de congés payés	semaine de 40 heures	Accords Matignon - Front Populaire
1956	3ème semaine de congés payés		Gouvernement Guy Mollet
1968-1969	4ème semaine de congés payés		Gouvernement Charles de Gaulle puis Georges Pompidou
1982	5ème semaine de congés payés		Lois Auroux - Gouvernement Pierre Mauroy
2000		semaine de 35 heures	Gouvernement Lionel Jospin

Avancées sociales concernant l'accès au temps libre ou « de loisir » pour les travailleurs, de 1936 à 2000.

Rappelons également qu'« à la faveur de la révolution industrielle et notamment de la révolution des transports »[72], dès le milieu du XIX siècle, la population française la plus aisée avait déjà pu « associer durablement loisir et voyage, temps libre et tourisme ». Et si cette pratique, majoritairement cantonnée au balnéotropisme hygiéniste (mais pas que), reste encore dédiée à une élite, elle constitua le premier élan important vers ce qui permettra par la suite de définir clairement certains sites comme « de villégiature ». C'est d'ailleurs ainsi qu'Arcachon a damé le pion, d'un point de vue touristique et économique, à la commune

[71] Il est important de préciser (faute de quoi nous risquons de continuer à promouvoir une idée reçue) que « l'étude des sociétés archaïques nous enseigne que le temps libre y régnait en maître. » Cependant, ce temps libre est alors « presque exclusivement dédié à des activités de nature collectives, dans lesquelles la solidarité du groupe trouve à s'éprouver et à se renforcer. Ce qui est contemporain de la révolution industrielle, c'est ainsi l'individualisation du temps libre, la sophistication et la diversification de ses usages » (Voir : « Loisirs. La marche incertaine vers la société des loisirs », par Philippe Coulangeon dans *Encyclopedia Universalis* [en ligne]. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/loisirs/1-la-marche-incertaine-vers-la-societe-des-loisirs/) .

Par « individualisation du temps libre », Jean Viard, de son côté, précise qu'il s'agit d'un temps qui n'est plus désormais « dans la main de Dieu », comme cela était auparavant le cas, notamment lors des jours fériés tels le repos dominical ou les fêtes votives...

[72] *Ibidem.*

de La Teste-de-Buch en Gironde jusqu'à s'en autonomiser en 1857[73] : l'arrivée en 1841 du train, tout comme les investissements qu'y ont fait judicieusement les frères Pereire, banquiers et propriétaires de la ligne ferroviaire, renforcèrent alors fortement l'attrait touristique du site, le transformant rapidement en ville balnéaire de premier choix. Mais la classe bourgeoise ne fut pas la première à ouvrir la voie et à donner ses formes au tourisme ; elle a en fait été précédé, dès après 1789, par une classe aristocratique rentière issue de la révolution, appelée par Jean Viard « classe oisive ». Ensuite, se sont rapidement associées à elle, par ses déplacements répétés, les « élites bourgeoises de l'industrie et du commerce »[74] , issues elles-aussi de la révolution. Jean Viard parle à cet endroit de « sociétés à double élite du XIXe siècle – classe oisive et classe bourgeoise », quand Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot parlent eux de « hautes classes » ou de « haute société »[75]. Toujours est-il que durant un siècle, classe aristocratique puis progressivement classe bourgeoise ont dessiné la carte des lieux à convoiter, à visiter... ; elles ont dessiné ensemble une carte des *lieux désirables*. Jean Viard va d'ailleurs jusqu'à comparer ces premiers touristes aristocratiques à ce que seront après elles les stars de cinéma, tant dans leur « rôle de porte-modèle » dépendant de leur propension à « incarner le beau monde », que dans le choix de leurs lieux de villégiatures, « valorisant les mêmes lieux »[76] que ces derniers.

Après un temps d'absence au sein de cette nouvelle mobilité, les travailleurs, ouvriers ou employés de bureau, vont progressivement investir ce cadre antéposé par une autre classe. D'abord réticents à l'idée de légitimer un quelconque état de « vacance », ils emboiteront finalement le pas à la bourgeoisie dans la seconde moitié du XXème siècle[77]. Outre l'octroi tardif d'un « temps libre » rémunéré et malgré les diverses politiques publiques d'éducation aux vacances[78], il faut bien comprendre, comme l'explique Jean Viard, que « le

---

[73] À ce sujet, voir : Fernand Labatut, *Le destin des dunes de La Teste*, Société Historique et Archéologique d'Arcachon et du Pays de Buch, « Regards sur le Pays de Buch », Santander, Espagne, 2009, 186 p.

[74] Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 62.

[75] Voir : Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), 126 pages.

[76] Jean Viard, *op. cit.,* p. 61.

[77] Une dynamique qui intervient tout de même plus d'un siècle après celle des élites aristocratiques puis bourgeoises !

[78] Ce « grand travail d'initiation aux vacances effectué dans les années cinquante à soixante-dix » par les différents acteurs de cette nouvelle économie, de l'État aux gérants de camping en passant par l'industrie automobile et les colonies de vacances « populaires » (Jean Viard, *op.cit.,* p. 24).

temps de vacances est différent du temps chômé qui est du travail absent, ou du temps de retraite qui est du travail achevé ». Ce « temps vacant », s'il permet à l'homme de « se finalise(r) en lui-même, par le sens qu'il doit donner à un temps qui se met à lui appartenir, à lui et à lui-seul »[79] (sous-entendu, n'appartenant plus ni à Dieu ni au travail), n'en apparait pas moins comme d'abord un temps « vide, sans devoir, ni fonction *a priori* ». Et s'il finit par s'imposer comme une « propriété générale réjouissante », il se révèle aussi une propriété « angoissante, alors minée par la peur du vide »[80]. C'est donc également parce que « les gens ont d'abord eu peur », ne sachant pas « ce qu'était une journée sans projet »[81], que la généralisation massive du tourisme a été une généralisation tardive vis-à-vis des premiers élans touristiques aristocratiques du XVIIIe siècle.

Revenons également sur un aspect spécifique aux territoires touristiques envisagés dans cette étude : si Arcachon, puis l'île de Ré et le Cap Ferret ont chacun marqué le début d'un engouement pour cette partie du littoral atlantique, force est de constater, et nous y reviendrons, que ces lieux sont demeurés plus ou moins confidentiels au fil des ans, et que cela ne va pas sans rapport avec le type de population les fréquentant. Ainsi, l'attractivité de cette partie du littoral s'est constituée pour ainsi dire en deux étapes, dont la seconde est l'occupation, par d'autres classes sociales, des « à-côté » de la bourgeoisie[82], dont le littoral landais. Un autre facteur s'ajoute pour expliquer cet attrait tardif : le fait que les vacances populaires se soient d'abord appliquées « à la remontée des chemins de l'exode rural vers le village dit d'origine »[83]. Car au début du XX siècle en France, le travail s'est transformé en un puissant moteur des flux de migration sur le territoire français : à la faveur d'une industrie devenue manufacturière, les hommes ont alors massivement quitté les campagnes pour les villes. Il faudra donc attendre les années soixante pour que de manière générale le littoral commence à détrôner la campagne dans le choix des destinations privilégiées par la

---

[79] *Ibidem*, p. 47.

[80] *Ibid.*, p. 43.

[81] Jean Viard, dans l'émission « Grand bien vous fasse », diffusée sur *France Inter* et présentée par Ali Rebeihi le 15/12/2022, à 10h06 (propos recueillis à 14 minutes).

[82] « Le tourisme de gauche s'est développé à côté des lieux investis par la bourgeoisie, poursuit Jean Viard. Là où il y avait de la place : dans le Var, sur le littoral du Languedoc-Roussillon, où villages de vacances et campings sont sortis de terre dans les années 1960 et 1970. » (Jean Viard cité par Anne Vidalie, dans : « Vacances de droite, vacances de gauche », *L'Express* [en ligne], publié le 03/08/2006, consulté le 29/12/2022.
URL : https://www.lexpress.fr/societe/vacances-de-droite-vacances-de-gauche_481191.html)

[83] Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 11.

population française pour leurs vacances. Il faut finalement bien comprendre que le cinéma intègre, avec un léger décalage, une dynamique touristique globale qui n'a pas toujours existé, et qui reste marquée par la primo-occupation de certains lieux par l'aristocratie puis par la bourgeoisie.

Les premiers films de la base de données que nous avons établie, tournés donc principalement dans la ville de La Rochelle, le sont grâce à la présence de son grand port de commerce[84], qui ouvre deux horizons en lien avec la mer : celui du travail et celui de la fuite et/ou du départ. En effet, les personnages de ces récits ne sont pas encore des touristes, des vacanciers ; ils résident dans les lieux, et bien souvent y travaillent, voire y font fortune grâce à l'industrie maritime, tels les riches armateurs Franck Lindstrom (*Le Salaire du péché*, Denys de la Patellière, 1956), François Cardinaud (*Le Sang à la tête*, Gille Grangier, 1956) ou Charles-Edmond Larmentiel (*Le Bateau d'Émile*, D. de la Patellière, 1962), ce qui ne manquera pas de leur causer bien des ennuis. C'est aussi que l'ambiance des docks est propice au film noir ou plus généralement au drame. Mais le port est également une porte ouverte pour l'arrivé d'un élément perturbateur : Mimille, Maxence, Albert[85] en sont des figures exemplaires. A partir de 1970, l'île de Ré fait son apparition dans les films et s'y associe d'ailleurs à La Rochelle : la métropole devient une voie d'accès à l'île, grâce, ici encore, à son port, mais c'est l'île de Ré qui détermine le nouveau statut des personnages, lesquels n'habitent plus les lieux mais y sont désormais de passage. Venant toujours de Paris ou de sa région et résidant sur l'île uniquement de manière saisonnière, sur une durée plus ou moins longue, ces personnages y retrouvent souvent la jouissance d'une maison de famille. C'est l'apparition au cinéma d'une dynamique touristique liée à la possession d'une résidence secondaire. C'est aussi l'apparition des colonies de vacances pour les enfants des classes populaires d'un côté (*Le Petit bougnat*, Bernard Toublanc-Michel, 1970), et de l'autre, des premières images d'une classe aisée et urbaine (souvent parisienne) en vacances (*Les Maris, les femmes les amants*, Pascal Thomas, 1989 ; *Tout ça... pour ça !*, Claude Lelouch, 1993).

---

[84] Le grand port maritime de La Rochelle fut inauguré en 1890 ; mais soulignons également, dans la même ville, la présence d'une importante base sous-marine construite par l'organisation Todt de 1941 à 1943 et l'ouverture d'une gare maritime de 1951 jusqu'au milieu des années soixante. Il faut aussi relever l'existence du port de commerce de Rochefort construit au milieu du XIXème siècle.

[85] Respectivement personnages dans *Le Sang à la tête* (Gille Grangier, 1956), *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) et *L'Amour ou presque* (Patrice Gautier, 1985).

Ces dernières donnent la part belle à un genre cinématographique spécifique qui ne cessera de foisonner au fil des décennies suivantes jusqu'au film de Guillaume Canet *Nous finirons ensemble*, sorti en 2019 : la comédie de mœurs. Mais peut-être vaudrait-il mieux, pour éviter toute méprise, parler de « films de mœurs ». Bien souvent, d'ailleurs, les films en question sont référencés par les sites grand public tel *Allociné* dans la catégorie plus générique encore des « comédies dramatiques », expression s'il en est qui témoigne de leur propension à user de ces deux modes majeurs (comédie et drame) selon qu'ils servent de moyens (comment le film est raconté) ou de fin (quelle histoire est racontée). Toutefois, si l'on s'en réfère à la définition de la comédie telle qu'elle a été formulée par le théâtre grec, il ne faut pas entendre la comédie de mœurs comme une œuvre portant forcément à rire, mais comme une satire des mœurs d'une époque servant à faire réfléchir la société sur elle-même. Toutefois, force est de constater que, concernant l'étendue littorale que nous étudions, les comédies de mœurs se cantonnent bien souvent à des lieux géographiques précis tels l'île de Ré et le Cap Ferret, au détriment d'autres lieux : il faudra donc s'y arrêter.

A partir du début des années deux-mille un autre constat s'impose : l'industrie des tournages sur le littoral des trois départements pris en compte dans cette étude (pour rappel : Charente-Maritime, Gironde et Landes) entame une croissance exponentielle qui s'affirme nettement dès 2005 avec la sortie de deux films français très populaires : *Brice de Nice*, de James Huth *et Camping*, de Fabien Onteniente[86]. Un premier tournant s'opère toutefois en 2001 avec le film *Sous le sable*, de François Ozon. Premier film de notre liste à être tourné dans les Landes, il introduit un ressort narratif directement lié à l'environnement du lieu : le risque de noyade. La plage landaise, pour sa première apparition sur grand écran, est une plage où un corps disparait, comme plus tard, en 2020, dans *Madre*, film de Rodrigo Sorogoyen lui faisant écho tant dans le mystère de cette disparition que par les déambulations de leurs personnages féminins, incapables de faire le deuil et s'attachant à revoir l'absent dans un autre corps (qu'il soit fantomatique ou adolescent). Ici et là, un corps qui disparait du paysage amène à la surprésence d'un autre corps, comme une forme de compensation à l'absence, le besoin de remplir par son propre corps la béance laissée dans le lieu. Mais le littoral est aussi propice aux amours d'été, saison vécue comme un espace-

[86] 4 341 092 entrées en France et quinze semaines d'exploitation en salles pour *Brice de Nice* ; 5 270 042 entrées en France et onze semaines d'exploitation en salles pour *Camping*. En comparaison, *Sous le sable* ne totalise que 567 185 entrées en France et ne reste que quatre semaines à l'affiche (source : *Allociné*).

temps à part où une rencontre toujours imprévue et bouleversante fonde des récits d'émancipation (*Camping sauvage*, Christophe Ali et Nicolas Bonilauri, 2006 ; *Ava*, Léa Mysius, 2017). À cette jeunesse en quête répond aussi une jeunesse en errance, prompte à se laisser aller à l'ambiance d'un lieu, à en saisir la torpeur intemporelle (*Plein Sud*, Sébastien Lifschitz, 2009), ou au contraire à la subir, dans une vacance des corps qui n'a plus rien de réjouissant (*Meurtrières*, Patrick Grandperret, 2006). Des thèmes reviennent donc ponctuer cette liste, thèmes courants non assignables exclusivement à un lieu de tournage ou à un espace géographique ; et pourtant, parmi ces films, l'espace se signale sans cesse et apporte, par touches plus ou moins marquées, des spécificités. Celles-ci, si elles paraissent de prime abord modifier les circonstances narratives du film, n'en bouleversent que très rarement le cadre et l'ordre ; elles construisent bien plutôt, au minimum, l'ambiance, au mieux « l'esprit des lieux ». Formule consacrée, vulgarisée bien que demeurant ambiguë, nous rappelons qu'elle n'est plus tout à fait le *genius loci* de l'Antiquité latine, mais un « quasi oxymore qui fait du spirituel l'émanation du physique et sublime la matérialité spatiale en une sorte de quintessence où se concentre et se définit l'identité propre d'un lieu ».[87] Ainsi, l'esprit des lieux

> ouvre une brèche dans la détermination purement physique et géométrique de l'espace [...] et donne accès à une dimension complémentaire, un second ensemble d'attributs relevant non de l'esprit de géométrie mais de l'esprit de finesse, de la mémoire, du souvenir, de l'imaginaire et du fantasme[88].

Nous prendrons donc nous aussi, parfois, nos distances d'avec une vision trop (ou exclusivement) « euclidienne » de l'espace, pour découvrir tout ce que celui-ci a d'investi lorsqu'il est vécu et ressenti. Cela nous permettra également de comprendre ce qui remue intimement dans un personnage, parce que justement situé dans un *ici*, espace à nos yeux délimité bien qu'intangible mais pour lui bien plutôt rempli d'incertitude, plein de flou autant que de flux.

---

[87] Paul Carmignani, « Échos et visions de l'esprit des lieux dans la culture américaine », dans *L'Esprit des lieux*, Gérard Peylet et Michel Prat (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 2.

[88] *Ibidem.*

Corpus

CORPUS PRINCIPAL			
Landes	2001	*Sous le sable*	François Ozon
Gironde	2005	*Camping*	Fabien Onteniente
Charente-Maritime	2006	*Meurtrières*	Patrick Grandperret
Gironde	2010	*Les Petits Mouchoirs*	Guillaume Canet
Charente-Maritime	2013	*Alceste à bicyclette*	Philippe Le Guay
Landes	2014	*La Dune*	Yossi Aviram
Charente-Maritime	2016	*Ma famille t'adore déjà*	Jérôme Commandeur, Alan Corno
Gironde	2017	*Ava*	Léa Mysius
Landes	2020	*Madre*	Rodrigo Sorogoyen
Landes	2023	*En plein feux*	Quentin Reynaud
CORPUS SECONDAIRE			
Charente-Maritime	1989	*Les maris, les femmes, les amants*	Pascal Thomas
Charente-Maritime	2001	*Liberté Oléron*	Denis et Bruno Podalydès
Landes	2009	*Plein Sud*	Sébastien Lifshitz
Charente-Maritime	2010	*Tournée*	Mathieu Amalric
Gironde	2014	*Les Combattants*	Thomas Cailley
Gironde	2019	*Nous finirons ensemble*	Guillaume Canet
Landes	2019	*Poissonsexe*	Olivier Babinet
Gironde	2019	*Mon Cousin*	Yan Kounen
Landes	2020	*Papi Sitter*	Philippe Guillard

Les délimitations posées précédemment nous permettent d'obtenir une liste déjà restreinte de films pouvant constituer notre corpus d'étude[89]. Ceux que nous avons finalement sélectionnés pour former notre corpus principal sont ceux qui – il ne faut pas le taire – nous ont d'abord « inspiré » : ils nous ont en effet donné de l'air au début de notre parcours de recherche, présentant un ensemble de manières d'utiliser le littoral comme espace diégétique. De films en films, à force de visionnages, de grandes lignes se sont ouvertes et tracées grâce à eux, puis précisées. Chacun des films contenus dans ce corpus a donc fondé la dynamique initiale de cette thèse, profondément ancrée dans la prospection et façonnant en même temps un raisonnement basé sur l'induction : chaque cas particulier exemplifie une façon reproductible et généralisable de construire le littoral dans la diégèse, d'y restituer ou d'en substituer les données provenant du monde réel. Chaque film

[89] Pour la liste complète de ces films, voir « Filmographie », dans le livret intitulé *Fin*.

constituant le corpus secondaire vient quant à lui « buissonner » autour du corpus principal, lui donner de l'ampleur et en constituer des résonances.

Espace, lieu, milieu

Si nous avons pris soin d'expliciter les délimitations géographiques de notre corpus filmique, il convient également de présenter la façon dont cette géographie peut s'exprimer à travers nos analyses. Car s'intéresser aux formes cinématographiques d'un espace géographique, c'est s'intéresser d'abord à ce qui fait espace, mais aussi à ce qui fait lieu et territoire, à la fois géographiquement et diégétiquement. Et tenter de créer des passerelles entre les deux. Selon l'acception commune, l'espace est une structure informationnelle spéculative, générique et ouverte ; il s'agit du traditionnel « espace à coordonnées cartésiennes, essentiellement euclidien, homogène, isotrope et infini »[90] ou, dit avec d'autres termes mais selon l'exacte même idée, d'un espace « géométrique, égal en toutes ses parties, indéfiniment divisible, quantifiable »[91], définition dont la diffusion fut soutenue par la « tendance générale de la modernité à l'abstraction »[92]. Le lieu par contre apparaît situé autant qu'il situe. Il est, si l'on reprend la proposition d'Anne Cauquelin, un « point de vue », avec tout ce que ce « point » contient d'individualités potentielles, de mobilité, de pluralité, de simultanéité... Comme l'écrit Patrick Prado,

> passer de l'espace au lieu, c'est passer de la catégorie à la modalité, des catégories théoriques de l'entendement de l'espace-temps aux modalités pratiques de l'accomplissement, c'est-à-dire aux qualités spécifiques du lieu apportées au cours du temps par les acteurs, individus et groupes sociaux qui l'ont fréquenté et habité[93].

[90] Augustin Berque, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, vol. 45, no. 2, 2016, pp. 168-181.

[91] Anne Cauquelin, « Parler du lieu », *Communications* [en ligne], n°87, 2010, p 77.

[92] A. Berque, *op. cit.*

[93] Patrick Prado, « Lieux et "délieux" », *Communications*, n° 87, *Autour du lieu*, 2010, p. 126.
URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-121.htm

Ainsi, pour Corinne Maury l'idée de *lieu* est « plus féconde pour désigner le type d'espace auquel, au cinéma, sont associées les notions de présence, de coprésence, d'habitation, d'*habitus*, de proximité et d'être-ici[94]. »

Mais une autre différence doit d'abord nous intéresser : l'espace seul est a-fictionnel, car a-temporel ; il est ce qui ne s'est pas encore actualisé dans quelque chose « autre ». Pour exister en tant que fiction, l'espace a donc besoin d'être qualifié comme substantif : espace paysager, espace de transition, espace-temps, etc. C'est aussi ce qui fait de lui un mot employable pour parler de ce dont on cherche à le différencier : ainsi, le lieu peut devenir un « espace attaché » (Anne Cauquelin) ou un « espace-motif » (André Gardies). En fait, le potentiel narratif de l'espace ne paraît pouvoir s'exprimer (se concrétiser) qu'à travers un second terme qui le qualifie ; rien d'étonnant donc à parler d'« espace *cinématographique* », d'« espace *filmique* » ou d'« espace *diégétique* ». Ce qui importe, c'est que ces espaces-là sont considérés la plupart du temps comme supports et soutiens du récit. Pour Antoine Gaudin (tout comme pour Laurent Jullier qui a beaucoup écrit sur ce sujet), c'est la perspective causaliste des chercheurs en cinéma qui subordonne cette co-dépendance espace-narration à l'intérêt premier du récit filmique :

> dans [une] perspective guidée par leur objet, ces chercheurs mobilisent une vision de l'art cinématographique où le principe de *causalité* constitue le liant principal de la composition d'un film. L'espace filmique (comme le temps, du reste) est donc vu assujetti à l'action, à la cause fictionnelle[95].

Si l'on entend le substantif « fiction » au sens large de « configurations narratives », c'est-à-dire, selon la définition qu'en donne Marc Augé, « non comme fiction antonyme de la vérité du récit prétendu "vrai" des historiens, mais comme narration »[96], alors le terme « espace filmique » ne recouvrerait-il pas en fait deux espaces : le premier, au singulier, qui serait l'espace fictionnel total du film, abstrait et fonctionnel ; le second, l'ensemble des différents *lieux* diégétiques successifs accueillant les multitudes de fictions des personnages ? La distinction espace-lieu tiendrait-elle alors, dans ce cas, à une différence d'échelle de récit ?

---

[94] Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 12.

[95] Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 16.

[96] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 1998, pp. 47-48.

Car si l'espace se constitue d'abord en tant qu'éloignement – il est un intervalle autant qu'une étendue et le CNRTL nous rappelle qu'être espacé signifie toujours « être séparé »[97] – le lieu, lui, est « ce qui est là quand j'y suis » : le lieu engage une incorporation.

Anne Cauquelin nous dit à ce propos que le lieu est « une certaine disposition spatio-temporelle qui permet d'envisager des possibilités pour des positions successives (voire simultanées !) des corps »[98]. Mais une hésitation demeure : selon la définition classique (« antique »), le lieu est « profondément ancré, il ne bouge pas. C'est le saint des saints de l'être et du monde, l'arche d'alliance. Et dont il est difficile de se détacher[99]. » Dans cette perspective, elle ajoute que le lieu peut être compris (nous l'avons déjà mentionné) comme un « espace attaché »[100]. Or, Anne Cauquelin remet en lumière une définition stoïcienne du lieu selon laquelle le lieu ne serait « pas cet ancrage profond dans la stabilité d'une terre-mère, mais un état vacillant de passage, la transformation du vide en corps, une possibilité d'être quelque part, mais sans aucune assurance que cet état puisse durer »[101]. Car pour les stoïciens, « "Lieu" est le nom du vide quand s'y loge un corps. Et "vide" est le nom d'un lieu où il n'y a nul corps[102]. » Un résumé possible de cette proposition serait alors que tout lieu n'est « déterminable que par occasion d'un corps »[103], ce qui intéresse particulièrement le cinéma puisque tout lieu diégétique, même sans corps de personnage présent, existe pour et par le corps spectatoriel. Il est donc toujours aussi question de corps dans l'analyse filmique, même si cette corporalité est deux. Est-ce à dire que tout est lieu au cinéma ? Dans un certain sens, oui, et nous nous rapprochons ici de l'hypothèse proposée par André Gardies et que relève Antoine Gaudin : « tout récit filmique ne raconterait-il pas, au fond, l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace[104] ? » Car si laisser « la place à la conception d'un lieu qui "advient" » c'est ne plus penser le lieu en termes « de substance, mais d'évènement »[105],

---

[97] Source : https://www.cnrtl.fr/definition/espace/adjectif

[98] Anne Cauquelin, « Parler du lieu », dans *Communications* [en ligne], n°87, 2010, p 77.

[99] *Ibid.*, p. 79.

[100] *Ibid.*, p. 78.

[101] *Ibid.*, p. 81.

[102] *Ibid.*, p. 80.

[103] Pierre Dulau, « Espace et lieu dans la pensée stoïcienne de l'empereur Marc Aurèle », dans Espace *et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), Paris, La Découverte, 2012, p. 49.

[104] A. Gaudin, *op. cit.*, p. 27.

[105] A. Cauquelin, *op. cit.*, p. 82.

c'est bien souvent le corps qui permet au lieu de devenir un évènement. Et au cinéma davantage encore, tant lieu et corps sont l'un pour l'autre des durées sans médiation, ce qui nous amènera plus tard à nous interroger sur ce frottement, parfois rugueux, entre temps du lieu et temps social.

Si nous choisissons de considérer que le « "lieu" n'est rien sans les corps qu'il dispose et dont il dispose, mais n'est cependant pas un corps » tout comme « le corps n'est rien sans le lieu qui le dispose et lui impose »[106], nous retrouvons le même principe de la réciprocité chez Augustin Berque, mais à propos du milieu cette fois-ci. Lors d'une conférence donnée en 2014 sur la mésologie, concept réactualisé dans la première moitié du XX siècle par les travaux du naturaliste Jakob von Uexküll, il explique : « Le milieu suppose le sujet, qui suppose le milieu. [...] Ni le sujet, ni le milieu n'existent en soi : le sujet suppose le milieu pour devenir sujet, le milieu suppose le sujet pour devenir milieu[107]. » Augustin Berque, par le recours au « milieu », met l'accent sur les relations et donc les impacts qu'ont l'un sur l'autre le lieu et le sujet. Cela lui permet également de se placer à distance de « l'altérité radicale que le dualisme postule abstraitement entre le subjectif et l'objectif ». Il est proche en cela de la vision du lieu qu'en a le philosophe et géographe Jean-Marc Besse, pour qui il n'est pas possible de « séparer la topographie et le sentiment dont elle serait le théâtre » car « le lieu est précisément leur unité, il est l'entité constituée, dans le cours d'une existence, par l'endroit et l'émotion. Ce qu'on appelle lieu n'est pas autre chose que le lieu-d'une-vie, le lieu vécu[108]. »

Le milieu doit être compris dans son aspect relationnel. Cette relation est trajective, faite de familiarité ; le milieu est l'aspect spécifique de la réalité d'un lieu (ou du monde, pour Benjamin Thomas) en fonction de l'être qui la perçoit ; car être sujet « c'est être une certaine manière d'interagir avec le monde et les choses, c'est être une certaine façon de les percevoir ou de ne pas les percevoir, d'y répondre[109]... » C'est ce qu'Augustin Berque nomme « l'en-

---

[106] *Ibid.*, p. 77.

[107] Augustin Berque, « Mésologie. De milieu en art », Conférence inaugurale prononcée à l'exposition de Didier Rousseau-Navarre, « Mésologie en Corse », Musée de Sartène, 12 juin-14 septembre 2014, *Mésologiques*, p. 75.

[108] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 195.

[109] Benjamin thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 65.

tant-que » et qui n'a rien à voir avec le « donné environnemental brut »[110] de la réalité. Et c'est cette relation trajective à chaque fois spécifique qui, en faisant apparaître l'espace comme milieu, rend compte, au cinéma, de certaines qualités du lieu et de certaines qualités du corps. Autrement dit, selon Benjamin Thomas,

> c'est par le comportement des corps dans l'espace ouvert par le plan (...), et c'est en même temps par ce que les plans comme compositions auront retenu du lieu, que se donne ainsi sur le plan sensible la singulière actualisation de l'espace qu'est le milieu, normalement inexpérimentable par autrui, normalement intangible[111]...

Le milieu n'a cependant rien de *prestigieux* ; la relation trajective qui lui est nécessaire, parce qu'elle soutenue par une forme – même si personnelle donc non *commune* – d'adéquation *ordinaire*, empêche le milieu de se détacher pour accéder à la splendeur qu'ont les hauts lieux[112] personnels, auxquels Martin de la Soudière donne le nom de « hauts lieux de proximité »[113]. Pour Jean-Marc Besse, ces

> lieux de gloire [...] ont pour nous une singularité, une profondeur, un retentissement tels que nous considérons, lorsque nous nous y trouvons ou bien lorsque nous nous les remémorons, qu'ils font partie de nous-même, qu'ils sont une dimension de notre être[114].

Ces hauts lieux personnels ajoutent ainsi une dimension supplémentaire non négligeable à la relation entre sujet et lieu : celle de l'« intensité sacrale »[115], que nous retrouverons plus loin dans cette thèse lorsqu'il nous sera nécessaire d'aborder la notion de *paysage*. Si nous

---

[110] Augustin Berque, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, vol. 45, no. 2, 2016, pp. 168-181.

[111] Benjamin Thomas, *op. cit.,* pp. 83-84.

[112] Rappelons que la notion de haut lieu, déployée entre autres dans les travaux d'A. Berque et B. Debarbieux et aujourd'hui répandue, répond à la définition suivante : « un haut lieu est d'abord un lieu, localisé (dans le réel ou le mythe) et nommé. Il est haut, c'est-à-dire "élevé dans l'« échelle » des valeurs". [...] Cette "hauteur" procède de sa distinction sociale et physique : le haut lieu est à la fois reconnu par une communauté et souvent matérialisé par une superstructure ou une forme naturelle qui permet de le repérer facilement dans le "paysage". [...] l'essentiel de ce qui structure l'acception contemporaine est fixé : un lieu, une appropriation et une pratique collective, des formes de sacralisation. » (Pascal Clerc, « Haut lieu », *Hypergéo* [en ligne], mis en ligne le 18/06/2004. URL : https://hypergeo.eu/haut-lieu/)

[113] Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 95.

[114] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 189.

[115] Pascal Clerc, *op. cit.*

choisissons de ne pas nous appesantir ici sur cette notion pour la décliner plutôt « au fil de l'eau », c'est que cela nous permettra de la mettre directement en lien avec notre travail d'interprétation. Pour cela, nous proposerons de nous arrêter sur deux déclinaisons du paysage (paysage-spectacle et le paysage-milieu), et d'en analyser plus spécifiquement les implications dans deux films tournés dans un même lieu : l'île de Ré dans *Alceste à bicyclette* (Jean-Philippe le Guay, 2013) et dans *Meurtrières* (Patrick Grandperret, 2006).

Enfin, revenons un instant à la notion d'espace pour retenir une proposition d'Antoine Gaudin, celle de « valence spatiale », pensée spécifiquement pour l'analyse de certains espaces filmiques :

> Au cinéma, la notion de *valence spatiale* englobe : la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace représenté, telles qu'elles sont *perçues consciemment* ; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide inscrite au sein de l'image, telle qu'elle est *sentie primordialement* (la valence étant proportionnelle au volume de vide)[116].

Antoine Gaudin prend garde à bien souligner l'aspect sensible de l'expérience impliqué dans ce type d'analyse : « la valence spatiale d'une image ne se *mesure* pas : elle s'évalue à la rigueur, mais nous pourrions tout aussi bien dire qu'elle *s'éprouve*[117]. » Il réintègre ainsi dans le travail d'analyse le corps du chercheur en tant que spectateur et joue sur les deux dimensions du film, espace diégétique et espace réel (espace de la réception) en contribuant à ajouter à la prise en compte de l'entr'appartenance corps-lieu des personnages, le lien entre espace filmique et corps du spectateur. En se rapprochant de la notion de valence telle qu'elle est définie en psychologie, c'est-à-dire comme une « puissance d'attraction (valence positive) ou de répulsion (valence négative) qu'un individu éprouve à l'égard d'un objet ou d'une situation », Antoine Gaudin fait de la perception spectatorielle le dépositaire du tempérament des lieux tel que la mise en scène cherche à en rendre compte.

---

[116] Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 75.
[117] *Ibidem.*

Territoire

Pour Corinne Maury, certains cinéastes auraient la capacité de figurer des lieux « comme des territoires d'habitation, des matrices existentielles, où se mobilisent des manières de faire et de vivre, où se construisent des modes de production, où s'improvisent des résistances » ; « les lieux au cinéma seraient ainsi [...] des *territoires* libérant des forces agissantes et contraignantes. S'y instaurent des rythmicités singulières, des puissances vitales ou destructrices qui participent à la révélation de l'état du monde[118]. »

En mobilisant le champ lexical de l'action et de la friction au cœur de celui de l'habité et de l'être au monde, C. Maury fait glisser le lieu vers le territoire. Depuis quelques années, cette notion de « territoire » semble revenue[119] au cœur des débats et des recherches, et ce de manière tout à fait pluridisciplinaire. En 2012, Xavier Arnauld de Sartre et Laurent Gagnol, géographes, relevaient dans leur introduction à un article intitulé « Les échelles des territorialités »[120] combien cette notion de territoire a pu générer de clivages dès lors qu'elle s'est vue banalisée par l'usage dans le vocabulaire des géographes et des politologues. Pour ces deux géographes, les questions de territoire et de territorialité « ne relèvent pas que du domaine scientifique et du positionnement disciplinaire stratégique. En raison de la portée opératoire de la notion de territoire, elles sont également d'ordre institutionnel et politique ». C'est ce que relève aussi le sociologue Jacques Beauchard, ici commenté par Alain Vulbeau : « Il n'y a pas de territoire sans pouvoir [...]. Il n'y a pas de pouvoir sans juridiction [...]. La délimitation du territoire résulte du droit au sens où sont impliquées les notions d'ordre et de propriété[121]. » La portée opératoire du territoire

---

[118] Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 5.

[119] Nous écrivons « revenue », car selon les géographes Xavier Arnauld de Sartre et Laurent Gagnol, elle se serait banalisée au début des années quatre-vingt-dix, mais principalement autour de la notion de déclin et d'obsolescence des territoires, à cause de « l'intensification et [de] l'accélération des flux de la mondialisation et de ses réseaux déterritorialisés. » Force est de constater que la tendance s'est depuis inversée avec la loi de décentralisation, qui remet au cœur du débat la vitalité et l'importance des territoires.

Voir « Les échelles des territorialités », dans *Géographie et cultures* [en ligne], n°81, 2012.

URL: http://journals.openedition.org/gc/89; DOI: https://doi.org/10.4000/gc.89

[120] Xavier Arnauld de Sartre et Laurent Gagnol, *op.cit.*, p. 1.

[121] Alain Vulbeau, « Contrepoint – Territoire : espace vécu, espace politique », *Informations sociales*, vol. 179, no. 5, 2013, p. 69-69.

URL : https://www.cairn.info/journal-informations-sociales-2013-5-page-69.htm

s'affiche partout et s'écrit en filigrane de nombreux titres de revues qui y font référence[122] ; le mot semble pris dans une dynamique d'application de stratégies et d'analyses d'un potentiel. S'affichent aussi des tentatives pour reformuler l'ambiguïté d'un terme pris entre deux échelles, celle du général et celle du local et intimement tressé autour du « vivre » et surtout du « vivre ensemble ».

Ainsi, si le territoire est et reste un espace délimité par une autorité (un pouvoir), il peut également être « l'effet d'une subjectivation : il s'agit alors d'un espace vécu, des formes spatialisées de la quotidienneté et, en tout cas, d'une certaine appropriation à distance des pouvoirs »[123], ce qui tendrait à l'identifier comme un *milieu politisé*. Et si De Sartre et Gagnol relèvent que les termes « territoire » et « territorialité » « se sont imposées face aux notions concurrentes d'espace vécu (Frémont, 1976), distance (Gallais, 1976), etc. »[124], soulignons que le territoire s'est imposé grâce à un glissement conceptuel du cadre de l'action à l'action-même : le territoire, d'être borné politiquement (et juridiquement), se retrouve à la fois terrain d'action et d'expérimentation du politique. Cependant, qu'il soit considéré comme domaine de l'espace public ou de l'espace familier, le territoire connote *aussi* un espace d'appropriation et, pour Jacques Beauchard, « il y a toujours violence dans la constitution du territoire qui est conquis et construit par la force, à la suite d'une "prise de terre" »[125]. Si ce vocabulaire guerrier peut sembler réducteur, il suffit de considérer la « force » comme ne résultant pas spécifiquement ou exclusivement d'une condition physique mais pouvant se rattacher à des conditions par exemple socio-économiques pour constater qu'« il y a une idée centrale dans le concept de territoire qui lui est spécifique : celle d'ordre projeté sur une étendue géographique[126]. »

---

[122] Citons, entre autres, *Développement durable et territoires* (2002, économie, sciences politiques, aménagement, droit...), *Territoires en mouvement* (2006, géographie et urbanisme), *Science, eaux et territoire* (2010, revue scientifique et technique de l'INRAE), la *Revue Francophone sur la Santé et les Territoires* (2015), la *Revue Marketing Territorial* (2018), etc.
Pour la période 2000-2001, sur le site *Calenda*, on trouve 64 documents seulement (appels à contribution, journées d'études, bourses...) faisant apparaître dans leur titre le mot « territoire ». Pour la période 2019-2020, le nombre de documents passe à 472. Et à 644 pour la période 2021-2022.

[123] Alain Vulbeau, « Contrepoint – Territoire : espace vécu, espace politique », *op. cit.*

[124] Xavier Arnauld de Sartre et Laurent Gagnol, *op. cit.*

[125] Cité ici par Alain Vulbeau (« Contrepoint – Territoire : espace vécu, espace politique », *op. cit.).*

[126] *Ibid.*

Benjamin Thomas insiste sur le rapprochement dans les œuvres cinématographiques entre territoire et violence ; suivant une inspiration d'origine éthologique, il affirme que « telle sa toile pour l'araignée, [un territoire fictionnel] est un lieu qui lui est propre, familier et favorable, mais dont les qualités s'imposeront sous des aspects néfastes à tous ceux qui y pénètrent[127]. » Et, plus loin : « *l'expressif* risque toujours de tendre vers le *possessif* ; s'affirmer comme un rythme propre peut engager à s'affirmer comme propriétaire de ce qui a permis le déploiement de ce rythme singulier »[128]. Le territoire se donne alors comme un espace né d'une saisie et d'une occupation venant hiérarchiser les rapports possibles entre les corps qui y sont présents et régir d'un même mouvement leurs interactions. Mais cet aspect du territoire stipule également l'existence d'une frontière autour de laquelle viennent se réaliser des affleurements, des rencontres, des oppositions.

[127] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu, op.cit.,* p. 150.
[128] *Ibid.,* p. 151.

...

Va s'ouvrir désormais la possibilité d'une lecture en triptyque. Les livrets intitulés « Construction et mise en scène de l'espace diégétique », « L'espace fictionnel comme lieu vécu » et « Mouvement, entropie et désir de fixité » sont tous trois indépendants mais complémentaires. Ils abordent tous la question des formes que prend le littoral néo-aquitain (tel que délimité précédemment) dans certaines œuvres de fiction mais opèrent à chaque fois selon des perspectives différentes. L'un se questionne sur les frictions entre stéréotype et singularité ; ni jamais tout à fait l'un ou l'autre, les images et les sons nous parviennent en relation avec un espace réel pris dans l'entrelacement de sa propre contingence et de la nécessité toute mécanique des appareils cinématographiques qui le captent, le dérobent, le reconfigurent. Un autre livret propose des analyses détaillées de quelques films dans lesquels les formes du littoral nous obligent à considérer l'emprise de celui-ci sur le récit et ses personnages : revenant systématiquement à cette première question « que se passe-t-il *ici et maintenant* ? », nous la pousserons hors du champ narratologique pour tenter de comprendre ce qui se passe aussi en nous tout comme en ces personnages qui eux sont là-bas, à l'intérieur d'un *espace autre* qui nous est physiquement impénétrable. Nous toujours séparés, eux toujours en contact, pourtant tous impactés. Enfin, un des livrets divague, la notion de mouvement étant sa seule boussole. Intrépide dans son passage de l'ancrage de la bourgeoisie dans l'ile de Ré aux aspects poétiques des bunkers de l'Atlantique, du mouvement des corps à celui des choses, il ouvre aux îles, au rétro-littoral, à la forêt. Pour accompagner la lecture de ces carnets, une carte sous forme de double sommaire est proposée au lecteur, appelé ainsi à générer son propre parcours, son propre itinéraire d'un livret à l'autre.

...

CARTE-SOMMAIRE

LANDES

Mimizan-Plage	Plage « des Allemands »	• p. 67	***Sous le sable***, François Ozon, 2001
Moliets-et-Maa	Embouchure du Courant d'Huchet	• p. 57 / ∗ p. 75	***La Dune***, Yossi Aviram, 2014
Moliets-et-Maa	Plage de Moliet	∗ pp. 42-46-75 / ⋄ p.108	***Papi Sitter***, Philippe Guillard, 2020
Vieux-Boucau-les-Bains	Plage des Sablères	• p. 12 / ∗ p. 58-64	***Madre,*** Rodrigo Sorogoyen, 2020
Sore/Louchat	Forêt	⋄ p. 93	***En plein feu***, Quentin Reynaud, 2022
Parc des Landes de Gascogne	Forêt	⋄ pp. 89-115	***Le Règne animal***, Thomas Cailley, 2023

CHARENTE-MARITIME

Île d'Oléron (= île d'Aix)	Hôtel Le Grand Large	⋄ p. 111	***Tournée,*** Mathieu Amalric, 2010
Île d'Oléron	Port du Buhaut	⋄ p. 47	***Liberté Oléron***, Denis et Bruno Podalydès, 2001
Île de Ré	Ars-en Ré	⋄ p. 19	***Alceste à bicyclette***, Philippe Le Guay, 2013
〃	Plage de la Conche des Baleines	⋄ p. 19	〃
Île de Ré	Plage du Martray	⋄ pp. 37-47	***Ma Famille t'adore déjà***, Jérôme Commandeur et Alan Corno, 2016
〃	Port de Saint-Martin-de-Ré	⋄ p. 37	〃
Île de Ré	Port d'Ars-en-Ré	⋄ p. 29	***Meurtrières***, Patrick Grandperret, 2006
〃	Sainte-Marie-de-Ré	⋄ p. 29	〃
Châtelaillon-Plage	Plage	⋄ p. 29	〃
La Rochelle	Bassin des Chalutiers	∗ p. 75	〃

GIRONDE

La Teste-de-Buch (Pyla-sur-Mer)	Camping de la Dune – les « Flots bleus »	∗ p. 17-21-64 / ⋄ pp. 57-71	***Camping***, Fabien Onteniente, 2005
〃	Parking de la Plage du Petit Nice	∗ p. 21	〃
〃	Plage centrale	∗ p. 51	〃
Cap-Ferret	« les 44 »	⋄ p. 74	**Nous finirons ensemble**, Guillaume Canet, 2019
Bassin d'Arcachon	/	⋄ p. 111	〃
Cap-Ferret	« les 44 »	⋄ p. 74	***Les Petits Mouchoirs***, Guillaume Canet, 2010
〃	Plage de la Pointe	⋄ p. 74	〃
Bassin d'Arcachon	/	⋄ p. 13 / ∗ p. 23-30	〃
Cap-Ferret	Plage	⋄ p. 93	***En plein feu***, Quentin Reynaud, 2022
Montalivet	Plage d'Euronat	• p. 42	***Ava***, Léa Mysius, 2017
Soulac-sur-Mer	« les piscines »	∗ p. 58 / • pp. 37-42 / ⋄ p. 99	〃
Naujac-sur-Mer	Plage du Pin Sec	• p. 42 / ⋄ p. 99	〃
Carcans	Lac de Carcans	∗ p. 75 / ⋄ p. 89	***Les Combattants***, Thomas Cailley, 2014
Parc des Landes de Gascogne	Forêt	⋄ pp. 89-115	***Le Règne Animal***, Thomas Cailley, 2023

∗ CONSTRUCTION ET MISE EN SCÈNE DE L'ESPACE DIÉGÉTIQUE ∗

La dune du Pilat, entre réalité et disparition

La dune et le paysage ... p. 9
« Les Flots bleus » : introduction à une reconfiguration de l'espace diégétique ... p. 12
La dune, inanité narrative ... p. 17
Faire ou ne pas faire paysage ... p. 21
Un appel d'air, une envie d'horizon... ... p. 23
Modalités de perception ... p. 30

Un paysage de carte-postale

Entre plan panoramique et paysage, le regard en jonction ... p. 35
Itération d'une forme de représentation : la vue aérienne ... p. 38
Carte-postale et vue touristique ... p. 42
Imaginaire social : plage, surf... ... p. 46
... et glacière bleue ... p. 51

Aux abords de la singularité

Ambiance climatique : avec la lumière... ... p. 55
...panacher le littoral ... p. 58
Chromaticité et format d'image ... p. 64
Espace vécu ... p. 67
Le regard vers le large : de l'individu dans l'immensité ... p. 70
Les regards sur le large : analyses ... p. 75

• L'ESPACE FICTIONNEL COMME LIEU VECU •

La crainte du rivage *(Madre*, Rodrigo Sorogoyen, 2019)

Personne sur la plage ... p. 9
Ivan sur la plage ... p. 13
Elena sur la plage ... p. 24
Mais de quelle plage parle-t-on ? ... p. 32

« Peaurosité » *(Ava*, Léa Mysius, 2017)

Ava hors de l'eau – les « piscines » ... p. 37
Le littoral d'*Ava* ... p. 42
Ava dans l'eau – l'océan ... p. 45
Étreindre le monde ... p. 49

Entre deux immensités (*La Dune*, Yossi Aviram, 2013)

Ici, le temps respire ... p. 57
Corps-espace et espace-corps ... p. 60

Le sable, le soleil et le deuil (*Sous le sable*, François Ozon, 2001)

Quand ils étaient deux au lieu ... p. 67
Rive et dérives ... p. 73
Corps eau-dehors, corps eau-dedans ... p. 77
Le familier déchiré ... p. 80
L'esprit des lieux familiers – quand elle fut seule au lieu ... p. 82

⋄ MOUVEMENT, ENTROPIE ET DÉSIR DE FIXITÉ ⋄

S'en aller ailleurs

La mobilité comme écriture du territoire ... p. 7
Dis-moi ce que tu conduis... ... p. 13
À bicyclette ou à pied : l'île de Ré, partie I ... p. 19
Se mouvoir, s'arrêter, rester là : différentes approches du paysage ... p. 26
Quand le voyage défait le paysage : l'île de Ré, partie II ... p. 29

Investir l'ailleurs

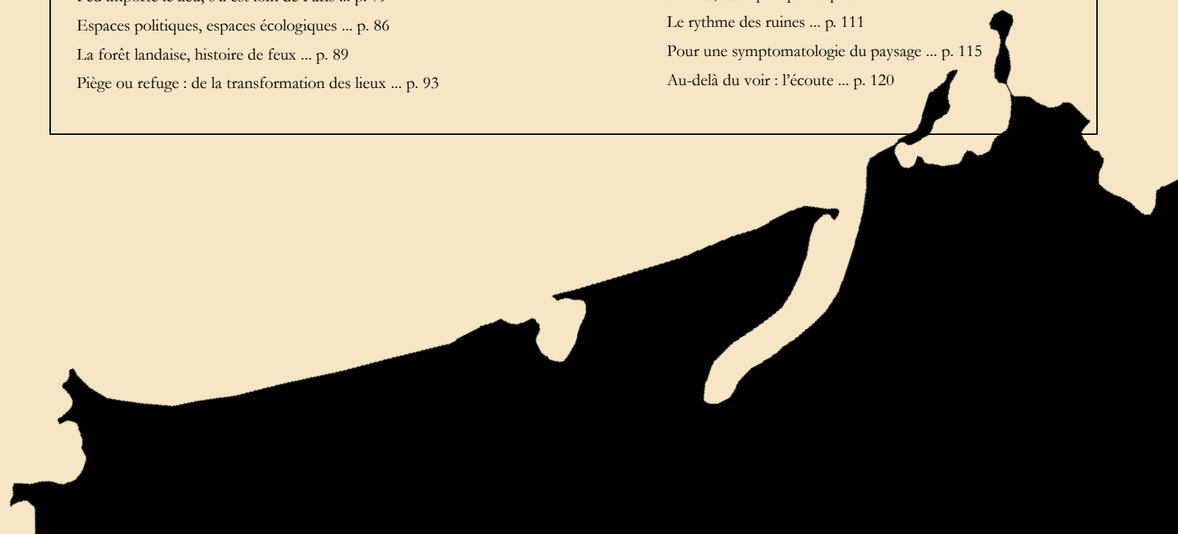
Le camping ou la fabrique d'un espace commun ... p. 71
Dans et hors la résidence secondaire : la prévalence du « collectif privé » ... p. 74
Peu importe le lieu, s'il est loin de Paris ... p. 79
Espaces politiques, espaces écologiques ... p. 86
La forêt landaise, histoire de feux ... p. 89
Piège ou refuge : de la transformation des lieux ... p. 93

Mais rester entre soi

La bourgeoisie en vacances ... p. 37
Des « corps de classe » ... p. 47
Ailleurs et pourtant toujours ici ... p. 54
Se souvenir d'avoir été ... p. 57
À la longue, habiter : du paysage à la néo-agora ... p. 61
Entre comédie de mœurs et comédie communautaire ... p. 64

Là où les choses aussi se déplacent

Quand les dunes avancent ... p. 99
Ava et la poétique du béton ... p. 104
L'oubli, mais pas que. ... p. 108
Le rythme des ruines ... p. 111
Pour une symptomatologie du paysage ... p. 115
Au-delà du voir : l'écoute ... p. 120



✻ CONSTRUCTION

ET
MISE EN SCÈNE

DE
L'ESPACE DIÉGÉTIQUE

✻

* CONSTRUCTION

ET
MISE EN SCÈNE

DE
L'ESPACE DIÉGÉTIQUE *

SOMMAIRE

La dune du Pilat, entre réalité et disparition

La dune et le paysage ... p. 9
« Les Flots bleus » : introduction à une reconfiguration de l'espace diégétique ... p. 12
La dune, inanité narrative ... p. 17
Faire ou ne pas faire paysage ... p. 21
Un appel d'air, une envie d'horizon… ... p. 23
Modalités de perception ... p. 30

Un paysage de carte-postale

Entre plan panoramique et paysage, le regard en jonction ... p. 35
Itération d'une forme de représentation : la vue aérienne ... p. 38
Carte-postale et vue touristique ... p. 42
Imaginaire social : plage, surf... ... p. 46
... et glacière bleue ... p. 51

Aux abords de la singularité

Ambiance climatique : avec la lumière... ... p. 55
...panacher le littoral ... p. 58
Chromaticité et format d'image ... p. 64
Espace vécu ... p. 67
Le regard vers le large : de l'individu dans l'immensité ... p. 70
Les regards sur le large : analyses ... p. 75

Nous proposons, dans ce qui va suivre et à partir de quelques exemples choisis, d'étudier certaines spécificités liées à la construction de l'espace littoral diégétique : comment un film utilise les outils sémantiques du cinéma pour agencer cet espace, pour le constituer et qu'il fasse sens pour le spectateur ? Quels choix sont effectués, et au détriment de quels autres choix ? Qu'est-ce que cela nous « dit », qu'est-ce que cela nous « fait » ? Cette approche, nous le soulignons, se veut presque « scénographique », puisqu'elle vise « à étudier l'organisation de l'espace dramatique représenté/construit par le film[1]. » Et pour le chercheur en études cinématographiques Antoine Gaudin,

> dans ce paradigme, le plus évident *a priori*, on considère que le cadrage, le découpage et le montage opèrent par fragmentation et reconstruction à l'intérieur de cet univers global, afin de produire l'espace dramatique qui constitue la "scène" filmique d'une *action*[2].

En effet, tel un puzzle aux pièces parfois manquantes ou au contraire en surplus, le cadrage comme le montage suturent de manière invisible un territoire diégétique reconstitué par addition ou soustraction de morceaux d'espaces par rapport à l'espace réel continu, inarrêtable. Nait alors, de et par l'image, des nouvelles formes spatiales, faites aussi de couleurs et de perspectives, constituées autant par leur en-dedans que leur en-dehors ; un espace à regarder (c'est-à-dire à fixer ou à arpenter visuellement), autant qu'un espace à ressentir.

Pour appuyer notre démarche, nous nous basons principalement sur les travaux d'André Gardies et sur son ouvrage de référence *L'Espace au cinéma*. En effet, cet ouvrage nous donne des clefs pour penser les liens, entre autres, entre les qualités de l'espace représenté et la puissance de l'instance monstratrice du cinéma. Ainsi, André Gardies nous rappelle que le cadre et ce qui se déroule à l'intérieur de celui-ci sont toujours soumis à un point de vue dont la composition rend compte malgré elle. Cette question du point de vue, que Gardies nomme aussi « point de convergence », nous oblige à penser l'image filmique dans tout ce qu'elle a de *construit,* et nous permet d'appréhender la façon dont s'y révèle des imaginaires multiples et la façon dont ceux-ci communiquent entre eux. Car le « point-de-vue » indique aussi autre chose ; il est position englobante (souvent surplombante) et désigne

[1] Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 13.
[2] *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

deux points de fuite à la fois : celui qui converge vers le regard spectatoriel, et celui qui converge vers l'horizon dans le plan.

Se pose alors la question du paysage et de sa construction par l'image : du réel au filmique, le cadre du plan, de délimiter et d'ordonner, permet-il de mieux saisir un paysage, puisque l'on comprend, avec Anne Cauquelin, que le paysage ne se voit jamais mieux que lorsqu'il est cadré ? Mais si « le cadre [du paysage] exige le recul, la bonne distance »[3], en somme une valeur de plan suffisamment large, n'existe-t-il pas des moments ou la distance ne peut être trouvée par la caméra, ou la distance n'est pas possible et la caméra « trop proche » ? Et encore, est-il possible de retarder cette distance, de jouer avec en jouant avec les valeurs de plan ? C'est finalement ce que l'on retrouve assez couramment lorsque tout à coup, par un mouvement de caméra, le paysage se dévoile. Et la formule n'est pas anodine : là où le regard du spectateur ne pouvait pas, un instant auparavant, se projeter et voir du paysage, l'apparition d'un vide entre l'œil et l'horizon rend possible le paysage. Par l'ouverture du plan, que l'on pourrait rapprocher de l'ouverture du rideau au théâtre, un spectacle apparait, et ce spectacle, c'est le paysage.

Nous verrons alors que les plans généraux (ou les plans larges), formes courantes d'exposition d'un espace, embrassent bien souvent la vision panoramique de l'œil qui le contemple ; pourtant, le plan, surtout s'il est aérien, peut aussi glisser vers une vision plus cartographique qu'anthropomorphique. Dans les deux cas, la distance permet bien souvent de prendre conscience de certaines qualités et caractéristiques de l'espace montré, autant que d'en appréhender la possible étendue. Comme l'a souligné le maître de conférences en arts plastiques Julien Béziat[4], l'œil cartographique, en apposant des repères, nous oriente. La vue aérienne, elle, génère de fait une distance fondamentale liée au surplomb (opposition haut/bas) et une échelle de grandeur. Or, établir une échelle, c'est d'une part établir une distance *relative* entre les choses, d'autre part c'est interroger (ou justement *relativiser*) la taille et la place de l'homme dans cet ensemble.

Enfin, pour Julien Béziat toujours,

[3] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage,* « Quadrige », P.U.F, 2019 (1ère éd. Librairie Plon, 1989), p. 103.

[4] Gérard Peylet, Hélène Saule-Sorbé (dir), « Vous êtes ici. Imaginaire cartographique et sentiment d'appartenir », dans *L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi,* Pessac, MSHA, 2014, pp. 203-212.

> les cartes ne se produisent et ne se perçoivent ainsi que dans une logique de répétition. Malgré les infinies différences et nuances possibles, il reste des invariants, qui, se répétant de carte en carte, construisent un imaginaire spatial, et marquent en profondeur les relations à l'espace et au monde[5].

La répétition, et la diffusion de cette répétition, est ce qui construit une convergence des imaginaires. C'est ce que l'on retrouve également dans les travaux que Christian Malaurie consacre à la carte-postale. L'image de la carte-postale photographique « fonctionne comme marqueur de territoire et participe à sa construction en l'énonçant et en le rendant visible »[6], participant alors « d'une construction symbolique du territoire qui met en jeu l'imaginaire »[7]. Or, un plan filmique peut lui-aussi, à l'instar de la carte-postale, être ce « support-espace d'énonciation et de visibilité »[8] spécifique, et s'énoncer implicitement comme plan-carte-postale, orientant l'imaginaire spectoriel vers une représentation itérative du territoire. Se faisant, le plan œuvre à tracer pour le spectateur tout comme il le fait pour ses personnages, un cheminement du corps et un cheminement de pensées.

[5] *Ibidem.*

[6] Christian Malaurie, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », dans *Communication et langages*, n°130, 2001, p. 76.

[7] *Ibid.,* p. 78

[8] Christian Malaurie, « L'ordinaire des images. Puissances et pouvoirs de l'image de peu », dans *Communication & languages*, n°2, Salomé-Jill Peigney (dir. par*)*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2016, p. 11.
URL : https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-2-page-142.htm

La dune et le paysage

Les films *Camping*, de Fabien Onteniente, sorti en France en 2006, et *Les Petits mouchoirs*, de Guillaume Canet, sorti quatre ans plus tard (2010) possèdent le point commun suivant : ils ont tous deux été tournés à proximité immédiate d'un site remarquable de la Nouvelle-Aquitaine, la Dune du Pilat. Quand les personnages du film de Guillaume Canet se réunissent dans une maison située au Cap Ferret, en face de la dune, Patrick Chirac (Franck Dubosc), ainsi que d'autres vacanciers habitués se retrouvent quant à eux chaque année dans le même camping de la côte ouest. Et pour figurer celui-ci, Fabien Onteniente a choisi de tourner au camping de la Dune, situé aux pieds de celle-ci. Et pourtant, nulle trace de cette montagne de sable dans *Camping* ! Nulle mention non plus du camping de la Dune, dont le toponyme est remplacé au bénéfice d'une autre appellation, le camping des Flots Bleus. La Dune du Pilat, dans l'espace diégétique de *Camping,* est littéralement invisibilisée : rendue transparente, l'horizon s'en trouve dégagé et le regard peut alors accéder directement, depuis le camping des Flots bleus, au banc d'Arguin renommé lui-aussi pour l'occasion[9] et établit de ce fait comme paysage fictionnel.

Pourtant, labellisée Grand Site de France en vertu de la loi du 2 mai 1930 relative aux monuments naturels et sites, la Dune du Pilat est un lieu remarquable et fortement touristique (notamment parce qu'il s'agit de la plus haute dune de sable d'Europe) que le film *Camping* aurait pu exploiter pour ces qualités-mêmes. Mais force est de constater qu'il n'en est rien et que le récit choisit de reconfigurer l'espace diégétique selon des besoins spécifiques, le premier d'entre eux étant, écrit Dominique Chateau, narratif : « non seulement il est rare qu'ils [les paysages] apparaissent sans nécessité narrative, mais encore leur fonction principale procède de cette nécessité et, de plus, cette fonction est narrativement secondaire[10]. » Cependant, remarquons que Dominique Chateau ne parle pas

[9] Le banc d'Arguin devient dans le film de Onteniente les sables de Taratao. Nous précisons que l'orthographe de ces fameux sables est imprécise, puisqu'ils ne sont nommés qu'une seule fois dans le film, et ne sont évoqués/écrit nulle part ailleurs (aucun article ou étude du film ne semble y faire mention).

[10] Dominique Chateau, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », dans *Les Paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir. par), Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, p. 97.

exactement ici d'espace diégétique ; il évoque un élément spécifique de cet espace, le *paysage*, terme qui engage immédiatement la notion de point de vue (en tous cas tel que le paysage est apparu et se conçoit encore en Occident). Mais à l'égal de François Jullien, qui nourrit sa réflexion de la pensée chinoise, ou encore de Philippe Dubois, la philosophe Anne Cauquelin adjoint dans sa définition du paysage une autre notion fondamentale qui est celle d'équilibre des éléments en présence, chacun participant de l'harmonie visuelle et du déploiement possible d'un tout au sein d'une portion d'espace délimitée. Pour Philippe Dubois, en l'occurrence, « c'est la question du ciel et de la terre comme champ et comme contrechamp, instituant un effet de bouclage frictionnel ou de clôture du Tout (ce qu'on appelle justement "l'univers") »[11]. Selon ces termes, ce qui fait paysage, c'est donc que *tout est là*.

> Car ce qui « fait paysage », nous dit le chinois, c'est précisément qu'il s'oublie comme partie et s'impose d'emblée comme un tout : qu'on y trouve tout (de tout), que tout y contraste et s'y conjoint. Il y a paysage quand j'y trouve à la fois l'un et l'autre : du stable et du fluide, du vertical et de l'horizontal, du massif et de l'épars ou du vu et de l'entendu[12].

Or, nous développerons par la suite l'hypothèse que la Dune du Pilat ne peut justement pas faire paysage depuis le camping où le film de Onteniente est tourné, le site monumental, trop proche, ne permettant pas visuellement d'accéder à cette diversité indispensable des effets. Depuis le camping de la Dune, la Dune du Pilat est l'impossibilité du paysage, elle est un mur qui en bloque l'accès et jusqu'à la possibilité.

Mais revenons un instant au point de vue : parce que notre objet d'étude est cinématographique, nous devons souligner dès à présent le lien indissoluble que tisse le cinéma avec le paysage via la notion de cadre. D'un côté, André Gardies nous dit que le cadre « est d'abord délimitation, c'est-à-dire limitation de cette étendue spatiale où se joue le leurre, ainsi autorisé »[13]. Le cadre sélectionne, donc, il ordonne un ici diégétique dans lequel est autorisé la projection spectatorielle mais aussi le futur du récit en tant que scène de déroulement narratif. De fait, le cadre « est aussi intimation : là et seulement là doit se

[11] Philippe Dubois, « Le Regard vertical. Ou : les transformations du paysage », dans *Les Paysages du cinéma*, *op. cit.,* p. 25.

[12] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 2014, pp. 45-46.

[13] André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2019 (1ère éd. 1993), p. 27.

produire l'illusion visuelle[14]. » D'un autre côté, si le paysage, nous l'avons évoqué, a rapport au point de vue, dans le cadre du plan, « je [le spectateur] suis le point de repère et de convergence des orientations, des distances, des localisations. L'espace de l'au-delà [diégétique] s'ordonne relativement à mon regard[15]. » La projection est alors rétroversée de l'intérieur vers l'extérieur du cadre et la perspective se retourne sur elle-même, obligeant le point de regard du spectateur à se fondre dans un point de vue qui n'est pas le sien, ce qu'André Gardies synthétise par la formule suivante : « la monstration, le donné à voir, sous ses apparences de "naturel" [...], résulte toujours d'un choix, d'une décision de l'instance "monstratrice". Au cinéma, montrer, donner à voir, c'est toujours faire voir à partir d'un point de vue particulier[16]. »

Quel lien alors avec le paysage au cinéma ? C'est que, si tout paysage est construit, en partie du moins, par le regard qui, se portant sur une portion d'espace et lui reconnaissant certaines qualités de composition et d'harmonie, le fait advenir, le paysage au cinéma est pré-existant au regard spectatoriel. Suzanne Liandrat-Guigues nous rappelle à ce propos la réflexion de Jacques Rivette qui « se demande si le cinéma est une machine destinée à "reproduire" l'idée de paysage. » Et la réponse de J. Rivette est « négative car, ajoute-t-il, "au-delà des lieux réels, c'est l'espace du film qui m'intéresse, espace approprié, créé par la mise en scène". Ce qui pourrait vouloir dire que le cinéma peut être une machine à "créer" une idée de paysage[17]. » Il y a tout simplement pré-figuration d'un espace en paysage par la mise en scène, la mise en cadre voire par la mise en chaîne et en *rythme*, l'opération de montage permettant d'étaler dans le temps des parties d'espaces s'appelant et se résolvant l'une l'autre par/dans le paysage.

C'est ainsi que dans un mouvement opposé à *Camping* et grâce, entre autres, à l'élévation de la caméra au-dessus de la Dune du Pilat, le film de Guillaume Canet réussit à construire du paysage. Lors d'un syntagme descriptif introduisant l'espace de villégiature des protagonistes du film, profit est tiré de certaines caractéristiques fondamentales du site, telle celles mentionnées par le Syndicat Mixte de la Grande Dune du Pilat sur son site : « 105 mètres de haut, 500 mètres de large, [...] la dune du Pilat doit sa renommée à ses dimensions

[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 67.
[16] *Ibid.*, p. 84.
[17] Suzanne Liandrat-Guigues, « Les minutes de sable immémorial », dans *Les paysages du cinéma*, *op. cit.*, p. 82.

hors normes *et au panorama exceptionnel qu'elle offre à son sommet* »[18] . Filmer depuis le sommet de la Dune, et non plus depuis sa base permet d'acquérir le même avantage que celui de son invisibilisation : être en capacité de voir au-delà de celle-ci, éradiquer l'opacité de la masse pour ne plus avoir le regard bloqué dans sa projection. Si l'analyse qui suit s'inscrit dans une démarche comparative, ne serait-ce que parce que, selon une « posture plus directement épistémologique », celle-ci se trouve « au fondement même du raisonnement en sciences sociales, qui consiste à mettre en regard les uns des autres des matériaux, sources ou objets apparentés »[19] , d'après ces mêmes termes, elle se revendique davantage du champ-contre-champ. À partir d'un même lieu remarquable qui officie à la fois comme pivot de l'analyse et comme lien entre *Camping* et *Les Petits mouchoirs*, nous allons désormais nous attacher à rendre prégnante la manière dont le paysage diégétique se construit et participe à la création d'une tonalité narrative. Dans cette quête d'un horizon à laquelle se prête son éviction ou son escalade, la Dune du Pilat fait offrande d'un paysage et s'efface toujours, même en restant visible, derrière un autre paysage qu'elle-même. Ainsi dans le film de Guillaume Canet ou c'est le bassin d'Arcachon qui fait paysage : s'inscrivant dans la droite ligne des images-patrimoines du site, il transforme alors la courte séquence d'exposition dans laquelle il s'insère en plan-carte-postale, contribuant à faire du paysage, « précisément, un *territoire* ou la manifestation sensibles des opérations de territorialisation déployées par les humains »[20] .

« Les Flots bleus » : introduction à une reconfiguration de l'espace diégétique

Comme si je l'habitais déjà, chacun de ses toponymes [...] me laissait à deviner, de ces contrées, la couleur spécifique d'un ciel, la nuance d'un paysage ou d'un relief, le grain d'un terroir, les chemins, les maisons et hameaux, à les toucher presque, à m'y trouver déjà [...][21].

Le camping du film éponyme possède un nom qui apparait visuellement à l'image mais qui est aussi souvent cité par les personnages : « Les Flots bleus ». Ce nom, souvent mentionné et retenu par le spectateur, possède un contenu sémantique qui influence par connotation le lieu qu'il nomme ; il est en ce sens fortement qualificatif. À première vue

[18] Source : https://grandsitedefrance.com/552-les-sites-membres/70-dune-du-pilat. C'est nous qui soulignons.

[19] Laure de Verdalle, Cécile Vigour, et Thomas Le Bianic, « S'inscrire dans une démarche comparative. Enjeux et controverses », *Terrains & travaux*, vol. 21, no. 2, 2012, p. 6.

[20] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Jean-Marc Besse, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 87.

[21] Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 142.

« Les Flots bleus » désigne un camping, mais rappelons que le camping est à la fois une activité et un « terrain ». Ce mot regroupe donc sous une même dénomination une action, un *faire* et le lieu où se situe ce *faire*. Pour cette raison, les attributs prêtés à l'un (le lieu) par le nom qui le désigne viendront orienter ou « colorer » l'autre (l'activité), et inversement. Mais surtout, le lieu diégétique ainsi figuré par le nom qu'il reçoit de la fiction ouvre à l'espace diégétique et devient architecte du territoire qui lui est contigüe. Cependant, pour que cet accroissement de valeur puisse s'opérer – du camping au territoire, il faut que dans l'esprit du spectateur une forme d'alliance entre *reconnaissance* et *interprétation* du lieu diégétique se soit effectuée, car c'est cette double combinaison qui permettra à la figuration du lieu de le déborder.

Dans un premier temps, le camping reconnu comme tel renverra le spectateur à certaines images qualifiantes ; c'est ce qu'André Gardies appelle un « lieu commun » :

> le lieu « commun », en prise directe sur mon savoir ordinaire, tire son sens, pour l'essentiel, de son signifié et des connotations qui lui sont éventuellement rattachées. Une plage, par exemple, convoque un ensemble de sèmes à valeur dénotatives et connotatives (mais il s'agit ici des connotations plus ou moins convenues au sein d'un groupe social, non de celles que le travail filmique peut produire) : mer, sable, soleil, vacances, etc. C'est d'ailleurs à partir de ces données qu'elle pourra créer chez le spectateur un horizon d'attente et programmer, en tant que rôle thématique, un ensemble de possibles actionnels : farniente, baignades, lecture, planche à voile, pêche, etc[22].

Le *camping,* en tant que lieu commun, se voit donc rattaché à certaines connotations : nature, pique-nique, tente, partage, proximité voire promiscuité, etc. Dans un second temps, le nom du camping, inventé pour le film, nous ramène à ce qu'André Gardies nomme un « lieu fictif ». Précisons toutefois qu'André Gardies ne fait pas forcément la distinction entre ce qu'il nomme lieu fictif et ce qu'il nomme toponyme fictif, ni entre lieu fictif et lieu diégétique, distinctions que nous ferons ici rapidement pour clarifier le sujet : dans ce qui suit, le lieu fictif sera toujours entendu comme le lieu diégétique désigné et donc recouvert par le toponyme fictif. Ensuite, le lieu diégétique se définie par son appartenance à la diégèse ; il n'est donc pas forcément fictif (par exemple, si Bordeaux apparaît dans un film en s'appelant

[22] André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2019 (1ère éd. 1993), pp. 76-77.

toujours Bordeaux, il s'agira d'un lieu diégétique, mais pas d'un lieu fictif ; le lieu commun (réel et diégétique) étant alors la « ville »).

Pour André Gardies donc,

> avec le toponyme fictif, pas de sens antérieur en principe. Tout comme pour le nom propre fictif du personnage, c'est un morphème vide qui entre dans le texte mais il est destiné à se charger sémantiquement à mesure que se développe le film[23].

Les images qui ont émergées plus tôt ne pourraient donc être que lacunaires, en attente d'être complétées par le récit. Nous nous retrouvons alors devant une ambigüité apparente : le camping des Flots bleus se révèle être à la fois lieu commun et lieu fictif ; commun d'être un camping, fictif de s'appeler « Les Flots bleus ». Ainsi, les deux catégories formées par les lieux communs et les lieux fictifs pourraient être soumises à des recoupements ou des recouvrements. Pour dissiper cette confusion, il convient d'approfondir la réflexion en pensant à la fois la séparation et les liens entre diégèse et réalité car si le lieu fictif n'existe que dans la diégèse (nous excluons ici volontairement les effets rétroactifs de la fiction sur le réel car même si ces effets existent ils ne sont pas ici au centre du sujet traité), le lieu commun, lui, ne génèrera du sens dans le film (dans la diégèse) qu'en rapport à son existence dans la sphère de la réalité. Le lieu commun est donc à la fois réel *et* diégétique et lorsqu'il est diégétique, il ne peut être perçu comme lieu commun que parce qu'il renvoie au même lieu commun *réel*.

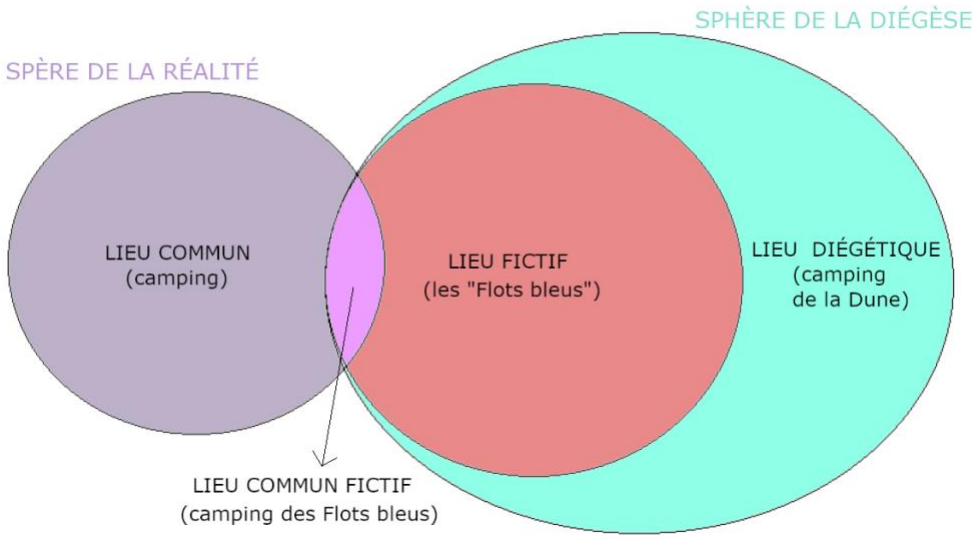
Malgré le morcèlement, le mélange ou l'altération de ce lieu commun réel par sa mise en fiction, les références ou images qu'il fait jaillir pour l'entendement seront toujours perceptibles et influeront sur l'interprétation spectatorielle. Pour reprendre une expression empruntée à l'astrophysique, nous pourrions appeler cette influence du lieu commun réel le « bruit de fond » de la fiction : le spectateur attribue un sens au lieu fictif par son affiliation première au lieu commun qu'il a reconnu comme tel. Désormais, nous pouvons donc dire que dans *Camping*, le toponyme fictif « Les Flots bleus » (et peu importe le genre cinématographique dont relève le film) demande à recouvrir un lieu à la fois commun et

[23] *Ibid*., p. 77.

fictif, le camping des Flots Bleus, lui-même indexé sur l'existence d'un lieu commun réel : le *camping*[24].

Le lieu commun fictif, ici, peut alors être vu comme le lieu d'une double influence :

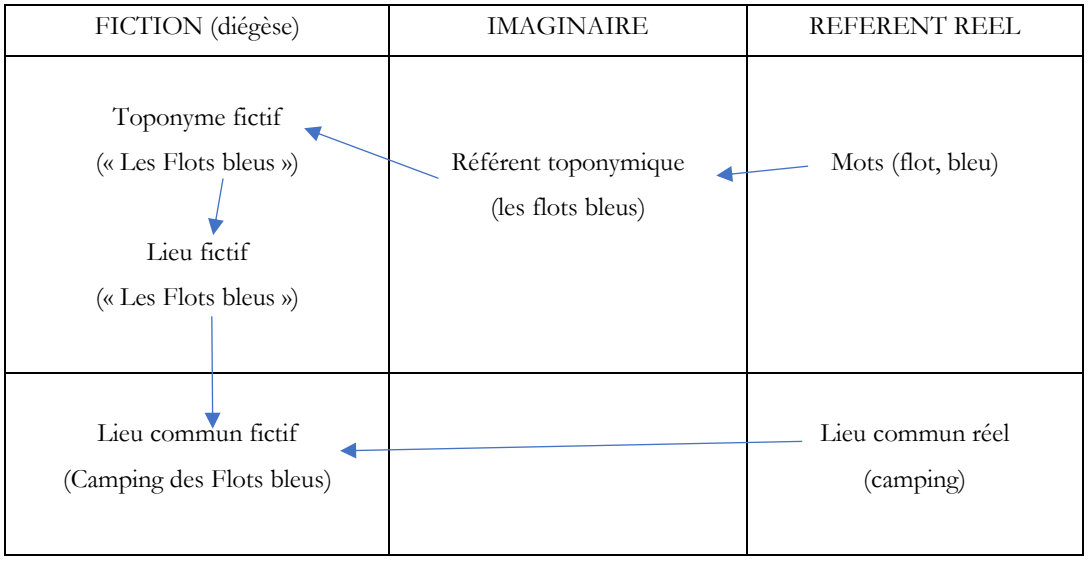
LIEU COMMUN REEL → LIEU COMMUN FICTIF ← TOPONYME FICTIF



Arrêtons-nous désormais sur le toponyme fictif. Dans le cas du film *Camping*, il est formé nous le voyons de deux mots (flot et bleu) ayant déjà chacun une réalité sémantique. Mis en chaîne pour former un nom, ils génèrent un référent toponymique imaginaire à l'origine du toponyme fictif.

[24] Nous distinguons volontairement ici le toponyme fictif du lieu fictif.

Nous pouvons dès lors détailler plus avant notre schéma :



Le camping, en tant que lieu commun, peut être perçu comme une des modalités d'expression des vacances simples mais conviviales ; il figure les vacances (et les loisirs) de la classe « laborieuse ». Mais il n'y a pas que le lieu commun qui transfère du sens au lieu fictif : ce qui appartient à la sphère de la réalité va transférer, directement ou indirectement, ses qualités ou connotations à l'espace diégétique. Les « flots bleus » apportent donc à leur tour une forme d'entendement qui se juxtapose à ce que sait le spectateur de la situation géographique du camping d'une part, d'autres part aux connotations qui ont déjà surgi devant la reconnaissance du lieu commun. Ainsi le camping des Flots bleus dispense d'abord auprès du spectateur une sémantique *cumulative* où chaque terme renforce l'autre.

De plus, un plan situé au début du film (4'09") indique au spectateur, mais de manière très rapide, (zoom depuis l'espace sur la planète Terre jusqu'au panneau indicateur surplombant l'entrée du camping) d'une part l'emplacement géographique du camping sur le globe terrestre, d'autre part, le nom de celui-ci. S'établit dès lors une concordance : le camping des Flots bleus rappelle et retient l'océan tout proche, tout proche certes, mais d'une proximité floue, impossible à mesurer précisément dans l'esprit du spectateur à cause de la rapidité du plan en question. Ce faisant, et simultanément à cette première intuition, le nom du camping s'imprime alors sur l'océan pour en modifier ses qualités. Nous disons modifier, car l'Océan Atlantique n'est pas toujours, pas seulement des « flots bleus ». Certes,

les « flots » décrivent bien étymologiquement le mouvement de l'eau et sa masse ; mais son affiliation avec l'adjectif « bleu » vient immédiatement l'adoucir : le bleu calme les flots en leur faisant gré d'une couleur discernable dans le remous qui serait plutôt un vert-de-gris à l'écume blanche. Ce bleu, qui évoque davantage la Méditerranée, donne à l'océan les attributs d'immensité calme du ciel, loin des vagues déferlantes et du bouillon d'eau. Si le camping avait eu pour nom un référent réel, il se serait peut-être appelé « La Baïne dangereuse » ou « La Plage interminable ». Mais ces noms auraient alors généré chez le spectateur, par l'appel au danger ou à l'insondable, une autre attente que le récit de *Camping* n'aurait pu satisfaire. Par le choix de ce nom, *Camping* révèle sa force d'idéalisation de l'espace diégétique par rapport à l'espace réel. « Les Flots bleus » est certes bien toponyme (il nomme un lieu géographique précis et visible) mais il est aussi surnom (il qualifie le lieu en mettant l'accent sur un de ses attributs et se substitue à sa dénomination originale) ; car dans cette idéalisation par marqueur nominal, il est un élément primordial qu'il est nécessaire de rappeler pour comprendre en quoi cette requalification n'est pas juste modification mais aussi soustraction : le camping des Flots bleus, avant le film de Onteniente, s'appelait le Camping de la Dune.

La dune, inanité narrative

Un référent géographique réel, la Dune du Pilat, préexistait donc et a tout simplement été effacé pour permettre au camping de s'ouvrir sur l'océan. Le relief est étouffé, et le paysage réel redessiné selon les besoins du film. La dune, obstacle à la vue, obstacle à une accession facile à la plage, signale trop bien la force et le pouvoir du sable, l'effort, la précarité de ce qui est, l'enlisement. Un coup d'œil sur le site du camping[25] vient rapidement confirmer cette scission entre paysage réel et paysage fictif. En effet, plusieurs photographies d'emplacements attestent de la présence massive, sur site, de la dune en arrière-plan :

[25] Ces images sont extraites du site du Camping de la Dune (consulté le 14/10/2020).
URL : https://www.campingdeladune.fr/





L'effacement est donc d'abord toponymique : d'avoir renommé le lieu, jamais la Dune du Pilat n'apparait dans *Camping*. Ce dernier vient désormais jouxter l'océan, il lui est « raccordé » par soustraction d'un obstacle indésirable. Le camping des Flots bleus réussit à relier deux espaces entre eux, celui de la plage, de l'océan, et celui du camping, en générant une contiguïté, une imminence de l'eau qui pourtant apparaitra bien peu à l'image. Un emplacement dans le camping dit cependant tout de ce paysage reconfiguré : l'emplacement 17, le fameux emplacement du couple Pic. Car la vue depuis cet emplacement ne confirme pas juste une présence (celle de l'océan), elle dit aussi l'absence (de la dune).



Camping
TC = 01:23:21

Les plans de l'emplacement 17 viennent entériner à eux-seul la proposition émise par le toponyme du camping et lui donner une réalité diégétique visuelle. Mais Anne Cauquelin nous rappelle aussi que :

> le nom est définition essentielle, est partie constituante de l'objet qu'il nomme. Il rappelle ou interpelle une origine, marque un dessein, un usage, fait valoir ce qui dans ce lieu est plus lieu que le lieu-même. L'apposition du nom est un acte de fondation, auquel les éléments paysagers se prêtent aisément. Ils donnent le patronage de leur vertu morale, c'est sous leur protection qu'on se place. La perfection est atteinte quand chose et nom ne font plus qu'un[26].

Ainsi, depuis le camping des Flots bleus s'admirent les flots bleus de l'Atlantique :



Camping
TC = 01:24:45

Pour obtenir cette vue, Onteniente n'a pas tourné au Camping de la Dune. En effet, par la spécificité de cette partie du littoral néo aquitain, aucun camping n'est réellement situé « les pieds dans l'eau ». Les dunes littorales non-boisées, propriété d'Etat, bordent le littoral sur deux-cent-trente kilomètres[27]. Très protégées et entretenues, elles sont un frein à l'ensablement et les campings existants se situent en conséquence *derrière* ce cordon dunaire qui fait face à l'Atlantique. Pour la vue de l'emplacement 17, Fabien Onteniente a donc tourné au sud de la dune du Pilat, plus exactement sur le parking de la plage du Petit Nice[28] :

[26] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage,* Paris, P.U.F, « Quadrige », 2019 (1ère éd. Librairie Plon, 1989), p. 125.

[27] URL : http://www.observatoire-cote-aquitaine.fr/La-cote-sableuse-29

[28] Bruno Cras, « Secrets de tournage – Fabien Onteniente », *Europe 1* [en ligne], 31/07/2013. Consulté le 29/10/2020.
URL : https://www.europe1.fr/emissions/Secrets-de-tournages/Secrets-de-tournage-Fabien-Onteniente-127924



Cartographie de fond : Google Maps

A cet endroit, on retrouve des éléments spécifiques à l'embouchure du bassin d'Arcachon côté océan : les pins, tout d'abord, mais aussi une longue étendue de sable au milieu de l'eau, le banc d'Arguin. Dans *Camping*, cette bande de sable est visible certes depuis l'emplacement 17, mais elle est aussi et surtout le lieu d'un rebondissement narratif lorsque Cornélius et Cornélia, le couple de Hollandais partis pour un pique-nique, se retrouvent enserrés par les eaux montantes. Et cette mésaventure ne leur arrive que parce

Ainsi que « On a un vrai Patrick qui vient depuis trente ans », s.a., *Le Parisien,* [en ligne], 21/08/2015. Consulté le 28/10/2020.

URL : https://www.leparisien.fr/archives/aujourd-hui-dans-ce-camping-on-a-un-vrai-patrick-qui-vient-depuis-trente-ans-21-08-2015-5023813.php

qu'ils ont été dupés par Jacky Pic, le vacancier souhaitant s'installer sur leur remplacement, qu'il considère comme étant le sien, le « 17 ».

Si la dune du Pilat ne bénéficie pas de la même visibilité que le banc d'Arguin dans *Camping,* si elle est effacée au profit d'une vue dégagée sur l'océan, c'est qu'elle n'a pas ici de nécessité narrative, au contraire : sa présence, visible, entre le camping et la plage, serait un empêchement, ou tout au moins un embarras au déroulement du récit. Le Camping de la Dune, par son toponyme, neutralise la moindre question de planitude géographique, et désamorce en même temps l'idée de plénitude : il signale l'effort et le temps de l'effort *avant* la quiétude et le délassement promis par la plage, éléments non constitutifs du paysage de vacances selon *Camping*, lequel s'établit dans le continuum camping-plage.

Faire ou ne pas faire paysage

Tout récit de fiction ne propose au spectateur qu'un nombre limité d'éléments concernant l'espace diégétique. Ce dernier est donc toujours à construire par le spectateur, à compléter. Les images parcellaires, fragmentées données par le film se constituent en unité par le travail spectatoriel qui, réajustant les pièces d'espace telles les pièces d'un puzzle, se figure mentalement un territoire ordonné. La diégèse

> n'est jamais acquise, elle est toujours à construire, même lorsque, sous le coup de l'illusion, je crois, spectateur, pénétrer dans un univers de toute éternité qui n'espérait plus que ma visite pour exercer sa séduction. S'il appartient au film d'avancer des « propositions », il relève de la compétence et du travail du spectateur de les faire « fructifier »[29].

Le montage, entre autres, par l'association implicite qu'il suggère de certains *morceaux d'espaces* et par un jeu d'ellipses spatiales sachant intelligemment se faire oublier, devient objet de reconfiguration territoriale, donnant par-là naissance à la possibilité d'un espace diégétique lisible comme tel.

Mais si le film *Camping* reconstitue un territoire qui, en prise initiale avec le réel, soumet celui-ci aux impératifs narratifs du récit en en éludant certaines caractéristiques, une

[29] André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Klincksieck, Paris, 2019 (1ère éd. 1993), p.61-62.

question se pose : si l'on quitte le champ de la nécessité narrative, comment se fait-il que la Dune du Pilat ne soit pas utilisée pour *faire paysage* ? Classée monument naturel au titre de la loi de mai 1930, la Dune du Pilat est en effet un site remarquable (ne serait-ce que par ses proportions) et touristique, accueillant près de deux millions de touristes par an[30]. C'est qu'il faudrait sans doute reformuler la question par la négative : pourquoi la Dune du Pilat, dans *Camping, ne peut pas* faire paysage ? Anne Cauquelin, dans son étude sur l'invention du paysage, nous donne une réponse ; pour elle, il existe

> une condition sine qua non : la fenêtre, le cadre, sont des « passes » pour les vedute, pour y voir du paysage là ou sans eux il n'y aurait que...la nature. Où l'on voit le moindre preneur d'image, photographe du dimanche, plisser les yeux : cadrer[31].

Le paysage n'est donc qu'à certaines conditions seulement : il ne préexiste pas au regard et ici à l'opération de cadrage, œil cinématographique qui capte et décide de faire paysage ou non *dans le film*. Anne Cauquelin poursuit :

> Le cadre exige le recul, la bonne distance. Tout voir, bien sûr, mais seulement cela qui est dans le champ. [...] Car le cadre coupe et découpe, il vainc à lui-seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution d'un paysage comme tel. Sa loi régit le rapport de notre point de vue (singulier, infinitésimal) à la « chose » multiple et monstrueuse[32].

Or, depuis le camping de la Dune, la vue sur la Dune du Pilat est entachée de deux insuffisances : une de distance, une de clarté ; la vue y est en conséquence courte et obturée. Située côté est, la forêt de pins aux pieds de la dune cache celle-ci en partie, et l'escamote donc partiellement au regard qui ne dispose pas du recul et de la profondeur de champ nécessaire pour l'appréhender dans sa globalité. Elle devient informe car non-bornée, dépassant le cadre de chaque côté de l'axe horizontal. Au lieu d'offrir du visible, c'est-à-dire une diversité choisie, équilibrée par le cadre qui l'ordonne en la saisissant, la vue sur la Dune

[30] Source : site officiel de la Dune du Pilat, géré par le Syndicat Mixte de la Grande Dune du Pilat regroupant trois collectivités territoriales en charge de la préservation et du développement du site.
URL : https://www.ladunedupilat.com/

[31] Anne Cauquelin, *op. cit.,* p. 103.

[32] *Ibid.*, pp. 103-104.

du Pilat depuis la base de son versant est offre du non-circonscrit, ou pour reprendre l'expression d'Anne Cauquelin, du « trop-plein » qui vient rompre la ligne du point de fuite. L'impossibilité de la projection, tout d'abord visuelle mais aussi corporelle, l'est pour le personnage diégétique mais aussi pour le spectateur car entre le regard spectatoriel (la place de la caméra) et le point de fuite établi par la mise en perspective de l'image, il y a ce mur opaque, cette « monstruosité » presqu'uniforme qui, de ne se révéler qu'incomplètement, ne dit pas ce qu'elle est.

Mais un autre défaut entache la vue de la Dune du Pilat depuis le camping à ses pieds, l'empêchant de se révéler comme paysage. En effet, pour que la nature fasse paysage, Anne Cauquelin prend soin de préciser qu'une autre opération est indispensable : « un jeu de transport avec les *quatre éléments* dont se constitue pour nous la Nature (car il y faut de l'eau et du sable, de la terre et du ciel) »[33]. Or, le « trop-plein » dont nous parlons n'est pas, ici, le trop-divers dont parle Anne Cauquelin ; au contraire, il est excès d'homogénéité, uniformité surabondante qui ne permet plus à la diversité des états et des matières de se réaliser. A filmer la Dune du Pilat depuis le camping en contre-bas, le film de Onteniente ne pourrait offrir à la vue guère plus qu'un fragment d'un fragment de nature, le rendant alors incompréhensible comme tel. Le mariage des éléments nécessaire à ce que la Dune du Pilat puisse faire paysage ne s'obtient qu'ailleurs : depuis son versant ouest ou depuis son sommet, vue qui est, elle, mise à profit dans un autre film : *Les Petits mouchoirs*, de Guillaume Canet (2010).

Un appel d'air, une envie d'horizon

Pour pouvoir analyser la façon dont la Dune du Pilat apparaît dans *Les Petits mouchoirs*, il convient d'étudier trois autres plans de la séquence, celui qui précède et les deux qui suivent cette découverte. En effet, Merleau-Ponty, dans sa conférence de 1945 intitulée *Le cinéma et la nouvelle psychologie* réaffirme les termes du fameux « effet Koulechov », expérience menée au début des années vingt, en rappelant que « le sens d'une image dépend de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés »[34]. L'écrivain Pierre Parlant, commentant cette idée, ajoute que

[33] *Ibid*., p. 102. C'est l'auteure qui souligne.
[34] Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Folio Plus, « Philosophie », 2009, p. 17.

> tenir le film pour une somme contraint à ne l'envisager que sous son jour quantitatif [...]. On manque ainsi la chose en elle-même, on oublie qu'elle relève d'une durée, indissociable d'une intention expressive, nécessairement qualitative[35].

Ainsi, l'encadrement par le montage du plan sur la Dune du Pilat permet de lui adjoindre un contenu sémantique plus fort que si nous analysions ce même plan de manière isolée, car d'une part il témoigne de l'ouverture d'un segment descriptif dans le récit, d'autre part il *impulse* un élan qui fait advenir les deux plans suivants. En ce sens, nous affirmerons plus tard que ce plan à une durée (une *métrique*) qui peut être comprise comme double : sa durée propre, et celle que le plan transfert, par son contenu-même, aux plans suivants pour former un ensemble cohérent.

Les quatre plans que nous allons désormais analyser sont des vues en plongée, sans doute effectués par drone. Le premier plan présente les deux voitures des personnages vues de haut et de face, entourées sur les côtés gauche et droit d'une forêt uniforme, une forêt de pins. Nous savons quelles sont ces voitures et qui elles transportent car les plans précédents se sont largement attardés sur l'intérieur de ces voitures, sur leurs occupants. Ce plan opère donc une première démarcation : la caméra s'est éloignée, elle a pris de la hauteur, amenant le spectateur non plus à s'attacher aux personnages mais à leur environnement, ou plutôt, sur les personnages *traversant* un environnement précis, ciselé dans la répétition du même motif concis, celui du pin. Le déplacement des voitures, annulé par le mouvement de la caméra qui les suit (tout en les devançant), met l'accent sur la mobilité du paysage face à ce référentiel. Le paysage devient paysage regardé dans une traversée, parcouru. La distanciation qui s'opère brusquement grâce à la position en retrait de la caméra inscrit cette traversée dans un territoire et installe un ancrage territorial, celui des personnages au sein d'un environnement désormais *typique*.

[35] Pierre Parlant, « Les mots du texte », dans *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 49.



Les Petits mouchoirs
TC = 00:29:19

Ce plan est le premier d'une série qui tend à installer les personnages dans un espace plus large que leur espace relationnel. Il impose un « dehors » qui va bientôt instaurer une nouvelle dynamique narrative grâce à la mise en tension de la sphère relationnelle au sein d'un mouvement d'aller-retour permanent entre intérieur (la maison) et extérieur (le bassin d'Arcachon). De cette traversée, il est également intéressant de relever qu'elle s'opère dans un déplacement haut-bas léger (dû à la hauteur de la prise de vue), et que c'est l'orientation de la route et des voitures dans le cadre ainsi que le mouvement de la caméra qui indiquent au spectateur l'orientation de ce déplacement. Les personnages semblent donc *descendre,* renvoyés à une forme de déplacement en deux dimensions, cartographique. Quant à la caméra, par sa place en frontal, elle semble dès lors anticiper le déplacement des personnages tout en commençant à prendre de la distance avec le motif de l'individu. Le raccord avec le plan suivant s'effectue justement grâce au motif du pin, qui apparait d'abord brièvement en bas du cadre, par ses cimes.

Mais la caméra quitte rapidement ce motif pour s'élever davantage, et le cadre se remplit de ce qui était déjà visible auparavant dans sa partie supérieure : du sable. La planéité amorcée dans le plan précédent par la plongée de la caméra prend toute sa puissance et génère une première attente, liée à la compréhension-même de ce que figure le plan, devenu unité de texture et de couleur. Celui-ci, comblé jusqu'à ses limites du même élément minéral, convoque un appel d'air, une envie d'horizon et de profondeur de champ.



Les Petits mouchoirs
De haut en bas : TC = 00:29:23 ; TC = 00:29:26

La mobilité du paysage se retrouve prise en charge uniquement par le déplacement de la caméra, aucune présence humaine n'étant révélée de prime abord. Il faudra attendre quelques secondes pour que la caméra, continuant toujours son ascension facile, révèle enfin le sommet de cette dune de sable, et ce qui se situe *derrière, au loin*. Le mouvement de la caméra (bas-haut), opposé au mouvement du plan précédent (haut-bas) et émancipé de la figure directe de l'individu diégétique par métonymie (voiture) puis omission, fait preuve d'une double anticipation : celle de l'arrivée des personnages sur leur lieu de vacances (temps de l'action diégétique) et celle de la révélation de ce lieu pour le spectateur (temps filmique). La caméra, terminant son travelling ascensionnel, donne alors à voir une continuité ciel-océan, celle de l'embouchure du bassin d'Arcachon comme posée sur la cime de sable et parsemée de voiliers et bateaux à moteur. Cette continuité, par le jeu des couleurs et par un horizon tronqué du cadre, pourrait aussi bien être une continuité terre-ciel. Le plan se termine en offrant au spectateur une *vue*, et plus spécifiquement une *vue paysagère*.



Les Petits mouchoirs
TC = 00:29:32

Les voiliers, s'ils révèlent la présence d'une activité humaine, sont vus d'assez loin pour paraître presque stationnaires, points fixes, et seules les traînées d'écume qu'ils laissent sur l'eau témoignent véritablement de leur mobilité. Le choix de la distance et de la hauteur, allié à la composition du cadre, empêche de fait le questionnement suivant, soulevé par Benjamin Thomas : le paysage pictural « peut-il ou non contenir des figures[36] ? »

Car les images aériennes « dévoilent, tout d'abord, un monde bouleversé dans son échelle, où les figures humaines sont les premières à disparaître, s'effaçant au fur et à mesure que la perspective changeante les destitue de leur volume constituant[37]. » Et le plan suivant conforte l'absence : plan large, toujours en plongée, sur un patrimoine de la baie d'Arcachon, les cabanes tchanquées alors saisies à marée basse. Le ciel a disparu, quelques personnes semblent marcher à droite des cabanes, mais elles sont filmées de si haut, elles en sont devenues si petites, qu'elles se devinent plus qu'elles ne sont véritablement montrées. La caméra continue toutefois son déplacement de bas en haut selon l'axe de prise de vue, et le raccord des plans s'effectue à la fois par la continuité de ce mouvement, par leur valeur inchangée (plans aériens obliques) ainsi que par le motif du sable et de l'eau.

[36] Thomas Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Circé, « Penser le cinéma », Strasbourg, 2019, p.33. Note : par « figure », Benjamin Thomas parle principalement de personnages.
[37] Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, « Cinéma », 2011, p. 97.



Les Petits mouchoirs
TC = 00:29:36

Enfin, le quatrième plan advient dans un panoramique droite-gauche, et le ciel fait vraiment son apparition, mais toujours relié, fondu, par sa couleur d'abord, à l'eau en-deçà. Les deux-tiers du plan, dans sa partie inférieure, n'offrent guère au regard spectatoriel que de l'eau parcourue à nouveau par des bateaux ou voiliers et débouchant vers le tiers supérieur du cadre sur une voie d'eau, ouverture vers là ou l'eau et le ciel s'estompent chacun en s'assimilant, donnant au ciel les qualités aqueuses de ce vers quoi il plonge ou de ce dont il s'échappe. La terre y est esquissée, confrontée à l'eau qui domine ; la langue de terre à la droite du cadre, lointaine, presque floue, vient s'enfoncer dans l'océan et attire ainsi le regard, anomalie dans un plan fait des humeurs bleues du paysage. S'impose alors comme une évidence, par le support concret que ce plan lui fournit, la proposition suivante de Philippe Dubois :

> On comprend ici, clairement, que c'est l'horizon comme ligne de partage visible dans l'image, qui institue conceptuellement et visuellement la présence du Paysage. Sans lui, le sol terrestre est ramené à une pure texture, à un aplat, à un écran sans relief. L'horizon, c'est ce qui donne la profondeur et la perspective constitutive de la forme Paysage[38].

[38] Dubois Philippe, « Le regard vertical ou : les transformations du paysage », dans *Les paysages du cinéma*, Mottet Jean (dir. par), Champ Vallon, « Pays/Paysages », Seyssel, 1999, p. 30.



Les Petits mouchoirs
TC = 00:29:40

Si l'on connait le territoire filmé, il est aisé de se rendre compte que la caméra a tracé une ligne droite de la Dune du Pilat à Andernos-les-Bains en passant par l'Ile aux oiseaux, site des cabanes tchanquées. Mais même sans cette connaissance du territoire, l'impression qui prime est celle d'un champ/contre champ légèrement circulaire, grâce au panoramique se terminant par l'entrée dans le cadre de la Dune du Pilat. Ce que voit aussi le spectateur dans ce quatrième plan, c'est une configuration d'espace qui entérine ce qui a auparavant été initié : un territoire ouvert sur l'océan, une jonction poreuse entre terre, sable et eau. Peu importe la structure et la cartographie exacte du lieu, les plans ne donnent pas au spectateur matière à reconstituer un espace diégétique compréhensible dans la façon dont ces pans d'espaces s'associent et s'imbriquent précisément entre eux. Ce qu'ils donnent au spectateur, c'est une ambiance paysagère se révélant comme ambiance littorale. Plus encore : un paysage littoral préservé, hors de portée du « tout le monde », isolé dans cette gangue constituée par la vision idéalisée de la hauteur, du recul. Un territoire élitiste, ouvert sur l'eau par ses côtés et en son centre, plaçant au cœur de l'eau des cabanes rappelant la possibilité de l'habitat, la présence humaine toute à la fois écartée et distinguée par le lieu que cette présence investit à distance. En quelques plans se profile ce que seront les vacances des personnages principaux des *Petits Mouchoirs* : l'intrication exiguë et familière des espaces – aqueux, terrestre, qui se côtoient ici dénote d'une situation à la fois dégagée du général par la mise à l'écart des figures humaines ordinaires, et engagée dans le local par le paysage qui le dessine, par les liens que ce paysage tisse avec les individus et leurs activités, et donc en définitive par l'apport de typicité que celui-ci permet entre l'individu et le territoire, pour l'individu *sur* le territoire.

Modalités de perception

Mais revenons à la Dune du Pilat. Si elle est filmée ici, bien qu'incomplètement et sans possibilité peut-être de la comprendre comme telle pour un regard non familier du lieu, c'est qu'elle dispose de plusieurs atouts à jouer. Tout d'abord, elle permet d'opérer une démarcation nette entre l'ordinaire du regard assujetti à une corporéité (de ou sur l'individu) et le « regard » libre et léger de la caméra, grâce à l'ascension à la fois facile, rapide, et sans limite de sa déclivité. La pesanteur initiale du corps par rapport à l'apparente liberté de l'œil humain dans la découverte du paysage, Ramuz l'écrivait déjà :

> On va, on va longtemps avec les yeux contre cette côte ; elle est si élevée que, pour arriver jusqu'en haut, il faut renverser fortement la tête en arrière. [...] Enfin l'œil a trouvé sa vraie liberté. Là où il faut au pied des heures, un seul mouvement lui suffit. Là où les hommes d'ici vont si difficilement [...] l'œil, c'est d'un seul coup d'aile et sans que rien ne gêne qu'il atteint le sommet[39].

Le regard humain a aussi son aliénation, ne pouvant quitter le corps d'où il s'élance. Ainsi est énoncée une limite à sa projection : le sommet. La caméra, elle, va plus loin et la puissance du plan devient celle du dévoilement : voir derrière le sommet, voir ce que le regard, en bas, ne peut pas voir, ou ce que le regard, en haut, ne verra qu'après un temps relativement long et pénible, ce temps du corps en lutte contre la gravité pour s'élever sur la pente.

Plusieurs facteurs entrent donc en jeu pour que la puissance de dévoilement du plan puisse opérer. Tout d'abord, que la caméra s'émancipe de la figure de l'individu pour gagner en liberté de mouvement. De ce fait, le plan sur la Dune du Pilat ouvre une parenthèse dans le temps de la narration ; pour reprendre l'expression de Christian Metz, nous avons déjà dit que ce plan et les deux qui le suivent forment un « syntagme descriptif ». Rappelons que pour Metz, dans le syntagme descriptif, « la succession des images sur l'écran correspond uniquement à des séries de *co-existences spatiales* entre les faits présentés »[40]. Ensuite, la configuration du lieu filmé ne doit pas laisser saisir immédiatement ce lieu comme paysage. Il y faut une vue d'abord obturée, seule possibilité de laisser envisager une vue

[39] Charles-Ferdinand Ramuz, *La Séparation des races*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2010 (1ère éd. 1922, Éditions du Monde Nouveau), pp. 15-16.

[40] Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *Communications*, n°8, 1966, p. 122. C'est l'auteur qui souligne.

dégagée plus tard, plus loin. Est généré ainsi une attente, une promesse. Enfin, la vue dégagée doit pouvoir être immédiatement rattachée à une valeur forte ; ici nous parlons d'une valeur esthétique, celle du paysage. Tous ces éléments travaillent ensemble à faire apparaître un lieu de telle sorte qu'il puisse être saisi par le spectateur avec plaisir (de voir) et désir (d'y être). Mais, par l'agencement-même des plans, la révélation du paysage n'est pas uniquement celle du point de vue depuis le sommet de la Dune du Pilat. Elle est ce qui est mis en chaîne à l'intérieur du syntagme descriptif, *à partir de* cette première image. L'ascension de la dune par la caméra joue l'attente comme un tremplin faisant se succéder ensuite, par la dynamique du *révélé*, l'embouchure du bassin d'Arcachon *et* les cabanes tchanquées *et* la presqu'île du Cap Ferret. Mais pour que cela fonctionne encore, l'ascension ne doit pas être longue, elle ne peut durer, l'allongement de la peine (qui est celui de l'attente), appelant la longueur et l'étendue du repos.

En 1935, dans la revue *Esprit*, Roger Leenhardt écrivait que « pour que l'expérience soit parfaite, il faudrait faire intervenir non seulement la succession de ces éléments, mais aussi le temps que dure leur projection[41]. » Et plus loin : « le rythme, c'est le fait qu'une bande de pellicule se compose d'une série de bouts collés à la suite, dont chacun à l'exacte *longueur*, convenant à la fois à son expression propre et à sa réaction sur les autres. On voit par là comment, au sens précis, il y a bien une *métrique* cinématographique[42]. » Cette métrique cinématographique est ici agencée comme suit :

- 1er plan (Dune du Pilat/Banc d'Arguin) = 9 secondes ;
- 2ème plan (cabanes tchanquées) = 3 secondes 1/2
- 3ème plan (Cap Ferret) = 3 seconde ½

Le premier plan, nous le voyons, est plus long que les deux suivants. Si nous cherchons à établir le point d'équilibre de ce syntagme, d'une durée totale de 16 secondes, il serait alors constitué des deux dernières secondes du premier plan, ce qui correspond au moment où le regard spectatoriel s'est focalisé sur ce qui est apparu derrière la dune et où il a « perdu de vue », en fixant son regard sur un horizon lointain, le travelling de la caméra.

Grâce à l'utilisation du syntagme descriptif qui permet la « co-existence spatiale », *Les Petits mouchoirs,* contrairement à *Camping,* réussit à utiliser un attribut fort de la

[41] Roger Leenhardt, « Les Arts. Petite école du spectateur (suite). Le Rythme cinématographique », Revue *Esprit*, n° 40, 01/1936. A chaque fois, c'est l'auteur qui souligne.

[42] *Ibid.*

Dune du Pilat – sa déclivité, pour générer un rythme qui oblige à la succession de plans (« pour que l'expérience soit parfaite ») et autorise ainsi à découvrir plus qu'elle-même. Si le passage par la Dune du Pilat impose à la caméra de s'éloigner de l'itinéraire exact des personnages, c'est parce que ses qualités font d'elle l'introductrice idéale à la découverte du lieu que constitue le bassin d'Arcachon ; et si Anne Cauquelin évoquait le personnage diégétique comme pouvant être « donateur du paysage », ici l'expression semble appropriée pour parler de la Dune du Pilat : permettant la réunion des éléments impossible dans *Camping*, ouvrant à la vue d'un paysage nouveau qui est un autre paysage qu'elle-même, proposant une ambiance grâce au double-sens intuitif de son *éminence*, elle induit en fait les modalités de notre perception du paysage en tant que spectateur, autrement dit, ce que nous devons voir et comment nous devons le voir. Ce morceau d'espace dévoilé dans *Les Petits mouchoirs* serait un peu comme l'image inversée de celle décrite par Jean-Christophe Bailly lors de son voyage sur les terres de – pour reprendre sa belle expression, « Rimbaud parti » :

> dans ces parages, rien qui fasse véritablement forêt ou colline, et il faut monter à Voncq, qui est en net surplomb au-dessus de la vallée de l'Aisne, pour avoir quelque idée du relief et du cadastre et deviner comment cela s'en va et se gomme du côté du couchant : mais qu'elle est loin d'ici, malgré le ciel qui en vient toujours, la plage armoricaine ! C'est incroyable comme ces terres sont tapies loin de l'océan, comme elles se tiennent, prises dans une autre force, continentale, aplatie, où seule l'eau douce inonde[43].

Dans la succession des trois plans que nous venons de dérouler, l'impression est toute autre, l'eau salée triomphe et la terre continentale (abandonnée à l'autoroute, à un « cœur de pays » bitumé, qui n'est plus que le sol transformé, construit, d'une traversée) cède la place au sable qui, lui, dit déjà quelque chose des plages du sud, pas encore délimitées au sud-ouest, mais excluant le littoral pierreux des falaises et des galets. Seule continuité entre ses deux textures – bitume, sable, qui oublient souvent ce que l'une doit à l'autre, la chaleur capturée et sa lente résurgence, apportant à la vue sur l'océan certes une ouverture pour le regard, mais aussi un équilibre des températures, une fraicheur nouvelle annoncée par l'eau venue du large. Au final, retenons pour l'instant que

[43] Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, « Points », 2011, p. 145.

trois critères du (beau) paysage sont ainsi mis en évidence : la domination, l'ampleur, la variété. On note que, de ces trois traits, un seul se rapporte à l'objet observé : la variété, les deux autres définissent la position du regard : à distance et en position élevée. Par là s'indique la caractéristique dominante du paysage : il n'a de sens - à la différence du lieu - que par rapport au regard qu'il appelle, par rapport auquel même il se constitue. On comprend alors qu'il soit si souvent pensé comme spectacle avec ses corollaires que sont la valeur esthétique et les affects qu'il est susceptible de produire[44].

[44] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », *Les Paysages du cinéma,* Jean Mottet (dir. par), Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, p. 143.

Entre vue panoramique et paysage, le regard en jonction

L'arrivée de la caméra au sommet de la Dune du Pilat a une autre importance qui ne renie en rien celle du dévoilement du paysage, au contraire ; le dévoilement engendre un point d'ancrage, il attire le regard spectatoriel sur l'arrière-plan en lui proposant un changement d'échelle, un retour du lointain se donnant comme image presque figée en opposition au premier plan, proche et donc hyper-mobile. Cet arrière-plan vient tout à coup rappeler l'existence, voire la nécessité du *regard* fondant le caractère du *regardé*. En se libérant de la contrainte exercée par le mouvement de la caméra et l'obturation du point de fuite, l'oeil spectatoriel retrouve une certaine liberté d'errance à l'intérieur du cadre et prend possession à son rythme de la vue qui devient vue panoramique. Selon la définition de l'*Encyclopedia Universalis*[45], l'adjectif « panoramique » signifie « qui présente les caractéristiques d'un panorama », ou « qui permet de voir un vaste paysage ». « Panorama » se définissant quant à lui de la manière suivante : « vaste paysage visible d'un point élevé », ou « au figuré, vue d'ensemble ».

Nous constatons que dans chacune de ses définitions apparaît le mot paysage. Pour le géographe Jean-Charles Filleron, qui a travaillé sur l'analyse étymologique et le référencement textuel du terme, il faudrait retenir comme définitions de référence pour le paysage celle d'Antoine Furetière ainsi que celle de l'Académie Française, toutes deux établies comme suit :

- « Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. Les bois, les collines et les rivières font les beaux paysages[46]. »
- « Étendue d'un territoire que l'œil peut embrasser. *Contempler, admirer le paysage. Le paysage qui se découvre de ce sommet, du haut de ce bâtiment. Cet édifice ne dépare pas dans le paysage. Paysage riant, luxuriant, enchanteur. Paysage âpre, désolé, sauvage*[47]. »

[45] URL : https://www.universalis.fr/dictionnaire/panoramique/

[46] Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, Pays-Bas, 1690.

[47] *Dictionnaire de l'Académie Française* [en ligne], 9ème édition (actuelle). C'est l'auteur qui souligne.
URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1100

La corrélation des définitions entre panoramique et paysage semble dès lors frappante ; et c'est sans doute pourquoi, instinctivement, s'établit une familiarité entre le panoramique, qu'il soit vue ou plan cinématographiques, et le paysage, la manifestation du premier semblant favoriser l'apparition du second. Teresa Castro mentionne d'ailleurs dans son ouvrage sur la raison cartographique des images que « la question du paysage traverse l'histoire de[s] dispositifs [panoramiques] dès leur début[48]. »

Dans le syntagme descriptif du film *Les Petits mouchoirs* analysé plus tôt, le plan sur la pointe du Cap Ferret procède à un changement dans le choix de la prise de vue : le travelling remontant la Dune du Pilat cède la place à un plan panoramique balayant le bassin d'Arcachon. Une translation est alors rendue possible entre la vue panoramique concédée à l'œil spectatoriel depuis le sommet de la dune et le panoramique de la caméra via l'imitation mécanique du regard. Entre ces deux plans s'effectue un transfert de charge, celle de rendre compte d'un paysage qui ne serait pas divulgué dans un seul plan, mais dans trois plans à la fois. Un paysage certes morcelé, à l'image d'un triptyque dans la tradition picturale, mais formant un tout cohérent grâce au dispositif cinématographique[49]. Ce dispositif, c'est d'abord, nous l'avons dit, la mise en avant d'un *panorama* ; mais c'est aussi l'écho qui se crée entre la composition des deux plans cités qui, en s'agençant telles les pièces d'un puzzle grâce à la persistance mémorielle de l'image, tendent à produire une continuité d'espace qui devient complétion.

[48] Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, « Cinéma », 2011, p. 50.

[49] Cette proposition a déjà été avancée par François Amy de la Brétèque dans son analyse en parallèle de *Vendémiaire* (Louis Feuillade, 1919) et *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938) dans son article « De Feuillade à Renoir. Fonctionnalité, latinité et effets discursifs du paysage méditerranéen » (*Les paysages du cinéma*, *op.cit.*, pp. 164-179).



L'image ci-dessus est reconstituée grâce à la moitié du premier plan et à la moitié du troisième. On y perçoit à quel point le premier plan appelle l'horizon et le ciel quand le second appelle un « horizon inversé », la terre. Le plan reconstitué propose alors la réunification des éléments manquants.

Précisons que l'écho entre la valeur et la composition de ces deux plans nécessite qu'ils ne se suivent pas dans le film (élargissement de la règle des 30° au plan d'ensemble). Le plan sur les cabanes tchanquées fait alors office ici de plan de coupe, empêchant le faux-raccord et offrant la possibilité de saisir ces trois plans comme sous-unité cohérente et homogène du syntagme descriptif. Mais dans un film de fiction à la narration « classique », comme nous le rappelle Dominique Chateau : « paysage, en général, n'est pas une fonction suffisante[50]. » C'est pourquoi « les syntagmes descriptifs qui détaillent un paysage » sont subordonnés « à la fonctionnalité narrative » : « sorte de respiration filmique », il y a ici du « temps qui passe »[51] . Ainsi, tandis que les personnages du film s'avancent vers le bassin d'Arcachon, celui-ci est révélé au spectateur ; et dans le temps de cette révélation, les kilomètres restant sont avalés par les personnages pour permettre au spectateur de les retrouver tout juste arrivés à leur maison de vacances.

[50] Dominique Chateau, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir. par), Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, p. 97.
[51] *Op. cit.*, p. 97.

Itération d'une forme de représentation : la vue aérienne

Dans l'introduction du film *Papi-Sitter* (Philippe Guillard, 2020), Camille, dix-huit ans, avale les kilomètres juchée sur sa mobylette, passant ainsi de la marina de Capbreton à la forêt rétro-littorale des Landes. À cette occasion et dans cet entre-deux, la caméra perd un instant de vue Camille et, s'échappant, fait un détour le long de la plage landaise. Composant la séquence d'ouverture du film, ces plans utilisent le même schéma formel que celui analysé dans *Les Petits mouchoirs* : la caméra, initialement en plan rapproché sur Camille filmée alors dans un déplacement, s'éloigne d'elle ; elle s'élève et le plan devient plan aérien en plongée qui, continuant à s'élever légèrement, donne de l'air dans le cadre[52] jusqu'à ouvrir l'horizon visible sur l'océan situé à l'extrémité de la passe de navigation (Passe du Boucarot) vers laquelle semble se diriger Camille. Par le déplacement du personnage, qui nous apparaît comme se rapprochant du littoral, puis par le mouvement de la caméra qui, en relais, prend en charge la continuité de ce même déplacement, le spectateur est amené sur la côte landaise. L'exposition de l'espace littoral est ici encore incluse dans un trajet qui donne à la séquence un rythme d'ensemble et qui engage le littoral à une servitude : celui-ci se rend immédiatement disponible à la narration tout en lui fournissant le gage de son esthétique et de son effectivité. Le littoral suscite alors un attendu de l'ordre de la plaisance, et la légèreté de cette séquence d'exposition, si elle se trouve évidemment soulignée et entretenue par la musique enjouée (percussions, guitare) et « sifflotante » qui accompagne le plan, a également à voir avec la hauteur de prise de vue. La distance à laquelle se situe la caméra favorise en effet la présence d'une importante quantité d'air dans le plan et la perspective, ouverte et fuyante, offre le recul nécessaire et suffisant pour établir le littoral landais comme paysage.

Mais la distance permet tout autant de figurer une limite claire entre les trois espaces constitutifs de ce même paysage : l'océan, la plage et la forêt. Tout comme dans *Les Petits Mouchoirs*, ce plan aérien a donc deux fonctions principales : l'une est esthétisante, la seconde est spatialisante. Mais il serait encore plus juste de dire que ce type de plan situe l'espace diégétique *au sein* d'une esthétique, renforçant les qualités spectacularisantes du lieu.

[52] Il s'agit ici de reprendre la proposition d'Antoine Gaudin concernant la prise en compte de la valence spatiale d'un plan, laquelle « englobe : la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace représenté, telles qu'elles sont *perçues consciemment* ; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide inscrite au sein de l'image, telle qu'elle est *sentie primordialement* (la valence étant proportionnelle au volume de vide). » (Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 75).



Papi-sitter
TC =00:02:01

C'est aussi ce que l'on retrouve plus tard dans *Papi-Sitter* : la présence de Camille sur la plage est introduite par un nouveau plan aérien qui pré-situe l'action en même temps qu'il attire l'attention sur les qualités d'un lieu voué à l'agrément... et au surf. Pour Teresa Castro, l'image aérienne dans le cinéma contemporain de fiction est devenue un « poncif du discours filmique, sous la forme du conventionnel plan de situation initial »[53] , assertion à laquelle *Les Petits mouchoirs* et *Papi-Sitter* donnent effectivement crédit. Mais si « poncif » il y a, c'est bien que les origines de l'image aérienne remontent à assez loin pour qu'une forme de banalisation, parfois à outrance, de ces images, ait pu se produire. Et c'est bien, aussi, qu'une forme d'appétence précoce pour celles-ci s'est développée, contribuant encore davantage à en vulgariser à la fois l'usage et la lecture. Ainsi, si les panoramas et vues aériennes sont spontanément considérés comme des formes cartographiques « facilitant une compréhension spatiale du monde », c'est qu'avant cela, par la force de l'usage et la répétition, ils ont permis « à la raison cartographique [...] de se décliner au fil du temps, de façonner des modes de regard et de pensée sur l'espace[54]. » De fait, par la vue distanciée et surplombante d'un territoire, le personnage diégétique d'un film est mis à distance du spectateur au bénéfice de sa spatialisation et le spectateur, désormais habitué à cet « arrière-pensée »[55] cartographique des images, est alors à même de dire « l'action se déroule ici », même s'il ne sait rien en fait du paysage *à hauteur de regard*. Pourtant, il *reconnait* le lieu[56], il

[53] Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, « Cinéma », 2011, p. 127.
[54] *Ibid.*, p. 36.
[55] *Ibidem.*
[56] Non comme situable sur une carte, mais comme répondant à un ensemble d'attributs spécifiques qui lui donnent une fonction dans l'univers fictionnel.

peut pointer du doigt un ensemble qu'il semble s'approprier par un savoir répondant d'une part au langage de la cartographie euclidienne (mise à plat des volumes, délimitation-identification des espaces dans un plan à deux dimensions, orientation, échelle...), d'autre part au langage de la narration fictionnelle (utilité narrative des espaces ainsi représentés)[57].

Mais, il faut y insister, la compréhension d'une image perçue depuis une vue aérienne oblique n'a rien d'inné ; en modifiant l'échelle et la perspective du territoire, elle oblige à disposer de certains codes de lecture pour la déchiffrer. Or, depuis près d'un siècle déjà, les panoramas – et notamment les panoramas peints de Barker, en 360°, présentés dans des bâtiments circulaires dès la fin du XVIIIe siècle – ont travaillé à constituer, en proposant des vues englobantes, « une réponse certes radicale, à un problème général, attaché au *désir d'appropriation du monde par l'image* », et à familiariser ainsi le spectateur avec « une nouvelle théorie du regard tout court »[58]. Durant les années de l'entre-deux guerres s'opère alors une fulgurante explosion de la vision aérienne préparée par le succès des panoramas, aussi bien dans le domaine des arts visuels[59] que dans la presse et l'industrie, « contribuant à la naturalisation d'un mode de vision, dont la pénétration dans l'univers médiatique s'explique, avant tout, par son côté spectaculaire[60]. » A cette période, « grand public, artistes et scientifiques partagent donc le même émerveillement devant les images aériennes du monde »[61] qui allient le spectacle esthétique à un contenu informationnel transcodable en données. Rien d'étonnant donc à ce que le cinématographe, apparaissant « dans un contexte où la conquête des airs et l'émancipation du regard dans ses diverses contraintes physiques étaient à l'ordre du jour », « manifeste d'emblée une curieuse vocation aérienne »[62] et prenne part à la fabrique répétée de ce type d'images. Et si aujourd'hui ces dernières ne suscitent quasiment plus de sentiment d'admiration, c'est qu'elles font désormais partie intégrante du vocabulaire cinématographique.

---

[57] La vocation topographique de la vue aérienne trouve ici un emploi idéal en tant qu'image introductive d'un lieu, en l'occurrence celui du récit filmique. C'est le fameux « plan de situation initial » qu'évoque Teresa Castro. Dans *Papi-Sitter*, le plan aérien sur le littoral landais sépare ainsi, nous l'avons dit, trois espaces qui seront clairement liés à des enjeux forts pour Camille : la forêt rétro-littoral est l'espace familier, celui de la maison, mais aussi celui du travail (révisions pour le Bac) ; l'océan est un espace non-familier, celui des surfers et du jeune homme qu'elle courtise ; enfin, la plage est un entre-deux, une forme « d'écotone social » permettant rencontres et résolutions des enjeux.

[58] *Ibid.*, p. 51. C'est nous qui soulignons. Nous renvoyons pour davantage de détails sur l'histoire des panoramiques et vues aériennes aux deux premiers chapitres de l'ouvrage de Teresa Castro.

[59] Et notamment dans les différentes avant-gardes.

[60] Teresa Castro, *ibid.*, p. 120.

[61] *Ibid.*, p. 127.

[62] *Ibid.*, p. 99.

Pourtant, si leur banalisation fait qu'on ne les questionne plus beaucoup, il n'en demeure pas moins qu'elles continuent à exploiter un langage cartographique du territoire en en reproduisant invariablement les mêmes images génériques. Cette vocation au stéréotype (ou au « poncif ») vient en partie du fait que la hauteur du point de vue empêche la possibilité de varier la façon dont un même territoire est donné à voir : si la hauteur permet bien « une vision macroscopique [...] d'un territoire », celle-ci « va de pair avec un monde rétrécissant, progressivement dépourvu du volume la caractérisant. Autrement dit, si le domaine de vision s'amplifie, le regard a affaire à un monde miniaturisé[63]. » Et en miniaturisant, on empêche l'accès aux détails ; s'y forge une vision superficielle des choses dans le sens d'une représentation « en aplat » privilégiant les effets de surface. Pour Antoine Gaudin, il ne faut cependant pas oublier une des vertus du cinéma qui est celle de faire s'enchainer des images, et donc des informations qui contribuent également à la lisibilité de l'ensemble. Dès lors, « au sein du cinéma narratif et représentatif », même confronté à une « vue aérienne perpendiculaire au sol » (version extrême du plan aérien plus classique tel qu'il est effectué dans les films sus-cités), « l'œil, habitué à voir [...] une portion d'espace en trois dimensions, et *trouvant ses repères dans les autres plans qui constituent la séquence*, cherche sans cesse des traces du monde référent, des indices de profondeur[64]. » Le spectateur, confronté à ces « plans difficilement lisibles en profondeur », recréé ainsi dans son imaginaire, grâce aux données spatiales contenues dans d'autres plans du film, la dimension disparue.

Récemment, les vues aériennes ont à nouveau bénéficié d'une formidable promotion grâce à l'utilisation massive des drones[65] qui les ont rendues plus simples et moins coûteuses à fabriquer. Or, plus les vues aériennes se multiplient et plus la possibilité de déroger à une vision déjà existante s'en trouve réduite, générant des stéréotypes qui se renforcent eux-mêmes, ayant souvent partie liée avec la promotion d'un espace *pittoresque*. Pour Teresa Castro toujours, « la transformation du monde en panoramas [...] est un problème esthétique indissociable de l'invention du paysage [...] et de l'expérience du "pittoresque" »[66]. Mais précisons que le pittoresque n'est pas le stéréotype, ou pas initialement, pas « tout de suite ». Historiquement, le pittoresque est d'abord ce qui est digne

[63] *Ibid.*, p. 104.

[64] Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 78.

[65] À tel point qu'aujourd'hui une multitude d'articles en ligne expliquent aux particuliers quel drone acheter « pour filmer comme au cinéma » (Source : https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/pratique/5-drones-pour-filmer-comme-au-cinema-20191126).

[66] Teresa Castro, *op. cit.*, p. 69.

d'être peint ou ce qui est marqué par un aspect original, insolite ; par glissement, il devient ce « qui dépeint particulièrement bien » et qui dispose d'une « originalité qui captive l'attention »[67]. S'entend déjà, évidemment, dans ces deux dernières propositions de sens, la tentation de la reproduction[68] et, ciblé sur des lieux et/ou des usages, une fabrique du « touristique ».

Ainsi, les vues aériennes au cinéma, qu'elles donnent à voir un panorama sous une forme fixe ou soient elles-mêmes des plans panoramiques, sont devenues des formes stéréotypées dès lors qu'il s'agit de spatialiser le lieu de l'action diégétique sous une forme spectacularisante. L'image du littoral landais présentée dans la séquence d'ouverture du film *Papi-Sitter* s'inscrit clairement dans ce registre : en effectuant une recherche image sur le moteur de recherche Google avec les mots clefs « littoral Landes », force est de constater que les quatre premières images qui apparaissent sont des images semblables, en vue aérienne et composées elles-aussi du triptyque océan/plage/forêt[69]. Cependant, le pittoresque et le spectaculaire ne sont pas l'apanage exclusif des panoramas cinématographiques ; ils sont ce qui a fait les beaux jours d'un autre médium bien particulier : la carte-postale, qui a largement contribué à promouvoir le littoral comme lieu touristique dès le début du XXème siècle et dont ces « plans carte postale » cinématographiques rappellent à la fois la composition et les motifs.

Carte postale et vue touristique

La carte postale « traditionnelle »[70], et ce malgré le désintéressement progressif dont son usage fait l'objet, répond à des normes de composition précises. Ces normes, qui

[67] URL : https://www.cnrtl.fr/definition/pittoresque

[68] Notons au passage que « le cliché a partie liée avec la production de masse [...] et la question du nombre », la question du nombre concernant tout autant le processus de production que la taille de la sphère de réception. (Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1997), p. 19).

[69] URL : https://www.google.com/search?q=littoral+landes&tbm=isch&ved=2ahUKEwjT-_qX25D3AhXC5eAKHTekAUoQ2-cCegQIABAA&oq=littoral+landes&gs_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BAgAEB46BggAEAgQHlC7A1iJC2DADWgAcAB4AIABOogBrgKSAQE2mAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=C5ZWYpPKFcLLgwe3yIbQBA&bih=701&biw=1273. Consulté le 13/04/22.

[70] Nous parlons bien ici de la carte postale photographique imprimée sur papier cartonné avec une image recto et la possibilité d'écrite à son verso, telle qu'elle est vendue dans toutes les boutiques et dans tous les lieux plus ou moins touristiques, la plupart du temps sur des présentoirs métalliques tournant permettant à l'acheteur potentiel de choisir la carte qui lui plait. Nous n'évoquons pas, même si cela ne serait pas indigne d'intérêt, les « reconstitutions » personnelles de carte postale via applications mobiles ou sites web qui ont fleuri ces dernières années.

ont certes évolué avec le temps, ont toutefois suffisamment duré et se sont assez disséminées pour en figer forme et usage[71]. Tout d'abord, la carte postale obéit à une vocation que son nom nous rappelle ; elle n'est pas destinée à rester dans la sphère du local et doit être *postée*, se transmettant ainsi d'un individu à l'autre et d'un lieu à l'autre. Ensuite, la carte postale doit *faire impression*, portant un message racontant le beau, l'émerveillement, le dépaysement, les loisirs, en bref, des vacances réussies ; et si « elle [...] trahit [...] l'artificialité du paraitre et du consommable »[72], elle doit rendre désirable cette artificialité reconnue car « la carte postale photographique participe en effet bel et bien d'une construction symbolique du territoire qui met en jeu l'imaginaire[73]. » En somme, elle est « une image qui fonctionne comme marqueur de territoire et participe à sa construction en l'énonçant et en le rendant visible[74]. »

La carte postale participe donc à la construction d'un discours normé et immuable (ou difficilement muable), directement relié à la qualité d'agrément du lieu visité. Et ce discours, parce qu'il chercher à s'exporter hors du local, doit faire attention à être compris par le distant et le différent. C'est pourquoi dès la fin des années vingt, les « vues touristiques », qui « présentaient la qualité essentielle d'être plus durables et surtout pouvaient être vendues sur un territoire plus large que celui de la commune »[75], remportent la faveur des éditeurs et monopolisent à la fin des années soixante l'offre de leurs catalogues, éliminant de ceux-ci la part liée à l'évènementiel. Ainsi, les photographies de paysages, parfois même en vues multiples, se font « portrait[s] de territoire » et perpétuent une tradition entamée dès la fin du XIXe siècle (après 1871), lorsque « les panoramas se voient [...] encadrés par une rhétorique ouvertement propagandiste, avant de se transformer, lors des expositions universelles, en de puissants instruments de publicité commerciale[76]. » Ces

[71] Pour Julien Béziat, « les cartes ne se produisent et ne se perçoivent ainsi que dans une logique de répétition. Malgré les infinies différences et nuances possibles, il reste des invariants, qui, se répétant de carte en carte, construisent un imaginaire spatial, et marquent en profondeur les relations à l'espace et au monde. » (« Vous êtes ici. Imaginaire cartographique et sentiment d'appartenir », dans *L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Gérard Peylet et Hélène Saule-Sorbé, Pessac, MSHA, 2014, p. 207.

[72] *Les mésaventures de Vénus. La notion de beauté dans l'art des XIXe et XXe siècles*, Marina Vanci-Perahim (dir.), Actes de la 1ère journée doctorale d'histoire de l'art, Paris, 25 mars 2005, dans Histo.Art - 1, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p. 113.

[73] Christian Malaurie, *op.cit.*, p. 76.

[74] *Ibidem*, p. 78.

[75] Christian Malaurie, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », dans *Communication et langages*, n°130, 2001, p. 74.

[76] Térésa Castro, *op. cit.*, p. 47.

vues touristiques, qui ont participé à générer des clichés du littoral[77], ont ainsi servi à façonner la notoriété et l'attrait de nombreux lieux, et continuent à être employées massivement dans certaines œuvres cinématographiques et audiovisuelles, leur forme stéréotypée faisant comprendre immédiatement au spectateur leur valeur spatialisante. Si ces images restent attrayantes malgré le développement « des différentes formes de médias [et] l'avènement des sociétés démocratiques modernes [qui] ont créé une hantise de la stéréotypie »[78], c'est que la massification de ces images désormais *en mouvement* n'est pas, elle, si ancienne. Nous l'avons relevé plus tôt, l'usage répandu et à faible coût des drones a permis à des vues ordinairement figées sur leur support de s'animer à loisir ; l'inanimé de la carte postale est devient l'animé du « plan carte postale ».

La vue multiple elle-aussi est réinvestie : les plans sur le banc d'Arguin, sur les cabanes tchanquées et sur la pointe du Cap Ferret dans le film de G. Canet sont tous des vues touristiques formant ensemble la panoplie parfaite du « portrait de territoire » arcachonnais. D'autres sites auraient pu être filmés à la place de ceux-ci pour *identifier* le bassin d'Arcachon : les parcs à huîtres, notamment, avec leurs anciennes cabanes d'ostréiculteurs qui participent elles-aussi à la typicité du paysage à cet endroit. Oui mais voilà, ces lieux sont ceux d'une activité professionnelle, non d'une activité de loisir : ils resserrent le territoire diégétique dans un périmètre restreint au sein duquel l'océan devient un environnement de travail et de production, et non plus un environnement de loisirs et d'évasion. En tant qu'activité « notoire » du site, le motif de l'ostréiculture sera bien introduit dans cette séquence, mais uniquement à la fin du syntagme descriptif : la caméra, quittant le lointain, revient sur les voitures des vacanciers à leur arrivée au Cap Ferret et « glisse » d'abord sur une cabane ostréicole, faisant de cet élément un liant entre le bassin et la terre ferme. Jointure anthropique *intégrée* au territoire, cette symbolique de l'activité locale et *pittoresque* sera abondamment exploitée plus tard, permettant de renouer avec l'univers interrelationnel des personnages qu'a un instant délaissé le film pour ouvrir au paysage. C'est en effet cette activité qui fera lien entre le groupe des parisiens et leur intégration au lieu, *via* la figure de Jean-Louis, caution d'un enracinement dans le local[79]. Car si Max et ses amis ne

[77] D'abord dans le sens photographique du terme puis, par répétition et accoutumance, dans le sens de représentations banales et figées.

[78] Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1997), p. 11.

[79] Relevons également que les huitres, accompagnées de vin blanc, sont elles-aussi les marqueurs indiciels d'un environnement tout autant que d'un niveau de vie.

sont pas tout à fait « du coin », ils ne sont, grâce à lui, déjà plus des touristes, ce que fait d'ailleurs valoir la mise en scène en les isolant au milieu de plages apparemment désertes ou par un cadrage de proximité rendant flou et indistinct l'arrière-plan, lorsqu'ils ne restent pas entre eux dans la maison de Max.

En fait, cette catégorie formée par ce que nous appelons les « plans carte-postale » inclut un autre type d'image qui a tout à voir avec ce plan sur la cabane ostréicole dans *Les Petits mouchoirs :* la mise à distance du « sol », par son extraction du regard ordinaire pour l'offrir au regard spectatoriel qui spatialise, attise la possibilité d'un rapport dynamique entre le spectateur et le territoire ; en élaborant un espace vide (un espace « plein d'air »), le plan aérien offre la possibilité au regard, par une projection imaginaire exprimant un désir en tension vers le proche, de se précipiter vers le lointain. C'est que cet espace est aussi un espace d'attente de la fiction, d'attente narrative. Les plans aériens en appellent donc d'autres[80] capable d'être des « points d'atterrissage » renouvelant l'« espace de contact »[81] concret entre le spectateur et, le territoire d'une part, le récit d'autre part. Le regard surplombant, une fois effective son appréciation de l'espace, opère un changement de perspective qui réoriente la verticalité de l'observation vers une horizontalité de l'occupation et de l'action.

A ce mouvement se noue celui qui fait passer d'une appréhension visuelle de l'espace en tant que spectacle optique (spectacle lié au regard et à la notion d'ensemble) à une appréhension qui donne place à la proximité, au tangible et à l'actable. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette dynamique qui consiste à resserrer le cadre est une dynamique marquant, au début du XXIème siècle, l'évolution de la carte postale elle-même. Le sociologue Patrick Baudry, lors d'un séjour en Crète, le constate :

> les nouvelles cartes postales crétoises de l'année 2000 ne proposent plus ces vues en hauteur : c'est éventuellement une fenêtre ou un bouton de porte qu'on a photographié en gros plan. Du point de vue à la vision parcellaire et à ras de sol,

[80] Après une vue panoramique ou d'ensemble (que celle-ci soit descriptive, contemplative ou explicative...), la caméra revient presque systématiquement à une vue rapprochée : elle se « recolle » au potentiel actionnel de la narration.

[81] *Ibid*, p. 211 : « Certes, une carte est une image conventionnelle qui propose un point de vue synoptique et une mise à distance du territoire. Mais elle peut aussi devenir un espace de contact avec ce territoire, et une première manière de dévoiler un sentiment d'appartenir ».

> c'est bien une imagerie qui a changé et la logique d'un rapport au monde qui s'est modifiée[82].

Ainsi, distance et proximité pourraient faire la paire pour permettre d'appréhender un lieu ou un territoire, la distanciation se trouvant enrichie de cet autre rapport entre l'homme et l'environnement qu'est l'exploration du et par le proche. Le plan carte-postale à son tour n'est donc pas uniquement paysager, pouvant illustrer certaines singularités du local : non plus vue aérienne spatialisante et esthétisante mais vue ancrée au sol et mettant en lumière des détails ou des manières d'être et de faire dans un lieu, qui sont aussi manières de qualifier ce lieu.

Imaginaire social : plage, surf...

Un petit détour s'impose ici du côté du professeur d'histoire contemporaine Laurent Le Gall, qui dans son article « Le Temps recomposé »[83] propose une analyse à la fois globale et fine du littoral breton des cameraman amateurs des années 1920 et 1930. Il commence par souligner qu'à l'époque en question, « filmer, par exemple, le rivage – un des topiques les plus répandus, c'était [...] reproduire des scènes vues ailleurs (au cinéma, au musée) ». Ainsi les vidéastes amateurs,

> malgré la liberté qu'induisait l'acte de filmer dans le choix des objets comme dans leur traitement [...] captèrent un « filmable » réduit au champ des seules représentations admises collectivement et, par voie de conséquence, incorporées telles quelles.

Ce choix, à la fois réduit et réducteur, est opéré sur la base de *ce qui a déjà été vu*, mais vu à travers des images médiatisées. Or ces images médiatisées sont celles d'un espace défini par la vacance avec pour point de repère central la plage, lieu de condensation des loisirs et d'un imaginaire complètement renouvelé qui passe d'une appréciation antérieure péjorative du littoral (« morne rivage », « élément indomptable » à l'« épouvantable force »[84]) à une emphase méliorative où le sauvage se mue en lieu de la félicité, en « parenthèse

[82] Patrick Baudry, « L'ambiance d'un lieu », dans *L'appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, *op. cit.*, p. 72.

[83] Laurent Le Gall, « Le Temps recomposé », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, [en ligne], 117-3, 2010, pp. 127-145.

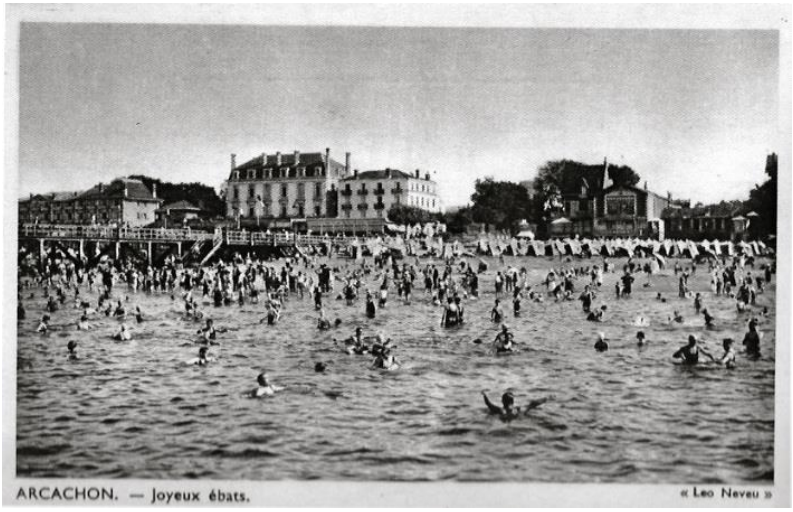
[84] Jules Michelet, *La Mer*, Gallimard, Paris, 1983 (1ère éd. Michel Lévy frères, 1861), pp. 9-11.

paradisiaque »[85] à l'écart du monde où se retrouve très tôt la bourgeoisie, et ce bien avant la démocratisation des congés et la valorisation conséquente des loisirs par la classe laborieuse.

En dehors du fait même de reproduire des scènes connues et convenues, filmer la plage, la baignade et les bains de soleil était donc

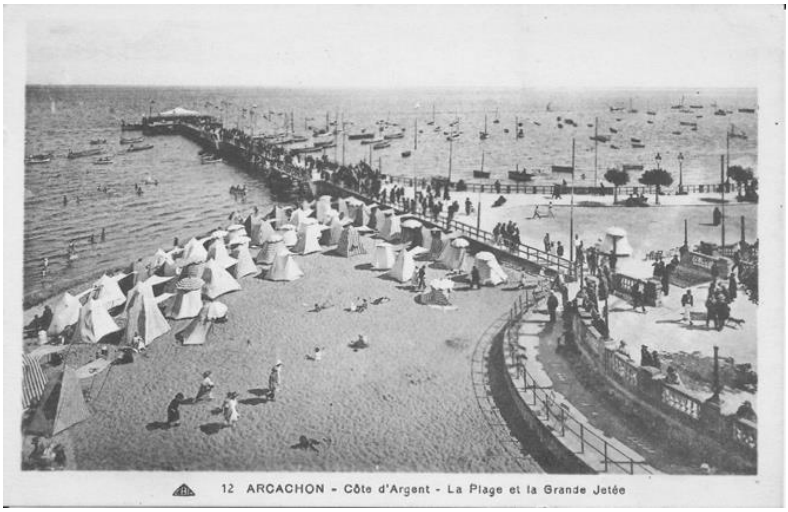
> se soumettre, inconsciemment sans doute, à un système de représentations du temps – et l'entretenir ce faisant – qui valorisait la plage pour ce qu'elle était devenue au terme d'une évolution séculaire : la quintessence de l'expression d'une parenthèse temporelle consacrée à la vacance (sous toutes ses formes)[86].

Contexte d'une expression corporelle saisonnière, passagère donc extra-ordinaire, la plage devient un environnement propice au spectacle de « joyeux ébats »[87], visions idéalisées participant d'un « retour incessant sur soi »[88] n'en finissant plus d'entrelacer représentations collectives dominantes et représentations individuelles depuis un siècle. Car à l'époque considérée par Le Gall (1920-1930), on trouve déjà des cartes postales qui font état d'une exploitation à la fois touristique et balnéaire de communes comme Arcachon :



« Arcachon. - Joyeux ébats ». Vers 1920.
Crédit photographie : Léo Neveu

[85] Laurent Le Gall, *op. cit.*
[86] *Ibidem.*
[87] Voir le titre d'une des deux cartes postales présentées ici.
[88] *Ibidem.*



« Arcachon – Côté d'Argent – La plage et la grande jetée » . Vers 1920

Si l'on reconsidère notre propre corpus d'étude, plusieurs questions se posent alors : premièrement, le littoral (et plus précisément la plage) est-il toujours promu comme l'espace où se concentre cette « temporalité de la vacance » ? Ensuite, à l'instar du plan aérien, qui posait le problème d'un paysage enclavé dans un stéréotype de forme servant la mise en espace du récit, existe-t-il d'autres itérations qui rendraient compte de la persistance de représentations collectives liées à la plage, et en particulier à la plage landaise ? À la première interrogation, une réponse rapide peut être apportée, qu'il conviendra cependant de nuancer : sur l'intégralité des films de notre corpus, plusieurs exposent clairement les personnages principaux comme des vacanciers, c'est-à-dire présents temporairement sur le littoral pendant la période estivale. Toutefois, si l'on exclut les « suites », ce chiffre diminue nettement. Mais plusieurs autres films dans lesquels les protagonistes sont cette fois-ci des habitants du rétro-littoral font tout de même état d'un environnement utilisé par d'autres (ou parfois par eux-mêmes comme dans *Brice de Nice*) pour les activités « de plaisance » qui s'y déploient, et en particulier le surf ou la navigation. Le film *Brice de Nice* exploite d'ailleurs en les parodiant les stéréotypes liés au surf et à la communauté des surfeurs afin de modeler un personnage-synthèse sur l'exacerbation (voulue humoristique) de ces clichés. Dans *Papi-Sitter*, l'accent parodique est aussi présent, tout particulièrement concernant le « jargon » technique des surfeurs. Dans un retournement comique, le stéréotype devient le marqueur non du groupe qu'il est censé identifier, mais de l'« effet de surface » parfois contre-productif qu'il génère ; en effet, lorsque Camille tente de faire croire à Paco, surfeur aguerri, qu'elle

aussi est une surfeuse expérimentée, la situation tourne rapidement à la gaffe et à la confusion :

« - T'es là finalement ?
- Des vagues comme ça, ça se rate pas.
- Ah t'as surfé ? Je t'ai pas vue.
- C'est normal, j'ai surfé tout là-bas, je préfère être toute seule. D'ailleurs je suis hyper fière de moi, j'ai fait deux tubes et un cut-back.
- Deux tubes avec ces vagues-là faut être balèze quand même...
- Ouai enfin c'était des petits tubes tu vois, des tubettes.
- Tubettes ? (rire de Paco) Et....tu surfes en tongs ?
- Heu...ouais mais parce que je tiens mieux sur la planche. C'est... une nouvelle technique. »

Camille, en tentant de se faire passer pour membre d'un groupe dont elle est en réalité un élément exogène, utilise de manière erronée car simplifiée les codes qu'elle lui associe. Est ainsi mis en avant le fait que les stéréotypes, s'il s'agit bien d'images « qui médiatisent notre rapport au réel » puisque sans eux, il « serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui » [89], sont avant tout des images qui « relèvent de la fiction »[90].

Enfin, le surf est un élément qui est aussi présent dans le film *Madre*, mais cette présence est passagère et reléguée dans le fond de la fiction : si lors des premières minutes du film, le personnage de Jean est vu courant sur la plage en combinaison de surf, il ne sera pour autant jamais montré en action sur une planche et le sujet ne sera ne reviendra jamais dans le film. Mais d'autres activités sportives liées au littoral peuvent être présentes, tel le beach-volley (*Camping*), le char à voile (*Ava)*, le ski nautique (*Les Petits mouchoirs*) ou la navigation de plaisance (*Ma Famille t'adore déjà*, *Les Petits mouchoirs*, *Mon Cousin*...). Ce qui prime en fait ici, ce n'est pas tant le fait de choisir de représenter telle ou telle activité de plaisance ; c'est d'abord la volonté, derrière toute spécificité, de rendre visible quelque chose de plus large et qui s'apparente à une « qualité d'extérieur » indéniable. Philippe Guillard, le réalisateur de *Papi-Sitter*, en fait d'ailleurs très clairement mention :

[89] Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 33.
[90] *Ibid.*, pp. 33-34. Nous soulignons.

> Dans une des toutes premières moutures du film, [Paco] était boxeur. C'est un sport très photogénique mais qu'on pratique sur un ring donc dans un endroit clos. Papi-Sitter se déroulant déjà en grande partie dans une maison, j'ai pris conscience que cela allait impliquer beaucoup de séquences « intérieur ». Or je voulais que ce film « respire » les grands espaces et l'aventure. J'étais dans les Landes au bord d'une mer où on pratique beaucoup le surf... L'amoureux de Camille est passé de boxeur à surfeur[91].

Ainsi en est-il également dans *Les Petits mouchoirs* : si les personnages passent peu ou prou la moitié de la durée du film dans la maison de Max, ils sont en fait autant à l'intérieur de la maison qu'à l'extérieur, à l'occasion de séquences récurrentes de diners dans le jardin. Et le reste du temps est consacré à des sorties en bateau ou sur la plage, et à des déjeuners les pieds dans l'eau, sur la terrasse de la cabane de l'ostréiculteur Jean-Louis.

Cependant, ce qui fait stéréotype, outre ce qu'on filme d'un lieu, c'est aussi la façon dont on le fait. Dans une forme de mise en abime du phénomène de captation, *Plein Sud* (Sébastien Lifshitz, 2009) filme pour la première fois la plage via un intermédiaire : la caméra de Mathieu. Film de souvenirs se tournant dans la fiction, celui-ci cadre d'abord du sable en gros plan avant de panoter jusqu'à l'océan ; c'est alors le moment du coucher de soleil, et dans la lumière orangée et sur la chanson *Love song* de Lesley Duncan (1971) deux autres personnages, Léa et Jérémie, s'enlacent. Cette scène, intégrée comme image-cliché, désengage la narration directe par l'apparition d'une narration indirecte, celle du film de Mathieu qui double son regard, donnant alors au cliché un caractère pro-filmique qui vient souligner l'artificialité de la scène. Mais la suite de la séquence, abandonnant la narration indirecte, n'abandonne pas pour autant le cliché, proposant plutôt de décaler le sentiment d'artifice qu'il permet de créer. Montrant un groupe de jeunes adultes campant sur la plage, partagés entre des activités comme le sexe et la baignade et veillant autour d'un feu de camp où l'on joue de la guitare et du djembé, *Plein Sud* réemploie le cliché mais pour en faire cette fois-ci un outil capable de caractériser une situation ; ainsi, au terme d'un certain moment passé sur la plage, le groupe des personnages fini par éclater, confronté, derrière l'image de carte-postale, à l'ennui et à la vacuité que celle-ci recouvre.

[91] Source : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-266103/secrets-tournage/

... et glacière bleue.

L'utilisation du stéréotype permet de rendre saillantes certaines caractéristiques individuelles en jouant sur les rapports groupe/individu. Les sciences humaines nous rappellent en effet que le stéréotype entendu comme « représentation collective figée » a, sous son aspect positif, « contribué à l'analyse des relations entre les groupes sociaux et leurs membres individuels[92]. » Le stéréotype sert alors le système sémiotique du film en plaçant un ou plusieurs personnages en situation d'harmonie ou de rejet vis-à-vis d'un groupe-cible. Dans le film *Camping,* les stéréotypes sociaux mettent ainsi en lumière le rapport de force entre la communauté des campeurs et Michel St-Josse, chirurgien perdu dans un espace littoral auquel de toute évidence il « n'appartient pas ». Si l'enjeu est ici dans le passage de l'exogène au devenir-endogène, le récit d'*Ava* opère à rebours, quand tout l'enjeu de son héroïne est de réussir à sortir d'un environnement qu'elle méprise (celui des vacanciers bêtement heureux dont sa mère est la tête de proue) pour se définir comme singularité. C'est d'ailleurs dans ces deux films que l'on trouve une représentation semblable des vacanciers sur la plage :



Camping
TC = 00:44:07

[92] Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 12.



Ava
TC = 00:00:56

Dans les deux images ci-dessus, vêtus de couleurs vives, disséminés entre des parasols aux couleurs toutes aussi vives, les corps qui fourmillent dressent le parfait tableau de « nos représentations contemporaines [de la plage] – parasols, corps allongés, éclaboussures et rires d'enfants »[93]. Et si ces images sont toujours celles de la vacance, répondant à leur tour à la question que nous posions plus tôt, elles dessinent désormais les contours d'un groupe social autrement différent de celui des cartes postales de la première moitié du siècle ; non plus la bourgeoisie aisée, mais la classe des travailleurs qui à son tour a progressivement colonisé les plages[94], y instituant certaines activités et des objets s'y rattachant : bouées gonflables, ballon de volley, attirail divers lié au pique-nique et dont la glacière bleue serait le symbole par son aspect reconnaissable entre tous. Cependant, si les deux images précédentes se ressemblent, ce qui les distingue est bien la façon dont les protagonistes de l'un et l'autre des deux films sont situés *relativement à* cette représentation collective.

[93] Jérôme Lagéiste, « La plage, un objet géographique de désir », *Géographie et cultures* [en ligne], n°67, 2008.

[94] C'est la classe laborieuse qui profite pleinement des littoraux pendant ses congés estivaux à compter des années soixante. Pour rappel, la troisième semaine de congés payés est promulguée en France en 1956, la quatrième en 1969, puis la cinquième en 1982.

Dans le photogramme issu de *Camping*, les deux personnages féminins sont inclus dans cette représentation prise pour décor et toile de fond. Elles s'y fondent en en partageant certaines caractéristiques que l'on a déjà pu identifier, en tant que spectateur, dans les plans précédant leur installation sur la plage. Dans *Ava*, malgré les similitudes de motifs, la composition à l'intérieur du cadre est toute autre : aucun personnage n'est visible au premier plan et les silhouettes sont des silhouettes sans hiérarchie d'importance. Le regard est libre, l'oreille aussi, car à cet endroit, il y a du temps ou rien ne se raconte si ce n'est ce qui se donne à voir et à entendre de loin : une plage remplie de corps et de parasols, le bruit des voix mêlées, une petite musique presqu'inaudible... Lorsqu'Ava apparaitra quelques secondes plus tard, dans un autre plan, elle sera alors rapidement identifiée comme, non pas étrangère, mais déjà un peu « à part », sur le point de se disjoindre des personnes qui l'entourent, attitude dont son corps même rendra compte plus tard lorsqu'elle reviendra aux « piscines »[95], fermé, replié sur lui-même :



Ava
TC = 00:11:46

Pour déployer son potentiel actionnel et réussir à trouver sa « place », Ava investira alors un autre espace littoral, isolé et sauvage. L'enjeu est donc clairement balisé, soutenu voir insufflé par une séparation fictionnelle des espaces littoraux. Ceux-ci sont toutefois bien montrés comme contigus, développant par là-même la possibilité d'un glissement de l'un à l'autre et

[95] Les « piscines » de Soulac.

une sortie de l'appartenance à un groupe stéréotypé pour s'affirmer comme identité singulière.

Quelques films de notre corpus construisent, en répétant des images stéréotypées (carte postale) de l'espace diégétique, une « fiction territoriale » ; de la plus petite unité de mesure qu'est l'image en passant par le plan et la séquence, ces films réalisent le désir d'un idéal spatial et social. C'est ainsi que dans *Les Petits mouchoirs*, par exemple, les embouteillages bien connus des estivants et des locaux à la belle saison sont complètement invisibles, les déplacements en voiture étant principalement remplacés par des déplacements en bateau[96]. Mais rappelons, même s'il s'agit là d'un fait bien connu, que dans un film construit selon une méthode narrative classique, le spectateur n'a pas besoin de tout savoir ; au contraire, lui sont avant tout fournis les éléments utiles à la compréhension et à l'avancée du récit ainsi que les éléments agréables visuellement (sources de plaisir esthétique), ce qui lui permet de régler facilement ses attentes vis-à-vis du film[97]. En empêchant le détail, le stéréotype simplifie et généralise (pour reprendre l'expression de R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, le stéréotype « élague le réel »[98]), mais il empêche aussi, dans le film, la dilution et/ou la perte du sens. Par ailleurs, « comment [...] examiner chaque être, chaque objet dans sa spécificité propre et en détail, sans le ramener à un type ou à une généralité[99] ? » Et si le stéréotype, en tant que représentation collective, voyage et s'exporte, s'il existe en disposant de cette (double) vocation à la mobilité et à l'autophagie, comment ce qui est singulier, et donc par définition difficilement reconnaissable, peut à son tour se faire le portrait d'un territoire ?

[96] Et les quelques trajets en voiture ne souffrent nullement de la problématique des embouteillages, le trafic semble toujours fluide, comme lors de l'arrivée au Ferret ou lors de la seule et unique sortie à la supérette pour faire des courses.

[97] Voir à ce sujet Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990 (1ère éd. 1978), 336 pages.

[98] Dans *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*, *op. cit.*, p. 34.

[99] *Ibid.*, p. 33.

Ambiance climatique : avec la lumière...

L'étalonnage d'un film, parce qu'il est désormais numérique et non plus directement sur pellicule, est rendu plus accessible et moins couteux en temps, même s'il nécessite toujours des compétences et une expertise spécifiques :

> While in the past color grading was done using photo-chemical processing, most modern post-production pipelines digitize the movie footage and use a combination of hardware and software tools to digitally color grade the movie[100].

En règle générale, deux couleurs sont utilisées comme base de l'étalonnage (*color grading*) : à une couleur primaire principale est associée sa couleur complémentaire, ce qui permet de donner du contraste à l'image. Cependant, depuis plus de vingt années, une uniformisation de l'utilisation de la couleur lors du processus d'étalonnage s'est faite jour[101], emmenée par les blockbusters hollywoodiens : le « orange and teal » (orange et bleu canard). Et cette tendance déborde largement le milieu du cinéma, comme le référence le site Tvtropes[102]. Toujours est-il que « the color palette used in a movie often plays a critical role in establishing its *visual look*[103]. » Trois fonctions majeures de la couleur sont ainsi référencées dans l'article « Example-Based Video Color Grading» : identifier un lieu et/ou une époque (teinte sépia...), signaler une émotion ou un état d'esprit, enfin, affirmer l'identité visuelle d'un genre. Par exemple : « Film Noir's use of low-key lighting and contrast between light and shadows is one such iconic visual style »[104]. Ainsi, même si les deux photogrammes ci-dessous donnent chacun à voir un contenu similaire (deux femmes en extérieur, en tenues estivales sous un ciel sans nuage), l'image tirée du film *Madre* paraît bien moins « solaire » que celle du film *Ava*.

---

[100] Nicolas Bonneel, Sylvain Paris, Hanspeter Pfister et Kaylan Sunkavalli, « Example-Based Video Color Grading», *ACM Transactions on Graphics* [en ligne], n°32, 07/2013, p. 1.

[101] URL : http://priceonomics.com/why-every-movie-looks-sort-of-orange-and-blue/

[102] URL : https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OrangeBlueContrast

A noter que, même s'il est quantitativement moins représenté, le binôme de couleurs complémentaires utilisé peut aussi être le rouge/vert : https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/RedGreenContrast

[103] Nicolas Bonneel, *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

[104] *Ibid.*



Ava
TC = 00:35:21



Madre
TC = 01:43:27

L'on voit nettement, par l'accolement des deux images, que celle d'*Ava* possède une dominante jaune-orangée (ce qui donne d'ailleurs au ciel des nuances de vert) alors que celle de *Madre* est à dominante bleutée. S'expriment ici deux températures de couleur opposées qui impactent différemment le ressenti du spectateur : dans le cas d'*Ava*, la température de couleur du film est basse, l'image sera ressentie comme « chaude » ; dans *Madre*, la température de couleur de l'image est élevée, celle-ci sera donc perçue comme « froide ». D'un point de vue esthétique, la température de couleur[105] fait référence à la dominante colorimétrique d'une lumière. Intuitivement, parce que l'on a tendance à associer forte température et chaleur, on pense que les températures de couleur élevées sont associées aux

[105] URL : : https://www.lightzoomlumiere.fr/definition/temperature-de-couleur/

couleurs chaudes. Or ici c'est l'inverse : la température de couleur d'une bougie (1850 Kelvin), sera plus faible que celle d'une lampe halogène (3200 Kelvin). Signalons que la lumière naturelle extérieure, celle du soleil, est habituellement froide[106]. Seul le soleil d'une après-midi estivale ou au couchant ont une température de couleur faible renvoyant à un blanc de légèrement à fortement orangé, donnant alors la sensation de couleurs chaudes. Ainsi devrait s'exprimer, à travers l'association chromaticité/luminosité d'une image ou d'un film, une saisonnalité, et à tout le moins un instant du jour. Mais, si l'on considère les films de notre corpus, force est de constater que la majorité d'entre eux, alors qu'ils proposent un récit autour ou au cœur de l'été, ne mettent pas le spectateur face à la même sensation colorimétrique, rendant parfois floues les limites de la saisonnalité diégétique.

Et effectivement, dans certains films comme *Madre*, *La Dune*, ou *Tournée*, même lorsque le ciel est au beau fixe, l'impression est celle d'un soleil qui ne chauffe pas, à cause de la prédominance plus ou moins marquée de la couleur bleue. A l'inverse, dans *Camping*, *Brice de Nice* ou *Ava*, la lumière est bien un marqueur saisonnier en même temps qu'un marqueur d'ambiance vis-à-vis de l'espace diégétique. Dans le film *Camping*, on peut à cet égard constater que la température de couleur de l'image est légèrement plus chaude sur le littoral qu'à Paris, ce qui permet de séparer ces deux espaces en leur attribuant une ambiance différente (cette différence de couleur est plus visible sur la peau du personnage) :



[106] La température de couleur du soleil à son zénith est par exemple de 6500 K.



Camping
De haut en bas : TC = 00:03:32 ; TC = 00:14:55

Enfin, si dans l'exemple ci-dessus il s'agit de faire la distinction entre deux environnements distincts (Paris/le littoral landais), un même espace peut être capturé et travaillé par l'image d'une infinité de manières différentes. Considérant l'espace littoral, un patchwork se fait alors jour, fait de lumières et de couleurs qui s'éventaillent en élargissant la palette des représentations possibles, faites parfois d'infimes nuances.

... panacher le littoral

Pour Antoine Gaudin, l'espace,

> sculpté en permanence par les phénomènes de mise en scène et de montage (variations de focales, d'échelle de plans, *de lumière*…), ne cessera de se « plier » et de se « déplier » autour des protagonistes, selon un mouvement *diastolique ou systolique* qui soutiendra par *contraction* la « pesanteur » anxiogène de leur expérience, ou au contraire en déploiera, par *dilatation*, les formes ouvertes ou « bondissantes »[107].

La lumière et la couleur d'un plan comme, entre autres, l'emplacement des éléments diégétiques, la charge narrative ou le mouvement que les personnages déploient à l'intérieur du plan, influencent la réception spectatorielle et davantage encore sa primo-réception ; le

[107] Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda,* [en ligne], 10/2014.

milieu diégétique se *caractérise* et avec lui des dispositions de corps émergent pour les personnages. Les grands beaux jours d'été peuvent alors faire naître un sentiment ambivalent, car tandis que les couleurs chaudes contractent l'image, la lumière, de son côté, la déploie. Et si la lumière printanière, souvent froide et claire comme celle d'hiver, laisse affleurer l'espace comme gonflé, enflé de l'intérieur et tirant sur ses bords, l'été surgit un rétrécissement : l'espace se densifie et, dans un resserrement pouvant confiner à l'écrasement, devient un cœur-des-choses.

Ainsi, si le récit de *Papi-Sitter* et celui d'*Ava* se déroulent approximativement à la même période[108], le contexte climatique de *Papi-Sitter* est relativement neutre d'un point de vue chromatique grâce à une image optant pour des blancs frais et vifs. La lumière transforme ici le littoral en décor :

> le décor est un acteur, un personnage du drame : il est tout entier requis par un projet narratif, tout entier au service d'enjeux scénaristiques. [...] Et, s'il « joue » bien, le décor le fait *avec les apparences du réel, sans les dénaturer*[109].

La lumière, en tant qu'élément de décor, participe à cette impression de naturel, mais elle peut aussi prendre ses distances d'avec la réalité pour ajouter au film un effet de sens, plutôt qu'un effet de réel. C'est ainsi que dans *Ava*, le climat joue un rôle moins négligeable dans l'expression des corps tant ceux-ci sont ressentis comme *pris dans* la chaleur. La lumière orangée du jour rend la chaleur épaisse et profite au dénudement des corps ; la plage n'est plus un simple attribut de la narration, elle reçoit certaines dispositions des corps alanguis et s'installe en tant que co-présence dans le récit.

[108] Parce que le personnage de Camille doit passer imminemment son bac, nous pouvons en conclure que le récit de *Papi-Sitter* se situe fin mai/début juin. Dans *Ava*, Ava est en vacances, ce qui place le récit un peu plus tard, en juillet ou en Aout.

[109] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 27. C'est nous qui soulignons.



Papi-Sitter
TC = 01:00:30



Ava
TC = 01:00:26

On le constate encore en comparant ci-après, dans *Ava* et dans *Plein Sud*, le début d'une scène identique où des personnages se réveillent à l'aube, sur la plage :



Plein Sud
TC = 01:04:41



Ava
TC = 00:55:41

Le traitement colorimétrique de ces deux plans n'est pas du tout le même, et si les deux films sont clairement tournés durant la période estivale, le ressenti spectatoriel diffère. Pour une fois, dans *Ava*, les teintes orangées de la journée ont disparu, le sable n'est plus blond doré, il tire désormais sur le rose et l'océan a indéniablement « bleui ». Dans *Plein Sud*, les couleurs paraissent davantage naturelles, d'autant que le montage nous a fait voir auparavant un ciel bouché, gris, presque sans lumière, ce qui expliquerait la couleur gris-vert de l'eau. Dans les deux films, les plans qui précédent l'apparition des corps allongés sur la plage

donnent des éléments de contexte, et leur mise accolement ici offre un contraste encore plus saisissant :



Ava
TC = 00:55:05



Plein Sud
TC = 01:04:33

Dans *Ava*, l'accent est mis sur le bunker isolé et baigné de cette lumière rose qui se veut la lumière du lever du jour. Elle ajoute pourtant à l'ambiance diégétique une touche appuyée d'irréalité ; elle suspend un instant ce début de journée, suspension qui se retrouve dans le regard de Juan et dans celui d'Ava lorsqu'ils se découvrent. Elle renvoie aussi le début du jour à un début du monde et fait du réveil d'Ava une éclosion, quand celle-ci apparait comme rejetée des flots en arrière-plan. Dans *Plein Sud* à l'inverse, les personnages semblent soumis à la pesanteur du ciel qui apporte un élan pragmatique à la diégèse : il fait gris et quelque chose vient de s'interrompre. Les vacances, en somme, n'en sont plus, le beau temps a quitté la partie et il va falloir rentrer, écho à un échange qui avait lieu au début du film entre Sam, Mathieu et Léa :

« - Vous savez même pas où je vais.
- Mais on s'en fout, il fait beau. »

Tous les films de notre corpus, d'ailleurs, ne font pas le choix de la « belle saison ». Face à des espaces désertés par les touristes, à des corps protégés de pulls et de manteaux et des cheveux sans arrêt chahutés par le vent, le spectateur sait par exemple que le récit d'*Alceste à bicyclette* (Philippe le Guay, 2013) se déroule hors-saison. Mention en est même très clairement faite par le chauffeur de taxi emmenant Gautier Valence sur l'île de Ré dans les premières minutes du film. Et pourtant, l'image est habitée d'une touche de jaune inattendue qui, refroidie par des nuances vertes, n'a certes rien de la chaleur pesante d'*Ava*,

mais n'est pas non plus le gris-fin-du-monde[110] de la pointe de la Fumée dans *Tournée* (Mathieu Amalric, 2010). Cette teinte spécifique, qui empêche toute pureté des blancs (voir la différence ci-dessous entre l'image à gauche issue du film et celle à droite qui bénéficie d'un rehaussement des bleus), rappelle la teinte sépia.





Alceste à bicyclette
En haut : TC = 00:21:25 ; en bas : la même image retouchée.

Or,

> dans la photographie, il y a un imaginaire de l'écriture du temps, et c'est la sépia qui le synthétise parfaitement, parce qu'elle est aussi la couleur de l'encre graphologique, de l'écriture littéraire, en tant que cette dernière, d'une autre façon que la photographie, engage elle aussi un imaginaire temporel[111].

[110] En référence à la phrase à double sens prononcée par le personnage de Mathieu Amalric lorsqu'il atteint le bout de la pointe de Fouras (La Fumée) : « C'est la fin du monde ». (TC = 01:35:18)

[111] Jean-Pierre Montier, « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », *Polysèmes* [en ligne], 14/2015.
URL : https://journals.openedition.org/polysemes/570

Cette teinte jaune imprime dans l'image un questionnement qui rejoint et complète celui du récit du film sur les écarts temporels, notamment entre passé et modernité. Semblable à une gangue, la couleur de la lumière, parfois « sale » lorsque le temps se veut maussade, inquiète l'image en même temps qu'elle l'enveloppe et la contient, empêchant les blancs d'y apporter de l'air. Le décor, qui ici « se donne à voir et intervient », « symbolise ou métaphorise : il est une extériorité réduite à une intériorité, traduisant la psychologie du personnage, qui est définie par l'intrigue et très directement utile pour elle[112]. »

La température de couleur d'un plan, impactée par la quantité et la qualité de la lumière directement captée au tournage (photographie du film), mais aussi par le travail d'étalonnage effectué en post-production, joue donc un rôle important dans la compréhension de la diégèse d'un point de vue à la fois pragmatique et sensible. Mais si « color grading is a fundamental color management process that is used to alter or enhance the color palette of a movie to give it a characteristic visual look », l'étalonnage n'est pas à confondre avec les couleurs utilisées par la mise en scène. Il faut donc prêter attention au fait de distinguer lumière et chromaticité. Si un même objet, nous l'avons dit, n'aura pas exactement la même couleur lorsqu'il est éclairé différemment, il y a des couleurs qui dominent cependant certains films ; voire, la couleur en général peut dominer, et ce, dans tout ou partie du film en question.

Chromaticité et format d'image

Le littoral landais, parce qu'il est composé de plages de sable fin bordant l'océan et d'une forêt rétro-littorale, est un lieu défini par trois couleurs distinctes : le jaune, le bleu et le vert. Dans le film *Camping*, le jaune et le bleu sont deux couleurs qui reviennent très régulièrement, qu'il s'agisse des vêtements des personnages ou d'éléments propres au décor tel l'accueil du camping des Flots Bleus. Renforçant de fait les attributs colorimétriques du littoral, presque chaque plan du film évoque la plage et suggère une entrée dans le cadre (et dans la forêt – verte – où se situe le camping) de cette dernière, quand bien même elle n'y serait pas présente. La plage s'immisce alors sans arrêt dans le champ, elle se rappelle à la conscience spectatorielle en colonisant l'espace tout en lui offrant une cohérence esthétique et géographique. Mais ce ne sont pas les seules couleurs utilisées dans ce film. On peut en

[112] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 29.

effet relever l'utilisation dominante des trois couleurs primaires que sont le jaune, le bleu et le rouge. Ces couleurs sont appelées *triadiques*, c'est-à-dire qu'elles sont situées à égale distance les unes des autres sur la roue chromatique. Tout comme la lumière du film, les couleurs choisies par la mise en scène participent d'une tonalité narrative et de genre. Ici, l'abondance des couleurs vives renseigne principalement sur l'énergie du film et sur la réalité sociale qu'il cherche à retranscrire : l'univers du camping, et *a fortiori* celui de Patrick Chirac, n'est pas celui du bon goût et du luxe, mais celui du kitsch. Les couleurs, d'être criardes, révèlent pour le moins leur honnêteté et leur générosité, s'opposant aux couleurs toujours neutres portées par Michel Saint-Josse, plus élégantes mais aussi moins franches. Dans *Tournée*, c'est l'uniformité gris-bleue du plan sur la pointe de la Fournée qui tranche avec le blond doré de la séquence suivante, plus intime. Et pour revenir à *Alceste...*, les couleurs sont également utilisées pour identifier les personnages et leur *rapport au lieu* : si Serge s'accorde bien aux éléments de l'arrière-plan, Gauthier Valence, de son côté presque toujours vêtu d'un élément rouge (pull, écharpe), malgré tous ses efforts, s'en détache inexorablement.

Au-delà de la question de la teinte et de la lumière se pose aussi la question de la mise en perspective de l'espace dans le cadre. Dans le film *Plein Sud*, l'utilisation à certains instants de la longue focale permet de tout ramener sur un même avant-plan, à l'image de la séquence ou Sam enfant est filmé debout devant l'océan : seul, il semble alors sur le point d'être happé par l'eau quand dans un plan précédent, jugé sur les épaules de son père, l'océan était filmé avec une focale plus courte, laissant un vide, une profondeur rassurante entre l'eau et les personnages. En comparaison, dans le plan ou Sam est seul, il apparaît comme livré tout à coup à lui-même en même temps qu'à la rudesse et à la violence de l'océan : la solitude se double ici d'une menace, celle du monde face à soi. Dans *Ava* aussi, la prise de vue est faite en utilisant des focales de plus en plus longues, ce qui a pour effet « d'écraser » la profondeur de champ. Dès le plan d'ouverture du film, malgré une échelle assez large, l'horizon est d'ailleurs absent, jouant à resserrer l'espace filmique et à donner le sentiment d'un espace comprimé, dense. Dans le film de Léa Mysius, tout, et en particulier l'océan, *fait mur* ; le premier plan est ainsi régulièrement contaminé par la texture de l'arrière-plan dont la présence dans le cadre se voit accentuée par l'utilisation d'une légère plongée.

Léa Mysius et son équipe[113] ont travaillé à faire coïncider l'espace autour d'Ava avec sa perte progressive de vision : tout se resserre et « ces méga-paysages, ces horizons sans limite »[114] constitués par les littoraux deviennent des aplats verticaux sans plus aucune perspective. Le ciel disparait régulièrement, une seule ligne de distinction restant encore opérante, celle entre la plage et l'eau ; mais elle-même tend à se résorber sous l'effet, entre autres, d'un aplat de couleur, d'un nivellement des distances vers le lointain (par le corps du personnage) où vers le proche.



Ava
De haut en bas : TC = 00:13:16 ; TC = 00:27:10

Dans *Madre*, c'est tout l'inverse : la focale est courte avec d'importantes profondeurs de champs ; le sentiment est cette fois-ci celui de plans remplis d'air, dont les perspectives demeurent toujours ouvertes, d'un espace en perpétuelle fuite hors du cadre, d'un milieu qui

[113] Pour davantage de détails, notamment sur l'aspect technique de la photographie du film, voir l'interview de Paul Guilhaume par Brigitte Barbier pour l'AFC (Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique) publiée le 18 mai 2007 : https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Paul-Guilhaume-parle-de-son-travail-sur-Ava-de-Lea-Mysius.html

[114] Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 64.

s'étire dans toutes les directions. Le format d'image est aussi différent entre *Ava* et *Madre*, ce qui impacte la perception des lieux qu'en a le spectateur : dans le premier, le format 1.85 (Standart Américain ; image de gauche) est utilisé ; dans le second, c'est un 2.35, plus « large », qui est privilégié (Panavision).



Ava
TC = 00:23:07



Madre
TC = 00:14:13

Espace vécu

L'espace en tant qu'*objet*, c'est-à-dire en tant qu'élément extérieur à soi et sans projet, a besoin d'être *traduit* sitôt qu'il arrive à la conscience de l'homme qui dès lors, en vertu de cette conscience-même, s'apprête à le penser. L'architecte, le géographe, l'urbaniste... le traduisent chacun en fonction des besoins de leur discipline, mais ces traductions appartiennent pourtant presque toujours à un registre spécifique, celui des mathématiques : plans, données chiffrées, ordres de grandeur, statistique, pourcentage... quand le langage mathématique n'est pas celui qui s'exporte hors de la pensée, c'est encore lui qui souvent oriente notre appréhension du monde :

> Husserl soulignait notre tendance spontanée à assimiler l'espace empirique à celui dont parle le géomètre, comme si c'était une seule et même chose. Ce genre d'amalgame a exercé partout ses effets – du dessin des jardins à la française au remembrement des campagnes, du parallélépipède devenu la forme archétypale des édifices à la dissolution des anciennes villes dans les quadrillages sans limite de l'urbanisation moderne. [...] Comment une telle opération eût-elle été concevable sans une assimilation préalable de l'espace à celui de la géométrie euclidienne[115] ?

Pour autant, qu'il s'agisse de traverser un territoire, d'y stationner dans un périmètre réduit, de s'en échapper, de l'apprivoiser ou tout cela à la fois, l'usage et le social d'un lieu, mais avant tout les mouvements du corps qui s'y déploient si l'on entend que « ce sont la motricité et la mobilité du corps qui fabriquent, littéralement, la spatialité de l'habiter »[116], font de celui-ci un territoire du vécu qui peine à rentrer dans le cadre étroit de la carte topographique, et l'arpentage ne consiste pas toujours à faire coïncider la carte objective du territoire avec sa découverte, avec la perception qu'en a le promeneur, l'habitant ou le touriste. Olivier Rey formule cette ambiguïté sous la forme d'un questionnement :

> Connaître un endroit, est-ce pouvoir préciser ses dimensions et sa disposition avec exactitude, détailler son histoire géologique et la composition chimique de son sol – ou s'y reconnaître au premier coup d'œil, serait-ce en le voyant « à sa manière »[117] ?

Au cinéma, la prise de vue sélectionne et traduit dans le même temps l'espace en données mathématiques, via le choix du format de l'image – 4/3, 16/9, 2.35... mais aussi par les règles régissant la composition des plans, ne serait-ce, en premier lieu, que par l'utilisation de la perspective : le cadre restreint la vue en l'orientant, il *prend toujours parti*. L'image cinématographique est, pour reprendre les mots d'Henri Lefebvre, simulation de *présent sans être présence*. Elle est même surtout, en vertu du fait qu'elle ne pourra jamais proposer qu'une infime partie d'un espace, le faux présent d'une vraie absence[118]. Et même

[115] Olivier Rey, *Itinéraire de l'égarement. Du rôle de la science dans l'absurdité contemporaine*, Paris, Seuil, 2003, p. 36.

[116] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 158.

[117] Olivier Rey, *op.cit.*, p. 21.

[118] Pour Jacques Aumont, l'image de film « se structure donc d'abord, en antériorité logique, comme mime d'un point de vue, comme point de vue représentatif défini par un rapport entre présence et absence (c'est le premier

si le cadre caracole pour tenter d'en saisir davantage, son mouvement ne parlera jamais avant tout que d'une impossibilité, celle de l'omniprésence et de l'objectivité au bénéfice d'un point de vue :

> Tourner un film consiste par ailleurs à opter entre une multitude de perspectives possibles. L'unité cinématographique [...] s'élabore dans la construction du plan filmé et enregistré à une certaine distance, pendant une certaine durée et à partir de points (eux aussi toujours singuliers) de vue – ou, plus exactement, « de regard » - et d'écoute[119].

Rappelons qu'il n'existe pas *un* point de vue, mais plusieurs, à la fois dans le temps (concaténation) et dans l'espace (superposition). Ce redoublement du point de vue[120] ne redouble cependant pas la fiction de l'espace, il est plus justement une porte ouverte sur l'espace vécu par les personnages, c'est-à-dire sur la façon dont ils perçoivent cet espace et comment cet espace réagit en eux, ce qui sinon ne serait jamais, dans l'espace réel, qu'une intériorité inaccessible. Pour François Laplantine,

> les liens entre le cinéma et le sensible (c'est-à-dire les manières dont le corps est affecté par ce qu'il ressent) ne sont plus à démontrer. Ce qui est interdit au cinéma (ou alors ce n'est plus du cinéma [...]), c'est l'accès direct à l'intériorité de la vie affective. Filmer, c'est filmer physiquement les sensations et les émotions telles qu'elles sont ressenties (ou simulées) dans le corps des acteurs[121].

Par là-même, le cinéma permet de reconnaître dans le paysage, par le biais de ce qu'il capte du corps du personnage qui y sied, mais aussi dans les nuances du paysage lui-même, un affect, une immatérialité, autrement dit, le monde privé d'un personnage qui s'y fait jour. Le point de vue, parce qu'il est, au sens où Jacques Aumont le définit, prédicatif, est traduction de cette intériorité *via* la « seconde fonction, ou nature » de l'image filmique qui « fait sens ». Cette image

---

sens de la question du cadre : que montrer ? et donc, que produire dans le hors -champ ?). » Aumont Jacques, « Le point de vue », dans *Communications*, n°38, 1983, p. 18.

[119] François Laplantine, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, p. 67.

[120] Selon le premier sens que Jacques Aumont lui attribue : « C'est d'abord le point, l'emplacement depuis lequel on regarde : donc, l'emplacement de la caméra relativement à l'objet regardé », puis selon le second sens, celui de « la vue elle-même ». Par analogie, il s'agit ici de celui du personnage lorsque la caméra adopte ce qui est communément appelé un point de vue « objectif », c'est-à-dire un point de vue qui, justement, ne recouvre pas celui du personnage. Aumont Jacques, « Le point de vue », dans *Communications*, n°38, 1983, p. 4.

[121] François Laplantine, *op.cit.,* p. 162.

> mobilise toute l'épaisseur de la matière iconique, et aussi tous les traits de la représentation, pour construire du signifié. Ce sens construit, connoté, peut être maigre [...] ; il peut au contraire envahir le champ comme une mauvaise herbe [...] : ténu ou opaque, labile ou consistant, il est toujours là[122].

C'est alors que le paysage devient, pour emprunter les mots de Gérard Lenclud, « un fragment du monde sensible tel qu'il est pourvu de personnalité par une conscience[123]. »

Le regard sur le large : approche théorique de l'individu face à l'immensité

[...] *c'est par leur « immensité » que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent*[124].

- C'est quand même beau, la mer.
- C'est vrai qu'c'est beau. En même temps, c'est toujours pareil. C'est d'l'eau qui bouge[125].

Force est de constater que plusieurs œuvres de notre corpus filment des personnages en train de *regarder vers le large*. Attitude répandue, cette disposition (qui est une disposition de corps et d'esprit) se dévoile à des moments divers du récit et incline à des fonctions narratives variées : clôture du film ou d'un segment narratif (*Camping*, *Alceste*...), transition immédiate ou décalée (*La Dune*, *Les Combattants*), proposition indépendante (*Meurtrières*) ou indirectement subordonnée (*La Dune*)... Soulignons toutefois que les clôtures peuvent aussi être considérées comme des transitions : en actant de la fin d'un segment, elles en ouvrent aussitôt un autre ; mais arrivant en général vers la fin du film, elles ouvrent sur un non-narré. De même, certaines transitions pourraient être considérées, lorsqu'elles se dévoilent au début du film, comme faisant partie d'une amorce narrative, ou comme élément de coordination entre deux segments narratifs. Ainsi, pour un même type de plan, les

---

[122] Jacques Aumont, *op.cit.*, p. 19.

[123] Gérard Lenclud, « L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses », dans *Paysage au pluriel : Pour une approche ethnologique des paysages*, Claudie Voisenat (dir. par), Paris, Edition MSH, 1995, pp. 4-5.
URL : https://books.openedition.org/editionsmsh/654?lang=fr

[124] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2020 (1ère éd. 1957), pp. 281-282.

[125] *Les Tuches*, Olivier Barroux, 2011.

différentes places que celui-ci prend dans la chronologie du récit lui détermine, au regard de la narration, des fonctions non-équivalentes.

Ce que nous appelons regard sur le large est en fait un regard englobant deux espaces : un espace-surface constitué de ce qui se déroule *là devant* le personnage, et à son extrémité, un espace-limite, l'horizon. Contrairement au paysage, dont l'on pourrait dire qu'il *est* horizon tant son identité visuelle ou « ce à quoi notre esprit le reconnaît, est la structure d'horizon qui l'unifie »[126], l'unicité du motif renvoie ici avant tout à la prise en compte d'une étendue. Et si être sur la plage ou en pleine mer sont deux expériences de niveaux d'intensité différents, les deux offrent toutefois la possibilité à celui qui regarde de vivre une *expérience géographique*[127] :

> La géographie doit être comprise d'abord comme l'expérience de cette "horizontalité" de l'espace humain, de la planéité du monde ouvert aux hommes [...]. L'expérience géographique première surgit peut-être dans les grandes plaines, dans le désert ou bien sur l'océan, alors qu'on est saisi de ce sentiment d'être à la fois nulle part et partout, [...] notre corps exposé comme un point de pauvreté au milieu d'un espace immense[128].

Jules Michelet, dans *La Mer*, écrit lui-même que « C'est par la mer qu'il convient de commencer toute géographie », ce que Jean-Pierre Paulet transforme en : « la Mer est le commencement de toute Géographie »[129]. Le large, tout comme n'importe quelle vue dégagée où rien ne fait plus obstacle au regard, permettrait donc d'adopter plus facilement cette posture sollicitée par François Jullien à propos du paysage et qui donnerait la possibilité d'éprouver l'espace « dans son déroulement progressif (son déploiement processif) », « au lieu de se laisser happer aussitôt par son bord, à sa limite »[130]. Cette posture favoriserait alors

---

[126] Maria Clara Ferrer, « La scène-paysage : penser une scénographie du regard », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, no. 2, 2017, p. 151. M.C. Ferrer ajoute que le paysage associe en fait deux caractéristiques, la seconde découlant de la première : l'horizon et « l'acentrement ». Pour elle, la structure d'horizon qui unifie le paysage « est incompatible avec toute logique d'agencement subordonnant les parties les unes aux autres. » Ce qui aboutit à dire que « Dans un paysage, il n'y a pas de centre. »

[127] Car nous pourrions ajouter aux exemples qui suivent le sentiment de l'homme devant un ciel étoilé : sans pour autant être situé *au milieu* des étoiles – étant même situé immensément loin d'elles, le corps n'en demeure pas moins intensément ressenti comme ce « point de pauvreté » dont parle Jean-Marc Besse.

[128] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un Monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, pp. 73-74.

[129] Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 1.

[130] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, pp. 194-196.

un effet de conscience de soi au sein du monde, mais dans tout ce que ce monde a de « plus » que soi ; « retour [sur soi] qui ne peut être alors, par comparaison avec cette plongée dans le sans fin du monde, que sur sa précarité – son esseulement, son vieillissement, son étiolement[131]. » On comprend bien ici que pour François Jullien l'horizon en tant que limite est nié au bénéfice d'un infini, c'est-à-dire que l'horizon se retrouve dissous *dans* l'étendue. En conséquence de quoi, l'étendue doit être reconsidérée non plus comme un entre-deux, mais comme un espace sans plus aucune ligne de fuite, forme d'« indistinction d'un bout des choses ». Cependant, si, comme nous dit François Laplantine, « le dehors, ce n'est pas l'extériorité, c'est ce qui constitue le dedans »[132], alors regarder vers le large depuis le rivage constituerait bien une « expérience des limites »[133] . En effet, malgré la liquidation de l'horizon comme tel, les limites ne sont pas ici abolies, elles sont plutôt à chercher ailleurs, dans le proche tant le littoral est « une porte, un lieu de contacts », et avant tout « une rupture topologique qui sépare deux mondes ». Ainsi, si tout rivage « est propre à nous fasciner [...] ne serait-ce pas, au fond, qu'il constitue plus généralement un point d'aboutissement et d'achèvement, un lieu sans égal, à la fois définitif et étroitement défini, [...] une plage, quelques galets, une zone-butoir au-delà de laquelle plus rien ne fait obstacle et ne s'offre à la progression ? » Et finalement, atteindre cet endroit, « ce n'est pas tant aller loin qu'aller au bout, au bout d'une région, d'une zone, atteindre une limite en même temps que la sienne propre[134]. »

C'est peut-être ici que se situe la distinction entre regard sur le large par un corps situé devant ou au milieu de l'océan : dans le premier cas, il y a toujours une séparation ; le rivage est l'endroit d'une rencontre mais aussi d'une démarcation. Ce n'est plus l'horizon qui scinde le monde en deux, mais cette limite juste devant, entre le sable et l'eau, le corps isolé « dans un Ici fondamental »[135]. Et si l'expérience de l'exil « imprime la marque psychique [...] d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité »[136], alors porter son attention sur le large pourrait générer une forme d'exil immobile, par la conscience aigüe d'avoir face à soi un espace immense infréquentable, imparcourable, hors de portée par son étendue

---

131 *Ibidem.*

132 François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), p. 35.

133 Michel Collot, *op. cit.*

134 Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 102.

135 Jean-Marc Besse, *op. cit.*

136 Alexis Nuselovici (Nouss), « L'exil comme expérience », Séminaire *L'expérience de l'exil*, Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2013.

toujours renouvelée. Pour Corinne Maury, « une immensité *inhabitable »* face à laquelle les hommes se révèlent « si minuscules »[137]. Le large aurait alors cette vertu propre au paysage grandiose de cinéma qui bien souvent, pour Dominique Auzel, « renvoie l'homme à sa dimension de corps humble, dépassé, débordé par la puissance d'une étendue et d'une immensité qui l'enveloppe, l'englobe[138]. » Pourtant, parce que l'océan, dans cette configuration corps-espace, ne peut pas devenir un *milieu*, il se trouve qu'il *n'est pas* non plus paysage. Mais c'est aussi parce que[139], à la suite de François Jullien toujours, il y a matière à se demander si « les immensités de mer et de ciel – ne constituent pas des *vues* extrêmes, étonnamment belles, [...] mais non pour autant des paysages. » Car dans ce cas, « il y a *vue* monopolisante, fixation du regard qui ne peut plus évoluer de part en part, réduction à l'absolu – le regard est vaincu »[140], il ne peut plus vagabonder. Le large, de ne pas être paysage, dispose alors de la capacité incontestable à dépayser ; non pas visuellement, mais intimement, en tant que manque absolu du familier, d'un possible « chez-soi ».

Ce faisant, l'horizon répond à cet inhabitable, il l'équilibre en quelque sorte en offrant la perspective d'un ailleurs, c'est-à-dire d'un nouveau chez-soi, inconnu, invisible, en devenir ou en provenance. De ne plus être voué à séparer ou à circonscrire, l'horizon se donne comme une continuité enchâssant sans fin les possibles et ouvre à l'altérité, aussi bien extérieure qu'intérieure puisque les deux se répondent sans cesse. Michel Collot constate toutefois, dans son étude sur horizon et poésie, que cette altérité peut être recherchée *dans* l'espace du sujet. Il n'y a plus alors de par-delà, mais uniquement un par-deça, traduit chez Jean-Marc Besse par cet « Ici fondamental » dont nous avons déjà fait mention. Ainsi,

> ce que les poètes demandent à l'horizon, ce n'est plus guère l'accès à un Autre monde, mais la révélation que notre monde est toujours autre qu'on ne le croit, car il recèle une réserve inépuisable de perspectives nouvelles ; ce n'est plus l'image d'une identité propre, à jamais possédées, mais la "distance intérieure" d'une intime altérité[141].

---

[137] Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 12.

[138] Dominique Auzel, « Mer et cinéma. "Voiles et toiles" », *Séquences*, n° 173, juillet–août 1994, pp. 20–23.

[139] Nous répondons ici à la double possibilité pour le paysage d'être devant ou alentour.

[140] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, p. 154.

[141] Michel Collot, *L'Horizon fabuleux. II*, Paris, Corti, 1989, 224 pages.

Cette altérité, considérée comme une équivocité salutaire, ouvre une brèche dans la tradition de la philosophie scolastique « qui définit l'*identitas* par l'être en soi en le dotant de deux propriétés : le semper idem (le même pour toujours, indemne de temporalité) et le semper unum (l'un à jamais indifférent à la multiplicité)[142]. » Or, permettons-nous d'emprunter ici une citation à la littérature ; dans *L'Homme dé*, George Cockcroft avance en effet l'hypothèse suivante :

> toute personnalité se résume à une somme énorme de minorités supprimées. Si un homme n'élaborait pas un système solide de contrôle de ses pulsions, il n'aurait pas de personnalité définissable, il serait imprévisible et anarchique, on pourrait même dire libre[143].

En offrant la possibilité de mettre en sourdine la personnalité unifiée du personnage, le regard vers le large lui propose, *in fine*, un instant de liberté via la posture de la contemplation puisque « qu'est-ce que la contemplation sinon un contact personnel avec une réalité dont l'image est tout intérieure et qui, par là-même, échappe au contrôle social[144] ? »

L'océan fait donc partie de ce que Martin de la Soudière (qui n'hésite pas non plus à parler de « môle d'altérité » les concernant) nomme des « tiers-espaces », qui sont pour lui des « milieux très spécifiques », « voisins, familiers mais déjà "autres", difficiles et exigeants »[145] et que composent désert, montagne, forêt ou océan. En tant qu'« espaces vides propices à l'éveil d'états méditatifs »[146], ces immensités éprouvent l'intériorité ; mais loin de favoriser une posture négative d'enfermement ou d'inertie elles peuvent, à certaines conditions, se révéler un formidable tremplin pour un dépassement de soi ou pour acter/activer un changement.

---

[142] François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), p. 65.

[143] George Cockcroft (Luke Rhinehart), *L'Homme-dé*, Paris, L'Olivier, 2014 (1ère éd. 1971), p. 305.

[144] Charles Ferdinand Ramuz, *La taille de l'homme*, Zoé, « Poche », Genève, 2019, p.74-75.

[145] Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 81.

[146] Maria Clara Ferrer, *op. cit.*

Les regards sur le large : analyses

Du haut de leur balcon, des vacanciers, à pied d'œuvre mais déjà fatigués, contemplaient l'ensemble : une cascade de regards se déversait dans la mer. La plage (...), c'est une immense salle d'attente sans espoir de départ[147].

Combien, dans une journée, de champs véritablement insignifiants parcourons-nous ? Bien peu, parfois aucun. Je suis là, devant la mer : sans doute, elle ne porte aucun message[148].

À nouveau, malgré la multiplicité de plans présentant des personnages regardant au loin vers l'océan, des divergences se révèlent : au-delà de compositions pouvant sembler proches en apparence, le regard sur le large n'est jamais univoque. Se rattachant de fait à l'intériorité de personnages toujours singuliers, il ne peut être que complexe et fait de cas particuliers. Dans *La Dune* par exemple, le regard de Anoch sur le désert du Neguev en Israël remplace le regard sur le large et en appelle un second, plus tard dans le film, celui du père. Le plan figurant ce dernier, jouant de l'illusion, donne à croire que le personnage regarde alors l'océan ; or, le plan large qui arrive de suite après nous dévoile Reuven tournant le dos au large et fixant en fait la dune du courant d'Huchet.



[147] Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1997, p. 42.
[148] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 215.





La Dune
Du haut en bas : TC = 00:02:34 ; TC = 00:47:28 ; TC = 00:47:35

Lui-aussi fait donc face à une étendue sableuse, celle qui se rappelait à la mémoire d'Anoch au début du film et vers laquelle ce dernier est revenu. Est suggéré dans et entre ces deux plans à la fois un lien (via la substitution d'un corps par un autre) tout autant qu'un face à face entre plusieurs immensités, plusieurs solitudes (désert/océan, homme/espace, fils/père). Mais précisons aussi que le regard d'Anoch et celui de Reuven sont deux regards orientés vers la gauche du cadre. Or, dans la tradition de lecture occidentale (de gauche à droite et de haut en bas), cette orientation est celle qui incline vers le passé. Il s'agit d'un regard vers l'arrière, élément fondamental d'où découle, dans *La Dune*, tout le récit filmique ; car si Anoch décide de partir d'Israël, il ne s'agit pas pour lui de changer de vie ou de s'offrir un nouveau départ ; il s'agit de remonter le fil du temps à la rencontre d'un père disparu.

D'autres films font état de personnages situés sur la droite du cadre et orientés vers la gauche pour regarder l'océan ; or, si la théorie d'une disposition passéiste peut encore tout

à fait se défendre concernant le film *Alceste*..., cela n'est clairement plus possible dans le cas du film *Papi-Sitter*. Il faut donc y adjoindre un second élément d'analyse, somme toute basique : la valeur de plan. Deux échelles se retrouvent systématiquement dans les plans de notre corpus que nous avons isolés : le plan poitrine et le plan d'ensemble, plus ou moins large selon les œuvres. Nous tentons d'en évoquer les raisons possibles : le plan poitrine permet encore de saisir l'environnement du personnage, mais sans mettre l'accent sur celui-ci ; le personnage filmé reste ainsi hiérarchiquement supérieur dans l'importance des informations dispensées par l'image, il en est l'élément clef. Ce type de cadrage favorise la présence de personnages seuls, appuyant sur un regard qui, bien que posé sur l'extérieur engage, nous l'avons dit, une intériorité. Le plan d'ensemble quant à lui redonne à l'environnement une valeur paysagère (tout au moins pour le spectateur) ; si le personnage est seul, celle-ci apporte souvent un supplément de sens (information géographique, symbolique...) ; si le personnage est accompagné, alors la relation inter-personnages prime et la fonction du paysage devient celle d'un décor. Comme le rappelle Michel Collot dans un article sur le paysage,

> le corps devient l'axe d'une véritable organisation sémantique de l'espace qui repose sur des oppositions comme : haut-bas, droite-gauche, devant-derrière, proche-lointain... Ces couples antithétiques sont constitués comme les oppositions binaires qui structurent la langue[149].

Si déchiffrer la composition du plan est primordial pour tenter d'en extraire une proposition de sens, nous n'oublions pas que le corps du personnage, d'être placé entre les limites du cadre, n'en demeure pas moins placé dans un espace profilmique dans lequel les oppositions précédentes « sont porteuses de significations » et « font du paysage un miroir de l'affectivité du sujet »[150].

Dans le film *Les Combattants*, ce n'est plus une dune mais un lac, celui d'Hourtin, filmé dans les prémisses de l'aube, qui remplace à son tour l'océan : le regard vers le « large » pourrait s'en trouver doublement empêché et pourtant, son potentiel est réintroduit grâce à un jeu de cadrage et de montage favorisant une phénoménologie de l'espace diégétique[151].

---

[149] Michel Collot Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », dans *Espace géographique*, tome 15, n°3, 1986, p. 215.

[150] *Ibid.*

[151] L'expression est à considérer selon deux termes. D'une part, l'espace diégétique est entendu comme « un "espace vécu", c'est-à-dire [d']une sensation pathétique de vide (plus ou moins dense et palpable) qui fait l'objet d'une

Dans cette scène qui permet la transition entre l'ancrage d'Arnaud dans un quotidien familier et son départ pour un stage de survie, nous voyons le personnage entrer lentement dans l'eau pour rejoindre ses amis en train de se baigner. Mais soudain, alors qu'Arnaud continue pour l'instant d'avancer, toute parole cesse de se faire entendre et seul le bruit du clapotis des vagues, accompagné par l'arrivée de nappes musicales[152], persiste. C'est alors comme si cette plénitude inattendue, amenée par la musique et par cette forme de silence qui n'est autre qu'une absence de voix, ordonnait à Arnaud de s'arrêter, ce qu'il fait. Tournant alors la tête vers la gauche du cadre, il semble regarder vers là où vient de s'éloigner le personnage de Madeleine qui doit, dès le lendemain, quitter la ville. La caméra change à cet instant d'axe (elle se décale vers la droite) et la valeur de plan est modifiée, passant d'un plan américain à un plan poitrine sur Arnaud, toujours filmé de dos. Ce dernier se retrouve désormais seul dans le cadre, et l'on constate que si le changement de plan semble initialement justifié par le regard « en arrière » d'Arnaud, aucun raccord regard sur le contrechamp diégétique ne nous est proposé. Ce qu'Arnaud regarde reste invisible, car ce n'est sans doute pas Madeleine qu'il voit, mais l'idée de son départ, son éloignement prochain ; le regard est ici encore intérieur, ouvrant sur une ramification inattendue dans l'existence du personnage et donc sur une décision à prendre. Il n'y a d'ailleurs presque plus aucun son diégétique à cet instant, puisque même le bruit de l'eau a diminué à la limite de l'audible. Cette suppression progressive de tout ancrage sonore dans le réel diégétique participe de la sensation d'être témoin d'un moment suspendu, d'un temps du monde mis entre parenthèse.

expérience concrète par le corps, envisagé dans son rapport d'entrelacement permanent avec le monde. » D'autre part, il s'agit de « revenir au fondement somatique de notre situation de spectateur et de l'épreuve expérientielle du cinéma », considérant que « cette dernière constitue [...] une proposition spécifique de configuration de la sensibilité corporelle mobilisée dans la perception de l'espace. ». En somme, « il ne s'agit plus de se demander seulement : quel espace le cinéma *représente*-t-il ? Mais aussi, et surtout : quel espace *vivons*-nous au cinéma ? » Nous empruntons ces définitions à Antoine Gaudin (c'est lui qui souligne) telles qu'il les détaille dans : « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma », *Miranda* [En ligne], 10/2014.

[152] « À l'aube », par HiTnRuN, piste n°7, bande originale du film *Les Combattants*, 2014.



Les Combattants
TC = 00:38:14

Lorsque Arnaud fini par regarder à nouveau face à lui, apparaissant alors presque de profil et orienté cette fois-ci vers la droite du cadre, il n'est pas non plus permis au spectateur de voir « avec lui » comme une vue subjective aurait pu le proposer. Et pourtant, en restant focalisé sur lui, il s'agit bien d'accéder à la subjectivité du personnage grâce à l'espace filmique (visuel et sonore) qui, évidé, s'offre en relais à l'intentionnalité du corps diégétique. Après un dernier coup d'œil furtif en arrière, Arnaud reprendra finalement son avancée jusqu'à sortir totalement du cadre, laissant vide ce dernier, dans lequel se laissera réentendre alors le clapotis de l'eau, signe de reconnexion à « l'objectivité » spatiale diégétique. Dans cette suspension de quelques secondes, Arnaud vient de faire un choix : il suivra Madeleine.

Dans les deux films précédemment évoqués, on retrouve des personnages qui, face à l'étendue, paraissent animés de la force nécessaire pour rompre avec l'ordinaire et bifurquer de leur quotidien. Mais parfois, être face au large n'implique aucun changement, mettant plutôt en évidence l'impossibilité de partir, ou, suivant un autre paradigme, le simple fait d'être « là » et, dans ce « là », d'essayer tant bien que mal de se trouver. Dans le film *Meurtrières*, Lizzy et Nina, une fois revenues de l'île de Ré, s'offrent un moment de pause à La Rochelle avant de continuer leur périple vers Bordeaux. Assises au bord de l'eau, devant un des ports[153] de la ville, elles rencontrent le propriétaire d'un bateau-jonque qui leur propose de monter à bord. « Invitation à rêver à toutes les aventures (..) le bateau a une supériorité sur le train car il est l'instigateur d'un départ sans doute plus dépaysant, imprévisible, intense »[154]. Pour Michel Foucault, le navire est même l'hétérotopie « par

[153] Nous suspectons cette séquence d'avoir été tournée dans plusieurs lieux, mais nous sommes incapables, malgré nos recherches, de resituer exactement ceux-ci, même si l'un d'un semble être le point d'eau nommé Europe.
[154] Dominique Auzel, « Mer et cinéma. "Voiles et toiles" », *Séquences* [en ligne], n°173, 07-08/1994, p. 20.

excellence », étant considérée par lui comme « la plus grande réserve d'imagination[155] ». Se joue alors, dans la rêverie de Lizzy, des aventures rocambolesques en mer de Chine, mimant des combats sur les flots. Mais la réalité renvoie vite les deux femmes à quai, où s'ouvre un dialogue portant sur la possibilité et le désir de partir. Si Lizzy rêve d'exotisme, Nina, elle, reste rationnelle, moins emballée par l'idée d'aventure :



Meurtrières
TC = 01:27:29

« - On pourrait partir nous aussi.
- Ça changerait quoi ? [...] Et puis, je dois aller travailler à Bordeaux. »

A la fin du dialogue, un contrechamp en léger travelling semble suivre un instant la jonque quittant le port, mais s'achève avec l'entrée en bas à gauche du cadre de Nina et Lizzy de dos, laissant le bateau s'éloigner seul. L'illusion du départ, comme la mascarade de l'aventure en mer de Chine, semblent dire que n'importe où, n'importe comment, la vie idéale ou rêvée est menacée par l'échec car tout mouvement est un leurre : avec un peu de recul, Lizzy et Nina, dans toute leur agitation, ne feront jamais que du sur place.

Ce plan de fin de séquence évoque les marines les plus calmes de l'âge du romantisme pictural. Et si les teintes orangées du ciel au crépuscule se retrouvent notamment dans certaines peintures de William Turner ou d'Ivan Aïvazovsky, on ne peut éviter de nommer ici Caspar David Friedrich en référence. En effet, le regard sur le large trouve un écho saisissant dans le travail du peintre qui n'a cessé de représenter la solitude

URL : https://www.erudit.org/en/journals/sequences/1994-n173-sequences1143079/49840ac/
[155] Michel Foucault, « "Des espaces autres" », *Empan* [en ligne], vol. n°54, no. 2, 2004, p. 19.
URL : https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm

de l'Homme face à l'immensité, ou selon l'expression du sculpteur David d'Angers, « la tragédie du paysage ». Citons, entre autres : *Le moine au bord de la mer* (1808-10*), Lever de lune sur la mer* (1822) (*Fig.1)* ou encore *Paysage du soir avec deux hommes* (1830-1835) (*Fig. 2*).



Figure 1



Figure 2

Ces tableaux de Friedrich mettent en image le sentiment du sublime tel que Kant le développe dans son œuvre *Critique de la faculté de juger*[156]. Exprimant à la fois l'extase et l'effroi, le sublime nait avant tout devant l'inaccessible, le hors de portée ; il « est un sentiment de déplaisir provoqué par l'impuissance du sujet à appréhender l'infini sur le mode de

[156] Emmanuel Kant, « Observations sur le sentiment du beau et du sublime », dans *Critique de la faculté de juger***,** Paris, Flammarion, « Poche », 2015 (1ère éd. Librairie philosophique de Ladrange, 1846), pp. 235-241.

l'imagination, compensé par le plaisir de le saisir par l'idée »[157]. Pourtant, dans la séquence de *Meurtrières* que nous analysons, Grandperret met justement en scène l'imaginaire de Lizzy via, nous l'avons dit, l'insert d'une scène guerrière sur la jonque. Mais c'est justement parce que cet imaginaire ne peut se réaliser, qu'il reste un phantasme d'exotisme inatteignable et dérisoire que la fin de la séquence bascule du côté du sublime magnifique. « Sublime magnifique », selon la classification proposée par Kant, car ce plan infléchi nettement, par sa lumière et sa composition, du côté du beau. Le crépuscule, présage de la nuit, s'y développe en couleurs chaudes reflétées par une eau qui « elle-même, est fabuleusement photogénique. » En effet, pour Dominique Auzel, l'eau est « une matière qui se prête extraordinairement au mouvement cinémato-graphique[158]. » Laissant la part belle à l'eau et au ciel, les deux protagonistes du film sont situées, sur cette bande de terre, presque en amorce. Cadrées en plan serré (plan poitrine), elles semblent se fondre dans l'ombre, n'attirant nullement le regard du spectateur davantage attiré par le paysage marin. Et pourtant, malgré leur faible densité de présence dans le plan, Lizzy et Nina semblent ne faire qu'une, fondues dans un même regard qui devient aussi celui du spectateur.

Relevons que si nous parlons ici de paysage c'est que la vue sur l'océan, pour les deux personnages mais aussi pour le spectateur, n'exprime plus le monopole d'une « tension unique », celle d'un « élément marin qui contraste unilatéralement avec son autre, le ciel, ou bien se marie subtilement à lui »[159]. Au contraire, grâce à la présence d'autres éléments, qu'il s'agisse des bateaux ou de la digue au loin, mais également de la lumière du couchant, « le rivage met en tension de façon qui n'en finit pas » : dans ce plan, « en opposant et corrélant la terre et la mer, le haut et le bas, le fini et l'infini, le végétal et l'eau, le varié et l'étale, l'habité et l'inhabitable[160]... », advient du paysage. C'est aussi ce que l'on retrouve dans un des plans du film *Camping* : en se positionnant à distance du rivage pour regarder l'océan, Jacky Pic dispose du recul nécessaire pour qu'il y ait, certes, du paysage, mais encore pour qu'il puisse *habiter* le paysage. S'exprime ici une autre définition du paysage qui n'est plus celle du spectaculaire s'adressant d'abord au regard, mais celle d'une entr'appartenance[161] du corps

[157] Pierre Delain (Derridex), *Idixa* [en ligne, consulté le 13/10/22.
URL : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0601250807.html

[158] Dominique Auzel, *op. cit.*, p. 21.

[159] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, p. 155.

[160] *Ibidem.*

[161] Malgré tous nos efforts, nous n'arrivons pas à trouver de meilleur terme que celui-ci proposé par Benjamin Thomas. En conséquence de quoi nous décidons de le garder.

et de l'espace. D'ailleurs, si l'emplacement 17 du camping des Flots Bleus doit être reconquis par monsieur Pic, c'est parce qu'au-delà de former une trame narrative secondaire propice à des rebondissements, ce que recherche ce personnage, c'est d'être immergé dans le sentiment de l'immuabilité des choses.

Le fait de s'assoir et de regarder l'océan au loin, depuis cet endroit précis, est donc en soi un aboutissement et signale, par la réappropriation de l'espace, le besoin d'un refuge, « première explication aux prétentions de certains sur des territoires parfois très réduits[162]. » Jean-Pierre Paulet écrit : « pour comprendre la façon dont les hommes voient la mer il convient de connaître la psychologie de l'espace et ce que A. A. Moles appelle les "*coquilles de l'homme*". Il faut, en effet, toujours partir de "moi" face à un environnement de plus en plus éloigné de ma sphère d'appropriation personnelle[163]. »



Camping
TC = 01:24:45

À cet instant du film, Monsieur Pic étant revenu au *point zéro* de cette sphère d'appropriation, il peut alors regarder le reste du monde sereinement puisque d'où il se tient, *chaque chose est à sa place*. En ce sens, ce plan répond en contre-point à un plan apparu plus tôt dans le film et dans lequel Jacky Pic était vu une première fois assis dans un fauteuil de camping face à l'océan, mais sur la plage cette fois-ci. Il n'était alors pas seul, se trouvant en compagnie de Michel Saint-Josse, auquel il adressait cette phrase « Vous non plus, vous n'êtes pas à votre place. » Cette phrase pouvait alors être entendue dans plusieurs sens ; si elle faisait référence au fait qu'on lui ait attribué le mauvais emplacement, elle signalait

[162] Jean-Christophe Gay, *Les Discontinuités spatiales*, Paris, Economica, « Geo poche », 1995, p. 40.
[163] Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 18.

également que pour Jacky Pic, le regard sur le large à cet instant du récit et dans ce contexte n'avait rien d'un idéal ; personnage monosémique n'aspirant qu'à l'identique et au familier, la situation mettait trop en évidence l'impossibilité de *cadrer* l'océan, c'est-à-dire de le mettre en tableau afin d'en retrouver la plénitude paysagère, la plénitude (richesse) paysagère connotant ici la plénitude (être empli) de soi. Précisons également qu'il y a un parallèle presque évident avec le paysage formé par *la fenêtre* depuis une maison ; la situation de Monsieur Pic met donc en évidence l'existence de deux types d'espace-paysage : celui dans lequel il est et celui qu'il regarde. Ce dernier est caractérisé par une nette séparation d'avec le corps de l'observateur. Cette séparation, si elle est invisible, n'en existe pas moi, constituée par la limite de la sphère d'appropriation dont fait mention Jean-Pierre Paulet, sorte de maison sans murs, écrin du *familier*. Cette assertion est d'autant plus soutenable qu'aucun autre emplacement du camping n'a donné auparavant à voir au spectateur cette ouverture sur l'Atlantique. La *belle vue* devient donc une des propriétés de l'emplacement 17, conditionnant aussi sans doute la volonté de Monsieur Pic d'en garder l'usage.

Enfin, comme déjà introduit dans les quelques exemples ci-dessus, certains films rendent compte non pas d'un regard mais de plusieurs regards vers le large. Ces regards, dans les cas étudiés, sont toujours au nombre de deux et relèvent d'une forme de connivence, d'un moment d'intimité où les personnages se livrent, se confessent où se racontent. Parfois, même ce qui n'est pas dit se comprend alors par une réciprocité de sentiment. C'est le cas dans le film *Papi-Sitter*, ou les deux jeunes amoureux, Camille et Paco, se retrouvent deux fois assis devant l'océan. La première fois, Camille y ment à Paco en affirmant être élève à Sciences Po Bordeaux ; l'océan est filmé une seule fois dans le plan qui ouvre la scène de la discussion entre Paco et Camille, avant que la caméra, dans une rupture totale d'axe et d'échelle, ne se focalise sur eux, les filmant par la suite uniquement de face et en plan rapproché. Leur présence à cet endroit précis est alors justifiée par la proximité des camions du groupe d'amis de Paco que l'on distingue sur le parking en arrière-plan. Dans le même temps, l'isolement des deux personnages est tout à fait rompu ; ils ne sont pas seuls comme le laissait penser le premier plan mais dans la sphère sociale de Paco. Lorsque le spectateur, dans la dernière partie du film, retrouve ces deux mêmes personnages face à l'océan, ils sont alors seuls, plus proches de l'eau et assis à même le sable. Comme si la proximité entre eux et avec l'océan intimait cette fois-ci davantage d'honnêteté et la résolution du mensonge proféré au début du film, Camille révèle à Paco qu'elle lui a menti et va même jusqu'à lui avouer être amoureuse de lui. Par ailleurs, la caméra les filme cette-

ci d'abord de face, puis s'autorise un champ/contre-champ entre les deux personnages avant de les réunir à nouveau dans le cadre, de dos et tournés vers l'océan, inversant la proposition de la scène précédemment décrite :

- La scène n°1 s'ouvre avec un plan large ; dans le champ, Paco et Camille discutent face à l'océan ; la scène se referme avec un contre-champ sur les deux personnages cette fois-ci face caméra et filmés en plan serré :




Papi-Sitter
De gauche à droite : TC =00:48:33 ; TC= 00:48:37

- La scène n°2 s'ouvre au contraire sur un plan rapproché (champ 1) de Paco et Camille face caméra. L'océan n'est donc pas encore visible. Le champ/contre-champ (2) s'intéresse ensuite à la relation entre les deux personnages ; la dynamique du dialogue et ce qui s'y joue est au cœur de la tension narrative, car elle acte d'une résolution. Nous constatons que la caméra isole les personnages par la valeur des plans qui concentre le regard spectatoriel sur eux mais également par l'intensité du flou dans l'arrière-plan, qui ne laisse apparaitre que des silhouettes vaporeuses. Cette scène se termine sur un contre-champ (1) au premier plan, filmant alors les personnages de dos face à l'océan. Ce dernier plan annonce un nouveau départ pour Camille et Paco qui viennent de décider de s'engager dans une relation amoureuse, ce que confirme l'union de leurs mains à cet instant, tout à fait au centre du cadre :




Champ 1 - TC = 01:09:38

Champ 2 - TC = 01:10:17



Contre-champ 2 - TC = 01:11:03



Contre-champ 1 - TC = 01:11:06

Quand deux personnages se trouvent dans un film ensemble face à l'océan, la suite du récit propose souvent un « retour » basé sur le schéma de la résolution/conclusion, comme dans *Papi-Sitter* et dans *Camping*. C'est également le cas dans *Alceste...* ou l'on voit une première fois Serge et Gauthier sur la plage, avant de retrouver, dans la séquence de clôture du film, Serge seul sur cette même plage. Si le premier plan avec les deux personnages actait d'une nouvelle complicité entre eux, le plan sur Serge acte ensuite de manière irréversible de la rupture du lien d'amitié. Par un montage alterné, c'est-à-dire basé sur une même continuité temporelle, Gauthier Valence est vu sur scène à Paris, jouant la première de la pièce *Le Misanthrope*, qu'il aurait dû interpréter avec Serge. Mais Serge est resté sur l'île de Ré et ne jouera jamais Alceste, ayant signé la fin de sa collaboration avec Gauthier par un coup d'éclat plus tôt. Mais Gauthier butte lors sur un des mots de la pièce, mot qu'il avait déjà tendance, lors des répétitions, à remplacer par un autre, quand Serge lui ne s'y trompait jamais. Saisi par le doute, il s'arrête alors, se mettant à bafouiller devant un public déconcerté avant de finir par abandonner, incapable de retrouver le mot *juste*. Une nouvelle scène s'ouvre alors sur Serge pédalant au milieu des marais salants jusqu'à l'océan et une plage déserte sur laquelle il s'assoit. En mettant bout à bout ces deux scènes (le théâtre et la plage), le film tend à renverser le paradigme de la solitude. Car si Serge apparaît alors seul, c'est en fait Gauthier qui se retrouve isolé, coupé du public (et de lui-même) par ce mot qui lui fait défaut. Et c'est Serge qui tout à coup gagne, non pas en quantité mais en qualité de présence quand, sans erreur et sans hésitation, il récite face à l'immensité étale la tirade d'Alceste oubliée par Gauthier. Une autre forme de connivence, d'opposition cette fois-ci, a eu lieu : même à distance, un fil semble tendu entre les deux personnages, grâce à la pièce de Molière qui les relie.

On retrouve, dans cette scène finale d'Alceste, une intention déjà révélée dans *Camping,* celle de la *justesse*, et par extension, de l'exactitude *:* Jacky est à la *bonne* place, Serge prononce le mot *juste*... Si nous disions en introduction à cette partie que l'océan participait, pour celui qui le regarde, d'un retour permanent sur soi, il semble aussi dicter de se voir et

de voir le monde avec davantage de sincérité, démarche à laquelle que se soumet aussi Camille dans *Papi-Sitter*. Le regard sur le large, d'abord posture physique, se reconditionne en posture morale. Se pose alors la question de « faire milieu », car s'il y a bien ici une entr'appartenance corps-espace, elle se répercute essentiellement sur la conscience intérieure du personnage, *grâce à* son immobilité corporelle. Car en effet, si nous n'avons pas insisté sur ce point, le regard sur le large est aussi *un repos du corps*. Or, pour Benjamin Thomas, faire milieu semble d'abord relever d'une inflexion du corps en rapport avec son environnement, et inversement. Mais si le chercheur parle souvent du corps, c'est d'une part que « la puissance mésographique du cinéma s'est souvent révélée, [au fil de son étude sur le sujet], grâce à des mises en scène de corps soumis à l'effort »[164] ; mais c'est aussi parce que son approche est phénoménologique, en conséquence de quoi la conscience du sujet/personnage n'est jamais considérée comme désincarnée. Ainsi, si l'on revient à la proposition initiale de B. Thomas, « faire milieu avec le monde, c'est être une certaine manière d'interagir avec le monde et les choses, c'est être une certaine façon de les percevoir ou de ne pas les percevoir, d'y répondre[165]... »

[164] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », Strasbourg, 2019, p. 158.

[165] *Ibid*., p. 65

• L’ESPACE FICTIONNEL COMME LIEU VÉCU •

• L'ESPACE FICTIONNEL COMME LIEU VÉCU •

SOMMAIRE

La crainte du rivage *(Madre*, Rodrigo Sorogoyen, 2019)

Personne sur la plage ... p. 9

Ivan sur la plage ... p. 13

Elena sur la plage ... p. 24

Mais de quelle plage parle-t-on ? ... p. 32

« Peaurosité » *(Ava*, Léa Mysius, 2017)

Ava hors de l'eau – les « piscines » ... p. 37

Le littoral d'*Ava* ... p. 42

Ava dans l'eau – l'océan ... p. 45

Étreindre le monde ... p. 49

Entre deux immensités (*La Dune*, Yossi Aviram, 2013)

Ici, le temps respire ... p. 57

Corps-espace et espace-corps ... p. 60

Le sable, le soleil et le deuil (*Sous le sable*, François Ozon, 2001)

Quand ils étaient deux au lieu ... p. 67

Rive et dérives ... p. 73

Corps eau-dehors, corps eau-dedans ... p. 77

Le familier déchiré ... p. 80

L'esprit des lieux familiers – quand elle fut seule au lieu ... p. 82

Au cinéma, l'espace à majoritairement deux fonctions, non excluantes l'une l'autre. La première est décorative, c'est-à-dire que l'espace fictionnel est choisi pour ses qualités d'ornement du récit (on inclura ici bien souvent l'image paysage-spectacle). La seconde est actorielle (l'espace est support de l'action, il lui donne l'occasion d'un « ici »), laquelle peut être analysée à son tour selon deux modalités : l'une est de présence discrète, et dans ce cas l' « arrière-fond » spatial pourrait être différent sans que le récit n'en soit sensiblement modifié ; l'autre est de présence éminente, lorsqu'un lieu en particulier se fait catalyseur du récit ou infléchit celui-ci durablement. Si la fonction narrative d'un espace ne peut et ne doit être négligée, le rôle de l'espace ne s'arrête souvent pas à cela. Tout comme sa fonction décorative ne recouvre pas, et de loin, sa fonction esthétique, son apport au système narratif ne suffit pas à rendre compte de sa fonction actorielle. Or, pour tenter de cerner la pleine mesure de ce qui se joue dans les films quant à la présence d'un espace et en particuliers, dans le cas qui nous occupe, de l'espace littoral, il nous semble qu'il ne faut pas élargir notre vision mais regarder différemment, ou « autre chose ».

Que peut être alors cette « autre chose » ? Redonnons déjà de la valeur à l'espace au cinéma : malgré la quantité d'études sur le sujet, le chercheur Antoine Gaudin relève la propension de ces dernières à considérer l'espace comme tenant un rôle secondaire dans le récit, sous prétexte implicite que celui-ci serait justement soit assujetti à l'action soit soumis au plaisir de l'œil. Pour notre part, nous considérons que ces deux options ne font pas la moindre importance de l'espace ; ce qui constitue cette moindre importance sont les limites que nous donnons à notre analyse, lorsque celle-ci est sectorisée, « disciplinée ». Pour autant, si nous considérons que l'espace tient un rôle en fait déterminant dans l'écosystème de la diégèse, nous n'en dédaignons pas son rôle dans « le régime narratif/représentatif »[1] de l'œuvre. Car le film forme un système où tout se mêle (plus ou moins, on en jugera) judicieusement, aboutissant à faire sens, mais également à nous *affecter*.

Dans le champ des études cinématographiques, Antoine Gaudin puis Benjamin Thomas, notamment, ont théorisé la possibilité d'une approche « sensible » des images : approche phénoménologique pour l'un, mésographique pour l'autre. Antoine Gaudin propose de considérer le cinéma comme constituant une « expérience spatiale *en soi.* » : parce qu'il « ne se contente pas de représenter l'espace », le cinéma peut être « porteur d'une

[1] L'expression est empruntée à Antoine Gaudin, dans *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, 215 pages.

"philosophie sensible" de l'espace qui lui est propre »[2]. Partant du principe que l'espace affecte « somatiquement » le spectateur, Antoine Gaudin ouvre la porte à des concepts que nous n'hésiterons pas à employer dans nos analyses, dont celui de valence spatiale (d'une image) :

> au cinéma, la notion de valence spatiale englobe : la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace représenté, telles qu'elles sont perçues consciemment ; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide inscrite au sein de l'image, telle qu'elle est sentie primordialement [...] Le premier point à souligner est que la valence spatiale d'une image ne se mesure pas : elle s'évalue à la rigueur, mais nous pourrions tout aussi bien dire qu'elle s'éprouve[3].

Antoine Gaudin n'en oublie pas non plus, dans la prise en compte de cette primo-réception du corps spectatoriel, son oreille, en appelant à considérer l' « écoute primordiale », « une écoute qui fait temporairement abstraction de la cause et du sens pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles de grain, de forme, de masse, de volume[4]. »

Quant à Benjamin Thomas, fortement inspiré des travaux du géographe Augustin Bercque, il transpose son concept de mésologie pour questionner la pertinence d'une approche mésographique du cinéma, ou comment le cinéma rend compte d'une co-appartenance entre le lieu et le corps du personnage qui y prend place. Pour Benjamin Thomas, l'image filmique et tout ce qui la constituent

> actualisent des qualités du lieu et des affects du corps, qui se répondent, s'entremêlent, se partagent, mais absolument pas comme si le lieu n'était qu'un réceptacle neutre de ce ressentent les corps, de sentiments qu'ils pourraient tout aussi bien éprouver indépendamment de lui[5].

Dans un élan phénoménologique directement induit par Maurice Merleau-Ponty, primauté est rendue cette fois-ci à la perception du corps du personnage, rendue prégnante dans le

[2] *Ibid.*, p. 71.

[3] *Ibid.*, p. 75. C'est l'auteur qui souligne.

[4] *Ibid.*, p. 165.

[5] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 29.

plan avant toute histoire racontée. C'est alors le récit (ou le principe de causalité qui le dirige) qui devient secondaire, considéré comme la structure générale rendant seulement possible le questionnement du geste pris dans une relation[6]. Est alors neutralisée la dynamique de pensée qui tend habituellement à considérer l'espace, en tant que *toujours là*[7], uniquement comme le support tangible de la présence corporelle ou, au cinéma, comme l'expression de l'intériorité d'un personnage. Et dans cette opération apparemment simple qu'est « l'interaction du corps et du lieu », dans « ces manières dont les qualités corporelles actualisent les qualités spatiales et inversement », l'espace comme milieu et le personnage comme sujet se sont constitués.

Ces deux propositions (phénoménologique/mésographique) nous permettent d'envisager une analyse sensible de plusieurs films de notre corpus : *Madre* de Rodrigo Sorogoyen (2019), *Ava* de Léa Mysius (2017), *La Dune* de Yossi Aviram (2013) et enfin *Sous le sable* de François Ozon (2001). Ces analyses ne suivent toutefois pas toutes le même schéma : si l'une s'attache par exemple à détailler la proposition introductive du film, une autre pourra proposer une interprétation reposant sur des éléments disposés dans le film en son entier. Quoi qu'il en soit, c'est toujours l'espace littoral qui guidera notre démarche : élément émancipateur du corps et des sens ou au contraire élément perturbateur introduisant de l'étrangeté, devenu parfois repoussant, ce sera l'occasion de s'interroger sur ce que le littoral permet ou empêche pour les personnages, mais aussi sur la manière parfois bien singulière dont il est donné à voir tout autant qu'à entendre au corps spectatoriel.

[6] Proposition que Yoann Moreau, anthropologue, reprend lors d'une intervention au MUCEM de Marseille en 2017, intervention intitulée *Habiter le mouvement, aviver l'inerte*. Pour en lire le compte-rendu, voir : https://mucemlab.hypotheses.org/385

[7] L'on envisage bien un espace sans corps, mais l'on n'envisage pas, ou difficilement, un corps sans espace.

Par ailleurs, en Occident, primauté est donnée historiquement au corps. Cette posture a longtemps fait obstacle à la possibilité d'une figuration du paysage pour lui-même et, bien en amont, a empêché l'émergence de la pensée-même du paysage. Si aujourd'hui le genre paysage en peinture est reconnu, il n'a conquis « son indépendance [que] dans le courant du XIXe siècle », après avoir été longtemps considéré comme un genre mineur.

Sur la différence entre Orient et Occident à propos de la pensée du paysage, voir *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, de François Jullien (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, 258 pages).

Personne sur la plage

Bien avant de voir la mer, on entend et on devine la redoutable personne. D'abord, c'est un bruit lointain, sourd et uniforme. Et peu à peu tous les bruits lui cèdent et en sont couverts. On en remarque bientôt la solennelle alternative, le retour invariable de la même note, forte et basse, qui de plus en plus roule, gronde. Moins régulière l'oscillation du pendule qui nous mesure l'heure[8] *!*

Dans le plan d'ouverture du film *Madre*, l'océan est donné à entendre avant d'être vu. Le son, exclusivement de l'ordre du bruit[9], que le spectateur entend de prime abord, n'est donc pas de suite spatialisé ; pendant un court instant, il n'a pas de référent diégétique, car sur l'écran se synchronise à l'audio allant *crescendo* un lent fondu visuel laissant apparaître une image au contenu uniquement scriptural. Ce générique d'ouverture, composé de noms écrits en blanc sur fond noir se matérialise, c'est-à-dire qu'il gagne en consistance, au fur et à mesure que les lettres s'imprègnent (laissent transparaître) les variations lumineuses de l'image encore cachée « derrière » elles, au second plan. Il emplit également (dans les deux sens du terme : aussi, et uniformément) jusqu'au bord-cadre l'écran, donnant déjà un ressenti de plein qu'accentue l'absence de ponctuation ou de mise en forme facilitant habituellement la lecture.



Madre
TC = 00:00:30

[8] Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, 1983 (1ère éd. Michel Lévy frères, 1861), p. 8.
[9] Nous empruntons ici les catégories communes reprisent également par Michel Chion : paroles/musique/bruit.

Puis une image, cette fois-ci figurative, commence à apparaître en arrière-plan, semblant s'extraire du bruit, ou tout au moins s'y rattacher au fur et mesure qu'elle devient visible, donc lisible. L'écoute primordiale (Antoine Gaudin) cède alors la place à une écoute causale (Michel Chion), mais le bruit informe aussi sur l'image qui naît en tant qu'il l'a déjà *affectée*.



Madre
TC = 00:00:52

Enfin, alors que le générique s'efface par le même fondu enchainé lent qui lui a permis d'apparaître et que ne persiste, dans un cadre fixe, « que » la plage et l'océan, la *nature* du bruit commence à se modifier : ce qui se retrouve désormais pris en charge par l'image ouvre une brèche vers une possibilité d'abstraction progressive du son. Ce premier plan est en fait construit comme un relais[10] ou image et son s'associent pour générer une tension amenant à une rupture brutale de densité de l'espace diégétique et spectatoriel.

N'appartenant de prime abord, nous l'avons relevé auparavant, à aucun espace diégétique plus large formalisé par la scénographie du film, l'espace littoral n'est pas un « avec », et pas non plus un aboutissement (aucun mouvement ne s'arrête ici), il est un étant-là. Et pourtant, le spectateur fait ici une expérience synesthésique : ce qu'il « voit » à travers le son est, puis n'est plus, exactement ce que l'image lui donne à voir. Cette transformation s'explique, entre autres, par le fait que le bruit *change de couleur*, faisant passer le spectateur

[10] Nous utilisons ici ce terme selon la définition suivante empruntée au CNRTL : « succéder à quelque chose ou quelqu'un dans la poursuite d'une opération, d'un processus », mais soulignons toutefois le heureux hasard qui le fait définir également un « terrain abandonné par les eaux courantes ou par la mer ».
URL : https://www.cnrtl.fr/definition/relais

par trois phases d'écoute successives : écoute primordiale acousmatique, causale, puis réduite.

Si pour Antoine Gaudin, l'écoute primordiale « peut être considérée comme une adaptation spatialisante de ce que Pierre Schaeffer appelait, dans le champ strictement sonore et musical une "écoute réduite" »[11], nous faisons ici volontairement la distinction entre les deux termes pour une question de *temporalité de la réception*. En effet, l'écoute primordiale instaure l'idée, au travers celle d'un son pris et évalué pour lui-même en dehors de toute influence sémantique, figurative ou narrative (ce qui définit bien l'écoute réduite), d'une écoute qui aurait lieu *au-devant de toute autre chose*[12]. Si l'on revient au plan de *Madre* qui nous préoccupe, l'ouverture *au noir* laisserait donc bien l'opportunité d'accéder d'emblée à cette écoute, primordiale pour Gaudin, réduite pour Schaeffer, le spectateur ne pouvant alors fixer ce son sur aucun objet diégétique.

Mais, et c'est là que le bât blesse, Michel Chion récuse l'intuition de Pierre Schaeffer selon laquelle l'écoute acousmatique serait propice à une écoute réduite, constatant au contraire que « face à un son [...] qui ne se présente pas avec sa carte de visite visuelle, l'auditeur est amené à se poser deux fois plus la question "qu'est-ce-que c'est" (à traduire par : "qu'est-ce qui cause ce son ? ") et à guetter les moindres indices d'identification de la cause[13] ». Le spectateur, face à un son ne prenant appui et consistance sur aucune réalité diégétique, anticiperait donc sa causalité par un effort de figuration de ce qu'il entend. Si l'on peut rétorquer que pour imaginer l'objet (invisible) associé à un bruit, il faut d'abord porter une attention accrue à celui-ci, donc à sa texture, à son volume, à ses fréquences, bref, en somme en passer d'abord par une écoute réduite, l'enjeu s'est en fait déporté presqu'immédiatement : à attendre que ce bruit prenne corps (ou s'identifie) dans le récit filmique, il ne peut plus désormais impacter que de manière secondaire la perception somatique (le corps) du spectateur.

Par ailleurs, rappelons que le bruit que le spectateur entend sur ce plan d'ouverture se modifie sur toute sa durée, à la fois en termes de volume (et nous verrons que le volume

[11] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 65.

[12] L'on voit bien ici comment l'expression choisie connote d'ailleurs une spatialité de l'écoute primordiale engageant une proximité temporelle avec l'auditeur (rapport espace/temps).

[13] Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1990), p. 37.

sonore est aussi lié, littéralement, à une *quantité* de matière) que de structure. Ainsi, les premières secondes du film *Madre* sont sans doute celles où ce bruit dispose du plus faible *flou figuratif,* ce qui a pour conséquence de le rendre assez aisément identifiable : *par-devant,* bien qu'*en-deçà* d'un bruit de fond (grondement sourd, indifféremment d'air ou d'eau), se distingue un son clairement aqueux, celui d'un liquide chahuté. La mer est « là », ce que confirme l'image en train d'apparaître : l'écoute devient causale. La durée du plan, et le bruit qui l'affecte, donnent de l'importance au mouvement de l'océan, qui semble contenir une puissance de dévorement par rapport à la bande de sable en bas et à droite du cadre. Bien que recouvrant les 3/8ème du plan (le ciel en occupant déjà la moitié), le sable se trouve ici, par sa fixité apparente et par l'intensité du grondement entendu, sous la menace d'un océan agité et tapageur. C'est aussi que le sable, lui, est silencieux. Tous les bruits pouvant s'y rapporter, dans l'esprit du spectateur, sont au mieux des crissements légers, des chuintements discrets, auprès desquels il serait nécessaire de tendre l'oreille : si le sable devait ici soupirer, l'océan, en face, gronde furieusement, donnant à l'océan une puissance spatiale hors-norme. Mais très vite, par l'expansion continue du bruit de fond à laquelle ne répond qu'un espace littoral terne, sombre, où « rien ne se passe », l'adéquation point de vue/point d'écoute s'étiole et le rapport de causalité évoqué plus tôt ne va déjà plus de soi.

Quelque chose se déplie et se délie alors entre l'image et le son, à mesure que le bruit « de l'océan » devient gros, comme l'on dirait d'un gros temps en mer : le rivage a désormais le bruit de la pleine mer en tempête. Délaissant une audio-vision causale au bénéfice d'une puissance sonore qui à la fois focalise le regard dans le champ vers un débordement (celui de l'eau) et l'ouvre à la force productrice de ce débordement, le spectateur est amené à prendre en compte une étendue et une masse insoupçonnée dans le plan. Cette masse, acoustiquement non « statique » et comme « produite par une armée en marche[14] » dans un cadre pourtant toujours fixe, participe d'un élan hors-cadre vers le spectateur et *autour* de lui, jusqu'à saturer le champ d'audition de celui-ci, notamment parce qu'« un son de fréquence grave nous semble prendre davantage de place dans l'espace qu'un son aigu »[15] . En effet, d'un point de vue acoustique toujours, le bruit entendu passe du rose

[14] URL: https://www.cnrtl.fr/etymologie/rumeur

[15] « Casati et Dokic remarquent qu'un son de fréquence grave nous semble prendre davantage de place dans l'espace qu'un son aigu. Ils relient cette impression à un réflexe perceptif inférentiel découlant de l'expérience sensible que nous effectuons du monde où, en général, les objets de grande taille produisent des sons plus graves que les objets de petite taille. » Antoine Gaudin, (*L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p.

au rouge ; grossièrement, contentons-nous de dire que sa densité de puissance devient de plus en plus élevée dans les fréquences basses[16]. Dégagé de la charge d'adhérence à un objet diégétique, ce bruit, en rougissant, remplit (et nous pourrions ajouter : physiquement) non pas juste l'espace de la diégèse, mais aussi l'espace spectatoriel afilmique. Dans un espace sonore qui n'a pas de cadre et pas de limite[17], l'océan « déréifié » semble ainsi venir engloutir le spectateur, favorisant l'émergence d'un sentiment de claustrophobie. Dans cette confrontation, qui se joue entre le visible limité et l'audible en expension, viennent s'abîmer les possibilités d'un être-au-lieu qui ne soit pas déjà fait d'angoisse et de tension. La jouissance de l'espace littoral, la « dimension du plaisir » liée à la plage sont annihilés de fait, annonçant le drame à venir.

Ivan sur la plage

Je souhaite montrer ce passage [...] d'un monde stable, établi, arpentable et mesurable, à un monde flottant, indécis, flou, mouvant, insaisissable. Je ne mesure pas, je vérifie l'ampleur de l'imprécision, je fais entendre le sens littéral d'une vue dite « imprenable »[18].

La scène d'ouverture qui suit met en opposition deux lieux : le premier, fermé, se donne à voir, c'est l'appartement d'Elena ; le second, ouvert, invisible donc et surtout non situé, tente de se donner à comprendre via le registre discursif. Au cadre sécurisant de l'appartement familial se heurte la perception distante d'un espace singulier perméable aux intrusions et qui laisse Elena dans une forme de cécité : la plage où se trouve son fils, en plus de ne pas être vue, donc d'accéder à la connaissance (pour le spectateur comme pour Elena), ne peut pas non plus être décrite. Les mots n'y peuvent rien, ils renvoient au regard du fils éprouvé et dilué dans (et face à) ce lieu dont la puissance d'espace est cette fois-ci perçue/vécue diégétiquement. La force d'engloutissement de l'océan s'est repliée à l'intérieur du récit pour le fait émerger, mais elle a laissé entre-temps, dans l'espace de

192) citant les travaux de Roberto Casati et Jérôme Dokic dans leur ouvrage *La Philosophie du son* (Paris, Chambon, 1998, 210 pages).

[16] Voir : Daniel L. Rudnick et Russ E. Davis, « Red noise and regime shifts », *Deep Sea Research Part I : Oceanographic Research Papers*, [en ligne], vol. 50, n°6, 06/2003, pp. 691-699.

Pour écouter un bruit rouge (ou brownien) : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Brown_noise.ogg

[17] Si ce n'est la capacité d'écoute de l'auditeur et la capacité de propagation de l'onde acoustique.

[18] Yoann Moreau et Mathias Crémadez, « Cheptel atomique », *Techniques & Culture*, n°68, 2017, pp. 104-109.

réception spectatoriel, une tension orientée, centripète, faisant de la plage le centre de toutes les convergences.

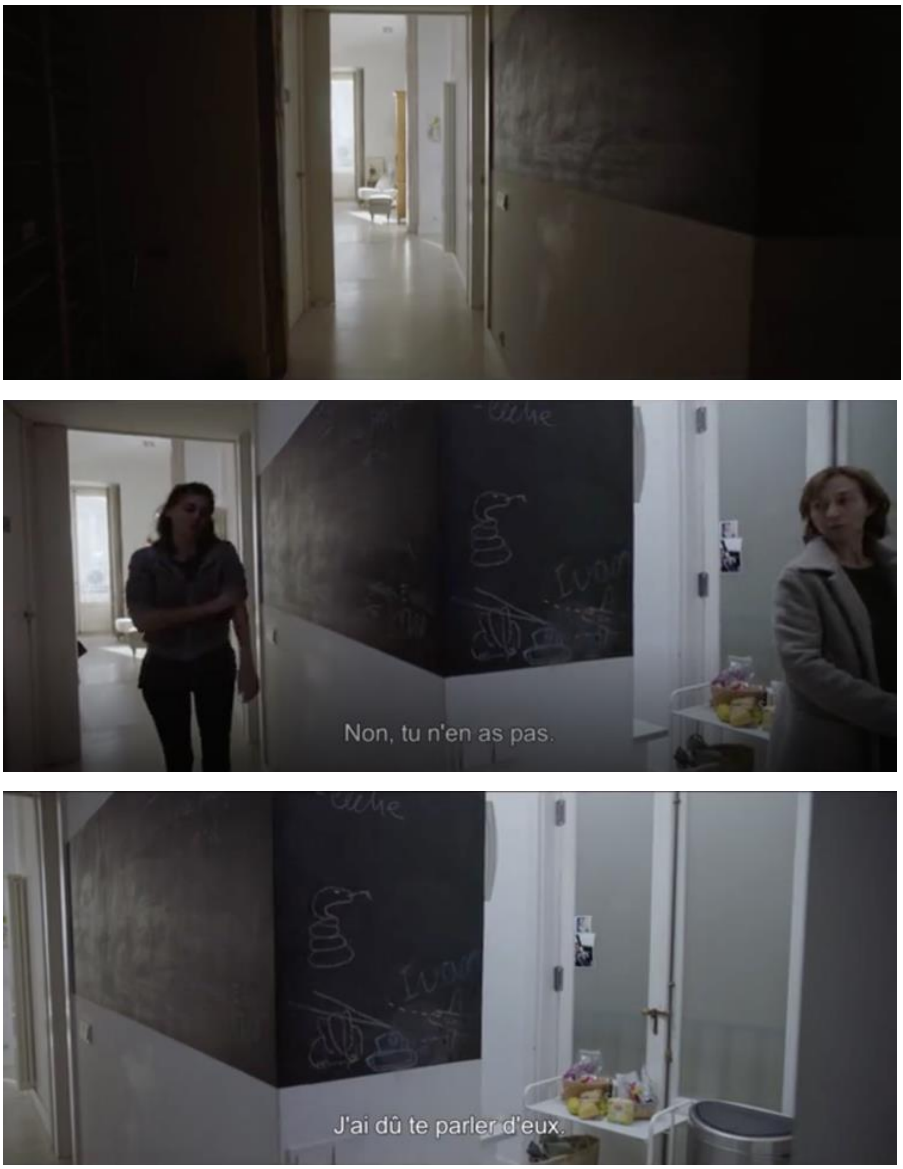
La première image de cette scène d'ouverture est un plan qui paraît fixe, mais la caméra, bougeant légèrement, laisse appréhender de légers déplacements du cadre. On découvre le couloir sombre d'un appartement avec ce qui semble être un salon en arrière-plan, blanc et plus lumineux grâce à la présence d'une porte-fenêtre à demi visible. Deux femmes, Elena et sa mère, entrent dans l'appartement par la droite du cadre.



Madre
TC= 00:01:/22

S'ensuit un mouvement panoramique très lent sur la droite, qui semble vouloir accompagner le déplacement de la mère d'Elena, mais qui la laisse passer et disparaître dans une pièce à droite du cadre, la cuisine de l'appartement. Cet espace ne sera filmé qu'en partie, presque bord-cadre, restant principalement hors-champ, étouffé par la perspective de l'épais mur central (renforcée par la bande de peinture-ardoise). Sur ce mur, un dessin d'enfant et le prénom Ivan écrit à côté, invisibles de prime abord car remisés dans l'ombre de l'appartement, les lumières de la cuisine étant initialement éteintes. Le cadre permet alors de saisir la réapparition d'Elena dans le couloir et la caméra, qui n'a pas cessé de panoter jusqu'ici, termine son mouvement lorsque les deux femmes sont rassemblées dans la cuisine, pour commencer à se rapprocher très légèrement d'elles. Elena sort finalement de la cuisine et disparaît *derrière* la caméra, dans une partie de l'appartement que nous ne voyons pas encore. Le plan s'est vidé momentanément de la présence des deux femmes, tandis qu'elles

continuent à dialoguer, générant par leurs discours une spatialité du lieu qui n'est pourtant que visuellement parcellaire, soit tronqué soit inapparent (hors-champ).



Madre
De haut en bas : TC= 00:01:46 ; TC= 00:01:50 ; TC = 00:02:18

Puis, la mère d'Elena sort de la cuisine à son tour et s'avance vers le salon. La caméra reprend alors le même schéma de déplacement que précédemment, semblant suivre ce personnage dans un premier temps, alors que c'est Elena, revenant elle aussi vers le salon, qui accompagne la fin du travelling. Ces deux travellings, que l'on pourrait d'abord qualifier de travelling d'accompagnement de la mère, deviennent à mi-chemin de leurs parcours des travellings accompagnés par Elena. Enfin, la caméra panote de nouveau à droite jusqu'à inscrire dans le plan la même construction que celle décrite auparavant : un second mur scinde le plan sur sa deuxième ligne de tiers, séparant brièvement Elena, à gauche, de sa mère, à droite, tandis que sur l'épaisseur du mur s'affiche et se redonde la présence invisible et encore silencieuse d'un enfant qu'on imagine pourtant déjà être celui d'Elena.



Madre
TC= 00:02:58

Une minute quarante après le début du plan, le téléphone portable d'Elena, posé sur la table du salon, se met à sonner. La fausse piste de Ramon (prénom qui s'affiche sur l'écran du téléphone, que le spectateur ne voit pas mais qu'Elena lit) est très vite écartée car on entend aussitôt la voix d'un enfant à l'autre bout de la « ligne » : Ivan. L'auricularisation[19] devient interne lorsque ce dernier parle, même si le point d'écoute reste extérieur lorsque ce sont Elena ou sa mère qui prennent la parole. Débutent alors un peu plus de dix minutes durant lesquelles vont s'enchaîner trois téléphèmes consécutifs[20] sans aucune coupe de montage. Nous avons ici une scène d'ouverture en plan séquence d'une durée totale de

[19] Nous reprenons ici le terme d'analyse proposé par François Jost, l'auricularisation interne étant l'écoute des sons filtrés par l'oreille (le corps) du personnage. (*L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 180 pages.)

[20] Jusqu'à 00:13:27. Un téléphème désigne « une unité de conversation téléphonique ». Il est employé par Michel Chion qui ne l'a pas inventé mais a été « amené à retrouver et dépoussiérer un vieux terme journalistique ». (*L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1990), p. 103)

douze minutes quarante-sept. Ou presque : une coupe arrive douze secondes avant la fin de la séquence lorsque la caméra, s'arrêtant au seuil de la cage d'escalier par où est partie Elena affolée, opère un brusque changement d'axe à cent-quatre-vingts degrés pour filmer de nouveau l'intérieur de l'appartement et la mère d'Elena restée dans le salon, seule et impuissante face au drame venant de se produire. La séparation entre les deux personnages est une séparation d'espace : la caméra « énonce »[21] clairement une césure intérieur/extérieur en plaçant de manière frontale et non pas contiguë ces deux espaces désormais irréconciliables ; le familier face à l'étranger, la routine face à la contingence, le confort face au risque, le délimité face à l'étendue.

Ce plan-séquence, précisons-le, n'est « accompagné » d'aucune musique ; le seul son extra-diégétique qui intervient est une nappe de fond, grave, semblable à un bruit sourd, qui se fait entendre précisément dix secondes avant le raccord de plan final. Si nous prenons le temps de détailler certains éléments de cette séquence qui semblent de prime abord étrangers à notre sujet d'étude, c'est que ces éléments participent en fait de manière originale et très spécifique à l'émergence d'une certaine idée (plutôt qu'image) de l'espace littoral. Enfin, ils introduisent l'enjeu narratif du film et déterminent donc le rapport particulier qu'entretiendra par la suite Elena avec cet espace : lorsque cette dernière tentera de se reconstruire, ce sera avant tout contre la figuration d'un espace « sinistre » dont chaque qualité est ici rendue à celle d'une violence possible faite au corps.

Pas de musique, donc, et pas de *son ambiant* non plus : l'appartement est *silencieux*. Précisons que « ce que nous appelons "silence" ne s'apparente pas à une disparition du son, mais plutôt à une raréfaction éprouvée des bruits quotidiens »[22]. Ainsi, la présence d'échanges dialogués, pourtant ininterrompus, n'enlève rien au sentiment prégnant d'un espace tout à coup évidé. Comme l'écrit Antoine Janot, « le silence est alors engendré par la négation du son, il vit grâce aux bruits qui le sculptent[23]. » Si ce ressenti peut exister, c'est d'abord que le bruit (et l'image) précédent n'a pas eu droit à un *fade off*, ce fondu de sortie permettant d'éviter les hachures (les « coups de ciseaux » écrivait Michel Chion), participant

[21] Par la rupture de plan et la rupture d'axe radicale.

[22] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 181.

[23] Antoine Janot, *Le Cinéma est-il devenu muet ?*, Paris, L'Harmattan, « Univers musical », 2014, p. 117.

à la technique du *L-cut*[24] propre à créer une continuité sonore amène à l'oreille spectatorielle. En regard de l'intensité finale du bruit précédent, la disparition nette et heurtée de ce dernier créé un déséquilibre et appelle une résolution. Ainsi : « Ne pas entendre/ne plus entendre : si les deux expressions semblent s'équivaloir, seule la seconde compose avec le silence et rend possible son avènement[25]. » S'impose alors un silence doté d'un poids (comme l'on dit d'un silence *pesant*) et menaçant. L'inflation du volume sonore du plan précédent a eu pour conséquence de rendre prégnant, tout en le condensant, ce volume d'espace « sans surface », qui n'est « pas tridimensionnel »[26], entre l'image et le spectateur. C'est d'abord, pour reprendre l'expression employée par Michel Chion, transformer le spectateur en « visuel de l'oreille », autrement dit, percevoir un son comme une impression spatiale, et donc visuelle, étant entendu que le son possède « des propriétés de masse synesthésiques »[27].

Mais cette impression spectatorielle n'est pas limitée à l'exercice de transmutation d'une perception sonore en perception visuelle. Et si nous écrivons que le silence, désormais, fait saillir la profondeur de cet espace sonore désinvesti, il serait plus juste d'écrire qu'il la fait *ressentir* en « affectant somatiquement » le spectateur. A la faveur de cette perception s'estime ce qu'Antoine Gaudin nomme la *valence spatiale* (d'une image, d'un plan, d'un film...). S'il définit d'abord celle-ci par rapport à l'espace visuel (figuré dans l'image), il constate également, à la suite de Michel Chion, que celle-ci peut aussi s'éprouver grâce aux qualités d'expression spatiale d'un son. Le silence, volume d'espace vide creusé dans le plein qui l'a précédé génère ainsi, dans la séquence qui nous occupe, un appel d'air, une suspension de l'ordre du vertige, une tension vers le vide.

Mais c'est aussi parce que ce n'est pas seulement l'appartement qui est silencieux, comme nous l'avons suggéré plus tôt : c'est bien plutôt le monde hors de celui-ci. Habituellement le silence, en dilatant l'espace, met en avant des bruits lointains (parmi les exemples les plus cités : aboiement d'un chien au loin, volet qui claque, klaxon de voiture...). Ces bruits appellent donc le spectateur à se projeter dans un au-dehors envisageable par une sorte d'épure qui y place localement des repères sonores.

---

[24] Cette technique consiste à faire déborder l'ambiance d'un plan sur le plan suivant, afin d'invisibiliser l'opération de montage, ou d'atténuer la tension que génèrent les coupes visuelles et sonores, surtout lorsque celles-ci sont simultanées.

[25] Yannick Lemarié, « Silence ! Silence ? », *Positif*, n°589, 03/2010, p. 111.

[26] Hermann Schmitz (trad. Jean-Louis Georget, Philippe Grosos), « Les sentiments comme atmosphères », *Communications*, n°102, 2018, pp. 51-66.

[27] Antoine Gaudin, *op. cit.,* p. 181.

Dans ce plan-séquence de *Madre*, l'extérieur existe bien (les deux femmes arrivent dans l'appartement et n'y sont pas installées d'emblée), mais sitôt la porte refermée, il devient abstrait car impossible à figurer ; l'extérieur devient une béance et le silence, qui « se vit comme un *horizon dégagé* »[28], se donne alors en contraste avec un espace diégétique clos de murs épais. La première image du plan est d'ailleurs forte de cette opposition : l'emplacement de la caméra en fond de couloir et la zone de lumière en arrière-plan génèrent une perspective propre à attirer le regard vers le lointain, mais l'ombre du couloir et l'abondance de lignes verticales dans la composition du plan remisent aussitôt celui-ci hors de portée. S'exprime donc davantage une *bi-valence* : au ressenti d'une étendue dilatée mais indistincte s'oppose la vision d'un espace limité, voire *comprimé* ; la césure bruit/silence, tout comme la composition du plan, retiennent l'espace extérieur en embuscade, prêt à déborder dans l'espace de l'appartement.

Le choix du plan-séquence joue un rôle important dans la perception de cette bi-valence : les coupes de montage, qui participent habituellement au centrage narratif, sont évacuées au profit d'une distance et d'une *durée*. La tension narrative aurait pu s'exprimer via l'utilisation de plans courts, de coupes nombreuses, c'est-à-dire d'un rythme se précipitant, en adéquation avec la montée de l'inquiétude. L'effet n'aurait pas été le même ; un montage rapide aurait plongé le spectateur dans l'enchainement des actions, toute action en chassant une autre dans une tension orientée vers un achèvement. Avec le plan-séquence, quelque chose s'installe qui ne peut pas se résoudre :

> le plan long constitue [...] un artefact dans le corps en mouvement du film, en ce qu'il impose, au niveau primordial, une qualité d'ouverture éprouvée dans un flux temporel : il creuse un vide dans la "plénitude" ordinaire de la fiction cinématographique29.

Si nous avons déjà proposé l'existence d'une opposition entre l'ouvert et le fermé, entre le plein et le vide, le dégagé et l'enceint, s'immisce aussi progressivement un contraste entre deux rythmes : celui propre au plan-séquence, et celui de l'action diégétique, qui dérivent

[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.,* pp. 138-139.

tous deux de la même temporalité initiale, le « temps réel ». Par cette friction viendra se renforcer la tension congestionnante éprouvée par le spectateur.

Les personnages portent clairement la dynamique de l'action diégétique et dès le premier travelling, la caméra, pourtant positionnée au milieu de l'appartement et semblant suivre les personnages, laisse régulièrement ceux-ci entrer et sortir du cadre, donnant le sentiment d'être en décalage, en retard, et de ne les saisir que *par effraction*. Ce décalage est rendu possible grâce à la lenteur des mouvements de la caméra. Ainsi, Elena et sa mère rendent compte d'un espace que la caméra ne saisit pas toujours, dans un entrecroisement qui s'arrête temporairement dans le salon, point de condensation où débute l'appel téléphonique d'Ivan. Il y a avant cela des manques, des « blancs » dans la figuration de l'espace de l'appartement que le spectateur ne peut percevoir par l'entremise du point de vue qui lui est proposé. L'attention spectatorielle est ainsi divisée entre champ et hors-champ lorsque les personnages sont « perdus de vue », mais aussi à l'intérieur-même du cadre, celui-ci étant souvent mobilisé par la présence d'Elena en premier plan, et celle de sa mère en arrière-plan. Ces écarts, parce qu'ils apportent de la confusion et donc du trouble, renforcent en même temps l'acuité spectatorielle, favorisant une certaine qualité de présence. Mais cette acuité n'est pas seulement liée aux informations visuelles, elle est aussi et surtout orientée vers les informations sonores, la séquence que nous analysons étant « voco-centriste ». Si celle-ci débute par deux secondes de silence auxquelles s'enchaine le bruit d'une porte qui s'ouvre, nous entendons avant de les voir (comme l'océan dans le plan précédent) Elena et sa mère. Entrant alors dans l'appartement, elles vont commencer à s'échanger des banalités dans un dialogue qui ne sera interrompu que par l'appel d'Ivan. Inscrire ce dialogue *dans* le silence dirige fortement l'attention spectatorielle, qui n'a rien d'autre à écouter et pas de distraction à laquelle prêter l'oreille. Puis, le téléphone sonne, et l'enjeu de la séquence se dévoile progressivement : le fils d'Elena, Ivan, âgé de sept ans, se trouve seul sur une plage en France.

Toutes les discussions téléphoniques, qu'il s'agisse de l'appel d'Ivan sur le portable d'Elena ou sur le téléphone fixe de l'appartement, tout comme l'appel d'Elena à la police, sont, pour reprendre la typologie proposée par Michel Chion, des téléphèmes de type 3, en focalisation totale. Il s'agit d'un

> appel durant lequel on ne voit qu'un seul personnage et dans lequel on entend à la fois ses paroles mais aussi celles de son correspondant. [...] C'est le cas typique de la voix désincarnée. Le spectateur se trouve dans la même relation "auditive" à l'interlocuteur que le personnage qui est à l'image[30].

La voix d'Ivan telle qu'elle est entendue filtrée par le téléphone correspond donc à l'auricularisation interne d'Elena, alors que la voix d'Elena est entendue par un point d'écoute (point de vue sonore) objectif, celui de la caméra (auricularisation zéro). Habituellement, un téléphème en focalisation totale donne donc à entendre une voix sans corps figuré à l'image, voix « désincarnée », délocalisée. Comme Michel Chion le précise,

> le fait d'entendre une voix sans en voir le corps déroge à la sensation naturelle qui ne sépare pas le son de la représentation visuelle, quand on entend une voix désincarnée, on cherche à imaginer le corps et la personne qui va avec, et si l'image ne nous le donne pas, il y a une sensation de déséquilibre qui crée une attente, une soif de voir[31].

Dans la séquence étudiée, il n'y a plus simplement désir de voir, mais besoin de voir, par procuration : le danger auquel est exposé Ivan oblige à considérer son corps en tant que corps situé, lequel seul fait lien entre voix et lieu. Il y a donc tentative de figurer le corps d'Ivan *en même temps* que le lieu dans lequel il se trouve :

> Le corps est en effet, selon Nancy Duncan, un médium qui assure la relation entre l'individu, d'une part, l'espace et les autres, d'autre part (1996). Il détermine ainsi l'expérience géographique de chacun, à travers l'orientation dans l'espace ou la perception de celui-ci par l'intermédiaire des cinq sens (Rodaway, 1994)[32].

Or, seule la parole d'Ivan pourrait permettre à Elena et au spectateur de figurer clairement ce lieu. Mais celle-ci se révèle doublement non iconogène : si la voix renvoie à un corps que nous ne verrons jamais, la *situation* que l'enfant tente de décrire ne peut pas être visualisée

---

[30] Michel Chion, *op. cit.*, pp. 63-64.

[31] *Ibid.,* p. 49

32 Vincent Coëffé, Emmanuel Jaurand et Benjamin Taunay, « Introduction au dossier », *Mondes du Tourisme*, [en ligne], n°9, 2014, p. 36. URL : https://journals.openedition.org/tourisme/135?lang=en

La référence à Nancy Duncan provient de l'article suivant : « Renegotiating gender and sexuality in public and private spaces », dans Bodyspace : Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality, New-York, Routledge, pp. 127-145, 1996.

non plus. Ce nouvel espace qui est en train de se dévoiler partiellement par l'entremise du langage est donc un point aveugle qui répond au vide sonore : au « son en creux »[33] qu'est le silence répond un espace en creux, la plage. Non content de ne pas être vu, cet espace a toutes les peines du monde à être dépeint précisément. Décrire ce que l'on voit (ce que demande Elena à son fils), ce n'est plus être tout à fait dedans, c'est se placer devant, et évaluer ce qui se tient face à nous par des termes choisis, orientés.

Cependant, les caractéristiques du lieu mettent Ivan, âgé de sept ans, face à un indicible. Car les seuls éléments qui peuvent être énoncés par lui sont des généralités, des « lieux communs ». Et comme « toute chose dite [...] crée autour d'elle un espace que nous appelons l'*ombre du dit* »[34], le sable, la mer et les rochers révèlent alors l'absence de caractéristiques propres à singulariser ce lieu, et à ainsi le différencier de tout autre. En même temps que la situation de danger à laquelle est exposé Yvan se concrétise, le lieu dans lequel il est s'abstrait, s'irréalise. Ivan n'est cependant pas fautif, c'est l'endroit où il est qui l'empêche de faire ce travail de distinction. François Jullien écrit :

> Quand on longe la côte, la côte languedocienne par exemple (ou l'adriatique), je ne perçois rien là, durant des heures, qui se singularise. En tout cas, qui se singularise assez pour y faire émerger du propre ou du paysage (pour en faire un voyage). La terre et la mer défilent, se bordent, se jouxtent, se touchant à peine, mais sans rompre avec cet enfilement monotone. Sans entrer en tension, sans faire surgir de l'unique. S'y perd, somnole, dans ce déroulé, le sentiment d'exister[35]

et plus loin : « Qui n'a pas été à l'affût, [...] parcourant de vastes étendues, de cette singularité qui sauve[36] ? »

Plage de sable courant sur plusieurs centaines de kilomètres et bornée par un cordon dunaire derrière lequel s'étale la forêt de pins des Landes de Gascogne, l'accès au rivage su la côte landaise se fait souvent après plusieurs minutes de marche et le bâti y est

33 L'expression est empruntée à Michel Chion qui la définit comme un « son que l'image suggère mais que l'on n'entend pas, [...] ce qui contribue à faire plus sous-entendre (en tant qu'absent) les précédents. » (*Le Son*, Paris, Nathan, 1998, p. 232).

34 Michel Chion, *op. cit.*, p.188.

35 François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, p. 177.

36 *Ibid.*, p. 178.

rare, cantonné au rétro-littoral ou aux quelques villes en front de mer situées entre Vieux-Boucau et le bassin d'Arcachon, comme en témoigne le dialogue suivant entre Elena et son fils :

« - Je suis à la plage.
- Il est où ton père ?
- Au camping-car.
- Le camping-car doit être tout près. Tu te souviens où vous l'avez garé ?
- Dans un bois, on a dû marcher un peu. »

Ce qui fait la spécificité de la côte landaise s'exprime donc principalement en tant que tout et unité, selon une unité de mesure qui est celle de la grandeur (de l'étendue), rendant dès lors difficile le fait de vouloir y démarquer des espaces précis. A vouloir se concentrer sur un *endroit* (compris comme « lieu déterminé »[37]) de cette côte, on ne trouve bien souvent pour le dire que de l'indéterminé, du qualificatif impropre à extraire cette « partie » du tout qui le contient. Et c'est bien ce qu'exprime Ivan dans cette scène, ses réponses, imprécises dans leur exactitude, faisant naître un sentiment d'inquiétude :

« - Il faut que tu me dises exactement comment est la plage. De là où tu es, tu vois le bout de la plage ? Regarde de chaque côté. [...] À gauche, tu vois quoi ? Il y a des arbres ? Tu vois quoi ?
- Il y a des rochers.
- Très bien. Et à droite, tu vois quoi ?
- Du sable. »

Cette plage, située partout en tant que lieu-synecdocque, et donc proprement nulle part, d'être isolée et déserte, prend « les formes d'un lieu résolument retiré, hors-la-loi commune » ; elle devient un antimonde, ce qui « contribue à dévoiler combien cette réalité *a priori* familière est un espace à part, absolument autre[38]. » Si nous empruntons, avec *antimonde*, la notion déployée par Roger Brunet définissant le côté obscur, marginal, voir illégal du monde, sa face opposée, précisons qu'il nous paraît plus intéressant, par rapport à

[37] URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/endroit
[38] Jérôme Lageiste, « La plage, un objet géographique de désir », *Géographie et cultures,* [en ligne], n°67, 2008 pp 7-26. URL : https://journals.openedition.org/gc/1002

l'objet considéré, d'envisager la plage comme antimonde d'elle-même. Elle est à la fois monde en tant que « territoire des corps », « objet géographique de désir », ce désir qu'Alain Corbin nomme « désir de rivage ». Mais elle est aussi son propre antimonde en tant qu'elle est le lieu d'une temporalité spécifique : celle de la « hors-saison » ou de la nuit, quand les corps n'y tiennent justement plus territoire, qu'elle est infréquentée, perçue comme espace à l'écart, « tout à la fois asile et tombeau des libertés »[39] . Et si la séquence introductive de *Madre* nous laisse longtemps douter de la saisonnalité diégétique[40], nous comprenons finalement, via la discussion entre Elena et son interlocutrice de la police, que l'action se déroule en hiver, et qu'il « va bientôt faire nuit ».

C'est ce que met en avant Jérôme Lagéiste en parlant d'hétérotopie, terme qu'il emprunte à Foucault :

> L'hétérotopie est en lien avec la temporalité, elle fonctionne pleinement lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel : elle ouvre alors sur des hétérochronies. La plage est liée au temps dans ce qu'il a à la fois de plus passager, d'évanescent, mais aussi de constant. Elle se peuple et se dépeuple selon un rythme chronique diurne et saisonnier[41].

L'hétérotopie permet alors de mieux comprendre la plage comme à la fois monde et anti-monde puisqu'en tant que telle, elle « possède le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces *a priori* incompatibles ». Cela nous éloigne d'un écueil, celui d'utiliser une définition jugée par nombre de géographes comme trop floue et donc sans portée opératoire[42] mais nous ouvre une porte pour interpréter la façon dont Elena vivra le rivage dans la suite du film.

---

[39] Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les Mots de la géographie : Dictionnaire critique*, La Documentation Française, 2005 (1ère éd. 1993), p. 35

[40] La météo à l'extérieur, vu par les fenêtres de l'appartement, est incertaine, et les vêtements des personnages nous indiquent seulement que ce n'est pas l'été.

[41] Jérôme Lagéiste, *op. cit.*

[42] Pierre-Arnaud Chouvy, « Antimonde. *Terra incognita* de la géographie ? », *Espaces Temps,* [en ligne], 2010. URL : https://www.espacestemps.net/articles/antimonde/

Elena sur la plage

Mais on ne riait pas longtemps, lorsque venait la pensée du peu que vivrait l'être aimé, de son impuissance éphémère, en présence de l'infatigable éternité qui nous reprend. -- Tel fut l'un de mes premiers regards sur la mer. Telles mes rêveries, assombries du trop juste augure que m'inspirait ce combat entre la mer que je revois et l'enfant que je ne vois plus[43].

Dans le hors-champ non contigu de l'appartement d'Elena existe donc une plage à l'écart du monde : Ivan nous avise qu'il n'y pas, sur cette plage, de bar, de maison, et personne d'autre alentour, de même qu'il est incapable de donner le nom de la ville où elle se situe. Cette plage n'existe alors que par la voix de l'enfant, qui fait lien entre ces deux espaces diégétiques autant qu'il délie la possibilité de les raccorder, la présence de sa voix *dans* l'appartement rappelant sans cesse, plus que l'absence de son corps, la présence de celui-ci dans un ailleurs sur lequel seule la continuité de l'échange téléphonique donne à Elena une prise. La coupure téléphonique, en tant que perte de contact, signale alors la perte de l'enfant : par l'extinction de la voix, le corps absent achève de disparaître. A la place prend corps le rivage littoral, corps d'espace indifférent et donc monstrueux, faisant échouer la conception moderne et occidentale d'un lieu de plaisance dans lequel s'exprime une socialité normée pour lui redonner les qualités inquiétantes, celles des catastrophes, de la plage en tant qu'antimonde. Si, dix ans après cet évènement initiateur du récit, Elena s'installe sur la côte où son fils a disparu, deux espaces littoraux seront en fait donnés à voir dans le film, deux plages géographiquement proches mais bien différentes tant dans leurs caractéristiques propres que dans la façon dont elles seront vécues.

Le premier espace apparaît de suite après la séquence introductive et s'enchaîne à celle-ci de manière opposée à l'enchaînement des deux premiers plans : par un lent fondu visuel et sonore (huit secondes), manière de prêter à comprendre que ces deux espace-temps, bien que séparés par plusieurs kilomètres et par plusieurs années, se fondent l'un dans l'autre et s'interpénètrent.

[43] Jules Michelet, *op. cit.*, p. 12.



Madre
TC =00:14:13

Nous retrouvons alors le même espace que dans le premier plan du film, cadré à l'identique, mais plusieurs différences majeures sont présentes :

- plusieurs personnes peuplent la plage, bien que celle-ci reste faiblement fréquentée : quelques joggeurs, promeneurs, joueurs de raquettes, surfeurs ou baigneurs sont disséminés dans l'espace visible, mais restent en majorité au loin, les plus « proches » étant situés bord-cadre. Jamais filmés en plan rapproché, ce sont des silhouettes qui passent et dont les voix sont « noyées » dans la musique ou le bruit de l'océan. Enfin, l'utilisation d'une palette chromatique fort restreinte, l'absence de couleur vive ou visuellement attractive, rendent ces existences presque fantomatiques. Habillés majoritairement de couleurs sombres, ces silhouettes sont des points qui ponctuent visuellement l'image sans que le regard du spectateur ne s'y attarde ;

- il n'y a pas de *cut* sonore entre les deux plans, mais une longue transition « musicale » entamée à la fin de la séquence d'introduction du film. Trente secondes avant le début du fondu visuel, les bruits diégétiques (claquement de porte, pas d'Elena descendant l'escalier) ont complètement disparu pour ne laisser entendre qu'une nappe musicale[44] grave semblable à la vibration d'une membrane. Arrêtons-nous un instant sur cet élément sonore. Elena, affolée, vient de s'enfuir par la cage d'escalier et sa mère reste seule et choquée ; se fait alors entendre un seul son, une note indéfinissable - car située en dehors de la tessiture normale d'un instrument, à la limite des infrabasses, constant, englobant et vibrant. Si une note aiguë peut provoquer une écoute désagréable en étant facteur de stress pour l'oreille[45], cette

[44] Le morceau s'intitule *Prélude (Mort)* et est composé par le français Olivier Arson.

[45] Ce que les compositeurs de musique de film d'épouvante ont bien compris.

dernière est moins sensible aux fréquences basses des sons graves qu'elle différencie avec davantage de difficulté. Par contre, ces fréquences basses se ressentent de manière systémique par le corps : grâce à leur capacité à traverser plus facilement la matière que les sons de haute fréquence, le corps « vibre » lui-aussi. A mi-chemin entre bruit et musique, ce son est celui d'une forme de stress associé à un trouble dissociatif, à la mise à distance d'un monde soudain étranger à nous-mêmes. A cet instant précis de *Madre*, grâce à la *texture* du son, nous voyons une image avec « les oreilles qui bourdonnent » : nous entendons un état de choc émotionnel.

Si pour le monteur son et réalisateur français Selim Azzazi (interrogé ici par Rémi Adjiman), « l'idée principale consiste à penser les nappes[46] de façon à ce qu'elles deviennent un pré-écho à la révélation d'un enjeu dramatique », le son que nous évoquons ne peut être le pourvoyeur d'une telle révélation, arrivant après elle. Au lieu de nous tirer « vers quelque chose que l'on va découvrir »[47] , cette nappe sonore, nous l'avons suggéré, « n'induit pas des altérations de la conscience ou du corps, elle *est* précisément ces altérations[48]. » Friedlind Riedel, théoricien de la musique et du son, a beaucoup développé cette idée d'une « musique comme atmosphère »[49]. Précisons qu'Olivier Gaudin et Maxime Le Calvé nous rappellent que l'utilisation, en anglais, du terme « atmosphère » se rapproche de celui qui est fait en français d'un autre terme : l'« ambiance »[50]. Rémi Adjiman, dans son travail d'enquête sur les usages de l'ambiance sonore au cinéma, en relève donc trois principaux : l'usage fonctionnel, l'usage territoire et l'usage narratif. Le premier prête attention à la continuité temporelle/narrative du récit, le son pouvant agir, par exemple, comme « liant intégrateur ». Le second, « la fonction "territoire" » d'une ambiance, « permet de décrire une zone géographique circonscrite, un lieu et plus spécifiquement dans un film de fiction, un décor. » L'ambiance « qualifie cet endroit de façon généralement réaliste et s'appuie sur une trame complexe où sont associés différents éléments sonores qui constituent un tout cohérent et retranscrivent l'atmosphère de cet espace délimité. » Enfin, « le troisième usage,

[46] Selim Azzazi évoque ici « l'usage non réaliste des ambiances avec le cas des nappes sonores » (Rémi Adjiman, « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *Communications*, vol. 102, Paris, Seuil, 2018, pp. 137-151).

[47] *Ibid.*

[48] Jean-Paul Thibaud, « Les puissances d'imprégnation de l'ambiance », *Communications*, vol. 102, Paris, Seuil, 2018, p. 67. C'est nous qui soulignons.

[49] Pour citer son dernier ouvrage collectif : Riedel Friedlind et Juha Torvinen (dir. par), *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*, Routledge, 2021, 322 pages.

[50] Olivier Gaudin, Maxime Le Calvé, « La traversée des ambiances. Regards sur les atmosphères en sciences sociales », *Communications*, vol. 102, 2018, p. 10.

fondamental dans le cas de la fiction, est celui de l'ambiance narrative [qui] participe activement de la trame narrative et vient servir le récit[51].»

Ces usages, limitants, reposent sur une définition de l'ambiance elle-même limitée, c'est-à-dire prise dans un sens très précis qui impose au concept d'ambiance une restriction de son potentiel d'expression dans le film. C'est qu'elle est ici considérée uniquement sous son aspect *sonore* et, en tant que telle, définie « comme l'un des éléments constitutifs de la bande sonore : dans ce cas on considère un son enveloppant, placé en arrière-plan, derrière d'autres sons plus saillants comme les bruits ou les voix[52]. »

Or, si la nappe sonore que l'on étudie a bien un usage fonctionnel et que le bruit de l'océan arrivant plus tard peut être qualifié de son-territoire, nous avons le sentiment de passer à côté de quelque chose si nous en restons là ; à parler de fond sonore réaliste et enveloppant, *confortable* (d'un point de vue formel et pour la compréhension du récit), il nous parait dès lors essentiel de réintégrer la notion d'espace vécu, rappelant à nouveau avec Olivier Gaudin et Maxime Le Calvé que les concepts d'atmosphère et d'ambiance, « bien que pourvus d'une grande labilité », « permettent d'articuler la notion de présence avec les dispositifs et les situations ambiguës dans lesquels les êtres vivants entrent en résonance, composant l'émotion d'un moment et d'un endroit[53]. » Selon Jean-Paul Thibaud, l'ambiance « est toujours située, mais elle est aussi "situante" : elle participe de l'individuation, de la singularisation et de la qualification d'une situation[54]. » L'ambiance participe donc à ce qu'émerge bien davantage qu'un lieu simplement qualifié : à ce qu'émerge potentiellement un milieu, en tant qu'espace vécu, *cousu* à travers une expérience sensible. Ou, pour reprendre l'expression développée par Augustin Berque, à ce que se signale un « point de médiance »,

> cette complémentarité constitutive et dynamique – ce moment structurel – entre les deux versants de l'être humain : sa moitié animale, qui est individuelle [...] et sa moitié médiale, qui est collective : transindividuelle et intersubjective, dans l'espace comme dans le temps[55].

[51] Rémi Adjiman, *op. cit.*, pp. 137-151.
[52] *Ibidem.*
[53] Olivier Gaudin, Maxime Le Calvé, *op. cit.*, p. 13.
[54] Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 70.
[55] Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Bastia, Éditions éoliennes, 2016 (1ère éd. 2008, Sautereau), p. 91.

Dans *Madre*, le littoral n'est pas juste un lieu du monde où l'on bronze sous le soleil et se baigne dans l'océan, où l'on se repose ou court sur le sable ; il n'est nullement un lieu saisi dans une objectivité feinte dont la neutralité apparente reposerait sur la prise en compte de la multiplicité des expériences individuelles. Au contraire, le littoral est ici un espace donné à comprendre et à ressentir au spectateur comme étant celui d'une réalité pleinement subjective, celle d'Elena. Les couleurs du plan, sa luminosité, les déplacements de la caméra, le son, la mise en scène, etc, sont des ressources spécifiques au cinéma utilisées comme des *ponts* :

> Pensons à la lumière dans laquelle on baigne, à l'odeur qui se répand, à l'air que l'on respire, au son qui se propage. Ces vecteurs d'ambiance se mêlent dans l'expérience sensible *in situ* et se distribuent par l'entremise de dispositifs de sonorisation, illumination [...]. En tant que médium qualifié, une ambiance configure un environnement sensoriel et ouvre un monde à percevoir[56].

Ce monde, c'est la plage en tant qu'antimonde et la façon dont Elena y fait milieu. Car pas d'antimonde sans ambiance, sans ce « quelque chose d'incertain et de diffus – mais non pas d'imprécis »[57] « qui circule autour, qui environne »[58]. L'ambiance construite par le film précise, *tonalise* un ici et un maintenant tout autant qu'elle associe finement les corps en présence, humains ou non, dans un assemblage à la fois fragile et consistant. Fragile car elle n'a aucune ontologie, aucun contour, elle est « susceptible de se défaire et de se recomposer à tout moment ». Mais consistante car elle se concentre fortement dans la pluralité des infimes parties (un éclat de lumière inédit, un bruissement de l'air particulier...) qui la composent. Aussi, « elle n'en a pas moins tendance à se répéter au quotidien, à se sédimenter dans le temps et à persévérer dans son être. Des routines se prennent et des percepts se forment, qui lui assurent une relative constance et lui confèrent une force d'habituation[59]. »

Ce plan de trois minutes prend donc le temps d'installer une ambiance, ou une atmosphère (ayant d'ailleurs à voir avec le climat). Dans les premières secondes du plan, la caméra, qui commence à panoter très lentement, donne l'illusion de suivre un homme avant

56 Jean-Paul Thibaud, op. cit., p. 68.

57 Gernot Böhme (trad. Maxime Le Calvé), « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, vol. 102, Paris, Seuil, 2018, pp. 25-49.

58 URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/ambiant

59 Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 74.

que ce dernier ne sorte en fait du cadre ; finalement, c'est bien dans l'écoulement du temps que l'attention spectatorielle trouve à s'arrimer, se concentrant sur une silhouette lointaine, au centre de l'image. Et lorsque Elena se reconnaît enfin dans le plan, légèrement courbée, marchant d'un pas mécanique et se confondant presque, par la couleur de sa tenue, avec le sable qui la soutient, nous avons l'intuition que ce n'est sans doute pas la première fois qu'elle marche sur cette plage, sous ce ciel gris. Nous l'imaginons bien « s'imprégner, au cours de longues visites à diverses heures du jour et par tous les temps, du site, de ses alentours et "faire l'éponge" de sol à ciel jusqu'à presque l'ennui »[60], ce que Bernard Lassus appelle adopter une « attention flottante ». A moins que ce ne soit aussi l'inverse, que ce soit cette plage qui s'imprègne d'Elena et de sa grisaille intérieure, si l'on tient compte du fait qu'une ambiance « se trouve elle-même affectée par les existences qu'elle accompagne[61]. » Se forge ainsi, dans la *durée* du plan, « qui est la condition pour faire surgir certaines choses de l'espace »[62], le ressenti d'une entre-possession des corps et des esprits (d'Elena, du lieu), d'une contamination réciproque, d'une imprégnation provoquée dans le temps, par le retour et l'entêtement, voire par l'usure :



Madre
TC =00:17:19

Mais c'est véritablement le son qui nous fait comprendre cette disposition du personnage envers le lieu, et comment y faire milieu se résume à un état de dissociation psychique qu'un évènement peut ébranler. Ce quatrième plan se dévoile donc initialement sans son d'ambiance : bien que l'océan soit donné à voir dans le plan, il apparaît d'abord

[60] Bernard Lassus, « L'inflexus ou l'inflexion du processus de l'évolution ordinaire des lieux », *Les Temps du paysage*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp. 51-61.

[61] Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 68.

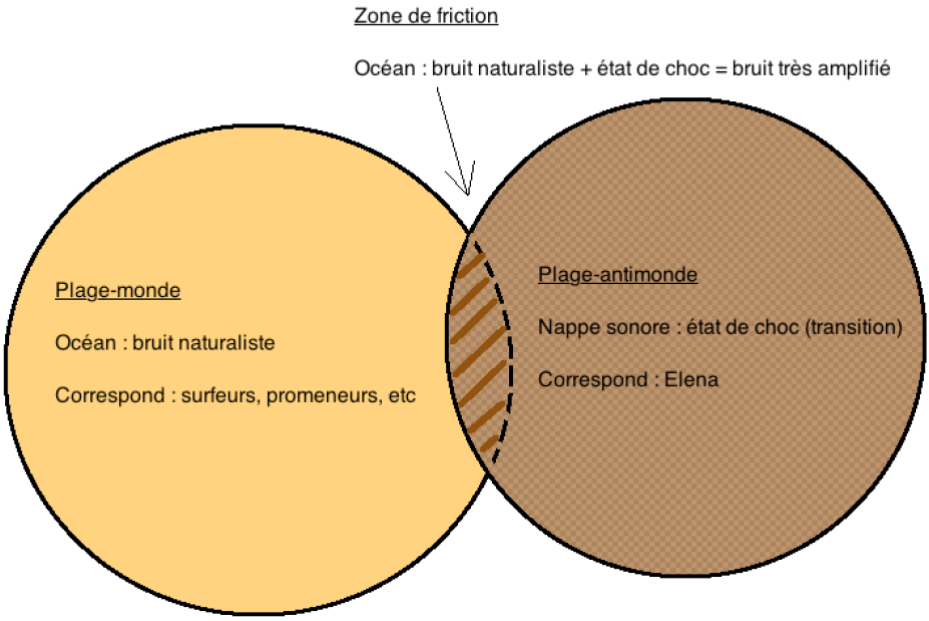
[62] Antoine Gaudin, *op. cit.,* p. 140.

silencieux, on ne l'entend pas. Il faudra attendre trente secondes après le début du plan pour que se rattache à lui une écoute causale, survenant dans un lent fondu sonore. Lorsque le volume de la musique et celui de l'océan atteignent un point d'équilibre, ce dernier semble alors s'inscrire comme un élément de la partition, les sons s'accordant entre eux selon un rapport de tonalité. Puis la courbe des sons suit une tendance inverse : l'océan persiste tandis que la musique finit par s'éteindre en synchronisme avec l'isolement momentané d'Elena dans le cadre : l'expression et le déroulement d'un présent naturaliste est ici rendu pleinement possible. Oui mais voilà, l'attention d'Elena est alors accrochée par un groupe de jeunes surfeurs qu'elle croise en plein footing au bord de l'eau ; le groupe se scinde pour la laisser passer entre eux, et l'océan, fond sonore atténué et peu déferlant, redevient le rugissement entendu au début du film. Le bruit monte au moment où Elena se retrouve au milieu du groupe, s'atténue lorsque celui-ci la dépasse, puis revient à nouveau plus fort lors du contre-champ de la caméra qui se retourne pour emprunter l'ocularisation d'Elena. Enfin, le groupe s'éloignant, le bruit se résorbe et finit par s'éteindre :

> un événement [vient d'avoir] lieu qui rompt l'affairement absorbé et fait remonter à la surface de notre vie perceptive ce qui se tenait jusqu'alors à l'arrière-plan. Ces moments d'apparition attestent en quelque sorte de l'existence de l'ambiance dans laquelle nous étions plongés[63].

A l'évènement vécu (Elena croise un adolescent qui lui rappelle son fils) est venu répondre un évènement sonore. Si Michel Chion et d'autres parlent de son-territoire, ici nous entendons brusquement un son-milieu ; le bruit de l'océan, un bref instant complètement intégré dans un rapport de causalité à l'image, ne concourt déjà plus à élaborer un lieu en tant que décor mais travaille à la compréhension d'un espace vécu à cet instant précis du récit. Grâce au son, et dans un temps passager qui est celui d'un croisement, d'une jonction, se perçoit la superposition dans un même lieu de deux espaces et comment il est possible que ceux-ci s'articulent entre eux, avec quelle intensité, quelle profondeur.

[63] Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 74.



Mais de quelle plage parle-t-on ?

Enfin, précisons que nous croyons comprendre, à ce moment encore tôt dans le film, que cette plage peut être celle où a disparu Ivan. Mais un détail anéantit cette idée : nous y voyons distinctement, sur la ligne d'horizon au sommet de la dune, des constructions ressemblant de loin à des maisons :



Madre
TC =00:01:07

Or, Ivan était tout à fait clair : il n'y avait pas d'habitation ou de bar sur la plage où il se trouvait, de même qu'il fallait traverser un bois pour s'y rendre. Seulement, il faut attendre la fin de ce quatrième plan pour s'apercevoir de la duperie ; la plage étant d'abord montrée par un plan fixe (première image figurative du film), rien n'indiquait alors que des constructions jouxtaient celle-ci. Le hors-champ côté dune sableuse, donc côté continent était supprimé au bénéfice d'un hors-champ sonore focalisé sur l'océan, de manière à isoler la plage et à la présenter comme probable lieu de la disparition postérieure d'Ivan. La soustraction par omission d'éléments du paysage devient figuration d'un lieu pour un autre, menant le spectateur sur une fausse piste.



Madre
TC =00:16:53

L'espace littoral tel que décrit par Ivan (est-ce toutefois la même plage ? nous ne le saurons pas) apparaît plus tard dans le film, à quarante-sept minutes, et c'est sur cette plage qu'Elena viendra pourtant se balader, flâner et « déguster »[64] cet environnement pour la première fois, à l'opposé de la marche spectrale qui caractérisait sa première apparition sur la plage. Les qualités qui font de cette dernière un antimonde, espace de catastrophe, isolé, angoissant, sont les mêmes qui font d'elle ce nouvel espace vécu comme une île, à l'écart du bruit du monde et de sa morale, l'espace dans lequel Elena et Jean parviennent à *se trouver*. Jérôme Lagéiste nous rappelle que

> la psychologie de l'espace maritime n'est pas simple, les sociétés y projettent leurs propres systèmes de valeur : sacralisé puis désacralisé, siège d'une mythologie effrayante et objet d'un mythe extatique, il s'agit de toute évidence d'un espace

[64] Selon l'expression de Balzac, pour qui la flânerie serait « la gastronomie de l'œil ». Sur le sujet, voir le chapitre 3 « Les mots et les corps » dans l'ouvrage *Le Flâneur et les flâneuses* de Catherine Nesci (Grenoble, UGA, 2007, pp. 105-116).

> [...] dont le pouvoir de fascination semble tenir au fait qu'il soit en rupture avec les autres espaces[65].

L'océan et plus spécifiquement le littoral, avant d'être associé à un « désir de rivage », le fut longtemps à une crainte de rivage et considéré, selon l'expression consacrée par Alain Corbin, comme un « territoire du vide ». Ainsi alternent et quelquefois se confrontent, dans *Madre*, les sentiments divergents liés à cet espace « autre ».

Deux scènes de plage, opposées sur bien des aspects – dont le plus frappant est que l'une est littéralement et figurativement lumineuse alors que l'autre se déroule de nuit, expriment pourtant, chacune à leur façon, un « fantasme de la vacuité »[66], ce que Jérôme Lagéiste défini plutôt comme un « imaginaire de la plage [qui] renvoie invariablement à des représentations de vastes plages vides où l'on se trouve seul à goûter les plaisirs sensoriels de l'instant présent[67]. »

La première scène, citée plus tôt, est celle où Jean emmène Elena sur une plage qu'elle semble ne pas connaître. Les deux personnages traversent alors un bois puis le cordon dunaire littoral avant d'accéder à la plage. La musique est très présente, principalement composée de nappes mélodiques ; aucun son d'ambiance ne se laisse entendre, si ce n'est deux ou trois cris de goélands presqu'inaudibles au moment où l'océan apparaît à l'image. Le bruit de l'océan est d'ailleurs quasiment absent de toute cette scène, on ne l'entend qu'à un bref instant, celui ou Elena et Jean marchent pieds nus dans la mousse du jet de rive, à la limite du déferlement des vagues. Puis ce bruit s'éteint derrière la musique qui occupe à nouveau seule l'espace sonore. Cet instant de contact du corps avec l'eau, surtout le corps d'Elena, est un moment inédit dans le temps du film. Jamais dans *Madre* Elena n'est vue se baigner, c'est-à-dire profiter des joies simples et courantes de la plage comme espace de détente, encore moins donc comme espace de baignade. Mais « accéder à la mer suppose [...] un premier contact avec la plage de sable », et « marcher à son contact procure un certain contentement puisque le réflexe est de se déchausser en abordant la plage[68]. » Cette plage est alors un espace transitionnel offrant au corps la capacité d'actualiser

[65] Jérôme Lagéiste, *op. cit.*
[66] Vincent Coëffé, Emmanuel Jaurand et Benjamin Taunay, *op. cit.*
[67] Jérôme Lagéiste, *op. cit.*
[68] *Ibid.*

un être-au-lieu pleinement sensible, la peau devenant l'interface directe de cette conscience du corps au lieu. A cet égard, Bernard Lassus raconte l'anecdote suivante :

> Revenons un instant aux premiers pas d'Amstrong et d'Aldrin sur la Lune pour évoquer qu'Aldrin n'est pas sûr d'y être vraiment allé, ce qu'il évoque dans ses mémoires, parce que ce n'est pas son pied qu'il a posé sur le sol lunaire, mais sa chaussure. Pour la première fois, sa découverte de la terre cernée n'avait de réalité que par son fragile lien tactile au sol lunaire[69].



Madre
TC =00:47:50

Plus tard, la plage du restaurant où travaille Elena revient dans un contexte différent : Jean veut faire un bain de minuit. Elena, d'abord inquiète et réticente, finit par accepter mais reste de son côté sur la plage, plus « réconfortante parce qu'elle offre un compromis entre le confort de l'étendue sableuse et le caractère imprévisible, indomptable de la mer que l'on observe à distance[70]. » Aucune musique n'est utilisée dans cette scène, donnant primauté au bruit de l'océan. Il fait nuit sur la plage qui n'est pas éclairée et l'océan reste en grande partie dans l'obscurité. Jean, parti se baigner et que nous ne voyons plus car la caméra s'est focalisée sur le visage d'Elena, est présent par sa voix ; il crie que l'eau est froide, mais ce cri porte aussitôt la possibilité d'exprimer quelque chose de plus dramatique car à cet instant nocturne, « la masse, immense d'étendue, énorme de profondeur, qui couvre la plus grande partie du globe, semble un monde de ténèbres. Voilà surtout ce qui saisit, intimida les premiers hommes »[71].

[69] Bernard Lassus, *op. cit.*
[70] J. Lagéiste, *op. cit.*
[71] Jules Michelet, *op. cit.*,p. 4.

Et voilà ce qui saisit à nouveau furtivement Elena lorsque Jean s'arrête de parler. A l'extinction de sa voix se rappelle la disparition du corps d'Ivan ; par un champ/contre-champ de la caméra, l'océan revient dans le cadre et le spectateur emprunte le regard scrutateur d'Elena, comprenant qu'elle cherche Jean et ne le voit pas. A la place de la voix de Jean se fait entendre le bruit de l'océan qui forcit, le bruit de la plage comme antimonde et puissance d'espace qui revient grâce au « retour invariable de la même note, forte et basse, qui de plus en plus roule, gronde[72]. » Un moment de tension et d'angoisse vient de naître du silence de la voix. Puis on entend et voit à nouveau Jean et le visage d'Elena se détend, se remet à sourire ; l'océan n'est plus aussi fort quand Jean revient vers elle et l'obscurité et le froid, s'alliant, permettent alors le rapprochement des corps, offrant la possibilité d'une intimité qui serait apparue prématurée en plein jour, sous un soleil apparemment chaud. Mais c'est aussi le moment de détente, de soulagement après la peur qui offre le relâchement nécessaire à l'expression de cette intimité. Le sentiment proche de la perte, pas encore souvenir, encore dans le corps, renforce l'urgence de saisir cet autre corps dans toute sa matière grelotante, donc vivante.

Dans la scène précédente de plage, c'est la distance parcourue qui éloignait les personnages du reste du monde, leur donnant la possibilité d'un premier rapprochement ; dans le second cas, c'est l'obscurité qui, les isolant, concrétise le contact des corps. Dans les deux situations, l'isolement des deux personnages permet la reconsidération de l'espace littoral par Elena, capable enfin de « découvrir dans l'usage même des lieux ce qui a été occulté par l'usure du quotidien, ce qui est en train de disparaitre[73] » ou ce qui n'a jamais pu apparaître encore ; grâce à la distance, à l'écart, et renversant alors le postulat initial du film, le littoral peut enfin devenir « un lieu d'expression et d'expérimentation d'un temps à part, le temps du bonheur »[74] .

[72] *Ibid.*, p. 8.

[73] Bernard Lassus, *op. cit.*

[74] Laurent Le Gall, « Le temps recomposé. Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest,* [en ligne], 117-3, 2010.
URL : https://journals.openedition.org/abpo/1828

Ava hors de l'eau – les « piscines »

Le film *Ava* s'ouvre sur une scène de vacances : un long plan fixe (quarante-sept secondes) présente une foule regroupée dans un lieu spécifique du Nord de la commune de Soulac : « on les appelle les casiers, les bacs, les piscines.... Ces piscines n'ont rien de naturelles si ce n'est l'eau de mer qui y reste à marée basse et qui fait le bonheur des baigneurs. Elles ont en fait été érigées au début du 20è siècle pour lutter contre l'érosion marine »[75].

Dans ce premier plan, donc, temps est donné au spectateur de s'imprégner du lieu et de son ambiance estivale où le farniente et le soin du corps des adultes (sport, bronzage) se mélangent aux divertissements des plus jeunes. Sur la plage des piscines, « les corps d'été sont saisis d'un puissant élan d'activité. Ils jaillissent, s'étirent, se déploient »[76] : vêtus de couleurs vives, disséminés entre des parasols aux couleurs toutes aussi vives, ces corps qui fourmillent dressent le parfait tableau de « nos représentations contemporaines [de la plage] – parasols, corps allongés, éclaboussures et rires d'enfants »[77] . Au milieu du brouhaha sonore, composé, en plus des cris d'enfants, des discussions des adultes et du bruit de l'océan, une petite musique de cordes, mélange entre mélodie de boîte à musique et son de mandoline, se fait entendre. Semblant appartenir à l'univers diégétique par la faiblesse de son intensité et sa disposition à naviguer et se perdre dans l'ensemble des sons *in*, elle donne à l'ensemble une certaine légèreté désuète. Enfin, l'apparition synchrone de l'image et du son de ce premier plan a pour effet de construire un espace immédiatement perçu par le spectateur comme un espace *plein*, voire saturé :

[75] URL : https://locations.filmfrance.net/fr/location/plage-et-piscines-naturelles-de-soulac

[76] Christophe Granger, *Les Corps d'été. Naissance d'une variation saisonnière, XXe siècle*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 2009, p. 57.

[77] Jérôme Lagéiste, *op. cit.*



Ava
TC = 00:00:57

C'est que, relève Jérôme Lagéiste, « le quotidien estival des plages les plus courues se trouve surpeuplé » et « prend des allures quasi concentrationnaires aux heures de haute fréquentation[78]. » Se côtoient alors dans le même lieu et dans une forte proximité des antinomies de corps et de conduites (le gras s'ingère ou au contraire s'élimine à grand renfort de pompes) qui concourent pourtant tous au même résultat :

> « l'héliolâtrie » évacue la mise en secret du corps, conduisant à une nouvelle culture somatique propre à la plage, où s'affichent clairement la nature charnelle et la lisibilité sexuelle. [...] La plage n'est-elle pas l'espace social intermédiaire de cospatialité privée et publique où le corps se sent plus facilement ici qu'ailleurs, libre de toute contrainte[79] ?

La plage est ainsi, dans *Ava*, déployée d'emblée comme un « territoire des corps »[80] : d'un côté « s'opère en fait un sévère contrôle des apparences »[81] quand le corps dénudé, exposé, se montre sportif, sculpté et bronzé ; d'un autre côté, le corps béat et satisfait, indolent, s'avachit dans la jouissance d'un « univers sensoriel d'exception » où bains de sable,

[78] Jérôme Lagéiste, *op. cit.*

[79] *Ibid.*

[80] Vincent Coëffé, Emmanuel Jaurand et Benjamin Taunay, « Introduction au dossier. La plage, territoire des corps », *Mondes du Tourisme* [En ligne], 09/2014.
URL : http://journals.openedition.org/tourisme/135

[81] *Ibid.*

de mer et de soleil composent la pratique courante et convoitée de l'espace littoral. Pour l'historien Christophe Granger, dès les années de l'entre-deux guerres,

> un corps de saison s'invente, autrement dit, et avec lui, une saison du corps. Une saison où il règne en maître. Les manières de plage en sont le creuset. Là, frottés de soleil, cuirassés de nu, débarrassés pour un temps des oripeaux de la civilisation, les corps d'été triomphent, étendards sans équivoque du relâchement des mœurs mais aussi de leur modernité. De modernes corps barbares, en somme[82].

Pourtant, voilà que les corps visibles dans ce premier plan de *Ava* apparaissent comme tout sauf barbares ; corps déjà satisfaits, mis en scène dans la force des habitudes, l'été ne peut plus, dès lors, « rend[re] l'individu à ses impressions » et « suspend[re] l'inattention ordinaire » pour faire « renaître les sens engourdis par la ville »[83]. Le lieu explicite d'ailleurs assez fortement cette mise à distance « de l'ensauvagement et de l'état de nature »[84], cet abandon de l'encore-possible « dérangement saisonnier des expériences » pour l'inscrire dans le confort du prévu et du prévisible : les vacanciers s'amassent autour de l'eau captive et stagnante, devant un océan pourtant tout proche et quant à lui non-borné, agité du mouvement naturel des vagues. Mais le contraste ne se joue pas uniquement sur le mouvement de l'eau, il est aussi marqué par le changement de matière, de texture, qui établit cette jonction : les piscines sont séparées entre elles par une digue de béton courbe qui s'en va rejoindre une ligne horizontale de rochers dans la partie supérieure du plan, signalant la limite entre celles-ci et l'océan. Béton du côté des piscines, roche du côté de l'océan, le naturel se dissocie d'avec l'artificiel. Dans l'espace construit par le cadre se donne à voir sans ambiguïté

> l'opération fondatrice (des plaisirs revivifiés des bains de mer) [qui] a consisté en la domestication d'un espace relevant de la nature sauvage. [...] La grève indifférenciée, non maîtrisée, s'est trouvée façonnée en un espace facilement appréhendable et praticable par tous. [...] Ce désensauvagement spatial procède d'une démarche foncièrement territorialisante[85].

[82] Christophe Granger, *op. cit.,* pp. 41-42.
[83] *Ibid.,* p. 26
[84] Vincent Coëffé, Emmanuel Jaurand et Benjamin Taunay, *op. cit.*
[85] Jérôme Lageiste, *op. cit.*

Ainsi, le désir du littoral qui s'exprime à cet endroit « n'aspire pas à la nature absolue, sauvage et fruste. Au contraire, il s'agit d'être en rapport avec une nature apprivoisée, domestiquée, facile à conquérir, satisfaisante pour le jeu social qui s'y exerce[86]. » L'absence de profondeur de champ et d'espace ouvert, l'horizon toujours occlus par l'océan, le grand nombre de personnes présentes dans le plan donnent finalement à celui-ci une très faible valence spatiale. L'espace est condensé, voire oppressé, et si le littoral, via les piscines de Soulac, est bien donné à voir comme espace de plaisance (contrairement à la façon dont il l'est initialement dans *Madre*), cet espace est aussi *primordialement ressenti* comme celui d'un possible étouffement.

C'est que, sur cette plage qui ouvre le film *Ava*, quelque chose échappe en fait à la quiétude, et c'est principalement le changement d'ambiance musicale qui va actualiser la transformation du lieu occupé en espace de préoccupation. La réalisatrice Léa Mysius commente à propos de la musique de son film[87] :

> Je voulais quelque chose de très organique, avec des cordes et des sons concrets, des frottements, des grattements, des bruits très proches pour sentir la matière. La musique originale devait avoir quelque chose de primitif. A l'image du chien noir qui traverse parfois la plage bondée du début du film, je souhaitais que la musique habite les images en contre-point des musiques additionnelles[88].

Trente secondes après le début du plan sur les piscines de Soulac, la musique change en effet, et ce sont désormais les cordes frottées d'un violoncelle, auxquelles s'ajoutent des percussions, qui se font entendre. La musique passe alors de diégétique à extra-diégétique (musique de fosse), et si « l'effet d'un son dans une scène est grandement lié à ses qualités propres de timbre et de texture, à son frémissement, ainsi qu'à sa place dans la mise en scène »[89] , l'insouci dont semblent témoigner les personnes sur la plage se trouve dès lors grevé d'une souciance vague, non-fixée, jusqu'à ce que celle-ci finisse par se concentrer sur un seul corps : celui d'Ava.

[86] Vincent Coëffé, Emmanuel Jaurand et Benjamin Taunay, *op. cit.*

[87] Composée par Florencia Di Concilio.

[88] URL : https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=ava2018

[89] Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1990), p.37.



Ava
TC = 00:02:15

Cette opération filmique est aidée par l'arrivée dans le cadre d'un grand chien noir, simultanément à l'apparition de cette musique. Par son déplacement, celui-ci va emmener la caméra à se déplacer également, faisant le tour des piscines et croisant plusieurs personnages jusqu'à un point de synchrèse[90] qui est aussi un point de congestion : la première image d'Ava coïncide avec l'apogée et la fin (pourtant irrésolue) de la tension musicale. Un transfert de charge s'opère entre la sphère auditive et la sphère narrative : le plan sur le corps d'Ava est à la fois un arrêt et un début, il re-polarise la tension et donne ainsi à l'allant du récit son impulsion initiale.

Dans ce plan où Ava apparaît pour la première fois, elle est vue allongée, assoupie dans un maillot de bain une pièce sur la digue de béton, les pieds dans l'eau et une barquette de frites posée sur son ventre. Le chien noir, qui la fixe à distance, s'approchera d'elle après une hésitation pour manger les frites ; cela aura pour conséquence de réveiller Ava en sursaut, surprise par cette présence animale. Elle finira par se lever et, partant rapidement à la poursuite du chien enfui, croisera pour la première fois le propriétaire de ce dernier, Juan. La discordance d'ambiance qui irrupte à la fin du premier plan d'exposition est donc mise en forme, elle prend l'allure et les qualités d'un chien noir errant. Son apparition au milieu

[90] « La synchrèse (mot que nous avons forgé en 1990 en combinant « synchronisme » et « synthèse ») est la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle. » Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1990), p. 74.

des vacanciers satisfaits rappelle l'animalité perdue des corps d'été. Le fait qu'Ava lui court après n'est pas anodin : il faudra pour elle apprendre de cette animalité (que nous ne confondons pas avec la bestialité), c'est-à-dire revenir aux sens et à son instinct, pour se construire en tant que jeune femme, se réappropriant et réécrivant à sa façon « l'habitude de faire du corps d'été le lieu de réalisation de l'identité féminine[91]. » Dans la masse des corps et des couleurs, ce chien auquel Ava donnera plus tard le nom de Lupo engage une première distinction visuelle de forme, d'aspect, de mouvement. Il attire le regard et intrigue (aussi bien le spectateur que les vacanciers assis au bord de l'eau), en décalage avec l'environnement dans lequel il erre, seul élément à ne pas « rentrer dans le cadre » du tableau de vacances.

Le littoral d'*Ava*

Ava, dans toute la première partie du film, et malgré le lieu où elle apparaît initialement, ne sera jamais vue se baigner, même lorsque sa mère l'y incitera. Restant la plupart du temps dans une posture de retrait même au milieu de la foule, elle s'immergera pour la première fois nue dans l'océan, et non pas dans les piscines, bien à l'écart des autres vacanciers. Il lui faudra d'ailleurs courir un moment sur la plage, emmenée par Lupo, avant d'atteindre l'endroit où elle se risquera à entrer dans l'eau, traversant plusieurs espaces le long de cette étendue sableuse. L'espace littoral diégétique est en effet composé dans *Ava* de trois segments principaux qui se distinguent clairement les uns des autres :

- l'espace bâti, avec différentes constructions (piscines côté plage, bar et bâtiments divers côté ville), est un espace mixte, encore empreint d'une socialité fortement normée et encadrée par cette continuité territoriale plage-ville bien visible. Car « si la plage est le lieu privilégié d'une mise en scène de l'ensauvagement et de l'état de nature, les pratiques qu'elles accueillent sont celles d'individus et de groupes qui y déplacent des valeurs et des normes urbaines »[92]. Dans cet espace, il faut relever que les piscines sont une première extrémité et une double limite : ici la ville et la plage se brouillent et s'incorporent mutuellement ; mais juste à côté, les vacanciers font face à l'océan, et opèrent un premier relâchement en se baignant dans un espace non-enclos, non-domestiqué, bien qu'encore borné ostensiblement

[91] Christophe Granger, *op. cit.*, p. 99.
[92] Vincent Coëffé, *op. cit.*

par les drapeaux sur la plage qui délimitent la zone de baignade surveillée par les maîtres-nageurs. C'est donc aussi l'espace de la loi et du rappel à l'ordre, là où la police montée fait deux fois son apparition au début du film. Cet espace est celui du collectif et de la proximité immédiate de l'autre ; c'est un espace *réglementé* et *sous surveillance* ;

- l'espace nudiste/naturiste[93], segment intermédiaire de glissement entre le bâti et le naturel, entre la foule et le désert, le social et le sauvage. Ce segment est dans un premier temps entrevu, Ava croisant dans sa course sur la plage deux femmes nues avant d'arriver pour la première fois au bunker. Il reviendra par la suite dans le récit de manière plus appuyée, lorsque Ava et Juan, « ensauvagés », attaqueront les nudistes pour les dévaliser. Ce segment constitue un espace transitionnel, symbolique, un « antimonde nu par opposition au monde vêtu »[94]. Jean Rieucau et Jérôme Lagéiste relèvent que

> dès qu'une société évolue, se complexifie, des personnes cherchent à sortir du système. Les sociétés produisent à cet effet des lieux échappatoires, sans lesquels le monde ne saurait fonctionner (Brunet, 1992). [...] Aussi, nudistes, noctambules ou interlopes sont-ils en quête de grèves situées à l'écart des plages normées[95].

A l'écart certes mais ici tout de même intégrées, la plage nudiste se situant dans la continuité directe de la plage « textile ». L'écart est alors constitué par la distance, non par l'enclavement, la distance suffisant, sur cette partie du littoral français, à retrouver l'isolement autorisant l'état de nudité totale du corps. Mais cet isolement n'est pas, nous l'avons évoqué, celui des palissades et des brises-vues en tout genre ; il s'établit plutôt comme une possibilité incluse dans la pratique du littoral. Sur la plage s'enchaînant à elle-même, les pratiques se modifient grâce à l'étendue et à la recouvrance d'un espace *naturel* si

[93] « D'un point de vue scientifique, le nudisme désigne la pratique du nu collectif sans dimension éthique, tandis que le naturisme constitue une philosophie ou un mode de vie dans lequel "le fait de se mettre à nu… correspond à des valeurs morales, de simplicité, de franchise essentiellement, de vérité, de paix, de solidarité, d'égalité" (Descamps, 2002, p. 47). Le mouvement naturiste organisé a défendu les valeurs associées au nu, notamment le respect des autres et de l'environnement ; celles-ci se sont incarnées dans des centres que l'on continue de qualifier de naturistes. Mais s'agissant de territoires accessibles à tout public et organisés par la pratique du nu collectif au bord de la mer, de lacs ou de rivières, nous préférons l'appellation de plages nudistes. » Emmanuel Jaurand, « Les plages nudistes, une exception occidentale ? », *Géographie et cultures* [En ligne], n°67, 2008.

[94] Cette expression est utilisée par Emmanuel Jaurand dans son article « Les plages nudistes, une exception occidentale ? », mais également par Jean Rieucau et Jérôme Lagéiste dans leur article « La plage, un territoire singulier : entre hétérotopie et antimonde », avec cependant une distinction supplémentaire concernant la période historique : « Le nudisme de plage, avant sa légalisation, constitue un "antimonde nu", par opposition au monde vêtu ». Ces deux articles sont publiés dans le numéro 67 de la revue *Géographie et cultures* (2008).

[95] Jean Rieucau, Jérôme Lagéiste, *op. cit.*

tant est que l'on considère, à la suite d'Emmanuel Jaurand, la nature « comme un lieu de mise à distance de certains codes de civilité »[96].

Rappelons que cela est possible, et donc visible dans *Ava,* certes grâce à la configuration singulière de l'espace littoral médocain et aquitain en général, mais également parce que la pratique du nudisme est officiellement reconnue et dépénalisée en France[97]. Emmanuel Jaurand, s'appuyant sur les données de quatre guides différents, établit d'ailleurs dans un article de 2008 que la France occupe la quatrième place dans le classement mondial des pays possédant le plus grand nombre de plages nudistes (il fait état de 97 plages officiellement recensées). La plage nudiste vue dans *Ava* expose donc à l'attention spectatorielle le sujet de la nudité selon une double entrée relationnelle possible : la relation du corps nu à son environnement, et la relation du corps nu à autrui. Car à l'opposé du nudiste pour qui « être nu tout au long de la journée dans toutes les actions brise l'association automatique nudité/sexualité »[98], il n'en va pas de même dans l'esprit de personnes non-habituées à cette pratique, et nous y reviendrons lorsque nous analyserons plus loin la première baignade d'Ava dans l'océan ;

- l'espace « sauvage » du bunker. S'il n'est plus du tout question à cet endroit de « vaste rassemblement de population », la présence d'Ava semble néanmoins « répondre au désir d'aller au plus loin possible, de se confronter à l'extrémité, d'appréhender le bout du monde[99]. » Car il s'agit bien là d'un bout du monde, d'un lieu isolé où « l'interruption de l'écrin confortable de la plage par une limite physique forte, renforce [...] l'effet produit par le déploiement de l'immensité maritime restée sauvage[100]. »

L'espace diégétique de la plage procède de cette distinction entre deux lieux antagoniques mis « au bout de », aux deux bouts d'un même espace littoral clivé par une

[96] Emmanuel Jaurand, *op. cit.*

[97] Voir à ce sujet la réponse du garde des sceaux publiée au Journal Officiel de 2003, stipulant que la pratique du nudisme ne peut être considérée comme un acte d'exhibition si tant est que cette pratique s'effectue dans un lieu prévu à cet effet, c'est-à-dire un lieu qui protège la pudeur publique et empêche qu'une personne non-consentante puisse apercevoir un corps nu (Source : https://questions.assemblee-nationale.fr/q12/12-16460QE.htm).

[98] Emmanuel Jaurand, « L'effet "dégenrant" et désexualisant du corps nu : l'utopie naturiste à l'épreuve des territoires », dans *Dire le genre. Avec les mots, avec le corps*, Christine Bard, Frédérique Le Nan (dir.), CNRS Editions, 2019.

[99] Vincent Coëffé, *op. cit.*

[100] *Ibid.*

forme de continuité distanciée. Le béton des piscines et le béton du bunker, de la même époque, ne sont pas dévolus aux mêmes activités et si tous deux sont remparts, le premier permet à la foule des vacanciers de faire société par la sécurité attrayante qu'il offre contre l'indompté, quand l'autre devient un abri permettant de *revenir* au corps sauvage, voire violent. Le bunker est situé après la plage nudiste, lieu déjà isolé ; et si les distances restent floues et ne peuvent être précisément chiffrées, plusieurs éléments donnent à penser ce site comme suffisamment distant de la civilisation/urbanisation pour être perçu comme retiré du monde. Tout d'abord, l'absence totale de toute autre personne dans ce lieu en dehors d'Ava et de Juan[101]. Ensuite, la manière dont Ava y accède, les deux déplacements donnés à voir dans le temps du film étant des déplacements qui permettent d'avaler rapidement de la distance : la découverte du bunker par Ava se fait dans un premier temps au terme d'une assez longue course sur la plage ; elle y reviendra ensuite en char à voiles. Enfin, Ava, qui nous le devinons aisément, n'est pas elle-même nudiste, s'autorisera à se baigner nue à cet endroit, pensant légitimement y être seule avant de s'apercevoir de la présence de Juan. Ici, où seul le bunker semble attester d'une ancienne présence humaine désormais retirée, « tout, en somme, dans la levée des accoutumances et le relâchement des surveillances, paraît devoir se recommencer à partir du corps, des façons de le porter, de l'habiter et de lui trouver du sens »[102]. Ici le corps ne s'oublie plus dans l'adhésion à des rituels d'été banalisés depuis longtemps ; ici au contraire « se rénovent le dedans et le dehors des corps » dans un « pli estival[103] » qui permet à ceux-ci de revisiter, à leur façon, exagérément, leur transformation-mutation en ce que Christophe Granger nomme pleinement des *corps d'été*.

Ava dans l'eau – l'océan

Il faut avoir touché la mer ardente, pris vraiment la mer avec un corps nu, senti l'épaisseur du sel et du sang peser sur la chair comme un arbre blanc pour savoir où sont les pays perdus, pour ne pas cesser de brûler d'attente. Tous ceux qui n'auront pas aimé la mer. qui n'auront pas baigné dans sa rumeur, sucé la nuit, l'eau large et capitale, les grands raisins de la noce natale, ne pourront pas entrer dans la ferveur, seront passés près des départs ouverts[104].

[101] La survenue au bunker de la police montée signalera à cet effet une jointure brutale et inattendue de cet espace avec celui, oublié, des normes sociales. Il faut d'ailleurs relever que cet accolement se fera après assaut de la plage nudiste par Ava et Juan, donc après avoir porté atteinte à cet espace de transition, qui « maintenait l'écart ».

[102] Christophe Granger, *op. cit.*, p. 10.

[103] *Ibid.*

[104] Jean-Claude Renard, *Chant de la mer*, Wikipoemes [en ligne], 1950.

Ava, nous l'avons souligné, ne se baigne pas parmi la foule des piscines et ne s'y baignera jamais. Elle ira deux fois à l'eau, mais ce sera dans l'océan, dans cet espace non enclavé et à l'écart des zones de baignade surveillée. Enfin, elle s'y baignera nue, dans une démarche de découverte/réappropriation de ses sens après s'être bandée les yeux, anticipant son devenir-aveugle. Si Jérôme Lagéiste relève que sur la plage contemporaine, « nombre de pratiques touristiques reposent sur des performances corporelles (se baigner, s'allonger, escalader, etc.) qui permettent à l'individu d'incorporer l'espace », se baigner nu serait sans doute pour nous la forme appuyée de cette incorporation. D'abord parce que « si la contemplation de la mer reste une expérience sensorielle intense, aller à son contact, s'y baigner conduit immanquablement à une exacerbation des sensations. Aucun autre élément n'autorise à le pénétrer, à s'y enfoncer. Il semble bien qu'il soit le seul dans lequel on puisse plonger, s'immerger, nager, flotter. » Force est de constater qu'il n'y pas, dès lors, incorporation unilatérale : se baigner est déjà en soi, aussi, *être incorporé* par le milieu ; en même temps que le corps s'imprègne, par le toucher, des qualités de l'espace qui l'environne, cet espace intègre à lui-même le corps qui s'y introduit. Ensuite, l'absence de barrière entre la peau et l'eau, par l'abandon de la convention sociale qu'est le vêtement et du fait d'offrir l'entièreté du corps à ce contact, sans empêchement ni restriction de surface, autorise davantage ce que Bernard Andrieu nomme la *cosmose*[105], l'immersion dans la nature.

Dans *Ava*, si la plage est le territoire des corps, elle est bien autant territoire de la peau, là où se re-questionne sans cesse la notion d'écart. Comme interface fondamentale entre soi et l'environnement, la peau est en effet peau-jonction abolissant la distance. L'anthropologue David Le Breton, dans son ouvrage *La Saveur du monde*, écrit : « le toucher est par excellence le sens du proche. [...] Le sens tactile implique la rupture du vide et la confrontation à une limite tangible. » Et plus loin : « à tout instant en contact avec l'environnement, la peau résonne des mouvements du monde[106]. » Mais la peau est aussi bien souvent peau-barrière, peau-surface, lorsque sur elle glisse ou se dépose le regard de l'autre. Et si, à l'inverse du toucher, la vue est le sens qui se satisfait le mieux de la distance[107], le regard quant à lui « est une altération de l'expérience sensible, une manière de mettre sous

URL : https://www.wikipoemes.com/poemes/jean-claude-renard/chant-de-la-mer.php

URL : https://www.poemes.co/chant-de-la-mer.html

[105] Sur ce sujet, voir : Bernard Andrieu, *Se fondre dans la nature. Figures de la cosmose. Cosmotique 1*, Montréal, Liber, 2017, 188 pages.

[106] David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Métailié, Paris, 2006, p. 179.

[107] Car la vue « déplie le monde en profondeur là où les autres doivent être à proximité de leurs objets. Elle comble la distance et cherche assez loin ses perceptions. » *Ibid.,* p. 62.

sa garde, de faire sien le visuel en l'arrachant à son défilement sans fin. Il touche à distance avec ses moyens d'yeux[108]. »

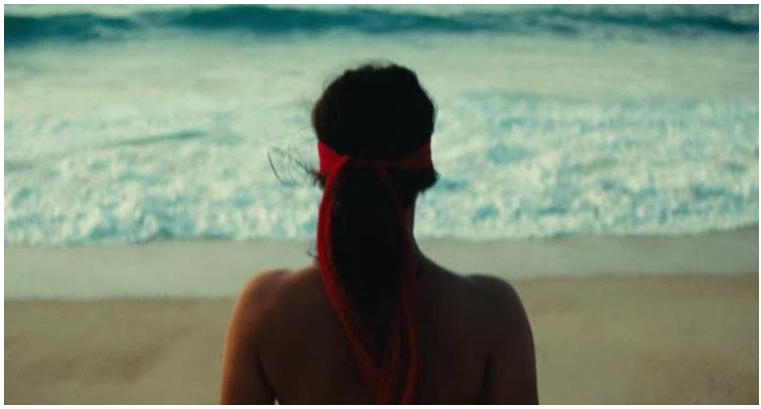
Or, s'il est convenu que les corps dénudés à la plage acceptent d'être *vus* par celles et ceux-là même qui y sont simultanément présents, il en va bien autrement du regard haptique qui « entre dans l'épaisseur des choses, comme une sorte de palpation des yeux. » Car la plage s'est en fait constituée, et continue d'être, le lieu du désordre le plus ordonné, de la liberté la plus convenable, et

> l'essentiel, de ce point de vue, tient à l'institution d'un régime de correction des regards, d'inattention respectueuse, qui, proscrivant le regard trop appuyé et les gestes déplacés, impose sans le dire les codes discrets de la décence estivale et finit par opérer une sorte d'effacement décisif du corps[109].

Juan, par sa présence inattendue (et surplombante) là où Ava se baigne nue, et par son regard fixe, donc insistant, gêne *visiblement* Ava et met en défaut cette bienséance préétablie ainsi que les codes sociaux régissant les bons usages des individus sur la plage. Juan rend visible l'affirmation suivante de David Le Breton : « le regard porté sur l'autre n'est jamais indifférent. Il est parfois rencontre, émotion partagée, jouissance inavouée, il contient la menace du débordement[110]. » Mais avant tout cela, il aura bien fallu qu'Ava entre dans l'eau :



[108] *Ibid.,* p. 65.
[109] Christophe Granger, *op. cit.*, p. 65.
[110] *Ibid.,* p. 72.







Ava - De haut en bas :
TC = 00:23:45 ; 00:25:07 ; 00:25 31 ; 00:26:00

C'est donc au bout d'une longue course, où, nous l'avons mentionné, elle traverse plusieurs espaces délimités chacun par des pratiques spécifiques liées à un progressif déconditionnement, qu'Ava arrive au bunker. S'offrant comme lieu propice à l'intimité par l'absence d'autres personnes sur le site et par la protection contre les regards que proposent ces murs affaissés, Ava s'y arrête et rapidement se dévêt, gardant uniquement le foulard rouge emprunté à sa mère[111] qu'elle replace sur ses yeux de manière à ne rien voir : « Aujourd'hui, j'ai décidé de faire des exercices pour m'endurcir. Je dois développer mes autres sens », écrivait-t-elle plus tôt dans son journal intime. Ainsi s'engage-t-elle, pour Roland Barthes, dès cet instant où elle s'abstrait volontairement de la capacité à voir, dans « la grande phase tactile de la découverte, le moment où le merveilleux visuel va subir l'assaut raisonnant du toucher (car le toucher est le plus démystificateur de tous les sens, au contraire de la vue, qui est la plus magique »[112].

Étreindre le monde

Pour connaître la fugacité de l'instant, il faut cesser de contempler le fleuve et y entrer, se mêler à son courant et écouter, goûter, palper, sentir.

[...]

On plonge dans les yeux de la personne aimée comme si elle était la mer, une autre dimension du réel[113].

Ava, rapidement au contact de l'eau, ne s'y avance guère, préférant rester sur le bord, dans le remous des vagues échouées. L'information visuelle qui nous est donnée en tant que spectateur, face au corps chancelant d'Ava, est alors ambivalente car elle fait surgir deux hypothèses qui peuvent se lier ou s'éliminer réciproquement : celle de la puissance de l'eau, celle de la faiblesse du corps. Si ce dernier n'est ni tout à fait soumis, ni tout à fait en lutte, il expérimente bel et bien le fait de s'immerger dans l'eau sans possibilité de s'y projeter par le regard. Un rapport de force s'établit qui est d'abord celui de la confrontation à l'imprévisible et, par conséquence, au déséquilibre. C'est pourquoi le réflexe d'Ava, qui rappelons-le n'y voit rien, est naturellement de tendre les mains vers l'eau, pour toucher ou prendre appui, pour trouver quelque chose qui vienne *en butée* à son contact, car

[111] Cette information est donnée à comprendre par le recours au registre de l'olfaction : Ava précise que le foulard « sent » sa mère, entendu qu'il a son odeur.

[112] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 167.

[113] David Le Breton, *op. cit.*, pp. 67 et 70.

> l'homme est impuissant à se mouvoir s'il n'éprouve la solidité de ses mouvements et la tangibilité de son environnement. [...] Sans point d'appui, sans limite autour de soi pour ressaisir le sens de sa présence, l'homme se dissout dans l'espace comme l'eau se mêle à l'eau, il glisse dans une impensable apesanteur[114].

La perception d'Ava à cet instant n'est plus juste tactile, elle devient haptique du fait de la dimension exploratoire, active, qu'elle revêt.

Aussi, le corps d'Ava, en tant que nouveau plein à l'intérieur d'une matière en mouvement, acquiert une nouvelle conscience : celle de son volume. C'est que l'océan est le lieu idéal pour l'épanouissement du toucher non juste comme main qui s'avance, c'est-à-dire comme tâtonnement localisé : dans l'eau, par l'immersion, le « corps tout entier devient touchant »[115] ; « l'eau enveloppe la peau et renvoie l'individu à son épaisseur corporelle, au sentiment heureux de ses limites[116]. » L'eau est donc l'élément qui donne tous les termes à la fois ; pour un corps immergé, l'eau n'est pas frontières successives pour la peau, mais limite globale, puisqu'englobante. Elle est la perception pleine et entière de la place du corps dans son environnement immédiat, de l'espace du vide occupé par lui à chaque instant. L'immersion à l'aveugle dans l'océan, bouillon imprévisible secouant le corps (et davantage par exemple que dans un bain[117]), est déjà une forme d'em-prise[118] corps-espace (là où Benjamin Thomas parle d'entr'appartenance). Mais cette em-prise, où chaque corps tient l'autre « dans sa main », ne s'arrête pas lorsqu'Ava enlève le foulard qui l'empêchait de voir. Car, découvrant alors qu'elle est regardée, elle se couche immédiatement sur la plage, utilisant le sable et les vagues comme moyen de protection immédiat (bien qu'imparfait) contre le regard de Juan. En quelques secondes, le rapport à la matière est bouleversé par la quête d'une nouvelle forme de connivence : le corps d'Ava, tentant de se fondre littéralement dans son environnement, fait désormais de l'océan un refuge. Ce ne sont

---

[114] *Ibid.,* p. 177.

[115] *Ibid.,* p. 205.

[116] *Ibid.,* p. 217.

[117] La peau nue ne perçoit la matière qui la touche et qu'elle touche en même temps que si l'une ou l'autre est en mouvement, et qu'elles n'adoptent pas toutes deux le *même* mouvement. Il faut donc qu'il y ait frottement, plus ou moins rapide, ou caresse, plus ou moins délicate, pour que de ce différentiel naisse la sensation et la reconnaissance d'un autre corps, étranger, extérieur. L'eau, cependant, du fait de sa plus grande consistance, nécessite moins de déplacement que l'air pour être senti par la peau.

[118] A toutes fins utiles : « L'étymologie du mot "emprise" dans notre langue est assez ancienne. Le terme procède du latin *imprehendere* (prendre), utilisé comme substantif du verbe *emprendre* équivalent du verbe entreprendre. L'étymologie donne ainsi deux sens complémentaires : prendre et entreprendre. L'emprise réfère donc autant à une "prise" qu'à une "entreprise" ; elle relève autant de la saisie que du projet. » (Alain Ferrant, « Le travail de l'emprise : accords et désaccords », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol. 51, no. 2, 2008, p. 81.)

pourtant pas les qualités de l'océan qui ont changé ; elles sont restées les mêmes, mais la sélection que le corps en a fait vis-à-vis du contexte, s'établissant de ce fait comme sujet.

La présence de Juan réinstalle une distance dans le lieu et un élargissement de la proxémie en même temps qu'il réinstaure d'emblée le régime relationnel du « voir et être vu ». Dans une scène précédente ou Ava expérimentait déjà de s'orienter en aveugle, elle écrivait corrélativement dans son journal : « Quand je me bande les yeux, j'ai l'impression de disparaître. [...] Je suis sombre et invisible. » A l'extinction de sa capacité à voir se mêle donc la disparition de son corps pour le regard d'autrui. Ne plus voir serait ne plus être vu ; « l'individu n'est plus dans sa tour de guet comme le maître d'œuvre rassuré des objets visibles qui se déploient autour de lui », il « est cerné cette fois par l'invisible », « envahi par le possible »[119]. David Le Breton suggère que

> la difficulté de se situer dans le monde, si les orientations se perdent, amènent à chercher des limites de sens au plus proche de soi à travers le corps à corps avec le monde. La limite physique est un détour pour retrouver des limites de sens : souci d'étreindre un monde qui se dérobe. Ce que l'on ne parvient pas à faire avec son existence, on essaie de le faire avec son corps. Le rappel des limites cutanées exerce une fonction d'apaisement, de remise en ordre du chaos intérieur. Il rassemble l'individu dans le sentiment de son unité[120].

En perdant la vue, sens hégémonique en Occident, Ava n'a d'autre solution que d'expérimenter les limites sensibles, tangibles, de son propre corps pour ré-accéder à la compréhension du monde. Et ces expériences corporelles, d'avoir lieu dans l'environnement singulier qu'est le littoral sauvage médocain, vont jusqu'à bouleverser certaines normes sociales établies, profitant de la plage estivale comme de

> l'espace par excellence où le corps s'offre aux éléments. Il s'agit du lieu de tous les bains, de sable, de mer et de soleil. Leur conjugaison renforce leurs effets, parvenant à provoquer un état quasi psychédélique, au sens où l'exacerbation sensorielle poussée à son extrême conduit à une plus libre expression[121].

[119] David Le Breton, *op. cit.*, p. 108.
[120] *Ibid.*, p. 183.
[121] Vincent Coëffé, *op. cit.*

Malgré l'impression qu'à Ava de devenir invisible en se bandant les yeux, Juan la voit bel et bien, ce que le champ/contre-champ de la caméra nous fait comprendre.





Ava – De haut en bas :
TC = 00:26:20 ; 00:26:41

Pourtant Juan, lui, n'est vu par le spectateur qu'à partir du moment où Ava enlève son bandeau. Depuis combien de temps était-il là à l'observer ? Comme Ava, nous ne le savons pas. La caméra reste principalement axée en plan rapproché sur elle, tandis que Juan est cadré de plus loin, indiquant le point de vue subjectif d'Ava. Si celle-ci est d'ailleurs vue en même temps que prise au dépourvu par la présence de Juan, elle est aussi saisie d'une incapacité à *bien voir*. En effet, couchée à même le sable, sa position ne lui permet pas de

« balayer des yeux l'ensemble du paysage », alors que Juan, lui, le peut, « « parce que debout, la tête, verticale, peut orienter le regard comme elle le souhaite, sans tension[122]. »

La position allongée que fait sienne Ava s'oppose également à « la station debout [qui] est le propre de l'humanité »[123], et subordonne son regard à celui qui la surplombe de sa position plus élevée dans l'espace. Enfin, à l'instar des corps dévêtus des vacanciers,

> l'horizontalité publique des corps, on a fini par l'oublier, évoque elle aussi la transgression. Elle viole la verticalité, dont il n'est pas besoin d'invoquer les intuitions de Bachelard pour saisir combien, faite de rectitude et de hauteur, elle organise tout une vision du monde : le corps droit suggère une morale bien droite elle aussi. Posture privée, l'horizontalité ; elle, suspend la discipline somatique[124].

Il y a donc émergence d'une double sexualisation dans cette scène. D'une part, parce que Ava est entièrement nue sans être nudiste et que « cette pulsion d'impudicité, localisée, circonstanciée, reconfigure l'économie de la pudeur » entre elle et Juan, dans un contexte général où, déjà, « les dévoilements estivaux [...] étendent d'un coup la gamme des sollicitations sexuelles »[125]. En effet, par « héritage revisité des émoustillements d'antan », « l'été entretient avec la libido, avec les pulsions amoureuses du corps, des affinités toutes particulières »[126]. D'autre part, parce que la posture d'Ava appartient à deux registres distincts fort peu éloignés du champ de la sexualité. Le premier, il en est déjà fait mention plus haut, est celui de l'intimité ; le second est celui de l'animalité : Ava ne reste pas couchée immobile sur le sable, elle avance aussi légèrement en rampant en direction de Juan.

Ava se solidarise ainsi, par étapes, à son environnement. Son expérience dans l'océan est une initiation qui se poursuit dans la suite du récit lorsque Ava est contrainte de rester dormir sur la plage, ne retrouvant plus son chemin à cause de la lumière basse de la

---

[122] Dominique Cottereau, « Habiter par corps », *Éducation relative à l'environnement* [En ligne], Vol. 10, 2012. URL : https://journals.openedition.org/ere/1023

[123] Car « c'est à partir de cette verticalité que les autres sens vont se déployer. » Dominique Cottereau, *op. cit.*

[124] Christophe Granger, *op. cit.*, p. 61

[125] *Ibid.*, p. 63.

[126] *Ibid.*, p. 119.

fin de journée ; puis lorsqu'avec Juan ils s'enduisent le corps de l'argile trouvée sur la plage, s'ensauvageant littéralement.





Ava – De haut en bas :
TC = 00:55:39 ; 00:57:54

En passer par le toucher pour retrouver un sens dans l'étreinte du monde verra d'ailleurs son aboutissement dans une autre forme d'étreinte : l'acte sexuel entre Ava et Juan. Sans avoir besoin de poser un foulard sur ses yeux, Ava sera aveuglée par l'obscurité de la nuit et la connotation d'appropriation de l'autre par le regard porté sur lui s'abolira de n'être pas vu en retour :

> la caresse n'est pas la saisie de l'autre, mais son effleurement qui se donne comme une approche sans fin. Le toucher est le sens premier de la rencontre et de la

> sensualité, il est une tentative d'abolir la distance en se rapprochant de l'autre, dans une réciprocité immédiatement engagée[127].

Par cet ininterrompu du tactile de deux corps en contact, chaque corps se trouve immergé dans l'autre, dans la peau de l'autre, étant *contre* elle. L'arrivée à l'aube de la police montée au bunker mettra fin de manière forcée à la symbiose entre les deux personnages et leur environnement, relançant par là-même les enjeux narratifs d'un nouveau rapport corps-espace à reconstruire ailleurs.

[127] David Le Breton, *op. cit.*, p. 222.

Ici, le temps respire

Dans le film *La Dune* de Yossi Aviram, il est assez tôt question d'un support spécifique à l'image d'un territoire, un support présent directement dans la diégèse : celui de la photographie, et en particulier de la photographie de famille. Au décor paysager se juxtapose donc un instant particulier, privé, l'instantané d'une figure. Car la photographie, tout comme plus tard les films de famille, permet d'« organiser le récit fragmentaire d'une histoire familiale »[128]. Les images qui en découlent suggèrent alors « un rapport éminent à la conservation d'un temps à jamais passé qui, par [...] la magie de l'objectif, s'[est] laissé emprisonner »[129]. Et en particulier ici, parce que l'on devine que « le littoral a été un lieu d'expression et d'expérimentation d'un temps à part, le temps du bonheur », la photographie permet d'« attester, pour la postérité, [de] l'intensité des relations à l'intérieur d'un univers domestique saisi dans un contexte particulièrement favorable à son expressivité ». Les photographies visibles dans *La Dune* (il y en a deux) exposent ainsi le fait que le lieu en arrière-plan ait existé non pour lui-même, mais pour quelqu'un, à un moment donné. *Poser* devant un site ou un paysage, c'est déjà dire que dans ce lieu reconnaissable par d'autres, « moi, j'y étais ». Le lieu devient la scène d'un vécu, ces photographies conjuguant à la fois l'imaginaire commun d'un lieu (image stéréotypée) et un vécu de, dans, ce lieu. Et dans ce cumul du général et du particulier quelque chose aussi se transmet, comme avec la carte postale ; un souvenir du passé ressurgit dans le présent, en un lieu et un temps différents, marquant ainsi l'écart entre deux vécus qui ne peuvent que continuer à s'éloigner l'un de l'autre. La photographie d'enfance, dans le film, exploite de fait ces deux vocations : elle informe le spectateur et ré-informe le personnage sur un avant et sur un ailleurs.

[128] Laurent Le Gall**,** « Le temps recomposé », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [en ligne], 117-3, 2010, pp. 127-145.
URL : http://journals.openedition.org/abpo/1828
[129] *Ibid.*





La Dune – De haut en bas :
TC = 00:10:00 ; 00:10:08

Dans La Dune, ces photographies d'enfance sont un appel. Hanoch est incapable d'avancer et de fonder une famille sans avoir d'abord retrouvé la sienne, et retrouvé ce paysage qui cristallise à la fois la période de l'union, et, témoignant sans cesse de quelque chose qui n'est plus, rappelle de fait la division, l'éclatement qui a suivi. Incapable donc de s'engager dans une paternité alors que lui-même a perdu contact avec son père très tôt, Hanoch (Lior Ashkenazi) est irrésistiblement attiré par le lieu vu sur les photographies, lieu d'un passé à se réapproprier, d'un lien à reconstruire. Le premier lien justement que transmet le film au spectateur est éminemment visuel, c'est une similitude de texture et de forme, le sable et les dunes, le sable et une dune. Entre l'étendue du désert d'Israël dans le jour couchant et la photo sépia du courant d'Huchet, la nostalgie gagne en douceur et en

quiétude, tissant un second lien entre cette fois-ci le paysage et la personnalité d'Hanoch. Mais les dunes du désert ne sont rien sans la dune originelle, celle de l'enfance qui précède le départ du père et la dissolution du noyau familial. Celle qui atteste de la présence invisible et pourtant nécessaire du photographe, le point de vue d'où part l'image et en même temps celui vers qui les regards sont tournés. Départ et fin du regard en retour, le père est l'invisible pointé du doigt, et ce geste renvoie éminemment au contre-champ de la photographie. Ce contre-champ, de ne pas être un hors-champ, gagne la nécessité d'être vu en retour, d'être exposé ; mais il renvoie aussi à deux temporalités distinctes qui se juxtaposent et se rencontrent. Tout d'abord, il y a l'instant de la prise de vue, qui est celui du photographe/auteur ; puis, cet instant diégétique qui est celui du présent de l'observateur/lecteur de la photographie. Tous deux pointés du doigts, ils se rencontrent par l'entremise de ce geste de monstration qui est aussi le geste d'un appel à l'attention de l'enfant porté par la mère. Cet enfant, que nous comprenons comme étant Hanoch lui-même, est donc appelé à porter attention à son père, à sa présence, puis à porter attention à lui-même, adulte se regardant enfant. Cette photographie génère une boucle récursive dont la sortie serait le retour à la présence non de l'observateur, mais du photographe. Le père porte alors une double fonction : il permet la fin du retour incessant sur soi-même (de l'enfant à l'adulte à l'enfant à l'adulte...) et l'extrapolation de ce retour sur soi via le lien de parenté, lien qui confère au père et au fils, adultes alors tous deux, la même attribution embrassée par l'un et refusée par l'autre, celle justement d'être père. Hanoch va donc partir d'abord à Paris pour tenter de renouer contact avec cet absent, puis, sans y être parvenu, rejoindre le courant d'Huchet ou une promeneuse le retrouvera un matin évanoui sur la plage.

Le premier plan du courant d'Huchet apparaît dans La Dune assez tardivement, à presque trente-cinq minutes du début du film. Ce plan ouvre une courte séquence composée de sept plans au total, relatant la découverte du corps inconscient d'Hanoch par Fabienne (Emma De Caunes). Mais avant de devenir séquence d'un rebondissement narratif, il y a ce premier plan vide, étrangement pris dans un entre-deux, enregistrant à la fois l'apparition et donc la présence nouvelle de la dune dans le présent diégétique, mais saisissant aussi l'absence des corps : l'instantané photographique vu auparavant, forme d'arrêt brutal du mouvement et du moment, se mue dans ce plan en « un paysage au cinéma », c'est-à-dire

« un plan soucieux de renouer avec une forme d'immobilité »130, grâce à la carence de corps dont il témoigne. Alors que la photographie était mise en évidence d'un arrêt, le plan cinématographique devient, lui, milieu d'émergence possible du mouvement, mouvement que la mer se charge de redéfinir presqu'immédiatement dans les formes plus fluctuantes de l'instable, voire de l'insaisissable.

Ici, si photographie et plan de la dune n'ont donc plus la même valeur, c'est aussi parce que l'une a « parlé » avant l'autre. Faux écho d'une première image portant déjà le récit d'un homme, le plan de la dune du courant d'Huchet ne peut faire ressentir, par son esthétique impressionniste forte, que la précarité de cet instant de suspension à l'écart de l'homme. Le ciel moutonneux, dans un dégradé vers la lumière, tout comme les ondes de surface de l'eau qui remplit toute la partie inférieure du plan, via l'utilisation du grand angle qui déforme la perspective en ramassant les éléments périphériques de l'image vers son point de fuite semblent attirés par la dune, centre autour duquel se profile la mouvance tranquille des choses. Si la dune du courant d'Huchet est cadrée presque à l'identique des photographies du début du film, outre l'absence de présence humaine, une différence est toutefois manifeste : le site est saisi au début de la nuit, et non en plein jour. Le lieu, bien que reconnaissable, apparaît donc comme différent de celui des photographies. Isolé dans une lumière qui a déjà décliné, il devient le lieu d'une attente, demandant à être investi. Il renvoie alors, pris comme paysage dans un moment de la journée qui est aussi celui du passage de la conscience à la rêverie, à un lieu-palimpseste d'où un vécu aurait été effacé pour permettre à un autre vécu d'y prendre place : ici, le temps respire dans l'image131, en équilibre entre retrait et émergence.

Corps-espace et espace-corps

La dune du courant d'Huchet peut, dans ce plan, être vue comme un espace en tension entre deux pôles : relation et séparation D'avoir été l'une puis l'autre, elle est prise ici dans un présent suspendu, scène ouverte prête à faire de nouveau « milieu » au sens quasi éthologique où Benjamin Thomas emploie ce terme. Ainsi écrit-il, dans son ouvrage Faire

130 Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 38.

131 L'expression est empruntée au résumé du livre de Georges Didi-Huberman *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Editions de minuit, « Paradoxe », Paris, 2005, 96 pages.

corps avec le monde, qu'« un monde qui, dans sa matérialité, n'a pas attendu le corps-sujet pour exister, trouve une forme et une dynamique propres de par ce que ce corps-sujet en fait. Et celui-ci trouve ses modes d'existences possibles à même ce que la configuration du monde lui permet. En fait, le monde d'un sujet n'existe au sens fort du terme que par cette interaction dans laquelle les deux parties comptent également, et de laquelle aucune ne peut être congédiée ; "être-au-lieu", c'est "être-au-monde"132. »

En ce sens, le fait que le seul plan du film nous montrant Hanoch dans ce paysage est un plan où il est inconscient n'est pas anodin, ni l'endroit précis où il est retrouvé. Si perdre conscience, c'est perdre connaissance, l'espace signifie ici au corps de Hanoch l'impossibilité d'une adéquation pré-existante entre eux. La connaissance du lieu, tout comme la relation corps-espace en ce lieu, est à reconstruire ; en quelque sorte, la dune est un décor sans mémoire : rien n'y émerge des récits antérieurs. L'espace, en s'actualisant en permanence lui-même pour et à travers les corps qui s'y meuvent et qui le parcourt, ne peut rien apprendre à Hanoch sur son passé ; parce que l'espace pourrait très bien tout *raconter*, il ne raconte rien. L'aube pourtant, s'opposant à ce « deuil quotidien du monde[133] » qu'est le crépuscule, suggère déjà, dès le second plan de la séquence, un recommencement.

La dune rappelle le désert par une corrélation de matière, de forme, et par synecdoque. Mais le désert appartient lui-même à une catégorie d'espaces bien particulière : « désert, mer, montagne, forêt, forment chacun et tous ensemble des milieux très spécifiques, des "tiers-espaces", à la fois proche et déjà lointains. Voisins, familiers mais déjà "autres", difficiles et exigeants. À la manière d'un môle "d'altérité" tout autant que "d'adversité", ils nous résistent et par là nous fascinent, nous attirent, nous aimantent[134]. » Ainsi, mer et désert sont apparentés : le désert est cette « "grande mer sans eau" que les Maures appellent aussi "Bled-elAteuch", le pays de la soif »[135], d'ailleurs peint sous ce titre en 1869 par Eugène Fromentin. Et pour Jules Michelet, la mer est un « grand désert maritime » qui a,« dans toutes les anciennes langues, de l'Inde à l'Irlande [...] pour synonyme ou analogue le *désert* et la *nuit*. » Et puis enfin – et peut-être surtout, sur l'océan aussi « on

132 Benjamin Thomas, *op. cit.*, p. 66.

133 Jules Michelet, *La Mer*, Gallimard, Paris, 1983 (1ère éd. Michel Lévy frères, 1861), p ?

134 Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 81

135 Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992 (1ère éd. 1881, Calmann Lévy), p. 1.

meurt de soif au milieu des eaux[136] ». Hanoch est donc tenu inconscient sur cette frontière singulière que cré la rencontre entre la grande mer du désert et le grand désert maritime.

Dans un entretien accordé au site *Universciné*[137], Yossi Aviram affirme : « Le désert, incarnation de la solitude, exprime pour moi en même temps cette harmonie que mes personnages recherchent […]. Dans le film, tous les personnages sont en quête d'une sorte d'harmonie perdue… » L'homme seul devant le désert partage avec celui devant le large de vivre une solitude forcée par le lieu. Mais cette solitude des grands espaces, qui naît du caractère de la présence tout à la fois exceptionnelle et insignifiante de l'homme en ces lieux, si elle sépare ce dernier d'avec ses semblables, ne le sépare pas de lui-même, au contraire ; elle peut alors se muer, pour reprendre le titre d'un roman de Gretel Ehrlich, en « consolation des grands espaces »[138]. Et cette consolation, c'est l'image d'harmonie possible renvoyée par le désert dont parle Yossi Aviram : exprimant une formidable capacité de résilience et d'adaptation face à des conditions difficiles voire extrêmes, le désert est pour le personnage qui le regarde tout autant concorde que concordance. Ainsi les grands espaces relatent souvent une double rencontre : celle de l'homme et du lieu, et celle de l'homme avec lui-même.

Cependant, si l'on reprend la proposition de Benjamin Thomas, il serait également justifié d'écrire que le désert[139] rencontre l'homme et s'actualise grâce à lui puisque « les qualités corporelles actualisent les qualités spatiales et inversement »[140]. Cette proposition, dans la séquence analysée, est satisfaite par la différence de perception entre le premier plan et le reste de la séquence car entre ces deux unités, le lieu, s'il est objectivement le même, n'« exprime » subjectivement plus la même chose. Se composant d'abord en tant que paysage ouvert au seul imaginaire spectatoriel, il se remplit ensuite des imaginaires des personnages qui y prennent place par la façon dont les corps de ses personnages *vivent* le

[136] Jules Michelet, ibid. Cette phrase fait référence au fait que l'homme en manque d'eau ne peut pour autant boire l'eau de l'océan car le sel contenu dans celle-ci ne ferait qu'accélérer la déshydratation du corps.

[137] UniverCiné est une plateforme en ligne de vidéo à la demande dédiée au cinéma indépendant. L'entretien avec Yossi Aviram concernant son film *La Dune* est accessible au lien suivant : https://www.universcine.com/articles/yossi-aviram-en-quete-d-une-harmonie-perdue

[138] Gretel Ehrlich, *La Consolation des grands espaces*, Paris, 10/18, 2006, 176 pages.

[139] « Le désert » inclut ici par métonymie la dune du courant d'Huchet grâce à la structure narrative du film qui est une structure porteuse d'information : en générant une syntaxe filmique (ordre et règle d'apparition des lieux), elle fait émerger un sens nouveau de l'unité sémantique visuelle qu'est le plan du courant d'Huchet.

[140] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Circé, « Penser le cinéma », Strasbourg, 2019, p. 66.

lieu. Un glissement subtil s'opère donc déjà formellement entre le premier et le second plan, par un décalage du cadre vers la gauche :



La Dune – De haut en bas :
TC = 00:33:51 ; 00:33:55

Ce décalage vient mettre l'accent sur la langue de sable à gauche du cadre, mais aussi sur la présence, encore presqu'invisible, que ce décalage y révèle, et qui sera confirmée par le troisième plan de la séquence :



La Dune
TC = 00:34:09

Le changement de position de la caméra modifie également la vision que nous avions de la dune. Filmée initialement depuis son extrémité sud, là où le courant d'Huchet, descendant de l'étang de Léon, vient lui barrer la route avant de s'écouler encore plus au sud dans l'océan, elle est d'abord un « bout du monde » avant de redevenir une bande dunaire délimitant une plage landaise commune[141]. La dune, dans un premier temps arrêt, avancée stoppée, se mue, par la modification de l'emplacement de prise de vue, en une élancée ; la courbe qui se refermait sur elle-même s'est déployée pour courir jusqu'à l'horizon. Remisée désormais au second plan comme frontière naturelle, la dune revêt des qualités de main courante, accompagnant le regard du proche au lointain, quand l'apparition de Fabienne marchant vers le spectateur initie l'opération inverse : le lointain, l'autre, va en s'approchant.

Ce nouveau plan transforme donc l'espace en un lieu, celui de *la plage* ; et cette plage, élément du paysage dominant à l'intérieur des nouvelles limites du cadre, ouvre à de nouvelles expressions du corps. Deux possibilités viennent alors spontanément à l'esprit : la marche et le repos. Si Fabienne apparaît bien comme une promeneuse (l'attribut du chien renforçant l'idée de balade), Hanoch exprime l'autre possibilité, celle du repos, mais de manière détournée : le repos n'est pas ici quiétude du corps étendu volontairement sur le sable, et profitant des modalités d'expression du lieu à son avantage, mais corps allongé inconscient et donc *soumis* à ces mêmes modalités. Relevons à cet égard que le corps de Hanoch n'est pas tout à fait retrouvé sur la plage, mais à la limite entre la plage et l'océan.

[141] Identifiable en tant que telle par sa profondeur de sable témoignant de l'absence de construction

Comment et pourquoi Hanoch a perdu connaissance à cet endroit, rien ne nous le dit ; mais la mise en scène de son corps dans l'espace nous le donne à voir comme *rejeté* par les flots, forme d'échouage qui vient clore le voyage ayant d'abord commencé par les airs (avion), puis sur terre (marche, vélo).



La Dune
TC = 00:34:42

L'eau, de tous temps forte de sa portée symbolique[142], renforce l'expression de l'aube : « La pluie, un ruisseau, une fontaine, une rivière, une cascade, la mer, autant de sons uniques [...]. Tous évoquent la purification, la fraîcheur et le renouveau. [...] Par sa perpétuelle présence, [la mer] est symbole de l'éternité. Par ses marées, le va-et-vient de ses vagues, symbole du changement[143]. » Et pour le poète W. H. Auden, cité par Murray Shafer, « la mer est le lieu des évènement décisifs, des choix éternels, de la tentation, de la chute et de la rédemption[144]. » Ici, donc, se mesure la puissance de l'immersion, même partielle, qui prépare à la palingénésie du personnage. Cette palingénésie, il est aisé de la rapprocher du baptême catholique ou du rituel du mikvé dans la tradition judaïque, mais encore de l'immersion purificatrice dans le Gange pour les hindous ou du rituel des ablutions dans la tradition islamique. Pourquoi ? Parce que tous ces rituels ont la même vertu : exploitant le symbole de l'eau purificatrice, ils permettent à l'homme de se laver à la fois de ses impuretés et de sa vie antérieure pour l'amener à une nouvelle vie. Lavé, Hanoch l'est de fait, même

142 Voir à ce sujet : Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibilo essais », 1993 (1ère éd. 1942, Librairie José Corti), 222 pages.

143 R. Murray Shafer, *Le Paysage sonore. La musique du monde*, Marseille, Wildproject, 2010, p. 248.

144 *Ibid.* W. H. Auden, *The Enchafed Flood,* New York, 1967, p. 13.

jusque dans sa parole et son identité : à sa « sortie des eaux », il se retrouvera muet et sans aucun papier pour prouver qui il est. Sans avoir perdu l'usage de sa voix, refusant simplement de parler, Hanoch est alors plongé dans une attente qui trouvera sa résolution à la reconnaissance par le père, celui qui lui redonnera une filiation, un passé et donc un présent. Ainsi, la mer qui « ne meure jamais »[145] offre à l'homme la possibilité de sa propre renaissance.

Par la disposition du corps dans le lieu ouvert par le cadre, sont mises en avant certaines qualités de l'espace plutôt que d'autres : celui-ci s'affirme dans un registre déjà là en puissance mais que le corps du personnage fait émerger et rend pleinement actuel. Dans un mouvement de réciprocité et d'interconnexion, l'espace redéfinit les modalités d'être et d'agir du personnage. Il opère comme un limitateur de la contingence en trouvant dans le corps du personnage un support *adéquat à l'une de ses formes d'expression*. Par ailleurs, dans la séquence étudiée, la présence de deux personnages (Hanoch et Fabienne) sur la même plage permet de mettre en évidence la dichotomie du lieu par les rapports corps-espace qui y prennent place. Ces rapports, de nature et d'enjeu différents, ne sont toutefois pas isolés l'un de l'autre ; ils s'imprègnent mutuellement, non pas uniquement, comme on pourrait le croire, par le rapprochement physique des deux personnages dont le chemin se croise, mais bien parce que leur être-au-même-lieu est divergent : la discordance, parce qu'elle heurte la perception, s'entend davantage que l'harmonie et met ainsi en évidence l'écart entre leurs deux voi(x)es.

[145] *Ibidem.*

Le sable, le soleil et le deuil *(Sous le sable*, François Ozon, 2001)

Quand ils étaient deux au lieu

Et bien quand je l'ai entendu monter l'escalier, ça m'a donné un petit coup au cœur tant c'était rassurant : qu'y a-t-il à craindre d'un monde si régulier[146] *?*

Au début du film *Sous le sable* (2001) de François Ozon, un couple de quinquagénaires, Marie et Jean Drillon (interprétés respectivement par Charlotte Rampling et Bruno Cremer) quitte Paris pour passer des vacances dans la maison familiale de Jean. La première image du film se concentre d'abord sur la Seine ; filmant la cathédrale Notre-Dame, le pont de Sully et l'embranchement de la Seine autour de l'île Saint-Louis, la caméra finit par changer d'axe ; elle panote alors lentement vers le bas, jusqu'à ce que le fleuve obstrue complètement le cadre. Sur ce fond aqueux s'affiche désormais le titre du film, *Sous le sable*, qui semble tout à la fois questionner ce qu'il y a sous l'eau, mais sans poser l'interrogation, presque à la manière, déjà, d'une affirmation : oui il existe un « en dessous » des choses. Par ce titre s'opère un raccord entre deux lieux : la Seine, d'abord, et puis un autre lieu, que l'on découvrira un peu plus tard être l'Atlantique, mais que l'on devine seulement ici : une promesse de plage. Car enfin la caméra reprend son mouvement panoramique, mais cette fois-ci vers la droite, dévoilant des silhouettes assises ou allongées sur les quais, prenant le soleil, juste à côté et en contrebas d'un grand axe de circulation routière. Le plan s'interrompt à cet instant et raccorde, grâce au motif de la voiture, sur le couple formé par Marie et Jean sur la route de leurs vacances, mais dans la composition du plan qui vient de se terminer a été mise en scène l'idée d'épaisseur par superposition, par « étagement ». L'idée qu'il pourrait exister différentes strates de vie dans un même lieu :

[146] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 (1ère éd. 1938), p. 16.







Sous le sable – De haut en bas :
TC = 00:00:58 ; 00:01:19 ; 00:01:26

Deux nouveaux plans se succèdent ensuite, comme se succèdent les personnages de Marie et de Jean au volant de leur voiture. En chemin, ils font une halte sur une aire d'autoroute, l'occasion de partager une cigarette avant de reprendre leur itinéraire. Ils finissent par arriver devant une assez vaste demeure landaise à colombage qui apparaît isolée au milieu des pins, aucun voisinage n'étant immédiatement visible alentour. Après l'ouverture de la maison, consistant à découvrir les meubles des draps blancs qui les recouvrent, Marie prépare le diner, composé exclusivement de spaghettis, tandis que Jean part dans la pinède en quête de petit bois pour allumer un feu. Tous deux terminent la journée en dînant à l'extérieur avant de rentrer boire une tisane devant la cheminée allumée et enfin d'aller se coucher. Peu de paroles sont échangées durant ce préambule, les interactions verbales restant parcimonieuses du côté de Marie et quasiment inexistantes chez Jean. Quelques phrases sont toutefois prononcées lors du repas ; c'est Jean qui initie cette courte discussion portant sur le programme du lendemain[147] :

« - Tu veux aller à la plage demain ?
- Oui si il fait beau. Tu veux aller à laquelle ?
- La plage des Allemands ?
- Oui c'est bien, y'a pas grand monde. »

Puis la discussion s'oriente sur la qualité de la bouteille de vin ouverte par Marie. En quatre phrases, le programme est établi, un lieu est indiqué, et une des qualités du lieu mise en avant : la plage « des Allemands » est préférée à d'autres pour le fait qu'elle soit apparemment peu fréquentée. Cette indication installe de suite un rapport de connivence des personnages avec leur environnement ; avec la maison, puisque maison familiale où le couple revient annuellement[148], mais aussi avec son extérieur : Marie et Jean sont au fait des lieux où il faut aller pour être tranquilles, pour se baigner au calme. Cela signifie aussi l'absence de surveillance et donc la confiance qu'ont les personnages dans leur connaissance de cet écosystème littoral, connaissance les plaçant dans une sécurité *relative* vis-à-vis des risques liés au lieu : là, « on sait le lieu et on sait y être[149]. » Le lendemain, le couple se rend donc à la plage mentionnée. Arrivant par le haut de la dune bordière, la plage tient toutes

[147] TC = 00:06:48.

[148] La discussion au sujet de la bouteille de vin sert à apporter cette information : lorsque Jean demande à Marie où elle l'a trouvée, elle répond qu'il s'agit d'une bouteille de l'année dernière.

[149] Dominique Cottereau, « Habiter par corps », *Éducation relative à l'environnement* [En ligne], Volume 10, 2012.

ses promesses : telle que montrée dans l'espace du cadre de la caméra, elle parait belle et bien déserte. Après avoir étalé de la crème solaire sur le dos de Marie, Jean est saisi à trois reprises par la caméra en gros plan regardant l'océan. Et si « la mer, c'était d'abord une rumeur » lorsque Marie et Jean s'en sont approché et que le spectateur, à cause du recul de la caméra et de la hauteur de la dune ne la voyait pas encore, elle est devenue « une proximité bruissante pour le[s] corps allongé[s] » de Marie et « l'objet d'un regard un peu perdu » pour Jean. Seulement, « il n'y a rien à voir sur la mer, que la mer », car « de la mer, on ne voit pas le rivage : on a le nez dessus »[150]. Progressivement, c'est bien ce dont la caméra rend compte : le cadre resserré et l'utilisation d'une longue focale permettent d'absenter la plage. Comme dans certains plans du film *Ava* ou à la fin du film *Plein Sud* (Sébastien Lifshitz, 2009), l'eau, en remplissant totalement le cadre, accède à une forme de verticalité. Elle ne s'étale plus dans le lointain mais s'écrase en roulant dans la partie basse de l'image. Elle n'est plus une étendue mais une densité dont la profondeur s'érige en hauteur. Et il est question ici d'éprouver cette densité, de concevoir l'eau en tant que masse, en tant qu'écrasement, ce que le dégradé de couleurs, du vert-gris foncé du lointain au blanc de l'écume plus proche, renforce. Si dans le plan introductif du film *Madre* c'est le son qui informe de cette masse, renseignant en même temps sur sa dangerosité potentielle, ici c'est l'image qui joue ce rôle. Car en empêchant aussi le regard spectatoriel de sortir du cadre ou de se fixer sur un autre élément (le ciel, le sable), l'image impose l'immersion comme seul mouvement possible, obligeant le regard à *plonger*.



[150] Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1997, p. 41.







Sous le sable
TC =00:09:37 ; 00:09:45 ; 00:09:46 ; 00:09:49

Puis, Jean décide d'aller se baigner. Tout comme sur la plage, il n'y a personne dans l'eau. Alors que Jean est parti nager, Marie s'assoupit mais des cris d'enfants la réveillent. La caméra, qui était restée sur Marie, filme à cet instant des enfants s'amusant dans l'eau, venant confirmer cette nouvelle présence. Et par elle, le spectateur actualise sa perception du temps diégétique : un certain temps s'est écoulé, un temps suffisant pour qu'apparaissent ces nouvelles silhouettes au loin dans les vagues. Marie, constatant l'absence de Jean, prend alors un livre. Un temps indéfini plus tard, Jean ne revenant toujours pas, Marie finit par reposer le livre et scruter l'océan à la recherche de la silhouette connue. Ne voyant rien, elle se lève et s'approche de l'eau ; un couple naturiste a remplacé les enfants, signe là encore que du temps s'est écoulé, les corps des uns ayant pris la place du corps des autres. Les allers et venues ne sont pour autant jamais filmés : les corps ne sont pas là, puis sont ici et enfin n'y sont plus ; il n'y a pas de déplacements dans cette séquence, juste des éveils successifs ou l'on découvre avec Marie que le monde a changé, donnant un sentiment de hachure de la temporalité et de déprise sur le monde alentour. Mais la lumière aussi a changé ; les rayons lumineux ricochent désormais sur l'eau et éblouissent Marie en même temps que l'image, preuve que le soleil s'est rapproché de l'horizon. Comme l'écrit Marc Augé, « regarder la mer, dans ces conditions, c'est [...] se plonger dans la lumière [...]. La mer, c'est la couleur du temps[151]. »

À ce point du récit, et parce que Jean a disparu, le lieu – tel qu'il est conceptualisé dans la pensée stoïcienne, a vacillé. Anne Cauquelin, dans un article intitulé « Parler du lieu »[152] remet au jour cette définition spécifique selon laquelle un lieu « n'est rien sans les corps qu'il dispose et dont il dispose, mais n'est cependant pas un corps. » De même, précise-t-elle, « le corps n'est rien sans le lieu qui le dispose et lui impose. » Car ce sont bien, dans la pensée stoïcienne, les corps qui définissent les lieux ; seulement, afin d'éviter un malentendu il nous faut préciser que l'indéfini est ici ce qui n'a aucun sens, autrement dit, « la reconduction sans terme du fini, que cette reconduction aille de haut en bas, de bas en haut, de droite à gauche »[153]... Alors, l'on comprend que le lieu est défini par la présence des corps tant ces corps amènent à prendre en compte un ordre et une hiérarchie et qu'« en dehors des corps, il n'y a qu'un vide indéfini[154]. » Ainsi, quand Jean disparait, la plage des

[151] Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1997, p. 42.
[152] Anne Cauquelin, « Parler du lieu », dans *Communications* [En ligne], n°87, 2010, p. 77.
[153] Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, p. 51.
[154] *Ibid.*, p. 49.

Allemands n'est plus tout à fait pour Marie un lieu, mais pas encore un vide. À son tour, un « espace vide » n'est pas à entendre comme possible « contenant » mais comme un négatif « par où la position de ce qui existe peut advenir et apparaître »[155]. Or, le corps de Jean est pris dans un entre-deux de la disparition ; de ne plus être là tout en n'étant pas encore ailleurs, il est ce qui pourrait à nouveau réapparaître, ce qui demeure caché. Ce « lieu qui épous[ait] parfaitement la forme de l'existant »[156], mais d'un existant visible, perceptible, se floute ; de rendre indéterminée la position de Jean, il s'indétermine lui aussi.

Qu'il soit lieu défini par un corps ou vide indéfini, « l'espace du monde [...] ne sera donc pensable que comme structure sémantique reliant les corps les uns aux autres »[157] : en même temps que disparait le corps de Jean disparait aussi le lien le plus fort de Marie au lieu. En effet, au-delà du fait que la maison familiale landaise est d'abord celle de la famille de Jean, on comprend à l'accent de Marie puis par une discussion tenue avec des amis que celle-ci est anglaise et venue en France par amour pour Jean. Ce dernier disparu, elle perd aussi son premier lien à la France. Et si « mon corps est le lieu qui donne signification à tous les lieux que je vais rencontrer »[158], dans les Landes c'est bien le corps de Jean, présent ici depuis son enfance et donc bien avant Marie, qui donne d'abord *sens* à ce lieu et le définit. La chronologie de la découverte et de l'habitude des lieux donne à Jean l'ascendant : ce *territoire* landais, c'est celui de Jean qui a construit pour deux une représentation des lieux aussi bien qu'un attachement à ceux-ci.

Rive et dérives

Tout dans la manière dont le couple formé par Marie et Jean est montré dans l'ouverture du film indique la durée, la connivence, la connaissance de l'autre. Le silence d'abord, quand parler n'est plus nécessaire pour se comprendre. Pour le philosophe Max Picard,

[155] *Ibid.*
[156] *Ibid.*, p. 48.
[157] *Ibid.*
[158] Dominique Cottereau, « Habiter par corps », *Éducation relative à l'environnement* [En ligne], Volume 10, 2012.

> ce qui rend une conversation plus ample, c'est que les paroles ne se meuvent pas seulement dans l'espace étroit des interlocuteurs, mais qu'elles viennent de loin, de là où le silence écoute, - ainsi se remplissent-elles[159].

Seulement, ce presque abandon du langage au profit d'une communication minimale, ce silence qui « se tient là comme un monde »[160], est-ce de la complicité ou de l'usure ? De l'amour ou de l'ennui ? Une fois arrivés à la maison landaise, l'habitude, la répétition, le savoir des gestes à faire et des plages où aller « s'il fait beau » est aussi rendu prégnant : Marie et Jean connaissent bien les lieux. Et pourtant, quelque chose va mal tourner puisque Jean disparaîtra dans l'océan, ce que confirmera l'enquête policière, plus tard dans le film, malgré le déni de Marie.

Le passage du temps, qui apportait semblait-il la connivence, apporte désormais peut-être plutôt l'ennui ; la désertion du langage n'est pas non plus certaine d'être une entente sans mot dit ; elle peut bien être le désapprentissage silencieux de l'autre, l'installation d'une distance invisible. Il y a donc, dans *Sous le sable*, des dérives, car dériver c'est

> à la fois une forme transitive et une forme intransitive, c'est d'une part se placer à la suite, découler, continuer, poursuivre (logique de filiation au point de vue de laquelle « sortir » signifie être issu) ; et d'autre part, c'est prendre le large, à la manière d'un « bateau ivre » qui, ayant lâché les amarres, est lancé hors des chemins battus et de leurs lignes fixes, [...] (logique de détachement et d'éloignement du point de vue de laquelle sortir signifie partir)[161].

Le temps fait alors dériver le type de relation entre les personnages ; à la fois dans le temps long de la relation, mais aussi, en seconde instance, dans la durée du film et le temps de lecture et d'imprégnation du spectateur ; sa compréhension du lien entre Marie et Jean dérive : il les pensait familiers, voilà qu'il les pense désormais comme deux étrangers l'un à l'autre.

---

[159] Max Picard, *Le Monde du silence*, Genève, La Baconnière, 2019 (1ère éd. PUF, 1954), p. 32.

[160] *Ibid.*, p. 33.

[161] Pierre Macherey, « Debord et l'expérience de la dérive », *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, Art Book Magazine, Paris, 2017, p. 47.

Pour les éthologues, par la force du temps et de la répétition, l'exploration (dans ce cas, nous élargissons la notion d'exploration spatiale à une autre exploration : celle de l'autre) génère une habituation, c'est-à-dire « une adéquation de plus en plus fine entre la situation perçue et la situation mémorisée »[162] ainsi qu'une « une diminution progressive de l'exploration. » Par la suite, « c'est l'information mémorisée (au sujet des caractéristiques de la situation) qui sert de référence pour la détection de nouveauté », car « la nouveauté n'existe que par référence à ce qui est familier. » Ainsi, dans *Sous le sable*, François Ozon montre l'habitude quotidienne et inébranlable qu'à Marie de beurrer une tartine pour le petit-déjeuner de Jean (voir photogrammes ci-dessous). En une durée quasiment identique, Marie s'obstine en effet à effectuer ce geste d'abord pour le « fantôme » de Jean dans la première partie du film, puis dans sa dernière partie pour son amant Vincent. François Ozon appuie alors l'effet d'écho en utilisant dans les deux cas le même cadrage et en disposant les mêmes éléments aux mêmes endroits sur la table. Jean et Vincent sont également vêtus d'un haut de couleur identique : noire. Marie vit dans un tableau aux éléments figés, une « vie immobile »[163] où l'attachement (« l'habituation » des éthologues) justifie le manque d'attention et sert de caution à une paralysie des relations et des situations. Cette scène de vie banale, par le reflux permanent du passé qu'elle suggère, met en relief l'atonie générale de Marie, ce temps quotidien faisant saillir le même désengagement du temps hors-quotidien. Toutefois, si l'on prête attention aux détails dans la composition de ces deux scènes, certains traits diffèrent : ce sont ceux exogènes à l'univers de Marie et attachés à la présence de Vincent. Alors que Marie et Jean, chacun d'un côté de la table, se faisaient face, Vincent lui est positionné face spectateur ; appuyé contre le mur du fond, seul son visage est tourné vers Marie. Sur la table, un élément nouveau est également apparu : la cafetière qui vient décentrer la théière ; n'étant plus un élément partagé par le couple, celle-ci est repoussée en conséquence du côté de Marie. Cette scène avec Vincent se révèle d'ailleurs être une scène de rupture : au milieu de cette tentative de préservation du familier, la

[162] Pour cette citation et celles qui suivent, jusqu'à nouvelle note de bas de page : « L'utilisation de repères et la carte cognitive chez les mammifères », document de cours en éthologie (2002-2003) de l'Université de Genève.
URL : http://ethologie.unige.ch/etho2.02/reperes_mammiferes.htm#_Toc44637806

[163] Ou « vie silencieuse », autres noms donnés parfois aux natures mortes, et qui correspondent mieux à leurs diverses appellations dans d'autres langues. Sur le sujet, voir : Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Choses : une histoire de la nature morte*, Paris, Lienard, 2022, 448 pages.

cohésion physique du tout est chamboulée par des micro-décalages survenus de l'extérieur ; c'en est trop, il faut pour Marie rompre avec l'autre afin de retrouver son unité d'ensemble.



Sous le sable
En haut à gauche = TC = 00:27:54 ; en haut à droite =TC = 00:28:01
En bas à gauche = TC = 01:11:41 ; en bas à droite = TC = 01:11:48

Mais une question demeure en suspens : à force de faire ce geste de beurrer une tartine sans que rien ne soit demandé, le geste ne force-t-il pas l'autre à demeurer ce qu'il n'est plus en réalité, ayant bougé dans ses propres marges intérieures, s'étant décalé de cette version de lui-même au point de ne plus être soi devant l'autre ? L'envie n'a-t-elle pas changé tout comme plus tard d'une scène à l'autre le corps, la personne toute entière aura changé ?

A cette première dérive, silencieuse donc, qui serait celle de l'adéquation (des êtres et des lieux) répond une seconde ; celle, physique, du corps de Jean dérivant en solitaire, ouvrant une brèche dans le paysage littoral. La dérive du corps disparu, emporté par les flots, invisible, crée une forme de « trou noir » dans l'espace : le lieu d'un évènement en négatif, le lieu d'une disparition. Cette seconde dérive est centrale dans le récit et pour Marie elle-même ; cependant, résulte-t-elle d'une habituation ou d'une déshabituation ? Autrement dit, implique-t-elle une familiarité au lieu où l'apparition d'une nouveauté indétectée ? Car enfin : suicide ou accident ?

Corps eau-dehors, corps eau-dedans

Il y a quelque chose du lieu qui a participé à rendre possible cette disparition, et même s'ils ne sont jamais mentionnés verbalement, on pense d'abord à ces courants invisibles mais puissants capables d'arracher l'homme à la possibilité de regagner le rivage : les courant de baïnes, appelés justement courants d'arrachement. Précisons que le substantif baïne, s'il désigne un phénomène[164] présent sur de nombreux littoraux dans le monde, est un terme employé exclusivement dans le sud-ouest de la France, et en particulier en Nouvelle-Aquitaine. À la connaissance de ce phénomène s'ajoute la nécessaire prise en compte d'une possible motivation : lors de la déposition de Marie au poste de police, très vite après la disparition de Jean, se pose la question de la possibilité du suicide. Or, disparition accidentelle et suicide renvoient à deux types différents de relations au lieu. Dans le premier cas, l'excès de familier a conduit à une forme d'inconséquence dans le comportement de Jean, qui n'a pas pris en compte l'existence d'un danger pourtant inhérent au lieu et a précipité l'accident. Dans le second cas, l'habituation a permis à Jean d'exploiter les qualités du lieu pour servir une fin délibérée. Une dernière option est aussi proposée, appuyée par les propos de la mère de Jean elle-même : son fils est simplement parti, il a abandonné Marie. Plusieurs éléments permettent donc de douter de ce qui s'est réellement passé et, pour le spectateur, d'accompagner Marie dans son doute. Mais quoi qu'il en soit, la question du corps, centrale dans le film de F. Ozon, est aussi la question du corps-lieu et du lieu-corps. Agitant l'eau sous la surface dans des directions invisibles, puissant et fort, le courant de baïne du littoral atlantique évoque à bien des égards le corps et la personnalité de Jean qui, à l'insu de sa femme, semblait souffrir de dépression. C'est aussi le cas de la demeure familiale, massive, imposante, d'apparence inébranlable mais dont l'intérieur reste la plupart de l'année sans occupants, sans vie, au mobilier caché sous des draps, remisé dans l'attente.

Cette importance de la masse des choses et des hommes, Marie en explicite la sensation à son amant Vincent, interprété par le comédien Jacques Nolot : lui annonçant d'abord, dans un fou rire, qu'il est « léger » et que cette légèreté lui est inhabituelle, perturbante, elle finira par lui reprocher de ne « pas faire le poids ». Sous-entendu, par rapport à Jean. À l'opposé du binôme Jean-Landes se trouve l'appartement parisien du

[164] Ce phénomène consiste en une dépression creusée dans le sable par les différents courants maritimes.

couple, vaste intérieur sans contour, et la Seine. L'opposition des lieux n'est pas simplement exploitée par le prisme de l'opposition de la consistance des corps eux-mêmes. Lorsque Marie, dans la nuit suivant la disparition de Jean, revient sur la dune qui surplombe la plage des Allemands, la caméra la filme en contre-plongée dans un champ contre-champ avec l'océan en contre-bas, sorte de face à face durant lequel Marie reste grave, silencieuse. Là s'établit un constat, comme un pacte : puisque le corps de Jean a disparu ici, emportant avec lui à la fois la définition du lieu et l'idée du familier, il lui faut rentrer à Paris, où la disparition n'est pas advenue. En effet, dans l'appartement du couple, le corps de Jean est présent. Il est là comme *corps au foyer*, corps fantomatique *resté et restant ici*, ce qui l'oppose au *revenant*. Très vite, la mise en scène nous montre d'ailleurs aussi que dans la capitale, hors de l'appartement, ce sont les corps des autres, mais pas tant le corps de Jean, qui font lieu : l'appartement des amis parisiens, l'université où Marie enseigne, la salle de sport où Jean avait promis de l'accompagner mais sans jamais se résoudre à le faire...

Nous l'avons dit, pour Anne Cauquelin, dans la pensée stoïcienne le lieu « n'est rien sans les corps qu'il dispose et dont il dispose, mais n'est cependant pas un corps[165]. » Quant au corps, il « n'est rien sans le lieu qui le dispose et lui impose[166]. » Or, dans *Sous le sable*, un élément brouille la frontière entre les lieux et les corps ; cet élément, c'est l'eau. Le corps de Jean, à l'intériorité cachée, passée sous silence, renvoie à ce qui est extérieur ; qualifié lui-même par sa masse, il est un corps-surface qui caresse ou étale de la crème solaire sur un autre corps-surface, celui de Marie. Dans le même temps, il qualifie le lieu qu'il occupe par ses mêmes attributs. L'eau est aussi une masse et un courant capable de s'opposer à la masse du corps de Jean, pourtant imposant, presque tellurique. Là encore il est question d'un contact, mais non plus de deux corps, d'un corps avec l'eau : sensation physique, l'eau touche la peau-frontière en même temps que la peau touche l'eau puisque « à tout instant en contact avec l'environnement, la peau résonne des mouvements du monde[167]. » Davantage encore : « La peau ne sent rien sans se sentir elle-même[168]. » Rappelons également que pour l'anthropologue David Le Breton toujours, « le toucher est par excellence le sens du proche » puisque « le sens tactile implique la rupture du vide et la confrontation à une limite tangible[169]. » Force est de constater qu'il n'y pas, dès lors,

[165] Anne Cauquelin, « Parler du lieu », dans *Communications* [en ligne], n°87, 2010, p. 77.
[166] *Ibidem.*
[167] David Le Breton, *op. cit.*, p. 179.
[168] *Ibidem.*
[169] *Ibidem.*

incorporation unilatérale : se baigner est déjà en soi, aussi, *être incorporé* par le milieu ; en même temps que le corps s'imprègne, par le toucher, des qualités de l'espace qui l'environne, cet espace intègre à lui-même le corps qui s'y introduit.

Le corps de Marie, en revanche, est souvent ramené à un « au-dedans » de l'intimité, notamment par les bruits de salivation que le film laisse entendre. Contrairement à Jean, jamais Marie ne sera d'ailleurs vue *dans* l'eau. Ce n'est pas juste qu'elle ne se baigne pas dans l'océan ; même chez elle, elle fera semblant de prendre une douche le temps de laisser partir son amant, préférant rester assise sur le bord de la baignoire et laissant l'eau s'écouler. Les bruits de salivation (et parfois ceux de la respiration) de Marie, qui ponctuent le film, appellent sans égard à prendre en compte l'intérieur du corps et ces bruits sont ceux du vivant, du corps vivant. Tiraillée entre le drame qu'elle vient de vivre et le fait de continuer sa vie comme si de rien n'était (repas entre amis, sport, cours à l'université), Marie est prise dans le flux et le reflux d'une marée intérieure. L'eau est ainsi présente dans le film de F. Ozon selon deux modalités spécifiques : une existence extérieure au corps, la Seine ou l'eau de la douche, mais aussi l'eau de l'océan contre la peau-frontière de Jean ; puis une existence intérieure, dans et par le corps de Marie, ou encore l'eau à l'intérieur de l'eau elle-même, le courant de baïne caché sous la frontière de l'eau-surface. Le son est donc un élément important du film de F. Ozon puisqu'il permet d'éveiller l'attention sur ce que l'on ne voit pas.

De plus, le fleuve et l'océan n'apparaissent jamais comme des milieux pour les corps en présence : la Seine et l'Atlantique se révèlent en effet inquiétants par les corps qui sont soit étrangement là (les silhouettes étendues sur les quais parisiens et bronzant sous le flot des voitures), soit étrangement absents (la disparition de Jean sans que personne ne s'en aperçoive). Longue étendue ne retransmettant rien, physiquement, de cette absence, la plage et l'océan ne proposent qu'une actualisation des corps par omission : « Il est allé dans la mer et je ne le vois plus », dit Marie ; mais personne ne semble en fait l'y avoir vu. D'abord la jeune femme sur la plage : « On n'a rien vu, on vient juste d'arriver », répétant encore : « On n'a rien vu » ; et enfin, les maîtres-nageurs sauveteurs, interrogeant : « Des gens l'ont vu se baigner ? », ce à quoi Marie ne peut que répondre : « Non, vous voyez bien, il n'y a pas grand monde autour. »

Le familier déchiré

Aucun lieu, si paisible soit-il, n'est à l'abris des atrocités qui sillonnent les siècles[170].

Penser que pourraient, ces fragiles barques
S'engloutir sous les flots, sans un soupir[...]
Et, visage tendu entre ciel et plage
Me sentir dans l'oubli éternel de la mer[171].

À la fin du film, Marie revient sur la plage des Allemands. Peu de temps auparavant, elle a dû se rendre à la morgue pour identifier un corps repêché : tout semblant indiquer que ce corps est celui de Jean, de la description des vêtements donnée par Marie lors de sa première déposition à l'empreinte dentaire, les policiers attendent d'elle qu'elle en valide l'identité. Seulement, avant toute affirmation, Marie demande à voir le corps. Malgré les avertissements des policiers, qui lui assurent qu'il serait préférable, vu l'état de ce dernier, qu'elle s'abstienne, elle ne plie pas et s'obstine. Puis, encore sous le choc de la vue du cadavre en décomposition (que le spectateur lui ne verra jamais), un policier tend à Marie les affaires récupérées sur celui-ci. Mais voyant la montre contenue dans l'ensemble, Marie éclate soudainement de rire. C'est que cette montre, elle ne la reconnaît pas, alors que c'est elle qui l'a offerte à Jean. Cette montre devient tout à coup son échappatoire, la possibilité que perdure le déni : alors que tout indique le contraire, pour Marie le corps qu'elle a vu n'est pas celui de Jean, c'est impossible.

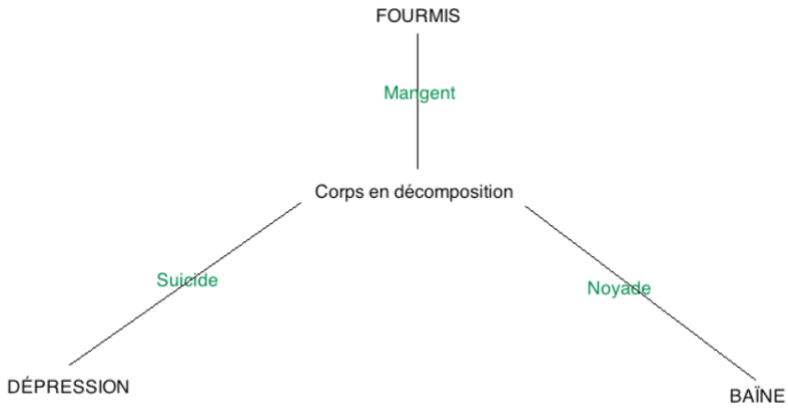
Et quelque part, Marie a raison : ce corps *décomposé* n'est plus celui de Jean, tout comme ce ne peut plus être le corps de personne. Cette scène de fin rappelle par la suite la scène de la plage du début du film : après le passage à la morgue, Marie s'en retourne sur le rivage où Jean a disparu. Assise face à l'océan, elle plonge alors sa main gauche dans le sable avant de l'en retirer. Une silhouette floue apparait à sa gauche : semblable à la silhouette de Jean, Marie, persuadée qu'il s'agit de lui, l'appelle, puis se lève et part en courant à la rencontre de cette silhouette qui demeurera floue jusqu'à la fin du plan, fin du film.

[170] Alain Monnier, *L'Esprit des lieux*, Paris, Flammarion, « Climats », 2019, p 75.
[171] Poème d'Alfonsina Storni, s. t., s.d.
URL : http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/storni_alfonsina

- fourmis grouillantes.....	- main dans le sable
- plage des Allemands.....	- plage des Allemands
- disparition de Jean	- échec de l'identification du corps
- solitude et détresse de Marie	- solitude et détresse de Marie
- déposition au commissariat	- demande d'identification à la morgue

Suivant le schéma ci-dessus, on constate que deux actions singulières se répondent : lorsque Jean soulève une branche d'arbre et qu'il découvre sous cette branche des fourmis grouillantes, et lorsque Marie plonge sa main dans le sable et qu'elle n'y trouve... que du sable s'égrenant entre ses doigts. Dans les deux cas, les personnages soulèvent la surface physique du lieu dans lequel ils sont, pour découvrir ce qu'il y au-dessous. Mais dans la première situation, Jean découvre quelque chose qui remue, travaillant la matière, alors que Marie, elle, ne découvre rien de caché, rien de spécial. D'un côté, les fourmis, élément symbolique récurrent dans les tableaux de Salvator Dali, peuvent évoquer la décomposition et la pourriture[172] telle une figuration prophétique du devenir du corps de Jean lui-même ; de l'autre côté, le sable qui s'écoule rappelle de manière plus ample les sabliers et finalement l'écoulement du temps.

Ce qu'il y a dessous est figuré dans le film à différents endroits : les fourmis sous le morceau de bois soulevé par Jean, le courant caché dans l'épaisseur de l'océan et pouvant emporter les baigneurs au large, et puis la dépression de Jean, cachée sous ses airs de bon vivant. Ces trois éléments se retrouvent reliés dans le film de plusieurs manières :



[172] Salvador Dali le mentionne dans son autobiographie publiée en 1942 et intitulée *La Vie secrète de Salvador Dali* : il y note sa rencontre, alors qu'il était enfant, avec une chauve-souris à moitié vivante et dévorée par des fourmis et l'impression que cette découverte eut sur lui, mélange d'horreur et de fascination.

La possibilité du suicide de Jean est évoquée dès le début du film ; elle revient lorsque Marie découvre une ordonnance à son nom avec une prescription d'antidépresseurs. Cependant, l'idée de Jean se suicidant par noyade garde quelque chose d'incongru, et les deux femmes les plus proches de lui (sa mère et Marie) semblent d'ailleurs incapables de s'y résoudre. Au-delà de la question de la personnalité de Jean et de son mal-être jamais explicité, les statistiques elles-mêmes ne plaident pas en faveur du suicide : la noyade pour mettre fin à ses jours est un moyen davantage choisi par les femmes quand les hommes, eux, choisissent majoritairement la pendaison ou la mort par arme à feu. Précisons qu'une des raisons du choix du suicide par noyade est souvent l'idée qu'il s'agirait d'une mort « douce »[173] et que la disparition éviterait d'infliger aux proches le choc de la découverte d'un corps atteint dans son intégrité physique. Or, et « contrairement à certaines représentations romantiques du cinéma », « le cadavre sera d'autant plus affreux et déformé (voire défiguré ou mutilé) que la durée du séjour dans l'eau sera longue[174]. » François Ozon échappe donc à cette « représentation romantique » : corps impossible à regarder, les chairs ne sont plus dans le film *Sous le sable* que l'impossibilité d'établir une correspondance entre le corps repêché et celui de Jean, opérant une décorrélation entre ce que signifie encore pour Marie « le corps de Jean » et le corps de Jean en tant que référent réel. La décomposition du corps acte en cela le détachement irrévocable du signifié de son référent.

L'esprit des lieux familiers – quand elle fut seule au lieu.

Comme dans le film *Madre*, dans *Sous le sable* le lieu du deuil est un rivage et il s'agit d'un deuil impossible, le lieu ayant *incorporé* le disparu. Le journaliste Benoît Basirico écrit, à propos du film de F. Ozon : « le deuil est difficile quand il n'y a pas de corps, enfoui sous le sable, perdu de vue dans l'horizon (où se noie le regard) ou déplacé par les vagues (dont le mouvement perpétuel du flux et reflux donne l'illusion que rien ne change) »[175]. L'océan, en tant que lieu-frontière, demeure un espace où le regard projette un impossible ; renvoyant

[173] Voir le site québécois suivant : https://www.suicide.info/se-suicider-par-noyade/

Mais aussi : Laetitia Wider-Thomasset, « Quand le suicide se camoufle en noyade », *Le Temps* [En ligne], mis en ligne le 19/08/2004, consulté le 24/02/2023.

URL : https://www.letemps.ch/societe/suicide-se-camoufle-noyade

Enfin : Mireille Elbaum (dir.), « Suicides et tentatives de suicides en France, une tentative de cadrage statistique », *Études et résultats* [En ligne], Direction de la recherche des études de l'évaluation et des statistiques, n°109, 04/2001.

[174] URL : https://www.suicide.info/se-suicider-par-noyade/

[175] Benoît Basirico, « Sous le sable. La plage comme incarnation métaphorique du déni », *Bande à part* [En ligne], mis en ligne le 25/08/2018, consulté le 06/04/2023.

URL : https://www.bande-a-part.fr/cinema/dossier/magazine-de-cinema-plage-sous-le-sable-francois-ozon/

ainsi autant à la liberté qu'à l'entrave, le rivage suscite des sentiments contradictoires et empêche, qu'il s'agisse du film *Madre* ou du film *Sous le sable*, le travail lié au deuil. Le flux/reflux des vagues et des marées, que cite B. Basirico, n'est d'ailleurs pas le seul élément participant à donner l'impression d'un inchangé permanent. D'ailleurs, il est sans doute moins question d'un inchangé que d'une impassibilité, de ce qu'il y a d'abominable à se situer dans ce « grand "dehors" somme toute indifférent »[176], d'être dans cet extérieur trop ouvert, trop ensoleillé, trop insensible au drame y ayant pris place.

Pour Alain Monnier, ce point de jonction spatialement situé entre un drame passé et un présent indifférent est ce qui génère « l'esprit des lieux », qui en fait

a peu à voir avec le paysage, le site ou même la conscience du territoire. Ses racines sont plutôt à aller chercher dans la permanence du lieu, dans son immobilisme face au temps qui passe. Mais il faut aussi que quelque évènement inouï ait eu lieu dans ce paysage. Il faut pouvoir se dire « Ça s'est passé là ». Là où je suis maintenant[177].

Car au final, quand « le drame est fini seul reste, planté devant nous, le site, ou le paysage, comme un lien ténu avec les tragédies révolues qui nous mortifient » [178]. Pourtant, Alain Monnier ne parle pas ici de tous les lieux ; il privilégie dans sa réflexion les lieux d'Histoire, ceux qui rattachent le passant ou le visiteur à « la grande famille de l'humanité ». Une question se pose donc : qu'en est-il des lieux familiers ? L'esprit des lieux familiers n'appartient pas à l'Histoire, aucune figure héroïque ne vient accompagner le visiteur. C'est le passé de ce dernier, tout familier et intime, qui l'anime : quand l'esprit des lieux d'histoire façonne une bulle de l'ordre de l'universel, l'esprit des lieux familiers ne fait naître (mais la négation n'est pas à entendre ici dans le sens de la restriction de valeur) qu'une bulle de solitude. Au lieu d'unir, elle désunie. Là où se situent les figures de l'Histoire, une rencontre est permise ; les lieux familiers, eux, rejouent sans cesse la perte ou l'absence : au lieu de forger un sentiment de commun, d'appartenance au monde, ils forgent un sentiment de désappartenance, de rupture et de déchirement d'avec le monde, disant un autre présent qui aurait pu être mais qui n'est pas.

[176] *Ibidem.*

[177] Alain Monnier, *L'Esprit des lieux*, Paris, Flammarion, « Climats », 2019, p. 209.

[178] *Ibid.*, p. 211.

La « familiarité », par son origine étymologique[179] dispose même à une forme de servitude ; mais plus juste que le terme de servitude serait celui de servage, en tant que forme d'attachement. L'esprit des lieux familiers adviendrait alors dans ces lieux qui nous sont attachés par le lien insécable à un corps absent, ni tout à fait réalités concrètes ni tout à fait espaces géographiques intérieurs, mais peut-être un entre-temps, un « espace émotif » spatialement ancré, celui d'une nostalgie de l'autre quand l'image de l'autre inéluctablement se brouille, se floute. Ce qu'il y a sous le sable, c'est donc toujours du sable, et du sable qui s'écoule ; c'est le temps et le drame de l'oubli malgré tout car « plus leur nostalgie est forte, plus [celle-ci] se vide de souvenirs. Plus Ulysse languissait, plus il oubliait » : « la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance[180]. »

[179] Le mot latin *familia* serait dérivé, « d'après Festus, de *famulus* qui proviendrait lui-même de l'osque *famel*, équivalent de *servus* ». La familia, qui donne le substantif famille, aurait ainsi « désigné, à l'origine, l'ensemble des serviteurs et des esclaves appartenant à un même foyer ».

Roger Henrion, « Des origines du mot Familia », dans *L'antiquité classique*, Tome 11, fasc. 2, 1942, pp.257-258

Ibidem, p. 253.

[180] Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 42

◇ MOUVEMENT,

ENTROPIE

ET

DÉSIR DE FIXITÉ ◇

◇ MOUVEMENT,

ENTROPIE

ET

DÉSIR DE FIXITÉ ◇

SOMMAIRE

S'en aller ailleurs

La mobilité comme écriture du territoire ... p. 7
Dis-moi ce que tu conduis... ... p. 13
À bicyclette ou à pied : l'île de Ré, partie I ... p. 19
Se mouvoir, s'arrêter, rester là : différentes approches du paysage ... p. 26
Quand le voyage défait le paysage : l'île de Ré, partie II ... p. 29

Mais rester entre soi

La bourgeoisie en vacances ... p. 37
Des « corps de classe » ... p. 47
Ailleurs et pourtant toujours ici ... p. 54
Se souvenir d'avoir été ... p. 57
À la longue, habiter : du paysage à la néo-agora ... p. 61
Entre comédie de mœurs et comédie communautaire ... p. 64

Investir l'ailleurs

Le camping ou la fabrique d'un espace commun ... p. 71
Dans et hors la résidence secondaire : la prévalence du « collectif privé » ... p. 74
Peu importe le lieu, s'il est loin de Paris ... p. 79
Espaces politiques, espaces écologiques ... p. 86
La forêt landaise, histoire de feux ... p. 89
Piège ou refuge : de la transformation des lieux ... p. 93

Là où les choses aussi se déplacent

Quand les dunes avancent ... p. 99

Ava et la poétique du béton ... p. 104

L'oubli, mais pas que. ... p. 108

Le rythme des ruines ... p. 111

Pour une symptomatologie du paysage ... p. 115

Au-delà du voir : l'écoute ... p. 120

Si l'espace donne corps au corps, il est aussi le premier motif d'expression de ce dernier, car il offre (avant même de déterminer ou de subordonner) plusieurs formes d'être au monde ; le corps du personnage au cinéma, dans sa mobilité (parfois immobile), opère une sélection parmi ces multiples et renseigne alors, en la rendant effective, sur une des potentialités spatiales (le corps fait alors « écosystème » en un lieu). Partant de là, le déplacement d'un personnage dans un espace nous renseigne sur un type de relation entre ce corps et cet espace : l'omniprésence du vélo sur l'île de Ré dans *Alceste à bicyclette*, les allers-retours à pied de la plage au camping des Flots bleus dans *Camping* ou les sorties en bateau sur le bassin d'Arcachon dans *Les Petits mouchoirs* sont autant de moyens, toujours différents, d'être pour les personnages au contact d'un lieu et de le vivre. Mais ils modifient aussi ce contact : le mouvement de l'air n'est plus le même lors d'une marche ou d'une virée à vélo ou en scooter. Empruntant une approche relativiste, nous pouvons également nous demander qui du paysage, du personnage assis dans un train ou de la caméra empruntant son regard se meut ? Et dans une autre scène, y-a-t-il du vent ou est-ce la vitesse de déplacement du personnage qui fait voler ses cheveux ?

Ailleurs : l'océan est-t-il vraiment agité ou est-ce le corps qui y entre qui est trop délicat pour continuer à s'y tenir debout ? Car si le corps se déplace, les *choses* de l'espace aussi sont mobiles et leur temporalité, leur rythme, se juxtapose en une co-présence avec la temporalité du personnage. Le littoral est d'ailleurs un lieu où le temps s'exprime de manière singulière : d'une part « sans doute, l'inaction propre à la vie de plage [...] est-elle l'occasion pour beaucoup de sentir le temps passer, d'éprouver la longueur des minutes et la rapidité des heures[1]. » D'autre part, le rythme de la vie littorale est autant morcelé (influences saisonnières) que continu (habiter durablement le littoral), temporaire que durable (jouissance/préservation du territoire). Ainsi Marc Augé, lors d'un voyage à La Baule, se souvient que « la vie de plage a ses rythmes et ses heures » et il s'interroge : « vu la relative rareté de la clientèle de "demi-saison", au ralenti, plus éclatante par là-même », « que serait-ce à la mi-juillet et en période de grande marée[2] ? »

Or, représenter ces temporalités particulières, et notamment le frottement entre le temps « social » et celui, autonome, du lieu, ne va pas sans difficultés car il faut alors prendre

[1] Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1997, pp. 40-41.

[2] Ibid., p. 39.

en compte la temporalité de l'objet film, qui, elle, se décline en *durée* (durée d'un plan, d'une séquence, du film dans son intégralité), et, surtout, en durée qui ne dure pas, qui toujours fini. Et si l'espace diégétique est révélateur d'une intention (« régime représentatif/narratif »[3] de l'oeuvre), il peut aussi être l'indice d'une *réalité afilmique*[4]. Seulement, est-il possible de voir, dans un film, le recul dunaire ou l'érosion permanente de la côte sableuse du littoral landais ? Si, comme l'écrit Onésime Reclus, « la Dune [du Pilat] n'a pas d'autre histoire que cette fuite ou cette disparition des ports, des embouchures, des bourgs, des églises, et cette création des étangs en arrière des sables littoraux »[5], cette dynamique est-elle visible dans les films ? Ou, malgré son étymologie qui rappelle combien le cinéma est κίνημα / *kínēma*, c'est-à-dire en grec « mouvement », le cinéma serait-il en fait incapable de saisir certains déplacements de temps longs, certaines reconfigurations continues de l'espace opérant indépendamment du désir humain qui serait, lui, un désir de fixité ? Parlant du geste photographique, le chercheur Ghislain Trotin écrit en effet combien, en voulant « réduire à l'immobilité un monde-flux », « l'homme ayant un besoin immense de repères poursuit inlassablement ce grand écart, cette quête désespérée », quand bien même les « paysages poursuiv[ent] vaille que vaille leurs mouvements en toute autonomie[6]. »

[3] Nous empruntons l'expression à Antoine Gaudin, dans *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, 215 pages.

[4] « La réalité afilmique : partons [...] du monde réel et ordinaire, de celui qui existe indépendamment des films [...]. Tout ce qui s'y trouve, en tant qu'il s'y trouve, indépendamment ou abstraction faite de toute activité cinématographique, je l'appelle réalité afilmique**. »** Étienne Souriau, *La Structure de l'univers filmique, Revue internationale de filmologie,* n°7-8, 2ᵉtrimestre 1951, p. 234.

Source : https://www.cnrtl.fr/definition/afilmique

[5] Onésime Reclus, *Les Landes à vol d'oiseau*, Bordeaux, Le Festin, « Petites variations », 2018 (1ère éd. 1908, Flammarion), p. 58.

[6] Ghislain Trotin, « Les non-lieux à l'épreuve de l'appartenir : une expérience du regard *», L'appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Gérard Peylet Gérard, Hélène Saule-Sorbé (dir. par), Bordeaux, MSHA, 2014, p. ??

La mobilité comme écriture du territoire

Nous les surprendrons en train de se déplacer, mais chacun à sa façon, tout est là[7].

Tout corps vivant étant un corps en mouvement, un territoire, même diégétique, s'arpente. Les personnages s'y déplacent donc, mais ces déplacements ne se ressemblent presque jamais, conjuguant au minimum choix d'un moyen de transport et choix d'une direction, d'un but. Le récit filmique peut aussi choisir d'établir un personnage à l'intérieur d'un périmètre de mobilité restreint en réduisant ses déplacements à un espace précis, familier ou non. Il convient en fait de définir tout de suite plusieurs critères que nous pourrons engager lors de notre analyse : la qualité d'ouverture/fermeture d'un lieu, sa « taille », la quantité/qualité des déplacements d'un personnage dans ce lieu, à travers, depuis, ou jusqu'à lui. Par ailleurs, précisons que si les déplacements mobilisent directement l'existence (voire la mise en visibilité dans la fiction) d'espaces adjacents les uns aux autres, l'absence de mobilité du ou des personnages déploie tout autant autour d'elle un invisible qui n'est pas forcément un vide (car le vide attire et le hors-champ n'est pas toujours *attirant*). Cet invisible, en densifiant ou au contraire en vaporisant le champ, est aussi un outil d'expression et de qualification du territoire en question.

Mais revenons pour l'instant aux déplacements : s'il est possible de voyager sur un territoire autour d'un lieu central établi comme point de repère où se fixent les choses et les êtres, il est également possible de se déplacer entre des sites précis qui formeraient une constellation territoriale de points d'intérêts. En poussant la réflexion, un tel « arpentage », si assidu, serait formé de ce que le géographe Martin de la Soudière appelle des « hauts lieux de proximité ». Jean-Marc Besse dresse le même constat :

> Certains mouvements sont pendulaires, ou circulaires, et nous ramènent toujours vers des endroits identiques. Nul ne peut nier le pouvoir que quelques lieux

[7] Martin de la Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2019, p. 13.

> possèdent sur nous. Notre identité, parfois, parait se confondre avec des lieux qui semblent nous montrer du doigt[8].

Des réseaux se forment ainsi dans l'univers diégétique, circulaires ou éclatés, plus ou moins étendus, plus ou moins ouverts ou au contraire fermés au monde, directement établis par la circulation des personnages, tout autant que par la façon dont une place est donnée aux lieux à travers l'oralité, via la parole des personnages-mêmes ou celle d'une voix off. Le discursif permet ainsi de saisir des informations additionnelles qui ne sont pas ou plus de l'ordre de l'évènement ; or, que ce soit par la voix ou par le corps, ces lieux viennent toujours au monde du récit avec plus ou moins d'imprécision, plus ou moins de flou. Ce flou, si l'on est attentif, est pourtant un flou situé, un espace de cisaillement (une ellipse spatiale) dans une étendue. Dire que la plage n'est « pas loin », c'est ainsi définir une distance par un rapport de grandeur, mais aussi par une quantité de flou, car « pas loin » pourra paraître plus loin que « proche », la négation étant souvent tentative d'affaiblir une affirmation.

Pourtant, parler d'un lieu, que l'on sache le situer précisément ou non, c'est toujours parler *depuis un lieu premier*. Et le rapport de proximité ou d'éloignement entre ces deux lieux[9] sert bien souvent à les qualifier. Dans le film *Camping*, les assertions stipulant que la plage n'est effectivement « pas loin », le garage Mendès « pas très loin » et Arcachon « un peu plus loin » donnent toutes des indications sur le camping des Flots bleus en tant que lieu central, fondamental autour duquel gravitent davantage des fonctions que d'autres lieux ; car de ces autres lieux, certains points stratégiques uniquement seront visibles tels un garage, une boîte de nuit, un restaurant... Le géographe Jean-Christophe Gay souligne d'ailleurs le fait que « les pratiques touristiques contemporaines [...] révèlent cet engouement pour le point au détriment des surfaces[10]. » Mais si la plage apparaît comme le lieu secondaire le plus proche du camping, et la ville celui qui en est le plus éloigné, c'est aussi que la plage symbolise bien plus et bien mieux que la ville les vacances et la détente. En effet, « on sait que suivant la loi bien connue [de la proxémique] on éloigne si l'on n'aime pas, si l'on ne connaît pas ; une mauvaise image "allonge" la distance euclidienne. En revanche, on rapproche si l'image est valorisante : c'est la distance affective[11]. »

---

[8] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 174.

[9] Celui d'où l'on parle et celui vers lequel on parle.

[10] Jean-Christophe Gay, *Les Discontinuités spatiales*, Paris, Economica, « Geo poche », 1995, p. 95.

[11] Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 78.

Par ailleurs, si la ville d'Arcachon et le quartier du Moulleau sont nommés dans le film, précisons que la clarté du toponyme n'oblige pas à une géographie claire et rigoureuse. Le camping lui-même n'est pas strictement situé : il appartient au littoral néo-aquitain, et se trouve à proximité de la plage. Ce qui importe, c'est que la majorité des scènes du film sont situées à l'intérieur du camping, et qu'une fois les vacanciers arrivés aux Flots bleus, tous leurs déplacements prennent celui-ci comme point de départ et de retour. Les autres lieux sont des espaces d'occupation temporaire, de transition ; on y passe, on s'y pose un peu, mais on revient toujours au camping, centre névralgique innervant le temps des vacances car « pour le touriste – ou plutôt le villégiateur – le lieu d'hébergement est fréquemment l'unique horizon de son séjour[12]. »

Les espaces adjacents appartiennent chacun à une sphère de proxémie spécifique dont le camping serait le centre. Et en tant que tel, les déplacements depuis le camping se retrouvent soumis à des contraintes qui leur assignent non plus seulement une fonction narrative, mais également une fonction sociale et sensible : du camping-car à la voiture « de James Bond » en passant par le scooter de location, les moyens de transport utilisés pour se déplacer sur le littoral de *Camping*, tout comme ceux utilisés pour arpenter l'espace diégétique d'autres films de notre corpus comme *Meurtrières* ou *Les Combattants* rendent prégnant, à travers la distance parcourue, l'éloignement ou la proximité affective qu'entretient un personnage avec un lieu et les qualités de ce lieu. Si dans *Papa ou maman 2*, le récit se déroule majoritairement autour et à l'intérieur des deux maisons se faisant face de part et d'autre de la rue, présentant un récit ultra-localisé, l'utilisation systématique de la voiture pour les déplacements en-dehors de l'espace de résidence indique un éloignement entre cet espace et celui de la vie « hors-la-famille » que celle-ci soit professionnelle ou personnelle. On assiste ici à la délimitation précise d'un espace résidentiel, où sens commun de l'expression, défini par une fonction principale, l'habitat. Pour autant tous les espaces résidentiels ne sont pas autant cloisonnés ou fermés au chevauchement des fonctions et témoignent d'un certain degré d'hybridation entre espaces de l'intimité et espaces de société. Mais cette « fonctionnalisation » des espaces peut aussi se déplacer vers le véhicule-même : ainsi, au-delà de sa fonction première qu'est le transport, la voiture peut devenir un espace de rencontres et de socialité (mais aussi d'asocialité), comme c'est le cas dans *Meurtrières* ; mais le véhicule capitalisant le plus sur la porosité de ces deux fonctions (voyager/habiter) reste

[12] Jean-Christophe Gay, *op. cit.*

bien entendu le camping-car ou la caravane, véhicule que l'on retrouve évidemment dans *Camping* mais aussi dans *Roads* ou *Papi-Sitter*.

Il faut relever qu'on observe une distinction selon si les personnages sont habitants, de passage ou vacanciers : les habitants ne sont pas forcément ceux qui effectuent les déplacements les plus courts, c'est-à-dire les plus locaux ; ils s'établissent en fait souvent sur une strate intermédiaire de déplacements de moyenne distance. Sur ce créneau, l'utilisation du deux-roues (principalement scooter) rivalise avec la voiture. La voiture est cependant principalement destinée aux trajets de longue distance (comme le train, régional ou national), pour arriver ou repartir du lieu de villégiature ou d'habitat. Elle est ensuite remplacée (mais pas toujours) par d'autres moyens de déplacement tels le vélo ou le scooter. Ces moyens de transport ouvrent alors la porte à une confrontation du corps du personnage avec son environnement, sur le plan météorologique entre autres. De manière générale, les moyens de transport utilisés renseignent le spectateur avant tout sur l'échelle des déplacements effectués. Ils constituent un outil de mesure plutôt efficace et rendent compte d'une géographie de l'espace diégétique comme de l'espace vécu. Précisons toutefois que notre approche prend en compte l'époque de la diégèse, contemporaine à la période de notre analyse. En effet, les habitudes liées aux différents moyens de transports ont évolué et continuent d'évoluer dans le temps. Ainsi, comme le rappelle à juste titre Martin de la Soudière, entre 1950 et 1980 en France, « pour la plupart des estivants et des touristes, plus que prendre le train, voyager en auto était alors encore une fierté, un symbole de liberté en même temps que d'ascension sociale[13]. » Quant à la marche, dans ces mêmes-années, elle « était encore une pratique réputée populaire, voire paysanne » et « n'était pas encore devenue comme depuis les années 1990 une valeur, voire une vertu[14] ». S'il faut donc considérer les usages des moyens de transport dans leur contexte général, il ne faut pas non plus négliger une qualité qui continue de se rattacher à la fois à la voiture et au vélo, selon deux modalités d'expérience toutefois différentes : un certain sentiment de liberté, dû à la fois à la propriété de l'engin et à la possibilité qu'il offre de partir, d'accéder, de s'éloigner...

Nous savons, parfois même sans l'avoir verbalisé (car tout au moins nous le ressentons), que traverser un espace à pied ou le traverser en voiture ne fait pas le voyage identique. Martin de la Soudière a déjà fait l'expérience de cette réflexion :

[13] Martin de le Soudière, *op. cit.,* p. 158.
[14] *Ibid.*

> Ma question, ma quête de sens, était celle-ci, au fond, toute simple : concrètement, physiquement, comment entre-t-ton en paysage, à quelle allure et quelle fréquence, avec quels moyens de locomotion ; et avec quels effets immédiats sur le corps, sur les sens, sur la vue[15] ?

Sa réponse, en tant que géographe, semble toutefois sans appel : « trop simpliste, voire naïve, cette hypothèse ici ne tenait pas la route[16]. » Et pourtant, nous pensons que cette question a tout son sens dans l'analyse de film. En effet, selon les règles du récit classique de la fiction cinématographique, chaque image répond à un impératif narratif ; les déplacements y sont donc souvent figurés à l'intérieur d'ellipses, temps morts ou temps creux c'est selon, temps d'attente certainement lorsqu'ils constituent ce que J.C. Gay nomme des « vides décoratifs »[17] ne servant pas directement le rythme du récit emmené par une temporalité qui est celle de l'évènement. Ainsi, voir un déplacement dans un film témoigne forcément d'une qualité de l'espace parcouru, du personnage, ou d'une qualité du déplacement lui-même. Et Martin de la Soudière ne peut non plus, à la fin de son ouvrage et malgré sa réticence première, s'empêcher d'écrire :

> À titre tout à fait personnel, mais plus largement sur un plan intellectuel et littéraire, je continue de prendre la défense de la lenteur : merveilleuse et inépuisable pourvoyeuse de paysages, outil irremplaçable pour les ressentir et les comprendre, embrayeur sans égal d'imaginaires[18].

En cela, il partage la conviction du paysagiste Alain Freytet pour qui « le paysage ne peut se jouer et se percevoir qu'à pied[19]. » Car « en voiture, on regarde ce qui nous entoure à travers une vitre. La climatisation, l'autoradio ou les discussions occultent l'air et le vent, les senteurs et le toucher. L'automobiliste reste prisonnier de son habitacle. Cette situation ne "fait" pas paysage[20]. »

---

[15] *Ibid.*, pp. 10-11.

[16] *Ibid.*

[17] Jean-Philippe Gay, *op. cit.,* p. 93. A vérifier que c'est bien lui.

[18] *Ibid.*, p. 279.

[19] *Ibid.,* entretien entre Alain Freytet et Martin de la Soudière, décrypté et transcrit par Chrystèle Guilloteau. (entre la p. 243 et la p. 279)

[20] *Ibid.*

Ainsi, au-delà de cette question du paysage qui revient sans cesse et sur laquelle nous nous attarderons plus tard, pédaler au milieu des marais salants, traverser la pinède landaise en scooter ou relier en marchant la plage au camping racontent quelque chose sur le rapport entretenu avec ce territoire. Et à la façon de conduire s'ajoute celle, qui lui est ici en partie dépendante, de *se* conduire. Selon si l'environnement est constitué comme un en-dehors ou non se profile ce qu'on a le temps de regarder et de sentir, et détermine la puissance d'un temps qui serait celui de *l'imprégnation*. Ou, pour Onésime Reclus, la possibilité d'aimer un territoire même d'apparence austère lorsque, littéralement, il se lie au voyage non plus en tant que « simple » lieu mais comme véritable objet :

> La Lande est lettre close pour qui la tranche d'un bout à l'autre en deux heures, obsédé du rythme précipité du wagon sur les rails aux longues lignes droites, de la poudre éparpillée dans l'air, du même arbre raide et sombre sur la même plaine éternellement pareille à elle-même. Pour l'aimer comme elle en est digne, il faut la « voyager » obstinément[21].

La prévalence d'une carte affective se dessine dans le film au fur et à mesure du temps passé et des déplacements effectués, dans les lieux où les personnages demeurent, certes, mais aussi dans les espaces de l'*écart*, c'est-à-dire dans la distance, la grandeur qui relie ces lieux où l'on se tient et/où ces lieux qui nous tiennent. C'est aussi l'hypothèse défendue par Jean-Marc Besse pour qui « l'expérience géographique première s'articule au sein de la structure spatiale séparation/relation »[22], ce qu'il développe ainsi :

> Je suis ici sur terre, quelque part en un endroit donné, localisé en quelque sorte le plus souvent par un nom de lieu et des coordonnées [...]. Et en même temps tout autour de moi la surface du monde se déploie, constellée de lieux où je ne suis pas en ce moment même, accessibles ou inatteignables, devinés ou non mais avant tout : éloignés. [...] et c'est entre Ici et Là-bas [...] que se déploie mon existence à la surface du monde, ainsi que mes perceptions, mes pensées et mes actions géographiques[23].

[21] Onésime Reclus, *Les Landes à vol d'oiseau*, Bordeaux, Le Festin, « Petites variations », 2018 (1ère éd. 1908, Flammarion), p. 23.

[22] Jean-Marc Besse, *op. cit.*, pp. 78-79.

[23] *Ibidem.*

A l'opposé de la carte topographique qui se dessine par les noms des diverses localités, rues, rivière, etc, les déplacements montrent souvent ce qui s'établie dans « l'entre » de la carte. D'être un parcours, ils rendent parfois compte d'une façon d'établir une jonction entre deux points. Cet « entre », souvent parcellaire, incomplet, s'expose plus ou moins fugacement, mais s'expose tout de même la plupart du temps, quand bien même nous ne verrions qu'un départ ou qu'une arrivée. Ainsi sont donnés à la connaissance du spectateur le moyen de transport emprunté par le ou les personnages au détriment, il faut s'en souvenir, d'une multitude d'autres[24].

Dis-moi ce que tu conduis...

Les moyens de transport peuvent permettre d'opérer une distinction entre le local et le touriste, entre l'habitué et celui qui n'est que de passage, en révélant pour chacun leur habileté ou difficulté à se reconnaitre et à se déplacer sur un territoire. La dichotomie entre véhicule d'agrément (parfois même de prestige) et véhicule « utilitaire », résistant, peut aussi être un marqueur de la classe sociale des personnages, voire de l'écart social entre ceux-ci. De fait, dans *Les Petits mouchoirs*, lorsque Max s'enlise avec son bateau dans le sol vaseux du bassin d'Arcachon, Jean-Louis de son côté passe sans encombre entre les bancs de sable et ramène à bon port ses invités : c'est qu'ils ne conduisent pas tous deux le même bateau, et que chaque bateau renseigne sur celui qui le manœuvre et sur la façon dont ceux-ci « vivent » le territoire. Max manœuvre en effet une pinasse (bateau à moteur en bois) colorée « nouvelle génération[25] » alors que Jean-Louis gouverne une classique plate grise, barge à fond plat utilisée pour le transport ostréicole.

[24] Nous écrivons cette partie en même temps que s'ouvre la 75e édition du Festival de Cannes, festival auquel Tom Cruise s'est rendu, pour la présentation de *Top Gun : Maverick*... en hélicoptère, et non en voiture comme la plupart des autres festivaliers.

[25] Ce bateau est précisément un Dubourdieu Classic Express issu des ateliers Dubourdieu, implantés sur le bassin d'Arachon à Gujan Mestras : « Dubourdieu est le chantier naval français le plus ancien encore en activité et sans interruption, depuis sa création en 1800 ». C'est Joël Dupuch, qui interprète le personnage de Jean-Louis, qui a mis en relation Guillaume Canet et Emmanuel Martin, PDG depuis 2000 de la SARL.

Voir : Olivier Voituriez, « Bateau : Dubourdieu, la passion en héritage », *The Good Life* [en ligne], publié le 28/09/2020, mis à jour le 13/12/2021, consulté le 05/07/2022.

URL : https://thegoodlife.thegoodhub.com/2020/09/28/bateau-dubourdieu-la-passion-en-heritage/



Les Petits mouchoirs
TC = 01:06:47

Si les deux embarcations sont traditionnelles et courantes sur le bassin d'Arcachon, celle de Max, contrairement à la plate d'aspect plus rustique, n'est pas associée au travail ostréicole mais dédiée aux loisirs et signale, tout comme la résidence secondaire de Max, le niveau de vie plutôt élevé de celui-ci. Les moyens de transport jouent ainsi le jeu de cette distinction des fonctions, parfois au sein d'un même espace réduit. Pour le géographe Jean-Pierre Paulet, le touriste, « citadin le plus souvent, se forge des images de la mer qui révèlent des frustrations, des clichés et des désirs contradictoires », transformant par leurs pratiques les côtes et les mers en « terrains de sport car les citadins engourdis par les heures passées en voiture et au bureau veulent se dépenser, se défouler »[26].

Dans *Ma Famille t'adore déjà*, on assiste d'ailleurs au passage interrompu d'un groupe de vacanciers à vélo, lesquels bloquent alors la route d'un tracteur : à lenteur équivalente, le véhicule qui permet la jouissance du sol prime sur le véhicule permettant le travail de celui-ci.

[26] Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 66.

Rappelons à cet endroit que dans le film *Les Petits mouchoirs*, les personnages, coachés par un voisin obnubilé par le principe de « corps sain », s'adonnent à de nombreux exercices sportifs, du renforcement musculaire au footing sur la plage.



Ma Famille t'adore déjà
TC = 00:12:57

Précisons toutefois que le statut de vacanciers des cyclistes n'est pas explicité dans le film ; cette interprétation est donnée au regard de la séquence dans laquelle la scène s'insère. Cette séquence, en effet, s'applique à faire le lien entre l'arrivée de Julien, Eva, Jean-Seb et sa famille sur l'île de Ré avec l'arrivée d'autres touristes (et en particulier celle des touristes parisiens). Cet élargissement de la sphère familiale, particularisante, à la sphère plus large du tourisme rétais se fait grâce à l'insert de plans de paysages : le regard subjectif qui se porte, depuis l'intérieur de la voiture, sur l'environnement traversé s'élargit lui-aussi, prend de la distance et de la hauteur, la vue devient à proprement parler touristique :









De haut en bas :
- photogramme du film Ma Famille t'adore déjà (TC = 00:12:45)
- capture d'écran du site de l'Office de tourisme de l'île de Ré sur le phare de Chauveau
- photogramme du film Ma Famille t'adore déjà (TC = 00:12:43)
- capture d'écran du site de l'Office de tourisme de l'île de Ré (URL : https://www.iledere.com/) sur les marais salants

La fin de cette séquence revient sur la voiture de Jean-Seb arrivant à la maison de ses parents, ce qui permet au système narratif, après avoir fait comprendre que les protagonistes participent d'un flux touristique saisonnier, de se resserrer à nouveau sur eux et d'engager l'avancée du récit. Mais cette interprétation, qui fait des cyclistes des touristes, s'appuie également sur la réaction du conducteur du tracteur qui les suit d'abord du regard d'un air mi-incrédule mi-sceptique avant de pousser un profond soupir qui vient souligner à quel point ces cyclistes lui apparaissent ridicules.



Ma Famille t'adore déjà
TC = 00:12:56

Cette vision stéréotypée d'une catégorie sociale de personnages en lien avec le territoire, servant des fins humoristiques, se retrouve dans de nombreuses comédies. Cependant, la catégorie « moquée » n'est pas toujours la même. Ainsi, dans le film *Mon Cousin* de Yan Kounen, ce sont les « locaux », via les véhicules qu'ils utilisent, qui sont renvoyés à un éloignement géographique qui est également un éloignement culturel d'avec « la ville » et ses codes, un éloignement avec ce que d'aucuns appelleraient d'un côté la modernité et de l'autre le bon goût :







Mon Cousin
De haut en bas :
TC = 01:07:25 ; TC = 01:08:56 ; TC = 01:00:50

Soulevons également le fait que le substantif « mobilité » est dérivé de celui de « mobile », entendu comme influence physique engendrant une dynamique ou influence intellectuelle/affective déterminant la raison d'un acte. Or, le mobile étant, dans le déplacement, le but de celui-ci, le type de mobilité emprunté se trouve souvent assujetti à ce but de manière antéposée. La mise en avant dans certains films des tracteurs ou des tracteurs-tondeuses, par la simple visibilité qui leur est offerte, amène ainsi à considérer l'importance du travail agraire dans l'espace rural. Mais le véhicule « parle » aussi, nous l'avons déjà suggéré, de celui qui l'utilise, dans une relation tripartite véhicule-conducteur-territoire. Le scooter que loue Michel Saint-Josse (*Camping)* pour se déplacer sur le littoral lorsque son Aston Martin tombe en panne donne déjà quelques renseignements d'ordre géographique : déplacements courts, météo clémente, ainsi que des renseignements sur Michel lui-même, en particulier lorsque le scooter tombe en panne d'essence. Défaut d'attention à un présent localisé, ancrage par défaut dans un espace subi, la panne est ici

incapacité chez Michel à s'accorder à un espace autre que celui (dé)formé par une vision utilitaire du déplacement : projetée toute entière dans la finalité (pouvoir aller au garage Mendès pour suivre les réparations de l'Aston Martin qui doit permettre à son tour d'aller en Espagne) et liée à des obligations de rendement, cette vision requiert la considération du temps du déplacement comme un temps à la fois vide et productif ; vide d'une quelconque connexion du corps à *l'immédiat* et au *proche,* et produisant de la rentabilité sur l'avenir.

Pour Roland Barthes d'ailleurs, « tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale supprime d'abord les jambes, que ce soit par le portrait ou par l'auto »[27]. Par l'auto, car elle a introduit un « nouveau rapport au monde »[28] qui est celui de la productivité du voyage transformé en simple passage, « une mise en décor de l'étendue intercalaire d'autant plus manifeste que la vitesse de déplacement sera importante »[29]. Or, la plupart du temps, le système narratif classique causaliste, fonctionnant lui aussi selon un rapport d'efficacité et de rentabilité de la durée filmique, trouve largement satisfaisant et en adéquation avec ses propres ambitions le fait de « présenter le paysage comme un spectacle[30]. » Il est donc souvent question de se rendre d'un point A à un point B sans perdre de temps, sans circonvolutions et sans ralentir, et si le conducteur a le malheur, selon l'expression consacrée, d'« entrer dans le décor », c'est pour modifier la fonction de celui-ci car le voilà alors aussitôt promu agent opérant du récit.

À bicyclette ou à pied : l'île de Ré, partie I

À pied ou à vélo, la possibilité de regarder autour de soi est réhabilitée ; il est aisé de *goûter* l'espace, d'en apprécier la température et la saveur. Le déplacement en vélo fait aussi sentir dans le corps la distance parcourue, ce qui permet de générer un rapport intime avec l'environnement. Pédaler, tout comme marcher, est en soi méditation car l'effort mécanique fourni par le corps ramène l'individu à la conscience aiguë de celui-ci. C'est aussi arpenter le rapport entre le temps de l'espace et le temps du corps. Ces mobilités, qu'on appelle aujourd'hui douces requièrent en fait un don de soi, une présence accrue et volontaire réinvestissant la notion de gravité. Par sa masse, le corps s'imprime dans l'espace et y creuse

[27] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 27.
[28] Jean-Philippe Gay, *op. cit.*, p. 96
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*

un sillon en fédérant dans son élan ce qu'il transporte avec lui et ce qu'il mobilise autour de lui. De ce fait, le corps gagne une autorité à chaque pas ou chaque tour de pédalier, dont l'espace ne lui fait jamais crédit. Et ceci est encore plus prégnant quand le corps court, car l'effort, décuplé, se voit.

On trouve également une corrélation entre vitesse de déplacement et liberté d'errance du regard : plus le corps va vite, moins le regard ne peut dévier, s'orientant parfois fortement. La projection visuelle se focalise, elle se centre, donnant l'impression de ne plus pouvoir librement se déplacer : « On a pu écrire que celui qui court ne voit pas les couleurs ! Pour sa part et à propos des paysages vus du train, Paul Nizan ne dit-il pas : "Il n'y a pas de paysage pour un mécanicien de rapide. Il n'y a que la voie"[31] ? » L'agronome et géographe Jean-Pierre Deffontaines précise quant à lui que pour le voyageur du train, à cause de la vitesse, « seuls les objets situés à une certaine distance de la voie (au-delà des 400 m) sont visibles pendant une durée suffisante. À cette distance, les objets de petite dimension n'apparaissent pas[32]. » Mais en tant que dessinateur, il défend alors l'idée d'une vitesse permettant de saisir des paysages « moyens », c'est-à-dire constitués par l'assemblages des lignes directrices faisant la spécificité de ses paysages.

En train ou en voiture, seul le regard est pourtant encore connecté à ce qu'il convient ici d'appeler l'extérieur. Car au-delà de l'allongement du chemin parcouru (qui n'est pas toujours un allongement de la durée du parcours), ce type de mobilité dénote bien souvent d'une coupure vis à vis du sensible. Or la vue, nous rappelle Roland Barthes, est le sens le plus mystificateur, le plus « magique » et le plus « merveilleux », au contraire du toucher, « le plus démystificateur de tous les sens » et celui qui permet, en un « assaut raisonnant », qu'advienne « la grande phase tactile de la découverte »[33]. En cela, les moyens de transport laissant l'usager en prise avec son environnement le connectent à ce qu'il y a de plus direct et de plus fondamental dans la traversée, de plus simple et de plus invisible : l'air. Il n'y a plus l'extérieur d'un côté et de l'autre l'usager abrité, retranché dans un intérieur du déplacement ; un partage ou une rencontre peut s'établir, ce que relate Yoann Moreau à propos d'une expérience vélocipédique personnelle :

---

[31] Martin de le Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 115

[32] Jean-Pierre Deffontaines, « Paysages en TGV : regards sur les agricultures. De Paris vers Marseille, fenêtre de droite », dans *Cahiers Agricultures*, n°3, 1994, pp. 397-403.

[33] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 167.

> J'avais un sentiment de fatigue, les jambes lourdes, et commençais à avancer en force, à sentir la pesanteur alternativement sur chaque pédale. Puis, dans ce fameux virage, j'ai eu une bouffée de fraicheur à l'abri des arbres du bord de route. Il me semble encore voir les brins d'herbe et les feuillages onduler légèrement sous une légère onde. J'eus alors le sentiment, et cela me fit oublier l'effort dans lequel j'étais engagé, que la montagne m'ouvrait un repli d'elle-même, me prodiguait un soutien et s'adressait à moi[34].

Le fait que Serge, dans le film *Alceste à bicyclette*, utilise un vélo pour se déplacer et que Gauthier Valence peine à maintenir le sien sur les mêmes chemins n'est donc pas anodin. Mais d'abord, relevons la prévalence réelle de ce moyen de locomotion sur l'île de Ré, là où est tourné le film : l'île, complètement plate, dispose en effet de plus de cent kilomètres de pistes cyclables, et entretient de longue date cette tradition du vélo. Associé à une temporalité diégétique de la hors-saison et à une maison, celle de Serge, défraichie, le vélo accentue dans le film de Philippe Le Guay l'idée d'un temps au ralenti, plus accordé au passé qu'au présent, d'un écart entre continent et insularité. Et en même temps, « accessible en TGV et taxi, reliée au continent par un pont[35], l'île de Ré n'est pas l'île d'Elbe. L'exil volontaire de Tanneur est une retraite de pacotille. » Pour le réalisateur Philippe Le Guay, « Tanneur est comme un enfant caché dans un grenier qui attend qu'on vienne le chercher[36]. » Ajoutons désormais que le film *Meurtrières*, tourné lui-aussi en partie sur l'île de Ré mais cette fois-ci au début de l'été, ne montre jamais aucun vélocipédiste en action. Et pourtant, les deux protagonistes du récit empruntent un nombre non négligeable de véhicules durant la durée du film. De fait, les deux récits paraissent se dérouler dans deux lieux différents. Dans le film de Patrick Grandperret, l'importance du vélo est déjà appuyée par son titre, en même temps que ce dernier raconte une association n'allant pas forcément de soi.

« Alceste », d'abord, fait référence à la pièce de Molière *Le Misanthrope* écrite en 1666. Le genre théâtral, art jugé non noble en France au début du XVIIème siècle est pourtant aujourd'hui associé à un public d'un niveau d'études « supérieur »[37]. Quant au vélo

---

[34] Texte de Yoann Moreau, retranscrit par Martin de le Soudière dans *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2022 (1ère éd. 2019, Anamosa), p. 63.

[35] Depuis 1988, payant pour les véhicules motorisés, gratuit pour les vélos.

[36] Étienne Sorin, « *Alceste à Bicyclette*: les paradis perdus de l'île de Ré », *Le Figaro* [en ligne], publié le 28/08/2014, consulté le 21/07/2022.

[37] Voir à ce sujet le rapport de Laurent Babé pour le Ministère de la Culture et de l'Éducation intitulé « Les publics du théâtre. Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008" », et en particulier le passage suivant : « Bien que dans des proportions sensiblement moindres que celles de l'opéra/opérette, la musique classique, le jazz ou la danse (26% à 22%), le public du théâtre révèle une

qui constitue la seconde partie du titre, il connut dans un premier temps « un âge bourgeois (le vélo vecteur de distinction sociale) » puis « un âge populaire (le vélo moyen de locomotion des classes populaires ». Aujourd'hui généralement il n'est plus ni bourgeois ni populaire, le plus souvent simplement associé à son usage, « l'usage sportif et [de] loisir »[38]. Et précisons également que l'engouement de ces dernières années pour le développement (en tous cas en milieu urbain) des mobilités décarbonées, s'il a pu donner l'impression d'un accroissement conséquent de l'utilisation du vélo, n'a pas changé fondamentalement la donne sur l'ensemble du territoire national où dès la seconde moitié du 20ème siècle « la mobilité des Français tend[ait] de plus en plus à s'identifier à l'automobile »[39].

Quoi qu'il en soit, théâtre et bicyclette font état de deux trajectoires sociales inverses et redoublent leurs différences quand, à la « machine de liberté »[40] qu'est le vélo se frotte le caractère parfois rigide et codifié du théâtre, en particulier (ce que défend Serge) ses règles de scansion. Un autre élément dans le titre du film de P. Le Guay retient notre attention : la formule promeut le « à » central, au détriment de l'usage courant du « en » que l'on retrouve dans « en vélo ». Or, malgré un usage de plus en plus rare, le « à » apparait bien comme le plus approprié ici puisqu'il fait primer l'idée d'équilibre, plus que celle de dedans/dehors ; elle est aussi préférée au « en » de l'outil, du moyen ; ce qui compte c'est donc bien d'être *sur* la bicyclette. Et quand Serge fait à son tour une sortie de route, tombant avec son vélo dans le marais, c'est comme si l'aisance gagnée par Gauthier ne pouvait se faire qu'au détriment de l'aisance des autres : il ne peut y avoir qu'une place sur ce vélo imaginaire, la place d'Alceste, ou plutôt de celui qui l'incarnera au théâtre. Mais ce qui ressort dans ce titre, grâce aux deux termes principaux, c'est bien la notion de décalage, substantif qui illustre à la fois la situation de Serge par rapport à son ami Gauthier, tout autant que l'atmosphère du lieu, l'île de Ré, liée au choix de la temporalité diégétique et son écart avec l'environnement de Gauthier Valence, habitué à fréquenter le milieu de l'art parisien. C'est

forte sur-représentation de cadres et professions intellectuelles supérieures (19% contre 8% dans la population française), et comme pour beaucoup d'autres publics du spectacle vivant (hors cirque, music-hall/variétés, autres musiques actuelles et arts de la rue) une forte sous-représentation des ouvriers. » Il est possible de compléter cette analyse avec la synthèse plus récente (2019) proposée par Aude Chabrier et intitulée « Le profil type d'un spectateur de théâtre », qui mentionne que « la typologie des spectateurs de théâtre n'a pas évolué depuis les vingt dernières années » et que « l'imaginaire collectif du théâtre comme représentation de la *"culture cultivé"* [...] reste donc bien vivace et pertinente aujourd'hui. »

[38] Jean-René Carré, « Le vélo dans la ville : un révélateur social », *Les cahiers de médiologie*, vol. 5, no. 1, 1998, pp. 151-164.

[39] *Ibid.*

[40] Surnom donné au vélo à la fin du 19ème siècle, en particulier grâce au rôle qu'il a joué dans l'émancipation et l'autonomisation des femmes.

aussi le décalage entre la surpopulation estivale[41] de l'île, en partie liée à cette même population parisienne, et sa désertification hivernale, entre bain de soleil et ballade venteuse. Comme l'énonce Philippe Le Guay lui-même :

> En été, c'est l'endroit le plus chic et le plus huppé de la côte atlantique, mais dès la fin du mois de septembre, balayée par le vent, elle retrouve sa sauvagerie. On a tourné en mars et avril parce que je voulais montrer ses deux visages. Le profil mondain, où le Tout-Paris se retrouve, et l'âpreté[42].



De haut en bas : Alceste à bicyclette
TC = 00:55:29 ; 01:05:35 ; 01:06:57

[41] Philippe Le Guay, à propos de l'île de Ré : « c'est un endroit très fantasmagorique. [...] Ce lieu est un fantasme parce qu'on y trouve aujourd'hui une concentration incroyable d'hommes politiques, d'artistes, d'écrivains, d'acteurs...» (dans : Étienne Sorin, « *Alceste à Bicyclette*: les paradis perdus de l'île de Ré », *Le Figaro* [en ligne], publié le 28/08/2014, consulté le 21/07/2022). Dans son film, cet aspect est dévoilé, entre autres, par le personnage de Serge, comédien s'étant retiré du milieu, ou par celui de l'éditrice parisienne dont Gauthier Valence emprunte un court instant la demeure.

[42] *Ibidem.*

Enfin, le vélo, tout comme les balades à pied que font Serge et Gauthier (parfois avec Francesca), mettent en avant la planéité du territoire ainsi que la présence de marais salants, mais surtout la météorologie du lieu et sa lumière. Car, si cela peut paraître *a priori* étrange, il n'y a pas vraiment de paysage dans *Alceste*... Les déambulations des protagonistes sur l'île, si elles existent, ne montrent qu'une partie infime de l'île, le reste des scènes, majoritaires, se déroulant en intérieur. Le paysage n'est donc pas à chercher dans le relief ou dans la diversité paysagère du lieu, mais plutôt dans la lumière de l'île, dans ce que le contact des corps des personnages avec « l'extérieur » raconte de son *climat*, tout autant que dans la désertion touristique explicitée par l'image. Ainsi, pour Fabrice Lucchini, qui interprète Serge Tanneur et qui possède lui-même une maison sur l'île : « il n'y a rien de plus photogénique que ces grandes plages désertes[43]. » Des grandes plages désertes, donc, et d'autres lieux tout aussi déserts, des ruelles d'Ars-en-Ré, reconnaissable à son clocher blanc avec une flèche noire, en passant par le bar-restaurant « Aux frères de la côte »[44] où les marais salants précédemment cités :





[43] Propos de Fabrice Lucchini dans : Étienne Sorin, « *Alceste à Bicyclette*: les paradis perdus de l'île de Ré », *Le Figaro* [en ligne], publié le 28/08/2014, consulté le 21/07/2022

[44] Source localisation lieu de tournage : https://www.fantrippers.com/fr/fanspots/restaurant-aux-freres-de-la-cote/#



De haut en bas : Alceste à bicyclette
TC = 01:05:35 ; 00:21:25 ; 01:06:57

À ce vide apparent s'associe un climat singulier et une couleur spécifique, une teinte jaune qui imprègne les images du film et qui vient neutraliser le blanc de l'île, en particulier celui des murs des maisons. Le froid, que l'on imagine grâce aux manteaux et écharpes que portent les personnages, le vent, en particulier sur la plage, mais aussi la pluie qui tombe en averse sur une place de village encore une fois complètement déserte.... il n'y a pas juste une météo ou un climat météorologique, mais une ambiance climatique qui favorise alors des être-au-lieu se dénudant de tout paraître. Dans la rugosité d'une île dont l'attrait se tarit à la fin de l'été, les conditions jouent ici en faveur d'un retour au naturel – du lieu, des personnages. Philippe Le Guay raconte : « Je tenais à tourner dans les rues désertes battues par le vent, avec tous les volets fermés, sans une voiture qui passe. C'était le décor idéal pour rendre sensible la réclusion du personnage [de Serge][45].» Et Serge semble effectivement *coller* au lieu, comme imprégné de celui-ci : se fondant régulièrement dans l'arrière-plan grâce au choix des costumes, de leur couleur, Serge *est* l'île, il y *est en paysage*. Et si l'on considère que « les "réverbérations sensibles" de ce monde extérieur se territorialisent dans l'intériorité du sujet », alors ces réverbérations construisent en Serge un espace familier, approprié au sens fort du terme, c'est-à-dire au sens d'un espace à la fois adapté et devenant attribut : contrairement à Gauthier Valence, Serge n'est pas simplement dans le lieu au sens courant de l'expression, il y fait milieu, rendant presque impensable l'idée qu'il puisse partir de l'île pour revenir en ville. C'est ce qui transparait aussi brutalement dans une des scènes de clôture du film où se réveille « la dimension sociale et mondaine »[46] de l'île. En effet, à

[45] S.a., *Alceste à bicyclette. Dossier pédagogique*, Paris, Nathan [en ligne], 2013, p. 5.
URL : https://www.pathefilms.com/sites/default/files/files/ALCESTE_DPEDA%5B2%5D.pdf-1.pdf
[46] *Ibid.*

l'occasion du week-end de Pâques, de nombreux personnages appartenant au milieu culturel parisien se réunissent dans la maison de l'éditrice prêtée à Gauthier Valence le temps de son séjour. Cette résurgence de mondanité éclaire alors et pérennise le décalage entre Serge et cette population : en costume d'Alceste, il rompt définitivement avec Gauthier et la société des faux-semblants que ce dernier incarne. Et à l'image du misanthrope à la fin de la pièce de Molière, le choix de vie de Serge se porte ici sur un seul des deux visages de l'île : celui de l'isolement et de la mise à l'écart volontaire du monde.

Se mouvoir, s'arrêter, rester là : différentes approches du paysage

Dans de nombreux ouvrages prenant pour tout ou partie le paysage comme objet de questionnement et d'étude, deux situations semblent rendre possible la connivence avec celui-ci. La première en appelle à l'immobilité de l'observateur placé loin du paysage et dont l'attention, de ce fait, devient directionnelle. Cette situation nécessite de la part de l'observateur une attitude à la fois oisive et active ; il y faut un arrêt *et* un transport, l'arrêt ouvrant à la perception du paysage, le transport y connectant. Le second état dissout le besoin de fixité tout autant que de distance ; l'observateur peut aussi bien être immobile ou se déplacer, car le paysage n'est plus devant mais *alentour*. C'est ainsi que pour Michel Collot comme pour Pierre Sansot, le paysage s'affirme *aussi* dans la mobilité de celui qui le perçoit :

> le paysage, pour un tel sujet, n'est pas un spectacle à contempler de l'extérieur [...] : il n'est pas en face mais autour de lui. Dès lors, il ne fait pas toujours l'objet d'une perception nette et détaillée, mais plutôt d'une appréhension confuse et globale ; il est souvent senti et ressenti sans être vraiment vu. Mais, même quand il n'est pas au centre de l'attention du sujet, il reste constamment présent à son horizon, à l'arrière-plan de la conscience qu'il a de sa situation dans le monde[47].

Cette proposition arrange d'une certaine manière le cinéma, formellement incapable de souscrire au modèle pictural du paysage instauré depuis la Renaissance et qui sous-entendait en fait une triple fixité : celle du tableau, celle du paysage représenté, et celle de l'observateur. Cependant, cette manière d'appréhender le paysage met à distance la notion de *spectaculaire* ; le paysage ne se laisse plus simplement admirer ou contempler comme un élément extérieur à soi, il se ressent comme une familiarité, ce que Martin de la

[47] Michel Collot, « Paysages en mouvement. L'image-émotion », *Vertigo*, n° 31, 2007, p. 9.

Soudière appelle « entrer en paysage »[48]. Et le géographe de rappeler qu'« entrer sous-entend quitter le dehors pour pénétrer un intérieur, un lieu clos, pousser une porte, rentrer dans une maison ou un chez-soi ! ». Selon cette hypothèse, le paysage serait alors « un intérieur "autre", un moi forain, [...] un double de notre chez-nous, son extension, son prolongement »[49]. Ce qui empêche le paysage serait alors dans ce cas le non-familier, ou ce qui est étranger, c'est-à-dire, étymologiquement, ce qui est « du dehors, extérieur ; qui n'est pas de la famille, du pays ». Disons-le, ce qui « dépayse »[50]. On trouve donc ici un contre sens étymologique à chercher à profiter du dépaysement pour « entrer en paysage ». Il n'y en a cependant plus si l'on réintègre le spectaculaire, le différent, la surprise de la nouveauté ou tout simplement le beau dans les critères premiers de définition du paysage.

Dans la réflexion de François Jullien, on trouve l'hypothèse d'une hiérarchie de valeur des paysages ; pour lui, « les paysages qu'on traverse et qu'on contemple de loin "ne valent pas" ceux dans lesquels on évolue à l'aise », car

> les premiers restent encore extérieurs, tandis que les paysages dans lesquels on se plaît à se promener ou à habiter sont devenus un *milieu*, de l'ambiant, prégnant, on y est dans son *élément*. Façon de reconnaître, un pas plus loin, que ce qui fait paysage ne se réduit pas au perceptif, mais se promeut en lieu d'échange le rendant *intensif*[51].

Mais ce que vante ici F. Jullien, est-ce encore bien du paysage ? Car pour beaucoup, on l'a évoqué, le processus de production du paysage[52] appartient à un phénomène « qui instaure une distance entre l'objet vu et perçu et la société qui le voit et le perçoit, distance qui implique en fait une vision extérieure. » Car

[48] Martin de la Soudière, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2019, p. 9.

[49] *Ibid.*

[50] Selon le CNRTL, en 1690 est attestée l'emploi du verbe « dépayser » signifier « désorienter quelqu'un en le changeant dans ses habitudes », ce qui revient bien à défamiliariser (https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9payser). L'Encyclopédie Universelle ajoute qu'il s'agit de « mettre mal à l'aise par changement de décor, de milieu, d'habitudes. » (https://encyclopedie_universelle.fr-academic.com/37392/d%C3%A9payser).

[51] François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 2014, p. 86-87.

[52] Et l'auteur précise : qu'il s'agisse d'un paysage littoral, montagnard ou de la campagne.

> lorsqu'on est dans cet objet, on n'en a pas la même vision, et les recherches qui ont été faites ces dernières années, en particulier en sociologie, en ethnologie et en géographie, montrent effectivement que le regard est essentiel pour instaurer un territoire, un paysage[53].

Ainsi semble exister une typologie du paysage dont nous relevons deux catégories-type : d'un côté, le paysage à distance, vu de plus ou moins loin, délimité, cadré, toujours partie du pays, le paysage-spectacle, objet d'admiration et d'émerveillement ; de l'autre, le paysage circonvoisin, intérieurement familier, le paysage-milieu provoquant un accroissement du sentiment d'être et d'habiter. Dans son travail sur la notion d'habiter, d'ailleurs, le philosophe et historien Jean-Marc Besse se place dans la filiation de l'idée d'un déplacement intérieur directionnel, de l'homme à l'espace, énoncé clairement sous la forme d'une projection :

> L'être humain, pour reprendre ici l'expression d'un des principaux théoriciens de l'anthropologie de l'espace, Edward T. Hall, est un "être de projection", c'est-à-dire qu'il s'accomplit lui-même dans son identité humaine spécifique en projetant son image dans la matière, en organisant le monde extérieur à son image[54].

Mais c'est Michel Collot, dans un article de 1986 sur la perception des paysages qui exprime peut-être le mieux cette idée d'une projection n'étant pas strictement visuelle. Suivant une approche phénoménologique, il propose d'abord de s'inspirer des travaux de Moles afin de considérer le paysage comme faisant partie du « territoire perceptif » de l'homme, lequel « est *vécu* comme un prolongement du corps propre »[55]. Issue du regard, la projection se mue alors en transport imaginaire du corps tout entier. En effet, pour Michel Collot toujours, si

> l'espace du paysage correspond à la [...] zone [...] où les conditions de la perception visuelle sont optimales », c'est que « cette profondeur de champ est vécue comme un véritable épanouissement de l'espace corporel. Le corps s'agrandit aux limites de l'horizon, qui mesure en quelque sorte son envergure, l'empan de sa présence au monde. Ainsi le paysage se définit comme espace « à portée de regard », mais

[53] Yves Luginbühl, « La Découverte du paysage littoral ou la transition vers l'exotisme », dans *Le Paysage littoral, voir, lire, dire*, *Cahiers paysages et espaces urbains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, n°3, 1995, pp. 8-9.

[54] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 87.

[55] « Points de vue sur la perception des paysages », dans *Espace géographique,* tome 15, n°3, 1986, p. 214

> aussi à disposition du corps ; et il s'investit de significations liées à tous les comportements possibles du sujet. Le voir renvoie à un pouvoir[56].

Notons cependant que la proposition de François Jullien, lorsqu'il énonce la possibilité d'un « paysage-milieu », permet de penser celui-ci comme pouvant aussi s'établir non plus dans l'ordre d'une appartenance (le chez-soi et le familier trouvant souvent un écho dans la possession et la propriété) mais d'une co-appartenance corps-paysage où « l'espace dessine une géographie intérieure », « dessine des liens secrets, imaginaires pour habiter à son tour l'intériorité de celui qui l'habite, créant ainsi un jeu d'ancrage spatial pour cette intériorité »[57]. Martin de la Soudière parle à cet endroit « d'ambiance paysagère », et Corinne Maury de constater combien « cette notion de paysage-ambiance est [...] féconde », précisant que « pour la pensée phénoménologique, le paysage est à relier tant à un *devant-nous* qu'à une présence intérieure, induisant des résonances dans les arrière-fonds de l'être tel qu'il se saisit "au monde" »[58]. Enfin, si l'on s'en réfère au travail de Bruce Bégout sur (et c'est le titre-même de son ouvrage-somme) le « concept d'ambiance », celle-ci ne se forgerait pas tout à fait par une projection (de l'homme dans l'espace), mais bien plutôt par une jection : pour B. Bégout, l'ambiance se définie comme un « entre », elle résulte de la jonction des pôles objet-sujet dans l'espace de leur écart.

Quand le voyage défait le paysage : l'île de Ré, partie II

Confrontées à l'absence de familier, vivant une intranquillité permanente au monde, Lizzy et Nina, les deux personnages principaux du film *Meurtrières* de Patrick Grandperret, sont incapables de rester longtemps au même endroit et renouvellent sans cesse l'effort de se déplacer vers l'inconnu. Empruntant le genre du road movie, le film explore ainsi différents espaces et différentes classes sociales. Le déplacement répété des personnages principaux, aidé par leur manque d'attaches, amène à une prise de distance vis-à-vis de la sédentarité, vécue comme un impossible : en arpentant un territoire qui n'est pas le leur, Lizzy et Nina se confrontent régulièrement à ceux qui en ont une quelconque

[56] M. Collot, *op. cit.,* p. 215

[57] M. de la Soudière, « ... » dans *L'appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Gérard Peylet, Hélène Saule-Sorbé (dir.), Bordeaux, MSHA, 2015, p. 51.

[58] Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 12.

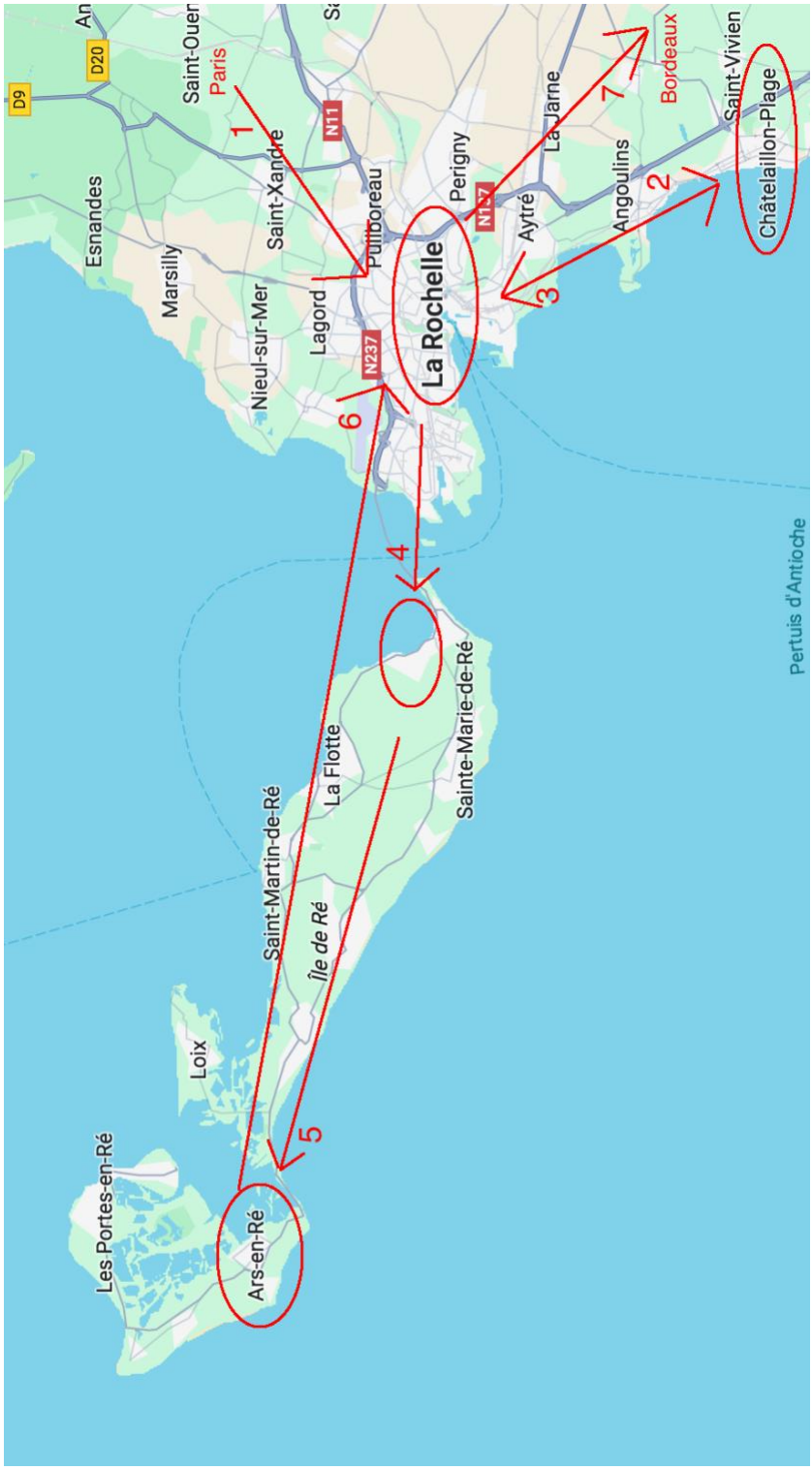
« propriété ». Se dévoile alors, à travers ces rencontres, le fait que pour elles il ne peut y avoir nulle part de « chez soi », nulle part de sécurité.

Au début du film, si Nina est covoiturée depuis Paris jusqu'à La Rochelle par une amie de sa cousine, elle ne vient pas de Paris-même mais de sa périphérie : pour arriver à Paris, elle doit donc d'abord emprunter un train de banlieue, point de départ de son itinérance. Mais le film s'ouvre également sur un second départ, car à celui de Nina s'ajoute celui de Lizzy, emportée inconsciente à l'hôpital par une ambulance après une tentative de suicide. Si le point de chute de Nina est initialement Bordeaux, elle décide finalement, sur proposition d'un emploi, de rester quelques temps à La Rochelle, avant d'être amenée à son tour, suite à une crise, à l'hôpital psychiatrique où elle fait la connaissance de Lizzy. Les déplacements qu'effectuent par la suite les deux femmes sont toujours cités dans le film ; la parole guide ou accompagne ainsi souvent le cheminement, donnant des informations au spectateur en même temps qu'à d'autres personnages de la diégèse. Leur itinéraire est donc facilement identifiable, au moins dans ses grandes lignes, sur une carte, en suivant les toponymes de villes comme, pour la partie charentaise-maritime du récit : Châtelaillon-Plage, Rivedoux-Plage ou Ars-en Ré. Les déplacements de Nina et Lizzy, après leur rencontre à La Rochelle se font principalement selon une ligne horizontale qui tente d'abord de s'échapper vers l'ouest, vers l'île de Ré et jusqu'à l'extrémité de celle-ci, avant de s'inverser, dans l'idée qu'ont les personnages de finalement gagner Bordeaux. Ces déplacements, ressorts narratifs du film, font surgir de nouveaux personnages car ne disposant pas d'un véhicule en propre, les deux femmes sont contraintes soit de marcher soit de compter sur l'aide d'un tiers. Elles sont alors covoiturées, dans l'ordre, par un routier, un habitant de l'île, deux jeunes en scooter, un marchant en camionnette et enfin une femme en décapotable, avant de finalement prendre un taxi à La Rochelle, assurant ce dernier de pouvoir régler pour le trajet une somme dont elles ne disposent en fait pas.

Après avoir énoncé l'itinéraire emprunté par les deux personnages et affirmé la facilité avec laquelle il est possible de le retracer sur une carte (voir ci-dessus), un premier constat s'impose, allant à l'encontre de cette « lisibilité du cheminement » : l'itinéraire de Nina et Lizzy est en fait ressenti comme celui d'une déambulation forcée par les évènements, et davantage encore comme un état d'égarement. Amenées sans arrêt là où elles n'ont pas choisi d'aller, obligées de rebrousser chemin avant de toujours repartir, chaque but poursuivi est une impasse. Dans *Meurtrières*, l'environnement disparait progressivement pour laisser

place à des routes qui se succèdent sans aboutir jamais à une quelconque fixité dans un lieu, n'étant orientées vers aucun dénouement. Et malgré le nom des lieux traversés, qui évoquent la plage ou l'insularité et sont de ce fait déjà empreints d'un certain agrément lié à la vacance, aux loisirs voire à l'exotisme, jamais l'espace n'apparait ainsi dans le film. Davantage encore : jamais l'espace n'y apparait comme paysage. Les deux personnages principaux, en déprise avec leur environnement, toujours en décalage ou en collision avec lui et jamais en connivence, empêchent littéralement (formellement) le paysage d'advenir. Les lieux, s'ils sont parfois ceux d'un repos, ne le sont que fortuitement, et n'amènent jamais pour autant à *voir* du paysage : le regard, d'être toujours en présence d'un autre corps, voire d'un corps entravant, n'a pas le temps et le loisir de se laisser affecter par les lieux pour que naisse la possibilité d'une « pensée du paysage »[59]. Par glissement, le spectateur emprunte alors le point de vue (la position dans le monde) de Nina et Lizzy ; car en s'attachant à exposer des corps en butte les uns aux autres, la caméra fait d'eux la force centripète de l'image. Rien n'est donc vraiment (non pas juste vu mais) regardé de l'île de Ré, alors qu'elle est traversée de bout en bout, et aucun syntagme descriptif du paysage de l'île ne s'immisce dans le film.

[59] A ne pas confondre avec une possible « pensée paysagère ». Pour la distinction entre les deux formules, voir : Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Bastia, Éditions éoliennes, 2016 (1ère éd. 2008), 125 pages.



Itinéraire des deux personnages du film Meurtrières autour de La Rochelle.

Jamais le film ne prend le temps, par exemple, de filmer la plage comme un potentiel espace de délassement ; la côte en général, si elle n'est pas cachée, est segmentée, ne laissant à Nina et Lizzy que le loisir du port. Port commercial sans beauté renvoyant au commerce fluvial et à la grande course mondialisée dont sont exclues les deux jeunes femmes, espace de rêverie d'un ailleurs qui les laisse ici encore sur le quai, le port ne leur offre qu'une petite porte de sortie : une baignade riante et salutaire, celle que l'on aurait attendue de la plage et qui montre encore une fois le décalage entre les deux personnages et, à différentes échelles, lieux, espaces, monde.



De haut en bas : Meurtrières
TC = 00:18:36 ; 01:12:36 ; 01:23:11

Pour Fabrice Lucchini, de toute manière, « il n'y a rien de moins intéressant que le paysage de l'île, qui est une espèce de champ de patates, tout est plat. Celui qui veut du grand paysage n'a qu'à aller dans l'Ardèche[60]. » Opposant « paysage » à « grand paysage », l'acteur fait ici le constat d'un espace ordinaire, à l'opposé d'une quelconque « monumentalité paysagère »[61]. Nul portrait non plus n'est proposé des deux visages de l'île visibles dans *Alceste...* ; nulle trace, donc, du tout-Paris évoqué par Philippe Le Guay : les personnages rencontrés sur l'île sont majoritairement ceux qui y vivent et y travaillent, croisés au hasard de terrasses, de routes, ou d'évènements locaux (marché, fête foraine), lieux jamais surpeuplés malgré la saison propice au tourisme et dans tous les cas jamais chics ou mondains. Ainsi en témoignent quelques remarques ou échanges prononcés au gré des lieux traversés, de Châtelaillon-Plage « ville morte » où « on peut pas savoir à quelle heure passe le train » car « c'est freestyle, c'est wild », au marché d'Ars-en-Ré où « c'est la foire aux vieux ». Ce n'est pas, comme dans *Alceste...*, que s'y détache une absence liée spécifiquement à la hors-saison, mais plutôt que la fréquentation de ces lieux y est en quelque sorte *normalisée*, renvoyant chacun à sa réalité extra-urbaine et extra-mondaine, quotidienne, banale pourrait-on dire.

Dans *Meurtrières*, les déplacements, soulignons-le encore, sont toujours partagés et de là propices à des rencontres, souvent désagréables. Le fait de ne pas disposer d'un véhicule privé oblige de fait à une dépendance vis-à-vis d'autrui, c'est aussi ce qu'expérimente Gauthier Valence dans le taxi qui l'emmène de la gare de La Rochelle à l'île de Ré (*Alceste...*) : cet épisode marque le début d'ennuis à venir avec le chauffeur de taxi. Dans le film de Patrick Grandperret, cette sujétion à celui qui conduit le véhicule est encore plus prégnante lorsque, comme dans le cas du taxi, le trajet est monétarisé. Revient alors régulièrement l'idée que le transport a un coût ou qu'il engage plus qu'un simple déplacement sur le territoire ; il engage quelque chose dont on ne sait pas immédiatement ce qu'il est et qui fait naître de la gêne et/ou de la tension. Cette dernière oblige en quelque sorte la caméra à « coller » aux personnages, à ne jamais les laisser seules, à ne jamais s'adonner à cadrer du paysage, et donc à n'en construire jamais. Comme le rappelle Antoine Gaudin,

[60] Propos de Fabrice Lucchini dans : Étienne Sorin, « *Alceste à Bicyclette*: les paradis perdus de l'île de Ré », *Le Figaro* [en ligne], publié le 28/08/2014, consulté le 21/07/2022

[61] Nous empruntons cette expression à Corinne Maury.

> dans le régime narratif/représentatif classique du cinéma, les conditions d'émergence du « sentiment de paysage » sont réunies lorsqu'on se trouve face à un plan [...] en extérieur [...] mettant provisoirement l'action en retrait pour produire une émotion esthétique, un « spectacle au sein du spectacle », selon un régime sensible inscrit de longue date dans notre culture visuelle[62].

Or, dans *Meurtrières*, les corps de Lizzy et de Nina, d'être intranquilles, tirent sans arrêt le récit vers une action à la fois unique et continue : celle de leur propre mouvement.

Corinne Maury écrit à propos de certains cinéastes qui,

> dits « de l'errance », ont filmé des corps se mesurant à de grands espaces inhabités et déserts, qui parfois les absorbent, les perdent. La route est alors pour ces corps en fuite un espace à parcourir, à vaincre. Errer revient à arpenter routes et chemins, à chercher son orientation, ou encore à expérimenter des espaces extérieurs illimités. Dans ces films, l'horizon, qui sans cesse se dérobe, est un constituant central de l'image. L'étendue démesurée, la route interminable structurent des entités spatiales non localisables, jamais circonscrites[63].

Or, si le film de P. Grandperret s'apparente à la tradition du road movie américain, sa relation à l'environnement dans lequel prennent place les deux protagonistes est pour le moins ambiguë et ne répond pas entièrement à la définition proposée par C. Maury. En effet, dans *Meurtrières,* aucune étendue visible ne procure le sentiment d'une totale perte de repères, aucune immensité *spatiale* ne dilue ou n'affirme « l'être-là » des protagonistes ; il n'y a pas de confrontation au lieu, il y a confrontation au monde, et cette friction permanente en passe par un lieu comme par tout lieu pour s'exprimer. L'île de Ré n'y est donc que bribes et segments, morceaux disparates ne permettant jamais d'étirer le territoire en un tout, de lui donner le « plein » du paysage. Cette fragmentation du territoire parcouru éclaire alors non pas un espace jamais circonscrit mais au contraire un espace enclavant, fait partout de limites et surtout de répétitions : malgré les kilomètres et la diversité des toponymes, le parcours de Lizzy et Nina boucle sans cesse sur lui-même, tout comme la trame narrative du film qui débute et s'achève sur le même évènement, le meurtre du chauffeur de taxi qui donne son titre au film.

---

[62] Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 31.

[63] Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, pp. 12-13.

La bourgeoisie en vacances

Une spécificité se révèle au fur et à mesure des films étudiés : c'est l'émergence récurrente d'un socio-type de personnages en fonction du lieu géographique où se situe le récit. Si l'on ne reviendra pas ici sur le fait[64] que La Rochelle, grâce à son port, fut le premier site de la façade Atlantique allant du Nord de la Charente-Maritime au Sud des Landes utilisé comme lieu de tournage dès la seconde moitié du XXème siècle, on constate que de 1970 à 1996, deux nouveaux sites apparaissent : l'île de Ré et le Cap Ferret.

1956	*La Foire aux femmes*	Jean Stelli	La Rochelle
1956	*Le Salaire du péché*	Denys de la Patellière	La Rochelle
1956	*Le Sang à la tête*	Gilles Grangier	La Rochelle
1962	*Le Bateau d'Emile*	Denys de la Patellière	La Rochelle
1967	*Les Demoiselles de Rochefort*	Jacques Demy	Rochefort
1970	*Le Petit Bougnat*	Bernard Toublanc-Michel	La Rochelle/île de Ré
1970	*Les Choses de la vie*	Claude Sautet	Île de Ré
1983	*Vive la Sociale !*	Gérard Mordillat	La Rochelle/île de Ré
1985	*L'Amour ou presque*	Patrice Gautier	La Rochelle
1988	*Juillet en septembre*	Sébastien Japrisot	Cap Ferret
1989	*Les Maris, les femmes, les amants*	Pascal Thomas	Île de Ré
1993	*Tout ça... pour ça !*	Claude Lelouch	Île de Ré
1996	*Oui*	Alexandre Jardin	Lège-Cap-Ferret

Tableau des films français sortis en salle avant 2000 et dont le lieu de tournage principal se situe entre le nord de la Charente-Maritime et le sud des Landes.

[64] Déjà explicité dans notre introduction.

Si, à partir des années 2000, on voit les lieux de tournage se diversifier et le panel des sites s'élargir pour embrasser l'île d'Oléron, Mimizan, Biscarosse, le Pyla-sur-Mer, La Teste-de-Buch, etc., les deux sites que sont l'île de Ré et le Cap Ferret semblent continuer à capter, et ce depuis la sortie en 1970 du film de Claude Sautet *Les Choses de la vie,* l'essentiel de la grande et petite bourgeoisie en villégiature.

Historiquement, le développement du tourisme sur ces deux sites sont contemporains l'un de l'autre, se développant largement durant les années soixante. Tant et si bien qu'aujourd'hui, « près de 59 % des logements de l'île [de Ré] sont des résidences secondaires »[65] ; et si l'on considère uniquement le « village people » des Portes-en-Ré, le pourcentage passe à 82%[66], chiffre proche de celui des 80% de la presqu'île du Cap Ferret, qui voit sa population s'élever de 600 à 30 000 en période estivale[67]. Sur l'île de Ré, où l'on dénombre environ 18 000 habitants hors-saison, la population est multipliée par dix l'été. Mais l'engouement pour ces deux sites est plus ancien et remonte au début du XXe siècle, notamment du fait de quelques célébrités, personnalités des arts et des lettres qui les fréquentèrent de manière plus ou moins confidentielle. Ainsi, le poète et cinéaste Jean Cocteau, issu il faut le préciser de la grande bourgeoisie parisienne, vint s'établir sur la presqu'île du Ferret à l'été 1917. Il témoigne, dans des lettres écrites à sa mère, de l'affection qu'il porte au site, mais surtout de la situation d'isolement de celui-ci, alors bande de sable pourvue uniquement de quelques cabanes de pêcheurs ostréicoles en bois : « On rame, on dort, on se roule dans le sable, on se promène tout nu dans des paysages du Texas » ; « Déjà tout un jour dans ce paysage nègre, superbe, où on respire un air riche et salé » ; « Ici, aucun "journal". Rien. Le flux, le reflux, du soleil, moins de soleil, resoleil, etc., etc. ce qui donne à l'œil un vague étrange et à la peau une couleur étrusque[68]. »

Concernant l'île de Ré, citons Suzy Solidor qui, une des premières, découvrit le village des Portes-en-Ré, jusqu'à y acheter une propriété en 1939 ; et malgré son attachement

[65] Clotilde Buhot, « Embourgeoisement et effet littoral. Recompositions socio-spatiales à La Rochelle et à l'île de Ré », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 1, 2009.
URL: http://journals.openedition.org/articulo/1034

[66] Chiffre de 2017. Source : Véronique Hugerot, « Les Portes, destination liberté », Ré à la Hune [en ligne], publié le 02/08/2017, consulté le 04/01/2022.
URL : https://www.realahune.fr/les-portes-destination-liberte/

[67] Stéphane Mandard, « Au Cap Ferret, petit paradis pour résidences secondaires de luxe, la flambée immobilière contre vents et marées », *Le Monde* (En ligne), publié le 20/10/2021, consulté le 10/11/2022.

[68] Jean Cocteau, *Lettres à sa mère. Tome I.* 1898-1918, Paris, Gallimard, « Blanche », 1989, 544 pages.

plus tardif à la Côté d'Azur, elle y reviendra jusqu'à la fin de sa vie. Ici encore, l'isolement est incontestable :

> Dans les années 1930, Les Portes étaient un petit village de paysans, de maraîchers, et de paludiers, ou sauniers, c'est-à-dire de producteurs de sel. [...] bout d'île perdu, où conduisait une mauvaise route, cul-de-sac tranquille où l'on pouvait être à l'abri des regards indiscrets[69].

Et en effet, la liaison avec les deux sites depuis le continent n'a pas toujours été aussi aisée qu'elle l'est aujourd'hui ; si la ligne maritime Arcachon-Cap Ferret existait déjà avant 1960, la création cette même année d'un port de plaisance dans le village de La Vigne introduit une plus grande facilité d'accès à la presqu'île. Quant à l'île de Ré, il faudra attendre 1988 pour pouvoir la rejoindre par la route avec la construction du pont ; auparavant, l'accès se fait d'abord, de 1903 à 1945, par un unique bateau à vapeur nommé *L'Express*[70] puis, après la seconde Guerre Mondiale, par des bacs transbordeurs.

C'est à cette période, post-1945, et surtout à partir des années soixante, qu'une

> seconde vague, beaucoup plus significative, submerge le village des Portes qui survit difficilement, l'exode rural le vidant de sa substance. De vieilles familles [...] achètent les maisons du vieux village. En raison même de l'intensité du système de relations qui les unit, elles sont de plus en plus nombreuses à se retrouver voisines pour l'été, comme elles le sont l'hiver. Ces vieilles familles fortunées viennent des beaux quartiers parisiens ou de ceux de Bordeaux ou de Lyon[71].

Aujourd'hui l'île de Ré, et principalement la partie Nord-Ouest de l'île, « est fréquemment comparée au XVIe arrondissement parisien[72]. » Une très grande majorité de ces résidents est issue, comme déjà mentionné, de la petite bourgeoisie intellectuelle ou de la haute société (hommes politiques, peoples, aristocrates et grande bourgeoisie). L'omniprésence des résidents secondaires « invite à postuler de leur influence sur la structure socio-spatiale des

[69] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), p. 62.

[70] Voir le recensement issu du travail personnel mais pointu de François Delboca au lien suivant : http://francois.delboca.free.fr/port/fsliaiso.html

[71] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), p. 62.

[72] *Ibid.*

lieux fréquentés, même s'il ne s'agit que d'une occupation temporaire »[73] : ce beau monde reste dans un « entre soi », ce que révèle bien certains films de notre corpus tels *Les Petits Mouchoirs* de Guillaume Canet (ainsi que sa suite *Nous finirons ensemble*), *Ma famille t'adore déjà*, de Jérôme Commandeur et Alan Corno, ou l'avant-dernière scène du film *Alceste à bicyclette* de Philippe Le Guay, montrant une grande réception mondaine dans la maison rétaise d'une éditrice parisienne.

Le film de Jérôme Commandeur et Alan Corno pousse d'ailleurs cet entre-soi jusqu'à mettre en avant, au-delà d'une classique rivalité de classe entre Julien et la famille d'Eva, sa compagne, une rivalité « intra-classe » : la famille d'Eva, identifiée comme bourgeoise, s'oppose à une autre famille que l'on présume cette-fois ci aristocratique par le qualificatif moqueur qui leur est donné : « les Versaillais ». Quoi qu'il en soit, cette agrégation sociale, réelle, est favorable à elle-même puisqu'elle provoque la fuite obligée de certains résidents moins fortunés qui subissent la montée du prix de l'immobilier et surtout son revers, l'imposition des propriétaires. En effet, concernant l'île de Ré, le prix du mètre carré de terrain constructible et viabilisé[74] rend certains héritiers d'une maison familiale avec terrain assujettis à l'impôt de solidarité sur la fortune. Ne pouvant payer cet impôt, ils vendent, favorisant l'exode des autochtones et l'acquisition de ces nouveaux biens mis sur le marché par une clientèle aisée[75]. La même dynamique immobilière et socio-économique a eu lieu aux « 44 hectares », accentuée par la petite superficie de cette zone située à l'extrémité du Cap Ferret, ou là encore de nombreuses personnalités ont acquis des résidences secondaires.

La fréquentation de ces lieux est en outre devenue cyclique, voire pendulaire ; à la désertion hivernale, bien visible pour l'île de Ré dans le film *Alceste à bicyclette* s'oppose une fréquentation estivale massive dont la dynamique, dans le film *Ma Famille t'adore déjà*, est relevée par une boulangère. Assistant au défilé des voitures devant sa boutique, celle-ci dit

[73] Clotilde Buhot, « Embourgeoisement et effet littoral. Recompositions socio-spatiales à La Rochelle et à l'île de Ré », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 1, 2009.

[74] Estimé à environ 700 euros et pouvant atteindre jusqu'à 1500 euros selon le site Barnes International Realty, spécialisé dans le marché de l'immobilier de luxe. URL : https://www.barnes-iledere.com/fr/l-Ile-de-re/prix-de-l-immobilier-sur-l-ile-de-re/350-500-176

[75] Voir l'article suivant : « Les "riches malgré eux de l'île de Ré" et l'impôt de solidarité sur la fortune », par Pierre-Marie Lemaire, *Sud Ouest* [en ligne], publié le 29/11/2010, consulté le 30/11/2022.

URL : https://www.sudouest.fr/charente-maritime/la-flotte/les-riches-malgre-eux-de-l-ile-de-re-et-l-impot-de-solidarite-sur-la-fortune-10192041.php

en effet : « Tiens, voilà mon troupeau de Parisiens. Allez, un petit quart de Lexo maintenant, ça va aller. » Et pourtant, si le substantif « troupeau » (outre son aspect critique) connote bien la densité du flux touristique saisonnier, celle-ci n'est en fait jamais filmée, le seul plan présentant l'arrivée des touristes ne montrant en effet que quatre voitures se suivant sur le port. Et les autres plans de l'île ne feront par la suite état que de routes vidées de leurs véhicules, laissant les vélocipédistes libres d'y pédaler en toute tranquillité, loin des embouteillages ainsi invisibilisés.



Ma famille t'adore déjà
TC = 00:13:09

Et on assiste à une pareille utopie d'un espace « laissé-gardé pour soi » dans *Les Petits mouchoirs,* bien loin de la réalité des lieux. Car qu'il s'agisse du Cap Ferret ou de l'île de Ré, les flux touristiques engorgent chaque été leurs routes, et leurs accès, peu nombreux, sont ainsi rendus difficilement accessibles en haute saison. Les journaux locaux traitent d'ailleurs régulièrement du sujet, comme en juillet 2023 dans un article du *Sud-Ouest* intitulé « Cap Ferret : la "souricière" de la route unique en cas de feu » et dans lequel on peut lire :

> Bondée en été, une seule route de 22 km traverse ce territoire-entonnoir desservi par une seule route. [...] Un entonnoir qui se remplit puis se vide de dizaines de milliers de véhicules chaque jour : près de 13 000 à « l'heure de pointe » du matin, 25 000 comptabilisés en une journée dans les deux sens[76].

[76] Par Yannick Delneste, publié le 18/07/2023, consulté le 28/11/2023.
URL : https://www.sudouest.fr/gironde/lege-cap-ferret/au-cap-ferret-la-souriciere-de-la-route-unique-en-cas-de-feu-15971543.php

Même chose quant au pont qui relie l'île de Ré au continent : le journal *Ré à la Hune* titre en 2015 « L'île de Ré doit soigner ses troubles circulatoires[77] » ; et en 2023 on lit toujours, dans l'hebdomadaire *Le phare de Ré*, catégorie « mobilité » : « Des bouchons impossibles à faire sauter[78] ». Pour accéder à l'île de Ré, il faut ainsi prendre le Pont de l'île de Ré ; ensuite, deux routes sont possibles une fois arrivé à Rivedoux-sur-plage : la première part vers St-Martin-de-Ré, la seconde vers Le Bois-Plage-en-Ré. Mais à partir de La-Couarde-sur-Mer, ces deux routes rejoignent à nouveau une seule route principale qui traverse par la suite les marais salants jusqu'à l'extrémité Ouest de l'île. Et pour rejoindre le Cap Ferret, il en va de même : seule la départementale 106 longe le bassin d'Arcachon jusqu'au village ostréicole de l'Herbe. Rien d'étonnant donc à ce qu'à la belle saison, les embouteillages se fassent nombreux et récurrents dans ces deux endroits. Pourtant, dans les films de notre corpus, les personnages semblent toujours seuls sur la route. Ils traversent des espaces presque vides même à la belle saison (*Meurtrières*), ou alors ces déplacements ne sont pas visibles du tout (*Les Petits Mouchoirs*).



[77] Par Michel Lardeux, publié le 23/06/2015, consulté le 28/11/2023.
URL : https://www.realahune.fr/lile-re-soigner-ses-troubles-circulatoires/
[78] Sans auteur, publié le 28/08/2023, consulté le 28/11/2023.
URL : https://www.pharedere.com/actualite-8772-mobilite-des-bouchons-impossibles-a-faire-sauter







De haut en bas :
Ma Famille t'adore déjà ; TC = 00:13:21 ; TC = 00:12:26
Les Petits mouchoirs ; TC = 00:29:45 ; TC = 00:30:34

Par l'image, la fiction dépeuple donc les routes et les lieux que ces routes relient, concrétisant alors le fantasme individualiste qu'est la jouissance privée d'un espace public[79].

[79] Fantasme que l'on retrouve aussi à propos de la « plage sauvage ».

Dans les images ci-dessus, aucun embouteillage alors en perspective ; mieux : les seules voitures sur la route sont souvent ceux des protagonistes principaux, à l'exclusion de tout autre véhicule. Et sitôt arrivés sur le lieu de villégiature, le problème du partage de l'espace routier est mis à distance car la voiture, à quelques exceptions près, se trouve de suite abandonnée au profit d'autres moyens de transports tels le vélo pour l'île de Ré ou le bateau pour le bassin d'Arcachon. Mais Guillaume Canet va plus loin en « vidant » également le bassin d'Arcachon, quand celui-ci est pourtant le lieu d'une activité nautique élevée, spécialement l'été[80].

Cette appropriation symbolique par l'image des axes de circulation et donc d'accès aux lieux restitue une vision proprement touristique de ces derniers si l'on considère le touriste ou le vacancier comme quelqu'un qui souvent se contente de traverser, de regarder de loin (c'est ainsi que nous contemplons les lieux qui nous sont étrangers), et qui ne cherche le contact des autres que comme le gage d'une présence immédiate et sans durée. Pris en ce sens, le touriste devient alors « un merveilleux alibi : grâce à lui on peut regarder sans comprendre, voyager sans s'intéresser aux réalités politiques »[81]. Car mettre en scène des touristes comme personnages principaux, c'est établir le territoire en présence comme une parenthèse posée sur la quotidienneté territoriale. Et tenter de passer cette frontière, qui consiste pour le touriste à esquisser un pas de côté hors de cette parenthèse, est à la fois aisé et difficile : aisé car un autre pas de côté le ramène au confort et à l'inconséquence ; difficile car l'espace qu'il s'apprête à franchir est bien gardé. En effet, la possibilité même de nommer cette parenthèse temporelle *vacance*s (ou week-end, ou retraite...) tient à la capacité qu'à le lieu de villégiature de ne faire exister pour le touriste qu'un investissement de l'immédiateté, établi comme aboutissement d'une projection antérieure : le lieu est investi d'une vision

[80] Un rapport de Geomer publié fin 2010 chiffre à 12OOO le nombre d'embarcations présentes sur le Bassin à l'été 2008 et 2009.

URL : https://www.gironde.gouv.fr/content/download/14234/71719/file/rapport_geomer_2010.pdf

Voir aussi les deux articles de presse suivants, plus récents, qui posent la question de l'augmentation de cette fréquentation, et notamment depuis 2019/2020 :

- Bruno Béziat, « Nautisme : combien de bateaux naviguent sur le bassin d'Arcachon ? », *Sud-Ouest* [en ligne], publié le 03/12/2019, consulté le 30/05/2022.

URL : https://www.sudouest.fr/environnement/mer/nautisme-combien-de-bateaux-naviguent-sur-le-bassin-d-arcachon-4757772.php

- Julie Chapman, « Bassin d'Arcachon : avec l'augmentation de la fréquentation nautique, les opérations de sensibilisation se multiplient », *France3 Régions* [en ligne], publié le 21/07/2020, consulté le 30/05/2022.

URL : https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/gironde/arcachon/bassin-arcachon-augmentation-frequentation-nautique-operations-sensibilisation-se-multiplient-1855736.html

[81] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p.143.

précise devant répondre à des attentes qui lui préexistent, des attentes « hors-cadre », hors-sol.

Si cette vision s'oppose à une vision réaliste des lieux, elle privilégie une perspective paysagère (esthétique) qui ne peut souffrir d'une surdensité humaine (ou d'aucun de ses attributs, telle la voiture). L'image filmique, dans le cas présenté, inverse donc les termes de la proposition de Marc Augé à propos de la ville dans le roman, nous faisant penser que l'éloignement d'avec la ville prête un décor exemplaire, dans le film, à l'évidence simultanée d'une menace qui ne se réalise jamais complètement – la société– et d'un idéal qui ne s'accomplit jamais réellement – la solitude[82]. Rappelons également que pour Jean Viard, ce regard paysagé du « voyageur » modifie les lieux, lesquels « deviennent le décor nécessaire de la vie d'habitants qui n'avaient rien demandé[83]. » Ces images filmées s'opposent alors à une vision proprement « habitante » des lieux. C'est-à-dire à la vision de ces personnes résidentes qui se sentent appartenir au territoire bien davantage que le territoire ne leur appartient et qui investissent celui-ci de liens divers et complexes. Le manque d'engouement de la boulangère, dans le film *Ma Famille t'adore déjà*, devant ce qui est censé annoncer « la belle saison » pour l'économie locale marque de fait l'écart conséquent entre habitants et touristes. Se rejoue alors la définition de la communauté. Si appartenir à une communauté c'est, au-delà du fait de faire société ou d'être inclus dans une collectivité, partager un certain nombre d'éléments en commun, alors nous pouvons considérer que le tourisme favorise la mise en présence de communautés différentes au sein d'un même *espace commun,* faisant parfois se confronter différents usages d'un même lieu. En effet, si d'un côté, « les voyageurs ont imposé aux lieux un regard paysagé »[84] , d'un autre côté, et les deux sont liés, ils imposent, par leur importance numéraire, des praxis qui transforment à la fois le lieu et le rythme du lieu. De fait, à Ars-en-Ré, si « toute la bonne société se montre dans le plaisir extrême de l'entre-soi » et qu'une « telle concentration dans un si petit village, cela se voit », au-delà de cet être-là, certaines pratiques s'affirment, comme par exemple le fait que

[82] La citation originale est la suivante : « Si le roman, donc, retient plus particulièrement l'attention de l'anthropologue, c'est parce qu'il y découvre la trace de l'énigme qui le captive et à laquelle la ville prête un décor exemplaire : l'évidence simultanée de l'impensable solitude et de l'impossible société, d'une menace qui ne se réalise jamais complètement – la solitude – et d'un idéal qui ne s'accomplit jamais réellement – la société. » Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 1997, p. 141.

[83] Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 13.

[84] *Ibidem.*

« parents et enfants ne se déplacent qu'à vélo » ; et évidemment, « ce ne sont pas des VTT aux couleurs criardes, mais plutôt des vélos noirs ou gris, sans sacoches »[85] :







De haut en bas : Alceste à bicyclette ; TC = 01:23:04
Ma Famille t'adore déjà ; TC = 01:26:57
Les Maris, les femmes les amants ; TC = 00:50:19

[85] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), pp. 62-63.

Des « corps de classe »

Le loup trouva une peau d'agneau que le berger avait abandonnée. Ravi de l'aubaine, le loup l'enfila par-dessus sa fourrure et se mêla au troupeau[86].

Tout mythe tend fatalement à un anthropomorphisme étroit, et, qui pis est, à ce que l'on pourrait appeler un anthropomorphisme de classe[87].

Précisons d'emblée que le cinéma « profite des taxonomies vestimentaires et donc des conventions pour faciliter la compréhension de la distribution des rôles entre les personnages du film »[88]. En effet,

> dans l'économie de la signification d'un film, le vêtement fait partie de son univers figuratif et donc sa lecture, en tant qu'objet fonctionnant à l'intérieur du monde possible représenté, l'emporte sur l'exigence de l'analyser en tant que texte autonome. Sans aucun doute, ses rôles actantiels sont appréciés à un niveau iconique, en particulier dans son apport homogène ou contrastif au décor ; sa portée symbolique permet de donner une première différenciation de statut social aux personnages[89].

C'est aussi ce que note Nicolas Herpin lorsqu'il écrit que l'habit exprime « de façon symbolique, des rapports d'autorité ou de prestige. La tenue portée est en effet une source d'informations, sur la personnalité du porteur, sa position sociale, réelle ou revendiquée, et ses intentions »[90]. Cependant, si la créatrice de costumes spécialiste des modes anciennes Nathalie Harran atteste bien du vêtement comme d'un

> marqueur social au moins jusque dans les années 30, [...] une véritable rupture a lieu après la Seconde Guerre mondiale. La grande majorité de la population commence à se fournir dans les mêmes magasins. Les classes sociales ne sont plus aussi cloisonnées qu'autrefois[91].

---

[86] *Le Loup déguisé en agneau*, Ésope.

[87] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », Paris, 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), p. 47.

[88] Pierluigi Basso Fossali, « Habiller les personnages, revêtir la chair », *Signata* [en ligne], 11/2020.

[89] *Ibidem.*

[90] Nicolas Herpin , « L'habillement, la classe sociale et la mode », *Economie et statistique*, n°188, 05/1986, pp. 35-36.

[91] Interview de Nathalie Harran par Véronique Dumas pour le site *Historia*, mise en ligne le 26/04/2017, consultée le 08/02/2023.

Frédéric Godart n'en dit pas moins de son côté, soulevant le fait que « les différences vestimentaires entre classes ou groupes sociaux sont moins frappantes que par le passé du fait de la massification de la mode et de la diffusion rapide des tendances[92]. » Il précise d'ailleurs que pour certains, les codes vestimentaires « sont aujourd'hui plus que jamais "sous-codés" ». Ainsi, pour Roland Barthes, puisque la différence de classe par le vêtement s'est considérablement brouillée, par nécessité démocratique, au cours du XXème siècle, c'est désormais le « détail », ou ce qu'il nomme ce « rien », ce « je ne sais quoi » qui établit désormais l'écart ; c'est la « manière » qui distingue[93]. Le vêtement possède ainsi, pour reprendre l'expression de Pierluigi Basso Fossali, des « déclinaisons prothétiques », dont celle de filtre, qui fait de lui un « agent de médiation par rapport à l'environnement »[94].

Ainsi, si les codes vestimentaires sont fonction de la classe sociale, ils expriment aussi un désir d'intégration à un groupe, quel qu'il soit. Pour le chercheur Frédéric Godard, d'ailleurs, « l'imitation est, avec la distinction, l'un de deux mécanismes fondamentaux de la mode**.** L'imitation permet aux individus de se sentir intégrés et remplit une fonction importante de validation sociale[95]. » L'emprunt au « local » pour tenter de gagner en légitimité revient alors sans cesse, mais d'autres éléments sont aussi « importés » : au final, s'affiche ce que Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot appellent un « corps de classe », dont la caricature est révélée dans *Ma famille t'adore déjà* par le personnage de Julien lorsque sa compagne Eva l'habille (le déguise) en prévision d'une rencontre avec sa famille :

> « - T'aurais pu me choisir autre chose ; regarde, j'ai l'impression d'aller à un congrès UMP.
> - Ça fait plus local. »

Et effectivement, sitôt sortis de la gare devant laquelle les attend la famille de son frère cette dernière lui donne raison, déployant « une grande homogénéité des hexis corporels, c'est-à-

URL : https://www.historia.fr/histoire-vivante/l%E2%80%99habit-fait-le-moine

92 Frédéric Godart (propos recueillis par Barbara Lambert), « Ces vêtements et ces marques qui trahissent votre origine sociale », *La Mode & les groupes sociaux* [en ligne], publié le 09/01/2017, consulté le 13/06/2023.

URL : https://www4004.wordpress.com/2017/01/09/premier-article-de-blog/

93 Ces notions sont empruntées à un article de Roland Barthes publié en 1962 dans la revue *United States Lines Paris Review* intitulé « Le dandysme et la mode » et repris dans : *Barthes. Œuvres complètes. Tome I. 1942-1965* (Editions du seuil, 1993, p 963-966).

94 Pierluigi Basso Fossali, *op. cit.*

95 Frédéric Godard, *op. cit.*

dire des manières de tenir son corps et de le présenter » : « des vêtements d'été, certes, mais toujours sobres. [...] Pas de shorts, mais des bermudas. Pas de nu-pieds, ni de baskets, mais des chaussures de style bateau[96]. »







De haut en bas : Ma Famille t'adore déjà
TC = 00:07:00 ; TC = 00:07:13 ; TC = 00:07:50

[96] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), pp. 62-63.

Ce « social modèle des "corps de classe" »[97] impose « une perception immédiate de la dissemblance et des inégalités lors de toute interaction sociale »[98]. Cette dissemblance est celle qui frappe par exemple entre la famille de Eva et le personnage de Dahlia qui se présente elle-même comme « la régionale de l'étape », ou entre Michel Saint-Josse et les campeurs des Flots Bleus. Mais si Michel Saint-Josse n'a aucune envie de s'intégrer aux campeurs, Dahlia, elle, tente tant bien que mal de se fondre dans l'univers de Jean et Marie-Laure (manière de profiter d'une classe à laquelle elle n'a pas accès sinon). Elle tente donc, ici encore par imitation, de calquer sa manière de se vêtir sur celle de Marie-Laure ; mais, avec toujours un peu trop d'exubérance, elle n'y parvient jamais tout à fait, ce qui la place en décalage permanent avec l'environnement mondain qu'elle fréquente.





De haut en bas : Ma Famille t'adore déjà
TC = 00:37:50 ; TC = 00:54:12

[97] *Ibid.*, p. 5.
[98] *Ibid.*, p. 82.

Les vêtements de certains personnages mettent ainsi en évidence la distance entre des classes sociales ; souvent, les couleurs criardes, franches, seront opposées au blanc, beige, bleu marine, ou noir. Durant toute la durée du récit du film de F. Onteniente, Michel Saint-Josse ne porte ainsi que deux tenues très similaires entre elles et qui le démarquent nettement du reste des personnages : la première avec laquelle il arrive et repart est constituée d'un pantalon beige, d'une veste beige et d'une chemise blanche. Le reste du temps sa tenue se compose du même pantalon beige ainsi que d'une chemisette de l'exacte même couleur que le pantalon. Guillaume Cadot, spécialiste en marketing et fondateur de la marque de vêtements pour hommes qui porte son nom, écrit au sujet de cette couleur qualifiée de « off-white » :

> La couleur claire a toujours été l'apanage des riches. Dure à entretenir, fragile dans le temps, statutaire, elle se porte lors des villégiatures sur la Riviera dans les années 1920 de la Café Society qui voyage de villes en villes en fonction des fêtes et des saisons. [...] les Américains parlent de « statement summer suit »[99].

Ces couleurs (ou ce refus des couleurs), lorsqu'elles sont arborées par un groupe « agrégé » en un lieu renseigne de fait sur ce lieu. Ainsi, toujours dans le film *Camping*, la crise de Sophie et son caractère outrageant au milieu d'un restaurant jugé par le spectateur comme plutôt chic au vu de l'ambiance et des personnes attablées génère un effet comique. Les codes vestimentaires, en opposant des classes, opposent aussi les lieux qui leur sont rattachés : le camping des Flots Bleus, sur la côte landaise, contre Marbella en Espagne, toponyme faisant référence au Marbella Hill Club, lotissement de villas construit à partir des années soixante en Andalousie, « réservé et géré par la haute société »[100].

La question du « local » est cependant à double entrée. Car un code vestimentaire « qui est particulier à un lieu limité dans l'espace » s'entend aussi comme une manière de se fondre dans ce lieu, d'y appartenir en quelque sorte en lui empruntant une de ses propriétés ou *tradition*. Est alors engagé un second sens, celui de l'« authenticité », beaucoup plus flou et parfois malaisé à employer tant l'authenticité revendiquée consiste parfois à « taire ou pour le moins minimiser le fait que le phénomène dont on cherche à rendre compte se

[99] Guillaume Cadot, « Beurre frais, baby blues, faux rouge ou jaune passé : on ose le costume pastel », *Les hardis* [en ligne], mis en ligne le 24/04/2019, consulté le 03/02/2023.
URL : https://www.leshardis.com/2019/04/costume-pastel/

[100] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), pp. 70-71.

transforme, est donc toujours autre que lui-même et aussi peut être dit de manières différentes, ce que les tenants de l'identité tiennent en toute logique pour un acte de trahison »[101] quand authenticité et « autochtonie » s'attachent justement à servir d'alibi à une « revendication identitaire »[102]. Non préférerons donc à cette distinction entre ce qui se prétend authentique et ce qui est jugé ne pas l'être une distinction basée sur la notion de transfuge, voire de transclasse[103]. Terme aujourd'hui employé pour désigner quelqu'un ayant changé de classe ou de milieu social, nous proposons ici d'en détourner si l'on veut l'usage courant pour l'appliquer au textile. En effet, un certain nombre de vêtements portés par les touristes pour « faire local », et en particulier, nous le détaillons plus loin, par la classe aisée en villégiature, sont des vêtements d'abord conçus et utilisés comme vêtements de travail, et plus spécifiquement du travail de la mer. Ainsi en est-il de la vareuse, chemise à toile épaisse portée par les marins-pêcheurs mais aussi par la marine nationale, tout comme la marinière, portée elle aussi par la marine française et inscrite par décret depuis le 27 Mars 1858 comme uniforme officiel de ses matelots. Si l'origine de l'espadrille est quant à elle controversée, il est cependant attesté qu'elle fut d'abord largement utilisée par les ouvriers et les paysans pyrénéens avant de se démocratiser ; enfin, la fameuse « chaussure bateau », comme son nom l'indique, fut initialement conçue pour la navigation, puisqu'elle dispose d'une semelle spéciale permettant à la chaussure d'adhérer sur le pont des bateaux. Mais son origine n'est cette fois-ci pas française, elle est américaine ; quant à son usage, il s'est d'abord développé parmi la navigation de plaisance avant d'entrer dans la marine américaine[104].

Ces vêtements renvoient aujourd'hui immanquablement au « catalogue d'images » estivales du littoral et de ses habitants, à tel point que *Le Figaro* publie un article en ligne en

[101] François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), p. 69.

[102] *Ibid.*, p. 43.

[103] Notion proposée par la philosophe Chantal Jaquet et qui distingue toute élévation sociale d'une personne, comparativement à la classe sociale dont celle-ci est issue. La possibilité d'un tel transfert concernant les vêtements de travail tient aussi en partie au fait que ceux-ci ne subissent pas les mouvements de mode : ils ne se démodent pas et répondent en cela à l'appétence qu'à une certaine partie de la bourgeoisie économique pour les vêtements dits classiques, c'est-à-dire qui ne sont justement pas soumis à des variations rapides de tendances.

[104] Il n'est pas inintéressant de relever que la chaussure bateau fait partie des codes d'un courant vestimentaire apparu parmi l'élite blanche du Nord-Est des États-Unis aux environs des années cinquante appelé « preppy » et qui est ustement caractérisé selon Tommy Hilfiger par « l'esprit marin ».

URL : https://www.lexpress.fr/styles/plaisirs/mode/expo-tommy-hilfiger-a-beaubourg_984909.html

Ce qu'il faut souligner, même si nous ne pouvons creuser cette question, c'est la jointure entre des lieux géographiquement éloignés grâce à cette homogénéité des corps de classe relevée plus tôt. Il faudrait également s'intéresser à la variation des « *hexis* corporels » en fonction de la proximité avec le littoral, et quel littoral.

2017 intitulé « Ré, Oléron, Yeu... comment s'habiller pour des vacances sur les îles »[105]. Dans cet article, tout y est :

> sur les îles de Charente-Maritime et de Vendée, oubliez le long bermuda hawaïen à poches et optez plutôt pour un short simple, droit et uni. Des couleurs neutres de préférence aux couleurs vives [...] Pour une touche plus tendance, on opte pour un choix de matière comme le lin.

Pour les pieds, « la chaussure bateau reste l'idéal », même si « on peut aussi aller acheter sa paire d'espadrilles bleu marine *pour davantage d'authenticité*[106]. » Dès 1989, dans le film de Pascal Thomas, ressortent ces *hexis* corporels, caricaturés dans *Ma Famille t'adore déjà*, auxquels tous les personnages se soumettent. Toutefois, la vareuse traditionnelle (et peut-être serait-il intéressant de se poser ici la question de l'importance de la *matière*, du *tissu*, par rapport à cette spécificité) reste, dans les films de notre corpus, majoritairement portée par les locaux, tel le gage d'un ancrage « véritable » (pour ne pas dire, donc, « authentique ») au lieu : c'est le cas de l'ostréiculteur Jean-Louis dans les films de G. Canet, mais aussi du jardinier Gaboriau dans *Liberté Oléron*.

Dans ce film, de Denis et Bruno Podalydès (2001), Jacques Monot et sa famille partent en vacances sur l'île d'Oléron. Le choix du lieu diégétique n'est pas anodin : décalque moins huppé et donc plus discret de l'île de Ré, l'île d'Oléron est aussi plus abordable. Ainsi, la famille Monot répond au lieu, ou inversement : n'appartenant pas à la classe bourgeoise, ses personnages cherchent à s'épanouir dans un entre-deux ; s'ils possèdent une maison sur l'île, ils doivent cependant utiliser toutes leurs économies pour s'acheter un petit voilier, rêve (ou lubie) de Jacques qui s'imagine peut-être ainsi échapper aux limites de sa condition en même temps qu'aux limites de la plage, ce dont témoigne Denis Podalydès lui-même, racontant son enfance :

> On allait tous les jours à la plage, on rentrait écrasés de soleil, c'était un vrai pensum, mais que faire d'autre ? Mon père a acheté le premier bateau en 1979. Ce

[105] Par Bertrand Duguet, sur *Le Figaro* [en ligne], publié de 17/07/2017, consulté le 12/01/2023.
URL : https://www.lefigaro.fr/mode-homme/2017/07/17/30007-20170717ARTFIG00008-re-oleron-yeu8230-comment-s-habiller-pour-des-vacances-sur-les-iles.php

[106] C'est nous qui soulignons.

> petit voilier était censé nous délivrer de quelque chose ; comme un rêve de prendre la mer... pour aller à l'île d'Aix.[107]

Toutefois, entre la réalité et les aspirations de Jacques, un écart va se creusant, révélant l'imposture illusoire, notamment face au personnage de ce paysagiste oléronais surnommé Gaboriau[108] qui lui aussi navigue, mais sur un voilier d'une autre importance dénommé Le Lotus[109], et... en vareuse. Une double mystification est donc figurée en même temps que mise à mal dans la séquence de la traversée sur le Lotus : si la possession du Liberté Oléron renvoie au « manque d'espace »[110] de la classe économique à laquelle appartient Jacques, le fait de posséder une maison sur l'île ne fait pas non plus forcément de lui un membre de l'*agora*[111] locale.

Ailleurs et pourtant toujours ici

- Nous ça fait trente ans qu'on vient ici.
- Trente ans ? ... Et pourquoi vous n'achetez pas une maison ici alors ?
- Ah ben non, on serait obligés de venir là tout le temps !
- Ben si ça fait trente ans que vous venez ici tous les ans ?
- Oui mais c'est pas pareil ! Là si on veut on peut aller ailleurs. C'est ça le camping[112].

Le geste, déploiement d'une activité dans ou vers un lieu, fait naître la relation *in situ ;* pour Denis Retaillé, géographe : « l'espace géographique de la rencontre suppose de se croiser, entraînant le constat que le mouvement précède la cristallisation du lieu »[113]. Le

[107] A.D., « Les frères Podalydès filment l'Oléron de leur enfance », *Les Échos* [en ligne], publié le 6/07/2000, mis à jour le 06/08/2019, consulté le 22/09/2023.
URL : https://www.lesechos.fr/2000/07/les-freres-podalydes-filment-loleron-de-leur-enfance-1051064

[108] Sans pouvoir affirmer le rapport entre l'un et l'autre, relevons toutefois qu'il existe une famille Gaboriau sur l'île d'Oléron depuis 1990, exerçant une activité d'ostréiculture-mytiliculure.

[109] Le bateau d'occasion acheté par Jacques s'appelle d'ailleurs ironiquement Zigomar avant d'être rebaptisé Liberté Oléron. L'écart se révèle également au restaurant. Face aux restaurants « chics » de *Ma famille t'adore déjà* et de *Camping*, tous deux restaurants de fruits de mer, Jacques opte pour une crêperie, jugée pourtant encore beaucoup trop cher.

[110] Par cette expression, l'on souhaite mettre ici en avant une réalité factuelle, celle qui fait qu'avec davantage d'argent Jacques aurait pu s'acheter un bateau plus grand ; et une impression plus générale, celle de se sentir « à l'étroit » dans les espaces symboliques que sont l'espace des vacances, de la famille, d'une classe sociale...

[111] Ce terme est proposé par Jean Viard, en opposition à celui de *paysage.* Tous deux renvoient à une vision : le paysage est ainsi la vision du touriste, fortement esthétisante et apolitique ; l'agora est quant à elle la vision familière, utilitaire, politique de l'habitant.

[112] Extrait d'un dialogue du film *Camping* (F. Onteniente, 2006).

[113] Denis Retaillé, « Le passant responsable », dans *L'Appartenir en question*, Gérard Peylet, Hélène Saule-Sorbé (dir. par), Bordeaux, MSHA, 2014, p. 42.

mouvement, d'une certaine manière, serait donc générateur d'une forme d'espace. Mais le mouvement fait aussi temps ; inscrit *de facto* dans une durée, le geste n'est jamais entièrement nouveau car qu'il soit continuité ou rupture, il s'établit toujours dans une filiation pouvant même générer, par la répétition, comme une « stratification » du temps. Dans le film de Pascal Thomas *Les Maris, les femmes, les amants* (1989), deux personnages évoquent ainsi le charme des choses qui en apparence ne bougent pas. D'abord, le film étant tourné juste avant la mise en service du pont de l'île de Ré, c'est cette ouverture au « tout-venant » qui est déplorée lors de la traversée en bateau par le personnage de Martin :

> « - Moi ce qui m'impressionnait c'est le petit charme qu'avait conservé cette île, ben il était peut-être trop fragile. »

Pourtant un peu plus tard un autre personnage, Jacques, annonce cette fois-ci :

> « - Et bien tu vois Jacqueline, cette année encore j'éprouve une impression de continuité et de paix. Tout est à sa place : mon Café des Colonnes, mon port, mes remparts, mon église, mes roses trémières, ma maison... et ma femme. »

Et un peu plus tôt dans le film, le même Jacques disait déjà :

> « - La société on n'est pas dedans, on la regarde. »

Oubliant sans doute que « le dehors, ce n'est pas l'extériorité, c'est ce qui constitue le dedans »[114]. S'il existe un lien perceptible entre propriété et fixation, il faut également considérer la répétition du même déplacement comme condition de la production du familier, lequel borne et contient le mouvement en retour. Le familier se mue alors en ancrage et le mouvement qui l'a produit, initialement ouvert et multiple, s'amoindrit devant les habitudes qui « prennent possession de nous » et dans lesquelles « nous nous enfouissons sans y prendre garde, jusqu'à l'immobilité[115]. »

Or, le philosophe des sciences Olivier Rey relève que « tout l'héritage occidental clame que l'arrêt du mouvement, c'est la mort » : « l'homme est d'abord ici-bas pour agir et

[114] *Ibid*, p. 35.
[115] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 247.

pour servir[116]. » L'immobilité renverrait donc à la paralysie, à l'impossibilité du changement, de l'adaptation, à la catalepsie et en toute fin à la mort[117] : « une universelle tiédeur et une parfaite immobilité, symbole de la mort parfaite[118]. » Pourtant, comme Olivier Rey, l'anthropologue François Laplantine questionne cette assertion qui prévaut dans certaines disciplines universitaires :

> est-il si sûr que ce que l'on appelle les sciences humaines soient vraiment convaincues du fait que le « moi », l' « ethnie », l' « Etat », les « primitifs », l' « Occident » [...] sont plutôt caractérisés par la mobilité, que l'homme lui-même n'est pas plénitude d'être, mais plutôt désir, c'est-à-dire privation de cette plénitude[119] ?

Ainsi, n'est-ce pas parfois ou souvent la recherche de la *résolution* qui prime, l'accession au dénouement comme stabilité finale venant mettre fin au mouvement nécessaire à son obtention ? C'est alors que le déplacement doit s'envisager comme forme lui-même d'immobilité lorsqu'il se déploie en récurrence ; l'immobilité devient alors celle du *sens* du mouvement et donc, de sa finalité ; à cette condition le mouvement pourra cohabiter avec le familier advenu, mieux : le pérenniser. Le philosophe Jean-Marc Besse, dans son étude sur la notion d'habiter écrit qu'« un monde que l'on habite et qui nous est familier, notre monde, implique quelque chose comme une réalité et une solidité, autrement dit une espèce de permanence ou au moins de durabilité[120]. »

Ici, la permanence n'est pas explicitée comme arrêt du mouvement, elle est même facilement compréhensible comme simple mobilisation d'un inchangé. Le retour, par son invariance, offre pourtant un socle sûr à la durabilité, celui de l'habitude vivace. Ce qui importe alors, ce n'est pas tant l'immobilité de l'homme qui enfin atteint son but, sa finalité, mais le maintien du monde familier par une forme spécifique de mouvement, le retour. Le monde familier comme finalité, en s'opposant au désordre et au multidirectionnel, s'oppose

---

[116] Olivier Rey, *Itinéraire de l'égarement. Du rôle de la science dans l'absurdité contemporaine*, Paris, Seuil, 2003, p. 129.

[117] Il est intéressant de noter que dans le bouddhisme par exemple, le sens, c'est-à-dire la réconciliation entre l'homme et le monde (la finalité qui englobe toutes les autres), se trouve dans l'immobilité, dans l'abandon de l'action, du mouvoir, du faire.

[118] Charles Ferdinand Ramuz, *Taille de l'homme*, Genève, Zoé, « Poche », 2019, p. 45.

[119] François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), pp. 65-66.

[120] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 20.

à l'égarement du sens, empêchant ce dernier d'apparaître pour ce qu'il est vraiment ; car le propre du sens, comme l'écrit F. Laplantine, est justement de

> n'être jamais totalement saisissable, de ne jamais cesser de se déplacer et, en se déplaçant, de déplacer l'ordre du monde, d'en contester une orientation unidirectionnelle, d'introduire du trouble, de l'angoisse (du plaisir aussi), de cheminer dans la distorsion et la différence nées d'une fracture de l'unité et néanmoins de la rencontre possible de diverses perspectives[121].

Interroger les formes de la mobilité, ce n'est donc pas seulement, on l'aura compris, interroger les déplacements visibles, perceptibles, du corps dans l'espace ; c'est aussi interroger les déplacements, les modifications, les altérations de soi dans son rapport avec *l'autre*. Interroger les déplacements de personnages dans un univers fictionnel, c'est interroger le rapport que ceux-ci entretiennent avec leur extériorité et, en creux, avec leur intériorité ; c'est interroger finalement la façon qu'ils ont de se définir en lien avec leur environnement.

Se souvenir d'avoir été

Ils n'imaginaient même pas que ce qui existait pût ne pas exister. Ils étaient installés dans un relativisme si confortable et si stable en apparence qu'ils avaient fini par le prendre pour un absolu[122].

Dans le film *Camping* de Fabien Onteniente, Monsieur et madame Pic, retraités habitants à Melun, viennent depuis plusieurs années au camping des Flots Bleus, et monsieur Pic y vient pour un emplacement bien précis. Or, lorsqu'il apprend en arrivant sur place que l'emplacement qui lui est attribué cette année est un autre, sa réponse annonce de suite la couleur[123] :

> « - Depuis bientôt trente ans je fais six cent quatre-vingt-dix-sept kilomètres tous les mois d'août pour l'emplacement 17 ; et sur cet emplacement 17, il y a mon arbre sur lequel mon épouse Lorette et moi nous avons mis nos initiales dans un grand cœur gravé

[121] François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), p. 138.

[122] Charles Ferdinand Ramuz, Genève, *Taille de l'homme*, Zoé, « Poche », 2019 (1ère éd. 1935, Grasset, Paris), p. 10.

[123] Cette phrase est prononcée par M. Pic à l'attention de Vanessa, la réceptionniste du camping des Flots bleus qui lui annonce que suite à la mise en place du traitement informatique des réservations, l'emplacement 17 a été attribué à un couple de hollandais. Cette réplique intervient à environ six minutes du début du film.

à l'opinel le 17 août 1975 ! Je ne crois pas que l'informatique puisse mettre à mal une certaine logique[124] ! »

Monsieur et madame Pic sont donc des habitués des lieux ; et si la plupart des personnages principaux du film sont eux-aussi des habitués, une différence est toutefois établie entre eux par le nombre d'années qui les a vus revenir à la même date au même endroit. Et pour devenir un *vrai* habitué, un rituel qui a tout du rituel d'intronisation prend forme : quand un nouveau campeur arrive, il est appelé par les autres personnages par le numéro de son département de provenance (de résidence), numéro qui participe alors à la fois d'une dé-personnalisation en remplaçant le fondement même de sa singularité, c'est-à-dire son nom, par un nombre ; et d'une re-personnalisation par l'attribution d'un nombre qui attache à sa corporalité un coin de terre, un sol, rappelant une appartenance première et antérieure à celle de la communauté des campeurs. Après bien des années, le droit est gagné de se faire appeler par son nom, et ce droit devient un second baptême, le baptême étant déjà discrétion face au passé[125] et introduction au sein d'une communauté. A la longue, donc, le personnage prouve sa fidélité en même temps que son apport constitutionnel à ce monde dans lequel les repères permettent de générer du lien entre l'homme et l'espace qu'il occupe, mais également entre les hommes eux-mêmes. La durabilité du revenir fait se mélanger deux ancrages territoriaux selon une continuité rendue possible, entre autres, par le partage d'une toponymie commune : le nombre, s'il réduit le territoire à une abstraction, lui permet pourtant bel et bien d'exister.

Mais enfin, pourtant un tel attachement de Jacky Pic à cet emplacement 17 ? Un seul élément, précis toutefois, est donné dans l'introduction du film : un cœur gravé à l'opinel sur un arbre et représentant l'amour du couple. Un cœur qui, trente ans après et contre les lois naturelles n'a pas bougé, est resté le même. Étrangement, ridiculement intact et préservé, à l'image de ce territoire ou le sable et le bois sont comme pétrifiés : la même

[124] C'est nous qui soulignons : on voit bien ici aussi, à l'image de la réplique de Jacques dans *Les Maris, les femmes*... la propension à se servir de pronoms possessifs pour désigner des choses qui pourtant n'appartiennent ni à Jacques (le port, le café...) ni à Jacky Pic (l'arbre).

[125] Il est intéressant de noter que l'« autre » est renvoyé à sa provenance avant son acceptation pleine et entière comme membre du groupe, mais que les marqueurs territoriaux « de société », comme le nombre de bises pour se saluer sont mis en avant au sein de ce même groupe. La provenance devient légitime à partir du moment où elle permet de mettre fortement en avant la *fidélité au retour* d'un groupe pourtant d'ailleurs et de partout.

écorce altérée sur un arbre pourtant vivant[126], la même parcelle de sable en bout de camping n'ayant pas connu le recul dunaire[127]...



Camping
TC = 00:13:37

Voilà un lieu qui semble figé pour pouvoir continuer à incarner dans le présent un passé idéal, lieu-mémoire amputé du mouvement (et par corrélation du changement), capable d'être réinvesti à date fixe pour que se ré-imprègne le souvenir. Ce processus de lutte contre la disparition et le « bougé des lieux »[128], qui porte M. Pic à l'obsession, madame Pic semble un instant vouloir en révéler le ridicule lors d'une dispute dans la caravane du couple ; mais tout s'oublie bien vite lorsque Jacky Pic récupère finalement l'emplacement 17. C'est que cet emplacement est le décor de l'histoire que se raconte M. Pic et en tant que tel, « il est tout entier requis par un projet narratif »[129] ; en se « réappropriant » l'emplacement 17, M. Pic peut enfin revenir *dans* son propre récit.

[126] Car rappelons que les arbres dont l'écorce est entaillée forment généralement un cal cicatriciel afin de protéger la plaie ; enfin, la plupart du temps la cicatrice sera recouverte progressivement lors de la croissance de l'arbre. La trace de l'entaille existera donc toujours, mais se trouvera désormais à l'intérieur de l'arbre, et non exposée à l'extérieur.

Voir : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33523/AEF_1941_8_1_087.pdf?sequence=1)

[127] La question du recul dunaire, pourtant bien réelle (voir par exemple : http://www.observatoire-cote-aquitaine.fr/La-Dune-du-Pilat-culmine-a-106-4-metres-soit-20-cm-de-moins-que-la-hauteur), est éludée en même tant que la présence de la dune du Pilat, permettant ainsi d'assoir une stabilité du paysage inexistante en réalité.

[128] « Comme le souligne Pierre Sansot, lorsqu'on cadre un paysage, on le soustrait au tumulte du monde (1995), mais on ne peut pas ignorer le "bougé des lieux", ces façons de se dérober, de se rétracter, au dire du même auteur. » Alain Mons, « Le bruit-silence ou la plongée paysagère », dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (dir. Par), Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, p. 244.

[129] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 27.

Quand monsieur Pic refuse de s'installer à l'emplacement qu'on lui a donné, le dix-huit, ce refus signale qu'il a circonscrit le monde de ses vacances à des limites au-delà desquelles l'habiter n'a plus de sens, car l'emplacement 18, ce n'est « pas lui ». L'appropriation du sol abonde ainsi dans le sens d'une unité artificielle de soi : si s'approprier, c'est faire sien, du faire sien se dégage une autre notion, celle de faire soi. S'approprier c'est donc également transformer l'objet que l'on s'approprie pour en faire *une partie de soi*. S'approprier le sol, notamment en le modifiant (l'arbre gravé par monsieur Pic en est un exemple) c'est le soustraire à la généralité, à l'universalité du sol. En s'appropriant on valorise, et dans l'échelle des valeurs personnelles, valoriser c'est déjà hiérarchiser, classer mais aussi déclasser, reléguer, avoir sous la main d'un côté et tenir à distance de l'autre. Tout l'enjeu consiste donc pour Jacky Pic à retrouver cette « plénitude sans reste »[130] que le logiciel informatique du camping lui a subtilisé en donnant à un autre, qui plus est à un *étranger*, la possibilité d'occuper *son* emplacement. Monsieur Pic, se retrouvant sur la plage avec Michel Saint-Josse, autre « mal-logé » contre son gré, confirme d'ailleurs à ce dernier :

« - Vous non plus, vous n'êtes pas à votre place. »

Manière ici d'annoncer que tout est déjà résolu : chacun a *sa* place, et une seule.

Le retour met ainsi en jeu la permanence de l'espace territorial retrouvé tout autant que la réactualisation de l'espace fictif de l'identité. Et puisque, si l'on suit Gaston Bachelard, « le souvenir de la durée est parmi les souvenirs les moins durables », puisqu' « on se souvient d'avoir été, on ne se souvient pas d'avoir duré »[131], alors il faut « la mémoire de beaucoup d'instants pour faire un souvenir complet[132]. » Car à cette condition seulement, « du passé plus lointain, par l'effet d'une permanence toute formelle[...], un fantôme un peu cohérent et solide pourra peut-être revenir et revivre »[133]. Voici pourquoi monsieur Pic tient à garder son emplacement : on peut se rappeler précisément depuis combien de temps on revient au même endroit, car seule compte alors la première date ; mais on ne peut se rappeler sans difficulté tous les lieux parcourus, visités, s'ils sont toujours différents et par conséquent toujours plus nombreux à occuper notre mémoire, s'y faisant compétition et s'y

[130] François Laplantine, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, p. 78.
[131] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992 (1ère éd. 1931), p. 34.
[132] *Ibid.*
[133] *Ibid.*

ordonnant hiérarchiquement face à notre capacité de remémoration. Répéter, c'est graver à chaque fois plus profondément, entériner le souvenir, matériau de la mémoire, par sa fabrication assidue.

Cette péripétie liée à la perte (temporaire) de l'emplacement 17 est donc moins anodine qu'elle n'y paraît puisque d'un côté, certes, elle oblige Jacky Pic à faire face à l'effacement géographique de sa propre durée ; mais d'un autre côté, elle confirme le fait qu'« il n'y a pas de répétition absolue, à l'identique, indéfiniment. [...] il y a toujours de l'imprévu, du neuf qui s'introduit dans le répétitif : de la différence »[134]. C'est pourquoi les chercheurs François Laplantine et Alexis Nouss proposent de remplacer la dynamique du revenir par « la dynamique du devenir » car « n'être que soi-même, identique à ce que l'on était hier, immuable et immobile, c'est n'être pas [...]. Car être, c'est être avec, c'est être ensemble, c'est partager – le plus souvent conflictuellement – l'existence[135]. » Ainsi, forcé d'aller au contact du couple de Hollandais et de négocier avec lui, Jacky Pic ne se rend pas compte que c'est en fait cette action (cette relation), parce qu'elle le sort de son autosuffisance, qui l'oblige à *être*.

À la longue, habiter : du paysage à la néo-agora

En 2009, l'île de Ré apparaissait déjà « de plus en plus caractérisée comme un lieu de loisirs »[136], c'est-à-dire principalement fréquentée comme lieu de villégiature estival et déserté le reste du temps. Cette désertion, on la voit notamment dans *Alceste...*, filmé hors-saison : l'île semble littéralement vidée, tout comme ses hôtels et restaurant. Et puis, dans *Les Maris, les femmes...* ou *Ma Famille...* on voit cette fois-ci le retour des beaux jours et avec eux le retour sur l'île des Parisiens ; or, puisque ceux-ci *reviennent*, et nombreux, c'est bien qu'ils étaient auparavant tous partis, et auparavant encore qu'ils étaient déjà là. Cette dynamique pendulaire liée à la fois aux vacances et à l'été est sur l'île de Ré particulièrement exacerbée ; elle annonce aussi et précise, par l'attrait du familier et de l'habitude qui l'anime, les contours d'une autre dynamique, celle de l'habiter permanent. La chercheuse en

[134] Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse et autres essais sur les temporalités*, Paris, Eterotopia France, « rhizome », 2019, p. 32.

[135] François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, *Téraèdre* [en ligne], s.d.

URL : http://classes.bnf.fr/actes/8/laplantine.pdf

[136] Clotilde Buhot, « Embourgeoisement et effet littoral. Recompositions socio-spatiales à La Rochelle et à l'île de Ré », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 1, 2009.

littérature française Violaine François relève, dans son introduction au numéro huit de la revue *À l'épreuve* consacré justement à cette notion qu'il est

> significatif que le verbe « habiter » soit étymologiquement lié aux notions d'appartenance et de répétition : il suppose d'abord la possession, au moins symbolique, d'un lieu et sa fréquentation récurrente. Point de départ du quotidien, l'habiter est alors ce qui imprime les habitus en chacun de nous : nos manières d'être, de sentir et de penser en fonction de nos conditions matérielles d'existence[137].

Selon Jean Viard, « les vacances et les voyages ont réorganisé nos usages des territoires par la mise en désir de certains lieux, de certaines régions, au détriment d'autres. Alors, recensement après recensement, nous voyons des gens déménager vers les régions de vacances »[138] : « séduites par le climat et le charme des petites habitations basses avec leurs cours et leurs jardins secrets, [les familles de la bourgeoisie] achètent les maisons du vieux village[139]. » Ainsi, le dernier film de notre corpus à avoir été tourné sur l'île de Ré (*Ma Famille t'adore déjà*, sorti en salles en 2016) met en scène un couple de retraité ayant décidé de s'installer à l'année dans leur maison rétaise. Contrairement à bien d'autres personnages – du film de Claude Sautet sorti en 1970 *Les Choses de la vie* à celui de Stéphan Archinard et François Prévôt-Leygonie *Amitiés sincères* sorti en 2013 – qui ne séjournent sur l'île que durant les week-end ou les vacances, ici Jean et Marie-Laure semblent illustrer une volonté d'aller plus loin dans l'attachement au lieu. À la répétition, qui attestait déjà du tourisme et des vacances comme de « pratiques sociales banalisées, courantes et ritualisées »[140] vient ainsi parfois se substituer le choix de la permanence. À ce moment, il n'est plus juste question de retrouver un inchangé, et du bonheur de ces retrouvailles, mais bien de s'inscrire davantage encore dans un élan d'appropriation qui, en engageant une présence dans les lieux qui soit permanente, déborde les murs de la maison. Pour la spécialiste des dynamiques et des politiques liées à l'habitat Clotilde Buhot,

---

[137] Violaine François, « Habiter », *À l'épreuve* [en ligne], n°5, 18/02/2019.
Elle précise également dans une note que « le verbe "habiter" est emprunté au latin *habitare*, fréquentif de *habere*, dont le premier sens est « avoir souvent » et qui signifie également demeurer. Son dérivé *habitudino* donne en français "habitude". »

[138] Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 13.

[139] Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, « Sur la piste des nantis. La dernière classe sociale », *Monde Diplomatique* [en ligne], n°570, 2001.

[140] Jean Viard, *op. cit.,* p. 28.

> la propriété confirme ainsi une appropriation forte, non seulement du logement, mais également du quartier dans lequel s'inscrit le lieu de résidence. Il constitue ainsi un puissant révélateur de phénomènes de ségrégation ou de production d'espaces concentrant certaines catégories de populations[141].

Par ailleurs, sur une île comme dans tout endroit séparé, le thème de la ségrégation physique vient comme une doublure, un renfort géographique à l'agrégation sociale.

Pour Jean Viard toujours :

> les migrants nourris de la culture du paysage viennent s'installer dans le cadre du tableau qu'ils ont désiré. Ces nouveaux habitants réels s'installent en fait dans un espace virtuel. [...] C'est ainsi que l'on peut observer dans de nombreux villages [...] le développement d'un discours local d'authenticité qui croit être la réalité historique du lieu lui-même[142].

On trouve ainsi une discussion dans *Ma Famille...* portant sur la date de la construction du pont reliant l'île au continent qui se veut symptomatique de cette volonté de paraître plus local que les locaux[143] :

« *Guide :* Bon, passons maintenant à notre pont. D'une longueur de 2826 mètres 50. Il fut inauguré en grandes pompes le 19 mai 1988.
Jean Périné, le père : 89.
Guide : Pardon ?
Jean Périné : Le 19 mai 89. Mais continuez hein.
Guide : Je suis désolé j'ai ici un album avec les photos. J'y étais, c'était en quatre-vingt-huit.
Jean Périné : Un guide qui traficote ses photos j'ai jamais vu ça moi.
Jean-Sébastien Périné, le fils : Moi aussi je peux mettre un bas de pyjama et donner des fausses dates. Tout le monde est guide à ce compte-là.

[141] Clotilde Buhot, « Embourgeoisement et effet littoral. Recompositions socio-spatiales à La Rochelle et à l'île de Ré », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 1, 2009.

[142] Jean Viard, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 98.

[143] La scène commence à 00:28:55 et se termine à 00:30:00, mais les attaques *ad hominem* qui ont pour but le dénigrement du discours du guide continuent au début de la scène suivante.

Guide : Vous êtes syphonnés vous oh !

Maris-Lau Périné, la mère : Mon petit monsieur il faut être honnête. À quatre euros l'entrée, on est sept, ça fait vingt-huit euros, j'en connais qui les prendraient bien volontiers.

Dahlia, l'amie de la famille : Dis-donc Fernand, elle t'arrange pas ta gniole ! Vieux pochard va !

Guide : Madeleine tu peux donner la date du pont s'il-te-plaît ?

Jean Périné : Vous voulez l'appel à un ami ? »

Exploitée dans une veine humoristique, cette scène pointe du doigt le ridicule de la posture de Jean Périné et du groupe qui fait bloc autour de lui en soulignant le mépris d'autrui et la suffisance de soi sur lesquels elle prend appui. Le fait de « résider » renforce le sentiment de supériorité, confondu avec celui de légitimité, de la classe sociale dont la famille Périné est une caricature. Tournant en ridicule les travers de leur classe (goûts vestimentaires, décoration d'intérieur, maniérisme paysager, infidélité du père, hypocrisie familiale...), notamment via le personnage de Julien qui les met en lumière, le film pousse le ridicule de la posture à son paroxysme lorsqu'il s'agit pour cette famille, prise dans une mise en scène permanente d'elle-même et de ses rapports intra-familiaux tout comme de leur prétendue appartenance au lieu, de se moquer d'autres groupes d'individus. Ainsi, en prenant pour cible une famille versaillaise aux relations apparemment idéales ou d'autres touristes arrivés sur l'île depuis moins longtemps, la critique révèle en fait la fatuité et les faux-semblants de ceux qui l'émettent.

Entre comédie de mœurs et comédie communautaire

Les Maris, les femmes, les amants, premier des films de Pascal Thomas tournés dans le Sud-Ouest (suivront *Le Grand appartement* en 2006 et *À cause des filles... ?* en 2019, tous deux pour tout ou partie tournés dans la ville de Lège-Cap-Ferret) sort dans les salles françaises en 1989. Premier film avec un groupe de personnages venant passer leurs vacances d'été sur l'île de Ré, l'affiche propose une composition sobre, basée sur le principe du regroupement. Sur cette affiche donc des personnages sont montrés ensemble sur une plage et ils y sont seuls, c'est-à-dire : entre eux uniquement. Les couleurs de l'environnement font pour leur part référence aux couleurs du littoral, et plus spécifiquement à la plage : orange pour le

sable et bleu pour l'eau et le ciel. Cette composition, classique, se retrouve également sur celles de nombreux autres films[144].



Les deux couleurs du titre quant à elles annoncent la comédie (jaune) dramatique (rouge), et permettent au groupe nominal central « les femmes », de faire alliance d'un côté avec les maris, de l'autre avec les amants. Sur le site *Allociné*, on trouve pour ce film le résumé suivant : « Lors des vacances d'été, un groupe de femmes se séparent de leur mari et enfants qu'elles envoient sur l'île de Ré passer le mois d'août alors qu'elles restent entre elles, à Paris. Sur l'île comme à Paris, ce temps hors du temps que sont les vacances est vécu comme une parenthèse ou chacun tente de faire le point et d'être heureux, les maris, les femmes, les amants, des plus grands aux plus petits. » Si l'on s'en réfère au tableau ci-après, qui recopie les résumés d'autres films tournés sur l'île de Ré ou au Cap Ferret, on peut facilement noter la récurrence de plusieurs éléments : d'abord, l'idée déjà avancée de mettre en scène un ou plusieurs groupes ; ensuite, le thème évident du mensonge et/ou de la tromperie :

[144] Entre autres : *Les Bronzés 3* (Michel Blanc et Marie-Anne Chazel, 1999) ; *Amitiés sincères* (Stephan Archinard et François Prévôt-Leygonie, 2012) ; *Les Vacances du petit Nicolas* (René Goscinny et Jean-Jacques Sempé, 2014) ; *Un Moment d'égarement* (Jean-François Richet, 2014) ; la trilogie *Camping* (Fabien Onteniente, 2006, 2010 et 2016) ; *L'Esprit de famille* (Eric Besnard, 2020) ; *Les Cyclades* (Marc Fitoussi, 2022)...

Quelques synopsis de comédies tournées sur l'île de Ré ou au Cap Ferret[145] :

Oui ! (A.Jardin, 1996) : « Comme chaque été, **neuf copains** se retrouvent en vacances au bord de la mer. Ils en profitent pour parler de la grande affaire de leur vie, le sexe. Mais il y a loin de la coupe aux lèvres, et aucun d'entre eux ne vit une relation parfaite. Tous espèrent **en secret** que les choses vont changer... » (CanalPlus)

Les Petits mouchoirs (G. Canet, 2010) : « A la suite d'un événement bouleversant, **une bande de copains** décide, malgré tout, de partir en vacances au bord de la mer comme chaque année. Leur amitié, leurs certitudes, leur culpabilité, leurs amours en seront ébranlées. Ils vont enfin devoir lever les "petits mouchoirs" qu'ils ont posés sur **leurs secrets et leurs mensonges**. » (Allociné)

Amitiés sincères (Stephan Archinard et François Prévôt-Leygonie, 2012): « **Walter Orsini** aime la pêche, un peu. Il aime la grande cuisine et les bons vins, beaucoup. Il aime aussi **Paul et Jacques, ses amis** d'une vie, passionnément. Il aime surtout **Clémence, sa fille** de 20 ans, à la folie. Mais il n'aime pas **le mensonge**. Pas du tout. Walter Orsini pense qu'en amitié comme en amour, on se dit tout. Il ne le sait pas encore, mais il se trompe... » (Allociné)

Ma Famille t'adore déjà ! (J. Commandeur et A. Corno, 2016): « **Julien**, trentenaire bonne pâte et modeste, créateur d'applications pour smartphone, est fou d'amour pour **Eva**, journaliste dans la presse professionnelle. Après avoir accepté la demande en mariage de Julien, Eva est obligée de le présenter à ses parents qui résident sur l'île de Ré. Au cours d'un week-end de folles péripéties, Julien va faire exploser **sa future belle-famille** qui ne tenait que par **des mensonges et des faux-semblants**... » (Allociné)

À cause des filles ? (P. Thomas, 2019) : « Un jeune marié s'est enfui, à peine la cérémonie terminée. Cette noce qui ne se déroule pas comme prévu va entraîner des confessions, des récits, des confidences, qui vont révéler les caractères, et **ce que cache ce petit monde**. Chacun va tenter de remonter le moral de **la mariée** abandonnée... » (CanalPlus)

[145] À chaque fois, c'est nous qui soulignons.

« Huits clos sociaux » portés sur le collectif et donc propices à la confrontation et/où aux révélations, à l'entraide ou au contraire aux déchirements, ces comédies peuvent être pour la plupart affiliées à la comédie de mœurs. Sous-genre de la comédie, celui-ci « ironise sur les travers extravagants et hypocrites de la société contemporaine en général ou d'un groupe social en particulier. Elle revendique un jugement moral à l'encontre des comportements qu'elle ridiculise pour les condamner[146]. » Il n'est cependant pas rare que certains des films référencés ci-dessus, malgré la mise en scène d'un groupe, s'orientent davantage vers la comédie de caractère avec des incursions plus ou plus marquées et/ou répétées vers d'autres sous-genre tels la comédie de situation ou la comédie de mots. Car si « l'observation des hommes, des conflits qui s'élèvent entre eux, de leurs manies collectives ou individuelles ne date pas d'hier », bien souvent « le rôle fondamental est dévolu à un personnage qui sert de "révélateur" aux autres[147]. » En effet, pour que les dispositions d'un groupe ou d'un individu soient visibles, il faut les mettre en opposition où tout au moins les confronter à d'autres. De ce fait, pour reprendre la rhétorique de la chercheuse Mireille Rosello, nous pourrions dire que dans *Ma Famille...,* la communauté familiale bourgeoise existe puisqu'un élément perturbateur *non-bourgeois* vient remettre en cause la logique de leur prétendue autorité.

Depuis quelques dizaines d'années, un nouveau terme est effectivement employé, celui de « comédie communautaire », qui partage plusieurs traits avec la comédie de mœurs, mais pas uniquement. L'appellation « comédie communautaire » est d'abord réservée par la critique française au cinéma étranger ; c'est ainsi que

> pour rendre compte d'un film [...] tourné en 1964, et qui se moque des ridicules de la bourgeoisie d'une bourgade provinciale (*La Cité de l'indicible peur*), Antoine Royer explique que cette œuvre [...] « pourrait rappeler certaines "comédies communautaires" britanniques ».[148]

Cependant, le terme sort par la suite de son enclave pour se voir employé par le discours critique non-académique (spécialisé ou non) afin de parler de certains films français. C'est

[146] Définition proposée par le dramaturge Jean-Pierre Martinez sur son site *La Comédi@thèque.*
URL : https://comediatheque.net/comedie-de-moeurs/

[147] S.a., « La comédie d'intrigue, de moeurs, de caractères », *Séquences*, n°9, 1957, pp. 12-17.

[148] Mireille Rosello, « L'émergence des comédies communautaires dans le cinéma français: Ambiguïtés et paradoxes », *Studies in French Cinema* [en ligne], n°18, 2017, pp. 18-19.

donc dans la presse et plus précisément dans un article du journaliste médias Xavier Beaunieux que nous en trouvons une première définition qui tente d'en cerner non pas les contours mais les principes fondamentaux :

> un élément « étranger » (donc potentiellement « perturbateur ») intègre (souvent contre son gré !) une communauté (ethnique, religieuse, géographique, etc.). Passés le choc culturel et l'inévitable phase de rejet mutuel, les protagonistes s'aperçoivent immanquablement que malgré leurs différences (et avant le générique de fin), ils sont faits pour s'entendre… Systématiquement rejetés au début du film par une communauté dont ils ne maîtrisent pas les codes, ils en ont souvent autant à l'égard de leurs « hôtes »[149].

On retrouve donc l'idée d'un élément/personnage qui va venir, par frottement, mettre en relief les habitudes d'un groupe, souvent en en démarquant malgré lui les aspects risibles ou ridicules. Ils servent alors de révélateur comique, en mettant en avant le décalage entre leur univers et celui dans lequel ils se retrouvent plongés malgré eux. C'est le cas, comme déjà cité, entre Julien et la famille d'Eva dans le film de J. Commandeur et A. Corno, ce qui donne lieu à nombre d'incompréhensions et de décalages (principe de l'absurde) forgeant l'assise comique du film, comme cet échange au sujet de la décoration intérieure de la maison rétaise des Périné :

> « *Julien, le gendre :* Alala, c'est pas de chance ce dégât des eaux, là. Ouai, ça arrive.... une fois que les peintures seront refaites, ce sera impec'.
> *Marie-Lau, la belle-mère :* Mais c'est déjà impec' ! C'est un effet nuage taupe césurée avec une goutte de violine ! »

[149] Xavier Beaunieux, « La vérité ! Comment réussir sa comédie communautaire », *Ça m'intéresse* [en ligne], mis en ligne le 01/02/2012, consulté, le 01/02/2023.



Ma famille t'adore déjà
TC = 00:15:17

Mireille Rosello, chercheuse en littérature, reprend la définition proposée Xavier Beaunieux pour en pointer une des limites : « une "communauté" capable de fabriquer du rire communautaire fait partie d'une liste déjà établie. Les communautés sont reconnaissables en tant que telles par le public contemporain de la comédie parce qu'elles ont déjà été agréées par l'imaginaire national »[150]. Mais c'est justement pour cette raison que l'on peut appréhender les comédies communautaires « comme un état des lieux qui nous permet de cerner, dans le présent immédiat, les limites des communautés lisibles »[151]. Et de fait, « les comédies communautaires nous aident [...] à repérer quelles "communautés" sont aujourd'hui suffisamment reconnues pour être aisément identifiées par rapport à un arrière-plan universalisant[152]. » En somme, dans les films dont nous discutons ici, la communauté en question est celle formée par des Parisiens appartenant à la bourgeoisie économique et envahissant, de manière saisonnière ou non, l'île de Ré.

Le trait semble grossi et la formulation, supprimant les nuances, ressortir du stéréotype ? « Oui, [car] s'il y a un élément à intégrer dans ces comédies "communautaires" pour assurer le carton, ce sont bien les clichés. Pourquoi ? Parce qu'ils font rire, assure Jérémie Imbert : "Ils parlent au plus grand monde, tout le monde les connaît"[153]. » Les

[150] Mireille Rosello, « L'émergence des comédies communautaires dans le cinéma français: Ambiguïtés et paradoxes », *Studies in French Cinema* [en ligne], n°18, 2017, p. 21.

[151] *Idib.,* p. 22.

[152] *Ibidem.*

[153] Camille Jourdan, « Les comédies communautaires, la recette gagnante du cinéma français », *Slate* [en ligne], mis en ligne le 28/05/2014, consulté le 31/01/2023.

clichés, que nous préférons appeler stéréotypes, renvoient en effet à un fond de connaissance en commun. Ce « en commun » est toutefois à relativiser ; mais s'il renvoie en effet à un ensemble culturel, parfois géographique, imprécis et sujet à de multiples chevauchements, il participe à la spécificité d'un « cinéma national » voire, à plus petite échelle, régional, dont fait partie ce que d'aucuns nomment la comédie « à la française »[154]. C'est ce que rappelle Mireille Rosello lorsqu'elle écrit que « les films comiques faisant partie de ce que l'on appelle la culture en général, ils sont tributaires des discours hégémoniques sur le national et sur les formes du vivre ensemble[155]. » Ainsi, si Laurent Le Forestier, spécialiste de l'histoire du cinéma, relève à ce titre « qu'aujourd'hui les clivages sont sociétaux [...] et plus tellement "sociaux" (au sens, par exemple, de "classes sociales") »[156], force est de constater que certains films continuent à mettre en avant cette confrontation (comédie communautaire) ou critique (comédie de mœurs) de classe, en la rendant co-dépendante de l'espace géographique dans lequel s'inscrit le récit. Ainsi, si l'île de Ré et le Cap Ferret n'ont pas l'exclusivité des deux genres sus-cités, les socio-types représentés peuvent être modifiés voir inversés en fonction du lieu diégétique : dans le film *Ma Famille t'adore déjà,* l'« intrus » est Julien, jeune homme de milieu modeste et professionnellement précaire, et la communauté est celle formée par la famille bourgeoise d'Eva ; dans le film *Camping*, l'élément étranger est cette fois-ci Michel Saint-Josse, chirurgien esthétique parisien, alors que les campeurs habitués des Flots bleus forment une communauté bien étrangère à la bourgeoisie, qu'elle soit économique ou intellectuelle[157].

[154] Tels Christohe Geudin, journaliste, et Jérémie Imbert, réalisateur, dans leur ouvrage commun *Les Comédies à la française* (Éd. Fetjaine, 2012, 240 pages) ou encore le recueil *Comédie à la française*, proposé plus récemment par le collectif du mensuel SOFILM (Marabout, 2019, 192 pages).

[155] Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 20.

[156] Cette citation de L. Le Forestier, dont nous n'avons pas retrouvé l'origine première, provient de l'article suivant : Marine Chassagnon, « Se moquer des bourgeois comme dans "À bras ouverts", la recette en trompe-l'œil du cinéma français? », *Huffington Post* [en ligne], publié le 05/04/2017, consulté le 01/02/2023.

[157] Le film joue d'ailleurs sur ces deux aspects, en exploitant le « dégoût du goût des autres » (Pierre Bourdieu, 1979) dont fait preuve M. Saint-Josse à l'égard des campeurs.

Le camping ou la fabrique d'un espace commun

Si le camping des Flots Bleus, dans le film *Camping*, n'est situé que dans une relation de distance approximative aux villes/sites les plus proches (Arcachon, le garage Mendès...), deux mobilités s'y opposent : celle des campeurs habitués des lieux et celle de Michel Saint-Josse. Les premiers séjournent pour l'essentiel de leur temps au sein même du camping, prenant plaisir à quelques excursions sur la plage à proximité. Quant à Michel Saint-Josse, arrivé au camping par hasard et n'ayant aucune intention d'y rester, il transpose son impatience dans des déplacements répétés, d'abord à Arcachon, puis au garage Mendès où sa voiture, une Aston Martin[158] achetée juste avant son départ pour Marbella, attend d'être réparée. Le chirurgien vit le camping comme le lieu de l'attente, un lieu-transition, quand les autres personnages le vivent comme une finalité, un « but en soi ». Cette attente génère donc, nous l'avons dit, des déplacements différents, mais aussi plus nombreux, qui « écrivent » l'espace comme étant celui d'une traversée contrainte voire subie, à l'opposé d'un espace habité : la résidence s'éprouve ici face au passage, et inversement. L'enjeu narratif porté par le personnage de Michel sera alors de questionner sa capacité à opérer un changement d'orientation de ses déplacements, modifiant la traversée plane, en deux dimensions, en une traversée en trois dimensions : à travers le territoire mais aussi à travers l'espace social qui le recouvre. Et ce changement advient entre autres par une réduction de l'amplitude du déplacement, qui n'est pas une réduction de la fréquence du déplacement, mais sa concentration autour d'un lieu stratégique : l'espace social du camping. Cette distinction socio-géographique entre les campeurs et Michel Saint-Josse se retrouve également dans le film *Alceste à bicyclette* (Philippe Le Gay) entre Serge et Gauthier Valence.

La topographie à l'intérieur-même du camping, par la numérotation des emplacements et la mise en évidence de celle-ci par les campeurs, joue un rôle privilégié dans la mobilisation du lieu géographique en tant qu'espace social :

[158] Patrick Chirac, lui, conduit une Renault 21 ; le couple Pic une Citroën CX et le couple Gatineau un Renault berlingo ou kangoo le couple Gatineau.

> Une ville où il n'y a pas d'adresse, ou bien dont les adresses ont disparu [...], est une ville où l'on se perd soi-même et où l'on ne retrouve pas les gens que l'on cherche. Une telle ville, si elle existait, serait comme un espace sans langage, presque purement sensible, une terre inconnue, un continent à explorer, un monde sans repères[159].

Remplacer le nom des campeurs par le numéro de leur emplacement se révèle une manière de situer les personnes dans l'espace, de leur donner une assignation géographique en quelque sorte, mais aussi de rendre à un espace dénué d'adresse un « langage » qui oriente, des repères. C'est lier l'espace, son organisation physique et sociale et les campeurs qui y séjournent. C'est séparer l'espace du camping de son en-dehors tout en faisant advenir du « commun » à l'intérieur : la limite à l'étendue du camping empêche la débâcle de l'individu laissé dans le monde sans structure, décadré. Il ouvre au paysage et à la pensée de son accessibilité tout en maintenant un ordre dans la façon d'être en ses limites, un ordre souple et investi :

> Dans l'étendue infirme et indéterminée, le tracement de la limite, quelle que soit son apparence concrète, fait naître un espace habitable, parce qu'il fait apparaître une première organisation spatiale, une première « figure » spatiale et en même temps sociale : la contiguïté. La limite, qu'elle soit ou non le résultat d'une opération volontaire de bornage, crée les conditions d'une vie commune sous les formes initiales de la juxtaposition[160].

Une « communauté » est formée par les campeurs, communauté ouverte car temporaire, formée d'individus provenant d'endroits variés, de localités disparates voire de pays différents. Le camping, par ce qu'il suggère de réunion de personnes d'origines diverses au sein du même « encampement », empêche ou tout au moins freine la possibilité d'expansion d'une pensée ségrégationniste. Le camping expose à une proximité du non-familier, proximité choisie, volontaire, qui en fait un lieu de *société*. Et pourtant, un équilibre est rétabli au sein de cette hétérogénéité grâce au fait qu'une majorité de campeurs semble ici se connaître : lorsque Jacky Pic, premier protagoniste à rejoindre le camping, descend de sa voiture pour valider son arrivée auprès de l'accueil, son action est de saluer toutes les personnes qu'il croise, caractérisant d'emblée les usagers du camping comme des habitués,

[159] Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 176.
[160] *Ibid.,* p.46.

et basant les relations sur une première valeur qui est celle de la confiance liée à la familiarité. À partir de là, nous ne verrons jamais ni grille ni grillage à l'entrée ou autour des Flots Bleus. L'entrée du camping est symbolisée par le chalet-accueil central, et les barrières rouges et blanches permettant de contrôler l'accès des voitures au lieu ne sont jamais montrées que relevées





Camping
De haut en haut : TC = 00:04:36 ; TC = 00:16:08

En tant que lieu ouvert d'où sont absentes les frontières hermétiques au regard, les murs et les portes closes des maisons et l'isolement que celles-ci peuvent procurer[161], le camping génère une dynamique permanente de *l'accueil* et empêche une coupure, une démarcation

[161] Et ce, malgré le camping-car du couple Pique, encore différent de l'usage du mobil home. Le camping-car, dans notre esprit, n'est pas un refuge mais le résultat d'une volonté de confort qui ne fait nullement barrage à cette volonté de « vie extérieure aux murs » : en ce sens, la table placée devant le camping-car est sans nul doute plus importante dans l'expérience du campeur et de sa vie sociale que tout équipement placé à l'intérieur de celui-ci.

franche entre soi et le monde, entre Ici et Là-bas[162], impression que renforcent les mouvements importants de circulation des touristes dans le film, notamment sur l'itinéraire camping-plage. Les campeurs se déplacent dans un espace déjà-là, mais en s'y déplaçant et s'y rencontrant, ils y créent du social et font apparaître du politique. Pour Henri Lefebvre, il y a dans ce cas *fabrique de l'espace*, dans le sens ou « il ne s'agit pas de localiser dans un espace préexistant un besoin ou une fonction, mais au contraire de spatialiser une activité sociale, liée à une pratique dans son ensemble, en produisant un espace approprié »[163].

Dans le film *Les Petits Mouchoirs* comme dans le film *Camping*, le déplacement vacancier y est une forme de mobilité pendulaire[164] s'inscrivant dans une *tradition*. Mais si dans *Camping* les individus reforment à leur manière une communauté dans un lieu ouvert, dans *Les Petits Mouchoirs*, le groupe est beaucoup moins communauté que clan et le lieu de villégiature, une maison sur le bassin d'Arcachon, appelle une autre lecture du rapport lieu-individu.

Dans et hors la résidence secondaire : la prévalence du « collectif privé »

La maison, selon comment on l'envisage et comment, inconsciemment, on l'habite, est à la fois coquille, refuge et tremplin vers le monde extérieur. En proposant des espaces de passage tantôt ouverts, tantôt fermés, tantôt opaques ou transparents, la maison expose en permanence à cette dialectique du dedans/dehors qui appelle aussi bien à l'ouverture qu'à la fermeture. Et comme les barrières d'accès au camping, les différentes portes ou fenêtres, en tant que seuils, constituent « à la fois des zones de séparation et de liaison[165]. » Le film *Les Petits mouchoirs,* pourtant, génère une forme d'étouffement normalement imputable aux espaces fermés et aux huits-clos alors que la grande maison de vacances où se retrouvent les personnages apparaît comme un lieu ouvert, favorisant les allers-retours entre le salon, la cuisine ou les chambres et la terrasse ou le jardin. Mais elle est aussi ouverte

[162] Les majuscules sont en référence à la proposition de Jean-Marc Besse qui écrit : « tout autour de moi la surface du monde se déploie, constellée de lieux où je ne suis pas en ce moment même, accessibles ou inatteignables, devinés ou non mais avant tout : éloignés. Il y a l'Ici et le Là-bas quel qu'il soit, et c'est entre Ici et Là-bas, c'est-à-dire un horizon qui recule toujours, que se déploie mon existence à la surface du monde, ainsi que mes perceptions, mes pensées et mes actions géographiques. » (*op. cit.*, p. 78)

[163] Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Economica, 2000 (1ère éd. 1974), p. 12.

[164] Les déplacements pendulaires désignent originellement les déplacements quotidiens domicile-travail. Il peut être élargie aux déplacements non-professionnel tant que l'accent sur la notion de répétition entre deux pôles est maintenu (ici le pôle quotidien défini par le duo domicile-travail et et le pôle de villégiature lié au temps des vacances).

[165] Jean-Philippe Gay, *Les Discontinuités spatiales*, *op. cit.*, p. 21.

dans le sens où de nombreux personnages secondaires y font régulièrement des passages, voire s'y attardent pour un apéritif, un dîner, une nuit... De fait, elle se retrouve sujette à une porosité non négligeable entre espaces extérieurs et intérieurs ainsi qu'entre la maison dans son ensemble (la « propriété ») et l'espace « au-delà », d'abord par ces allers et venues, mais aussi parce que les scènes tournées au Cap Ferret (qui constituent la moitié centrale du film) fonctionnent sur une alternance presque parfaite entre domaine de la maison (maison elle-même et jardin) et espaces extérieurs, en particulier le bassin d'Arcachon (scènes de bateau) et ses abords.

Et pourtant, plusieurs éléments viennent directement en conflit avec cette ouverture. D'une part, depuis la maison, et malgré la proximité (estimée avant d'être véritablement confirmée) de l'océan, on ne voit presque jamais ce dernier. La mise en scène montre dans un premier temps le lieu d'abord cloisonné de tous côtés, et si les matières végétales (bois pour la maison et les cabanons attenants, brises-vues et barrière naturelle de plantes) relativisent l'isolement véritable du lieu, celui-ci n'en demeure pas moins initialement hermétique à toute projection du regard.



Les Petits mouchoirs – TC = 00:31:29
« Mur » végétal au fond du jardin qui empêche dans un premier temps de voir la baie sur laquelle donne la maison (partie sud-ouest du bassin d'Arcachon nommée la Conche du Mimbeau).

Cet espace du commun est donc faussement ouvert à tous et bien plus fermé qu'il n'y parait, même si une ouverture du champ est proposée après une heure de film : la place de la caméra, orientée cette fois-ci depuis l'angle gauche du terrain face à la baie, laisse entrevoir dans le lointain une bande bleue que l'on devine alors être le bassin d'Arcachon[166]. Et à une

[166] Le bassin d'Arcachon pour nous qui connaissons cet environnement, « la mer » pour tout spectateur ne disposant que des informations données par le film. Cette imprécision n'empêche toutefois pas l'analyse proposée.

heure vingt, la caméra, placée au même endroit mais avec un objectif différent (rétrécissement de l'espace latéral droit et de la profondeur de champ) permettant alors une focalisation sur les trois personnages au premier plan, montre à nouveau au loin une bande de sable puis du bleu et des taches blanches proches de l'horizon assimilables à des bateaux :



Les Petits mouchoirs
De haut en bas : TC = 01:01:12 ; TC = 01:20:09

Toutefois, ces éléments restent flous et « la mer » est donc davantage devinée, depuis la maison, que réellement admirée. Ce n'est que dans le second opus du réalisateur, *Nous finirons ensemble*, que ce manque est comblé et qu'à l'occasion d'un changement de maison, la vue s'ouvre véritablement sur le bassin. Cette ouverture suscite d'ailleurs l'admiration manifeste et appuyée de tous les personnages[167], vantant la position « en première ligne » de cette nouvelle maison : « démentiel », « un truc de malade », « sublime », « somptueux », l'un d'entre eux n'hésitant pas à déclarer « quand tu vois ça tu te rends compte que c'est débile de venir ici et de pas avoir vue sur l'eau », entérinant de fait la position géographique moins avantageuse de la propriété de Max dans *Les Petits mouchoirs* :

[167] Scène de 00:47:20 à 00:48:20.



Nous finirons ensemble
TC = 00:47:33

Par ailleurs, si la maison dans *Les Petits mouchoirs* est bien constituée d'espaces personnels et d'espaces collectifs, ce relatif cloisonnement ouvre de manière récurrente à une inversion des fonctions (et en conséquence, des valeurs) des lieux : l'isolement n'est possible qu'en dehors des espaces de l'intimité, dans des entre-deux fragiles, des espaces de temps où les personnages, à tour de rôle, réussissent à trouver un moment pour eux : sur la plage lors d'un footing, sur le bateau enlisé dans la baie d'Arcachon, dans la cuisine quand les autres sont dehors... Car les espaces personnels sont constamment comme congestionnés, embarrassés de la présence ou du surgissement d'une seconde ou tierce personne. En fait, peu importe la distance mise entre le lieu de résidence et le lieu de villégiature, les personnages semblent transporter avec eux leurs liens relationnels défectueux. L'espace où se concrétisent le plus souvent les « vacances » est donc celui ou priment d'autres relations, et en particulier la relation avec Jean-Louis, l'ostréiculteur local. Ces moments[168] partagés résonnent alors comme des moments de plénitude car ils s'accordent véritablement, grâce au local, à un ici qui n'est pas ailleurs, aidés par le recours à des symboles forts de la convivialité : les scènes de repas traversent en effet tout le film de Guillaume Canet, et les huîtres (toujours apportées par Jean-Louis) ainsi que le vin blanc, spécialités régionales, se retrouvent immanquablement sur la table.

Rappelons que l'action de pratiquer (ici, un espace) crée de la familiarité. Or, le familier peut être considéré comme une forme de repos, c'est-à-dire comme du mouvement ralenti, diminué. Mais aussi, de fait, comme un mouvement orienté, concentré. Ainsi en est-

[168]L'habitude nous fait écrire « ces moments » mais, rejoignant Bachelard, nous aurions plutôt tendance à croire que le temps s'oublie face à la prévalence dans l'esprit, la mémoire et l'imaginaire, de l'espace. Nous dirions plutôt alors « ces espaces ».

il dans *Les Petits mouchoirs* : ne pas avoir à se poser la question du lieu, de son appropriation, permet d'orienter la crise, l'interrogation, sur les relations au sein du groupe, principales génératrices de péripéties. Ici, le lieu familier concentre l'intime et l'enferme ; même si un nombre important de scènes du film se déroulent dans le jardin de la maison, l'espace y est saturé car il s'agit souvent de scènes de repas qui regroupent dans un espace réduit (celui autour de la table) les nombreux personnages du film. Par ailleurs, certaines de ces scènes se déroulent le soir, de nuit, condition qui obture elle-aussi le champ de vision et ajoute au sentiment d'une tension centripète. Enfin, nous l'avons dit, les espaces intérieurs de la maison et notamment les chambres, espaces par excellence de l'intimité, sont sans cesse envahis : lieux exigus et en même temps semi-ouverts, ils renseignent sur la grande proximité entre les personnages en même temps qu'ils laissent ceux-ci dans l'obligation quasi permanente d'être les uns avec les autres. Ces espaces deviennent alors ceux d'une intimité « de groupe », ou d'une « intimité collective » :



Les Petits mouchoirs
De haut en bas : TC = 00:32:09 ; TC = 00:43:42

Enfin, le domaine public, c'est-à-dire les lieux extérieurs à la maison et n'appartenant pas à un tiers, comme le bassin d'Arcachon ou la plage du Pilat, semblent vidés d'une quelconque autre présence touristique, ce qui amène à les considérer, par cette soustraction (ou invisibilisation) d'autrui, comme autant d'espaces privés. Dans *Les Petits mouchoirs,* de nombreux espaces se retrouvent ainsi en décalage avec ce qu'ils sont supposés être. Pour le géographe Jean-Christophe Gay, « la limite entre le domaine public et le domaine privé se densifie, s'épaissit, devient plus opaque chez les privilégiés[169]. » À l'inverse, on pourrait donc avancer l'hypothèse que cette limite s'étiole, s'affine chez les classes laborieuses, ce que laisse clairement apparaître le film *Camping*, dans lequel l'espace privé devient en quelque sorte public : le camping lui-même, comme vu plus haut, mais également l'opacité toute relative et le manque d'une quelconque isolation phonique des toiles des tentes. Dans le film de G. Canet, on assiste en revanche à une stratégie inverse grâce à la mise en scène : non plus laisser voir l'existence d'un espace commun recouvrant l'espace privé, mais générer en permanence le sentiment d'un espace privé élargi aux espaces publics. Ces deux options ne sont évidemment pas les seules possibles ; dans le film *Meurtrières* de Patrick Grandperret par exemple, Lizzy et Nina, d'être des laissées-pour-compte sans statut véritable et sans argent, auront toutes les difficultés à se constituer un espace privé, toujours poussées à traverser une enfilade d'espaces publics ou d'espaces appropriés par d'autres. En conséquence de quoi, n'ayant pas recourt à cet « espace qui doit condenser et défendre l'intimité »[170], elles exprimeront la plupart du temps un comportement « déplacé », hors-cadre, incapables de parvenir à acquérir cette « contenance particulière » qu'évoque Jean-Christophe Gay et qui constitue la juste contenance, celle qui convient aux lieux publics et aux « regards étrangers[171] » qui s'y déploient.

Peu importe le lieu, s'il est loin de Paris

A l'intérieur de cette relation entre lieu de résidence et territoire de villégiature s'exprime une polarisation géographique et culturelle : celle qui place d'un côté Paris (ou toute autre « grande » ville) et de l'autre la « province », l'ailleurs, établie comme altérité à la ville et à ce qui la caractérise. Déjà évoquée à travers le film *Mon Cousin* dans lequel les seuls

[169] Jean-Christophe Gay, *Les Discontinuités spatiales*, Paris, Economica, « Geo poche », 1995, p. 37.

[170] Ainsi que Gaston Bachelard l'écrit, « on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité. » (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2020 (1ère éd. 1957), p.106).

[171] Jean-Christophe Gay, *op. cit.*, p. 37.

véhicules qui semblent exister à la campagne[172] sont des mobylettes, des voitures « modifiées » avec aileron arrière et des tracteurs-tondeuses, cette « opposition de la Province et de Paris[173] » peut s'axer entre « le vulgaire et le distingué ». C'est d'ailleurs ce même type d'opposition qui existe dans le film *Camping* entre les campeurs, et en particulier Patrick Chirac, et le chirurgien Michel Saint-Josse. Mais il peut également s'agir d'une opposition « entre les forts et les fatigués », comme c'est le cas dans *Les Petits Mouchoirs*. Dans ce film spécifiquement,

> Paris résume tout le vice français : le Système, le sadisme, l'intellectualité, la fatigue : « Paris est un monstre car la vie est désaxée : c'est la vie trépidante, étourdissante, abrutissante, du matin au soir, etc. » Paris participe de ce même poison, substance essentiellement qualitative

qui s'oppose « au monde quantitatif du bon sens ». Et ce bon sens, nous l'avons mentionné, est principalement incarné dans le film de G. Canet par Jean-Louis, l'homme qui travaille avec le terroir.

Dans *Les Petits mouchoirs*, Paris est la ville du quotidien, du travail ; c'est aussi la ville où est laissé seul à l'hôpital Ludo, interprété par Jean Dujardin. Ludo est le personnage qui incarne les excès tout autant que les désillusions de la vie parisienne ; il est celui qui donne corps à la solitude et à l'usure, un personnage dont la joie de vivre apparente, enregistrée sur de multiples cassettes vidéo, donne lieu à des soirées « souvenirs » dans la maison du Cap Ferret. Car en termes de vacances, il semble davantage s'agir d'exorciser un mal en s'efforçant de revenir aux valeurs d'amitié et de simplicité signifiées par le terroir et le bon sens du travailleur manuel : lors de la mort de Ludo, c'est bel et bien l'ostréiculteur qui fera la morale à Max et ses amis ; il fera également la route jusqu'à Paris, le jour de l'enterrement, pour jeter sur le cercueil, en guise de terre, une poignée de sable tirée d'un lourd sac en toile de jute. Le sable, élément fondamental qui édifie ici un sol plus authentique et sur lequel les abcès sont plus ou moins crevés, les liens renoués. C'est aussi l'identité des personnages, définies en partie par rapport au groupe, qui est remaniée vers plus de sincérité grâce à ce sol. Car l'identité « a presque toujours un caractère grégaire »[174] et en appelle à la notion

[172] Les personnages ne traversent effectivement aucune ville ; du crash de l'avion jusqu'à l'arrivée au château du vignoble, ils ne sont vus que sur des routes désertes traversant des champs.

[173] Pour cette citation et celles qui suivent, jusqu'à nouvelle note de bas de page : Roland Barthes, *Mythologies*, Points, « Essais », Paris, 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), pp. 206-207.

[174] François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Poche- Le pommier !, Paris, 2010 (1ère éd. 1999), p. 43.

courante d'enracinement, liée à celles de terroir et de territoire, pourtant « fictions idéologiques sans cesse reconstruites au gré des circonstances et des pouvoirs changeants »[175]. Ainsi, lorsque Max laisse s'envaser son bateau dans le bassin d'Arcachon, il s'enlise en fait dans des certitudes au mieux tronquées, au pires erronées ; c'est en tant que citadin qu'il échoue à diriger son bateau, contre l'homme du terroir disposant de la « connaissance du terrain ». La ville fonctionne donc souvent comme révélateur de tendances destructrices qu'elles soient orientées vers soi-même ou vers les autres, ou comme dispersant les qualités des personnages qui ne parviennent à « se retrouver » qu'une fois la ville quittée. Sont alors favorisés par la mise en scène, pour accentuer cet écart avec Paris, des lieux isolés, à une certaine distance du bruit du monde. Qu'il s'agisse de l'île d'Aix (*Tournée*), de l'île de Ré (*Alceste à bicyclette*), du Cap Ferret (*Les Petits mouchoirs*), ou d'une plage médoquine déserte (*Mon Cousin*), ces lieux sont en tous cas ceux d'un retour sur soi, que celui-ci se révèle effectif ou fantasmé.

La ville, au demeurant, même lorsqu'elle n'est pas le lieu principal de l'action, est rendue présente à l'esprit du spectateur par le fait d'être nommée ou entraperçue. Cependant, évoquer la ville n'est pas vraiment évoquer *cette* ville mais plutôt faire une métonymie : ce que l'on évoque en fait, on l'aura compris, c'est une forme d'urbanité pouvant servir d'étalon zéro sur l'échelle de la naturalité/authenticité. Et souvent, la qualité d'éloignement compte davantage que la précision du chemin emprunté. Pour que le spectateur puisse appréhender cette distance comme « suffisante », plusieurs éléments sont utilisés par la mise en scène : d'une part, le type et le nombre de véhicules empruntés, d'autre part la lecture de la durée du parcours grâce aux mentions (souvent discursives) qui en sont faites dans le film. Enfin, nous l'avons déjà relevé : par la faible urbanisation des lieux en question, qui a souvent trait à leur qualité d'isolement. Dans *Alceste à bicyclette*, le spectateur suit ainsi Gauthier Valence quittant Paris pour l'Ile de Ré ; d'abord vu dans un train, il sort ensuite d'une gare sur laquelle on aperçoit le toponyme « La Rochelle » pour aussitôt s'engouffrer dans un taxi. Le pont traversé, menant du continent à l'île, est filmé donc vu par le spectateur et sa présence est accentuée par la mention qu'en fait le chauffeur de taxi, tout comme l'existence d'un climat propre à l'île. Ces informations accentuent l'idée d'un espace qui, s'il n'est plus autant isolé qu'« auparavant » (ce qui est clairement regretté par le chauffeur de taxi), fait toujours preuve de *typicité*. Pourtant, l'isolement est souvent tout

[175] Maurizio Bettini, *Contre les racines*, Paris, Flammarion, « Champs actuel », 2017, p. 50.

relatif, quand il n'est pas tout simplement feint par la mise en scène. Il n'empêche que le parcours effectué met en avant, pour introduire l'expression employée par le géographe Jean-Christophe Gay, une « discontinuité spatiale ». Mais il y a aussi une discontinuité temporelle qui opère dans ce trajet, aboutissant à un changement de rythme ; ainsi, de la ville à l'île, et d'un temps quotidien à un temps extra-ordinaire, les lieux passent d'une modalité d'expression à une autre, *via* le corps des personnages.

Dans *Camping*, c'est l'utilisation d'une carte qui permet de définir les itinéraires des différents personnages, et plusieurs d'entre eux font également mention de leur ville de provenance (Melun, Dijon...) ainsi que, parfois, de la durée du trajet effectué. Quant à Michel Saint-Josse, originaire de Paris, il répète à plusieurs reprises le nom de sa destination de vacances initiale : la station balnéaire de Marbella, en Espagne, ville qui situe clairement le camping des Flots bleus, pour ce personnage, comme une étape imposée. Les lieux d'où viennent les personnages, tout comme les lieux où ils se rendent et la façon dont ils s'y rendent renseignent souvent sur la classe sociale de ceux-ci. Venir de la « capitale » peut alors devenir un signe d'appartenance à une classe aisée voire bourgeoise, mais est aussi signe de facticité et d'orgueil, selon la reproduction d'une dichotomie Paris/province souvent stéréotypée mais toujours efficace. Le sociologue Gilles Laferté, dans un article de 2014, stipule en effet que les mondes ruraux, qu'il préfère nommer « espaces sociaux localisés », sont marqués par « la sous-représentation des cadres supérieurs et de la bourgeoisie culturelle, la sur-représentation des classes populaires et notamment des ouvriers, minorité agricole, et la multiplication des doubles résidences »[176]. Mais il évoque aussi le fait que les mondes ruraux soient devenus des espaces idéalisés et fantasmés, et donc mis en scène dans des représentations éloignées de la réalité. Il parle alors de ruralité « empaysannée » :

> La mise en tourisme des espaces ruraux reprend l'esthétisation des figures paysannes (Chamboredon, 1980), que l'on peut saisir dans le mouvement de patrimonialisation et de rénovation des belles maisons de campagne [...]. De même, l'économie agroalimentaire du luxe ne cesse de puiser dans cette "idéologie du terroir". » Et c'est ainsi que « les rapports de classes se recomposent autour

[176] Gilles Laferté, « Des études rurales à l'analyse des espaces sociaux localisés », *Sociologie*, vol. 5, no. 4, 2014, pp. 4-5.

> des rapports de production et de la lutte politique, mais tout autant autour des loisirs et des fonctions récréatives des campagnes[177].

Campagnes dans lesquelles nous incluons ici les littoraux, à partir du moment où ceux auxquels nous nous intéressons dans cette thèse sont peu urbanisés, ont une faible empreinte démographique et sont situés à l'écart des grandes villes. Cet élargissement se justifie également par le fait que les côtes, lieux fortement marqués par le tourisme estival, se prêtent encore davantage que les campagnes à la poursuite des loisirs : les rapports de classe peuvent en conséquence y être plus marqués. Dans certains films, le littoral se voit ainsi réinvesti par une « vision de classe » associée principalement à la récréation (avec la résidence secondaire comme chef-lieu de celle-ci) et à laquelle sont soumis même ceux qui y travaillent : c'est ce que montre le personnage de Jean-Louis, ostréiculteur jamais vu ramasser une huître mais toujours prêt à apporter à boire ou à manger à Max et ses amis et à festoyer avec eux. La distinction entre celui qui « fait » les loisirs et ceux qui en profitent, si elle est bien présente en théorie dans le film de Guillaume Canet, est rendue presqu'invisible dans les faits représentés diégétiquement : le travail n'est jamais filmé, symbolisé uniquement par la vareuse et la plate de Jean-Louis[178]. Max, Marie, Éric, Antoine et les autres sont montrés comme des *happy few*, terme introduit par Stendhal et repris notamment par Augustin Berque pour désigner ce qu'il nomme, à la suite de l'économiste et sociologue Thorstein Veblen, la « classe de loisir ». Et d'écrire, à propos de « l'élite cultivée, concentrée à la ville mais formée de grands propriétaires terriens » du temps d'Hésiode :

> Sans doute n'étaient-ils pas aveugles ; le travail, s'ils ne le faisaient pas, ils le voyaient bien quand même ! dirons-nous ; mais ce serait oublier que la vision humaine n'est pas seulement affaire d'optique : c'est affaire aussi largement de construction sociale. On en voit en effet que ce qu'il convient de voir dans le monde auquel on appartient ; et ce qui n'y appartient pas – ce qui est *im-monde* –, on ne le voit pas ; c'est-à-dire qu'on le *forclôt* »[179]

---

[177] *Ibidem.*

URL : https://www.cairn.info/revue-sociologie-2014-4-page-423.htm

[178] Jean-Louis est en effet toujours vu en vareuse, chemise épaisse portée initialement par les marins et les pêcheurs, aujourd'hui « démocratisée » et portée de plus en plus par les vacanciers en quête d'« authenticité ».

[179] Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Bastia, Éditions éoliennes, 2016 (1ère éd. 2008), p. 32. C'est l'auteur qui souligne.

Augustin Berque poursuit en ajoutant que « cette condition[180] doit être remplie pour que naisse, éventuellement, une pensée du paysage »[181]. Le spectateur emprunte alors cette vision de classe, pouvant dès lors consommer l'espace diégétique comme paysage-spectacle, quand pour les personnages la mer est et n'est jamais que cela : « à la fois un décor et un espace de jeu ». Est ainsi rendu prégnant le fait que pour cette classe de loisir, « les pratiques maritimes deviennent capitales : sports nautiques divers, véliplanchisme, navigation »[182]. Quant aux populations locales, elles « ont tout intérêt à satisfaire ces amateurs de rêves et de services »[183], ce qu'elles font d'ailleurs très bien dans les deux opus ferret-capiens de G. Canet.





[180] À propos de la « forclusion du travail de la terre ».

[181] *Ibid.*

[182] Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, p. 65.

[183] *Ibidem.*







De haut en bas : Mon Cousin, TC = 01:42:20 ; Ava, TC =00:00:00 ; Les Petits mouchoirs, TC = 00:34:33 ; Liberté Oléron, TC = 00:41:30 ; Ma Famille t'adore déjà, TC = 01:06:24

Espaces politiques, espaces écologiques

Le réalisateur Pascal Thomas (comme Guillaume Canet) est « un habitué, un vrai »[184] du Cap Ferret puisqu'« il y vient depuis très longtemps »[185]. Le journal *Sud Ouest* écrit d'ailleurs que « sa découverte des lieux est glamour au possible » ; en effet, citant le réalisateur : « Ma femme était la nièce de Roger Vadim et elle a découvert l'endroit en l'accompagnant lors de sa venue ici avec Jane Fonda, lors d'un été resté célèbre ici »[186]. Rien de surprenant donc à ce que la vision ferret-capienne de l'un comme de l'autre (Canet et Thomas) soit celle qui appartient à leur position sociale : faussement accessible et simple, réellement élitiste. Dans son dernier film *À cause des filles.. ?*, sorti en 2019, Pascal Thomas continue de nourrir cette image : la presqu'île constituant le point de départ du scénario, elle lui en fournit quelques lieux emblématiques : « le mariage y est célébré dans l'église du Cap Ferret et le repas de noces a lieu sur la plage, à La Cabane du Mimbeau[187]. » Conclusion du journaliste de *Sud Ouest* : « Le Ferret dans toute sa splendeur[188]. » Cette splendeur, ce sont donc les fameuses cabanes ostréicoles, mais c'est aussi l'église Notre-Dame des Flots dans laquelle s'est marié le chanteur et producteur Pascal Obispo en 2014, ainsi que la comédienne Laura Smet en 2019, en robe « bohème », comme l'indiquent de nombreux titres de presse ayant consacré un article à l'évènement, expression qui qualifie le fameux style « chic décontracté » du Cap Ferret.

Comme l'on a déjà tenté de montrer, dans certains films, une forme d'agrégation de la classe bourgeoise au sein des espaces littoraux rétais et ferret-capiens, il semble qu'un lien se noue en permanence entre espaces géographiques, récit et genre. Mais c'est aussi parce que ces différents espaces ont les faveurs de réalisateurs qui y viennent et reviennent et qui y déploient leur sensibilité politique mais aussi, de plus en plus, écologique. Aux comédies de Pascal Thomas, nous pourrions donc opposer par exemple les utopies socio-politiques d'Alain Guiraudie et sa « volonté de représenter à l'écran la classe ouvrière »[189].

---

[184] S. a., « Cinéma sur le bassin d'Arcachon : Pascal Thomas fait tourner les stars au Cap Ferret », *Sud Ouest* [en ligne], mis en ligne le 29/01/2019, consulté le 05/06/2023.
URL : https://www.sudouest.fr/gironde/lege-cap-ferret/videos-cinema-sur-le-bassin-d-arcachon-pascal-thomas-fait-tourner-les-stars-au-cap-ferret-2833991.php

[185] *Ibid.*

[186] *Ibid.*

[187] *Ibidem.*

[188] *Ibidem.*

[189] Élément de biographie proposé, entre autres, par le GREC (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques). URL : http://www.grec-info.com/fiche_film.php?id_film=528

Habitué à tourner dans le Sud-Ouest mais davantage en Occitanie, il pousse jusqu'à filmer le littoral landais dans *Pas de repos pour les braves* (2003), territoire marqué par un tourisme tardif comparativement à l'ile de Ré ou à Arcachon et peu courtisé (jusqu'à récemment) par la haute société. Les Landes bénéficient en effet d'une venue en grâce depuis plusieurs années, bénéficiant d'un atout majeur : celui de se prêter facilement à une multitude d'investissements narratifs possibles, loin des imaginaires liés aux espaces « déjà conquis ».

Par ailleurs, dans le film *Camping*, si la forêt des Landes peut exister comme support de mémoire pour Jacky Pic, c'est que ce territoire se présente comme déjà un peu figé, ou du moins doit-il être perçu comme tel dans l'imaginaire du spectateur ; car « s'il "joue" bien, le décor le fait avec les apparences du réel, sans les dénaturer »[190]. Or, quoi de plus immuable en apparence que la forêt des Landes, spécialement pour celui qui ne l'habite pas ? Le réalisateur Thomas Cailley, originaire de la région, dit d'ailleurs à ce propos :

> J'ai grandi en Gironde et j'ai toujours ressenti une émotion particulière dans ces Landes de Gascogne. [...] Le décor doit avoir du sens. [Arnaud et Madeleine] pouvaient s'identifier au paysage. Arnaud à travers le calme du pays avec son horizontalité, ce côté immuable[191].

Et en effet, dans ce qui constitue la plus grande plantation sylvicole d'Europe, le changement, s'il existe, se perd dans l'étendue, s'invisibilise au travers de la multitude et de la similitude. L'histoire même des landes de Gascogne nous enseigne cette volonté de préserver, de lutter contre l'enfouissement et l'effacement, les dunes étant initialement ensemencées pour leur donner une assise grâce à la particularité qu'a le pin maritime de « fixer » le sable : colonisateur indésirable en dehors du périmètre de la plage et renouvelant pourtant inépuisablement l'acte d'occupation et de recouvrement, le sable avançait alors beaucoup trop vite sur les terres et les constructions, beaucoup plus vite qu'il ne le fait désormais. Le paysage de la forêt landaise tel qu'on le connait aujourd'hui est donc né de cet antagonisme : la modification structurelle profonde du lieu, auparavant landes comme son nom l'indique, dans le but d'en obtenir un autre qui soit pérenne. Si la forêt littorale est composée d'autres essences mélangées au pin maritime (principalement de feuillus comme

[190] BenjaminThomas, *op. cit.*

[191] Laura Roland, « *Les Combattants* de Thomas Cailley : "Filmer en Aquitaine ou rien" », *Rue89 Bordeaux* [en ligne], publié le 20/08/2014, consulté de 12/12/2023.
URL : https://rue89bordeaux.com/2014/08/les-combattants-thomas-cailley-filmer-en-aquitaine-rien/

le chêne), l'image du pin est devenue le symbole de cette forêt que le touriste non ou mal informé amalgame en un tout homogène. Car enfin, la forêt des Landes dispose de cette qualité cinématographique essentielle : elle est très facilement reconnaissable, grâce au pin, certes, mais aussi grâce à la planéité de son sol. La forêt landaise devient donc ce toujours reconnaissable où le *pinus pinaster* est planté, coupé, et replanté sans cesse, qui est à la fois un *pas pareil ailleurs*. Pour le théoricien du cinéma André Gardies,

> si l'on considère que le film constitue un système dont les lieux sont des éléments [...], ces derniers font sens à la fois du fait de leurs caractéristiques individuelles et du fait des relations qu'ils entretiennent entre eux. Le double principe de l'attribution et de la différenciation permet l'approche de ce processus[192].

C'est la différence marquée et reconnue de chaque paysage en fonction des territoires et la conformité de chacun d'eux avec des caractéristiques individuelles qui leur donne à chacun leur valeur. Car sans ce maintien de la différence tout pourrait glisser vers le partout similaire et il n'y aurait plus que de l'indiscernable géographique et aucun intérêt à aller à un endroit précis puisque tous les lieux se vaudraient et l'on se demanderait alors où est l'ailleurs. Or, sans ailleurs, plus d'intérêt à être et à se savoir *ici*. Patrimoine à la fois unique en France et « ordinaire »[193], situable sans l'être trop précisément à cause de son étendue, facilement reconnaissable mais capable de s'effacer « derrière la forme générique à laquelle [elle] appartient »[194], la forêt landaise de pins navigue dans ses représentations entre lieu-générique et lieu-attribut et offre ainsi un cadre idéal à la mise en lumière de certains aspects de la problématique écologique actuelle.

---

[192] André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2019 (1ère éd. 1993), p. 81.

[193] Aude Pottier, *La forêt des Landes de Gascogne comme patrimoine naturel ? Échelles, enjeux, valeurs,*Thèse de doctorat, Géographie, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 9. (« Au sein des forêts françaises, il en est en effet une qui se détache tant par son étendue, par la jeunesse de son histoire que par sa forte propension à être justement considérée comme "ordinaire" : le massif forestier des Landes de Gascogne. »)

[194] Bernard Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique* [en ligne], tome 24, n°2, 1995, pp. 97- 112.

URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3363

p. 99.

La forêt landaise, histoire de feux

En 1908 déjà, Onésime Reclus écrivait:

> Un arbre s'est rencontré, dirons-nous, qui est né pour les Landes, fait pour les Landes, propice aux Landes. [...] Son grand malheur, c'est qu'il brûle aisément. [...] Pour peu que la saison sèche ait préparé les arbres à la combustion, une selve de pins brûle en quelques heures. La résine enthousiasme la flamme, bientôt, tout un pan de forêt grille, le feu vole de cime en cime et, par les sous-bois, de tronc en tronc, puis tout est consumé[195].

Plusieurs éléments sont ici notés par le géographe, telle la propagation du feu à la fois par le sous-bois et par les cimes lorsque les pins encore jeunes qui ont gardé leurs branches basses permettent au feu, comme le ferait une échelle, d'atteindre le sommet des arbres et d'y progresser. Mais aussi la propension du pin maritime à s'enflammer rapidement grâce à certaines essences qui le constituent[196], et l'importance de la condition de sècheresse dans le processus d'ignition de la forêt. Et pourtant, cette spécificité du littoral landais ne fait son apparition au cinéma qu'à partir de 2014 dans un film de Thomas Cailley intitulé *Les Combattants* : lorsque les deux personnages principaux, Arnaud et Madeleine, traversent la forêt landaise en train, des feux de forêt sont aperçus, signes d'une menace à cet instant encore floue (s'agit-il d'un feu dirigé ou criminel ?) et lointaine :



Les Combattants
TC = 00:42:19

[195] Onésime Reclus, *Les Landes à vol d'oiseau*, Bordeaux, Le Festin, « Petites variations », 2018 (1ère éd. 1908, Flammarion), pp. 40-41.

[196] Le pin maritime est d'ailleurs parfois qualifié de « pyropohile » tant sa capacité, comme le pin d'Alep, à libérer ses graines reproductives ne peut se faire que sous l'action d'une très forte chaleur.

Seulement, à la fin du film, la menace s'est nettement rapprochée. Les mêmes personnages se retrouvent en effet dans un village désert, les habitants ayant été, on l'imagine assez rapidement, évacués. En arrière-plan, derrière ce qui semble être un ancien cinéma fermé et une rangée de maisons aux volets clos, une masse de fumée noire se déplace et avance, signe de la proximité inquiétante d'un grand incendie. A la solitude s'ajoute alors progressivement le manque d'air et l'asphyxie, Arnaud étant déjà presque à bout de force de devoir porter Madeleine, inconsciente. Sous l'effet de la propagation des fumées le jour finit par disparaitre totalement, se transformant en nuit opaque. Sauvés in extremis par les pompiers au moment où Arnaud s'écroule, on retrouve ce dernier dans la séquence suivante sur un lit d'hôpital, regardant aux informations télévisées le feu auquel il vient de réchapper avec Madeleine.





Les Combattants
TC = 01:26:00 ; 01:28:40

L'aspect fantastique de la scène d'apocalypse vécue dans le village désert accède alors immédiatement à une autre réalité, celle des actualités où « la dramaturgie du grand incendie génère un spectacle dans lequel sont mis en scène l'étendue du désastre, le nombre de morts et de blessés, la quantité d'hectares et de biens touchés, la désorganisation générale[197]. » Cette scène explicite également, malgré la distance qui existe désormais entre Arnaud et l'incendie (géographique mais aussi matérielle puisqu'ici le feu devient, par sa mise en image, abstrait, virtuel), l'accession de ce dernier à une réalité « tout court » pour le personnage : « Le traumatisme est d'autant plus grand que, lors de son passage, le feu exerce un pouvoir de sidération. [...]. Ils ne réalisent ce qui s'est passé en termes de sons, d'odeurs, de couleurs, de violence, qu'en regardant des vidéos après coup[198]. » Une information importante est également donnée lorsque le frère d'Arnaud lui rend visite à l'hôpital : l'origine du feu est d'origine humaine, et peut-être qu'Arnaud (cela n'est jamais infirmé ou confirmé) pourrait en être l'auteur. Manière de rappeler que, sans aller jusqu'à évoquer la nature criminelle de certains départs de feux, « plus de 90% des feux de forêts ont une origine humaine »[199], souvent liée à des comportements négligents ou imprudents, tel le barbecue sauvage allumé par Arnaud pour faire cuire le renard chassé.

Ce potentiel catastrophique du site, le réalisateur Thomas Cailley l'évoque à l'occasion d'un entretien concernant son second film, *Le Règle animal*, puisque les grands incendies de l'été 2022 en ont interrompu le tournage :

> Nous avons débuté [le tournage] en période de sécheresses et de canicules, avant de faire face à des orages de grêle puis de devoir interrompre le tournage au pire moment. À la moitié du film, le département entier s'était mis à brûler. 40000 hectares sont partis en fumée en à peine quelques semaines et avec eux nos décors. [...] Nous avons la chance de réussir à sauver la forêt à l'image, j'en suis très content, mais j'ignore combien de temps elle pourra survivre dans le réel. Ces endroits très difficiles d'accès et très secs, sont de véritables poudrières[200].

---

[197] Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier Parallèle, 2019, p. 126.

[198] *Ibid.*, p. 118.

[199] *Ibid.*, p. 146.

[200] Vincent Nicolet, « Entretien avec Thomas Cailley pour "Le Règne animal" », *Culturopoing.org* [en ligne], publié le 04/10/2023, consulté le 12/12/2023.
URL : https://www.culturopoing.com/cinema/entretiens-cinema/entretien-avec-thomas-cailley-pour-le-regne-animal/20231010

La forêt donne en effet une visibilité accrue et spectaculaire à la problématique climatique, désormais plus que la plage. Si la mer en général, dont seule la surface est facilement visible, cache au regard du spectateur les dérèglements internes qui l'impactent, elle a pourtant joui bien avant la forêt de sa capacité à incarner le dérèglement climatique en faisant bouger sa masse et en déformant sa surface, donnant matière à former des tempêtes, des tsunamis, et toutes formes d'évènements catastrophiques liés à l'inondation ou à la submersion.

La forêt, et en particulier celle des Landes de Gascogne, dispose à son tour d'un potentiel visuel permettant de filmer cet état du monde, non plus dystopique mais actuel. En effet, si les inondations constituent encore la part la plus élevée des risques de catastrophes naturelles en France[201], les canicules restent les catastrophes climatiques causant le plus de surmortalité[202] et les grands incendies de forêt qui les accompagnent[203] désormais depuis quelques années ont reconfiguré la carte mentale des incidences climatiques sur le territoire français. Comme le souligne la philosophe Joëlle Zask,

> les mégafeux sont des « catastrophes » au sens donné par René Thom à ce terme, c'est-à-dire des évènements que nos raisonnements binaires, qui en sont la source,

[201] Estimation basée sur le nombre de communes placées en zone inondable, de résidents exposés à une inondation ou une submersion et sur le montant des indemnisations versées sur la période 1982-2020 par les assureurs privés au titre de la garantie catastrophes naturelles pour des cas d'inondation.

URL : https://www.georisques.gouv.fr/minformer-sur-la-prevention-des-risques/les-risques-naturels-en-france-chiffres-cles

Le thème de l'inondation est très souvent exploité par les films catastrophes, entre autres parce que qu'il permet d'apporter aux scénarios qui l'exploite un gage de crédibilité scientifique lié entre autres à l'augmentation permanente de la démographie côtière. C'est ce que mettent en avant cinq chercheurs français dans un article intitulé « Le climat dans les films catastrophes, dystopiques et post-apocalyptiques » : « En 2010, plus de la moitié de la population mondiale vivait à moins de 150 km de la mer (Amara, 2010), et le nombre de personnes habitant à moins de 100 km des côtes devrait augmenter de 35 % entre 1995 et 2025 (Krajick et Lee, 2006). Une part croissante de la population mondiale est donc exposée à deux risques majeurs liés au réchauffement global : la hausse du niveau de la mer et le risque potentiel d'intensification de la puissance des tempêtes, mais aussi les impacts de la combinaison des deux (GIEC, 2014; IPCC, 2021). »

URL : https://doi.org/10.1051/climat/202219006

[202] Sur le calcul des indicateurs de mortalité associée aux canicules, voir : Santé publique France, « Canicule et santé. Synthèse nationale relative à l'excès de mortalité », n°3, 12/09/2023, 3 pages.

URL : https://www.santepubliquefrance.fr/determinants-de-sante/climat/fortes-chaleurs-canicule/documents/bulletin-national/canicule-et-sante-exces-de-mortalite.-point-au-12-septembre-2023#:~:text=La%203e%20canicule%20de%20l,canicule%20dans%20les%20d%C3%A9partements%20concern%C3%A9s.

Sur les données chiffrées liées aux catastrophes climatiques en France sur l'année 2023, voir le tableau suivant :

https://www.catnat.net/veille-catastrophes-naturelles/catnat-analytics/bilans-statistiques-annuels/33689-bilan-statistique-des-catastrophes-naturelles-en-france-et-dans-le-monde-en-2023?start=1

[203] « Selon un rapport établi en 2010, les dangers spécifiques météorologiques des feux de forêts croissent si rapidement qu'il est devenu malhonnête de mettre en doute la relation entre mégafeux et réchauffement. Le critère utilisé est l' « indice forêt météo » (IFM) qui est calculé à partir de probabilités tenant compte de données telle que la température, l'humidité de l'air, la vitesse du vent et les précipitations. ». (Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier Parallèle, 2019, p. 75.)

> empêchent de prévoir. Ces feux ne sont ni prévisibles, ni progressifs, ni peu sensibles, comme le sont l'effet de serre, la radioactivité, la pollution aux particules fines, l'augmentation progressive de la température, la fonte des glaces ou l'élévation du niveau des océans[204].

En outre, la forêt landaise dispose d'un potentiel de tension narrative lié à son emplacement : aux incendies de forêt se lie le désespoir de savoir l'eau, élément de résolution, si proche et pourtant insuffisamment exploitable et trop peu efficace dans la lutte contre le feu. Car il y a bien l'océan à côté, sur des kilomètres, ainsi que les grands lacs rétro-littoraux[205], utilisés comme point d'eau par les hydravions de la sécurité civile. La promesse de l'eau est donc ici partout, soulignant le paradoxe d'un site pourtant capable de s'embraser en un rien de temps. Et puis, la forêt reprend, par son voisinage, un second paradoxe : celui de la plage qui parfois installe brutalement le drame au cœur des vacances, au cœur de l'insouciance, dans un bref instant de sieste ou d'amusement.

Piège ou refuge : de la transformation des lieux

Un film en particulier fait le pari de la double catastrophe liée à la forêt et à la plage : *En plein feu*, de Quentin Reynaud (2023). À l'origine de cette histoire, un homme endeuillé par la mort d'un de ses enfants, Simon, se retrouve bloqué en voiture avec son père, Joseph, dans la forêt des Landes, bientôt tous deux cernés par un incendie devenu incontrôlable. À l'océan, lieu de la perte d'un enfant pour Simon, répond donc la forêt, lieu ou périra son propre père et dans le même temps lieu de la refonte de son rôle paternel envers le second enfant délaissé, Samuel. Le premier drame est révélé par des flash-back et des visions, alors que le second tisse l'action au présent du film se déroulant sur une journée. Mais pour initier son récit, Quentin Reynaud choisit comme première image une photo de la famille encore unie, sur la plage, dans un moment de bonheur apparent :

[204] *Ibid.*, p. 76.

[205] Entre autres : les lacs de Cazau-Sanguinet, Parentis-Biscarosse, Mimizan, Leon, Soustons, Port-Albret, Seignosse.



En plein feu
TC = 00:00:46

Le film ne s'ouvre donc pas instantanément sur la forêt mais sur l'océan, à un moment passé où tout le monde sourit, où il fait beau (les vêtements sont légers), et où les personnages sont seuls au monde, signe tant d'unité que d'unicité car la présence d'autres familles alentour aurait banalisé à la fois celle-ci et l'instant. Cette première image se révélera très rapidement constituer un idéal perdu puisque la jeune fille du couple présente sur la photo périra noyée, emportée sans doute par le courant de l'océan. Un premier flash-back nous montrera ainsi le père, en gros plan, appelant sa fille ; ses cheveux sont mouillés, le ciel est d'un bleu lumineux et pourtant la panique le gagne :



En plein feu
TC = 00:04:07

Plus tard, c'est dans un songe du père que se confirmera l'hypothèse du drame, la petite fille dessinant une vague gigantesque et prophétique sur le point de s'échouer sur les deux enfants en contre-bas sur la plage, la fillette étant elle-même en première ligne face à la menace des flots.



En plein feu
TC = 00:46:56

Ces images nous font donc comprendre la perte de l'enfant emporté par l'océan, pas loin d'une maison qui n'est désormais plus habitée, car marquée par les souvenirs d'avant le drame et l'explosion du noyau familial. Seulement, lorsque Simon et son père Joseph se retrouvent au cœur d'un immense incendie, la seule porte de sortie possible se révèle être le point d'eau le plus proche, donc l'océan. Car l'incendie pousse au désir d'immersion : pouvoir rejoindre l'océan et y plonger est désormais synonyme de survie. En conséquence de quoi il faudra pour Simon se pacifier avec lui et avec la symbolique qu'il lui attribue : de lieu de la mort de sa fille qu'il n'a pu sauver, l'océan doit devenir le lieu de son propre sauvetage. Mais l'eau n'est pas uniquement présente dans *En plein feu* à travers la présence, passée ou actuelle, de l'océan ; elle l'est également par l'attente d'une pluie qui ne vient pas et qui sauverait les hommes et sauverait la forêt, apparaissant brutalement dans tout ce qu'elle a d'indispensable. Deux plans se répondent d'ailleurs concernant cette attente : un au début du film, lorsque quelques gouttes tombent sans qu'aucune pluie ne se déclenche pour autant, et un vers la fin du film quand, à bout de force Simon, tendant la main vers le ciel, reçoit enfin cette eau qui va le sauver et apporter la première lueur de lumière dans le ciel depuis le début du drame. Balayant le rouge et le noir de l'incendie, lavant l'air ambiant du gris suspendu de la fumée et des cendres pour faire place au blanc, l'eau de la pluie annonce un renouveau. Comme dans le film *La Dune* de Yossi Aviram, la baignade de Simon à la toute fin du film convoque alors l'idée du baptême qui doit aboutir à la fois à un

apaisement et à une réconciliation : apaisement vis-à-vis du passé, réconciliation avec l'avenir et avec Samuel, avec lequel on le verra d'ailleurs s'éloigner une fois sorti des vagues.

Si géographiquement l'océan et la forêt sont accolés, le récit constitue ces espaces comme deux pôles (un pôle « crise » ou « évènement » et un pôle « dénouement » ou « résolution ») entre lesquels se joue la tension narrative, l'intérêt étant de faire passer ces deux pôles par les deux qualificatifs, tour à tour l'un, tour à tour l'autre, avec au centre du récit un cœur d'incertitude. On l'a vu, par l'existence d'un drame passé, l'océan se transforme d'un espace synonyme de joie et d'union à un espace de deuil et d'éclatement. Toute la partie fantasmagorique du film où Simon aide une femme enceinte à repartir en voiture pour échapper à l'incendie prépare alors à la reconfiguration mentale de cet espace littoral afin que Simon puisse en faire une autre expérience de corps. Car tout l'effort de lutte au milieu d'un air devenu irrespirable renvoie à l'effort inlassable de la mer dans son mouvement de flux et de reflux : ce mouvement perpétuel, qui parfois mène au drame sans que cela n'y change quoi que ce soit, ce n'est pas de l'indifférence, c'est de la persévérance. C'est l'opiniâtreté d'un environnement qui perdure malgré tout, et qui dans son entêtement peut aussi apprendre à Simon à se reconstruire. De la même manière, la forêt est un espace qui mue et se renouvelle : « La forêt amie, protectrice, nourricière, est devenue menaçante. Elle qui fut un lieu de refuge, de cachette et de liberté, y compris pour les animaux qui s'y dissimulent parfaitement, se transforme en un espace d'exposition au danger[206]. » C'est ce qu'a imaginé Quentin Reynaud, qui est familier des lieux :

> Il se trouve que je suis originaire de Bordeaux et que je connais bien les forêts des Landes [...] ces forêts sont constituées de grands pins maritimes. Je m'y rends souvent parce que leur verticalité, qui s'oppose à l'horizontalité de l'océan, magnétise visuellement à la fois l'architecte de formation que je suis et le cinéaste que je suis devenu. Quand j'ai commencé à imaginer mon scénario, ces arbres me sont soudain apparus comme étant la métaphore d'une prison : quand ils sont en feu, ils nous enferment comme des barreaux, on ne peut plus en sortir[207].

[206] *Quand la forêt brûle*, *op. cit.*, pp. 117-118.

[207] « Entretien avec Quentin Reynaud, réalisateur », Dossier de presse de *En plein feu*, [en ligne].
URL : https://medias.unifrance.org/medias/28/247/259868/presse/en-plein-feu-dossier-de-presse-francais.pdf

Normalement « la disparition du paysage familier est un drame absolu pour les victimes »[208], puisque même si

> la personne concernée (...) conserve son identité, ses souvenirs et ses connaissances (...) ce qui relie cette personne à son environnement, ce qui constitue le "monde" qui fut le sien, ce qui lui permet de se situer, de se localiser, de trouver du sens à son vécu, d'organiser ses perceptions, n'est plus là. Le monde étant à la fois l'ensemble des moyens d'action pour un individu donné, la caisse de leur résonnance et le substrat qui en conserve les traces, le grand feu en provoque la fin[209].

Mais ici, ici Q. Reynaud choisit de profiter de cette « table rase » que provoque l'incendie, de cette « destruction du lien entre des individus et des lieux avec lesquels ils formaient un tout indissoluble »[210] pour permettre à son personnage de se reconstruire, comme les graines poussent mieux sur les cendres qui constituent pour elles un terreau fertile. Si après l'incendie « la nature est toujours présente, renaissante dès la première rosée »[211], le réalisateur applique ce principe de résilience à Simon et justifie ainsi le choix du feu : « parce qu'il dévore, détruit et terrorise, mais aussi parce que, dans mon histoire, j'allais pouvoir l'employer comme un symbole de la renaissance par la purification[212]. » Simon ressort donc de cette épreuve par deux fois libéré de son passé, d'abord par le feu des pins des Landes, puis par les eaux de l'océan Atlantique.

[208] *Quand la forêt brûle*, *op. cit.*, p. 125.
[209] *Ibid.*, p. 127.
[210] *Ibid.*, p. 126.
[211] *Ibid.*, p. 127.
[212] « Entretien avec Quentin Reynaud, réalisateur », *op. cit.*

Si l'homme est sans cesse différent de lui-même et non point adéquation et fermeture, c'est parce que tout dans le monde est mouvement, changement, instabilité, variation et multiplication[213].

Quand les dunes avancent

Qui dit littoral néo-aquitain dit érosion des falaises, avancée[214] dunaire[215], assèchement des zones humides... Sur ce littoral dunaire, les bancs de sable, la plage et la dune dite blanche se reconfigurent de manière à la fois continue et saisonnière, entrainant une évolution permanente de la morphologie du milieu entre érosion et accrétion. Liée principalement aux multiples variations des courants marins, mais s'accélérant parfois fortement à l'occasion de tempêtes, l'érosion littorale est ici particulièrement visible[216], notamment parce que le sable apporté par la mer, calculé par mètre de côte et par an, y est déficitaire. Mais l'érosion ne touche pas que la côte sableuse ; c'est ainsi que le flysch de Bidart, dans le Pays Basque, a été transformé en dentelle par l'érosion marine, accentuant la distinction entre les fameuses strates géologiques aujourd'hui sub-verticales. Pourtant, les dunes bordières, par leur grande mobilité, restent les plus vulnérables au recul du trait de côte. Ainsi en est-il de la plus haute dune d'Europe, la Dune du Pilat qui, malgré sa centaine de mètres de haut, avance à l'Est d'un à cinq mètres par an laissant apparaitre progressivement, côté plage, de multiples zones noires. Appelées paléosols, celles-ci témoignent, entre autres, de l'ancienne forêt du site depuis longtemps ensevelie par les sables et qui a permis à la dune de se fixer en prenant appui sur elle[217]. Aujourd'hui encore, la dune

[213] François Laplantine, *Je, nous et les autres,* Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), p. 81.

[214] « En océnaographie, on privilégie plutôt les termes suivants : "les dunes avancent" et "le trait de côte recule". C'est un point de vue de terrien. Les dunes avancent et ensevelissent des maisons. Le trait de côte recul et des terrains partent à la mer. » Propos recueillis lors d'un entretien personnel le 27/06/2022 avec Vincent Mazeiraud, océanographe et ingénieur actuellement chargé de mission Gemapi pour la Communauté de communes Médoc Atlantique.

[215] Environ 2,5 mètres/an en Gironde et 1,7 mètres/an dans les Landes. Pour plus de détails, voir les projections réalisées par l'observatoire de la Côte Aquitaine dans le rapport final de décembre 2016 intitulé « Caractérisation de l'aléa recul du trait de côte sur le littoral de la côte aquitaine aux horizons 2025 et 2050 » (URL : http://infoterre.brgm.fr/rapports/RP-66277-FR.pdf).

[216] Voir le site du groupement d'intérêt public littoral sur les concertations et les pratiques liées entre autres à la gestion de la bande côtière et à l'organisation de l'espace littoral (URL : https://www.giplittoral.fr/)

[217] Pour plus de détails, voir : https://www.bassin-arcachon.org/Voir-des-paleosols-et-remonter-l-histoire-de-la-Dune-du-Pilat_a462.html

perpétue ce mouvement, continuant à « marcher »[218] vers l'intérieur des terres. L'environnement est donc ici toujours mobile, il se transforme ; or, nous constatons que ce mouvement du paysage est peu discuté dans les représentations filmiques du littoral. D'ailleurs, est-il même simplement accessible à la perception spectatorielle ? Et cette usure du minéral, cette abrasion du naturel comme du construit pouvant aller jusqu'à l'ablation, si l'objet filmique la passe sous silence, peut-on le considérer comme un acte de négation de l'existant ou au contraire comme la volonté de lutter contre le mouvant indomptable en lui opposant sa propre forme : filmer, c'est enregistrer, donc retenir.

Le paysage possède pourtant à cet endroit une autonomie fonctionnelle et son équilibre écologique est construit selon des dynamiques qui mettent en jeu son propre déplacement. La notion même de paysage est d'ailleurs à repenser selon cette mobilité qui rend impossible le fait de lui fixer un cadre pour une durée déterminée, quand bien même il garderait comme invariants des traits saillants reconnaissables. Tout comme les marées reconfigurent de manière doublement journalière le paysage de la plage, il devient nécessaire de *voir même sans le voir* le paysage que l'on regarde comme jamais identique à lui-même lorsque sa seule fixité réside dans le fait d'être immuablement situé entre un avant et un après, pris dans une métamorphose toujours ébauchée et rarement lisible *dans l'instant*. Ainsi en est-il du paysage littoral qui se modifie et s'altère, altérant également, dans son déplacement permanent, ce qui l'entoure. L'opération de cadrage qui fait le paysage, qu'il soit opéré par l'œil ou par la caméra, nécessite pourtant de la stabilité ou tout au moins des repères fixes. Or, si l'on est attentif aux grains de sables un jour de grand vent ou si l'on se rapproche d'une vision microscopique des dunes, plus les éléments deviennent instables, leur stabilité rejoignant le domaine de l'éphémère. Et pourtant, jamais l'œil ne relève la contradiction car parmi tant de mouvement, l'*apparence* générale, le temps d'un regard, demeure.

Une fois cet univers posé comme celui de l'impermanence, qu'en est-il des transformations au long cours du littoral dans les films tournés justement sur les plages de

[218] « Claude Masse utilisait l'expression "les montagnes qui marchent" pour décrire ce phénomène d'ensevelissement dunaire quand il a cartographié les côtes au début du 18ième. On a utilisé cela pour le nom de l'exposition photographique comme un clin d'œil. » Entretien avec Vincent Mazeiraud, *op. cit.* Celui-ci évoque ici l'exposition du photographe Sébastien Sindeu intitulée *La Montagne qui marche* (URL : https://www.sindeu.net/la-montagne-qui-marche).

Nouvelle Aquitaine ? Soulignons qu'habituellement, la question de la mobilité du paysage est déportée vers la question de la mobilité du point de vue ; ainsi, le paysage semble se déplacer *via* le déplacement de celui qui regarde, quand bien même le paysage retrouverait son apparente fixité à l'arrêt du mouvement de l'observateur. Il y a donc à cet endroit presqu'inévitablement nécessité d'un regard, voire nécessité d'un corps, le mouvement du paysage étant mouvement en tant que regardé seulement. Il faut alors rappeler l'accointance singulière qui existe dans un film entre déplacement du personnage et écoulement du temps, ce que François Laplantine relève ainsi : « filmer, c'est filmer le corps en mouvement, c'est-à-dire créer de la durée »[219]. Dans cette assertion, se révèle non pas le fait que l'absence de corps signifierait l'absence de durée, mais que la durée est rendue visible par la visibilité-même du mouvement des corps. En effet, le corps se meut dans une temporalité que le regard comprend, lit et traduit, puisqu'il appartient également à cette temporalité du corps. Or, il en va différemment du temps du paysage. Ainsi, du fait de ce différentiel, l'œil humain n'est souvent capable de saisir un paysage que comme uniquement « fait d'immobilités », comme si le mouvement n'était qu'« une position, puis une nouvelle position, et ainsi de suite indéfiniment »[220], en somme, une « succession [...] de temps d'arrêt consacrés à la découverte d'un paysage immobile »[221] . Il convient donc d'éviter un premier écueil qui serait de penser le temps du corps et du regard, qui constitue le fondement du temps narratif[222], et le temps du paysage comme identiques ; de penser que tout évènement, dans un film, prend place au sein d'une seule et même temporalité. Il est davantage nécessaire de penser dès à présent le temps du paysage, ce temps naturel du déroulement des processus écologiques, comme pouvant posséder sa propre autonomie diégétique. À partir de là s'ouvrira la possibilité de questionner ses possibles affleurements dans l'image, et de voir comment, dans la durée d'un plan, l'immobilité perçue dans le temps narratif (que Yves Luginbühl nomme justement le temps social) laisse parfois émerger toute la densité temporelle d'un paysage.

Cette partie se révélera donc avant tout comme l'exploration d'un manque et quelques réflexions y seront amorcées, tentatives d'« affirmer la coexistence, qui plus est

---

[219] François Laplantine, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, p. 116.

[220] Michel Conan, « Mouvement et métaphore du temps », *Les Temps du paysage*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal [en ligne], 2003, p. 23. M. Conan retranscrit ici les propos tenus par Henri Bergson dans une conférence prononcée à Oxford le 27 mai 1911.
URL : https://books.openedition.org/pum/13882?lang=fr

[221] *Ibidem.*

[222] Au cinéma, ce sont les corps des personnages qui *font récit*.

dans un même espace, entre deux temporalités différentes »[223] qui, « en réalité, [...] sont étroitement liées et imbriquées[224]. » Relevons rapidement que cette dualité des temps a aussi été travaillée dans le champ de la photographie, notamment autour de la question du panoramique. En effet, pour effectuer une prise de vue panoramique, du temps s'écoule ; ainsi, il y a déjà du temps qui est passé entre chaque « bord » de la photo. Seulement, parce que ce temps ne peut être autre chose que celui du geste photographique lui-même, pour Ghislain Trotin, chercheur en arts plastiques, celui-ci affiche, dans toute prise de vue, « son paradoxe le plus flagrant en voulant réduire à l'immobilité un monde-flux. Pourtant, l'homme ayant un besoin immense de repères poursuit inlassablement ce grand écart, cette quête désespérée[225]. » Et de poursuivre que « ces paysages poursuiv[ai]ent vaille que vaille leurs mouvements en toute autonomie »[226].

Mais cette difficulté, nous l'avons esquissée, interroge aussi le cinéma et sa capacité à saisir des mouvements de temps long, en particulier ceux qui échappent au système de monstration du film. Car il ne sera pas question ici de revenir sur un des outils les plus massivement utilisés à cette fin et directement asservi au développement narratif : l'ellipse. Si un film est capable de rendre compte de *ce qui se succède*, toute succession (achevée, en cours ou à venir) reçoit du film une contrainte forte, celle de s'inscrire dans une durée, c'est-à-dire dans un temps fini. L'ellipse est alors le subterfuge idéal qui permet d'élaguer les « temps morts » et de faire coïncider durée du récit et durée du film. Mais elle permet aussi, grâce à la mobilité du regard, de rétablir une temporalité de l'entre-deux (il y a *dans* cette coupure tout à la fois du temps-qui-passe et du temps-qui-est-passé). L'ellipse donne ainsi à voir un mouvement *doublement effectif* : en mettant au jour un avant *puis* un après (ou inversement), elle fixe le mouvement à deux états entre lesquels le devenir s'est déjà produit, tout en fonctionnant comme un ressort narratif pour le film.

Enfin, il nous faut relever une réflexion d'Henri Lefebvre pour qui l'appareil technique de captation cinématographique ne saurait rendre compte de ce qu'il nomme les « rythmes », c'est-à-dire ces multiples temporalités qui ne font pas que se succéder mais se

---

[223] *Ibidem.*

[224] Yves Luginbühl, « Temps social et temps naturel dans la dynamique du paysage », *Les Temps du paysage*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal [en ligne], 2003, p. 87.
URL : https://books.openedition.org/pum/13889

[225] Ghislain Trotin, « Les non-lieux à l'épreuve de l'appartenir : une expérience du regard », *L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Bordeaux, PUB, 2014, p. 221.

[226] *Ibid.*

chevauchent, s'emmêlent et se font parfois écho. Impossible de les restituer, de les rendre visibles et/ou audibles, car

> aucune caméra, aucune image ou suite d'images ne peut montrer ces rythmes. Il y faut des yeux et des oreilles, également attentifs, une tête et une mémoire et un cœur. [...] Le souvenir des autres moments et de toutes les heures est indispensable, non comme une simple référence, mais pour ne pas isoler ce présent et le vivre dans toute sa diversité[227].

Ici se rappelle la pensée de Henri Bergson rappelée plus haut par Michel Conan, questionnant la limite des sens et notamment celle de l'œil humain qui tend à figer le paysage dans une suite de présents immobiles. C'est que l'œil et la caméra, considérés tous deux comme simples instruments optiques, ne sont ni suffisants ni seuls à fonder une appréciation du rythme du paysage. La différence entre les deux réside d'ailleurs dans le rôle du cerveau chez l'homme, qui interprète en continu le flux d'informations visuelles qu'il reçoit. D'où la translation que nous proposons vers la mémoire spectatorielle qui officie, devant un film, en complément du point de vue imposé par la caméra pour « lire » les différentes temporalités présentes dans l'image. Ainsi, grâce au rôle actif de la réception spectatorielle, il devient possible de saisir les rythmes dont parle Henri Lefebvre, et de déceler dans certaines images la polyphonie des temps qui y sont présents.

Nous analyserons donc dans cette partie quelques images se faisant le relai de la dynamique du paysage littoral, si l'on veut bien penser ces images non comme révélant uniquement le présent social diégétique (temps narratif), mais aussi comme attestant d'un autre présent qui n'est plus mais qui se devine. Pour cela, nous l'avons précisé, il nous faudra être attentif et vigilant à l'égard de cet autre temps que le chercheur Fabien Meynier appelle, dans une œuvre cinématographique, « un *temps pur,* c'est-à-dire un temps qui n'est pas soumis à une fonction de monstration ou de narration »[228]. Si Epstein parlait pour sa part de « temps à l'état pur », Jean Mottet définit ce dernier comme la coïncidence entre le temps du film et le temps réel. Pour notre part, nous considérons ce temps pur de la fiction comme pouvant être un deuxième temps de l'image ne mettant pas obligatoirement à distance l'avancée du

[227] Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse et autres essais sur les temporalités*, Paris, Eterotopia France, « rhizome », 2019 (1ère éd. Syllepses, 1992), p. 62.

[228] Fabien Meynier, *Du paysage au cinéma. À partir de La prisonnière du désert de John Ford et Le Tango de Satan de Béla Tarr*, Université Montpellier III - Paul Valéry, Cinéma et théatre [en ligne], 2014, p. 52. C'est nous qui soulignons.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01118882/document

récit, mais sans être assigné à ce dernier. Il s'agirait alors davantage de penser ce temps comme ce qui s'imprime dans l'image du temps du paysage, non au-delà ou en-deçà, mais de manière adjacente au système narratif. Ayant en mémoire les films de Straub et Huillet, nous nous permettons d'envisager que dans la fiction aussi la caméra peut, parfois malgré elle, fouiller les couches de temps sédimentant l'image : en laissant le paysage être « le vecteur d'un affleurement particulier du temps »[229], le cinéma se donne les moyens de « condenser un temps passé dans le présent de l'image »[230] et donne ainsi à voir l'*épaisseur du temps*. Pour reprendre à nouveau une expression de Fabien Meynier, il s'agit véritablement de tenter l'inventaire d'une possible *symptomatologie du mouvement du paysage*, en soulignant « la propension du paysage à délier l'espace, à inscrire en son cœur une lésion, une fracture qui figure une non-concordance entre l'espace actuel et le temps présent, un non-raccordement entre ce que l'on voit et le temps auquel appartient ce que l'on voit[231]. »

Ava et la poétique du béton

Les bunkers du Mur de l'Atlantique situés sur le littoral des Landes du Médoc entre Soulac-sur-Mer et Le Porge, initialement juchés en haut de la dune littorale, bénéficiaient à l'époque de leur construction d'une situation stratégique permettant d'anticiper et combattre un débarquement des forces ennemies. Mais avec l'avancée dunaire et l'érosion du trait de côte, certaines fortifications comme celles de la position appelée AR07 Le Pin Sec (construites entre 1942 et 1944) ont « glissé » progressivement sur la plage, se rapprochant de l'eau. De nombreux autres bunkers ont été détruits car ils devenaient dangereux pour les promeneurs au fur et à mesure de leur dégradation par modification du sol porteur : soit ils s'enfonçaient dans la dune, soit ils glissaient à flanc de celle-ci, menaçant de s'effondrer en contre-bas. Ceux qui n'ont pas été détruits continuent aujourd'hui de s'enfoncer dans la dune ou sur la plage, quand d'autres paraissent s'avancer[232] vers l'océan. Beaucoup ont donc disparu par enfouissement naturel ou parce qu'ils ont été plastiqués à partir des années 80/90, lors d'opérations de « nettoyage » de la plage (que ce soit pour des raisons de sécurité,

[229] *Ibid.*, p. 53.

[230] *Ibid.*

[231] *Ibid.*

[232] En réalité, les bunkers ne bougent pas : « ils sont plutôt immobiles, c'est le milieu qui bouge autour, on a l'impression qu'ils avancent en mer mais c'est la mer qui avance (ou la terre qui recule) ». Vincent Mazeiraud, *op. cit.*

pour des raisons esthétiques ou par volonté d'oubli[233]). Filmer un de ces bunkers qui existent encore, c'est donc déjà témoigner, à travers leur nouvelle situation, de la mobilité de la dune littorale via le recul du trait de côte (pied de la dune). Dans le film *Ava* de Léa Mysius, l'un d'entre eux (qui est sans doute un des trois encuvements de type 600 sur abri/soute encore présents à Naujac-sur-Mer) joue d'ailleurs un rôle important, en tant que lieu montré comme unique et singulier dans l'environnement littoral. Mais avant de découvrir ce bunker, le film s'ouvre sur une autre construction.



Ava
TC = 00:00:54

Les « piscines naturelles » de Soulac sont visibles dès le plan d'ouverture du film et font pour leur part partie des travaux d'endiguement démarrés dès 1839 dans le but de préserver la pointe du Médoc, à l'image des digues encadrant l'entrée de la baie de Socoa et de Saint-Jean-de-Luz dans le Pays Basque. Témoignant encore du travail accompli grâce à la persistance du rail qui a permis d'amener, jusqu'en 1930, travailleurs et fournitures sur le site, le brise-mer des Arros (ou brise-mer des Huttes) est aujourd'hui lieu de villégiature atypique que Léa Mysius a choisi d'utiliser dans son film :

> À l'origine, j'imaginais un bord de mer plus classique, mais en revoyant la plage des piscines de Soulac, j'ai beaucoup aimé ses brise-lames en béton. Les gens se baignent dans une eau stagnante qu'on imagine tiède et pleine de pipi d'enfant alors que l'océan se déchaîne juste derrière... J'ai tourné avec une longue focale

[233] Volonté d'oublier, entre autres, les enrôlement massifs et forcés de main d'œuvre française, ainsi que la collaboration de grandes entreprises françaises du BTP pour la fourniture des matériaux de construction.

pour aplatir les perspectives et donner une sensation d'étouffement, de gens entassés[234].

Pour autant, c'est principalement grâce à ces brise-lames que certaines fortifications[235] médocaines du Mur de l'Atlantique tiennent justement encore tête aux assauts des vagues et du sable, résistance rare sur cette partie du littoral. Ici donc, point d'érosion, le béton immergé protégeant de loin le béton éminent, celui des bâtiments de bord de plage, par une alliance convenue par l'homme[236].

De fait, le littoral ici (comme sur d'autres côtes), affiche un divorce forcé : celui du sable des constructions bétonnées d'avec sa provenance. Si « seulement » 2,5%[237] de l'extraction mondiale de sable provient des fonds marins, le littoral est largement abondé et renouvelé par le sable des cours d'eau, principalement fluviaux, qui représente, lui, la deuxième source d'exploitation du sable utilisable en construction. Mais devant l'épuisement des sablières et gravières, et les problèmes causés par l'extraction du sable des eaux fluviales, l'exploitation du sable marin s'intensifie. Or, cela ne va pas sans causer d'importantes modifications environnementales, notamment l'accélération de l'érosion et du recul du trait de côte, voire la disparition de plages et d'îles :

---

[234] « Ava », entretien avec Léa Mysius, propos recueillis par Christophe Chauville, *Eclairs, La revue numérique de l'ALCA* [en ligne], publié le 21/06/2017, consulté le 29/06/2021.

URL : http://eclairs.aquitaine.fr/ava.html

[235] Notamment la batterie allemande M.B.K Soulac (Les Huttes – Gi307), intégrant l'ancienne batterie française des Arros et parfois improprement appelée Fort des Arros.

Pour plus d'informations, voir http://www.cestenfrance.fr/batterie-des-arros-atlantikwall-m-k-b-soulac-les-huttes-gi307/

[236] Et pourtant, plus au Sud, en direction de Soulac-sur-mer, voilà que l'océan ronge ce qui a ailleurs été remisé hors de sa portée. Et si la batterie M.B.K. Soulac demeure fièrement debout, l'immeuble Le Signal, construit de 1965 à 1970 sur le front de mer, menace de s'effondrer sur la plage en contrebas et a fait de ses résidents, expropriés en 2014, les premiers réfugiés climatiques de France.

[237] Statistiques de 2016. « La Ressource sable dans le monde : vers l'épuisement ? », s.a., *Controverses*, École des Mines de Paris, [en ligne].

URL : https://controverses.minesparis.psl.eu/public/promo15/promo15_G5/www.controverses-minesparistech-1.fr/_groupe5/un-point-dentree-dans-une-problematique-mondiale/la-ressource-sable-dans-le-monde-vers-lepuisement/index.html

Voir également : « La Guerre mondiale du sable est déclarée », Richard Hiault, *Les Echos* [en ligne], publié le 24/02/2016, consulté le 07/06/2021.

URL : https://www.lesechos.fr/2016/02/la-guerre-mondiale-du-sable-est-declaree-1110253

Pour une vision infographique des chiffres et des enjeux : https://trademachines.fr/info/sable/

Et pour les statistiques d'extraction de sable marin en temps réel : https://www.planetoscope.com/matieres-premieres/1710-extraction-de-sable-marin-dans-le-monde.html

> entre 75 et 90% des plages du monde reculent. [...] Les effets de l'extraction de sable au large des côtes s'ajoutent à ceux causés par le réchauffement climatique et la montée des eaux, ainsi que ceux induits par la construction de bâtiments trop proches des rivages. En effet, ce type de constructions bloquent les vagues, qui s'y brisent et repartent au large de façon violente, emportant encore plus de sable que d'ordinaire[238].

Car face « au béton et au rêve balnéaire »[239] s'oppose la présence d'un océan à la force sous-estimée qui, s'exprimant souvent sur un temps long peut aussi, à l'occasion d'une tempête, accélérer son pouvoir de reconfiguration du paysage littoral.



Ava
TC = 00:33:00

Tout littoral où l'océan bat le rappel expose une réconciliation arrachée à la division : dans *Ava*, le bunker où Juan puis Ava elle-même trouvent refuge a déchu de son piédestal de sable, s'en allant progressivement à la mer. Donnant corps à la fragilité d'un matériau qui ne peut être ici qu'emprunté, la masse du bunker, tout de guingois sur la plage malgré ses épais murs de béton, en ayant gagné une autonomie d'évolution grâce à la solitude du laissé-pour-compte, rend visible le recul dunaire et le mouvement du paysage. Mais la persistance actuelle du bunker contre l'océan vers lequel il s'avance inexorablement est aussi l'histoire d'un retour, voire d'une récupération. Et s'il n'est pas à tout à fait question, pour ces constructions, de « rentrer dans leur matrice », il y a bien « réappropriation du bâti par

[238] « La Ressource sable dans le monde : vers l'épuisement ? », *op.cit.*
[239] *Ibid.*

la nature »[240]. Se fait alors jour dans le film, derrière l'eau et le béton, toutes deux matières dénuées de volonté, une dynamique poétique de la réunification. L'érosion du trait de côte, ce mouvement perpétuel des dunes, est bien visible mais de manière indirecte : dans le temps de la fiction se dégage une temporalité du paysage indépendante du système narratif. Dans *Ava*, le littoral possède de fait une structure informationnelle. Cette structure, c'est ce qui, dans l'image, rend manifeste d'une part le lieu en tant qu'écosystème dynamique, et ce malgré sa fixité apparente, d'autre part le frottement, dans la durée du film, de deux temporalités distinctes : l'une actuelle, l'autre résiduelle. Par la force des éléments, le bunker de *Ava* est un élément du littoral « en devenir » ; devenir initié de longue date, patiemment, et c'est alors que le temps filmique réussit à rendre compte d'une temporalité qui le dépasse et d'un mouvement qu'il serait sinon incapable de saisir dans sa durée ; ici, dans la brièveté d'un plan ou d'une séquence se révèle la marche en avant des années.

L'oubli, mais pas que.

Dans le plan dont l'image précédente est extraite s'imprime à la fois le rythme du littoral, mais aussi diverses strates du passé, notamment la guerre de 1939-1945 et l'époque faste du « tout béton »[241]. D'un côté s'expose donc un béton transformé en site balnéaire (les « piscines » de Soulac), où refuge et danger se côtoient spatialement. D'un autre côté, un béton abandonné dont la vocation de refuge se réinitialise par l'appropriation du lieu par Juan et Ava ; là, les notions de refuge et de danger se côtoient non spatialement mais temporellement. Filmer un bunker, c'est filmer l'Histoire et en même temps filmer un oubli ; comme l'écrit la journaliste Chloé Leprince, il pourrait s'agir de « faire un sort à une berceuse floue qui flotte encore dans l'air, pour laisser affleurer au contraire un récit bien plus anguleux »[242] : à l'échelle de la guerre de 1939-1945, l'effacement d'une mémoire de la collaboration française à la construction du mur de l'Atlantique ; à l'échelle de la Modernité,

[240] Anselm Jappe, *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, L'échappée, « Pour en finir avec », Paris, 2020, p. 107.

[241] Les premières inventions liées au béton moderne remontent au XIXème siècle ; le béton armé est pour sa part breveté en 1879 par François Hennebique. L'ingénieur en construction Fritz Todt (fondateur de l'Organisation Todt), puis Erwin Rommel à partir de 1943, feront employer une quantité très importante de béton armé (Eisenbeton en allemand) pour la construction des fortifications de l'Atlantikwal : treize millions de mètres cubes selon les estimations.

[242] Céline Bonnel Guérard, *De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines,* Art et histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne [en ligne], Paris, 2020, p. 27.

la ruine, et davantage encore la ruine de guerre, « témoigne à elle seule de l'échec du projet moderne »[243].

En somme, « la ruine devient une représentation de la réalité elle-même. Elle exprime une vérité que l'on ne peut nier, dont on ne peut détourner le regard. Elle invite à penser l'histoire contemporaine et notre modernité comme processus de dislocation [244]. » Léa Mysius, dans le temps pur de la fiction, filme donc « ce passé qui ne passe pas »[245]. Surgit alors un non-dit, « une mémoire en faux-ami » ou le renouvellement d'une menace qui passe invariablement de l'universel à l'intime et de l'intime à l'universel. C'est ce qu'annonce Mathias, jeune moniteur de char à voile, à Ava, en regardant au loin deux brigadiers de la police montée tout de noir vêtus, casque compris, sur des chevaux à la robe tout aussi sombre : « C'est bientôt la fin de notre civilisation, lis les journaux, regarde autour de toi, tu n'y verras que du noir ». Car ce noir qui menace, c'est bien sûr la cécité prochaine d'*Ava* mais c'est aussi ce que renvoie l'image du bunker, aussi bien par son architecture (elle aussi presqu'aveugle) que par son histoire. Autour de la thématique du conflit et de la douleur[246], mais en gardant la vocation du lieu à l'abri (abri des corps et abri pour les regards), c'est pourtant parce que rien n'est effacé du rythme propre au bunker (il n'y a pas ici à proprement parler transformation du lieu en résidence comme cela a pu se faire ailleurs) que le lieu peut se charger, dans le présent, des potentialités d'un avenir. Libéré d'une opposition frontale des temporalités de l'Histoire par la préservation de son devenir naturel (il est désormais un élément du littoral comme le sable ou la dune bordière avec lesquels il travaille sans relâche), il engage un futur qu'il rend accessible, à rebours du présentisme actuel.

Dans *Papi-Sitter* aussi, des bunkers sont visibles, à côté et en contre-bas de la cabane de location de planches de surf. Mais ces bunkers disposent d'une particularité que n'a pas celui de *Ava* : ils sont graffés. Contrairement au bunker qui jouxte le site de location de surf en haut de la dune, protégé pour un temps de l'érosion par un sol bétonné et par sa situation plus en retrait de la plage, celui sur lequel Camille et son amie s'installent pour discuter est

[243] *Ibidem*.

[244] *Ibid*., p. 14.

[245] Chloé Leprince, « Blockhaus du "mur de l'Atlantique" : une histoire camouflée... et française », France Culture [en ligne], publié le 07/01/22, consulté le 10/05/22.

[246] Car il s'agit aussi du conflit que vivent Ava et Juan avec leur entourage, et de la blessure qui est infligée à Juan à l'issue d'une altercation avec un autre jeune homme de sa communauté.

déjà en partie ensablé. Et sur son mur faisant face à l'océan, nous pouvons voir l'intégralité d'un graffiti qui y a été peint :



Papi-Sitter
TC=00:14:19

Pour Stéphane Lamache, historien en charge d'inventorier les vestiges de la Seconde Guerre Mondiale en Basse-Normandie[247], « que quelques blockhaus fassent l'objet de fresques et qu'ils aient une dimension hors du temps, hors de leur destination originelle qui était tragique, ce n'est pas gênant[248]. » Car « l'immense majorité des blockhaus n'ont pas connu les combats. Une fois que les Alliés ont percé le Mur de l'Atlantique, ils ont été abandonnés[249]. » Cette hiérarchie dans la valeur patrimoniale accordée aux bunkers de la Seconde Guerre Mondiale revient régulièrement dans les commentaires à propos des graffs[250] : d'un côté, il y aurait les bunkers commémoratifs, considérés comme lieux de mémoire ; de l'autre, ceux qui n'ont pas joué de rôle important lors du débarquement et qui sont pour la plupart laissés à leur sort. D'un côté des intouchables, de l'autre des oubliés : « Il faut savoir qu'auparavant, les blockhaus avaient une mauvaise réputation car ils reflétaient une période très sombre, avec beaucoup de souffrances derrière leurs

[247] Mission commanditée par l'université de Caen et par la Direction Régionale des Affaires Culturelles, sur la période 2015-2018. Le rapport est lisible au lien suivant : https://journals.openedition.org/adlfi/75758.

Par ailleurs, le fait d'utiliser les bunkers abandonnés pour y faire des graffitis est une pratique plus anciennement reconnue en Normandie. Dans le Médoc, la mise en visibilité des graffitis sur bunker est récente ; les quelques articles ou sites qui le signale sont rarement datés d'avant 2019. (Par exeple : https://www.sudouest.fr/tourisme/gironde/medoc-trois-graffeurs-a-l-assaut-des-bunkers-des-plages-1932205.php)

[248] « Manche : pour cet historien, les graffs ne dénaturent pas les blockhaus », interview de Stéphane Lamache, *La Presse de la Manche* [en ligne], mis en ligne le 12/01/21, consulté le 12/05/22.
URL : https://actu.fr/insolite/manche-pour-cet-historien-les-graffs-ne-denaturent-pas-les-blockhaus_38549350.html

[249] *Ibidem*.

[250] Voir, entre autres, les discussions à ce sujet sur ce forum spécialisé dans l'histoire du front de l'Est : https://ostfront.forumpro.fr/t3785p100-bunker-art

constructions. Maintenant, ils font partie du paysage[251]. » Sur cette partie du littoral néo-aquitain, la volonté d'oubli liée à une histoire gênante dont on n'a su pendant longtemps que faire reconfigure donc le paysage en lui adjoignant ces constructions bétonnées. Faire partie du paysage, c'est aussi en partager sa mobilité, voire témoigner de celle-ci, la « présence massive, tellurique et visible »[252] des bunkers devenant un indicateur de l'évolution du littoral. À l'opposé de la sédentarité qu'exposent les lieux mémoriels consacrés et qui, elle, « relève de l'idéologie spatiale par la revendication territoriale propriétaire »[253], les bunkers visibles dans *Ava* et dans *Papi-Sitter* racontent une désappropriation permettant une bascule du bâti vers le naturel. Les ruines, surtout modernes, en signalant l'indifférence des choses dans leur temps autonome, révèlent l'absence de toute appropriation pouvant encore tenir. Et si pour certains, peindre des bunkers relève au contraire d'une appropriation, ces peintures sont dépendantes de l'écosystème littoral dans lequel elles sont produites : au bout d'un an à deux ans maximum, elles sont effacées par le sel de l'eau, des embruns, ou du béton-même qui en est imprégné, rongeant la peinture jusqu'à la faire disparaître.

Le rythme des ruines

Poser la question du mouvement du paysage, c'est devoir prendre en compte ce qui déborde le système narratif, soit en s'exprimant en dehors de lui, soit en en devenant un des éléments constitutifs. Faire du littoral, de la plage et du rétro-littoral *uniquement* un espace de loisirs et de plaisir c'est choisir de faire s'exprimer certaines qualités du lieu au détriment d'autres. Or, nous constatons que peu de films tombent dans cette dichotomie ; ils sont d'ailleurs nombreux à utiliser certaines caractéristiques de l'espace profilmique comme fonction narrative dans le récit... et nous voilà revenus au constat de Dominique Chateau pour qui paysage n'est pas une fonction suffisante. Dans *Camping*, le banc d'Arguin (renommé les sables de Taratao), immergé ou découvert selon le rythme des marées, permet à Jacky Pic de jouer un tour à ses voisins hollandais. Dans *Les Petit mouchoirs*, tout comme dans *Nous finirons ensemble*, le bassin d'Arcachon est encore une fois favorable à générer des rebondissements et à mettre en tension le récit autour de ses personnages principaux : dans le premier opus, le bateau de Max s'enlise dans la vase à cause de la marée descendante ;

[251] Interview de Stéphane Lamache, *op. cit.*

[252] Chloé Leprince, *op. cit.*

[253] Denis Retaillé, « Le Passant responsable », dans *L'appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Gérard Peylet et Hélène Saule-Sorbé (dir.), MSHA, Bordeaux, 2014, p. 44.

dans le second opus, c'est Lino, le fils de Marie, qui est emporté par le courant dans le chenal d'une des passes du bassin, toujours à cause des variations de marées. A chaque fois, le caractère potentiellement dangereux du lieu lié à la méconnaissance de ses dynamiques est exploité par le système narratif du film pour ses propres fins. Il est aussi largement utilisé, dans les trois films pré-cités, afin d'opérer une distinction entre celui qui connait bien les lieux et celui qui ne possède pas cette connaissance. Il sert donc à établir une démarcation très nette entre le local et le touriste, entre celui qui d'une manière ou d'une autre, fait milieu avec l'espace qu'il fréquente, et celui qui, par arrogance, par bêtise ou insouciance se « fait avoir », montrant alors son inexpérience du lieu. Dans le film *Madre*, le littoral atlantique n'est pas simplement l'occasion d'une péripétie initiale ; il donne une tonalité au film entier en dialoguant sans cesse, selon son propre rythme, avec les humeurs d'Elena. Et dans le film *Ava* de Léa Mysius, c'est la houle de l'océan qui vient questionner l'adaptabilité du corps qui y pénètre. Toujours, donc, est-il question des corps. Dans le film *Tournée* de Mathieu Amalric (2010) une séquence cependant vaut qu'on s'y arrête pour la façon dont la narration utilise le rythme des lieux et l'intègre au récit afin de faire naître une remise en question chez les personnages du film. En effet, par la rencontre de deux rythmes opposés, le récit laisse s'ouvrir une parenthèse dans le temps de ladite tournée.

Cette séquence se situe à la fin du film et clôture celui-ci ; elle s'ouvre sur l'escapade en voiture de Joaquim et Mimi jusqu'à la pointe de la Fumée, située à l'extrémité de la presqu'île de Fouras-les-Bains. Là, le décor se découvre progressivement à travers l'enchainement des scènes ; la première, dans une chambre, n'offre aucune information quant au lieu dans lequel elle se situe, les plans serrés sur les personnages empêchant tout accès à l'arrière-plan. C'est seulement à partir du moment où Mimi, entendant les autres membres de la troupe arriver en bateau, sort de la chambre, que le spectateur découvre l'endroit. D'abord, l'absence de toute autre personne, puis le mobilier manquant et enfin la piscine vide et les baies vitrées fissurées, tout comme le carreau de la porte d'entrée brisé, laissent deviner un hôtel à l'abandon. Mais le réseau électrique non coupé, la présence de bouteilles de champagne encore scellées par leurs bouchons de liège, les tableaux aux murs et le degré moindre de dégradations donnent pour leur part le sentiment d'un abandon récent ou d'une fuite. Ici le temps du lieu n'est déjà plus tout à fait le temps de ses occupants temporaires, mais la séparation est ténue ; là où elle s'accentue, c'est si l'on reprend l'idée de rythme proposée par Henri Lefebvre. Car ce passage dans l'hôtel abandonné est une véritable rupture avec le temps de la tournée. De villes en villes, d'hôtels en hôtels, de soirées

en soirées, la troupe vit dans un temps condensé, ramassé, ou tout s'enchaine avec excès et exubérance ; pour paraphraser Gaston Bachelard : « dans ses milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé »[254]. Or, dans l'hôtel abandonné (que le récit situe sur l'île d'Aix), l'espace prend la forme d'une parenthèse où le rythme des personnages, saisi par le ralenti du lieu, s'ébrèche à son tour.

Si l'hôtel n'a pas encore subit beaucoup de dégradations, il se prête toutefois, à une époque où « notre société de vitesse n'a plus le temps de produire des ruines »[255] et où, dans le même temps, le tourisme noir des ruines industrielles a connu un essor important, à emprunter la notion de ruine « à l'envers », qui explicite « une inversion et une rétroversion du rapport au temps puisque nous anticipons leur futur état de ruine »[256]. Pris dans le rythme ininterrompu de la tournée, l'écart est grand entre le rythme des personnages et celui de l'hôtel qui, lui, ne répond plus à aucun impératif car la ruine, même celle à venir, parle avant tout d'une déprise. Et parce qu'elle est le marqueur spatial d'une sécession, elle se prête facilement à « faire le point » : « Témoin du passé, gardienne du temps, la ruine revêt donc ce caractère inquiétant qui invite à questionner notre propre existence, notre passé, notre présent et notre futur[257]. » Ainsi, dans une pause nécessaire, les personnages du film *Tournée* s'interrogent sur leur avenir et leur condition. Ils auraient pu se maintenir en arythmie avec le lieu ; ils finissent plutôt par s'y synchroniser : comme dirait Benjamin Thomas, ils y font désormais milieu.

Cet hôtel de l'île d'Aix se donne donc comme l'envers du monde du spectacle, voire son antimonde[258] ; ici pas de paillettes mais un prestige disparu, fait de poussière, de silence et de vide ; ici pas de lumière qui « poursuit » mais un temps uniformément gris. Désaffecté, l'hôtel l'est resté dans la réalité trois ans ; fermé en 2005 et racheté en 2009, Mathieu Amalric a bénéficié d'une courte fenêtre temporelle afin d'y tourner la dernière scène de son film. Celle-ci fut d'ailleurs « écrite par Mathieu Amalric et ses auteurs Marcelo

[254] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, « Quadrige », Paris, 2020 (1ère éd. 1957), p. 61.

[255] Céline Bonnel Guérard, *De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines,* Art et histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne [en ligne], Paris, 2020, pp. 29-30.

[256] *Ibidem.*

[257] *Op. cit.*, p. 13.

[258] Nous empruntons, avec *antimonde*, la notion déployée par Roger Brunet définissant le côté obscur, marginal, voir illégal du monde, sa face opposée : l'antimonde serait selon l'auteur de l'expression « cette partie du Monde mal connue et qui tient à le rester, qui se présente à la fois comme le négatif du monde et comme son double indispensable ». (Roger Brunet, Robert Ferras et Hervé Théry, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, RECLUS - La Documentation Française, « Dynamiques du territoire », 2005 (1ère éd. 1993), p. 35.)

Novais Teles, Raphaëlle Valbrune, et Philippe Di Folcole, le matin même du tournage »[259], suite à la découverte inopinée de l'hôtel par l'équipe technique du film[260]. Mais il faut également préciser, car cela à son importance, que l'hôtel n'est pas réellement situé sur l'île d'Aix mais sur l'île d'Oléron. Or, l'île d'Oléron diffère de l'île d'Aix sur de nombreux points ; entre autres : sa plus grande superficie, sa densité de population plus élevée, mais aussi sa facilité d'accès. En effet, l'île d'Oléron dispose depuis 1966[261] d'un pont (ou viaduc) reliant l'île au continent là où le seul moyen de rejoindre l'île d'Aix est d'emprunter un bateau-navette. Déplacer l'hôtel sur l'île d'Aix, c'est donc déjà, à bien des égards, renforcer son isolement. Mais l'île d'Aix, qui est la plus petite et la moins connue des îles de Charente-Maritime, partage ainsi avec l'hôtel quelques attributs : elle s'imagine elle-aussi comme abandonnée, en attente de quelque chose et en même temps sans attente car sans fonction. La caméra ne laisse d'ailleurs presque rien entrevoir de l'île, si ce n'est, depuis les fenêtres de l'hôtel, l'océan et les dunes végétalisées que le groupe traverse pour rejoindre Mimi qui les appelle. Le groupe semble alors avoir abordé directement sur la côte devant l'hôtel, comme si l'île se limitait à ce site. Le temps, s'il est ici dilaté, l'est doublement par le retranchement du lieu et le rétrécissement de l'espace. Quelque part, le rythme de l'hôtel a glissé vers le rythme de l'île :

> Espace clos, sans échappatoire, l'île renvoie au plus profond de soi, à sa vérité comme à la vérité élémentaire des choses. L'île se meut dans une autre dimension de l'espace-temps : c'est un lieu nu, qui se tient seul et dont les liens naturels avec le reste du monde ont été coupés[262].

---

[259] Fabien Canteau, « Hey guys ! Comes ! », *Fantrippers* [en ligne], publié le 03/06/22, consulté le 16/06/22. URL : https://www.fantrippers.com/fr/fanspots/hotel/

[260] Aujourd'hui, l'hôtel est entièrement réhabilité et proposé par le réseau Film France comme lieu de tournage pré-repéré. Voir : https://locations.filmfrance.net/fr/location/le-grand-large

[261] Relevons au passage que la réalisation de ce pont, en béton précontraint, a également été rendue possible par le succès du béton dans les constructions après la Seconde Guerre mondiale : « La Seconde Guerre mondiale avait doublement préparé l'essor du béton, à travers ses destructions, mais aussi à travers ses constructions comme la ligne Maginot ou le mur de l'Atlantique bâti par l'occupant allemand. Plus de 13 millions de mètres cube de béton furent employés et les murs des bases sous-marines de Saint-Nazaire et de La Rochelle comptent parmi les plus épais jamais construits. » (Anselm Jappe, *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, L'échappée, « Pour en finir avec », Paris, 2020, p. 64). Nous nous permettons d'ailleurs d'ouvrir ici à un autre questionnement concernant le mouvement du paysage, en le décalant vers le mouvement du bâti et plus précisément celui du bâti en béton. Cette question est posée par Anselm Jappe de la manière suivante : « Si des millions de logements et de ponts, de digues et de routes, d'aéroports et de gratte-ciel révélaient, à un rythme croissant, qu'ils sont bâtis avec du sable et des armatures métalliques sujettes à la corrosion – ce qu'ils sont *effectivement* ? » (*ibid.,* p. 17). En effet, si l'on sait aujourd'hui que la durée de vie optimale d'un ouvrage en béton est de cinquante ans, après quoi il entame une période de dégradation progressive, nous ne pouvons assurément pas dire, à la suite de l'auteur, que « leur altération consubstantielle, leur vulnérabilité, leur désagrégation » est « la face *visible* de ces ouvrages ». C'est nous qui soulignons.

[262] Joël Bonnemaison, « Vivre dans l'île », dans *Espace géographique* [en ligne], tome 19-20, n°2, 1990. pp. 119-125.

Tout comme celui du bunker dans *Ava*, le temps auquel appartient l'hôtel s'est *naturalisé*. En ce sens, le bâti en déliquescence relève du temps pur de la fiction, rendant saillant le rythme d'un autre présent auquel il n'appartient plus :

> Depuis le siècle dernier, les ruptures consommées par la modernité et l'accumulation des désastres ont rendu la ruine indissociable de la perception générale de l'histoire. Dégradations et destructions ne concernent pas seulement les restes de bâtiments anciens ; de proche en proche, les ruines désignent la société entière, de telle sorte qu'elles ne témoignent plus du passé mais du présent[263].

Mathieu Amalric a donc saisi le potentiel « naturel » du lieu pour l'intégrer au scénario de son film, en reconfigurant toutefois l'espace diégétique de manière à accentuer ce potentiel et à le rendre lisible par le spectateur. Si nous parlions plus haut de la visibilité du mouvement du paysage dans les films, nous avons ici, à partir de la notion de ruine, volontairement déplacé cette interrogation pour aiguiser notre vigilance envers le rythme des lieux en général et leur capacité à exister en dehors de toute fonction narrative. Alain Mons, à la suite de Pierre Sansot souligne d'ailleurs que même si « lorsqu'on cadre un paysage, on le soustrait au tumulte du monde [...], on ne peut pas ignorer le "bougé des lieux", ses façons de se dérober, de se rétracter »[264]. Mais ne serait-pas parfois parce, justement, le film isole du bruit du monde un lieu ou un paysage que s'offre la possibilité pour l'image d'être affectée par ce « bougé des lieux » ?

Pour une symptomatologie du paysage

Il y a un pouvoir spécifique de la poussière dans l'expérience que nous faisons du temps dans les lieux. [...] Elle est, comme écrit Georges Didi-Huberman à propos des Delocazione de Claudio Parmiggiani, « comme une matière de l'absence »[265].

Nous avons déjà rappelé, en prenant appui sur les travaux de Dominique Chateau, que les personnages qui fondent le temps narratif du film priment sur le paysage, relégué de

[263] Michel Makarius, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, pp. 6-7.

[264] Alain Mons, « Le Bruit-silence ou la plongée paysagère », dans *Les Paysages du cinéma*, Jean Mottet Jean (dir.), Champ Vallon, « Pays/Paysages », Seyssel, 1999, p. 244.

[265] Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, p. 125.

ce fait à une fonction subalterne et soumis à cette temporalité première qui « fait film ». Ainsi, certains plans peuvent tout à fait « témoigner de l'*insistance* du temps, en s'attardant sur le "lieu de l'action" », mais cela ne sera possible que « dans une durée débarrassée de toute présence humaine », car « seul un regard non assignable à quelqu'un peut s'approprier le temps des choses[266]. » Or, bien souvent, la pression narrative impose au récit une dynamique centripète opposée à toute *dispersion anonyme*. Le paysage, utilisé prioritairement comme support à l'action ou pour ses qualités esthétiques, voit alors certaines de ses particularités profilmiques disparaitre : en somme, « *le film ne révèle pas toutes les réalités du décor* »[267]. Et pourtant, « qu'il soit donné ou construit, extérieur ou intérieur, [le décor] possède un certain degré d'indépendance, de résistance à la métamorphose pelliculaire, une vie propre[268]. » En étudiant certaines images des films *Ava* et *Papi-Sitter*, nous avons tenté de saisir ce que nous appelions plus tôt des affleurements, dans l'image filmique, du temps naturel du paysage littoral. Nous aurions aimé poursuivre cette analyse dans d'autres films, mais il nous faut constater à quel point ce que l'on pourrait considérer comme des symptômes du mouvement du littoral sont rares : le réensablement des dunes bordières, l'ensablement du rétro-littoral et les travaux de relocalisation des zones urbaines qui y sont situées, les diverses et nombreuses constructions de préservation des côtes tels les brise-mers ou les enrochements, les traces fossilisés tels les paléosols ou les objets archéologiques découverts par la marée basse, tout ce qui atteste du travail permanent des forces océaniques et littorales contre les côtes est soit invisible, soit entr'aperçu subrepticement.

Cependant, ce qui apparait dans les deux films sus-cités, c'est que même en présence d'un personnage dans le plan, le « temps des choses » peut s'y imprimer. La difficulté n'est donc pas à séparer les différentes temporalités du film pour que l'absence de l'une permette à l'autre de se dévoiler ; elle réside davantage dans la capacité spectatorielle à lire la pluri-temporalité d'une image, c'est-à-dire dans l'effort à fournir afin de ne pas se laisser systématiquement embarquer par la course en avant d'un système énonciatif qui « crée un "regard en attente", toujours suspendu à l'imminence d'une suite[269]. » Mais, si l'on

---

[266] Alain Mons, « Le Bruit-silence ou la plongée paysagère », dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet Jean (dir.), Champ Vallon, « Pays/Paysages », Seyssel, 1999, pp. 209-210.

[267] Dominique Château, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », dans *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet Jean (dir.), Champ Vallon, « Pays/Paysages », Seyssel, 1999, p. 94. C'est l'auteur qui souligne.

[268] *Ibidem*.

[269] Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel,* Armand Colin, « Cinéma », Paris, 2005, pp. 40-41. L'auteur cite ici les travaux d'André Gardies concernant la distinction entre les différents modes d'énonciation du récit, en particulier entre description et monstration.

pousse la réflexion, cela revient à dire qu'il faut aussi, parfois (et c'est le cas dès lors qu'il y a analyse filmique), détacher l'image, le plan, la scène ou la séquence de la durée générale du film pour *faire durer* ceux-ci, car c'est dans le temps que se distingue le rythme des choses. Par sa forme-même, le film ne peut que bientôt reprendre ce qu'il donne, toute image apposant son caractère éphémère à ce qu'elle retransmet du réel. Parce que « le cinéma vit [...] comme un raccourci du monde », « le destin d'un paysage à l'écran - comme du plan qui lui permet d'exister - n'est autre que sa prochaine disparition[270]. » Et pourtant, malgré cela, c'est aussi l'inverse qui se produit : ce qui est visible dans un film n'est déjà plus ce qui a été dans la réalité, quelque chose s'est fixé ici qui peut se reproduire à l'envie non dans la durée du film, mais dans sa durée de vie. Ce n'est pas alors le caractère reproductible de l'image elle-même qu'il faut considérer, mais celui de sa lecture, car dans l'expérience reconduite du visionnage d'un film le rythme du paysage *boucle* et soustrait celui-ci à sa double disparition, *filmique et réelle*.

Ainsi en est-il des images de la forêt landaise : à son sujet, le cinéma semble s'attacher à n'en rendre visible qu'une vision idéalisée (celle d'une forêt en somme « naturelle ») alors que la majorité du massif landais s'est massivement convertie dans la ligniculture[271] du pin, en particulier depuis le milieu du XXème siècle et l'effondrement du marché de la gemme. De fait, si l'on regarde une vue satellite de ce territoire, on constate que seules les forêts dunaires classées Natura 2000 semblent préservées, situées au sud du bassin d'Arcachon et encadrées par les « forêts » domaniales d'exploitation de Lège et Garonne et de La Teste, aux parcelles de rangées d'arbres mono-spécifiques clairement délimitées :

[270] Daniel Serceau, « Le Paysage et le deuil. Le destin d'un cyprès », dans *Les paysages du cinéma*, op. cit., p. 181.

[271] La forêt landaise « a fonctionné pendant plus d'un siècle, jusqu'à la fin des années 1940, selon un mode de gestion sylvicole hérité de traditions ancestrales et basé sur la production de gemme et de bois de sciage ». « La modernisation de la sylviculture entreprise depuis la fin des années 1950 a progressivement introduit puis imposé dès les années 1960-70, sous le terme de ligniculture, des itinéraires sylvicoles plus courts comprenant plusieurs éclaircies et une coupe rase ».

Claudy Jolivet, Laurent Augusto, Pierre Trichet, Dominique Arrouays, « Les sols du massif forestier des Landes de Gascogne : formation, histoire, propriétés et variabilité spatiale », Revue forestière française [en ligne], 2007, n°59, p. 25.

URL : https://hal.science/hal-03449679/document



Source : https://satellites.pro/carte_de_France

Et pourtant, filmer ces espaces préservés et fragiles, n'est-ce pas leur offrir de persister ? C'est en tout cas ce dont témoigne le réalisateur Thomas Cailley à propos de son choix de tourner son film *Le Règne animal* en majorité dans les espaces encore sauvages de ce territoire : « J'ai trouvé quelques dernières poches de cette forêt très particulière. Nous avons la chance de réussir à sauver la forêt à l'image, j'en suis très content, mais j'ignore combien de temps elle pourra survivre dans le réel[272]. » Et pourtant, Thomas Cailley ne filme pas le massif forestier des Landes dans la cécité totale de sa partie industrielle ; au contraire, il opère un déplacement de l'une à l'autre, non pas dans la volonté de montrer ce qui est advenu (la modification du territoire forestier selon une chronologie positive), mais bien à l'inverse de « remonter le temps » vers ce que la forêt primitive a pu être et demeure encore par endroit :

> J'avais déjà tourné mon premier film dans les Landes de Gascogne et j'avais découvert des sortes d'oasis au cœur de ces forêts, de prime abord assez silencieuses et industrielles. Je m'étais trouvé face à des paysages qui ressemblaient à l'état de ce territoire probablement avant le XVIIIème siècle, voire plus loin encore. Des hectares entiers de forêts primaires, il s'agit peut-être des dernières. [...] Il y a une dimension très anarchique, on passe en quelques mètres d'espaces plantés et artificiels à d'autres complètement sauvages. [...] Ce trajet est devenu celui du film. [...] Nous avons fait l'effort de chercher et de trouver des décors qui racontent cela. Au début du film, nous voyons une forêt avec des pins alignés, puis nous nous enfonçons dans l'histoire et nous observons une forme d'humidité, un changement de couleur… [...] Pour toutes ces raisons, je n'envisageais pas de tourner ailleurs[273].

Par le cinéma, la possibilité de créer une mémoire visuelle des lieux s'offre alors car

> qu'il soit donné ou construit, extérieur ou intérieur, [le décor] possède un certain degré d'indépendance [...] ; ce qui en reste dans le film fini n'est généralement qu'une trace de ce qu'il fut [...], une trace aussi de ce qu'il peut continuer à être après le film[274].

---

[272] « Entretien avec Thomas Cailley pour "Le Règne animal" », par Vincent Nicolet, *Culturopoing* [en ligne], publié le 04/10/2023.
URL : https://www.culturopoing.com/cinema/entretiens-cinema/entretien-avec-thomas-cailley-pour-le-regne-animal/20231010

[273] *Ibid.*

[274] Jean Mottet (dir. par), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, p. 94.

Il en va donc de la capture de ces lieux par la caméra comme d'une volonté de graver une image d'un état (ici souvent nommé « source » ou « primaire » pour la forêt) qui persiste encore mais qui tend à disparaitre. Mais limiter ce qui s'imprime et reste d'un lieu dans un film à son aspect visuel serait passer à côté d'un autre type de trace, acoustique cette fois-ci.

Au-delà du voir : l'écoute

Souvent, les œuvres traitant de l'actualité de la crise climatique et écologique se situent du côté du documentaire. Mais si l'on pense dans un premier temps aux *images* documentaires, qu'en est-il du son ? Jean-Noël Rieffer, directeur régional de l'Office français de la biodiversité en Centre-Val de Loire, témoignait ainsi le 21 mai 2023 sur France Inter de son expérience auditive lors du visionnage de films de Claude Sautet tournés dans les années soixante-dix[275] : « vous entendez la bande son : pour certains d'entre eux, vous avez des acteurs qui sont dans des paysages agricoles et vous entendez les chants d'oiseau, notamment le bruant jaune etc. En fait, ces ambiances sonores sont des marqueurs de la biodiversité d'une époque. » Malgré tout, dans un article intitulé « Soundscape ecology on film[276] », on constate à nouveau que les films en question sont uniquement ceux qui procèdent d'un travail de création documentaire (voire de la catégorie très large de l'art vidéo) puisque ce sont ceux-ci qui traitent *spécifiquement* de la question du paysage sonore ou qui procèdent d'une démarche à proprement parler éco-acoustique. En conséquence de quoi, on rencontre la même propension à aller chercher d'abord du côté du documentaire les témoignages sonores spécifiques à un environnement, comme si un film de fiction ne pouvait être envisagé qu'en tant qu'œuvre *totalement fictionnalisante*. Or, Jean-Noël Rieffer attire justement notre attention sur le fait qu'il existe des infiltrations sonores de la nature, des marqueurs spatio-temporels de l'immédiateté du réel dans les films de fiction *aussi*. Que la fiction braconne en quelque sorte à l'intérieur de la réalité, comme on a pu le voir avec le bunker du film *Ava*. Ce travail de mise en archive des ambiances et paysages sonores tel que le field recording des audio-naturalistes l'a initié dès la fin du 19ème siècle[277] se transforme alors en une quête d'archive dans les films de fiction travaillant en prise de son réelle, sans

[275] URL : https://www.youtube.com/watch?v=W7MEHTBPZOo

[276] Neil Clarke, « Sounscape ecology on film », *Earth.fm* [en ligne], mis en ligne le 17/11/22, consulté le 23/05/2023. URL : https://earth.fm/details/soundscape-ecology-on-film/.

[277] Principalement grâce à la naissance des techniques d'enregistrement mobiles. Précisons également que l'intérêt pour cette pratique n'était pas uniquement naturaliste mais aussi anthropologique et esthétique. Voir : Alexandre Galand, *Field recording. L'usage sonore du monde en 100 albums*, Marseille, Le mot et le reste, « Formes », 2012, 312 pages.

recours aux bruitages ou aux méthodes de construction/reconstruction artificielles d'ambiance sonore.

Car cette question de l'empreinte, dans un film de fiction, d'une réalité sonore profilmique est en fait complexe. D'une part, si l'on écoute Olivier Babinet, même lorsqu'il prétend « entrer dans le cinéma par l'oreille, plus encore que par l'image »[278], c'est de la musique, et de la musique exclusivement dont il parle, preuve d'un désintérêt ou en tous cas d'une moindre attention portée aux *bruits*. D'autre part, pour les chercheurs Guillaume Petit et Eleni-Ira Panourgia :

> On sait combien le récit de la science-fiction et autres narrations fantastiques ou spéculatives accordent de concevoir d'*autres mondes* sous forme d'espaces discursifs à l'intérieur desquels est amalgamé, distordu, déconstruit, un ensemble de références[279].

Est ici dressé le constat, qui ne concerne pas exclusivement les films de science-fiction, d'une transformation sonore courante, habituelle, du monde réel (field recording) en *imaginarium* (fiction sonique). En effet, ce serait à cette condition que l'expérience du son, se présentant alors « comme un moyen d'agir sur les espaces et leurs représentations », pourrait amener « à transformer, pour l'auditeur, sa perception de l'espace et de la réalité »[280].

La recherche de cette perception *dans le temps de l'œuvre* (via une grille de lecture comparative entre l'existant/le connu et le créé/le crédible) oblige à transformer les sources de terrains, à les déprendre de leur environnement : si l'expérience réussit auprès de l'auditeur/spectateur, le paysage sonore réel, entièrement fictionnalisé, aura disparu. Ce que nous questionnons pour notre part, c'est donc la possibilité d'étudier les changements environnementaux d'un site de manière diachronique, grâce aux différents enregistrements sonores *infiltrés* à l'intérieur de la fiction. Pour le critique et théoricien Bill Nichols, « chaque film est un documentaire. Même la plus fantastique des fictions reflète la culture qui l'a créée et reproduit fidèlement l'aspect de celui qui y joue »[281]. Si filmer c'est retenir, c'est alors aussi

---

[278] Olivier Babinet (itw par Yaël Hirsch), « Olivier Babinet : "Poissonsexe est un hymne au vivant" », *Toute la culture* [en ligne], mis en ligne le 02/09/20, consulté le 24/05/23.

[279] Guillaume Dupetit, Eleni-Ira Panourgia, «Field recording et fictions soniques : vers une représentation des espaces urbains», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [en ligne], n°26, 12/2021.
URL : https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=1109.

[280] *Ibidem.*

[281] Nichols, B., 2001, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2010 (1ère éd. 2001), p. 14.

créer de la mémoire et tout film peut dans ce cas être considéré comme support de maintien de deux espace-temps : celui de la diégèse, c'est-à-dire d'un récit achevé et immuable, ensemble sémiotique témoignant d'une concordance précise entre instant, lieu et discours ; mais aussi celui du tournage qui voit sans cesse s'accroitre l'écart entre le présent et l'instant de production de l'objet-film, objet contextuel et historique. Pour la chercheuse en cinéma Véronique Campan,

> une occurrence acoustique, en tant que *trace*, garde l'empreinte des changements qui affectent un objet dans la durée et, loin de renvoyer seulement à l'image générique et inactuelle de sa source, retient les profils divers des situations auxquelles elle a pu être associée. Sa vertu première est de faire indirectement référence aux aspects virtuels qui ne sont pas explicitement signifiés. L'invisible que le sonore manifeste n'est autre que la représentance qui l'habite[282].

Alors, s'il ne s'agit pas nécessairement de chercher dans le bruit du littoral les traces d'une présence (qui serait celle d'une disparition, tels les oiseaux des films de Sautet), il est toutefois possible, dans cette empreinte sonore, d'en discerner la structure et son évolution.

Marc Augé écrit :

> L'océan, durant des millénaires, a poursuivi, aveuglément, son travail de sape et de remodelage : le résultat (un paysage) doit bien dire quelque chose, à ceux qui savent le lire, des résistances et des faiblesses du rivage, de la nature de ses roches et de ses sols, de ses failles et de ses fractures, que sais-je ?... Quelque chose aussi, naturellement, des poussées des océans[283].

Même s'il ne le précise pas, on imagine que Marc Augé pense ici à quelque chose de visuel, à une marque géologique lisible *par le regard*. Mais cette lecture dont il parle peut aussi se faire par l'oreille, comme la partition de musique s'écoute lorsqu'elle est jouée. Dans sa préface à l'ouvrage de Murray Shafer *Le Paysage sonore. La musique du monde*, Jean-Claude Risset écrit : « Nous baignons sans cesse dans les vibrations acoustiques : l'expérience humaine de l'écoute précède celle de la vue, et pourtant nos civilisations oublient trop souvent le son au

[282] Véronique Campan, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 1999, pp. 147-148.

[283] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 1998, pp. 29-30.

profit de l'image[284]. » Et c'est un fait que nous négligeons la permanence de notre environnement sonore (s'il est aisé de fermer les paupières pour s'empêcher de voir, il est difficile de se « boucher » totalement les oreilles pour ne plus rien entendre), tout autant que l'importance de notre perception auditive dans notre quotidien : citons entre autres le rôle que joue celle-ci dans l'anticipation et l'évitement du danger ou dans notre capacité à communiquer et à traduire chez autrui un état émotionnel. Pour Véronique Campan toujours, « écouter les films consiste donc à réfléchir autrement sur le singulier vécu de l'espace que le sonore engage[285]. » Et à écouter les enregistrements de Rafael Diogo (DeepDiveSound[286]) sur le site *Earth.fm*, on se rend d'ailleurs bien compte que le doux clapotis sur le rivage de la mer d'Alboran à Nerja en Espagne[287] ne ressemble en rien au roulement des vagues de l'Atlantique sur la plage de cailloux de Barradinha au Portugal[288]. Tout comme les images peuvent évoquer des sons, les sons créent des images, celles de la diversité des rivages : nature du sol, force du déferlement des vagues et façon dont celles-ci s'échouent ou se brisent... les sons produisent du sens et une émotion liée au mouvement : parce que ce qui est immobile est silencieux, dans chaque son quelque chose *vit*.

Si l'écocinéma s'intéresse peu, lui-aussi, à la fiction et privilégie le cinéma expérimental comme terrain d'expression et de recherche[289], l'approche écocritique qu'il inaugure, « qui privilégie la manière dont les images peuvent nous "entrainer à percevoir" autrement et questionne donc la façon dont ces images, au moment de leur projection, *représentent le monde* de manière "écologique" (ou non) »[290], peut se révéler un formidable outil d'analyse pour les films en général, au-delà de leur aspect performatif. Mais cette approche ne doit pas négliger le rôle du son. Celui-ci, parce qu'il joue souvent dans les coulisses de

---

[284] R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. La musique du monde*, Marseille, Wildproject, 2010, p. 11.

[285] Véronique Campan, *op. cit.*, p. 67.

[286] URL : https://deepdivesound.bandcamp.com/album/solitude-bay-2

[287] URL : https://earth.fm/recordings/textures-texts-from-the-shoreline/

[288] URL : https://earth.fm/recordings/sea-breeze/

[289] Cette spécificité peut s'expliquer ainsi : « Dans son texte "Ecoaesthetics – A Manifesto for the XXIst Century" (R. Araeen, 2010), l'artiste Rasheed Araeen affirmait que pour qu'un art soit proprement "écologique", il se doit de délaisser le paradigme de la représentation pour se tourner vers les processus de transformation et de création. De même, Karen Barad, philosophe néomatérialiste, a beaucoup écrit sur la nécessité de dépasser le "représentationalisme" ("la croyance que les représentations ont une fonction de médiation entre le.la connaisseur.se et le connu", K. Barad, 2007). » (Elio Della Noce, Charlie Hewison, Kim Knowles et Panagioula (Julie) Kolovou, « Fabriques de l'écocinéma. Politiques et processus écologiques du cinéma expérimental », Appel à contribution, *Calenda* [en ligne], mis en ligne le 05/06/2023, consulté le 08/06/2023, p. 2. (URL : https://calenda.org/1077610)

On voit à quel point notre proposition, sur ce point, est à l'opposé-même de la démarche de l'écocinéma, considéré comme processus physique, comme geste de fabrication et support matériel imbriqué dans l'état du monde.

[290] *Ibid.*, p. 1.

nos perceptions, est un infléchisseur discret mais efficace de notre conscience ; les bruits sont bien aussi et avant tout des matériaux du monde que le geste cinématographique informe et retransmet, au-delà de tout ancrage dans une quelconque spatialité diégétique :

> Loin d'affermir nos repères spatiaux, le son filmique travaille par menues désorientations et dénonce les limites d'une construction géométrique de l'espace. Figure de l'entre-deux et de la marge, au moment même où il sert de charnière entre le champ et son dehors, il révèle leur disjonction première et nie leur continuité. L'ailleurs dont il est l'empreinte n'est pas le traditionnel hors-champ, mais un lieu définitivement hors vue [...] effaçant la distinction entre temps et espace[291].

[291] Véronique Campan, *op. cit.*, pp. 67-68.

... FIN

... FIN

SOMMAIRE

CONCLUSION

Écologie des mondes fictionnels : le grand blanc ? ... p. 6

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages ... p. 17

Articles et chapitres d'ouvrages ... p. 24

Articles de presse journalistique ... p. 32

FILMOGRAPHIE ... p. 35

CONCLUSION

Écologie des mondes fictionnels : le grand blanc ?

C'est un crève-cœur de voir cette mer qui nous mange[1].

Le va-et-vient des vagues sur une plage l'été n'est là que pour rimer avec sa respiration calme. L'homme moderne, pourtant, est en train de perdre le contact avec les rythmes suprabiologiques qui, dans l'art et les rites anciens, donnent à la mer cette dimension de présence vibrante[2].

Dans le « Bilan de la loi littoral et des mesures en faveur du littoral »[3] de 2007 rapporté par le Gouvernement au Parlement, il est constaté page vingt-et-une que

> la France découvre tardivement son patrimoine naturel littoral et marin exceptionnel, et redécouvre son important patrimoine culturel maritime [...] en même temps qu'elle constate que ce patrimoine est menacé par les activités humaines, et que, si rien n'est fait, ce patrimoine sera très fortement altéré dans quelques décennies.

De ce constat alarmant « résulte une prise de conscience générale et partagée de la richesse et de la fragilité de la mer et du littoral, et *une évolution profonde de la représentation de la mer et du littoral* »[4].

Rappelons que selon la définition consensuelle qu'en donne l'UNESCO[5]

> le patrimoine naturel désigne les spécificités naturelles, les formations géologiques ou de géographie physique et les zones définies qui constituent l'habitat d'espèces animales et végétales menacées, ainsi que les sites naturels qui présentent un intérêt sur le plan scientifique, dans le cadre de la conservation ou en termes de beauté naturelle. Il comprend les aires naturelles protégées privées et publiques,

[1] Jules Brelaz, « Érosion à Lacanau : "C'est un crève-cœur de voir cette mer qui nous mange" », *France Bleu* [en ligne], mis en ligne le 10/02/23, consulté le 20/03/23.
URL : https://www.francebleu.fr/infos/societe/erosion-a-lacanau-c-est-un-creve-coeur-de-voir-cette-mer-qui-nous-mange-8108580

[2] R. Murray Shafer, *Le Paysage sonore. La musique du monde*, Marseille, Wildproject, 2010, p. 250.

[3] URL : https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/rapport/pdf/074000695.pdf

[4] C'est nous qui soulignons.

[5] Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture.
Source de la définition : Institut de statistique de l'UNESCO, Cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles, 2009 ; UNESCO, Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, 1972.
URL : http://uis.unesco.org/fr/glossary-term/patrimoine-naturel

> les zoos, les aquariums et les jardins botaniques, les habitats naturels, les écosystèmes marins, les sanctuaires, les réserves, etc.

Cette définition implique la notion de valeur donnée à un site tout en restant, on le voit, assez large sur la nature de ce qui peut constituer cette valeur. Pour Alberto Magnaghi, il faut cependant bien distinguer les « actions de patrimonialisation » qui correspondent à une « sédimentation de valeur » (ex : création d'aires protégées de type NATURA 2000), de leur mise en valeur, qui correspond alors à une « conversion du patrimoine en ressource »[6] (ex : les zoos et les aquariums). Malgré tout, ces deux versants se trouvent souvent liés quand, en fixant la valeur d'un site, on en souligne également l'intérêt et donc l'importance. La patrimonialisation institutionnelle offre alors une visibilité accrue à certains lieux, ce qui contribue à hiérarchiser les lieux entre eux et, en attirant un public plus nombreux vers les lieux-patrimoines, à en valoriser l'aspect esthétique et pittoresque.

Par ailleurs, si l'on considère par exemple la forêt landaise, on s'aperçoit très rapidement d'une différence dans la manière dont sont donnés à voir, au cinéma, les sites de sylviculture intensive mono-espèce et les parcelles de forêt protégée où les espèces se mélangent (souvent pin et feuillus, accompagnés d'une diversité du tapis végétal en fonction du type de landes) : d'un côté, les images filmées par drône profitent de la considérable étendue et uniformité des parcelles de forêt de production ; d'un autre côté, les images « à hauteur de regard » profitent de la diversité paysagère et de la richesse des écosystèmes des parcelles de forêt non exploitées. Ces deux types d'images, qui circulent le plus largement, établissent sans le vouloir un lien entre la vue « de haut » et la vue « du sol », construisant ainsi une perception du parc arboricole des Landes de Gascogne qui combine plusieurs territoires en un. Un modèle de représentation se fait alors jour, confinant parfois à l'uniformisation lorsqu'un type d'image devient référentiel au détriment de la diversité des réalités paysagères (et, c'est lié, économiques, touristiques, etc).

[6] Alberto Magnaghi , *La Conscience du lieu,* Paris, Eterotopia, « Rhizome », 2017, p. 33.



Dans le film Madre (TC = 00:47:01), les images de la forêt dunaire montrent un tapis végétal composé principalement de fougères, typique de la lande mésophile (équilibre humidité-sècheresse).

D'autre part, la surfréquentation de certains lieux fait s'accroître la rentabilité économique de ceux-ci ; les représentations de ces lieux vont alors progressivement se figer de manière à conserver cet avantage économique lié au tourisme : un modèle de représentation dominant pourra finir dans ce cas par se désolidariser de la réalité du lieu à la seule fin de faire perpétuer sa rentabilité. Sont de fait évacuées certaines données comme l'évolution permanente des lieux et les enjeux socio-économiques qui sont directement ou indirectement liés à celle-ci : « tout est beau, rien ne bouge », tel pourrait être le credo de certains films, quand ceux-ci adoptent presqu'exclusivement une perspective utilitariste de l'espace diégétique.

Or, le manque de nuances dans les formes cinématographiques du littoral laisse croire à l'absence de prise en compte de la fragilité de cet espace. Et pourtant, cela n'est sans doute pas aussi simple. Parce que nous sommes entrés de plain-pieds dans l'ère ou le désir de rivage est désormais hégémonique, parce que cette vision de la plage comme espace des vacances va désormais de soi et que nous oublions que jusqu'à récemment ce n'était pas le cas[7], il est difficile de moduler notre vision, de la contraster. Le désir de profiter d'un espace, c'est-à-dire, littéralement, d'*en tirer profit* pour soi entre en contradiction avec la perspective selon laquelle l'espace serait avant tout cet « autre » avec lequel il faudrait trouver une manière de co-exister voire qu'il faudrait protéger. Car si l'homme a longtemps cru pouvoir dominer la nature en allant à l'encontre des dynamiques naturelles des écosystèmes, il se

[7] Voir : Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'occident et le désir de rivage*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 2018, 416 pages.

retrouve aujourd'hui contraint à des actions d'urgence, « médicales » ou « chirurgicales » sur l'environnement tel le réensablement des plages médocaines chaque année. Néanmoins, si de nombreux plans de modification de l'urbanisation des côtes de Nouvelle Aquitaine sont actuellement à l'étude afin de mieux prendre en compte le recul dunaire, le rivage reste un espace encore majoritairement idéalisé, pensé et représenté comme lieu d'une « jouissance pour soi » et figé dans cet idéal, ce que les images cinématographiques étudiées dans cette thèse montrent bien.

Benjamin Thomas rappelle, en préambule à son ouvrage *Faire corps avec le monde*, que le cinéma n'est pourtant « pas un oubli du monde [...] parce que le cinéma est un *imaginarium* [...]. Or, comme l'ont montré Jean-Paul Sartre aussi bien que Clément Rosset, *l'imaginaire suppose le réel*, sur lequel il s'appuie, sans lequel il n'existerait pas[8]. » Il y a donc toujours du réel visible dans la fiction, mais il y a tout aussi bien du réel caché, du réel tu, de l'infilmé et de l'inaudible. On le sait, filmer c'est toujours choisir, c'est dessiner une cohérence. Partant de ce constat, ce qui n'a cessé, dans nos recherches, de nous stimuler, fut et demeure : qu'y a-t-il d'indompté dans ces images vues et revues ? Qu'est-ce qui, étant sans nécessité diégétique, existe tout de même dans un film ? Et encore, cette question à la fois semblable et totalement différente : qu'est-ce qui *nous* arrive en tant que spectateur, et ce, entendu dans les deux sens : qu'est-ce qui se passe *en nous*, et qu'est-ce qui *nous parvient* ?

Nous débutions cette thèse avec une photo de l'astronaute Thomas Pesquet postée en juillet 2021depuis la station spatiale internationale. Début novembre de la même année, il republia une photo d'une partie de la côte ouest, de Bordeaux à Vannes cette fois-ci, montrant un littoral « en train de fondre dans l'océan Atlantique »[9] :

[8] Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

[9] URL : https://x.com/Thom_astro/status/1456571072602689536?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1456571072602689536%7Ctwgr%5Ec4756473c49745a758b61bd7772aa03c54ce787a%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.sudouest.fr%2Fsciences-et-technologie%2Fcharente-maritime-gironde-thomas-pesquet-immortalise-une-partie-de-la-cote-atlantique-6830860.php



@Thomas Pesquet

Alertant sur les modifications environnementales et la précipitation de l'érosion, Thomas Pesquet mettait en évidence par cette image l'évolution structurelle du littoral, bien mieux visible depuis l'espace. Cette modification de l'environnement, nous commençons à la percevoir dans certains films, mais surtout dans les nouvelles approches qui se sont ouvertes ces dernières années, à la fois dans la manière de filmer ces dérèglements et dans les études de certains philosophes et spécialistes en études cinématographiques, lesquels s'interrogent de plus en plus sur les nouvelles formes écologiques des images[10].

Si un film comme *En plein feu* appartient encore au registre du film catastrophe, il n'a pas la carrure des blockbusters habituels ni l'aspect prophétique des fables écologistes des années soixante-dix. Car la catastrophe, de plus en plus, se dissimule dans une partie du quotidien et son aspect extraordinaire, s'il tient encore à son ampleur, nous interpelle surtout par ce que la catastrophe a de proche et de reproductible : le dérèglement climatique et ses conséquences s'inscrivent désormais progressivement dans la réalité du quotidien, comme un facteur de contemporanéité de la fiction. Alors, au drame presque banal de la noyade (*Nous finirons ensemble*, *Les Petits mouchoirs*, *Madre*, *Sous le sable*) vient s'additionner celui, d'une banalité en devenir, d'incendies (*Les Combattants*) devenus méga-feux (*En plein feu*). Tout lieu peut alors devenir un territoire potentiellement hostile à l'homme, et cette hostilité frappe plus durement lorsque le lieu en question n'a jamais été vécu auparavant que comme celui de la plaisance et du délassement, c'est-à-dire comme un lieu *de plaisir*, ou lorsqu'il est celui de l'habiter, censé être familier, rassurant. Quand le familier ou l'attendu se délitent, c'est encore une fois le corps qui bien souvent en *rend compte*.

Ainsi, dans *Madre* ou *Sous le sable*, la catastrophe est avant tout humaine, par la disparition dramatique, à chaque fois, d'un personnage. Et cela n'est pas sans rappeler que nos images ensoleillées du littoral s'entachent depuis quelques années d'images de corps noyés, celles de migrants dont la traversée n'a jamais pu aboutir[11]. Le corps alors marque les

[10] Voir à ce sujet, entre autres : Peter Szendy, Pour une écologie des images, Paris, Les Éditions de minuit, « Paradoxe », 2021, 96 pages.

Voir également la richesse thématique et disciplinaire du colloque à venir intitulé *Écologies visuelles : Expérience et vie des images à l'heure du capitalocène* (MISHA, Université de Strasbourg, du 22 au 24 janvier 2025).

[11] Même s'il s'agit ici d'autres littoraux, d'autres plages, ces images nous appelle à considérer le rivage non plus comme « une fin en soi », à la fois en termes de projet (vacances ou habitat) et d'espace géographique, mais comme une rupture brutale de l'espace au bout duquel d'autres hommes, eux-aussi sur un rivage, n'ont plus ni le même projet ni la même vision du littoral. En somme, lorsque je me situe sur la plage, désormais, « face » à moi, quelque part bien qu'invisible, un autre homme est là dont la perception même de l'espace heurte ma propre perception et fissure son idéal.

esprits, c'est lui qui signale que quelque chose ne va plus, impactant jusqu'à la pop culture musicale :

> Le soleil caresse la chair attendrie
> Des enfants qui font la planche.
> Il y a un monde fou sur la plage aujourd'hui
> Pourtant ce n'est pas dimanche
> Chut, ne faites pas de bruit
> Là un enfant dort sous un grand drap d'or[12].

Ce mouvement de la catastrophe ordinaire charrie avec lui certains imaginaires qui eux aussi se décalent : les mutants, s'ils sont toujours objets de clivage et chassés (comme l'étaient et continuent de l'être les X-men), ne sont plus des êtres rares. En somme, leur exceptionnalité n'a plus rien d'exceptionnelle ; dans *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023), l'hybridation est ainsi susceptible de toucher tout un chacun. Et l'hybride y devient la manifestation par excellence d'une co-appartenance corps-espace, puisque le corps porte alors physiquement l'empreinte d'un milieu, forme d'imprégnation extrême qui lui demande de « refaire nature ».

S'est ainsi ouverte une nouvelle catégorie de films, sans doute plus en miroir de notre propre réalité : la dystopie de la non-catastrophe et sans doute du non-évènement, fiction d'un glissement « normal » vers le pire. C'est le postulat du film *Poissonsexe* d'Olivier Babinet sorti en 2019 : l'histoire, située dans la ville fictive de Bellerose, est celle d'un biologiste marin désireux de devenir père dans un monde où même les poissons ont cessé de s'accoupler, faisant disparaitre la faune océanique et mettant ainsi en danger toute l'humanité. Au journaliste qui lui demande si la fiction a d'avantage d'impact que le documentaire pour traiter de la disparition des espèces, Olivier Babinet répond que la fiction prend le spectateur « en traître », de manière moins frontale et empêche donc l'envie spontanée de détourner le regard face au réel[13].

[12] Feu ! Chatterton, « La Mer », *Palais d'argile*, Virgin Music, 2021.

[13] Voir : Olivier Babinet (interview par Yaël Hirsh), « Olivier Babinet : *Poissonsexe* est un hymne au vivant », *Toute la culture* [en ligne], publié le 02/09/2020, consulté le 25/05/2024.
URL : https://toutelaculture.com/cinema/a-laffiche/olivier-babinet-poissonsexe-est-un-hymne-au-vivant/

Pourtant, la situation diégétique, qui est bien, objectivement, catastrophique, n'est jamais vécue comme telle par les personnages. Et de fait, pour le réalisateur : « Le jour où ça arrivera [la disparition des poissons] on mettra l'info sur Facebook, on regardera ça à la télé et on continuera à remplir notre frigo, à être martyrisé par un chef irascible, à avoir peur du chômage, à vouloir être amoureux, à vouloir un enfant…[14] » Mais même pour le spectateur, la catastrophe n'est jamais non plus ressentie comme telle. Il faut dire que le péril est doublement invisible pour lui : à l'impossibilité de visualiser la stérilité du monde autrement que par l'absence se greffe l'impossibilité de constater l'absence, parce que l'océan est fait de cet étrange élément du plein qui, même lorsqu'il parle d'un vide, est incapable de le laisser apparaitre ou entendre, prenant toute la place et ne lui en laissant aucune.

Cette question de la mise en image et en durée, voire en son, de la modification des écosystèmes marins est bien celle d'un imperceptible, comme le rappelait sur *France Inter* la journaliste et militante écologiste[15] Claire Nouvian en avril deux-mille vingt-quatre :

> On voit bien que les Françaises, les Français qui vont se promener le week-end, ils voient des fleurs, ils voient des oiseaux, ils voient des arbres, ils sont sensibles au paysage. Mais nous, on ne voit pas le paysage de la mer ; on voit juste les plages, la côte ; on aime les côtes mais on ne voit pas sous l'eau, on ne voit pas qu'il y a autant de paysages, autant de variété, autant de diversité. Donc il faut faire un effort de représentation[16].

Et c'est le même problème, celui d'une « crise de la représentation »[17], que constate le chercheur Karl Schoonover à propos de documentaires tentant de traiter de la question des déchets toxiques : « les moyens formels employés par [l]es films pour restituer les ordures à notre regard échouent souvent à capter une réalité toxique qui ne se voit pas[18]. »

---

[14] Élodie Vazeix, « *Poissonsexe*, la fable écologique d'anticipation qui émoustille le FIFIB », Rue89Bordeaux [en ligne], publié le 19/10.2019, consulté le 27/05/2024.
URL : https://rue89bordeaux.com/2019/10/poissonsexe-la-fable-ecologique-danticipation-qui-emoustille-le-fifib/

[15] Claire Nouvian fonde et préside depuis 2004 l'association BLOOM pour la préservation des écosystèmes marins.

[16] « Jusqu'ici tout va bien » ; « Claire Nouvian : "Sur l'Océan, nous portons la voix des citoyens, et on nous ignore" », *France Inter,* diffusé le 24/04/2024, 14'38 à 15'01.
URL : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jusqu-ici-tout-va-bien/jusqu-ici-tout-va-bien-du-mercredi-24-avril-2024-9378580

[17] Karl Schoonover, « Des documentaires sans documents ? L'écocinéma et le toxique », *Traverse #2* [en ligne], *L'éco-documentaire à l'épreuve de l'anthropocène*, s.d.
URL : https://www.film-documentaire-ecrits.fr/_files/ugd/17ece4_e250db95c3fa4cf4897c31391cc619f0.pdf

[18] *Ibid.*

Sans doute des solutions sont donc à trouver ; mais concernant l'« effort de représentation » évoqué Claire Nouvian, nous suggérons la possibilité, chère à André Bazin, de réfléchir à un principe d'équivalence. Puisque le principe de similitude entre réel et diégèse est parfois difficile à appliquer concernant certains objets à cause de leur temporalité singulière ou de leur inaccessibilité, peut-être serait-il fructueux pour le cinéma de penser à une forme transcriptive (ou traductive) de ces objets. C'est d'ailleurs sur ce principe d'équivalence que Jean Delannoy, dans *La Symphonie pastorale* (1946), choisissait de remplacer l'utilisation des passés simples du roman d'André Gide par une subtilité paysagère (la neige) inexistante dans l'œuvre littéraire. Le résultat est un transfert de l'effet de style initial sans perte de valeur d'un objet à l'autre. Dans le film *Ava* de Léa Mysius, une autre solution de transcription est proposée : le bunker de la plage y condense à lui-seul la compréhension d'un littoral, autant que celle d'un monde, en dissolution. Ce bunker devient alors lieu symbolique, renvoyant à plus que lui-même. Ce qu'il est le dépasse, et si sa *force* symbolique reste à discuter, n'oublions pas que la circulation devenue banale d'images choc a contribué à réduire depuis plusieurs années la distance émotionnelle chez le spectateur entre perception frontale et perception indirecte. Selon Karl Schoonover, cet effort de transcription du réel se retrouve à travers ce qu'il nomme, au cinéma, des « figures compensatoires »[19]. Et bien souvent, les compensations relevées par lui prennent la forme d'un corps affecté, le corps demeurant encore et toujours « le médiateur premier de nos rapports au monde »[20]. D'ailleurs, la distance qui se comble désormais est celle entre réalité et fiction, la catastrophe environnementale s'imposant de plus en plus, on l'a dit, dans une relation de proximité avec le spectateur et avec son corps, affecté dans la manière dont ses lieux familiers revêtent désormais l'éclat menaçant de l'inhospitalier.

[19] *Ibid.*

[20] Dominique Cottereau, « Habiter par corps », *Éducation relative à l'environnement* [en ligne], Volume 10, 2012. URL: http://journals.openedition.org/ere/1023

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

AÏT-TOUATI Frédérique, ARÈNES A. et GRÉGOIRE A., *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles,* Paris, B42, 2019, 192 pages.

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1997), 159 pages.

ANDRIEU Bernard, *Se fondre dans la nature. Figures de la cosmose. Cosmotique 1*, Montréal, Liber Québec, 2007, 188 pages.

AUGÉ Marc, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque » 1997, 187 pages.

AUGÉ Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, « Manuels Payot », 1998, 124 pages.

AUMONT Jacques, *Comment pensent les films. Apologie du filmique*, Italie, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, « Images, médiums », 2021, 286 pages.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2020 (1ère éd. 1957), 404 pages.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992 (1ère éd. 1931), 152 pages.

BAILLY Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, « Points », 2011, 504 pages.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, « Essais », 2014 (1ère éd. 1957, Seuil), 288 pages.

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1975 (1ère éd. 1938), 291 pages.

BERQUE Augustin, *La Pensée paysagère*, Bastia, Éditions éoliennes, 2016 (1ère éd. 2008), 125 pages.

BEYLOT Pierre, *Le Récit audiovisuel,* Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2005, 242 pages.

BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un Monde à mon image*, Paris, Flammarion, « Sens propre », 2013, 252 pages.

BONNEL GUÉRARD Céline, *De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines*, Art et histoire de l'art, Paris, Université Panthéon-Sorbonne [en ligne], 2020, 319 pages.
URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03275411/document

BRUNET Roger, FERRAS Robert, THÉRY Hervé, *Les Mots de la géographie : Dictionnaire critique*, Paris, RECLUS - La Documentation Française, « Dynamiques du territoire », 2005 (1ère éd. 1993), 518 pages.

CAMPAN Véronique, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 1999, 159 pages.

CASTRO Teresa, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, « Cinéma », 2011, 258 pages.

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage,* Paris, P.U.F, « Quadrige », 2019 (1ère éd. Librairie Plon, 1989), 160 pages.

CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021 (1ère éd. Nathan, 1990), 296 pages.

CLOAREC Jacques, KALAORA Bernard (dir.), *Études rurales. Littoraux en perspectives,* n°133-134, Editions de l'EHESS, 1994, 230 pages.
URL : https://www.persee.fr/issue/rural_0014-2182_1994_num_133_1

CORBIN Alain, *Le Ciel et la mer*, Paris, Flammarion, « Champs », 2019 (1ère éd. Bayard, 2005), 98 pages.

CORBIN Alain et RICHARD Hélène (dir.par), *La Mer*, Paris, Seuil, « Points », 2011, 251 pages.

DE LA SOUDIÈRE Martin, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes et montagnards*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2019, 347 pages.

DEBARBIEUX Bernard *, L'Espace de l'imaginaire. Essais et détours*, Paris, CNRS Editions, 2015, 310 pages.

DESAIGUES Brigitte, POINT Patrick, *L'Économie du patrimoine naturel. La valorisation des bénéfices de protection de l'environnement,* Economica (programme ReLIRE), « Hors collection », 1993, 320 pages.
URL : https://www.cairn.info/l-economie-du-patrimoine-naturel--9782717825152.htm

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001 (1ère éd. 1984), pp. 157&-1581.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2019 (1ère éd. 1993), 222 pages.

GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, 215 pages.

GAY Jean-Christophe, *Les Discontinuités spatiales*, Paris, Economica, « Geo poche », 1995, 112 pages.

GRANGER Christophe, *Les Corps d'été. Naissance d'une variation saisonnière. XXe siècle*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 2009, 162 pages.

JANOT Antoine, *Le Cinéma est-il devenu muet ?*, Paris, L'Harmattan, « Univers musical », 2014, 149 pages.

JAPPE Anselm, *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, Paris, L'échappée, « Pour en finir avec », 2020, 195 pages.

JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2014, 258 pages.

LABATUT Fernand, *Le Destin des dunes de La Teste*, Santander, Espagne, Société Historique et Archéologique d'Arcachon et du Pays de Buch, « Regards sur le Pays de Buch », 2009, 186 pages.

LABORIT Henri, *L'Homme et la ville*, Paris, Flammarion, « Champs », 1971, 214 pages.

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le pommier !, 2010 (1ère éd. 1999), 159 pages.

LAPLANTINE François, *Le Social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2020, 219 pages.

LE BRETON David, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, 456 pages.

LEFEBVRE Henri, *Éléments de rythmanalyse et autres essais sur les temporalités*, Paris, Eterotopia France, « Rhizome », 2019, 144 pages.

MAGNAGHI Alberto, *La Conscience du lieu,* Paris, Eterotopia, « Rhizome », 2017, 176 pages.

MAKARIUS Michel, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, 320 pages.

MARTIN Jesse, *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011, 148 pages.

MAURY Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma », 2011, 192 pages.

MAURY Corinne, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr...*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, 266 pages.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, FolioPlus, « Philosophie », 2009, 106 pages.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, « Tel », 2019 (1ère éd. 1964), 359 pages.

MEYNIER Fabien, *Du paysage au cinéma. À partir de La prisonnière du désert de John Ford et Le Tango de Satan de Béla Tarr*, Cinéma et théatre, Montpellier, Université Montpellier III - Paul Valéry [en ligne], 2014, 85 pages.
URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01118882/document

MICHELET, Jules, 1983, *La mer*, Paris, Gallimard (1ère édition Michel Lévy Frères,1861), « Folio classique », 416 pages.

MONNIER Alain, *L'Esprit des lieux*, Paris, Flammarion, « Climats », 2019, 223 pages.

MOTTET Jean (dir. par), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999, 265 pages.

PAQUOT Thierry, YOUNÈS Chris (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, 320 pages.

PAULET Jean-Pierre, *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris, Economica, « Anthropos », 2006, 124 pages.

PEYLET Gérard, SAULE-SORBÉ Hélène (dir. par), *L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, Bordeaux, MSHA, 2014, 499 pages.

PICARD Max, *Le Monde du silence*, Genève, La Baconnière, 2019 (1ère éd. PUF, 1954), 279 pages.

PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, La Découverte, « Repères », 2016 (1ère éd. 2000), 126 pages.

POLI Daniela, *Formes et figures du projet local, La patrimonialisation contemporaine du territoire,* Paris, Eterotopia France, « Parcours », 2018, 176 pages.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Taille de l'homme*, Genève, Zoé, « Poche », 2019 (1ère éd. 1933, Editions d'Aujourd'hui, Lausanne), 140 pages.

RANCIERE Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIème siècle », 2017, 190 pages.

RECLUS Onésime, *Les Landes à vol d'oiseau*, Bordeaux, Le Festin, « Petites variations », 2018 (1ère éd. 1908, Flammarion), 84 pages.

REY Olivier, *Itinéraire de l'égarement. Du rôle de la science dans l'absurdité contemporaine*, Paris, Seuil, 2003, 329 pages.

ROCHE Thierry, JUNGBLUT Guy, *Jean-Pierre et Luc Dardenne. Seraing*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, « Côté cinema », 2021, 272 pages.

SANSOT Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Payot, 2009 (1ère éd. 1983), 236 pages.

SAUVAGEOT Jacques (dir.), *Le Paysage littoral. Voir, lire, dire*, *Cahiers paysages et espaces urbain* [en ligne], n° 3, Rennes, PU Rennes, 53 pages.
URL : http://bibliotheque.idbe-bzh.org/data/cle_233/le__paysage__littoral.pdf

SHAFER R. Murray, *Le Paysage sonore. La musique du monde*, Marseille, Wildproject, 2010, 411 pages.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019, 251 pages.

THOMAS Benjamin, De l'insistance du monde : le paysage en cinéma, Paris, Passage(s), « Focale(s) », 2022, 96 pages.

VANCI-PERAHIM (dir.), *Les Mésaventures de Vénus. La notion de beauté dans l'art des XIXe et XXe siècles,* Paris, Actes de la 1ère journée doctorale d'histoire de l'art, Paris, 25 mars 2005, dans *Histo.Art - 1*, Publications de la Sorbonne, 2009, 207 pages.

VIARD Jean, *Penser les vacances*, Arles, Actes Sud, 1992, 208 pages.

VIARD Jean, *Court traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, 170 pages.

VIARD Jean, *Éloge de la mobilité : essai sur le capital temps libre et la valeur travail*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006, 205 pages.

WESTPHAL Bertrand (dir. par), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, 311 pages.

ZASK Joëlle, *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier parallèle, 2019, 208 pages.

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

AUMONT Jacques, « Le point de vue », *Communications*, vol. 38, 1983, pp. 3-29.

AUZEL Dominique, « Mer et cinéma. "Voiles et toiles" », *Séquences* [en ligne], n° 173, 07-08/1994, pp. 20–23.
URL : https://id.erudit.org/iderudit/49840ac

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* [en ligne], n°4, 1964, pp. 40-51.
URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

BARTHES Roland, « La lumière du Sud-Ouest », *Communications* [en ligne], n°36, 1982, pp. 125-129.
URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1982_num_36_1_1544

BASSO FOSSALI Pierluigi, « Habiller les personnages, revêtir la chair », *Signata* [en ligne], 11/2020.
URL : http://journals.openedition.org/signata/2878

BERQUE Augustin, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique* [en ligne], vol. 45, no. 2, 2016, pp. 168-181.
URL : https://doi.org/10.3917/eg.452.0168

BERTHO-LAVENIR Catherine, LATRY Guy, « Côte d'Argent, Côte d'Émeraude : les zones balnéaires entre nom de marque et identité littéraire », *Le Temps des médias* [en ligne], vol.8, 01/2007, p.105.
URL : https://doi.org/10.3917/tdm.008.0105

BONNEMAISON Joël, « Vivre dans l'île. Une approche de l'iléité océanienne », *Espace géographique* [en ligne], tome 19-20, n°2, 1990, pp. 119-125.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1990_num_19_2_2961

BUHOT Clotilde, « Embourgeoisement et effet littoral. Recompositions socio-spatiales à La Rochelle et à l'île de Ré », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 1, 2009.
URL: http://journals.openedition.org/articulo/1034

CARMIGNANI Paul, « Échos et visions de l'esprit des lieux dans la culture américaine », *L'Esprit des lieux* [en ligne], Gérard Peylet et Michel Prat (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, pp. 43-54.
URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01718221/document

CARRÉ Jean-René, « Le vélo dans la ville : un révélateur social », *Les cahiers de médiologie* [en ligne], vol. 5, no. 1, 1998, pp. 151-164.
URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-1-page-151.htm

COËFFÉ Vincent, JAURAND Emmanuel et TAUNAY Benjamin, « Introduction au dossier. La plage, territoire des corps », *Mondes du Tourisme* [en ligne], 09/2014.
URL : http://journals.openedition.org/tourisme/135

COLLOT Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique* [en ligne], tome 15, n°3, 1986, pp. 211-217.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144

COLLOT Michel, « Paysages en mouvement. L'image-émotion », *Vertigo*, vol.31, n°2, 2007, pp. 4-12.

CONAN Michel, « Mouvement et métaphore du temps », *Les Temps du paysage* [en ligne], Gonidec Philippe, Paquette Sylvain et Domon Gérard (dir.), Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp. 23-35.
URL : https://books.openedition.org/pum/13882

COTTEREAU Dominique, « Habiter par corps », *Éducation relative à l'environnement* [en ligne], vol. 10, 2012.
URL: http://journals.openedition.org/ere/1023

CAUQUELIN Anne, « Parler du lieu », *Communications* [en ligne], n°87, 2010, pp. 77-84.
URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2621

CLERC Pascal, « Haut lieu », *Hypergéo* [en ligne], mis en ligne le 18/06/2004.
URL : https://hypergeo.eu/haut-lieu/

DEBARBIEUX Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique* [en ligne], tome 24, n°2, 1995, pp. 97- 112.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3363

DUBOIS Marcel, « Rôle des articulations littorales. Étude de géographie comparée », *Annales de Géographie* [en ligne], t. 1, n°2, 1892, pp. 131-142.
URL : www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1892_num_1_2_18057

DUMONT Marc, « Espace et lieu. La perspective de l'expérience de Yi-Fu Tuan (in Folio, février 2006, Lausanne) – Lecture de Marc Dumont », *Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA* [en ligne], 2006, pp.215-218.
URL : https://shs.hal.science/halshs-03181655/document

DUPUIS Marie-France, FISCHESSER Bernard, « Les valeurs du paysage », *Forêt méditerranéenne* [en ligne], t. XV, n°3, 07/1994, pp.315-320
URL :
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/40600/315.pdf?sequence=1

FERRER Maria Clara, « La scène-paysage : penser une scénographie du regard », *Nouvelle revue d'esthétique* [en ligne], vol. 20, no. 2, 2017, pp. 149-162.
URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-149.htm

FILLERON Jean-Charles, « "Paysage", pérennité du sens et diversité des pratiques », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 03/2008.
URL : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1265

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001 (1ère éd. 1984), pp. 1571-1581.

FRANÇOIS Violaine, « Habiter », *À l'épreuve* [en ligne], n°5, 18/02/2019.
URL : https://alepreuve.org/content/habiter

GAUDIN Antoine, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma », *Miranda* [en ligne], 10/2014.
URL : http://journals.openedition.org/miranda/6216

GAUDIN Olivier, LE CALVÉ Maxime, « La traversée des ambiances. Regards sur les atmosphères en sciences sociales », *Communications*, n°102, 2018, pp. 5-23.

GEISLER Elise, MANOLA Théa, « Du paysage à l'ambiance : le paysage multisensoriel - Propositions théoriques pour une action urbaine sensible », *Ambiances en acte(s)* [en ligne], International Congress on Ambiances, Montreal, Canada, 09/2012, pp.677-682.
URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745926/document

GRAVARI-BARBAS Maria, « La "ville décor" : accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeo: European Journal of Geography* [en ligne], n°101, 05/1999.
URL : http://journals.openedition.org/cybergeo/1170

HENRION Roger, « Des origines du mot Familia », *L'antiquité classique* [en ligne], Tome 11, fasc. 2, 1942, pp. 253-287.
https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1942_num_11_2_2694

HERPIN Nicolas, « L'habillement, la classe sociale et la mode », *Economie et statistique* [en ligne], n°188, 05/1986, pp. 35-54.
URL : https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1986_num_188_1_2459

JACOB-ROUSSEAU Nicolas, LALLEMENT Brice, PLANCHON Olivier, POHL Benjamin, « Le climat dans les films catastrophes, dystopiques et post-apocalyptiques, *Climatologie* [en ligne], vol. 19, 01/2022, 36 pages.
URL : https://doi.org/10.1051/climat/202219006

JAURAND Emmanuel, « Les plages nudistes, une exception occidentale ? », *Géographie et cultures* [en ligne], n°67, 2008.
URL : http://journals.openedition.org/gc/1023

JULLIER Laurent et MOINE Raphaëlle, « Introduction au n° 15 *Chefs-d'œuvre et navets* », *Mise au point* [en ligne], 15/02/2022.
URL : http://journals.openedition.org/map/5425 ; DOI : https://doi.org/10.4000/map.5425

JULLIER Laurent, « Esthétique du cinéma et relations de cause à effet », *Cinémas* [en ligne], vol. 15, numéro 2-3, printemps 2005, pp. 45-61.
URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2005-v15-n2-3-cine1032/012319ar/

LAFERTE Gilles, « Des études rurales à l'analyse des espaces sociaux localisés », *Sociologie* [en ligne], vol. 5, no. 4, 2014, pp. 423-439.
URL : https://www.cairn.info/revue-sociologie-2014-4-page-423.htm

LAGÉISTE Jérôme, « La plage, un objet géographique de désir », *Géographie et cultures* [en ligne], n°67, 2008.
URL : http://journals.openedition.org/gc/1002

LASSUS Bernard, « L'inflexus ou l'inflexion du processus de l'évolution ordinaire des lieux », *Les Temps du paysage* [en ligne], Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp. 51-61.
URL : http://books.openedition.org/pum/13886

LE GALL Laurent**,** « Le temps recomposé », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [en ligne], 117-3, 2010, pp. 127-145.
URL : http://journals.openedition.org/abpo/1828

LE MAITRE Anne et VEYRET Yvette, « Réflexions sur le paysage : paysage et patrimoine historique. Quelques fonctions du paysage », *L'information géographique* [en ligne], vol.60, n°5, 1996, pp.177-183.
URL : www.persee.fr/doc/ingeo_0020-0093_1996_num_60_5_7009

LEENHARDT Roger, « Les Arts. Petite école du spectateur (suite). Le Rythme cinématographique », *Esprit* , n° 40, 01/1936, pp. 627-632.

LENCLUD Gérard, « L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses », dans *Paysage au pluriel : Pour une approche ethnologique des paysages*, Claudie Voisenat (dir. par), Paris, Edition MSH, 1995, pp. 2-7.
URL : https://books.openedition.org/editionsmsh/654?lang=fr

LUGINBÜHL Yves, « Temps social et temps naturel dans la dynamique du paysage », *Les Temps du paysage* [en ligne], Poullaouec-Gonidec Philippe, Paquette Sylvain et Domon Gérard (dir.), Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2003, pp. 85-104.
URL : https://books.openedition.org/pum/13889

MALAURIE Christian, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », *Communication et langages* [en ligne], n°130, 12/2001, Armand Colin, Paris, pp. 70-85.
URL : www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2001_num_130_1_3109

MALAURIE Christian, « L'ordinaire des images. Puissances et pouvoirs de l'image de peu », dans *Communication & languages* [en ligne], n°2, Salomé-Jill Peigney (dir. par*)*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », 2016, p. 11.
URL : https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-2-page-142.htm

METZ Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *Communications* [en ligne], n°8, 1966, pp. 120-124.
URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119#:~:text=Il%20y%20a%20une%20grande,le%20syntagme%20maximum%20du%20cin%C3%A9ma).

MONTIER Jean-Pierre, « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », *Polysèmes* [en ligne], 14/2015.
URL : https://journals.openedition.org/polysemes/570

NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations* [en ligne], n°14, 2015, 147-161.
URL : https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446#quotation

PEUZIAT Ingrid, BRIGAND Louis, ARENAS Federico, NÚÑEZ Andres et SALAZAR Alejandro, « L'isolement géographique : contrainte ou opportunité pour les territoires ? Regards croisés en Patagonie chilienne », *Norois* [en ligne], n° 225, 04/2012.
URL : https://doi.org/10.4000/norois.4336

POTTIER Aude, « La forêt des Landes de Gascogne comme patrimoine naturel ? Le regard des gestionnaires », *Annales de géographie* [en ligne], 04/2014, n° 698, Armand Colin, Paris, pp.1016-1038.
URL : https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-4-page-1016.htm

POULLAOUEC-GONIDEC Philippe, DOMON Gérald, PAQUETTE, Sylvain, « Chapitre I. Le paysage, un concept en débat », dans *Paysages en perspective* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, pp. 19-43.
URL : http://books.openedition.org/pum/10576

PRADO Patrick, « Lieux et "délieux" », *Communications* [en ligne], n° 87, *Autour du lieu*, 2010, pp. 121-127.
URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-121.htm

ROSELLO Mireille, « L'émergence des comédies communautaires dans le cinéma français: Ambiguïtés et paradoxes », *Studies in French Cinema* [en ligne], n°18, 2017, pp. 18-34.
URL : https://pure.uva.nl/ws/files/22733940/L_mergence_des_com_dies_communautaires_dans_le_cin_ma_fran_ais.pdf

S.a., « La comédie d'intrigue, de mœurs, de caractères », *Séquences* [en ligne], n°9, 1957, pp. 12-17.
URL : https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1957-n9-sequences1152091/52300ac.pdf

VULBEAU Alain, « Contrepoint – Territoire : espace vécu, espace politique », *Informations sociales*, vol. 179, no. 5, 2013, pp. 69-69.
URL : https://www.cairn.info/journal-informations-sociales-2013-5-page-69.htm

VYE Didier, « « La Ruée vers l'Ouest ? » », *Espace populations sociétés* [en ligne], 03/2011.
URL : http://journals.openedition.org/eps/4753

YELLÈS Nacima, « Regards sur le littoral », *Études rurales* [en ligne], *Littoraux en perspectives*, n°133-134, Jacques Cloarec et Bernard Kalaora (dir. par), 1994, pp. 193-197.
URL : www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1994_num_133_1_3466

ARTICLES DE PRESSE JOURNALISTIQUE

BASIRICO Benoît, « Sous le sable. La plage comme incarnation métaphorique du déni », *Bande à part* [en ligne], mis en ligne le 25/08/2018, consulté le 06/04/2023.
URL : https://www.bande-a-part.fr/cinema/dossier/magazine-de-cinema-plage-sous-le-sable-francois-ozon/

BEAUNIEUX Xavier, « La vérité ! Comment réussir sa comédie communautaire », *Ça m'intéresse* [en ligne], mis en ligne le 01/02/2012, consulté, le 01/02/2023
URL : https://www.caminteresse.fr/culture/comment-reussir-sa-comedie-communautaire-1121599/

CHASSAGNON Marine, « Se moquer des bourgeois comme dans "À bras ouverts", la recette en trompe-l'œil du cinéma français? », *Huffington Post* [en ligne], mis en ligne le 05/04/2017, consulté le 01/02/2023.
URL : https://www.huffingtonpost.fr/culture/article/se-moquer-des-bourgeois-comme-dans-a-bras-ouverts-la-recette-en-trompe-l-il-du-cinema-francais_97704.html

CRAS Bruno, « Secrets de tournage – Fabien Onteniente », *Europe 1* [en ligne], mis en ligne le 31/07/2013, consulté le 29/10/2020.
URL : https://www.europe1.fr/emissions/Secrets-de-tournages/Secrets-de-tournage-Fabien-Onteniente-127924

GODARD Frédéric (propos recueillis par Barbara Lambert), « Ces vêtements et ces marques qui trahissent votre origine sociale », *Atlantico* [en ligne], mis en ligne le 15/05/2014, consulté le 08/02/2023.
URL : https://atlantico.fr/article/decryptage/ces-vetements-et-ces-marques-qui-trahissent-votre-origine-sociale-frederic-godart

HUGEROT Véronique, « Les Portes, destination liberté », *Ré à la Hune* [en ligne], publié le 02/08/2017, consulté le 04/01/2022.
URL : https://www.realahune.fr/les-portes-destination-liberte/

JOURDAN Camille, « Les comédies communautaires, la recette gagnante du cinéma français », *Slate* [en ligne], mis en ligne le 28/05/2014, consulté le 31/01/2023.
URL : https://www.slate.fr/story/87341/comedies-communautaires-recette-gagnante-cinema-francais

LEMAIRE Pierre-Marie, « Les "riches malgré eux de l'île de Ré" et l'impôt de solidarité sur la fortune », *Sud Ouest* [en ligne], publié le 29/11/2010, consulté le 30/11/2022.
URL : https://www.sudouest.fr/charente-maritime/la-flotte/les-riches-malgre-eux-de-l-ile-de-re-et-l-impot-de-solidarite-sur-la-fortune-10192041.php

LEPRINCE Chloé, « Blockhaus du "mur de l'Atlantique" : une histoire camouflée... et française », *France Culture* [en ligne], publié le 07/01/22, consulté le 10/05/22.
URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/blockhaus-du-mur-de-l-atlantique-une-histoire-camouflee-et-francaise-9916813

PINÇON Michel, PINÇON-CHARLOT Monique, « Sur la piste des nantis. La dernière classe sociale », *Monde Diplomatique* [], n°570, 09/2001, consulté le 30/11/22.
URL : https://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/PINCON/8069

S. a., « On a un vrai Patrick qui vient depuis trente ans », *Le Parisien,* [en ligne], mis en ligne le 21/08/2015, consulté le 28/10/2020.
URL : https://www.leparisien.fr/archives/aujourd-hui-dans-ce-camping-on-a-un-vrai-patrick-qui-vient-depuis-trente-ans-21-08-2015-5023813.php

SORIN Étienne, « *Alceste à Bicyclette*: les paradis perdus de l'île de Ré », *Le Figaro* [en ligne], publié le 28/08/2014, consulté le 21/07/2022.
URL : https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/08/28/03002-20140828ARTFIG00293-saint-martin-ars8230-paradis-perdus.php

VIDALIE Anne, « Vacances de droite, vacances de gauche », *L'Express* [en ligne], publié le 03/08/2006, consulté le 29/12/2022.
URL : https://www.lexpress.fr/societe/vacances-de-droite-vacances-de-gauche_481191.html

FILMOGRAPHIE

Liste des films qui auraient pu faire partie de notre corpus, selon les termes posés dans l'introduction de cette thèse.

(en bleu, les films sélectionnés pour finalement constituer ce corpus)

17	Île de Ré	1970	*Les choses de la vie*	Claude Sautet
33	Cap Ferret	1988	*Juillet en septembre*	Sébastien Japrisot
17	Île de Ré	1989	*Les maris, les femmes, les amants*	Pascal Thomas
17	Île de Ré	1993	*Tout ça... pour ça !*	Claude Lelouch
33	Lège-Cap-Ferret	1996	*Oui*	Alexandre Jardin
40	Mimizan-Plage	2001	*Sous le sable*	François Ozon
17	Île d'Oléron	2001	*Liberté Oléron*	Denis et Bruno Podalydès
33	Arcachon	2002	*Un moment de bonheur*	Antoine Santana
40	Biscarrosse	2005	*Bricæ de Niæ*	James Huth
33	La Teste-de-Buch	2005	*Camping*	Fabien Onteniente
40	Landes	2005	*Camping sauvage*	Christophe Ali, Nicolas Bonilauri
40	Landes	2005	*L'homme qui rêvait d'un enfant*	Delphine Gleize
33	Lège-Cap-Ferret	2006	*Le Grand appartement*	Pascal Thomas
17	Île de Ré	2006	*Meurtrières*	Patrick Grandperret
24	Haut Médoc	2009	*Plein Sud*	Sébastien Lifshitz
33	La Teste-de-Buch	2010	*Camping 2*	Fabien Onteniente
33	Lège-Cap-Ferret	2010	*Les Petits Mouchoirs*	Guillaume Canet
17	Île-d'Aix	2010	*Tournée*	Mathieu Amalric
17	Dolus-d'Oléron	2012	*Bienvenue parmi nous*	Jean Becker
17	Île de Ré	2013	*Alœste à bicydette*	Philippe Le Guay
17	Île de Ré	2013	*Amitiés sincères*	Stéphan Archinard, François Prévôt-Leygo
47	Landes	2014	*La Dune*	Yossi Aviram
33	Carcans	2014	*Les Combattants*	Thomas Cailley
40	Landes	2014	*Les fleuves m'ont laissé desœndre où je vou*	Laurie Lassalle
33	Bordeaux	2016	*Bricæ 3*	James Huth
33	Arcachon	2016	*Camping 3*	Fabien Onteniente
17	Île de Ré	2016	*Ma famille t'adore déjà*	Jérôme Commandeur, Alan Corno
40	Capbreton	2017	*120 battements par minute*	Robin Campillo
33	Lacanau	2017	*Ava*	Léa Mysius
40	Landes	2019	*La Sourœ*	Rodolphe Lauga
33	Lège-Cap-Ferret	2019	*Versus*	François Valla
33	Lège-Cap-Ferret	2019	*A cause des filles...?*	Pascal Thomas
33	Lège-Cap-Ferret	2019	*Nous finirons ensemble*	Guillaume Canet
40	Landes	2019	*Poissonsexe*	Olivier Babinet
33	Lège-Cap-Ferret	2019	*Mon Cousin*	Yan Kounen
40	Landes	2020	*Madre*	Rodrigo Sorogoyen
40	Landes	2020	*Papi Sitter*	Philippe Guillard
40	Saint-Julien-en-Born	2020	*De l'Or pour les chiens*	Anna Cazenave Cambet
40	Landes	2023	*En plein feux*	Quentin Reynaud
40	Landes	2023	*Le règne animal*	Thomas Cailley