

Louise Ibáñez-Drillières*

Université de Montpellier – Paul-Valéry, IRIEC (Institut de Recherches Intersite en Études Culturelles)

Les “cinémas de la patience” comme écologie de la perception cinématographique

Résumé:

Cet article se veut une présentation synthétique du concept de “patience cinématographique”, élaboré dans le cadre de ma recherche doctorale au contact d’un corpus hispanique et hispano-américain contemporain composé des quinze films de la première étape des filmographies de Carlos Reygadas, Lisandro Alonso et Albert Serra, ici mis en dialogue avec la pensée du cinéma de Lucrecia Martel. Il éclaire la question des rapports entre art et (dés)accélération dans la perspective particulière des études cinématographiques, en se donnant pour objet l’étayage circonstancié du lien entre décélération esthétique et écopoétique filmique. Partant du constat d’une accélération générale du régime scopique dans le cadre d’une forme de capitalisme des images, il propose d’interroger les modalités d’appréhension du cinéma en termes de décroissance perceptive. Cette réflexion comparatiste se situe ainsi au croisement des études hispaniques et hispano-américaines, des études cinématographiques et des pensées de l’écologie.

Mots-clé:

Cinéma contemplatif contemporain, slow cinema, cinéma soustractif, cinécologie, écopoétique et écocrédit, écologie perceptuelle

Abstract:

This article aims to present the concept of “cinematic patience,” developed in the context of my doctoral research based on a contemporary Hispanic and Hispanic American corpus consisting of fifteen films from the early filmographies of Carlos Reygadas, Lisandro Alonso, and Albert Serra, here placed in dialogue with Lucrecia Martel’s conception of cinema. It sheds light on the relationship between art and (des)acceleration

from the specific perspective of film studies, with a view to provide detailed support for the link between aesthetic deceleration and filmic ecopoetics. Noticing a general acceleration of the scopic regime within the framework of a capitalism of images, it proposes to examine the way we “look” at these films in terms of perceptual degrowth. This comparative reflection thus lies at the crossroads of Hispanic and Hispanic American studies, film studies, and ecological thought.

Keywords:

Contemporary contemplative cinema, slow cinema, subtractive cinema, cinecology, ecopoetics and ecocriticism, perceptual ecologies

Les “cinémas de la patience” comme écologie de la perception cinématographique

Parmi ces formes de ralentissement intentionnel figure la mise en scène de ce que l'on pourrait appeler une “esthétique du ralentissement”, qui non seulement rend possible le maintien d'autres expériences temporelles, mais peut aussi par là modifier la perception des structures temporelles de la modernité tardive.

Hartmut Rosa

Certains films sont des mises à l'épreuve. Dans *La Libertad* (2001), premier long-métrage du cinéaste argentin Lisandro Alonso, pratiquement dépourvu de dialogue, le public suit pendant 73 minutes la journée de travail d'un jeune bûcheron dont aucun fait ou geste ne lui est épargné, du sommeil au repas en passant par la défécation. Comment s'intéresser à ce quotidien nu? À une autre échelle, comment tenir les interminables huit minutes du plan de *El Cant dels ocells* (2008), second film du réalisateur catalan Albert Serra, au cours duquel les personnages des trois Rois mages s'éloignent péniblement de la caméra pour disparaître à l'horizon, et finissent par revenir sur leur pas, sans raison apparente? Sur un autre plan, face à *Post Tenebras Lux* (2012), quatrième opus du Mexicain Carlos Reygadas, comment appréhender le développement non-chronologique, déroutant et difficile à rationaliser du film, et lâcher prise pour sentir que celui-ci obéit à sa propre logique interne, bien qu'elle ne soit pas narrative? Ou encore, une fois le générique de fin arrivé, comment digérer les circonvolutions immobiles de *La Ciénaga*, long-métrage réalisé en 2001 par la cinéaste argentine Lucrecia Martel, qui, comme l'orage menaçant dès la première séquence, semble tout entier construit sur “l'imminence de quelque chose qui n'a pas lieu”?¹

Dans tous les cas, au seuil du XXI^e siècle, ces films nous imposaient une épreuve de constance: aurons-nous la patience? Autrement dit: parviendrons-nous à faire confiance au film? Cette mise à l'épreuve ne relevait pas seulement d'une posture de provocation; grâce à la mise en œuvre de formes filmiques novatrices, elle constituait surtout un geste de profond bouleversement de la perception. La question qui sous-tend ces œuvres semble avoir été: comment peut-on sentir autrement que comme on sent?

Par leur traitement réaliste du temps et par l'économie d'action qui dicte leur composition, les premiers films de ces cinéastes continuent d'apparaître comme un contre-point radical à une relation consommatoire aux images. Leurs caractéristiques esthétiques, communes pour une part, définissent les coordonnées d'un rapport alternatif aux films, posant *de facto* la question de savoir en quoi consisterait un voir viable et vivable, c'est-à-dire une perception qui ne serait de l'ordre ni de la consommation, ni de la simple reconnaissance, ni de la capture. Parce qu'elles induisent une expérience singulière et qualitative du rythme et de la durée au sein de l'espace-temps privilégié, presque utopique, qu'est la salle de cinéma, ces œuvres enrayent notre surexposition, en tant que spectateur·ices sujets du capitalisme contemporain, à un flux ininterrompu d'images peu hiérarchisées. En ce sens, elles constituent des exemples, dans le champ artistique, de ce que le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa qualifie d'"îlots" ou d'"oasis de décélération" (Rosa 2013: 108-109). Or, l'attention accrue et soigneuse portée au temps dans et par ces films a des conséquences précises en termes de réception: l'hypothèse de ce travail est que la "mise en patience" provoquée par ces cinémas de la suspension engage la perception spectatrice sur la voie d'une écologie de la perception. En quoi la mise en œuvre de formes filmiques qui participent pleinement d'une "esthétique du ralentissement" (*idem*: 113) rend-elle possible de percevoir sur un mode radicalement autre et le film, et le monde?

Cet article se veut une présentation synthétique du concept de *patience cinématographique*, élaboré dans le cadre de ma recherche doctorale (Ibáñez-Drillières 2023a) au contact d'un corpus hispanique et hispano-américain contemporain composé de quinze films.² Il éclaire la question des rapports entre art et (dés)accélération dans la perspective particulière des études cinématographiques, en se donnant pour objet l'étayage circonstancié du lien entre décélération esthétique et écopoétique filmique. Partant du constat d'une accélération générale du régime scopique dans le cadre d'une forme de capitalisme des images, il propose d'interroger les modalités d'appréhension du cinéma en termes de décroissance perceptive. Cette réflexion comparatiste se situe ainsi au croisement des études hispaniques et hispano-américaines, des études cinématographiques et des pensées de l'écologie.

En dialogue ininterrompu avec la conception du cinéma et la filmographie de Lucrecia Martel, figure incontestable des cinémas de la patience, l'analyse concise des esthétiques du corpus donne lieu à un parcours critique à travers les différentes catégories employées pour qualifier les cinémas contemplatifs contemporains, notamment celles de "slow cinema" et de "cinéma soustractif" (Fiant 2014), jusqu'à la formulation du concept alternatif de "patience cinématographique". À dix ans de leur apparition, cette synthèse est aussi l'occasion de faire un

point d'étape sur le développement des approches "cinécologiques" (Domenach/Bortzmeyer 2015) dans le champ académique français, et elle permet de formuler les principaux enjeux formels d'une écologisation de la perception.

1. Lenteur, soustraction ou débrayage perceptif? Qualifier la contemplation

a) "Slow cinema"

La carrière des réalisateurs étudiés débute au tournant des années 2000: Reygadas fait son début avec *Japón* en 2001, Alonso et Martel la même année avec *La Libertad* et *La Ciénaga* respectivement, tandis que Serra entre véritablement en cinéma cinq ans plus tard avec *Honor de Cavalleria* (2006). En Asie, le Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, les Chinois Wang Bing et Jia Zhangke, le Philippin Lav Diaz réalisent leurs premiers longs-métrages au cours des mêmes années. Il est possible de tracer la généalogie de cette génération de cinéma en évoquant la précédente constellation qui, à la fin des années 1980 et au début de la décennie 1990, avait discrètement relié le cinéaste taïwanais Tsai Ming-Liang, le Portugais Pedro Costa ou le Turc Nuri Bilge-Ceylan notamment, et même, dès la fin des années 1970, les avant-gardistes Andrei Tarkovski (URSS), Chantal Akerman (Belgique) et Béla Tarr (Hongrie), voire en faire remonter la trace au néo-réalisme italien d'Antonioni, Rossellini et De Sica – comme le fait Nadin Mai, spécialiste des corpus du *slow cinema* (Mai 2020).

D'après la chercheuse germano-britannique, dont le blog *The Art(s) of Slow Cinema* fait référence depuis sa création en 2012,³ la catégorie de "slow cinema" aurait été formulée pour la première fois en 2004 par le critique britannique Jonathan Romney: "In 2004, critic Jonathan Romney used the term 'slow cinema' for perhaps the first time, in a review of Tsai Ming-liang's *Goodbye Dragon Inn* (2003) for *The Independent*. But it wasn't until the 2010s that the phrase began to take hold" (Mai 2020). S'il s'avère difficile de définir précisément une notion employée et enrichie par de multiples chercheur-euses et critiques au cours de ses plus de vingt ans d'existence, on peut néanmoins rappeler quelques-uns des critères fondamentaux du *slow cinema*, tels qu'ils sont synthétisés par le chercheur états-unien Matthew Flanagan:

My interpretation of the notion of an 'art of realism' [...] has comprised three primary aspects: a realism of duration (that is, of an impression of actual time within the shot), an unmediated or materialist mode of observation, and a rigorous attention to the everyday (in terms of both narrativity and the depiction of objects in the world). (Flanagan 2012: 214)

Outre le "réalisme de la durée", le "mode d'observation matérialiste" et l'"attention rigoureuse" portée au quotidien, pointés par M. Flanagan, c'est une fonction de réponse aux formes d'aliénation contemporaines que N. Mai reconnaît pour sa part comme caractéristique des *slow cinemas*, explicitant ainsi l'un des enjeux éthiques de l'esthétique de la lenteur. Elle met ce faisant moins l'accent sur la résistance de ces films à la "vitesse et l'hyper-connectivité", que sur leur qualité de réaction esthétique au "sentiment d'aliénation croissant" chez les individus: "Often considered as a reaction to the fast modern life in western society, *slow*

cinema is, in fact, not so much a response to speed and hyperconnectivity, but to a growing sense of alienation among people around the globe” (*ibidem*).

b) “Cinéma soustractif”

Le traitement réaliste du temps et la sobriété dramatique font partie des critères définitoires de la catégorie esthétique de “cinéma soustractif” proposée par le chercheur en études cinématographiques français Antony Fiant. À dix ans d’intervalle, elle prolonge et précise celle de *slow cinema* et a constitué une première base pour l’analyse du corpus, ainsi que pour l’élaboration du concept de “cinémas de la patience”. Forts de leur conviction en une puissance de suggestion propre au cinéma, les cinéastes de la soustraction procéderaient à une série d’élagages: “Moins d’histoire, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans...”, énumère-t-il (Fiant 2014: 12).

L’espacement des scissions visuelles du montage et l’expansion de chaque plan en termes de durée et de profondeur donne à l’unité basique du film (le plan) une densité, une complexité et une individualité propres. Le spectateur se familiarise avec celles-ci sur un mode particularisant, loin du survol spatio-temporel des montages rapides et hachés où le public n’est jamais véritablement “chez lui” dans l’espace représenté du film. La discréption, voire la disparition du langage humain articulé laisse la place à un univers sonore riche et bigarré, aux fonctions sensorielles spatialisantes insoupçonnées. Le retrait ou l’usage extrêmement parcimonieux de la musique (extra-diégétique en particulier) court-circuite les réseaux de pré-formatage de la réception affective de l’œuvre par le public, et ouvre un large champ d’expérimentation sur les rapports contrapuntiques ou harmoniques possibles entre image, musique, montage et composition générale. La réduction à l’extrême de la psychologie des personnages laisse la place à des individualités qui, davantage de l’ordre du figural que du personnel, existent en tant que corps en mouvement, agencement de gestes et de perceptions, faisant ainsi place à une tout autre idée de la personne et du contenu premier de l’existence humaine.

C’est de ce minimalisme par évidence que naît la possibilité d’une nouvelle approche du film et du monde, puisque la minoration de l’intrigue et de la narration permettent le dégagement d’un temps attentionnel libéré pour l’activité de contemplation. Loin d’être l’incarnation esthétique de multiples renoncements postmodernes (au récit, au langage, à la psychologie), où un formalisme de façade gagnerait du terrain en déterminant une série de choix cinématographiques, les cinémas soustractifs témoignent d’une profonde exigence vis-à-vis du moyen d’expression cinéma. La confiance dans la puissance de cet art leur fait renoncer à tout ce qui n’est pas lui, dans la recherche active d’une intensité et de combinaisons sensorielles et cognitives encore peu explorées. Les cinémas de la soustraction sont donc des purismes expérimentaux au sens où Jean Epstein parle de “cinéma pur” (Epstein 2014: 195), c’est-à-dire d’un art maniant les matériaux spatio-temporels qui sont essentiellement les siens – ce qu’A. Fiant décrit pour sa part comme “[d]es films ramenant de cette manière le

cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps" (Fiant 2014: 10).

c) Démobilisation rythmique, débrayage perceptif

La radicalité dépouillée des trois filmographies participe sans aucun doute à les inscrire au sein de cette nébuleuse contemplative mondiale, à la cohérence stylistique indéniable, dont les spécificités internes et les évolutions divergentes n'en restent toutefois pas moins réelles et constatées.

De fait, un bref tour d'horizon bibliographique confirme le rattachement critique des trois cinéastes aux nébuleuses *slow* et soustractive. N. Mai analyse précocement certains opus de Reygadas, Alonso et Serra, en singularisant leurs esthétiques respectives tout en les rattachant explicitement à sa définition du *slow cinema* (Mai 2013a, 2013b, 2013c, 2015). Après avoir mené une comparaison des premiers films de Reygadas, de Gus Van Sant et de Tsai Ming-Liang dans le cadre de sa thèse (De Luca 2011, 2013), le chercheur brésilo-britannique Tiago de Luca consacre pour sa part un chapitre à l'étude conjointe de *Japón* et de *Los Muertos* au sein de l'ouvrage *Slow Cinema* qu'il a codirigé en 2015 (De Luca 2015). En France, la thèse de Thomas Voltzenlogel met ponctuellement en regard la première partie des filmographies d'Alonso et de Serra autour de la notion-pivot de "cinémas profanes", engagée dans un débat avec celle de *slow cinema* (Voltzenlogel 2013).

Qu'on pense à la torpeur des adultes échoués sur leurs transats au bord de la piscine pleine d'eau croupie de *La Ciénaga*, aux multiples siestes des personnages de Serra, ou à la sortie de la ville de Mexico par le peintre de *Japón*, qui fait débuter la filmographie de Reygadas par une fuite de l'agitation métropolitaine et par une retraite suicidaire dans une vallée de l'Hidalgo: un mouvement comparable de démobilisation multiforme sous-tend les cinémas envisagés. Ce débrayage occasionnel ou durable des personnages à l'écran s'accompagne, dans sa forme même, d'une démobilisation rythmique en rupture profonde avec tout principe de rentabilité narrative. On distingue quatre principales tendances temporelles à l'œuvre: la longueur des prises, la simplicité relative des trames narratives, la création de récurrences et le ménagement de stases.

L'ASL (*Average Shot Length*) est une unité qui mesure la durée moyenne des plans d'un film. Les principes de cette unité ont notamment été exposés par "Harry Tuttle"⁴ dans un post de 2009 publié sur son blog *Unspoken Cinema*, consacré au "Contemplative Contemporary Cinema (CCC)" (Tuttle 2009). "Tuttle" propose un graphique qui permet de visualiser la durée moyenne des plans de cinquante films contemplatifs sortis entre 1976 et 2009. Parmi les longs-métrages considérés ici, quatre œuvres d'Alonso (*La Libertad*, *Los Muertos*, *Fantasma* et *Liverpool*), *Stellet Licht* de Reygadas et *Honor de Cavalleria* de Serra sont envisagés par le critique. La durée moyenne des plans de ces deux derniers films se situe respectivement aux alentours de 30 secondes, tandis que celle des quatre longs-métrages d'Alonso oscille entre 55 et 80 secondes environ. Leur considération même au sein du diagramme le dit: ils font indéniablement partie de cette mouvance contemplative contemporaine.

Chez Reygadas, c'est par le soin patient porté par la caméra aux paysages et aux visages que *Japón* rend sensible le cheminement existentiel du peintre protagoniste. Ayant quitté Mexico pour mettre fin à ses jours dans un hameau isolé, il reprend progressivement goût à la vie auprès de la vieille femme qui l'héberge sur le flanc du ravin. Reprendre goût à la vie signifie ici la fin de l'indifférence: c'est être de nouveau touché par la grâce des sensations visuelles, par la musique et par le désir sensuel. Les plans prolongés laissent à l'action le temps d'avvenir, tandis que certaines séquences s'étirent de façon non-conventionnelle, comme lorsqu'une ribambelle d'enfants s'égrène devant le peintre au travail en plein air, la caméra alors subjective, alors documentaire, enregistrant chacun des visages avec un égal intérêt au cours de ces longues minutes émerveillées. Le film déploie ainsi une esthétique contemplative motivée par son synopsis même: renoncer au suicide prend du temps, c'est le temps de la révélation et de la contemplation, que la durée des plans s'attache à matérialiser. *Japón* est donc l'histoire d'un débrayage (celui d'une vie urbaine supposée étouffante) qui aurait pu être fatal mais qui, par rembrayage sur un mode imprévu (celui de la contemplation provoquée par la beauté épiphanique d'un paysage), devient salutaire.

Si l'on observe une complexification des trames narratives au cours des filmographies,⁵ les débuts de Reygadas, de Serra et d'Alonso se caractérisent par un remarquable minimalisme dramatique. Ce qui justifie la présence des personnages de Serra dans le champ *manchego* de *Honor de Cavalleria* ou dans le désert biblique d'*El Cant dels ocells* relève du prétexte. Quête d'aventures affabulées ou salutations à l'enfant Jésus nouveau-né – dans tous les cas, la raison de leur présence fournit un prétexte d'une simplicité exemplaire au déroulé de l'action aussi bien qu'à l'existence du film. Cette "trame à un fil" se trouvant d'emblée vidée d'une bonne partie de son contenu, c'est la présence elle-même qui constitue la raison d'être, nécessaire et suffisante, de ces personnages et des œuvres qui les mettent en scène.⁶

En termes de récurrences et de suspensions, il n'y a dès lors rien d'illogique à ce que le motif de la sieste fasse figure, dans la première moitié de la filmographie serrienne, de stase récurrente et représentative de cette poétique de l'inaction et du laisser-être. Pour leur part, dans un continuum d'occupation et d'oisiveté, les personnages d'Alonso oscillent généralement entre un labeur presque incessant et des phases plus ou moins longues de congé. Dans *Liverpool* par exemple, le temps du film coïncide avec la période de permission du marin Farell, et si, dans le métro-cinématographique *Fantasma*, Misael et Vargas errent dans la filmothèque de Buenos Aires le jour de la sortie de *Los Muertos*, on suppose que c'est parce qu'ils sont en "vacances" à la capitale pour une journée étrange de cinéphilie claustrophobe, aux antipodes de leur quotidien en pleine nature. Chez Serra en revanche, la pause n'est pas une suspension provisoire, une exception par rapport à la norme, mais la norme elle-même. La fiction des origines d'une part – celle de la culture judéo-chrétienne (le Nouveau Testament dans *El Cant dels ocells*) ou celle de la littérature moderne (*Don Quichotte de la Manche* dans *Honor de Cavalleria*) –, et le contexte aristocratique d'autre part, sont les deux principaux garants d'une souveraineté de l'oisiveté dans l'œuvre. Elles déterminent non seulement un certain rapport au temps, au rythme et au répit, mais aussi à la jouissance de l'instant, et à la

mobilité ou à l'immobilité du corps – *a fortiori* lorsque celui-ci est au seuil de la mort, comme le corps de Jean-Pierre Léaud, Roi-Soleil du cinéma, dans *La Mort de Louis XIV*.

L'examen des patrons rythmiques des films étudiés dessine ainsi les contours d'un "réalisme temporel" partagé. La dimension quotidienne y est incarnée, presque davantage que par l'intégration visuelle d'éléments triviaux à l'image, par des techniques rythmiques qui rendent palpable l'expérience du temps, de son passage et de son suspens.

Pourquoi donc ne pas se contenter de réinvestir la notion de *slow cinema*, catégorie désormais bien établie dans le champ des études filmiques pour désigner cette tendance du cinéma d'art et essai mondial? De la même façon, pourquoi élaborer le concept de "cinémas de la patience" là où celui de "cinéma soustractif" semblait déjà rendre compte de ses caractéristiques esthétiques?

2. Des "cinémas de la patience"

D'un point de vue philosophique, il est crucial de documenter le rapport d'implication réciproque entre "aliénation et accélération" (Rosa 2012), en prolongeant la ligne tracée par l'urbaniste et essayiste français Paul Virilio, puis par H. Rosa lui-même. Dans le domaine esthétique, cela implique entre autres de faire porter l'analyse de ce rapport entre accélération et aliénation jusque dans le domaine des images, plus précisément dans celui des formes filmiques. Ce qui se joue dans la conception d'"oasis de décélération" esthétiques est en effet l'élaboration de formes du sentir éthiques, et notamment de formes de visualité où le regard ne se réduirait pas à un geste d'objectivation prédatrice du réel.⁷ Je prétends que les catégories esthétiques existantes pour décrire les cinémas contemplatifs ne rendent pas compte du bouleversement sensoriel et cognitif engagé par le visionnage de ces films.

a) Une critique des notions de "lenteur" et de "soustraction"

Malgré la corrélation scrupuleusement établie par H. Rosa entre accélération sociale et aliénation existentielle, un phénomène récent doit nous interroger. Depuis plusieurs décennies, un discours polymorphe devenu relativement *mainstream* multiplie les injonctions au ralentissement, en tendant à présenter le retrait rythmique comme une voie de sortie providentielle de l'état du monde produit par le capitalisme écocide et anti-social. La lenteur y est au besoin envisagée comme une souape de décompression qui permettrait d'éviter ou de différer les implosions auxquelles l'accélération sociale expose les corps, les individus, les sociétés et les écosystèmes, assurant ainsi de manière indirecte et perverse le maintien du système entier. Dans ce contexte, n'est-il pas d'une importance cruciale d'affirmer et de fonder le caractère foncièrement politique et subversif des pratiques de dissidence rythmique, en distinguant entre des approches "dépolitiques" de la lenteur et l'élaboration d'une réflexion critique et éclairée sur leurs formes et leurs enjeux? C'est le but visé par cet article, qui tente de donner à la notion de "patience" l'amplitude d'un concept éthique, esthétique et politique, dont on cherche des fondements possibles dans les formes filmiques. L'exercice d'un rythme anti-accélératif constitue en effet un geste complexe de résistance

et de création, donc d'émancipation durable et délibérée, opéré par des individus ou des collectifs – des cinéastes et des équipes de tournage, par exemple – conscients de ce qui se joue dans les usages de la durée.

Outre ses éventuels usages “dépolitiques”, la notion de “lenteur” présente un autre problème, d’ordre méthodologique. S’agissant d’une notion relative, elle ne peut décrire un rythme qu’en comparaison avec un autre, plus soutenu. S’il ne fait plus de doute que les débuts des filmographies de Reygadas, Alonso et Serra s’inscrivent pleinement dans la nébuleuse du cinéma contemplatif mondial, il est toutefois intéressant de remarquer que les six films du corpus examinés au sein du graphique d’“Harry Tuttle” se situent dans la fourchette basse, bien loin derrière la moyenne record de 253 secondes par plan de *L’Homme de Londres* de Béla Tarr. En fait, ni pour la durée moyenne des plans, ni pour la durée globale du film,⁸ les œuvres des trois réalisateurs ne se distinguent par leur radicalisme.

Qui plus est, force est de constater avec les chercheurs Tiago de Luca et Nuno Barradas Jorge que l’impression de lenteur, en cinéma comme ailleurs, repose sur une perception subjective: “[...] *slowness, understood as a mode of temporal unfolding and as an awareness of duration, is a fundamentally subjective experience*” (De Luca/Barradas Jorge 2015: 4). Une notion aussi relative et subjective est-elle assez robuste pour assumer la réflexion axiologique de fond que doit engager l’interrogation sur les rythmes sociaux désirables et indésirables – fût-ce dans les termes du cinéma? C’est bien parce que la durée est une notion relative que la notion de “cinémas de la lenteur” ou de *slow cinema* ne semble pas pouvoir rendre tout à fait compte de la singularité temporelle de ces films, et encore moins de leur puissance de perturbation perceptive.

Par ailleurs, jusqu’à quel point les deux perspectives de la “soustraction” (A. Fiant) et du “débrayage” (proposée ici) coïncident-elles? Il s’agit bien dans les deux cas de décrire une démarche de retrait ou de réduction esthétique. L’une comme l’autre supposent un système de référence qui place ces gestes d’évidemment minimalistes en position de dissidence. Or, envisager les choses par le biais de la notion de “débrayage” plutôt que par celle de “soustraction” répartit différemment les importances: avec la soustraction, c’est en termes de quantité que l’on parle et, plus précisément, on insiste sur la quantité résultative, c’est-à-dire sur ce qu’il reste de l’opération de soustraction. Bien sûr, le reste se compose de peu, du minimum: quelques paysages désertiques;⁹ des silhouettes plutôt que des personnages;¹⁰ du silence, ou quelques bribes de mots à tout faire.¹¹

En raisonnant en termes de soustraction, on maintient le même astre de référence implicite – les cinémas du plein. Un tel angle de vue, en envisageant toujours ceux du “vide” comme des réactions qui viennent en second, pose deux problèmes: s’il rend palpable la singularité épurée relative de ces cinémas, il éclipse en grande partie la possibilité de concevoir leur charge positive et ce qui relève d’une créativité propre des esthétiques du minimum.

b) Proposition du concept de "patience cinématographique"

C'est à cause de l'insuffisance conceptuelle des notions de lenteur et de soustraction que celle de patience apparaît comme une alternative appréciable. La "patience" est une notion restée discrète dans les bibliographies philosophiques et éthiques consacrées aux différentes vertus et à leurs pratiques.¹² Prise dans son sens courant, elle désigne l'aptitude à résister à un effort prolongé, et en particulier à l'épreuve de l'attente. Le *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFi) donne les sens suivants au terme: "Vertu qui consiste à endurer avec constance et résignation les vicissitudes, les malheurs"; "Qualité qui consiste à supporter sans impatience le comportement pénible d'une personne"; "Qualité qui consiste à persévéérer dans une entreprise longue et pleine d'obstacles"; et "Qualité qui consiste à attendre quelqu'un ou quelque chose qui tarde sans marquer d'impatience".¹³ Au fil de l'histoire de la pensée, la patience a été constituée en vertu chrétienne sotériologique, c'est-à-dire censée garantir le salut, par le théologien berbère chrétien Tertullien notamment, qui lui a consacré un ouvrage et lui reconnaît un statut cardinal dans l'économie des vertus (Tertullien 1999).

Au cinéma, cette notion a l'avantage de décrire un effet du film sur le public, la disposition particulière dans laquelle il nous met. Ce qui est en jeu dans cette alternative notionnelle entre lenteur et patience est en fait le passage d'une description des formes à une évaluation des effets et des puissances. C'est pour cette raison que j'opte pour l'expression "cinémas de la patience" (au pluriel) pour désigner les corpus filmiques qui, dans un geste radical de désinvestissement des rythmes hégémoniques du médium, proposent une expérience de la durée inséparable d'une expérimentation sur les possibilités perceptives au cinéma. C'est bien ce double processus qui est à l'œuvre dans *Zama* (2017), quatrième long-métrage de L. Martel. À la fin du XVIIIe siècle, dans la province du Gran Chaco, le *corregidor* Don Diego de Zama espère en vain un lettre de mutation vers la capitale. L'attente sans fin du protagoniste provoque une perte progressive des repères psychiques du personnage, qui se traduit formellement par un brouillage par l'absurde et la psychose des cadres spatio-temporels de cette non-intrigue, jusqu'au délire sur-sensoriel de la dernière partie du film. L'inaction est le ferment d'une folie libératrice par laquelle Zama finit par se défaire de toutes les hiérarchies sociales, culturelles et cinématographiques.

Il n'est pas question de nier la pertinence critique des catégories esthétiques de "slow cinema" et de "cinémas de la soustraction, car elles ont permis, en l'identifiant et en l'analysant, d'acter l'apparition d'une espèce de front de résistance esthétique, à une époque où la majorité des cinémas concernés faisaient en effet simultanément des débuts marquants sur le plan de la sobriété stylistique et du ralentissement. Pour autant, à la différence de ces deux notions, le concept de "cinémas de la patience" permet de remonter aussi bien aux causes filmiques de la mise en patience spectatorielle, que de dérouler les enjeux éthiques et politiques d'une attention exercée sur un mode nouveau, grâce à la suspension provisoire des mécanismes attentionnels réflexes.

c) L'expérience de la patience comme prémissse à une “écologie de l'attention”

Les diverses formes de démobilisation rythmique précédemment décrites à propos des films de Reygadas, Alonso et Serra, bouleversent le paradigme de notre perception de spectateur·ices, au point de la faire passer de ce que le chercheur en littérature, théoricien des médias et philosophe suisse Yves Citton qualifie d’“économie de l'attention” à ce qu'il appelle une “écologie de l'attention” dans son ouvrage *Pour une écologie de l'attention* (Citton 2014).

Le théoricien procède à la radiographie des mécanismes de gestion de l'attention collective et individuelle en vigueur au sein des sociétés occidentales contemporaines. Pour ce faire, il analyse les différents régimes attentionnels dominants comme des dispositifs d’“envoûtement”, c'est-à-dire de capture de l'attention, dont il dénombre quatre types: le régime d'alerte, le régime de fidélisation, le régime de projection et le régime d'immersion (*idem*: 68-70). Le premier se caractérise par une sur-sollicitation permanente de l'attention sur le mode de l'urgence; le second par une routinisation de l'horizon d'attente et des réponses qui lui sont apportées sur la base de l'établissement d'une relation de confiance inquestionnée entre émetteur et récepteur. Le troisième régime, celui de la projection, qui consiste à faire primer systématiquement des critères subjectifs largement éprouvés et de les projeter sur toute situation sans considération de spécificité, semble correspondre davantage à une disposition subjective qu'à un régime attentionnel à part entière.

Dans tous les cas, ces trois stratégies de gestion attentionnelle partagent un même rapport au nouveau et à l'imprévu, qui est de l'ordre de l'imperméabilité paradoxale (l'alerte comme régime de perméabilité sans effet) ou de l'immunisation volontaire (par fidélisation et projection). Elles se caractérisent ou bien par une primauté tyrannique de l'objet sur le sujet récepteur, ou bien par un ethos conquérant du sujet en question, qui tient l'ensemble du réel pour un objet au contenu existentiel négligeable.

Le quatrième régime, celui de l'immersion, vient fissurer l'ontologie duelle sur laquelle reposent ces trois grandes stratégies de capture attentionnelle (par l'objet ou par le sujet), pour ménager au contraire une interface entre sujet situé, événement de la rencontre et milieu mondain. C'est à ce dernier régime attentionnel qu'Y. Citton rattache l'expérience du visionnage cinématographique:

Outre la salle obscure du cinéma et les mondes virtuels des jeux vidéo, l'expérience d'immersion correspond à la première arrivée dans une ville inconnue, d'un pays dont on ne parle pas la langue, dont on ignore les coutumes et où l'on doit apprendre à se débrouiller par soi-même. (Citton 2014: 70)

Non seulement parce qu'ils procèdent à une véritable immersion sensorielle dans les mondes qu'ils filment (j'y reviendrai), mais plus encore parce qu'ils nous confrontent à des logiques filmiques face auxquelles “on doit apprendre à se débrouiller par soi-même”, c'est bien du côté de l'immersion que travaillent les cinémas du corpus. Pour Lucrecia Martel, cette épreuve de l'incompréhension et de l'indétermination – que j'appelle donc “patience

cinématographique" –, est fondamentale au cinéma:

Pour moi, la puissance propre du langage audiovisuel, c'est quand il s'éloigne du langage, de la langue. Ce que je veux, c'est qu'en voyant et en entendant le film, ce ne soient pas des mots qui apparaissent dans la tête du spectateur. Si tu prends les films américains *mainstream*, chaque chose qu'on voit est très claire, traduisible en un mot dans une phrase. Il n'y a aucune confiance dans les choses, dans les sons, dans les acteurs ni dans les spectateurs. (Chessel/Galli 2024: 57)

C'est bien en tant que cinéma des choses plutôt que des mots, en tant que cinémas de la présence, que les filmographies examinées ont profondément à voir avec une forme d'écologie sensible, faite des formes filmiques que peut revêtir un certain souci du monde.

3. Vers une écologie de la perception cinématographique

a) Qu'est-ce qu'un cinéma écologique?

Si l'écologie est l'art de composer des relations viables et vivables, qui forment en elles-mêmes et à elles toutes un milieu de vie (*oikos*), et d'en prendre soin, et si une relation viable et vivable suppose d'exclure *in fine* tout rapport de prédatation, de capture et d'aliénation de l'un des participants par l'autre, alors, que serait un "cinéma écologique"?

Cela pourrait bien sûr désigner, comme on en a intuitivement l'idée, une manière de faire du cinéma assumant son inscription concrète dans l'écosystème-Terre et refusant de se considérer comme un art délié de ses propres conditions matérielles de production. Mais cela pourrait aussi être un ensemble de films abordant les thématiques qui se rattachent de près ou de loin à l'hyper-thème du bouleversement climatique, dont ils présenteraient les effets avérés ou supposés à l'écran (dégradation massive et accélérée des milieux de vie: réchauffement climatique, sixième extinction de masse, déforestation, acidification des océans, érosion des sols, nocivité des déchets humains et catastrophes nucléaires). De tels films poseraient la question esthétique des modalités adéquates de représentation du ravage, et placerait le public en situation de s'interroger activement sur les mesures à prendre pour enrayer le désastre. Autrement dit, pourraient être considérés comme écologiques les films qui posent la question des moyens de sortie du capitalisme fossile, celle de la justice climatique au sein et au-delà de l'espèce humaine, celle des rapports désirables entre humains et autres qu'humains, et celle des conditions d'habitabilité d'un milieu pour le plus grand nombre d'individus, toutes espèces confondues.

Mais, à strictement parler, si l'on comprend l'écologie comme l'art d'élaborer des relations viables et vivables dont il s'agit de prendre soin, un cinéma écologique serait avant toute chose un cinéma mettant en jeu, en son sein et chez ses publics, un mode de rapport au réel, aux autres existants et donc aussi aux images, aux sons et aux durées du film lui-même, qui ne serait pas motivé par l'objectivation, l'appropriation et l'exploitation, mais au contraire par le souci d'une coexistence harmonieuse s'inscrivant dans la perspective générale d'une (ré)élaboration des milieux de vie.

Ces trois aspects de l'écologie du cinéma – écologie de la production cinématographique, thématiques écologiques au cinéma, écologie de la perception cinématographique – sont indissociables. On peut considérer qu'un film à thématique écologique, mais qui serait réalisé dans des conditions de production industrielle écocides, ne participerait pas à l'écologie cinématographique au sens fort.¹⁴ Le critique Raphaël Nieuwjaer pose les bornes du long *continuum* de l'écologie du cinéma, mettant ainsi en relief ses multiples facettes, en conclusion de son éditorial au second numéro papier de la revue *Débordements*, intitulé “Cinéma et écologie. Terrestres, après tout?”:

Ainsi se trouveront posés de nouveaux problèmes de cinéma, depuis la possibilité de complexifier ses récits pour rendre compte des interconnexions à l'œuvre dans des terrains de vie spécifiques jusqu'à une interrogation sur sa matérialité même, ses supports, sa chimie ou ses algorithmes. (Nieuwjaer 2020: 7)

b) Dix ans de “cinécologie” en France

C'est sur la dimension d'esthétique écologique que le présent article cherche à insister avec la notion d’“écologie de la perception cinématographique”, élaborée au contact de celle de “cinécologie”.¹⁵ La “cinécologie” est un concept/mot-valise proposé en 2015 par le chercheur et enseignant Gabriel Bortzmeyer dans sa série de trois entretiens consacrés à la manière dont l'écologie ré-interroge le fait cinématographique (Domenach/Bortzmeyer 2015, Fressoz/Bortzmeyer 2015). Selon lui, l'approche cinécologique engage bel et bien différents niveaux de la réalité cinématographique: elle s'attache à la façon de composer des films (poétique filmique, méthodes de tournage), autant qu'aux moyens mobilisés pour les produire et les diffuser (écologie de la production et des réseaux de distribution), et aux pratiques d'appréhension des films (volet matériel de la diffusion/projection et écologie des pratiques de réception).

À dix ans de la formulation de ce concept, cet article est l'occasion de faire le point sur le développement des approches cinécologiques en France.¹⁶ La question de ce que l'urgence écologique fait au cinéma s'inscrit dans une perspective générale relevant de l’“écocritique”, calque francisé du terme “ecocriticism” investi par le champ anglophone, et de son versant complémentaire, l’“écopoétique”.¹⁷ Dans le champ académique français, le domaine des études écocrítiques et écopoétiques s'étoffe depuis le début des années 2000 dans le sillage de l'ecocriticism anglo-saxon, démarche relevant des *cultural studies* qui s'intéresse aux relations entre écologie et esthétique.¹⁸ D'un point de vue théorique, cette approche investigue la façon dont les problématiques écologiques s'infiltrent au sein du domaine esthétique et le reconfigurent en agissant comme un critère sur-déterminant non seulement le rapport au réel vécu mais aussi, par ricochet, les modes de présentation esthétique du réel.

Si c'est d'abord au sein du champ littéraire que les questions écologiques sont prises en compte et constituées en sujet d'étude à part entière, pertinent et urgent, le fait même de penser le bouleversement climatique comme une question impérieuse qui n'épargne aucune

pratique humaine, et donc aucun art, exigeait logiquement d'appliquer la lentille écocrítique à l'ensemble des champs esthétiques. Et donc, aussi, au cinéma.

Le nouage entre cinéma et écologie se fait de manière franche depuis le début des années 2000 dans le champ anglophone, et depuis une petite dizaine d'années en France. Dans sa revue de littérature "Ecocinema" publiée en mars 2016 dans le *Journal of Chinese Cinemas*, le chercheur en études filmiques chinois Kiu-wai Chu situe au tournant du millénaire la structuration du champ scientifique autour de ce qu'il nomme l'"écocinéma":

In recent years, with increasing attentions paid to films that explore ecological and environmental issues in contemporary world, particularly after the global success of a number of eco-disaster films and environmentalist documentaries [...], the synergies of ecocriticism and film studies gradually consolidate into the new paradigm of ecocinema studies. Its expansion as an academic field is evidently reflected in the flourishing western scholarship that sets out to define ecocinema/ green film criticism/ ecocritical film criticism, since the turn of the millennium [...]. (Kiu-wai 2016: 11-14)

Dans ce champ académique se côtoient des approches strictement esthétiques, centrées sur l'analyse de formes filmiques précises, qui s'accompagnent de fait d'un tracé progressif de corpus écocinématographiques (par la "relecture" d'œuvres plus anciennes ou par l'examen de films contemporains; Willoquet-Maricondi 2010), des approches matérialistes de l'industrie cinématographique, attentives avant tout à son impact environnemental (Bozak 2011), ainsi que des synthèses théoriques des différents enjeux du rapport entre écologie et cinéma (Cubitt *et alii* 2013).

Après l'ouverture explicite de la réflexion sur le cinéma et l'écologie, lancée en 2015 par G. Bortzmeyer *via* ses trois longs entretiens avec Élise Domenach, Jean-Baptiste Fressoz et Hervé Aubron publiés dans *Débordements*, les deux événements biblio-éditoriaux qui marquent le coup d'envoi collectif du chantier cinéologique français interviennent à l'automne 2020. En octobre paraît le second numéro papier de la même revue, articulé autour de la question "Cinéma et écologie. Terrestres, après tout" (Nieuwjaer 2020), tandis qu'en novembre-décembre est publié le n° 39 de la revue en ligne *La Furia umana*, pour sa part consacré au thème "Écologie et visualité" (Durafour 2020). Plus récemment, en avril 2022, la publication de l'ouvrage collectif *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental* dirigé par Elio Della Noce et Lucas Murari vient confirmer et préciser ce mouvement (Della Noce/Murari 2022). Il sera suivi de la publication du recueil d'articles *Écocritiques. Cinéma, audiovisuel, arts*, publié en mai 2023 sous la direction de Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet (Delon *et alii* 2023). En avril 2025, les *Cahiers du cinéma* consacrent leur 819e numéro à la question "Écologie. Un nouvel âge du cinéma?". Leur rédacteur en chef, Marcos Uzal, intitule son édito "L'urgence d'être patient", qu'il conclut en ces termes:

Avec la conscience écologique devra naître une nouvelle économie du cinéma. Voyons-y aussi la possibilité de nouvelles manières de fabriquer et de penser les films: une modestie de moyens libératrice, où le temps n'est pas que de l'argent. Où, comme disait Straub, le vrai génie est la patience. (Uzal 2025)

L'emploi d'un futur simple aux connotations prophétiques pourra étonner celles et ceux qui savent que, ne serait-ce qu'en France, la "cinéécologie" a déjà dix ans – et que, comme le rappelle Uzal lui-même, au cœur des films, elle est presque sans âge.

c) La perception mise au travail par les formes filmiques

Tout l'enjeu du travail sur le concept de "cinémas de la patience" comme écologie de la perception cinématographique est de montrer à quel point les principales questions d'esthétique qui surgissent à l'analyse des trois filmographies s'articulent à la refonte épistémologique induite par le tournant écosophique des sciences humaines.

C'est en imposant de multiples décentrements au regard que les films "secouent" notre perception pour la rendre attentive différemment à la réalité environnante. Décentrer le regard, c'est d'abord acter formellement une rupture avec l'anthropocentrisme, en relativisant la place de la figure humaine aussi bien dans le champ visuel (décentrement thématique) qu'en termes de mode d'"énonciation" filmique (décentrement opératoire). Chez Reygadas par exemple, comme le remarque T. de Luca, dès *Japón*, le recours récurrent aux mouvements de caméra horizontaux et à la composition de plans de paysage opère une relativisation redoutable de la silhouette humaine dans l'espace filmique (De Luca 2015). Au sein du paysage, l'humain apparaît alors comme un détail parmi d'autres éléments: relief géologique, palette chromatique naturelle, végétation.

Ce décentrement de la figure humaine dans le champ s'accompagne d'un "désaxage", voire d'un sabotage du sujet hégémonique implicite du film grâce à une extension audacieuse du dispositif cinématographique vers des sensorialités "autres", grâce à l'élaboration filmique de points de perception végétaux, animaux ou enfantins. Ce processus est très nettement à l'œuvre dans la séquence d'ouverture de *Post Tenebras Lux*, qui orchestre un véritable chassé-croisé de points de vue, la perspective de la petite fille et celle de la meute de chiens devenant presque indiscernables – et se complexifie dans le long-métrage suivant. C'est dans le cadre de ce questionnement sur la critique formelle de l'anthropocentrisme que j'ai proposé une compréhension proprement cinématographique des concepts de "perspectivisme" et de "chamanisme transversal", développés par l'anthropologue et philosophe brésilien Eduardo Viveiros de Castro dans son ouvrage *Métaphysiques cannibales* (Viveiros de Castro 2009), en dialogue avec la conception ontologique du peuple Araweté (Ibáñez-Drillières 2023b). J'ai par ailleurs analysé cette mise en crise du "human gaze" au cinéma, et plus largement la critique de l'hégémonie visuelle par les formes filmiques, en adaptant deux concepts de l'épistémologique critique de la philosophe et biologiste Donna Haraway (Ibáñez-Drillières 2021). L'idée de "caméra-cyborg" et celle de "regards situés" ont

permis d'expliciter les enjeux formels d'une critique de la pseudo-objectivité du regard-sujet au cinéma en examinant des exemples filmiques de situation active et d'inscription effective du regard dans une (ou plusieurs) perspective(s) donnée(s).

En termes de représentation de l'environnement dit "naturel", décentrer le regard engage également la mutation du format paysager frontal en expérience située d'un milieu. La critique de l'idée de "nature" en tant qu'objectivation conceptuelle du réel par la modernité occidentale se traduit au sein du corpus par une subversion du format paysager,¹⁹ qui perd parfois de sa frontalité pour se couler dans une approche filmique située et multisensorielle du milieu de vie (cinémas mésologiques). L'esthétique "à hauteur d'herbe" d'*Honor de Cavalleria* constitue un exemple frappant de cette subversion de la frontalité et de la distance paysagères par l'abaissement immersif de la caméra (Bayon 2012a, 2012b). En dotant le chef-d'œuvre littéraire de Cervantes d'une chair matérielle "mondifiée", le film de Serra prouve au passage que la meilleure façon d'adapter un roman au cinéma est sans doute d'en réaliser une "incarnation" cinématographique.²⁰

Cette sortie du paradigme paysager est le symptôme d'un autre décentrement, qui touche quant à lui aux structures profondes de l'art audio-visuel: la rupture de l'hégémonie visuelle au cinéma, constatée dans l'ensemble des films du corpus, et l'élaboration d'un régime multisensoriel d'intelligibilité filmique.

Chez le premier Alonso, deux séquences de "délire de la caméra" trouent l'écran pour faire entrer brutalement la sensation du réel dans le champ, assumant momentanément la synesthésie comme logique filmique. C'est la séquence de la sieste dans *La Libertad*, et l'ouverture de *Los Muertos*. Dans la première par exemple, Misael s'octroie une courte sieste après le repas: la caméra le suit dans sa cahute et le passage du plein soleil à l'ombre l'aveugle autant que nous. Le franchissement de ce seuil d'aveuglement nous prépare à voir autrement, d'un œil sensibilisé par l'éblouissement. C'est alors que la caméra, pour la première et la dernière fois du film, se détache du personnage et profite de son repos immobile pour courir à travers champs. Son batifolage, curieux des arbres environnants, de leurs torsions et de l'espace, s'enivre de sensations visuelles, sonores et spatiales, si bien que le vent semble palpable – avant d'être arrêté net par la clôture du champ. Si cet usage de la synesthésie intensive demeure d'abord ponctuel chez Alonso, elle constitue en revanche une matrice esthétique pour l'ensemble de la filmographie de Reygadas, véritable "cinésthésie" où s'articulent en permanente une représentation privilégiée des corps à l'écran comme sièges de la sensorialité, et la captation et le traitement des sensations par le dispositif cinématographique lui-même, qui semble fonctionner comme un super-agencement de corps traversés par l'impression vivace d'être dans le monde (Ibáñez-Drillières 2020).

La majoration du contenu sensoriel des films apparaît comme une profession de foi esthétique, dont l'un des corollaires est une éclipse partielle ou totale des modes de narration traditionnels, l'idée même d'intrigue cinématographique se trouvant récusée par la mise en œuvre de cinémas foncièrement matérialistes, pour certains assez distancés du langage. Chez Reygadas, l'éparpillement de la chronologie dans *Post Tenebras Lux* évoqué plus haut oblige

le public à faire confiance à des logiques de sens décorrélées des dimensions dramatique et narrative du film, lesquelles passent dès lors au second plan au profit d'une appréhension incarnée et sensorielle des thèmes représentés (le désir, la mort, l'amitié, les rapports sociaux de classe, de race et de genre, les relations humains/animaux, le rapport entre individu et milieu de vie).²¹

La conception du son défendue par L. Martel permet de saisir les enjeux fondamentaux de ce régime perceptif, moins polarisé et distribué autrement. Évoquant son peu de confiance envers l'image, la cinéaste argentine met en balance l'immédiateté de celle-ci et le déploiement temporel nécessaire à l'appréhension du son, dont la source et la nature sont *a priori* beaucoup plus équivoques: "Un son a besoin de temps pour se développer. Une image c'est immédiat: si je te montre une photo, un photogramme d'un plan, tu as vu quelque chose" (Chessel/Galli 2024: 28). La séquence d'ouverture de *La Ciénaga* fait figure d'exemple canonique de cette conception sonore du cinéma, et en l'occurrence de la puissance ambiguë du son par rapport à l'image. La sensation d'imminence inquiétante y est en effet créée presque exclusivement par la bande-son, dont les bruits amplifiés – coups de tonnerre dans la montagne, tintement des glaçons dans les verres, crissement des pieds des transats traînés autour de la piscine – évoquent une séquence de film d'horreur, contredisant ainsi la compréhension *a priori* que l'on pourrait avoir des éléments visuels (c'est le cœur moite de l'été, des adultes comatent au bord d'une piscine, ils ont trop bu). Ce monde sonore influence la lecture visuelle de la scène au point de faire apparaître ces corps mûrs et apathiques comme une armée potentielle de zombies estivaux.

Les implications éthiques que L. Martel tire de cette différence intrinsèque entre son et image, deux des matériaux privilégiés du médium audio-visuel, nous intéressent particulièrement pour penser une écologie de la perception au cinéma:

Le son a besoin de temps, et c'est en soi une attitude face au monde. On se le représente toujours comme quelque chose d'émis dans notre direction. C'est un peu imaginaire, on pense que le son vient de l'objet vers nous. Alors qu'au contraire, le regard va vers l'objet, il est toujours domination. Avec le son, tu dois un peu diminuer ton ego, laisser venir, tu ne peux pas écouter quelque chose en parlant très fort, ou en bougeant. Ça implique une certaine humilité. (*idem*: 29)

Conclusion

Ces cinémas, en sollicitant la patience de leur public sur le mode d'une démobilisation rythmique, d'une libération attentionnelle et de la mise en œuvre d'un régime sensoriel de l'événement, proposent des pratiques du voir et du sentir qui répondent, dans le champ des pratiques cinématographiques (compositionnelles et spectatorielles), à un certain nombre de questionnements éthiques et politiques posés par la nouvelle épistémologie écologique. Ce parcours dans les œuvres et les questions de films contemplatifs contemporains a montré que l'expérience cinématographique pouvait induire un mode expérimental, décalé ou décentré d'attention, de regard et de perception du monde, donc aussi toucher, à partir de l'expérience

esthétique, à des cadres épistémologiques profonds.

En élaborant le concept de "patience" comme un concept pleinement cinématographique, ce travail a permis d'envisager la pratique de patience comme un exercice perceptif de "situation" éthique et politique active au sein du paradigme écologique contemporain – dotant du même coup d'un sens subversif la notion courante de "contemplation".

Quoique formulé au contact étroit des quinze premiers longs-métrages de Carlos Reygadas, Lisandro Alonso et Albert Serra, cet outil conceptuel est destiné à appréhender d'autres films qui leur seraient antérieurs, contemporains ou plus récents encore, et avec lesquels ils partageraient une même volonté, comme le dit Lucrecia Martel, de "secouer la perception" pour l'approcher du monde. La réalisatrice argentine aurait pu figurer dans ce corpus, et il ne tient qu'à de futures recherches d'aborder ses films, et d'autres encore, à l'aune de l'expérience de la patience.

NOTES

* Louise Ibáñez-Drillières est docteure en Études hispaniques et hispano-américaines et en Cinéma, agrégée d'espagnol et ancienne élève de l'ENS de Lyon. Elle est actuellement ATER au département d'Études hispaniques et hispano-américaines de l'Université de Montpellier Paul-Valéry. Sa thèse de doctorat, intitulée Cinémas de la patience. Une écologie de la perception cinématographique (Reygadas, Alonso, Serra) (2023), propose d'articuler la réflexion sur le cinéma sensoriel et sur les rythmes perceptifs dans une perspective écocrítique. En 2020, elle a publié la première monographie en français consacrée à l'œuvre de Carlos Reygadas (Cinésthésie. Le cinéma des sens de Carlos Reygadas, Milan, Mimésis).

¹ "Tu te souviens de ce qu'était la première idée de *La Ciénaga* ? C'est une chose qui arrive souvent ici en été: on dirait qu'un orage se prépare, on entend le grondement au loin, le ciel est sur le point de nous tomber dessus. Mais rien ne se produit. L'orage passe au loin derrière les montagnes. C'est l'imminence de quelque chose qui n'a pas lieu. Ce son-là. Tout le monde parle de l'orage qui arrive et l'orage n'arrive pas. C'était un peu ça" (Chessel/Galli 2024: 34).

² De Carlos Reygadas: *Japón* (2001), *Batalla en el cielo* (2005), *Stellet Licht* (2007), *Post Tenebras Lux* (2012) et *Nuestro Tiempo* (2018). De Lisandro Alonso: *La Libertad* (2001), *Los Muertos* (2004), *Fantasma* (2006), *Liverpool* (2008) et *Jauja* (2014). D'Albert Serra: *Honor de Cavalleria* (2006), *El Cant dels ocells* (2008), *Història de la meva mort* (2013), *La Mort de Louis XIV* (2016) et *Liberté* (2019). Si Lucrecia Martel ne faisait alors pas partie des cinéastes de mon corpus, comme cela aurait sans doute dû être le cas, je lui ménage ici une place singulière auprès des trois autres filmographies en évoquant quelques séquences de ses films, mais

surtout en créant un écho privilégié entre sa réflexion sur le cinéma et les analyses des œuvres du corpus, qui pourra préparer un dialogue à venir.

³ Voir <https://theheartsofslowcinema.com/>.

⁴ Pseudonyme tiré du personnage du plombier chauffagiste incarné autonome par Robert De Niro dans *Brazil* de Terry Gilliam (1985).

⁵ La période qui débute avec *Post Tenebras Lux* (2012) et s'affirme avec *Nuestro Tiempo* (2018) chez Reygadas, avec *Jauja* (2014) et plus encore avec *Eurêka* (2023) chez Alonso, et le "moment" *Pacification* (2022) de Serra, fait l'objet d'une réflexion esthétique renouvelée au sein de la thèse, que je prolongerai par d'autres biais en tenant compte des opus qui sont sortis depuis.

⁶ Sur la notion de "présence", au cœur de la conception cinématographique du cinéaste catalan autant que de celle de Reygadas, voir A. Serra, "La dramaturgia de la presencia", *Comparat/ive Cinema*, II, no 4, 2014, p. 93-96 et C. Reygadas, *Presencia*, Mexico, AnDante / Corriente Alterna, 2022 (traduction en cours).

⁷ La philosophe et biologiste féministe états-unienne Donna Haraway souligne combien les pratiques de vision ont pu coïncider historiquement avec l'exercice d'une préddation, fondée sur le "marquage" de certains corps par d'autres. Du fait de leur statut de sujet et non d'objet de regard, les corps "observateurs" (en particulier s'ils sont dotés d'instruments technologiques de vision) jouissent d'une forme d'immunité, d'anonymat, bénéficiant du privilège de ne pas être vus, donc de pouvoir ne pas être analysés et caractérisés: "C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes vivant dans les sociétés scientifiques et technologiques, industrielles avancées, militarisées, racistes et à domination masculine, c'est-à-dire, ici, dans le ventre du monstre, aux États-Unis à la fin des années quatre-vingt. [...] Les yeux ont servi à signifier une attitude perverse – parfaitement affinée tout au long de l'histoire d'une science liée au militarisme, au capitalisme, au colonialisme et à la suprématie mâle – aptitude qui éloigne le sujet connaissant de chacun et de tout dans l'intérêt d'un pouvoir sans entrave" (Haraway 2007: 115). Le cinéma est hautement concerné par cette problématisation, qui articule fondamentalement pratique de la vision et pratique du pouvoir.

⁸ Les 165 minutes de *Nuestro Tiempo*, plus long métrage du corpus, font pâle figure face aux 643 minutes (l'équivalent de presque onze heures) d'*Evolution of a Philippino Family* de Lav Diaz (Philippines, 2004), par exemple.

⁹ Comme les champs pelés de la Manche (Serra, *Honor de Cavalleria*), la plaine de Tlaxcala (Reygadas, *Nuestro Tiempo*), ou la pampa du nord de l'Argentine (Alonso, *La Libertad*).

¹⁰ Les silhouettes, chez Serra, sont essentiellement celle, obèse et placide, de Lluís Serrat et celle, sèche et nerveuse, de Lluís Carbó; plus tard, aussi, celle horizontale et bedonnante de Jean-Pierre Léaud dans *La Mort de Louis XIV*.

¹¹ Chez Alonso: "Palos", "pesos", "postes" (troncs, pesos, poteaux), c'est-à-dire juste de quoi marchander le fruit de son travail pour Misael dans *La Libertad*. Voir à partir de la 40e minute.

¹² "[...] patience has received very little attention in recent virtue ethics literature in general – patience is not much on the radar of contemporary philosophers who discuss the virtues" (Pinalto 2016: 142).

¹³ CNRTL, "PATIENCE: Définition de PATIENCE", dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI), Nancy, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012 <<https://www.cnrtl.fr/definition/patience>> (consulté le 21/09/2022).

¹⁴ Dans les termes du chercheur et enseignant Gabriel Bortzmeyer, pionnier de l'écocritique cinématographique française: "Et tous les cinémas sont en droit convocables pour cet exercice radiographique, autant les blockbusters qui, de plus en plus, trament tous les scénarios possibles de la fin du monde tout en maintenant sur le plan esthétique cet idéal d'artillerie lourde définissant le capitalisme le plus ravageur qui soit, que des documentaires désargentés relevant ici ou là l'avancée du désert et

l'implantation des oasis" (Domenach/Bortzmeyer 2015).

¹⁵ Mais aussi de celle d'"écologie perceptuelle" (*perceptual ecologies*) proposée par Paula Willoquet-Maricondi (Willoquet-Maricondi 2010: 13).

¹⁶ Pour un état des lieux approfondi sur le "tournant écosophique" des arts et de leur appréhension scientifique, formulé depuis le champ académique français, je renvoie à l'introduction de R. Barbanti *et alii*, *Arts, écologies, transitions. Un abécédaire*, Dijon, les Presses du réel, 2024. On peut notamment y consulter la notice de C. Sorin, "Écocritique et écocinéma", dans *Arts, écologies, transitions. Un abécédaire*, Dijon, Les Presses du Réel, 2024: 107-110.

¹⁷ Le poète, critique littéraire et universitaire français Michel Collot rappelle en ces termes la divergence entre les démarches écocrítique et écopoétique, sans manquer de souligner leur complémentarité: "Il est certes utile de distinguer l'écopoétique et l'écocrise, qui reposent sur des fondements et qui visent des objectifs différents. Toutes deux ont pour objet les représentations du rapport entre les hommes et la nature, mais l'éco-critique s'attache principalement à en dégager, et souvent à en dénoncer, les implications idéologiques et politiques, tandis que l'éco-poétique, sans ignorer leur contexte social et historique, étudie leur mise en forme et leur dimension spécifiquement littéraire" (Collot 2023: §2).

¹⁸ Le recueil fondateur de l'écocrise (littéraire), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, dirigé par Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, a été publié en 1996.

¹⁹ Sur le sujet, consulter T. Castro, "Contre le paysage. Cinéma, anthropologie de la nature et raison écologique", *La Furia umana*, no 39, Hiver 2020 <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>> (consulté le 15/01/2021).

²⁰ Je renvoie sur ce point aux stimulantes réflexions de L. Martel sur les relations entre histoire et cinéma, qu'elle aborde en évoquant le processus créatif de *Zama* (2017), adaptation du roman éponyme d'Antonio di Benedetto. Voir le troisième entretien, "Désobéir à l'Histoire", dans L. Chessel et A. Galli, *Lucrecia Martel, op. cit.*: 69-91.

²¹ Voir la section "Le film ouvert ou l'impossible chronologie" dans le chapitre III de L. Ibáñez-Drillières, *Cinésthésie. Le Cinéma des sens de Carlos Reygadas*, Milan, Mimésis, 2020: 306-309.

Filmographie

Alonso, Lisandro (2001), *La Libertad*, 4L, R/M Films, 73 min.

-- (2004), *Los Muertos*, 4L, Fortuna Films, Slot Machine, 78 min.

-- (2006), *Fantasma*, 4L, Slot Machine, Fortuna Films, 60 min.

-- (2008), *Liverpool*, 4L, Black Forest Films, CMW Films, 84 min.

-- (2014), *Jauja*, 4L, ARTE, Bananeira Filmes, 109 min.

-- (2023), *Euréka*, 4L, Arte France Cinéma, Bord Cadre Films, 140 min.

Martel, Lucrecia (2001), *La Ciénaga*, 4k Films, Wanda Visión S.A., Cuatro Cabezas, 103 min.

-- (2017), *Zama*, Bananeira Filmes, Canana Films, Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), 115 min.

- Reygadas, Carlos (2001), *Japón*, No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Hubert Bals Fund, 122 min.
- (2005), *Batalla en el cielo*, Coproduction Office, No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, 98 min.
- (2007), *Stellet Licht*, Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films, 136 min.
- (2012), *Post Tenebras Lux*, No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Le Pacte, 115 min.
- (2018), *Nuestro Tiempo*, Bord Cadre Films, Detalle Films, Eficine, 177 min.
- Serra, Albert (2006), *Honor de Cavalleria*, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Notro Films, 104 min.
- (2008), *El Cant dels ocells*, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Televisió de Catalunya (TV3), 98 min.
- (2013), *Història de la meva mort*, Andergraun Films, Capricci Films, Televisió de Catalunya (TV3), 148 min.
- (2016), *La Mort de Louis XIV*, Capricci Films, Rosa Filmes, Andergraun Films, 115 min.
- (2019), *Liberté*, Idéale Audience, Rosa Filmes, Andergraun Films, 138 min.
- (2022), *Pacifiction. Tourment sur les îles*, Idéale Audience Group, Andergraun Films, Tamtam Film, Rosa Filmes, Arte France Cinéma, Archipel Production, Les Films du Losange, 165 minutes.

Références bibliographiques

- Aubron, Hervé / Gabriel Bortzmeyer (2015), “Cinécologie, épisode 3 - De la merde”, *Débordements*, 10 septembre 2015, <<http://www.debordements.fr/Herve-Aubron>> (consulté le 06/06/2020).
- Barbanti, Roberto / Isabelle Ginot / Makis Solomos / Cécile Sorin (éds.) (2024), *Arts, écologies, transitions. Un abécédaire*. Dijon, les Presses du réel.
- Bayon, Estelle (2012a), *Vers une esthétique de l'humilité. Visions du monde en présence de la terre dans les cinémas contemporains*, Thèse de doctorat en Cinéma et Audiovisuel. Paris, Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- (2012b), “Le cinéma de l'humilité: un imaginaire environnemental cinématographique”, *Raison publique*, v. 17, no 2: 93-104.
- Bozak, Nadia (2011), *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Castro, Teresa (2020), “Contre le paysage. Cinéma, anthropologie de la nature et raison écologique”, *La Furia umana*, no 39, hiver 2020, <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>> (consulté le 15/01/2021).

- Chessel, Luc / Amélie Galli (2024), *Lucrecia Martel. La Circulation*. Montreuil, Éditions de l'Œil.
- Citton, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*. Paris, Le Seuil.
- Collot, Michel (2023), "Écocritique vs écopoétique?", *Acta Fabula*, vol. 24, n° 6, 5 juin 2023, <<https://www.fabula.org:443/acta/document16626.php>> (consulté le 05/09/2025).
- Cubitt, Sean / Salma Monani / Stephen Rust (éds.) (2013), *Ecocinema Theory and Practice*. New York, Routledge.
- De Luca, Tiago (2011), *Realism of the senses: A tendency in contemporary world cinema*, Thèse de Doctorat en études cinématographiques. Leeds, University of Leeds (School of Languages and Cultures).
- (2013), *Realism of the Senses in Contemporary World Cinema: The Experience of Physical Reality*. Londres, I.B. Tauris.
- (2015), "Natural Views: Animals, Contingency and Death in Carlos Reygadas' Japón and Lisandro Alonso's Los Muertos", in Tiago de Luca / Nuno Barradas Jorge (éds.), *Slow Cinema*. Édimbourg, Edinburgh University Press: 219–230.
- De Luca, Tiago / Nuno Barradas Jorge (éds.) (2015), *Slow Cinema*. Édimbourg, Edinburgh University Press.
- Della Noce, Elio / Lucas Murari (éds.) (2022), *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental*. Dijon, Les Presses du réel.
- Delon, Gaspard / Charlie Hewison / Aymeric Pantet (éds.) (2023), *Écocritiques. Cinéma, audiovisuel, arts*. Paris, Hermann.
- Domenach, Élise / Gabriel Bortzmeyer (2015), "Cinécologie, épisode 1 - Le cinéma de Fukushima", *Débordements*, 29 janvier 2015 <<http://www.debordements.fr/Elise-Domenach>> (consulté le 30/05/2020).
- Durafour, Jean-Michel (2020), "Écologie et visualité (Présentation du numéro)", *La Furia humana*, no 39, hiver 2020, <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/948-jean-michel-durafour-ecologie-et-visualite-presentation>> (consulté le 15/01/2021).
- Epstein, Jean (2014), *Écrits complets*, Volume V, 1945–1951. L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits, Nicole Brenez / Joël Daire / Cyril Neyrat (éds.). Paris, Independencia Éditions.
- Fiant, Antony (2014), *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Flanagan, Matthew (2012), *Slow Cinema. Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Thèse de doctorat en Philosophie. Exeter, University of Exeter.
- Fressoz, Jean-Baptiste / Gabriel Bortzmeyer (2015), "Cinécologie, épisode 2 - Écran carbone", *Débordements*, 22 mars 2015, <<http://www.debordements.fr/Jean-Baptiste-Fressoz>> (consulté le 06/06/2020).
- Haraway, Donna J. (2007), "Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle", in L. Allard, D. Gardey et N. Magnan (éds.), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, traduction de Denis Petit et Nathalie Magnan. Paris, Exils Éditeur [1988]: 107–142.

- Ibáñez-Drillières, Louise (2020), *Cinésthésie. Le Cinéma des sens de Carlos Reygadas*. Milan, Mimésis.
- (2021), "VIII. Cinémas pour le Chthulucène ! Caméra-cyborg et regards situés (Carlos Reygadas et Donna Haraway)", in Carlos Tello (éd.), *Du postmodernisme au posthumanisme. Littérature et cinéma, Europe - États-Unis - Amérique latine*. Paris, Hermann: 181-206.
- (2023a), *Cinémas de la patience. Une écologie de la perception cinématographique* (Reygadas, Alonso, Serra), Thèse de doctorat en Études hispaniques et hispano-américaines. Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier 3.
- (2023b), "VI. 'Là où toute chose est humaine, l'humain est tout autre chose.' Cinémas chamaniques de l'autre humanisme", in Carlos Tello (éd.), *Antihumanisme(s). Formes, réflexions et représentations de trois critiques de l'humanisme*. Paris, Hermann: 113-133.
- Kiu-wai, Chu (2016), "Ecocinema", *Journal of Chinese Cinemas*, no 10: 11-14.
- Mai, Nadin (2013a), "Post Tenebras Lux – Carlos Reygadas", *The Art(s) of Slow Cinema*, 11 avril 2013a, <<https://theartsofslowcinema.com/2013/04/11/post-tenebras-lux-carlos-reygadas/>> (consulté le 30/11/2018).
- (2013b), "Day 7 – Los Muertos (Alonso)", *The Art(s) of Slow Cinema*, 7 décembre 2013b, <<https://theartsofslowcinema.com/2013/12/07/day-7-los-muertos-alonso/>> (consulté le 21/01/2020).
- (2013c), "Day 16 – El cant dels ocells (Serra)", *The Art(s) of Slow Cinema*, 16 décembre 2013c, <<https://theartsofslowcinema.com/2013/12/16/day-16-el-cant-dels-ocells-serra/>> (consulté le 12/02/2022).
- (2015), "Jauja – Lisandro Alonso (2014)", *The Art(s) of Slow Cinema*, 8 mai 2015, <<https://theartsofslowcinema.com/2015/05/08/jauja-lisandro-alonso-2014/>> (consulté le 21/01/2020).
- (2020), "10 great slow films", BFI (British Film Institute), 1er octobre 2020, <<https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-slow-films>> (consulté le 29/08/2021).
- Nieuwjaer, Raphaël (2020), "Édito ('Terrestres, après tout')", *Débordements*, no 2: 5-7.
- Pianalto, Matthew (2016), "Nietzschean Patience", *Journal of Value Inquiry*, vol. 50, no 1, Springer Verlag: 141-152.
- Reygadas, Carlos (2022), *Presencia*. Mexico, AnDante / Corriente Alterna.
- Rosa, Hartmut (2013), *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduction de Didier Renault. Paris, La Découverte [2005].
- (2012), *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Traduction de Thomas Chaumont. Paris, La Découverte [2010].
- Serra, Albert (2014), "La dramaturgia de la presencia", *Comparat/ive Cinema*, vol. II, no 4: 93-96.
- Sorin, Cécile (2024), "Écocritique et écocinéma", in Barbanti, Roberto / Isabelle Ginot / Makis Solomos / Cécile Sorin (éds.), *Arts, écologies, transitions. Un abécédaire*. Dijon, Les Presses du Réel: 107-110.

- Tertullien (1999), *De la patience, traduction et édition de Jean-Claude Fredouille*. Paris, Éditions du Cerf.
- “Tuttle Harry” (2009), “Average Shot Length in CCC”, *Average Shot Length in CCC*, 13 juin 2009, <<https://unspokencinema.blogspot.com/2009/06/average-shot-length-in-ccc.html>> (consulté le 02/10/2023).
- Uzal, Marcos (2025), “L’urgence d’être patient”, *Les Cahiers du cinéma*, n° 819, “Écologie. Un nouvel âge du cinéma?”, 2 avril 2025, <<https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/editos/lurgence-detre-patient>> (consulté le 29/08/2025).
- Viveiros de Castro, Eduardo (2009), *Métaphysiques cannibales. Lignes d’anthropologie post-structurale*, traduction d’Oíara Bonilla. Paris, Presses Universitaires de France.
- Voltzenlogel, Thomas (2013), *Cinémas profanes : une constellation* (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Harun Farocki, Pedro Costa et quelques autres...), Thèse de doctorat en Arts. Strasbourg, Université de Strasbourg.
- (2018), *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- Willoquet-Maricondi, Paula (éd.) (2010), *Framing the world: explorations in ecocriticism and film*. Charlottesville, University of Virginia Press.