Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso

Antoine Gaudin

▶ **To cite this version:**

Antoine Gaudin. Pour un cinéma géopoétique : "Los Muertos" de Lisandro Alonso. CinémAction, 2015, L'écran poétique, 157, pp.34-43. hal-01385709

HAL Id: hal-01385709

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385709

Submitted on 28 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour un cinéma géopoétique : *Los muertos* de Lisandro Alonso (2004)

par Antoine Gaudin

Cette réflexion s'inscrit dans le sillage du projet artistique et philosophique initié dans les années 1990 par le poète et philosophe Kenneth White. Pour ce dernier, la « géopoétique » avait vocation à tracer une voie esthétique neuve, pour revenir, de façon épurée (à rebours de toute vision romantique ou lyrique), au rapport fondamental et concret entre l'être humain et l'environnement naturel. Cette voie de rupture pouvait, selon lui, être expérimentée dans tous les domaines de l'art et de la pensée. Ainsi, l'« attitude » géopoétique pose, à l'intérieur de chaque art (et en fonction de ses spécificités expressives), la question des moyens de composition à mobiliser pour l'exprimer. En fonction de plusieurs critères narratifs et formels soumis à l'étude, le film de Lisandro Alonso, Los Muertos, est ici analysé en tant qu'exemple archétypal de l'orientation géopoétique d'un certain cinéma contemporain.

Qu'est-ce que la géopoétique ?

Cet article prend pour point de départ le postulat de l'existence d'un cinéma géopoétique, et propose une réflexion sur les principes et les enjeux d'un tel cinéma. Il s'inscrit ainsi dans le sillage du projet artistique initié dans les années 1990 par le poète et

philosophe Kenneth White[1]. Á l'intérieur de ses travaux, la géopoétique désigne une voie esthétique dont l'ambition serait de revenir, de façon renouvelée et épurée, au rapport fondamental et concret entre l'être humain et l'environnement naturel de la Terre[2].

Loin de viser une forme convenue d'édification sensorielle, le projet géopoétique entend constituer un principe d'arrachement par rapport à la vision romantico-lyrique de la nature qui prédomine dans la culture occidentale. Son ambition est de dessiner les contours d'une culture sensible différente, apte à générer un rapport au monde neuf, aussi loin d'une morale écologique ou d'un dépaysement exotique que des formules touristiques ou pittoresques fondées sur le génie ou la « magie » des lieux. Bien plutôt, ce qui est visé, c'est la prise en compte de l'existant matériel terrestre, dans l'évidence de sa donation première, comme dimension fondamentale de la vie humaine.

Né dans le champ littéraire, le principe de la recherche géopoétique est d'emblée présenté par White comme exportable au sein d'autres domaines de l'art et de la pensée. Son but n'est pas d'imposer des préceptes stylistiques précis (qui pourraient n'être valables que pour un seul médium artistique), mais d'inciter l'artiste à adopter une certaine attitude sensible vis-à-vis du monde naturel. Cette attitude est bien sûr inséparable des problèmes formels qui se posent pour l'exprimer : la géopoétique est donc autant une question de *position* (vis-à-vis du monde naturel) que de *composition* (il y est question d'un rapport à la Terre dégagé des mythes et des idéologies, et recomposé en termes de formes directes et épurées). Mais cela n'implique aucune norme a priori : la géopoétique n'est pas un programme, mais un champ ouvert de recherche, pouvant composer avec les caractéristiques propres à chaque médium.

Parler d'un cinéma géopoétique ne revient donc pas à faire des films l'illustration d'une certaine poésie littéraire ; il s'agit plutôt d'examiner comment le cinéma, grâce à la mobilisation de ses puissances propres, peut prendre en charge l'expression d'un certain

rapport à l'espace terrestre, irréductible au langage articulé et aux autres modes d'expression. L'objet principal de l'étude d'une spécificité géopoétique du cinéma serait alors ces opérations de mise en scène qui servent à traduire l'impact existentiel d'un environnement géophysique au sein des formes filmiques ; la géopoétique désigne donc ici, non la *reproduction* seulement, mais bien *l'interprétation*, dans la matière expressive du cinéma, de problématiques sensibles présentes dans l'espace référent.

Los Muertos, un film-parcours

Le film de Lisandro Alonso, *Los Muertos* (2004) constitue un exemple très pur de l'orientation géopoétique dans le cinéma de fiction. Cette orientation me semble indissociable d'un principe fondamental : le *parcours* physique du protagoniste en extérieurs naturels devient l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif débarrassé de la plupart de ses grands éléments actantiels et dramaturgiques (péripéties « théâtrales », dialogue explicatif, musique illustrative, jeu d'acteur naturaliste, etc.).

Sur cet évidement du système narratif, le plan-séquence inaugural de *Los Muertos* a valeur de manifeste : la caméra opère un long mouvement au sein d'une portion de forêt, révélant, au cœur de son trajet, les éléments qui permettent de comprendre qu'une tuerie vient d'avoir lieu (des traces de lutte, deux corps étendus à terre, une silhouette avec une machette, etc.). Mais elle ne s'y attarde jamais ; ces embrayeurs de récit demeurent la plupart du temps hors-champ, et ne constituent pas l'enjeu principal de cette séquence. Celle-ci a en effet pour fonction première d'immerger le spectateur dans l'espace de la forêt, selon la courbure singulière que les moyens du cinéma (le flou qui dévore l'image, les plans rapprochés sur la matière végétale, le son ambiant envahissant et saturé) confèrent à cet espace. Nous ne sommes déjà plus dans l'espace référent, mais dans l'espace construit par le film, celui d'un

rapport particularisé au monde qui définit une naturalité primitive, sauvage, marquée par une véritable submersion sensorielle.

Largement émancipé de la fonction signifiante du dialogue, Vargas, le héros mutique de *Los Muertos* se voit également débarrassé de ses grandes fonctions actantielles. Nous savons très peu de choses de son passé comme de sa psychologie. Nous ne connaissons pas toujours la fonction de son déplacement, ni sa motivation ou son but, et même lorsque le film fournit quelques informations à ce sujet, ces dernières ne se transforment pas en enjeux dramatiques saillants. Vargas pourrait ainsi être considéré comme le descendant des personnages voyant, placés en situation optique et sonore pure que repérait Gilles Deleuze dans le cinéma de l'image-temps[3]; mais ce qu'il est avant tout, c'est un personnage parcourant, un arpenteur, un déambulateur. Son drame n'est pas seulement un drame optique, c'est aussi et surtout un *drame kinesthésique*, qui engage le corps dans un rapport charnel à l'espace.

Evacuant les données psychologiques livrées par les codes du jeu naturaliste, le corps de l'acteur non-professionnel n'est pas là pour exprimer un paysage intérieur de l'homme. Au contraire, il engage notre propre corps de spectateur dans un « être-avec » (distinct de l'identification) en vertu duquel ce corps fictionnel, réduit à des poses et des gestes élémentaires, nous donne en retour une prise spécifique sur l'espace naturel parcouru. Dans la lignée du *modèle* bressonnien, l'acteur/personnage n'est donc pas, dans *Los Muertos*, une *fin* expressive en lui-même ; il constitue plutôt un *moyen* d'exprimer autre chose que lui, de nous confronter à l'évidence (et au mystère) d'une situation terrestre qui, à la fois, le concerne et le dépasse.

Vers un régime géopoétique de narration et de représentation

Les déplacements de Vargas dans l'espace naturel constituent donc les événements principaux du schéma narratif : les séquences qui leur sont consacrées, vidées de tout autre enjeu dramaturgique, constituent la structure vertébrale du film. La mise en valeur du *parcours* rompt ainsi avec les stratégies les plus courantes du cinéma classique – un cinéma qui a justement, le plus souvent, horreur du vide [4].

A l'intérieur du cinéma de fiction classique, tout se passe en effet comme si la conception aristotélicienne du récit entraînait une conception aristotélicienne de l'espace-cosmos, considéré avant tout comme le *lieu* de l'action (*Space becomes place* [5]) : un environnement fonctionnel et intelligible qui, quelle que soit sa nature profilmique (plus ou moins ordinaire ou exotique), redonne au spectateur, à travers la médiation du film, la plupart de ses repères spatiaux-temporels déjà constitués. Le rapport à cet espace représenté reste alors limité à une fonction utilitaire d'information et de reconnaissance (pouvant dériver ponctuellement vers la contemplation-spectacle), à l'intérieur d'un monde fictionnel caractérisé par sa *plénitude*. Or il est possible d'avancer (nous y reviendrons plus loin) que ce sont précisément les vides de la dramaturgie, les lacunes de la représentation, les failles par lesquelles s'engouffre l'existant matériel, qui constituent la condition d'une véritable *présence* de l'espace naturel au cinéma.

Dans cette perspective, la dimension géopoétique d'un film n'est pas induite par le fait de tourner en extérieurs naturels ; elle dépend avant tout de la propension de son régime narratif/représentatif à s'émanciper des mondes artificiels radicalement fermés au continuum spatio-temporel de la vie , des thèmes tragiques et des cosmos clos qui ne permettent aucun prolongement, des intrigues psychologiques centrées sur les personnes humaines et les relations entre elles, et dont le corollaire est la relégation à l'arrière-plan des éléments qui ne servent pas un ordre narratif « de type théâtral »[6].

Précisons que notre propos ne consiste pas à opposer directement l'*opsis* (l'effet sensible du spectacle) au *muthos* (l'intrigue) ; ni d'investir de façon exclusive l'enregistrement des choses du monde afin de contrer le modèle de la tragédie classique. Autrement dit, ce qui nous importe, ce n'est ni le vieux clivage entre un état dramatisé et un état poétique du cinéma, ni la possibilité de « déplacer », depuis le « drame humain » jusque vers les éléments naturels, une certaine « puissance dramatique » qui serait contenue en germe dans le processus même du cinéma. Ce dont il s'agit, bien plutôt, c'est de penser ensemble la matière fictionnelle et la matière poétique du cinéma, en vertu d'une organisation évolutive qui les engage toutes deux, et à l'intérieur de laquelle l'une est consubstantielle à l'autre. Cela relève bien d'une dialectique interne au cinéma, qui repose sur une modalité de coexistence, spécifique à cet art, entre le récit et la fonction poétique des images.

Loin de se limiter à cerner un néoréalisme contemporain, ce principe de concentration narrative et représentative sur le motif du parcours, ouvre sur une géopoétique cinématographique. Le sujet de l'histoire, les acteurs, le drame, les dialogues, n'occupent plus le « premier plan ». L'espace naturel terrestre, qui constitue le *fond* dans la conception classique du cinéma (un cadre, un décor pour l'action), n'est plus relégué à « l'arrière-plan » : il devient l'enjeu central de la représentation. Quant au spectateur, largement délivré des nécessités informatives-utilitaires du scénario classique (il ne saurait plus être question de considérer l'existant naturel comme assujetti à une cause fictionnelle « externe » à lui-même), il lui est permis de retrouver une disponibilité sensorielle qui le place dans un état de réceptivité nouvelle vis-à-vis des éléments matériels de l'espace représenté par le film.

Effets de *présence* de l'espace naturel terrestre au cinéma

Bien entendu, cette ambition n'est pas entièrement neuve dans l'histoire du cinéma, mais elle est portée à une ampleur remarquable au sein d'un film comme *Los Muertos* : peu de films de fiction ont proposé à leurs spectateurs une relation sensible aussi directe, immédiate, presque physique, aux éléments matériels de l'espace parcouru par leur protagoniste. Cela ne tient pas seulement aux mécanismes courants de synesthésie qui, à partir des signaux exclusivement visuels et sonores du film, participent d'une « impression de réalité » qui sollicite virtuellement l'ensemble des sens du spectateur ; l'opération déterminante dépend en fait essentiellement de la greffe de ces mécanismes fondamentaux sur un *rythme* qui en conditionne l'impact. Ainsi, les longs plans-séquences baignés de bruits naturels font de la forêt dans laquelle s'enfonce Vargas bien plus qu'un simple décor : un *espace-climat*, dont le spectateur est invité à s'imprégner, au rythme languissant d'un parcours (littéralement) porté par la nature : en barque, Vargas rame à peine et descend le fleuve à la vitesse du courant – mouvement organique et régulier de l'eau qui porte simultanément le travelling latéral de la caméra qui « file » le personnage.

La longueur exceptionnelle de ce plan produit un affect spatial en conséquence : d'abord en convoquant la vastitude hors-champ du territoire parcouru (la sensation de l'interminable temporel suscitant celle de l'infini spatial) ; ensuite en travaillant sur l'immobilité et l'inactivité du référentiel-Vargas à l'image (du fait du déplacement organiquement réglé de l'appareil de prises de vues, le personnage occupe une place stable dans le cadre), qui, au bout de quelques minutes, finit par nous donner l'étonnante impression que c'est la Terre qui bouge, et non lui. Cela a pour conséquence de conférer à l'ouverture spatiale de la fin du plan – lorsque la caméra abandonne le personnage et vient recadrer, successivement, l'étendue du fleuve, puis la végétation dense et agitée par le vent sur l'autre rive – des qualités directement issues de l'épreuve du long travelling qui la précède : nous *sentons* alors, lorsque la caméra panote vers l'horizon, un espace encore plus vaste que celui

qui est livré à notre vue ; nous avons également l'idée sensible d'une nature exceptionnellement dense et vibrante.

Ainsi, en excédant de très loin les durées « admises » pour sa représentation, ce sont d'autres dimensions de l'espace naturel qui s'ouvrent : dénué de tout événement significatif (au regard des critères traditionnels) de narration, et creusé par la longueur des prises de vues, le parcours d'ensemble de Vargas, porté par le courant du fleuve au sein d'une nature quasi-vierge, est ainsi conçu comme une expérience spécifiquement cinématographique d'imprégnation sensorielle vis-à-vis de la matière du monde filmé. En prolongement de cette idée d'imprégnation, les séquences du film s'achèvent d'ailleurs fréquemment après la « disparition » du personnage, son passage hors-champ, absorbé par la végétation.

La « sonorité tonique »[7] de l'espace naturel (bruits d'eau, d'oiseaux et d'insectes invisibles, présence sonore du végétal, bruits chauds de l'été) participe également, par sa composition et sa densité, de l'expérience polysensorielle proposée par le film ; à la fois parce qu'elle véhicule des valeurs inférentielles qui produisent une impression presque palpable de chaleur (nous reconnaissons un bruit que la pleine nature ne peut produire qu'au cœur de l'été) ; mais également parce qu'elle participe, par son spectre compressé et son intensité élevée, d'une contraction pathique de l'espace sonore, qui renforce l'impression de la densité de l'air.

Le procédé atteint un point culminant au sein d'une étape ultérieure du parcours en barque : à cet instant, la raréfaction de l'action en vient quasiment à priver Vargas du moindre geste qui pourrait produire un son signalant l'activité humaine ; de manière significative, le personnage a cessé de ramer, et nous ne pouvons même pas dire qu'il contemple le paysage : son regard est fixe et vague. Se laissant porter par la rivière, Vargas *écoute*, sans bouger. Au profit de cette négation absolue du son humain, extrêmement rare au cinéma, l'espace végétal exhale sa matière sonore avec une force amplifiée qui lui confère une qualité de présence

inédite, presque inquiétante. De cette masse sonore sourd une qualité d'envahissement que les images seules (au sens strictement photographique, le paysage paraît paisible, frais et ombragé) ne sauraient communiquer, et qui s'impose à notre attention sensible, non par un jeu de type expressionniste sur la bande-son, mais par la raréfaction de tout autre événement sonore : placés en situation d'écoute intensive par l'organisation narrative du film (la longue durée du plan, ici, vaut surtout pour ce qu'elle permet de recueillir de l'espace parcouru), nous avons l'impression d'entendre ce rendu sonore du monde végétal « pour la première fois ». Soumise à ce traitement audio-visuel, la jungle n'est plus, à proprement parler, l'espace de l'action : ce qu'elle est avant tout, c'est bien cet espace-climat *inouï* (au sens premier du terme), et porteur, dans le contexte du spectacle cinématographique, d'une puissance relationnelle singulière.

Une relation particulière à l'existant naturel

Il faut alors bien souligner que la relation particulière à l'espace naturel construite dans *Los Muertos* n'est pas le résultat automatique de l'ontologie technique reproductrice du médium film (lequel serait apte, selon le discours bazino-rossellinien, à prélever sur le monde une réalité « non manipulée ») ; au contraire, cette relation n'est obtenue qu'au prix de la mise en place d'un dispositif artistique conscient et rigoureux qui, en prenant radicalement ses distances avec la dramaturgie classique, aménage, par le style de la mise en scène, des structures de réception pour certaines puissances sensibles liées à l'existant matériel.

Cette démarche nous semble dépendre d'un équilibre tendu et fragile entre ce que Kracauer appelait la « tendance réaliste » du cinéma (qui repose sur la « porosité » du médium vis-à-vis de l'existant matériel et implique une certaine humilité envers ce dernier) et sa « tendance formatrice ». Dans le cadre d'une réflexion qui s'ancre sur les spécificités du

médium filmique, je propose donc d'appeler « géopoétique » cette démarche qui consiste à appréhender les formes cinématographiques de l'espace parcouru, à la fois comme un cadre réaliste (reconnaissable, habitable) conféré à l'action, et comme le support poétique d'une ouverture particulière, concrète et épurée, à l'existant matériel terrestre.

Dans *Los Muertos*, nous « reconnaissons » l'espace filmé (au sens où ce dernier n'est pas soumis à une dé-figuration expérimentale), mais à la faveur de l'ouverture pratiquée par la mise en scène, il nous semble que cet espace surgit dans une proximité nouvelle. Il est moins question ici d'une exactitude de l'enregistrement ou d'une adéquation à une réalité objective que d'une intensité à l'œuvre dans la mobilisation des moyens d'expression fondamentaux du cinéma pour toucher à la vérité ambiguë d'un être-au-monde pris dans sa situation terrestre. Une poétique, « grande dans sa simplicité, impressionnante sans être spectaculaire »[8], qui repose sur la force reconquise des opérations fondamentales du médium, en tant que ces dernières permettent d'approfondir notre lien à l'espace naturel et à la Terre : telle pourrait être la définition d'une géopoétique cinématographique.

Mobilisation des opérations expressives fondamentales du médium

Au départ de l'entreprise géopoétique, réside en effet l'idée d'un travail sur les *fondamentaux expressifs* du médium, sur ses opérations les plus simples, dans le rapport primordial qu'elles engagent à l'existant naturel[9]. La matière sensible de l'espace terrestre et la matière expressive du médium investi pour en rendre compte, sont à cet égard indissociables dans *Los Muertos*. Pris dans un système formel rigoureux, les procédés les plus simples en apparence – mouvements de caméra, coexistence image-son, étirement du plan dans la durée, phénomène apparition/disparition, etc. – redeviennent de véritables *événements* pour le spectateur. Nous retrouvons ici, davantage que leur *principe*, *l'essence* des films

Lumière : à « l'étonnement » devant les choses du monde correspond un autre ébranlement, celui éprouvé devant les puissances intrinsèques du médium qui nous les restitue. Cela veut dire qu'avant d'avoir une signification, le mode d'expression cinématographique *est* lui-même signification : il « atteste d'autres rapports et d'autres propriétés que ceux qui appartiennent, selon l'opinion commune, à la multiplicité des choses de la nature enchaînées par une causalité »[10].

Il ne s'agit pas de dire que Lisandro Alonso chercherait à imiter le dispositif des vues Lumière, ou à rejouer les débuts du cinéma sous le régime de la reconstitution nostalgique. L'enjeu est plus complexe : il consiste à intégrer à la complexité acquise du mode d'expression cinématographique un système formel apte à en faire surgir les puissances géopoétiques « pures », celles qui dépendent directement de ses opérations fondamentales. Ces puissances, que les films Lumière ont été les premiers à déployer de façon systématique dans une visée d'exploration de l'existant naturel, il serait utopique de prétendre les retrouver *telles quelles*, dans l'état historique actuel du cinéma ; ainsi, de la même façon qu'il ne rejoue pas les axiomes néoréalistes (la « filature » d'un personnage), mais compose à partir d'eux une structure qui lui est propre (le film-parcours), un film comme *Los Muertos* renoue avec l'impact primordial des vues Lumière par d'autres chemins formels qui leur sont consciemment postérieurs, et qui prennent acte des évolutions (formelles et dramatiques) qu'a connues, depuis, le cinéma. Ce « primitivisme postmoderne » n'est donc pas à considérer comme une relecture maniériste de l'histoire du cinéma, mais bien comme un moyen d'interroger le médium cinématographique, à un certain stade de son évolution, sur ses moyens poétiques propres, en fonction des fins qu'il poursuit.

Ainsi, on constate que la dimension géopoétique du cinéma s'accommode mal des procédés consistant à faire de l'espace naturel une attraction narrative (comme dans certains films d'aventure), ou à explorer de façon intensive toutes les possibilités pyrotechniques de

l'appareil de prises de vues, ou encore à monter le film sous le régime des paroxysmes déstabilisants ; ces solutions poétiques risqueraient en fait de « recouvrir » l'espace par le procès de leur propre manifestation, au profit de l'accomplissement de motions pulsionnelles ou d'un irréalisme trop manifeste pour lui permettre d'exister pleinement. L'opération première d'un cinéma géopoétique consiste plutôt à délester le film des grandes machineries du spectacle, à le désencombrer de certaines injonctions narratives et représentatives qui tendent à « remplir » l'attention et à reléguer l'espace à l'arrière-plan ; et à construire, sur ce Vide nouveau, un système formel reposant sur la médiation primordiale – et rendue manifeste à la conscience du spectateur – des procédés fondamentaux du médium.

Dans cette perspective, *contraindre* le spectateur, paradoxalement, à une certaine *liberté* sensible et interprétative gagnée sur les structures coercitives du régime narratif/représentatif courant (par la longueur des plans, l'effacement des enjeux dramaturgiques, le découragement de l'identification secondaire, etc.), c'est bien le placer, vis-à-vis de l'espace naturel représenté par le film, dans un état sensible et réflexif propre à en faire surgir la présence sensible et le poids existentiel. Cette opération ne doit pas être considérée comme une forme aimable d'édification sensorielle (sous la forme d'un retour au « paradis perdu »), mais bien comme une ouverture radicale et primordiale à l'existant matériel, qui restitue la violence originelle de notre propre présence-au-monde ; une violence dont l'écho se prolonge jusque dans le comportement régressif de Vargas, qui égorge sous nos yeux un agneau dans un plan-séquence sidérant, et dont le primitivisme corporel (son mutisme, sa matérialité corporelle, la part d'imprévu qui s'attache à son comportement) supporte un autre mode d'être-à-l'espace que ceux auxquels le cinéma nous avait habitués.

En ce sens, nous pouvons dire que le régime du *parcours* concerne autant le spectateur qu'il concerne le protagoniste, tous deux étant engagés, à leurs niveaux respectifs, dans une « quête affordante » : je désigne ainsi la quête de « prises » nouvelles sur l'espace que le film

a aménagées, en rupture avec les repères courants du découpage classique (ce dernier renvoyant quant à lui aux « prises spontanées » que la conscience chosique de l'attitude empirique-naturelle aménage vis-à-vis des objets utiles à notre action).

Contrairement à l'espace-lieu classique qui « sédentarise » le spectateur, l'espace filmique de *Los Muertos* est *parcourable*. Le cinéma des films-parcours est un cinéma qui lutte contre l'évidence de l'espace naturel : les personnages ne sont plus « chez eux » dans l'espace *du monde filmé*, et le corps du spectateur n'est plus en terrain connu lorsqu'il s'engage *à* l'espace *du film*.

En bref, l'espace n'est plus un *donné*, il redevient un *problème*, qui prend racine dans le vécu profond de l'homme. C'est le principe de l'*époché* cinématographique, fondée sur la réduction géopoétique du régime narratif et représentatif que proposent le film d'Alonso : l'espace naturel ne *va plus de soi*.

Antoine GAUDIN

---

[1] Kenneth White, Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique, Paris, Grasset, 1994.
[2] La « Terre » ne désigne pas ici la planète dans sa totalité, ni l'opération d'objectivation qui la réduirait à une image mesurable sous le regard (l'image cartographique, par exemple), et encore moins un quelconque « terroir » ; elle désigne plutôt un champ de coexistence entre l'homme et l'espace naturel qu'il habite et qu'il « vit ».
[3] Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image-mouvement », in *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
[4] José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, pp. 31-49.
[5] Stephen Heath, « Narrative Space », in *Questions of Cinema*, Indiana University Press, 1981.
[6] Je reprends ici les termes par lesquels Kracauer opposait les « histoires de type théâtral » (celles qui sont en fait les plus courantes dans le cinéma) et les « histoires de type cinématographique », beaucoup plus rares et précieuses selon l'auteur, essentiellement faites de « ce que la caméra donne à voir » de l'existant naturel. C'est en fonction de ces dernières que l'on peut s'autoriser à voir chez Kracauer l'origine d'une réflexion sur la portée géopoétique du cinéma. Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.
[7] Dans un « paysage sonore » (*Soundscape*), la sonorité tonique désigne les sons continus et inaltérables (bruit du vent, de l'eau, de la forêt, de la circulation urbaine, etc.) à partir desquels les autres sons, à valeur signalétique, sont perçus. Voir Murray Schafer, *Paysages sonores*, Paris, Lattès, 1979.
[8] Kenneth White, *op.cit.*, p. 120.
[9] Ce n'est pas un hasard si White cite souvent les poètes japonais de *haïku* comme les ancêtres d'une inspiration géopoétique dans l'art littéraire.
[10] Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009 (1945), p. 54.