

## Poétique du fonds et figurations communautaires dans le cinéma de Sharunas Bartas

Dans la composition des images, la relation entre figure et fond est traditionnellement conçue de manière hiérarchisée et systématique<sup>1</sup> : le fond ne serait nécessaire qu'à l'apparition des figures, support plastique, visuel, certes indispensable, et cependant voué à disparaître, à être refoulé, au bénéfice de la distinction des gestes, des personnages, des figures. Par l'attention portée au récit, aux personnages, à l'action orientée par le cadrage, à la prééminence du premier plan sur la profondeur de champ<sup>2</sup>, le cinéma aurait ainsi hérité de cette tradition et de cette organisation figurative. Ainsi, dans les films, il reviendrait à la figure, personnage ou geste, signifiante et saillante, de se détacher de son fond matériel, condition de possibilité de tout procès de figuration, support indispensable mais à la mesure même de sa disparition, de son oubli. Or, dans les films de Sharunas Bartas, motifs plastiques, propriétés diégétiques, gestes s'articulent pour travailler à une économie singulière sous les formes, tout à la fois, d'une indistinction voire d'une confusion entre figures et fond, mais aussi d'un retour du *fonds* (entrelaçant versants visuel, sonore comme historique) qui vient comme refluer et recomposer autant l'économie figurative que la dynamique des personnages et surtout leurs interactions. Ainsi, tout se passe comme si l'œuvre du cinéaste lituanien, par cette singulière esthétique filmique, travaillait à lier les propriétés du fond de l'image cinématographique pour rendre disponible et visible un *fonds* anthropologique et historique comme réserve de formes plastiques survivantes et de gestuelles persistantes d'où résonne une sourde inquiétude à l'égard du devenir de fragiles communautés.

La poétique à l'œuvre dans le cinéma de Sharunas Bartas paraît, en effet, dessiner les contours d'un véritable déplacement des distinctions admises, voire requises, entre les figures et les fonds. L'hypothèse que l'on suivra consistera à interroger l'arrière-plan qui compose l'image filmique, ce fond cinématographique en tant que « milieu ambiant [...] dans lequel les figures humaines et les objets prennent place [dès lors qu'il] n'est pas

<sup>1</sup> Pour un exposé de cette conception traditionnelle, voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, 1995, Champs Flammarion, p. 27-32.

<sup>2</sup> André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1994. La réflexion de Bazin, pionnière, s'est efforcée de démontrer à partir des exemples de William Wyler et surtout d'Orson Welles que la profondeur de champ engageait une relation nouvelle et essentiellement plus active du spectateur à l'égard du plan filmique. Cela revient à étudier la manière dont le dispositif en profondeur de champ vient faire du fond une figure esthétique et constitue « un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique ». Voir André Bazin, « Pour en finir avec la profondeur de champ », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951, p. 23.

un simple intervalle négligeable entre les figures<sup>3</sup> », afin de déterminer ce que ces ambiances qui enveloppent les figures travaillent à réactiver de survivances d'une vie communautaire évanescence et à rendre visible d'un *fonds* anthropologique et historique oublié qui dessine pourtant la condition d'une existence et d'un devenir politique. Autrement dit, je m'efforcerais d'interroger l'articulation entre, d'un côté, la composition plastique et figurative des images de Bartas, où prédomine le fond cinématographique, et de l'autre un *fonds* anthropologique, gestes archaïques ravivés et formes communautaires inchoatives et originelles réactualisées, comme ultime horizon politique éphémère de ces figures recluses et désœuvrées.

## Fond sonore : aphasie, absorption et expression

Le silence relatif, la rareté de la parole et des dialogues, la réduction des échanges à leur plus simple expression, l'incommunication et, plus généralement, le mutisme qui composent les films de Sharunas Bartas ont souvent été considérés comme des composantes stylistiques du cinéaste lituanien non moins que comme le moyen poétique dépositaire de la désespérance autant que de la résistance des êtres « mous, des gens malades, fatigués, très sales, et surtout sans discours<sup>4</sup> » qui peuplent ses œuvres. Ainsi, l'évidement du langage<sup>5</sup> rend le silence omniprésent dans la plupart des films, faisant même en sorte qu'il ne soit plus une propriété de l'environnement sonore ou seulement l'intermédiaire matériel entre les paroles, mais s'apparente plutôt à un recouvrement de la parole, à un véritable enveloppement du langage. Qu'on conçoive cet absentement de la parole, la vacuité ou la trivialité des mots échangés comme la persistance d'un cinéma primitif<sup>6</sup> ou comme le symptôme d'une aphasie collective exprimant la sidération d'individus égarés, errant dans les limbes de l'Histoire<sup>7</sup>, il n'en demeure pas moins que personne n'a encore mesuré ce que cette raréfaction de la parole, voire cette disparition, engageait d'une redéfinition des rapports entre figures et fond. Le silence s'apparente ainsi moins à la condition matérielle du surgissement de la signification par la parole qu'à l'esquisse de la forme sensible d'un sens indéci qui aucune

figure ne semble pouvoir informer, avérer, épuiser. La poésie sonore qui compose la plupart des films de Sharunas Bartas travaille ainsi à minorer la parole comme forme d'expression, figure expressive structurée, articulée et porteuse de significations, pour lui substituer des ambiances sonores qui tout à la fois la font taire et la rendent vaine. Ces ambiances sonores ne sont alors pas des interférences potentielles du langage, elles sont, au contraire, des bruits de fond qui, quoiqu'indistincts, pluriels, parfois cacophoniques, viennent déborder toute parole : bruits porteurs d'un sens qui excède la seule signification langagière.

Ainsi, les films du cinéaste laissent entendre l'environnement sonore qui entoure les personnages alors qu'ensemble, pourtant, ils ne se disent rien : sons fébriles de la vie urbaine de Kaliningrad dans *Trois jours* (*Trys dienos*, Lituanie, 1991), bruits de la nature dans *Few of Us* (Lituanie, 1996), omniprésence du souffle du vent du désert et du ressac de l'océan

<sup>3</sup> Robert Bonamy, *Le Fond cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 22.

<sup>4</sup> Citation tirée du discours prononcé en voix off par Alex Descas et qui conclut *The House (A Casa)*, 1997, Lituanie.

<sup>5</sup> Louis Daubresse, « La parole déchue dans *The House* de Sharunas Bartas », *Mise au point*, 5, 2013, <https://doi.org/10.4000/map.1394>.

<sup>6</sup> Antony Fiant, « Persistance d'un cinéma primitif à travers le mutisme dans le cinéma contemporain », *Le Cinéma, et après ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://books.openedition.org/pur/1971?lang=fr> [consulté le 09 novembre 2018].

<sup>7</sup> Louis Daubresse, « La parole déchue dans *The House* de Sharunas Bartas », *art. cit.*

dans *Freedom* (France, 2000), l'habituel fond sonore efface le langage et donne à percevoir un univers où règne l'étrangeté des choses, l'irréductible opacité des individus et la proximité d'un monde pourtant insaisissable, indifférent à la présence des êtres. S'engage alors, dans la plupart des films de Bartas, une sorte de renversement de l'agir fébrile des personnages ; les échanges dialogués entre ces figures, plutôt que de s'imposer comme saillances du film, enjeux dramatiques, s'avèrent comme absorbés et déterminés par les sons d'arrière-plan aux sources lointaines et indistinctes. Ainsi, plutôt qu'un procès dynamique d'intégration (matérielle, narrative, visuelle) des figures au fond, ces films donnent à voir et à éprouver à la fois des formes de séparation et de désappartenance, et de multiples processus d'absorption. Non que le fond se fasse figure : plus exactement il fait tressaillir les figures et, par exemple, les sons lointains de la ville, de la campagne, des fêtes, sonorités indiscernables et pourtant omniprésentes, viennent manifester à même les visages et les corps la déliaison vécue des figures avec leur *fonds*, la rupture du lien des personnages avec leur environnement, la discordance des êtres avec ce monde, et le désespoir éprouvé. Tout se passe alors comme si le fond sonore transmuait les figures en écrans sur lesquels il venait manifester, formuler l'inexprimé d'une désappropriation du monde pourtant vécu par chacun des personnages. Le fond se donne alors comme retour d'un refoulé, celui d'une désaffiliation que rien ne vient sublimer, transcender ou compenser, qui tourmente chaque figure et vient s'incarner, on voudrait dire se figurer, en prenant la forme d'un tremblement triste, d'une agitation incontrôlée, d'un envahissement émotionnel qui se donne à voir, et à comprendre, sous les apparences d'un véritable dessaisissement de soi.

Un exemple, parmi beaucoup d'autres, vient illustrer cette formule poétique. Dans *Trois jours*, l'errance des personnages amène, à la fin du film, l'un des garçons (Arunas Sakalauskas) dans la chambre d'hôtel inhospitalière d'une jeune femme (Katerina Golubeva). La séquence, presque entièrement sans parole, dure environ quatre minutes. Comme pour conjurer toute inclination érotique, les deux corps allongés sont chaudement vêtus de manteaux et leurs caresses, entravées, relèvent du réconfort partagé bien davantage que de préliminaires amoureux. Au loin, dans le fond, résonne une musique entraînante, vraisemblablement jouée par un groupe, et qui est reprise par un public enjoué quoiqu'invisible. Ce bouillonnement dans le fond renforce la solitude portée par les plans dévoilant les deux personnages enveloppés dans des habits noirs. Viennent alors s'intercaler deux plans qui révèlent à l'extérieur de la chambre, tout d'abord un homme seul dans la rue et dont on ne distingue que la silhouette noire, véritable reflet dansant que l'éclairage électrique expose à nos yeux, puis un plan sur un mur d'immeuble comportant deux ouvertures oblongues d'où émane une lumière au ton orangé sur laquelle se détachent en rythme des ombres dansantes. Le plan suivant, d'environ trois minutes, nous ramène dans la chambre et montre en gros plan le visage de la jeune femme en une position d'abandon. Alors que la musique se fait entendre et emplir tout l'espace sonore, se dessinent sur cette figure, livrée à nous dans toute sa vulnérabilité, d'infimes convulsions qui donnent à voir le déferlement d'une émotion incoercible qui ira jusqu'aux larmes s'écoulant sur ce visage au plus près de son isolement et de son éloignement du monde. La figure est alors comme retournée sur elle-même par ce fonds lointain que le son rend présent et qui ne cesse alors de rappeler à ces personnages

que leur être-au-monde est celui de la claustration, du délaissement. Le temps du mouvement musical sera ainsi celui d'un débordement de la figure par le fonds, d'un trop-plein d'intensité qui vient résorber le personnage en l'unique expression d'une solitude devenue insupportable : sur la surface de ce visage digne et fermé vient s'exprimer le manque de l'autre, la nostalgie d'un être-ensemble que le fond musical<sup>8</sup> trop lointain actualise et dont ces figures font l'épreuve de leur privation.

Cet exemple illustre l'esthétique sonore qui compose les films de Bartas et à travers laquelle le fond audible trouve dans la figure sa formule visible : l'arrière-plan sonore est ce qui vient alors peindre sur les visages et les corps le désarroi politique et le manque communautaire qui, latents et éprouvés, ne trouvaient pas de formule expressive. Le fond sonore assure la levée de cette réserve politique et conditionne la figuration de forces et dispositions politiques devenues, à tous égards, terriblement inactuelles [Fig. 1].



Fig. 1, figure de fonds : *Trois jours* (1991), Sharunas Bartas

## Le fond comme lieu : entre asthénie et fulgurance

Les propriétés visuelles et plastiques des premiers films de Sharunas Bartas, de *Trois jours* à *Freedom*, redoublent la dimension narrative de ce que l'on pourrait nommer une fiction figurale dans laquelle se trouve reformulée la relation entre figures et fond. En effet, à même les images, c'est-à-dire sans même se rapporter au récit, l'enjeu plastique de ces films réside dans un travail des figures, personnages comme gestes, pour s'attacher à un fond (décor, paysage, et plus généralement lieu), fût-il inhospitalier et inconfortable. Ainsi, les composantes des images travaillent à engluer les figures dans les arrière-plans, à faire des fonds non pas le support des figures mais bien le lieu d'où à la fois elles s'originent et vers lequel elles paraissent toujours retourner, ne s'activant que pour mieux se lover, s'enrouler dans un fond chromatique, rythmique, plastique. Des types de cadrage utilisés à la durée des plans, des formules de transitions visuelles employées aux variations de grisaille qui caractérisent la lumière de ces films, tout converge pour, à la fois, atténuer la polarisation intensive qui

<sup>8</sup> Il conviendrait de pouvoir déterminer de quel chant il s'agit et d'en traduire les paroles dans la mesure où scansions et mélodie ont toutes les caractéristiques d'un hymne communautaire.

oppose ordinairement les figures et le fond et rendre au fond, contre toute la tradition qui en fait un milieu vaguement indéterminé<sup>9</sup>, sa puissance de figurabilité.

L'hyperexposition des décors, des lieux, urbains ou ruraux, essentiellement déserts, dans les films de Bartas participe à convertir le fond en sujet même de l'image. Ce sujet néanmoins ne s'ordonne pas selon la logique d'une inversion qui ferait du fond une nouvelle figure mais participe à une esthétique de l'inséparation entre figure et fond. La lumière et le spectre chromatique qui façonnent les films cités enveloppent ainsi l'univers diégétique d'une atmosphère atone et personnages comme lieux semblent marqués d'une désaffection comprise autant comme apathie généralisée que comme désertification. La monochromie qui compose les plans, et qui ressortit à une dégradation entre le noir et le blanc de valeurs grises, atténue les contrastes entre les figures et le fond et participe d'une asthénie non seulement des personnages mais de l'univers filmique tout entier. Ce choix esthétique n'est pas sans rappeler le procédé pictural de la grisaille, ou peinture en camaïeu, dont Aby Warburg avait déjà pu penser qu'elle était « une stratégie de réduction dans la représentation de l'excitation passionnelle [...] comme une conquête des gestes<sup>10</sup> ». Le dispositif filmique de Sharunas Bartas, déployant cette monochromie comparable à la technique de la grisaille en peinture, implique de concevoir l'image non pas seulement sur son versant visuel mais aussi et surtout en tant que fonction énergétique « comme machine à mettre en mouvement et à immobiliser<sup>11</sup> ». En ce sens, ce procédé qui compose entièrement ses films participe à la création d'images éthérées incarnant comme un « négatif de la formule de pathos », une « polarisation négative qui s'étend à toute la surface de l'image »<sup>12</sup> et qui contamine indistinctement figure et fond, film et spectateur. L'ambiance lumineuse diaphane, le ciel laiteux contaminant toutes les couleurs, les transmuant en teintes blafardes toujours en suspens d'opacification, composent l'atmosphère diégétique de l'œuvre de Bartas. Ces films sont ainsi travaillés par une sorte d'anesthésie généralisée, un procès de minéralisation, qui par l'atténuation pathétique, engagée par la monochromie de la grisaille, vient à la fois comme effacer la saillance des gestes et, plus généralement, ravalier les figures dans le fond (paysages, lieux...), égaliser leur visibilité, pour entrelacer et accorder le devenir des figures avec les mouvements alanguis des fonds.

*Corridor* (*Koridorius*, Lituanie, 1994) exemplifie cette esthétique de l'asthénie qui fait du fond le constituant essentiel des figures. Révélant un univers diégétique réduit à un immeuble délabré où se croisent des êtres égarés, esseulés, le film installe une ambiance chromatique où règne l'indistinction entre les personnages, leur présence et leurs actions, et le lieu. À tout moment, un personnage peut ainsi disparaître dans le fond, s'effacer dans l'obscurité d'une pièce, dans la noirceur d'un mur, ténèbres accentuées par la photographie du film et qui vient faire de chaque personnage un prolongement intermittent du lieu et de toute figure un mode du fond. Ainsi, la torpeur des individus, l'apathie collective, s'apparentent à l'expression

<sup>9</sup> Lorsqu'il écrit « Une figure se définirait comme ce qui donne sens, est susceptible de nous livrer une histoire, par différence avec un fond, un lieu qui, lui, "contient" ce sens, cette histoire et s'en contente » Georges Didi-Huberman, exprime et s'oppose à un préjugé perceptif autant qu'à une certaine approche iconologique qui longtemps guidera la conception de la relation entre figure et fond. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 31.

<sup>10</sup> Karl Sierek, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 68.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67. Dans son ouvrage, Karl Sierek s'efforce de penser, à partir de quelques photographies prises par Aby Warburg durant son voyage au Mexique, l'image sur son versant énergétique et non pas figuratif. En ce sens, l'image serait essentiellement un acte, le déploiement d'une puissance modulable d'action affective, un dispositif qui par sa composition plastique viendrait ébranler le spectateur. L'image est alors comprise comme une machine de pathos, ce qui me semble tout à fait correspondre à l'esthétique de la grisaille employée par Sharunas Bartas dans la création de son univers filmique atone.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 69.

d'un être-ensemble déchu comme si le délabrement du lieu, sa déchéance, s'incarnait dans ces figures, comme si le *fonds* était dépositaire d'un malaise collectif qui s'insinue par lui dans tous les personnages pour mieux manifester la sidération d'une communauté qui a perdu les moyens et le sens de son vivre-ensemble. Dans *Corridor*, le fond se fait à la fois mesure et principe de puissance d'apparition/disparition des figures, donnant à voir, et à éprouver pour le spectateur, un devenir communautaire marqué d'impuissance, d'intermittence et d'insignifiance. Par ce régime d'images « en grisaille », l'asthénie du monde filmique envahit la vision du spectateur et produit la mise à distance qui donne ainsi à penser un questionnement politique à partir du fond. Enfin, si les figures et le fond ne sont plus dans une relation extrinsèque c'est parce que l'image, à valeurs de gris, rend au fond sa puissance de figurabilité et qu'il est donc ce qui conditionne le surgissement de certaines figures sous le registre de leur intensité lumineuse. Ainsi, ce ne sont pas les gestes ou les mots qui font événement (figuratif) mais bien ce feu qui embrase le drap étendu dans la cour, élément pâle et lumineux qui manifeste une « résistance », « une insoumission à un monde défait<sup>13</sup> » et réintroduit, sur le plan figuratif et à partir du fond, à la fois le malaise devant la défection du vivre-ensemble et l'incandescence d'un désir d'exister [Fig. 2].



Fig. 2, le fond comme lieu de l'événement figuratif : *Corridor* (1995), Sharunas Bartas

## Le fond comme retrait impolitique

En presque trente ans, l'œuvre du cinéaste se sera déployée en venant bouleverser l'économie traditionnelle des rapports entre figure et fond, instituant une poétique singulière qui innerve et s'accomplit dans des formes scénaristiques et des inventions de mises en scène répétées. Ainsi, on retrouve incessamment des êtres esseulés dans des lieux qui n'en sont plus, espaces isolés ou vidés, et les plans construisent alors « un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui », véritable « collection de lieux ou de places qui coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccords et orientations que leur donnent les personnages et la

<sup>13</sup> Corinne Maury, « Trois jours et *Corridor* de Sharunas Bartas : entre lieux marginalisés et silence agité des visages », *Sharunas Bartas ou les hautes solitudes*, Robert Bonamy (dir.), Paris, De l'Incidence, 2016, p. 159.

situation disparus<sup>14</sup> ». Ces espaces « quelconques<sup>15</sup> », déserts, « terrains vagues, tissu urbain “dédiérenciés”, vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts<sup>16</sup> » composés de pans de murs de briques éraillés, de couloirs sombres, s'apparentent à des espaces déconnectés, véritables fonds où rien ne se passe plus, où rien ne s'actualise et qui pointent ce manque à être de personnages, de gestes, d'événements, de figures. Si Deleuze avance que la nature même de l'espace quelconque consiste « à exposer des Puissances et des Qualités pures, indépendamment des états de choses ou des milieux qui les actualisent<sup>17</sup> », dans *Trois jours, Freedom, The House* ou *Corridor*, la pauvreté et la monotonie de ces espaces viennent empêcher toute figure de s'installer, paraissent affecter, voire infecter tous les êtres. Les personnages se trouvent dans un état de balade, d'errance, presque d'inaction, d'attente, voire de tristesse, épuisant leurs mouvements dans des situations de détachement. Abasourdis, ils s'avèrent incapables d'habiter les lieux ou même de se projeter dans des ailleurs ou des lendemains. Ainsi, de ces espaces la seule puissance qui se dégage et qui vient s'incarner, se figurer à même les corps, est justement celle de l'impuissance et de la déliaison. Puissance de pâtre et impuissance à s'unir se manifestent dans la solitude des corps et établissent l'inactualité d'un être-ensemble. Les figures ne relèvent alors plus du discernable, les personnages sont presque sans identité, ils n'ont que la passivité habituellement attribuée au fond comme propriété, ils sont comme les fonds qui les enveloppent, marqués d'impouvoir. Ainsi, les films, souvent, révèlent une « société d'hommes qui, privés d'un monde commun qui les relierait et les séparerait en même temps, vivent dans une séparation et un isolement sans espoir<sup>18</sup> ».

Néanmoins, à ce constat tragique dont les images semblent dépositaires et auquel les mots de Hannah Arendt prêtent leur puissance d'évocation et leur justesse descriptive, le geste esthétique qui porte les films de Bartas vient opposer les formes impermanentes d'un espoir vécu. En effet, dans ce monde à l'arrêt, le partage d'une impuissance généralisée par des figures déchues et des personnages épuisés, ne va pas sans se raccorder à ce que Roberto Esposito a pu nommer « impolitique » comme ce négatif du politique<sup>19</sup> qui n'est ni dépolitisation, ni résistance au pouvoir mais perspective critique et, essentiellement, retrait. Ainsi, il y aurait comme un travail de l'impolitique des films<sup>20</sup> qui réside, ici, dans la figuration du partage de ce désœuvrement qui contamine les êtres et qui les amène, en retrait, à l'abri, dans le fond des lieux, à inventer des manières de s'abandonner les uns aux autres, les uns avec les autres, à inventer des échappées ponctuelles et des échanges évanescents. Cet impouvoir ne nie jamais l'incurie et la désespérance d'une époque (l'après-communisme) qui ne propose plus aucun horizon politique mais vient substituer, au vain processus de résistance, des figures du partage où ce qui s'échange c'est seulement et secrètement d'être avec un autre et le soin que chacun peut s'apporter l'un à l'autre : du fond des lieux et des images se décline un impolitique qui n'est ni être-ensemble, ni vivre-ensemble, mais juste « être-avec ».

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1996, p. 168-169. Cette description que Gilles Deleuze élabore pour l'œuvre d'Antonioni semble tout à fait s'appliquer à la déconstruction et à l'éparpillement filmique de l'espace dans les films de Sharunas Bartas.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 157-172. Reprenant un terme de Pascal Augé, Gilles Deleuze nomme « espace quelconque » la construction filmique de l'espace qui conduit à lui faire perdre toute homogénéité, tout rapport métrique, ouvrant une infinité de possibles dans sa recombinaison.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Hannah Arendt, *La Crise de la culture* [1961], Paris, Gallimard, 2012, p. 120.

<sup>19</sup> Roberto Esposito, « La perspective de l'impolitique », *Tumultes*, n° 8, Paris, 1996, p. 59-69.

<sup>20</sup> Je reprends l'expression à Olivier Cheval, *Le Partage de la douleur. Une impolitique du film*, Paris, De l'incidence, 2018.

## Le fond comme disponibilité

À ce versant d'impuissance que le fond viendrait inoculer aux figures s'ajoute, dans les films de Sharunas Bartas, une poétique du fond comme puissance de figuration, comme lieu qui *travaille* les figures même dans leur absentement. Pour développer cette idée, je repartirai d'un plan emblématique de son premier long métrage, *Trois jours*.

Un paysage rural sous un ciel blanc. Le cadre est comme rayé par une multitude de flocons de neige. Dans la partie inférieure, une étendue d'eau calme, infime partie d'une rivière stagnante et boueuse, qui apparaît à la gauche du cadre et d'où émerge, au centre du plan, un îlot de terre recouvert de neige. Au loin, quelques arbres défeuillés qui laissent apparaître à droite une bâtisse en bois gris au toit recouvert par le blanc immaculé. Le silence est complet dans cet environnement minéral et seulement enveloppé par une musique de fosse légère et minimaliste. Ce dernier plan de *Trois jours* s'apparente ainsi par sa fixité à un paysage pictural. Or, si le lieu paraît figé, si le cadre reste identique, la composition plastique de l'image insensiblement se modifie en un mouvement de fondu enchaîné filé. En effet, suivant un mouvement presque imperceptible de glissements successifs le temps paraît se condenser et dans le cadre les couleurs, les matières, paraissent se fondre les unes dans les autres et se succéder : la blancheur éclatante de la neige vient submerger la rivière et la recouvrir, pour s'évanouir à son tour et laisser place à la terre pelée et l'eau trouble. Une brume opacifiante vient alors submerger le paysage pour se dissiper *in fine* dans la lumière froide d'un soleil matinal. Cet enchaînement de luminosités variées, voire de textures de l'image, laisse apparaître comme en accéléré des états successifs de la matière et de la lumière, mouvement cyclique qui donne à contempler l'alternance des saisons et qui en contrepoint s'avère révélateur de la permanence d'un lieu devenu, sans en être affecté, la condition et le support du changement. Ce plan, où s'entremêlent permanence d'un lieu et devenir des figures, est en même temps la surface sur laquelle le visible formule ses infinies variations. La fixité du cadre et le défilement successif des états matériels et chromatiques donnent alors à l'espace filmé autant qu'à l'image filmique la consistance d'un réceptacle : le plan se fait *fonds* en tant qu'il s'impose comme puissance du figurable qui se remplit de modifications figuratives sans en être contaminé [Fig. 3, 4 et 5].



Fig. 3 à 5, image réceptacle :  
*Trois jours* (1991),  
Sharunas Bartas.



Au travers de la persistance du cadre, cette contrée filmique confère une consistance nouvelle au *fonds*, qui n'est plus décor ou paysage filmé mais matrice sur laquelle les figures apparaissent et s'évanouissent, plan cinématographique qui actualise les propriétés de ce que dans le *Timée*<sup>21</sup> Platon nommait la *chôra*. Dans la cosmologie du *Timée* la *chôra* est ce qui permet de penser l'inscription des Formes intelligibles dans le Sensible. Elle a pour fonction de rapprocher et de distinguer l'Intelligible du Sensible. Platon n'en donne aucune définition et ne la cerne qu'au moyen de métaphores, la comparant ainsi à une mère (50d), ou à une nourrice (52d), c'est-à-dire en somme à une matrice, mais ailleurs à ce qui est le contraire d'une matrice, c'est-à-dire à une empreinte (50c). « Empreinte et matrice à la fois, la *chôra* l'est par rapport au devenir des êtres du monde sensible ; lesquels, dans l'ontocosmologie du *Timée*, ne sont pas l'être véritable, mais seulement son reflet ou son image<sup>22</sup>. » Elle s'apparente au lieu des étants et des images, au milieu propre aux figures, « catégorie "difficile et obscure" du lieu [...] qui n'est autre que la catégorie de la germination des figures<sup>23</sup> ». Si topos désigne le lieu où un corps est situé, lieu physique relatif, et répondrait à la question « où sont les êtres ? », *chôra* s'attacherait à la question « beaucoup plus complexe, et ontologiquement plus profonde, "pourquoi faut-il que les êtres aient un où<sup>24</sup> ?" ». Ainsi, l'image devient fonds originaire, être en puissance à partir duquel les figures pourront germiner, se former, surgir : ce plan dévoile que dans ce cinéma le fond est disponibilité de figures.

Or, ce plan qui clôt *Trois jours* où s'entremêlent permanence d'un lieu et impermanence des figures est comme une donation à voir le défilement d'un temps anhistorique, il est la condition plastique d'un lieu matriciel déshumanisé, d'une temporalité uniquement naturelle où résonne l'absence des hommes. Tout se passe comme si ce plan, par l'acte abrupt de délimiter un espace où se déclinent les variations de lumière et d'ombre, où se modifient imperceptiblement l'ambiance et comme la coloration de l'air, était la formule d'une image comme *fonds*, qui se faisait lieu des figures et milieu spatial et donnait à voir une absence et une réserve. À propos de l'œuvre du sculpteur James Turrell, Georges Didi-Huberman montrait justement que « l'espace [qui] s'évidait devenait un lieu du repli et de l'imminence [ouvert] aux pures virtualités<sup>25</sup> ». Retrouvant les analyses de Heidegger<sup>26</sup>, l'historien de l'art conçoit que « le vide ne sera plus l'envers, mais le "jumeau du lieu" et que l'acte de délimiter l'espace peut réussir à *former* l'illimitation du lieu et à y placer l'homme dans un libre rassemblement<sup>27</sup> » : le vide se fait ainsi ouverture et réserve de fictions et de figures. Autrement dit, les propriétés plastiques de ce plan, la vacuité relative qui le compose et le mouvement d'estompe qui affleure et hante sa surface trace, devant nous, les formes d'un manque. En demande d'un travail de figuration qui soit autre qu'éphémère et transitoire, la permanence apparente de ce fond à l'image pointe la disponibilité d'un *fonds* en attente de figures (humaines), où se conjoignent « libre vastitude » et espérance d'un « rassemblement »<sup>28</sup> humain. Ainsi, ce plan pointe l'écoulement du temps et l'absence des êtres

<sup>21</sup> *Timée* tient son titre du nom de l'un des personnages d'un dialogue avec Socrate dont l'objet porte sur l'origine du monde (le *kosmos*) et sa composition. Le *Timée* est une cosmologie et une ontologie, la pensée de l'origine des êtres et une théorie de l'être.

<sup>22</sup> Augustin Berque, « La *chôra* chez Platon », *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), Paris, La Découverte, 2012, p. 13-27.

<sup>23</sup> Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 293.

<sup>24</sup> Augustin Berque, « La *chôra* chez Platon », op. cit., p. 13-27.

<sup>25</sup> Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2005, p. 42.

<sup>26</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 57-60.

<sup>27</sup> Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, op. cit., p. 64.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 64.

qui devraient pourtant l'habiter, plan qui consacre la nostalgie d'une existence humaine et collective et ébauche, paradoxalement, la conjuration du vide anthropologique.

## Fonds anthropologiques et figurations communautaires

Le cinéma de Sharunas Bartas est parcouru par la saisie de gestes et de situations collectives qui convoquent un fonds archaïque à partir duquel la communauté, l'être-ensemble, s'ordonne intensément, esthétiquement, sensiblement. À l'opposé de l'affliction que les êtres éprouvent dans leur solitude, les films de Sharunas Bartas donnent aussi à voir des fêtes, des célébrations où les corps s'abandonnent, les êtres chantent, les liens sociaux se revivifient, les communautés se reforment le temps éphémère d'une euphorie dionysiaque. Ces moments viennent, dans la manière dont ils sont filmés et rendus à l'image, reconfigurer la relation entre figure et fond selon deux modalités distinctes. D'une part, le dispositif actoral élaboré par le réalisateur opère toujours, de la même manière, une rencontre entre un ou des acteurs professionnels et des comédiens amateurs faisant en sorte que les scènes de fêtes soient alors les moments privilégiés de l'effacement de la différence entre personnages et figurants. Habituellement cantonnés à l'arrière-plan, durant ces séquences de liesse, les figurants se transmutent en acteurs agissants ; au travers de la mise en scène de l'exaltation collective propre aux fêtes chacun ne fait que reprendre, ou plutôt répéter, les gestes partagés de la communauté<sup>29</sup>. Ainsi, dans *Few of Us* (1996) comme dans *The House* ou *Seven Invisible Men* (2005), les fêtes et les actions ritualisées engagent un nivellement et une indiscernabilité entre toutes les figures, et le fond vient ainsi imposer sa part de visibilité, les figurants deviennent figures et s'approprient pleinement l'image. Ce choix poétique de conférer à ceux qui incarnent le fond des films une figure est aussi un engagement politique dans la mesure où dans ce cinéma il convient de « les filmer moins comme une masse que comme une communauté<sup>30</sup> ».

D'autre part, toutes ces fêtes, ces dépenses somptuaires, ces gestes liturgiques et rituels autour de la table, autour du feu, ces postures corporelles puisent en un *fonds* anthropologique qui informe les communautés selon des figures qui les sauvent de la disparition. Les films de Bartas rendent ainsi visible et disponible ce que l'on pourrait nommer un *fonds* de gestes et d'événements par lesquels individus disséminés et communautés désœuvrées, rejouent leur impuissance et s'efforcent de ne pas être reléguées dans les tréfonds de l'histoire. Au travers de ces formes rituelles, par l'usage archaïque que ces femmes et ces hommes font des espaces et des temps, par l'intensification d'une vie affective partagée, par la durée dilatée des séquences, s'ordonne la formulation filmique d'un impolitique esthétique où ces communautés ponctuelles « tressent patiemment la possibilité de se soustraire » voire de conjurer la menace de leur propre disparition<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Concernant la poétique actorale propre à Bartas on se permettra de renvoyer le lecteur à notre texte : « Amateurs et figurants dans le cinéma de Sharunas Bartas ou la fragilité des peuples d'images », *Double Jeu*, n° 15, 2019, p. 99-106.

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012, p. 153.

<sup>31</sup> Olivier Cheval, *Le Partage de la douleur*, op. cit., p. 146. Si c'est au cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul que l'auteur applique cette formule, elle convient tout à fait à l'œuvre de Sharunas Bartas.

Le creuset incarné par les images de Bartas s'apparente alors à un seuil temporel étiré et épuré qui rend visibles des formes archaïques<sup>32</sup> marquées d'incomplétudes de l'être-en-commun. S'il n'est pas possible dans le cadre de cet article de classer entièrement l'ensemble de ces formes, nous pouvons cependant les concevoir comme autant de manières de figurer des communautés ponctuelles où se trouve réactivée la *communitas* comme puissance d'être-ensemble. Réactivant des gestes séculaires de partage, des formules communielles et des pratiques de solidarité ancestrales, ces séquences révèlent la présence du passé, son inactualité et sa paradoxale vitalité dans le devenir de ces communautés.

Il y a, par exemple, dans *The House*, tous ces moments où se mêlent procession, totem, danse, cène, où s'entremêlent profane et sacré, rites païens et chrétiens, par lesquels une communauté semble s'ordonner dans sa propre célébration. Les images participent aussi à un travail de ritualisation des gestes. Les surcadrages récurrents et la longue durée des plans viennent accueillir, exhumer et exhiber des figures ancestrales : l'image cinématographique est le dispositif qui restaure des formes par lesquelles la communauté se donne à voir, s'informe et se vit. Ces gestes qui informent un être-ensemble paraissent provenir d'un fonds oublié, anachronique, l'image les réactive en leur conférant la temporalité nécessaire à leur exhumation et à leur apparition. Concevant que « toute image est animée d'une polarité antinomique entre réification et annulation du geste (il s'agit de l'*imago* comme masque mortuaire et symbole) et [conservation] de la dynamis intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n'importe quelle photographie sportive)<sup>33</sup> », Agamben a justement pu considérer que le cinéma était, à la fois, la patrie du geste et le dispositif par lequel une société qui a perdu ses gestes, cherche à se les réapproprier et « en consigne en même temps la perte<sup>34</sup> ». L'image cinématographique serait à la fois dépositaire d'une mémoire, lieu de « survivances » et ce qui rend visible un moyen comme tel, ce qui permet d'exhiber « l'être-dans-un-milieu » de l'homme. Faisant du geste pur, qui ne s'épuise ni dans un moyen en vue d'une fin (faire), ni dans une fin sans moyen (agir), l'expression de l'ethos propre à l'homme qui ouvre la voie à la sphère de la politique, Agamben conduit à penser l'image filmique comme la cristallisation de l'être politique de l'homme par l'exhibition de sa gestualité, où s'accomplit autant le deuil de l'être-ensemble que la conjuration de sa perte. Or, les films de Sharunas Bartas, dans leur insistance à exhiber ces pratiques rituelles et festives, font comme remonter à la surface « une mémoire involontaire » où se dessine la survivance de communautés fragiles, ils forment des lieux d'images où se dépose et se figure un fonds anthropologique immémorial : des totems créés par la petite fille de *Trois jours* aux fêtes qui composent *Few of Us* et qui achèvent *Seven Invisible Men*, ce sont autant de pratiques rituelles dépositaires de formes par lesquelles la communauté, un temps, (se) vit. Ces gestes rituels parcourent l'œuvre de Sharunas Bartas et dessinent comme une désynchronisation qui vient faire de formes enfouies et ancestrales l'avenir éphémère d'un vivre-ensemble. En ce sens, la plupart des films du cinéaste lituanien se font lieu de comparaison où, dans ces

<sup>32</sup> Si l'archaïsme, comme l'écrit Paul Zumthor, c'est ce « fait engagé dans une relation, mesurant ou révélant une distance entre deux points de la durée écoulée, et comme le passage de l'un à l'autre [...] qui invite à constater une dysharmonie, une distance dans le temps, un écoulement de durée », alors ces formes sont pleinement archaïques, en ce qu'elles sont, à la fois, données hic et nunc et qu'elles manifestent incessamment leur appartenance à un passé immémorial. Paul Zumthor, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 19, 1967, p. 11-26.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 65.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

moments, se font jour « un contact, une contagion : un toucher, la transmission d'un tremblement au bord de l'être, la communication d'une passion qui [les] fait semblables, ou de la passion d'être semblables, d'être en commun<sup>35</sup> ».

L'image cinématographique selon Sharunas Bartas est comme un seuil où s'opère une remontée à la surface, à la visibilité, des drames politiques oubliés et prend forme l'évidente nécessité d'un monde où l'abolition de la séparation entre les figures et leur fonds s'impose comme la condition éthique et politique d'un avenir même éphémère.

<sup>35</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1999, p. 152.