



OLIVIER ZUCHUAT

Déplier, advenir, surgir

Du plan-situation chez Lav Diaz

Dans un entretien avec Tilman Baumgärtel mené en 2007, Lav Diaz explicite en ces termes le rapport particulier que le peuple philippin entretient avec le temps et l'espace :

Nous, Philippines, ne sommes pas gouvernés par le concept du temps. Nous sommes gouvernés par le concept d'espace. Nous ne croyons pas au temps. Dans les campagnes, les gens flânent. Ils ne sont pas très productifs. C'est très malais. Tout est une question d'espace et de nature. Si nous étions gouvernés par le temps, nous serions très progressifs et productifs¹⁴⁰.

140. « We Filipinos are not governed by the concept of time. We are governed by the concept of space. We don't believe in time. If you live in the country, you see Filipinos hang out. They are not very productive. That is very Malay. It is all about space and nature. If we were governed by time, we would be very progressive and productive » (Tilman Baumgärtel, « "Digital is liberation theology": Interview with Lav Diaz », *GreenCine*, 7 septembre 2007 ; je traduis).

141. Cf. Michael Guarneri, « The Burden of History. A Conversation with Lav Diaz », *La Furia Umana*, n° 21, 2014 ; URL : www.lafuriaumana.it/?id=243. Repris dans Michael Guarneri, *Conversations with Lav Diaz*, Bologne, Piretti Editore, 2021, p. 75-98.

Page précédente: *Season of the Devil* (*La Saison du diable*), 2018.

Cette assertion guidera le mouvement de ce texte, où il s'agira de questionner la *tension spatiale* au sein des plans, davantage que leur *extension temporelle*. Dans *Death in the Land of Encantos* (2007), *From What Is Before* (2014), *Heremias* (2006) ou encore *Season of the Devil* (2018), des liens sans cesse renouvelés entre le temps et l'espace cinématographique induisent une coalescence spatio-temporelle singulière qui s'inscrit dans la conception animiste malaise revendiquée par Lav Diaz¹⁴¹. L'appartenance primordiale de l'homme au monde *animé* est réifiée cinématographiquement par des choix esthétiques qui ne cessent de célébrer les notions de continuité, de présence et de flux, affirmant sans cesse les connexions de l'homme avec les puissances de la nature.



ADVENIR ET DÉPLIER

Une route sinueuse serpente dans les collines et disparaît à l'horizon. Au premier plan, des épis oscillent dans un vent léger. Le paysage semble à l'arrêt sous une chaleur de plomb. Soudain, un mouvement se dessine entre deux bosquets que la distance rend à peine discernables : un, puis plusieurs chariots apparaissent, minuscules, progressant au pas lent des bœufs qui les tractent. Une caravane se construit à l'écran, et affronte la pente. Un chariot peine davantage que les autres, et prend du retard. Dans ce plan d'ouverture de *Heremias*, d'une durée de plus de sept minutes, le temps déploie la majesté humble du paysage. Une voiture surgit en sens inverse, contourne la caravane sans freiner, puis un piéton entre dans le champ, et marche en bordure de la route pour laisser place au convoi qui, impassible, poursuit sa montée. La caravane advient progressivement dans le plan, le mouvement des chariots

—
Ci-dessus : *Heremias, Book I: The Legend of the Lizard Princess*, 2006.

142. Même si ces scènes de marche sont récurrentes dans les films de Lav Diaz, on ne peut les relier au courant des « films-parcours » tels qu'analysés par Antoine Gaudin. Ces films, qui se caractérisent par « une "réduction" de leur régime narratif/représentatif au parcours physique d'un (ou plusieurs) personnage(s) dans l'espace » (Antoine Gaudin, *L'Image-Espace. Pour une géopoétique du cinéma*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Philippe Dubois, Paris, université Paris 3 / École doctorale arts et médias / Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, 2011, p. 288), sont intégralement reliés à des processus de marche, de traversée, d'arpentage spatiaux fort éloignés de l'esthétique filmique de Lav Diaz qui construit des archipels territoriaux habités et non parcourus.

143. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

attelés révélant peu à peu les dimensions physiques de l'espace. Ce qu'offre la caméra n'est pas une étendue photographique à parcourir du regard, ni une potentialité spatiale à détailler : l'espace est ici littéralement parcouru, la marche agissant pour le spectateur comme fonction structurante. La progression lente de la caravane délivre une mesure de la pente ainsi que de la distance qui sépare la caméra de l'horizon. Ainsi, la métrique spatiale est fournie par l'effort des bœufs ; le rythme lent de la marche, immémorial, se constitue en jauge spatiale.

La durée du plan se fait l'étalon de l'espace. Lav Diaz prend ainsi à rebours la tradition cinématographique qui adopte si souvent la structure de montage classique *plan rapproché sur le visage* suivi d'un *contrechamp paysager* qui présente et englobe d'un « coup d'œil » l'étendue dans laquelle progresse le personnage. Ici, le paysage n'est plus à contempler, ni même à découper en multiples vignettes paysagères que le montage aurait concaténées. Il ne se dévoile qu'arpenté par un ou plusieurs personnages. Ainsi, dans ce début de *Heremias*, l'avancée de la caravane dévoile le plan, tridimensionnalise l'espace des collines et en révèle le relief. La marche creuse l'espace, fait jaillir la profondeur de l'image-surface. Lav Diaz évite l'utilisation sommaire de la profondeur de champ, qui voit la variation de la netteté agir comme principe hiérarchisant de l'espace. Dans des films tels que *Heremias*, *Death in the Land of the Encantos* ou encore *From What Is Before*, la très grande profondeur de champ obtenue par l'usage de focales très courtes (16 ou 24 millimètres, le plus souvent) est structurée par la marche et les déplacements, permettant au spectateur de topographier l'espace, de le décrypter¹⁴². Lav Diaz semble ainsi faire sien le propos de Maurice Merleau-Ponty : « Ce que j'appelle profondeur n'est rien, ou c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue¹⁴³. »

Dans les films ruraux de Lav Diaz, de nombreux plans larges instaurent l'espace comme un donné vide de toute présence humaine. Survenant de la végétation luxuriante ou de l'horizon fuyant d'une plaine agricole, des silhouettes

se révèlent progressivement à mesure qu'elles se déplacent, disparaissent parfois derrière des rochers, des arbres, des vallonnements qui s'érigent en obstacles pour le regard¹⁴⁴. Dans les conceptions animistes du monde, les humains et les non-humains possèdent des formes phénoménologiques, des propriétés physiques qui les distinguent, mais ils sont aussi dotés d'une essence spirituelle qui leur est commune. Défait de ses dimensions sociologiques, l'animisme, comme l'écrit Philippe Descola, se caractérise principalement par « l'imputation par les humains à des non-humains d'une intériorité identique à la leur. Cette disposition humanise les plantes, et surtout les animaux, puisque l'âme dont ils sont dotés leur permet non seulement de se comporter selon les normes sociales et les préceptes éthiques des humains, mais aussi d'établir avec ces derniers et entre eux des relations de communication¹⁴⁵ ». Le cinéma de Lav Diaz s'inscrit dans cette pensée moniste du monde, notamment au travers d'un principe de construction dynamique des plans : souvent, l'homme ne *surgit* pas dans le plan, mais y *advient* au travers d'un processus de dissociation optique progressive qui l'extrait de la nature environnante, tout en maintenant une appartenance primordiale et une communication ininterrompue avec les non-humains animés (plantes, animaux, minéraux) qui l'entourent. Cet *advenir* dans le plan nous paraît participer de l'animisme défendu par Lav Diaz comme une ontologie. Cette dernière est accompagnée de pratiques ancestrales notamment chamaniques qui furent combattues et parfois même interdites par les colonisateurs successifs, et qu'il s'agit pour lui de revendiquer et de restaurer¹⁴⁶.

Le deuxième plan de *Heremias* s'ouvre sur le passage rapide, à la nuit tombée, d'une voiture, puis d'une moto le long d'une route similaire à celle du plan précédent. La caméra, placée cette fois-ci à la hauteur de la route, enregistre à bout portant le passage bruyant et fugace des véhicules motorisés. À travers un buisson, apparaissent, quelques instants plus tard, de petites lumières fragiles qui clignotent dans la pénombre.

144. Similairement, dans *Le Chant des oiseaux* d'Albert Serra, les trois rois mages disparaissent, d'un pas régulier, au loin, dans un système de dunes blanches, puis réapparaissent, faisant exister à l'écran des espaces non visibles : les trous entre les dunes. Albert Serra a confié avoir volontairement désorienté les acteurs en leur transmettant des indications de mouvement imprécises *via* les oreillettes qu'ils portaient, afin d'organiser une errance graphique dans les dunes, évitant ainsi une trajectoire qui aurait été tendue et, par là, banale (Albert Serra, *Talking Head. Conversation avec Bertrand Bacqué et Olivier Zuchuat*, HEAD – Genève, 30 avril 2019 ; URL : www.youtube.com/watch?v=0q_H6e3en60.)

145. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 229.

146. Cf. Michael Guarneri, « The Burden of History. A Conversation with Lav Diaz », art. cit., p. 80-81.



La même caravane de bouviers a emprunté une portion de route descendante, éclairée par des lampes à pétrole placées à l'avant et à l'arrière de chaque véhicule. Les voitures pressées aux phares puissants et les charriots attelés silencieux aux allures de lucioles se croisent alors dans le même espace. Lav Diaz fait ainsi se confronter longuement dans le plan deux moyens de transport appartenant à des « temps » d'ordinaire dissociés : la traction bovine, encore souvent usitée dans les campagnes des Philippines, et la vitesse et le bruit des automobiles.

L'effort physique des bestiaux fournit une métrique spatiale du paysage¹⁴⁷. Simultanément, l'attention patiente portée à la progression des bœufs donne la mesure du temps matériel et physiologique de la marche, d'autant que le plan long attend le passage du bouvier retardataire dont la vache n'arrive plus à suivre le rythme du convoi. Le temps se pare d'une quasi-matérialité dans la nuit humide et lourde. Si la colonne fatiguée des bœufs, que balisent les lumignons, étire l'espace, le déploie, les automobiles aux phares puissants le compriment dans le fracas des moteurs pressés.

Après avoir désattelé les bœufs, les bouviers allument un feu et discutent dans la nuit qui fraîchit. Le plan suivant inaugure le lever du jour : les bouviers ont mené les bœufs sur les berges d'un lac et les nettoient, en les mouillant à petits jets tout en les frottant avec soin. Les gestes des hommes, quasi

147. Cf. May Adadol Ingawanij, « Long Walk to Life: the Films of Lav Diaz », *Afterall*, n° 40, Chicago, University of Chicago Press, 2015, p. 4 ; URL : www.afterall.org/journal/issue.40/long-walk-to-life-the-films-of-lav-diaz.

Ci-dessus : *Heremias, Book I: The Legend of the Lizard Princess*, 2006.



cérémoniels, pour leurs bêtes, sont emplis d'attention : ils les massent, les frottent, les caressent longuement. Leurs mains suivent les formes des muscles fatigués par la traction des chariots, flattent les plis et les replis des chairs. La longueur du plan fixe est déterminée par la durée effective du travail des bouviers jusqu'à son terme.

Comme le montre May Adadol Ingawanij¹⁴⁸, le cinéma de Lav Diaz participe de l'esthétique du « réalisme physique » proposée par Lucia Nagib¹⁴⁹. Le film est conçu à la façon d'un événement construit en interaction physique avec le lieu, avec les habitants et l'environnement naturel. Tant l'écriture que le tournage sont façonnés par les contingences des situations rencontrées : « Dans ce contexte, des actes d'efforts physiques – leur durée, spatialité et intensité – deviennent des moyens analogues par lesquels un film cartographie un territoire et définit un peuple¹⁵⁰. »

148. *Ibid.*, p. 106-107.

149. Lucia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York, Continuum, 2011, p. 23-32.

150. « In this context, acts of physical exertion — their duration, spatiality and intensity — become the analogous means by which a film maps a territory and defines a people », Adadol Ingawanij, « Long Walk to Life », art. cit., p. 106.

Ci-dessus et ci-contre : *Heremias, Book I: The Legend of the Lizard Princess*, 2006.

Suivent trois plans d'une durée combinée de plus de trente minutes qui déploient à l'écran le repos des vaches broutant de part et d'autre de la route, sous la surveillance des bouviers soucieux d'éviter un accident avec les voitures lancées à grande vitesse. La caméra reste à bonne distance des bêtes et des hommes qui se reposent, donnant une valeur graphique à la route bitumée qui les jouxte. Lav Diaz octroie à ce temps de repos et de soin autant d'importance qu'à la marche : le temps du répit, de la rumination immobile, égale celui de la marche active. L'amplitude temporelle des plans dessine un rapport homme-animal simultanément symbiotique et paisible, qui sera anéanti une heure plus tard dans le film, lorsque aura été volée, dans la nuit, la seule richesse de Heremias : au sortir d'une nuit passée dans une maison en ruine, le bouvier découvre à l'aube que son bœuf est volé et son chariot détruit. Ce n'est pas l'action du vol brutal qui été représentée, mais bien l'ordinaire des bouviers : marcher, faire pâturer, soigner les bêtes. Par l'extension temporelle de ses plans et par ses choix de montage, Lav Diaz produit ainsi un renversement de la notion d'action : s'il ne représente explicitement pas les actes de violence, il érige l'apparition, le soin patient ainsi que le quotidien de la marche au rang d'actions.



POUR UNE ESTHÉTIQUE DU SURGISSEMENT

Les guérillas, les guerres dites de subversion et les répressions armées qui les accompagnent sont souvent qualifiées de conflits dissymétriques de basse intensité, puisqu'elles ne se construisent pas autour de batailles rangées entre deux puissances combattantes aux forces similaires. Au contraire, des petits groupes de guerriers cherchent à déstabiliser un État par des stratégies de harcèlement ponctuelles, par des escarmouches lancées depuis des maquis, des bases retranchées dans la jungle ou dans les montagnes. Ces actions visent à étendre, petit à petit, un territoire d'influence, avec pour objectif à long terme de provoquer un soulèvement populaire. En réponse, l'État déstabilisé met en place un maillage d'agents de surveillance infiltrés, de petites garnisons et de milices paramilitaires qui opèrent souvent en dehors de toute juridiction¹⁵¹. Ce schéma classique s'applique à l'histoire récente des Philippines qui sous-tend l'œuvre cinématographique de Lav Diaz. Les films *Death in the Land of Encantos*, *From What Is Before* ou encore *Season of the Devil* ont pour cadre les zones rurales des Philippines où se sont déroulés ces conflits meurtriers, notamment entre les rebelles communistes du Bagong Hukbong Bayan (NPA, New People Army) et les forces armées du dictateur Ferdinand Marcos¹⁵². De tels conflits entretiennent un rapport particulier avec l'espace et le temps : ils admettent une dynamique temporelle très lente et se développent sur un territoire morcelé où éclatent, ponctuellement, des violences intermittentes. Les modes d'action sont principalement fondés sur la surprise et la dissimulation, à l'opposé des batailles rangées qui font le terreau de certains films de guerre. Ils impliquent des effets de *surgissement* qui sont aussi bien l'œuvre des forces révolutionnaires que des milices et troupes gouvernementales qu'elles combattent. Lav Diaz utilise l'apparaître et le disparaître comme processus de mise sous tension permanente du paysage, dont la quiétude n'est alors que passagère, un déferlement de violence étant à tout moment possible. Lorsqu'un être humain fait irruption à l'écran, le spectateur est

151. Ces milices supplétives d'un État souvent dictatorial deviennent dans la plupart des cas hors de tout contrôle et cherchent même ensuite à former elles-mêmes des structures aptes à prendre le contrôle de l'État qui les a créées, le jugeant inefficace.

152. Cf. Michael Guarnieri, « The Burden of History. A Conversation with Lav Diaz », art. cit., p. 80-81.



toujours traversé d'une hésitation : qui est-il ? ami ou ennemi ? révolutionnaire, milicien ou paysan ? L'ai-je vu au moment de son apparition, ou était-il déjà là ? Aussi l'espace est-il en permanence mis sous tension afin de rendre compte, à l'image, de ces jaillissements instantanés de violence diffuse, aussi bien dans les campagnes ou dans la jungle qu'en milieu urbain.

Dans *Death in the Land of Encantos*, le poète Benjamin Busan est attablé dans un restaurant vide, buvant un café, lisant et travaillant. Dans le fond du plan frontal structuré autour d'un couloir élargi, s'ouvre une baie vitrée où l'on aperçoit la circulation de la rue dont le bruit colonise tout l'espace. Silencieux, Benjamin travaille durant de longues minutes. Soudain, un homme apparaît dans le couloir et vient s'asseoir à sa table. Benjamin a tôt fait de reconnaître son tortionnaire. La conversation qui s'ensuit relève d'un supplice verbal. Prisonnier des murs blancs de ce couloir qui agissent comme une puissance de confinement, Benjamin se tord sur

Ci-dessus : *Death in the Land of Encantos*, 2007.

sa chaise sous les mots du policier qui lui prédit une mort prochaine puis lui parle de sa compagne Teresa décédée, tout en prétendant admirer ses poèmes.

Après avoir proposé à Benjamin Busan de s'acheter un téléphone portable afin qu'ils puissent échanger des messages, le tortionnaire quitte la pièce d'un pas leste, laissant le jeune homme prostré. Le plan fixe fige de longues secondes son corps raidi par la peur, tandis que le bruit des voitures, immuable quotidien, continue d'occuper l'espace sonore. Ici, la durée du plan est au service de ce jaillissement de violence verbale, qui assaille le jeune poète à la santé mentale fragile. L'irruption brutale du policier fracture l'ordinaire de cette scène de café.

La menace qui peut survenir à tout instant admet un corollaire : être perpétuellement observable, ou observé. La durée des plans travaille à ce que des personnages dissimulés dans la végétation finissent par apparaître aux yeux du spectateur. Parfois, l'observé devient à son tour observateur. Dans *From What Is Before*, un enfant observe un possible rebelle venu voler des vaches. S'agit-il au contraire d'un milicien à la solde de l'armée qui dérobe les animaux afin que les villageois accusent par la suite les rebelles de ces vols ? Nul ne le sait. Mais ce dernier, se sentant repéré, observe à son tour dans un contrechamp. La figure de l'observateur devenant lui-même l'observé s'inscrit dans des plans-paysages très larges qui absorbent les personnages dans la luxuriance de la végétation. Dans ce même film, Itang portant sa sœur handicapée, Joselina, est suivi par le curé de Barrio Vinto, lui-même suivi par Heding, une agente du gouvernement déguisée en commerçante itinérante, puis par le jeune Hakob et finalement par Tony, le fabricant de vin du village.

Observer, se cacher, suivre : autant d'activités emblématiques d'un pays mis à mal par la dictature, où chacun se sait possiblement suspecté par l'un des nombreux agents déguisés du gouvernement, ou par des voisins enclins à vous dénoncer en échange de quelque avantage.

Ci-contre et page suivante :
From What Is Before, 2014.





DE LA VIOLENCE DES PLANS RAPPROCHÉS

L'un des instruments favoris de la répression des conflits de basse intensité est l'exposition des cadavres issus des exécutions extrajudiciaires. Abandonner ou disposer un cadavre au coin d'un bois ou à l'angle d'une rue est conçu comme le moyen de placer les habitants et les rebelles dans un état de terreur permanente. Le cadavre du « disparu » est le plus souvent découvert par d'autres, qui répandent alors publiquement la nouvelle, dans l'attente que les proches puissent, éventuellement, récupérer le corps afin de lui donner une sépulture pour le protéger des charognards. Cette stratégie de mise en scène des cadavres, pratiquée durant les années 1970 par les forces armées et les milices à la solde du gouvernement de Ferdinand Marcos dans l'île de Mindanao, est transposée dans *From What Is Before* et *Season of the Devil* par l'usage de plans rapprochés qui font surgir à l'écran les cadavres des exécutés disposés au sol sur les routes ou attachés à des arbres à l'orée des bois. La rupture esthétique qu'induisent ces plans rapprochés agit comme un amplificateur formel : le spectateur, familiarisé avec les plans larges, rentre brutalement en collision visuelle avec les cadavres¹⁵³. Le changement de valeur de plan hypertrophie le corps sans vie : l'utilisation d'une courte focale provoque des déformations des parties du corps qui sont les plus proches de l'objectif. Si les vivants sont filmés dans une frontalité qui les place debout dans l'espace, les morts – qu'ils soient victimes des troupes et milices gouvernementales ou des rebelles – sont représentés à l'écran dans une proximité distordante, en position horizontale, qui agit comme une deuxième mort, cinématographique cette fois-ci : le corps est successivement déformé par l'assassinat, puis optiquement distendu par la courte focale¹⁵⁴ qui, associée à leur placement au ras du sol, provoque également un vertige perceptif pour le spectateur. Les images de cadavres ne constituent jamais des *plans tombeaux* qui auraient présenté les corps suppliciés dans une quiétude solitaire : elles sont au contraire le prolongement de l'acte de *violence par d'autres moyens*. Parfois, elles sont précédées

153. Le surgissement des cadavres à l'écran est également analysé par Sylvie Rollet, dans une perspective métahistorique cette fois-ci, dans son article « Des formes allégoriques de l'histoire dans trois films de Lav Diaz », *supra*, p. 53 et suiv.

154. *Season of The Devil* a été tourné avec un objectif 10 millimètres, puis l'image croquée au format 4:3 (Larry Manda, communication personnelle).

de scènes où circulent les rumeurs et des annonces confuses. Des cris retentissent dans les villages, les visages se crispent et les habitants rentrent chez eux sans mot dire, dans la crainte de nouvelles exactions.

Parfois les exécuteurs se présentent, en feignant de ne pas être impliqués dans l'exécution. Dans le même plan se structure une succession continue de surgissements : le cadavre dont l'image jaillit à l'écran au premier plan, les proches qui viennent observer le corps sur lequel a été le plus souvent disposée une pancarte, et finalement les militaires qui viennent contempler le spectacle.

Dans *Season of the Devil*, le corps supplicié de Paham, le sage du village, qui osait défier verbalement les forces armées et les miliciens installés dans les lieux, apparaît brutalement à l'écran, attaché à un arbre. Ce plan filmé en contreplongée organise une ligne de fuite vers le centre du cadre. La main de Paham pend, inerte, au premier plan, retenue au bâton qui le fixe à un arbre. Sa tête laisse voir une blessure au cou. La contre-plongée en courte focale déforme le cadavre : le dérèglement géométrique amplifie la difformité du corps désormais privé de vie, alors que le prolongement de la diagonale, dessinée par le bâton, la main puis la tête, mène à une trouée dans la canopée feuillue. Dans ce puits de lumière jaillit soudain Hugo Anyway. Il aperçoit le corps de l'intellectuel, détache le cadavre et l'emporte dans ses bras.

Les deux corps, tous deux vêtus de blancs, sont ensuite placés face à la caméra, en plan rapproché, dans leur vulnérabilité ; si Paham est déjà mort, Hugo est un mort en puissance¹⁵⁵ qui se sait condamné. En présentant de la sorte le corps supplicié à la caméra, il fait de cette dernière un témoin des barbaries perpétrées dans la profondeur de la forêt.

« Le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage », écrit Gilles Deleuze, fusionnant gros plan et visage dans une seule et même entité : *l'image-affection*¹⁵⁶. Or dans le cinéma de Lav Diaz, il n'y a pas de gros plan, mais uniquement des plans rapprochés. Si Deleuze a pu écrire que

155. Hugo Anyway sera torturé par les miliciens quelques jours plus tard, puis contraint au suicide.

156. « Quant au visage lui-même, on ne dira pas que le gros plan le traite, lui fasse subir un traitement quelconque : il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont de l'affect, l'image-affection », Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 126.

Ci-contre : *Season of the Devil* (La Saison du diable), 2018.





157. *Ibid.*, p. 141.

Ci-contre : *Season of the Devil*
(*La Saison du diable*), 2018.

« [l]e gros plan, c'est le visage¹⁵⁷ », on pourrait ajouter que chez Lav Diaz, *le plan rapproché, c'est le cadavre*. La figuration de la violence par la présence des cadavres est systématiquement accompagnée d'un changement d'esthétique singulier, qui prolonge la violence de la réalité de la loi martiale et des combats révolutionnaires. Si la caméra de Lav Diaz n'est résolument pas anthropocentrique, elle peut être – circonstanciellement – thanatocentrique.

Un film fait toutefois exception à cette esthétique : *Season of the Devil* propose de nombreux plans rapprochés, essentiellement construits autour d'un même processus : un personnage arrive du lointain, s'approche de la caméra, s'arrête à proximité de l'objectif et lui présente son visage, dans un acte d'attente, d'observation, de plainte ou de lamentation. La proximité déformante de l'objectif agit alors comme un intensificateur optique qui souligne tantôt la dangerosité et l'abomination des personnages (le milicien Ahas au visage couvert de cicatrices), tantôt la vulnérabilité de futures victimes des miliciens et forces armées (l'intellectuel Paham ou encore la villageoise Kwentista). Le dictateur Narciso, venu inspecter ses troupes dans ce *barrio* reculé, pénètre dans une salle où le lieutenant chef d'escadron et ses hommes ont entrepris de torturer verbalement et psychologiquement la jeune médecin volontaire Lorena Anyway et Kwentista, qui a vu son mari ainsi que son enfant disparaître. Narciso, personnage janusien doté d'un second visage placé au dos du premier, s'approche de la caméra et semble se mirer dans l'objectif. Le visage de l'omnipotent, qui cherche son reflet à la surface de la lentille, colonise l'espace visuel, transforme – sans changement de cadre – le premier plan que formait la salle d'interrogatoire en un arrière-fond.

Chairman Narciso, avatar hyperbolique des dictateurs du monde entier, assuré de son bon droit, s'expose ainsi à la caméra, avec l'impunité que lui garantit son statut, la détournant de sa fonction première (*capter* la scène) pour en faire un outil de propagande au service de sa personne et de son

pouvoir. En plaçant le visage janusien du tyran à fleur d'écran, le plan rapproché impose au spectateur une confrontation brutale, sans échappatoire possible, rappelant l'omniprésence des despotes dans des médias qu'ils ont façonnés à leur avantage.

DU PLAN-SITUATION

Chez Lav Diaz, à l'origine n'est pas le verbe, mais l'espace : le cadre définit une topographie, une large fenêtre-paysage à occuper. Le travail de composition débute par une mise en place photographique au trépied, qui affirme le caractère primordial de la puissance plastique de l'espace. La valeur du cadre, systématiquement large et englobant, permet d'en mesurer la géométrie, d'en exprimer les lignes de force avant même qu'un corps vienne l'occuper par l'image ou par le son. Les puissances de la nature, les différences sociales, les conflits de territoires se dessinent ainsi dans le cadre, que les personnages, plus petits, habitent. Jamais la caméra ne s'arrime aux corps en gros plans mobiles. Très rarement, la caméra enclenche un mouvement pour suivre un déplacement. L'espace que fixe le cadre occupe l'écran avec insistance, il s'y installe, y solidifie une *situation* dans laquelle le temps se dévide sans rupture.

Un film tel que *Death in the Land of Encantos* se structure autour de tels *plans-situations* que les corps des acteurs et non-acteurs viennent occuper progressivement. Accompagnée d'un ouvrier silencieux, Catalina travaille à sculpter des roches volcaniques sous l'avant-toit qui prolonge sa petite maison. La caméra, placée en contrebas, trace un large cadre qui englobe également le chemin longeant la maison. Lorsque Benjamin Busan, revenu d'exil, s'approche de l'avant-toit du logis, Catalina renvoie son ouvrier et accueille Benjamin. Les deux anciens amants entament alors une longue discussion, interrompue par l'aller et retour de Catalina dans la maison voisine où elle va acheter de l'alcool. Durant son absence, correspondant au temps effectif pour aller chercher de la boisson, le plan fixe détaille le scintillement du feuillage de l'arbre au premier plan ainsi que le bruissement de la vie villageoise qui se déploie



Ci-contre : *Season of the Devil*
(*La Saison du diable*), 2018.

au loin. Au retour de Catalina, munie d'une bouteille et de deux verres, une tension croissante s'installe entre les deux personnages. Catalina et Benjamin Busan discutent en effet d'Amalia, la dernière compagne du jeune poète, récemment ensevelie par les boues du typhon et dont Catalina souhaite sculpter la statue dans des blocs de lave du volcan Mayon, responsable de sa mort. Dans une bravade provocatrice, Catalina annonce à Benjamin Busan qu'il pourra toucher la statue, « vagin compris », précise-t-elle. Alors que les deux ex-amants se déplacent sous l'auvent et alternent règlements de compte verbaux et élans de pardon, la caméra reste imperturbablement fixe. La tension entre les deux corps est palpable, mais la caméra est trop éloignée pour que le détail des expressions faciales puisse être perçu. Seules les voix et gestes des deux amants assurent la progression du récit. Le plan large fait exister la maison par-delà les mots comme un îlot refuge, protégeant tant contre la menace climatique que les outrages du temps. Dans l'espace détruit par les bourrasques du typhon et les boues descendues du volcan, la maison de Catalina se dresse, par l'instance du plan, comme une présence topologique primordiale.

Au sein des *plans-situations* qui structurent les films de Lav Diaz, les personnages viennent à passer, danser, parler. Dans la composition du cadre, l'espace « insécable » occupe une place primordiale, massive, tandis que les corps présents sont d'abord perçus comme des éléments minoritaires au statut d'occupants : c'est par le *temps* que les corps prennent possession de l'espace, qu'ils y adviennent au moyen d'un arpentage progressif.

ARCHIPELS TERRITORIAUX

À l'échelle du film, ces *plans-situations* induisent des singularités de montage et dessinent des mosaïques spatiales : dans *From What Is Before*, *Season of the Devil* ou encore *Death in the Land of Encantos*, des constellations topologiques s'agencent, dotées d'une quasi-autonomie par rapport à la progression de la narration et au devenir des personnages. Souvent, des plans

contigus expriment la même géométrie, la même configuration spatiale et sont occupés par des structures végétales similaires. De telles pratiques s'opposent à la variabilité des raccords, aux dynamiques de montage qu'une certaine tradition « classique » a érigés comme principes au nom d'un « renforcement de la continuité » (*intensifying continuity*¹⁵⁸). Les 54 photogrammes extraits des plans fixes formant les 76 premières minutes de *From What Is Before* dessinent un archipel territorial : ces plans quasi homologues sont reliés par une même appartenance à une terre rurale et sylvestre. Les éléments primordiaux – sol, ciel, terre, arbre, roches – occupent majoritairement l'espace pictural. Existant le plus souvent à l'écran avant même l'avènement des personnages dans le plan, ils donnent lieu à des tableaux symbiotiques. Des vitalités primordiales les animent, ce qui leur confère une autonomie par rapport aux personnages qui tantôt y surgissent brusquement, tantôt y adviennent progressivement. Ces derniers sont ainsi avant toute chose des *êtres-au-territoire* au sein de plans larges dans lequel ils s'inscrivent de manière minoritaire.

Lav Diaz ne cherche pas à peindre une diversité paysagère spectaculaire, à concaténer des plans structurant une extrême variété des structures végétales ou minérales, se méfiant des vues panoramas des cathédrales naturelles souvent prisées par le cinéma. Il s'agit plutôt de célébrer un modeste être-là naturel. De plan en plan, la répétition des motifs ou des structures géométriques trace un quotidien paysager. La position systématique de l'horizon à la même « hauteur » dans le plan, les confrontations répétitives avec des murailles forestières qui obstruent la vue ou encore les structures géométriques des maisons répétées de plan en plan dessinent un ordinaire naturel philippin, célébrant une banalité paysagère où viennent s'inscrire les drames politiques, climatiques, familiaux.

La technique de tournage porte en elle-même cette exigence première de s'inscrire dans le monde : Lav Diaz demande à ses acteurs de commencer à jouer avant même de rentrer dans le cadre qu'il a défini : « Compte jusqu'à quarante secondes,

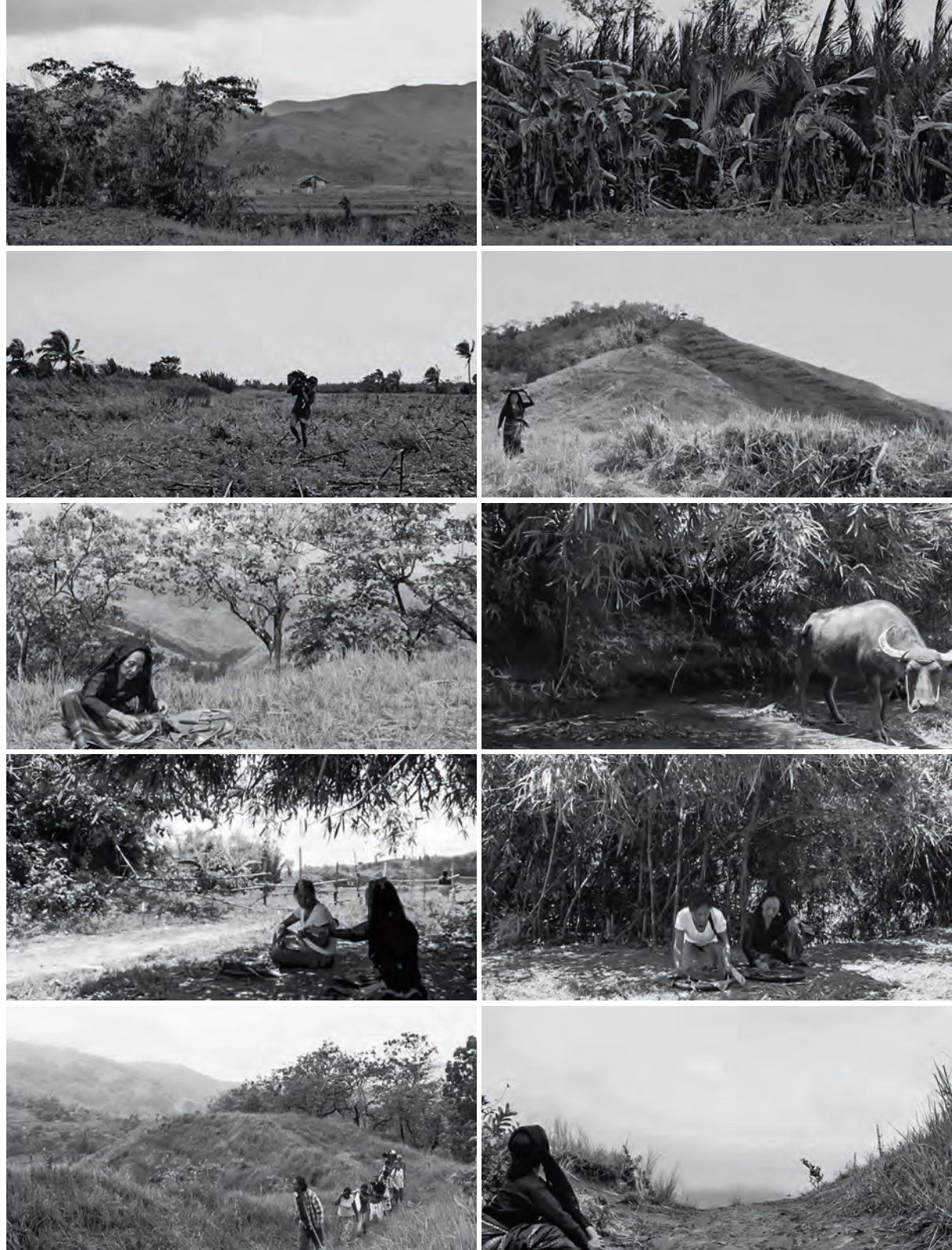
158. Cf. David Bordwell, « Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. LV, n° 3, printemps 2002, p. 16-28.

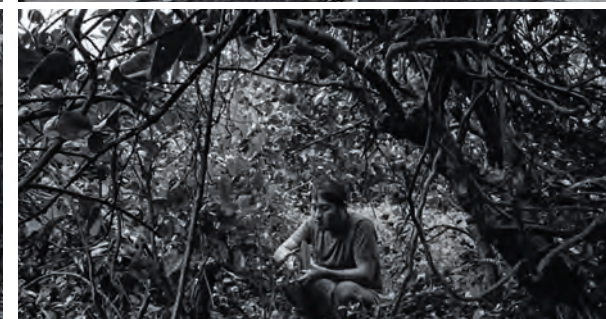
puis marche vers le cadre¹⁵⁹ », a-t-il l'habitude de dire. Durant ces secondes *hors du champ*, l'acteur peut se connecter aux éléments, éprouve physiquement l'espace, la température, le vent ou même la pluie, écoute les bruits et les cris, puis, ainsi relié au monde immédiat, entre dans le cadre.

Les blocs d'espace-temps qui structurent ces films conduisent à une construction narrative fragmentée, au tempérament elliptique, ce qui renforce encore la souveraineté de l'espace. La coalescence du temps et de l'espace est l'une des dynamiques majeures du cinéma de Lav Diaz, l'une de ses puissances formelles primordiales. L'absence de montage par raccord d'actions et le non-recours à des changements de valeur de plans – à l'exception des rares plans rapprochés des exécutés – structurent l'espace naturel comme ordonnateur majeur des films. Tout en construisant une narration fragmentée, parfois même dyslinéaire, comme dans *Death in the Land of Encantos*, le montage dessine une fresque topologique au sein de laquelle les éléments, les animaux et les personnages mènent une coexistence symbiotique. La fixité des plans larges se constitue ainsi en écrans qui accueillent les liens unissant les hommes, les plantes, les roches. Pour autant, cette symbiose animiste est fragile : à tout instant, l'espace qui entoure le ou les personnages forme un territoire en sursis au sein duquel il s'agit de faire face à une menace polymorphe, fût-elle de nature climatique ou totalitaire.

159. Entretiens personnels avec John Lloyd Cruz, Charos Santos et Joël Saracho (Manille, février 2020).

Ci-contre et pages suivantes : 54 photogrammes extraits des plans fixes qui structurent les 76 premières minutes de *From What Is Before*, 2014.









LES AUTRICES & AUTEURS

Cyril Béghin

Écrit sur le cinéma pour des revues, catalogues et ouvrages collectifs. Il a été rédacteur aux *Cahiers du cinéma* de 2004 à 2020 et membre du comité de rédaction de 2009 à 2020. Il a entre autres dirigé l'édition des *Dialogues* de Marguerite Duras et Jean-Luc Godard (Post-éditions, 2014), de *Notes de la forteresse* de Robert Kramer (Post-éditions, 2019) et de *Œuvre écrite* de Chantal Akerman (L'Arachnéen, à paraître). Il a traduit *Autoportrait dans l'atelier* de Giorgio Agamben (L'Arachnéen, 2020). Il est depuis 2005 l'assistant de la chorégraphe et performeuse Valeria Apicella.

Gabriel Bortzmeyer

Enseigne le cinéma en classes préparatoires littéraires et collabore à des revues comme *Trafic*, *Independencia* ou *Vacarme*, tout en étant membre du comité de rédaction de *Débordements*. Il a réalisé, avec Alice Leroy, un livre d'entretiens avec Raymond Bellour, *Dans la compagnie des œuvres* (Rouge profond, 2017), a publié *Le Peuple précaire du cinéma contemporain* aux éditions Hermann (2020).

Fabienne Costa

Professeure d'études cinématographiques à l'université Grenoble Alpes, pratique l'analyse de films, elle étudie la part littéraire des écrits sur le cinéma, les aspects chorégraphiques des films ainsi que la présence du paysage au cinéma. Parmi ses dernières publications : *Elle et lui (1939-1957)* dans la collection « Côté films » des éditions Yellow Now (2018) et *L'Analyse de films selon Jean-Louis Leutrat. Un tube à mille fleurs* dans la collection « L'Œil du cinéma » aux Presses universitaires de Paris Nanterre (2018). Elle prépare actuellement un ouvrage sur le sol au cinéma.

Jean-Christophe Ferrari

Rédacteur en chef cinéma à *Transfuge*, il est membre du comité de rédaction de *Positif*. Il enseigne l'esthétique du cinéma à l'ÉSEC (Paris) et anime un atelier critique à l'École normale supérieure (Lyon). Il a publié plusieurs livres d'analyse filmique sur des films aussi différents que *Remorques* de Jean Grémillon, *Les Amants crucifiés* de Kenji Mizoguchi, *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai et *Le Miroir* d'Andrei Tarkovski. Son dernier ouvrage, paru aux éditions Yellow Now, est consacré au *Journal intime* de Valerio Zurlini.

May Adadol Ingawanij

Professeure à l'université de Westminster, elle codirige le Centre de recherche et d'éducation en arts et médias (CREAM). Elle a été commissaire du projet *Animistic Apparatus* et prépare un ouvrage intitulé *Animistic Medium: Contemporary Southeast Asian Artists Moving Image*. Elle a notamment publié les articles « Stories of Animistic Cinema » (2021), « Ghost Cinema for a Damaged World » (2020), « Comedy of Entanglement : The Karrabing Film Collective » (2019) ; « Aesthetics of Potentiality : Nguyen Trinh Thi's Essay Films » (2019) ; « Art's Potentiality Revisited: Araya Rasdjarmrearnsook's Late Style and Chiang Mai Social Installation » (2018) ; « Itinerant Cinematic Practices In and Around Thailand During the Cold War » (2018) ; « Exhibiting Lav Diaz's Long Films: Currencies of Circulation and Dialectics of Spectatorship » (2017).

Pierre Jailloux

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Grenoble Alpes (UGA), où il enseigne l'histoire du cinéma et l'analyse de film. Ses travaux de recherche portent notamment sur le fantastique. Il est l'auteur de *Virgin Suicides* aux éditions Vendémiaire (2018), et prépare un essai consacré à *Passe montage* de Jean-François Stévenin (Yellow Now). Il participe au projet de recherche « Collimateur » (UGA), consacré à l'histoire et à l'étude de l'analyse esthétique de film.

Hervé Joubert-Laurencin

Professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'université Paris Nanterre, spécialiste d'André Bazin, il a dirigé plusieurs projets de recherche directement consacrés à cet auteur (colloques internationaux, ouvrages) et constitué une base de données en ligne de ses articles. Parmi ses nombreuses autres publications, citons *Le Sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin* et l'ouvrage collectif *Ouvrir Bazin*, Éditions de l'Œil (2014), ainsi que, aux éditions Macula, *Accattone de Pier Paolo Pasolini, scénario et dossier* (2015) et l'édition des *Écrits complets d'André Bazin* (2018). En 2018, il réalise avec Marianne Dautrey le film *Bazin roman*, documentaire consacré au projet de film inachevé d'André Bazin sur les églises romanes de Saintonge.

Corinne Maury

Maîtresse de conférences HDR en esthétique du cinéma à l'université Toulouse – Jean-Jaurès, elle est membre du laboratoire LLA-CREATIS (univ. Toulouse – Jean-Jaurès) et chercheuse associée à l'IRCAV (univ. Paris 3 Sorbonne Nouvelle). Elle a notamment publié *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, de Chantal Akerman* (Yellow Now, 2019), *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* (Hermann, 2018), *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel* (Yellow Now, 2011) et codirigé les ouvrages *Béla Tarr. De la colère au tourment* (Yellow Now, 2016) et *Raymonde Carasco et Régis Hébraud à l'œuvre* (Presses universitaires de Provence, 2016).

Sylvie Rollet

Professeure émérite en études cinématographiques à l'université de Poitiers, elle codirige le programme de recherche interuniversitaire « Théâtres de la mémoire » (Paris 3 / Paris 1 / Paris 8), consacré aux relations entre images mouvantes et processus mémoriels. Autrice de *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh* (Hermann, 2011) et « Voyage à Cythère ». *La poétique de la mémoire d'Angelopoulos* (L'Harmattan, 2003), elle a également dirigé cinq ouvrages collectifs dont *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?* (Presses Universitaires de Rennes, 2019) et *Béla Tarr : de la colère au tourment* (Yellow Now, 2016). Ses recherches portent, en particulier, sur l'œuvre de cinéastes hongrois, russes, caucasiens ou originaires des Balkans.

Olivier Zuchuat

Professeur associé au département Cinéma de la HEAD – Genève (HES-SO). Réalisateur et monteur, il a notamment réalisé les essais documentaires *Djourou* (2004), *Au loin des villages* (2008), *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* (2013) et *Le Périmètre de Kamsé* (2021) tous distribués en salle et primés dans de nombreux festivals internationaux. En 2018, il a codirigé l'ouvrage *Montage. Une anthologie (1913-2018)* (Presses du réel, MAMCO-HEAD). Il est membre du laboratoire ESTCA et termine une thèse de doctorat consacrée au montage dans le cinéma contemporain (ÉDESTA, Paris 8).

Achévé d'imprimé en mars 2022 pour le compte
de post-éditions, Le Collectif et associés SAS

Conception graphique : Pierre Seydoux
Relecture, correction : Anne-Laure Blusseau
Photogravure : Key Graphic
Impression : Pulsio

Images : © Lav Diaz – Sine Olivia Pilipinas, à l'exception de
p. 83 : © Lav Diaz – Collection personnelle
p. 23 et p. 146-147 : © Brad Liew
p. 11-12 : © Merv Espina
p. 232-233 : © Giovanni d'Onofrio
p. 260-288 : © Olivier Zuchuat

Imprimé en Europe

Dépôt légal : mai 2022
ISBN : 979-10-92616-32-3
EAN : 9791092616323

www.post-editions.fr

Sébastien Raimondi
contact@post-editions.fr

Le colloque international Lav Diaz *Faire Face / To Face Up* s'est tenu les
11 et 12 octobre 2019 à la HEAD – Genève. Il a bénéficié du soutien financier
de la HEAD – Genève, du Fonds national de la recherche scientifique – Suisse,
de EDESTA-ESTCA (université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis) et de PLH/ELH
(université Toulouse – Jean-Jaurès)



Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la HEAD – Genève, Haute école d'art
et de design, du Centre national du cinéma et de l'image animée, de EDESTA-
ESTCA (université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis) et de LLA – CREATIS (université
Toulouse – Jean-Jaurès).

— HEAD
Genève
Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale



estca

