

LE CERCLE :
LIEU COMMUN DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS LES
FILMS DE JULIO MEDEM

Pascale THIBAUDEAU

Université Paris 8

*Le temps passe, dites-vous? Mais non!
Hélas, le temps reste, nous passons.¹*

Le titre du quatrième long métrage du réalisateur basque Julio Medem, *Los amantes del círculo polar*, met en avant la figure du cercle dont on trouve la présence obsédante — conjuguée souvent à celle de la sphère — dans tous les films. Qu'il s'agisse de plans d'objets circulaires, d'une utilisation marquée de l'iris (et des figures qui lui sont associées) ou d'une structure narrative en boucle trouvant sa première justification dans un processus anamnétique, la circularité affecte aussi bien la thématique que l'esthétique, l'espace que le temps, dans l'œuvre de ce cinéaste. C'est donc, tout d'abord, dans un sens littéral que nous verrons, à partir d'exemples précis tirés des quatre longs métrages — *Vacas* (1991), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1995) et *Los amantes...* (1998) —, dans quelle mesure le cercle est un lieu commun à l'espace et au temps dans le discours filmique de J. Medem. Puis, il sera question de la façon dont ces œuvres exploitent, confirment ou, éventuellement, renouvellent un stéréotype de la littérature et du cinéma des cinquante dernières années : la notion de quadridimensionnalité (le temps comme quatrième dimension de l'espace-temps) née de la vulgarisation de la théorie de la relativité d'Einstein. Cet aspect nous amènera à envisager l'actualisation filmique d'autres implications théoriques de la physique moderne.

Le cercle, figure géométrique récurrente

Les figures circulaires et sphériques² abondent dans les films de J. Medem et leur présence est soulignée avec insistance par des procédés formels marqués. Je me limiterai dans un premier temps à en signaler et analyser brièvement quelques occurrences.

Dans *Vacas*, la caméra semble plonger dans l'œil d'une vache et pénétrer de la sorte à l'intérieur de l'animal comme le suggère l'écran noir qui suit. Une ouverture à l'iris nous fait passer de la première époque (« Frente carlista, Biskaia, 1875 ») à la seconde qui commence trente ans plus tard (« Guipuzcoa, primavera de 1905 »). Un peu plus tard, la caméra semble être placée à l'intérieur d'une vache (nommée « la pupille »); un cercle par lequel regarde le grand-père et figurant l'œil de la vache nous donne à voir une partie du monde extérieur. Un zoom arrière rapide fait disparaître le cercle, plongeant ainsi le champ dans le noir tandis que l'on entend les battements de cœur de la bête. Un plan de l'aube en ouverture en fondu fait la transition avec la troisième époque (« Diez años después, primavera de 1915 »).

Le cercle de l'œil est ici le lieu du passage d'un espace à un autre (de l'extérieur du corps à l'intérieur et vice versa), il est également celui où s'articulent la vision et la non-vision. Associé à la figure typiquement cinématographique de l'ouverture à l'iris il renvoie à la position spectatorielle et à la dialectique visible / invisible, champ / hors-champ. Le fait que ces cercles soient impliqués dans les changements d'époque indiqués par les titres intermédiaires montre clairement que le motif circulaire peut être envisagé comme un seuil concernant à la fois l'espace et le temps. De plus, le recours à l'iris, extrêmement rare aujourd'hui, convoque sur les écrans de la fin du XX^e siècle l'écho du cinéma des origines³. Le cercle de l'iris s'ouvre donc à la fois sur un passé diégétique (« Primavera de 1905 ») et sur l'histoire de la forme cinématographique⁴.

Dans *Tierra*, les figures circulaires sont en étroite relation avec l'identité double du protagoniste, Ángel⁵, qui, selon la libre interprétation du spectateur, souffre d'une schizophrénie aggravée avec dédoublement de la personnalité ou bien possède effectivement un double immortel (puisque déjà mort : « Soy la parte de ti que ha muerto y te hablo desde el cosmos »), sorte de conscience envahissante se manifestant par une voix *off* ou de brèves apparitions à l'image et dont il parviendra peu à peu à s'émanciper⁶. C'est ainsi que des plans de la lune, de phares de voiture, de moto ou des plans en plongée d'une tasse de café sont directement liés soit à l'esprit déréglé d'Ángel, c'est-à-dire son espace intérieur (dans la première option interprétative) soit au cosmos, à l'espace infini dont émane la voix *off* (dans la seconde option). Ces relations sont établies par le montage ou /et par les dialogues. Prenons un exemple permettant d'illustrer la façon dont les liens s'élaborent entre la figure du cercle, d'une part, et l'espace et le temps, d'autre part.

Un soir, Ángel téléphone à Ángela depuis le bar du village, la conversation téléphonique se poursuit en *off* tandis que les plans suivants montrent :

1) Travelling latéral sur les lignes téléphoniques se découpant sur le cercle de la pleine lune.

2) Plan rapproché profil d'Ángel conduisant sa voiture et regardant en direction de la lune.

3) Succession de plusieurs plans montrant ensuite une moto, repérable par le cercle de ses phares, qui double la voiture et bifurque à droite.

4) Plan de la lune et des lignes téléphoniques. *Voix off d'Ángela*: « ¿ Quieres venir mañana a casa y cocino tu cordero ? »

5) Plan rapproché frontal d'Ángel au volant de sa voiture. *Voix in d'Ángel*: « Sí quiero ».

6) Plan de la lune et des câbles. Le travelling s'accélère, la lune semble tomber à droite du champ.

7) Travelling rapide le long du câble relié au toit de la maison d'Ángela⁷.

La séquence suivante présente le dîner annoncé dans la conversation. Il y a donc un effet de forte contraction temporelle qui ne passe pas par un procédé elliptique mais crée une continuité là où celle-ci n'existe pas (une nuit et une journée se sont en principe écoulées entre l'appel d'Ángel et le dîner). En effet, le montage mêle deux scènes différentes en faisant alterner des plans qui appartiennent aux deux : d'une part la conversation téléphonique entre Ángel et Ángela, d'autre part, le trajet en voiture effectué le lendemain pour se rendre chez Ángela. Le changement de statut de la voix d'Ángel qui de *off* devient *in* est aussi un changement d'ordre spatio-temporel puisque la réponse à la question d'Ángela apparaît dans un lieu et à un moment différent. Bien sûr, cette contraction peut être interprétée comme une réminiscence, lors du trajet en voiture, de la conversation téléphonique de la veille, mais ce n'est pas ce genre d'explication rationnelle qui est recherché ici. Il m'intéresse plutôt de repérer les effets produits par un type de montage qui, en rompant avec une représentation linéaire, construit cinématographiquement un autre rapport au temps et à l'espace. Or cette imbrication de plans concentrant en une même séquence des moments et des lieux distincts est rythmée par les plans de la lune et placée de ce fait sous le signe du cercle. Référence au cosmos, à la nuit permanente de l'espace, à l'infini d'où provient la voix immortelle du double, le cercle de la lune devient l'emblème de la réunion opérée par le montage de deux unités spatio-temporelles distinctes, la représentation symbolique du lieu commun à l'espace et au temps.

L'on retrouve ce type de montage à plusieurs reprises dans les quatre films. *La ardilla roja* présente la rencontre fortuite entre deux personnages : Jota (ex-membre d'un groupe musical), qui vient de se séparer de sa compagne Elisa, et Sofía qui, pour sa part, tente de quitter son mari Félix. Le nouveau couple part en vacances dans un camping. Un soir, ils dînent au restaurant du camping et un montage alterné fait intervenir des plans du tournage d'un vidéo-clip — il s'agit surtout de travellings circulaires et de panoramiques très appuyés⁸ — tandis que

l'on entend la chanson *Elisa* interprétée par Jota. Un photographe tente de capter l'ombre d'un avion qui survole au même instant le lieu du tournage. Un plan de l'intérieur de l'avion fait comprendre au spectateur que Sofia se trouvait à bord de cet avion alors que les deux protagonistes ne s'étaient encore jamais rencontrés. Ainsi, tandis que Jota chantait (lieu 1, temps -1), Sofia passait dans le ciel au-dessus de lui (lieu 1', temps -1'). De cette coïncidence les personnages ne sauront jamais rien⁹, seul le spectateur en sera informé par la toute-puissance du montage et il est significatif que cette impossible rencontre dans l'espace et le temps soit introduite par des travellings et panoramiques qui enveloppent les musiciens dans leurs mouvements circulaires alors que l'avion traverse le ciel en ligne droite. Ces deux figures géométriques (le cercle au sol et la ligne droite dans le ciel) dessinées par le déplacement des appareils (caméra et avion) ne sont pas sans rappeler le cercle de la lune traversé par les lignes téléphoniques dans *Tierra*.

L'on pourrait multiplier les exemples d'occurrences de la forme circulaire liée à l'espace et au temps mais il faudrait développer leur signification dans l'économie globale des films en « racontant » ceux-ci, ce qui n'est pas possible dans le cadre de cet article. Nous allons voir, en revanche, dans quelle mesure le cercle peut déterminer la construction narrative des films.

Le cercle : figure narrative

Les quatre longs métrages de J. Medem mettent tous en scène des histoires d'amour linéaires dans la mesure où elles débutent par une rencontre, se poursuivent par de multiples péripéties et s'achèvent par la réunion que l'on suppose définitive des protagonistes (*La ardilla roja*, *Tierra*) ou par la mort (*Vacas*¹⁰, *Los amantes*...). Les films conservent un déroulement chronologique et, hormis dans le cas de *Los amantes*... dont la séquence initiale est proleptique et énigmatique, il n'y a pas à proprement parler de dysnarration puisque l'élaboration fictionnelle se développe, dans ses grandes lignes, en suivant une même direction temporelle. Toutefois, le montage brise cette apparente linéarité en introduisant en son sein des perturbations de différent ordre. Le principe de continuité est souvent mis à mal et certains procédés viennent entrecouper la progression chronologique de l'intrigue et créent de très fortes anachronies¹¹.

Il s'agit tout d'abord du phénomène de répétition qui, à différents niveaux, implique une circularité. Si l'on reprend la séquence de *La ardilla roja* précédemment mentionnée l'on remarque que la coïncidence spatio-temporelle (sol / ciel, temps -1 et -1') est liée à l'action se déroulant au restaurant (lieu 2, temps 0) car ces plans sont insérés au cœur d'une conversation entre Jota et Sofia qui s'interrogent mutuellement sur leurs préférences sexuelles. Or ce dialogue (A) entre les deux personnages va bientôt apparaître comme une répétition d'un autre dialogue (B) ayant eu lieu dans l'avion. Des plans de Sofia parlant dans l'avion à un interlocuteur invisible alternent avec des plans de Sofia au restaurant. Une con-

tinuité parfaite s'instaure entre les deux dialogues comme s'il s'agissait du même : des raccords mouvement, des réponses en B aux questions posées en A, des phrases commencées en A qui se poursuivent en B¹², une continuité musicale en fond sonore, tout concourt à réunir les deux espaces et les deux temps dans un lieu commun que le cinéma est le seul à pouvoir créer. L'effet est souligné par un plan du ciel où l'avion transportant Sofia passe devant le soleil immédiatement suivi d'un plan de l'enseigne du camping au-dessus duquel passe un avion. Une ré-élaboration chronologique de la temporalité fictionnelle impose de concevoir qu'il s'agit de deux avions différents : le premier survole le tournage (temps -1 et -1') et le second passe au-dessus du camping (temps 0). Cependant, l'effet circulaire produit par la répétition et par la concentration spatio-temporelle donne l'impression qu'il s'agit du même avion car le montage parvient à créer une dimension où les temps 0 et -1 et les lieux 1 et 2 se fondent en une seule et même unité.

Bien que *Vacas* conte l'histoire de deux familles entre 1875 et 1936, c'est-à-dire sur une ligne temporelle reliant quatre points qui se succèdent (1875, 1905, 1915 et 1936), l'impression de circularité est favorisée par les nombreux échos se répondant tout au long du film. Ce dernier débute et s'achève sur une guerre civile, les vaches sont omniprésentes et ne changent pas, pas plus que n'évoluent les lieux de la fiction (les mêmes maisons, les mêmes champs, la même forêt). Ainsi les différentes époques représentées n'apparaissent-elles que comme des cas particuliers d'un même espace. Les rancunes, les qualités, les défauts et les tares se transmettent de génération en génération ; mais ce qui renforce l'idée que le temps, bien que s'écoulant sur le calendrier, ne passe pas, c'est l'utilisation des mêmes acteurs pour jouer des personnages différents. L'exemple extrême est sans doute celui de Carmelo Gómez qui incarne les différents protagonistes masculins de la saga familiale : il interprète Manuel Irigibel jeune, lorsqu'il se fait blesser sur le front carliste ; dans la seconde époque, il devient le fils de celui-ci, Ignacio, et, dans la quatrième, il joue le rôle de Pedro adulte, fils illégitime d'Ignacio. Ce processus d'auto-engendrement des personnages à travers la figure de l'acteur au lieu de souligner la filiation comme horizon d'avenir l'enferme dans la répétition des mêmes traits, de la même voix, des mêmes gestes. Il n'y a pas, en effet, de différenciation physique marquée entre les trois personnages et si le jeu de Carmelo Gómez s'adapte aux situations posées, il ne diffère pas fondamentalement d'un personnage à l'autre. La répétition fonctionne donc ici comme un frein au déroulement chronologique impliqué par le dispositif fictionnel.

La circularité narrative est également perceptible dans la récurrence de motifs et de plans qui jalonnent les films et créent une série de boucles en reliant des éléments apparemment dissociés¹³. Dans *La ardilla roja*, la chanson *Elisa* est un véritable leitmotiv musical scandant tout le film. Le motif de l'écureuil rouge est introduit par un documentaire télévisé dont l'écho pénètre un rêve de Jota dans

lequel apparaît Sofia ; il est repris par le nom du camping qui donne son titre au film. Plusieurs travellings le long de branches et de troncs d'arbres ou bien au ras du sol figurent les déplacements, en caméra subjective, de l'écureuil attiré par les appâts laissés par Sofia. Enfin, lorsque, à la fin du film, Jota retrouve la piste de Sofia, c'est au zoo de Madrid où elle travaille, dans la cage des écureuils, qu'a lieu la rencontre. La boucle est bouclée. Tous ces éléments, et bien d'autres qui ne peuvent être mentionnés ici, instaurent à l'intérieur du déroulement chronologique une série de cercles concentriques à l'image des ronds que fait le couple enlacé à la surface du lac.

Dans *Los amantes...*, des plans d'Otto adulte pilotant son avion interviennent régulièrement tout au long du film ; ces plans appartiennent à la troisième et dernière époque, celle où les amants sont séparés, si l'on reconstruit chronologiquement la vie des protagonistes¹⁴. De même, l'autobus rouge qui renverse Ana à la fin apparaît à plusieurs reprises dans des situations semblables (la voiture où se trouvent les protagonistes — ensemble ou séparés — freine brutalement au dernier moment pour éviter de percuter le véhicule qui vient de la droite), comme s'il s'agissait du même autobus traversant tout le film pour enfin toucher sa cible. Mais sa trajectoire n'est pas rectiligne, par la répétition de la situation, du type de plans (la scène est toujours filmée de l'intérieur de la voiture) et de la composition, elle décrit une série de cercles qui aboutissent à la mort d'Ana, mort finale qui entre en écho avec la mort initiale, également accidentelle, de son propre père (elle-même à l'origine de sa rencontre avec Otto¹⁵).

Ce quatrième long métrage est sans aucun doute le plus achevé et le plus rigoureusement construit de tous les films de J. Medem. Il ne sera pas possible de détailler ici la grande complexité du scénario et je me limiterai à en indiquer les grandes lignes. L'aspect le plus frappant est la répétition, au début et à la fin, de plans strictement identiques (plans des génériques, de la première et des deux dernières séquences) qui encerclent le film et font se confondre les points de départ et d'arrivée.

Pour permettre au lecteur de mieux comprendre ce qui va suivre il devient nécessaire de « raconter » l'argument du film et de situer à grands traits les personnages. Il s'agit donc d'une histoire d'amour qui unit Otto et Ana depuis leur plus tendre enfance. Après une rencontre inopinée des deux enfants, le père d'Otto, divorcé, et la mère d'Ana, veuve, font connaissance et finissent par vivre ensemble. A l'adolescence, Otto quitte le domicile de sa mère avec qui il vivait jusqu'alors pour venir habiter chez son père. A l'insu des parents, les deux adolescents vivent une liaison amoureuse jusqu'à la mort de la mère d'Otto. Celui-ci, rongé par la culpabilité (il a abandonné sa mère pour venir vivre aux côtés d'Ana), disparaît sans laisser de traces. Chacun mène alors une vie séparée : Otto devient pilote d'avion et Ana institutrice. Un jour, Ana laisse un message pour Otto chez son père auquel il rend visite à l'improviste de temps à autre. Elle lui

donne rendez-vous en Finlande, sur le cercle polaire. Lorsque, après un long périple, Otto touche au but, il voit, à quelques centaines de mètres, Ana traverser la rue sans regarder et se faire renverser par un autobus. Il se précipite vers elle et plonge son regard dans ses yeux à l'instant même où elle meurt.

Telle est, résumée grossièrement et reconstituée dans une perspective chronologique, l'histoire de *Los amantes...* Or le film n'a que peu à voir avec ce déroulement. En effet, après le générique (où l'on distingue peu à peu la carcasse d'un avion que recouvre une tempête de neige), commence une séquence visuelle très peu explicite où l'on voit Otto poursuivant Ana. Il s'agit en réalité d'un montage de quelques plans de deux séquences présentées indépendamment à la fin du film et réunies en une seule et même unité (nous avons déjà vu ce type de procédé). Puis débute un récit à deux voix faisant alterner les points de vue d'Otto et d'Ana. Jusqu'au départ d'Otto qui marque la séparation des deux amants, six chapitres donnent alternativement la parole à chaque protagoniste, le septième (moment où Otto et Ana se croisent sans se voir sur la Plaza Mayor de Madrid) s'intitule « Otto / Ana », les huitième et neuvième reprennent l'alternance initiale. Suivent trois chapitres caractérisés différemment bien que se poursuive le principe d'alternance des points de vue : 10) « El círculo polar », 11) « Los ojos de Ana », 12) « Otto en los ojos de Ana » (ce sont les deux derniers qui nous intéressent maintenant puisque la séquence du début leur emprunte ses plans¹⁶).

L'enchaînement des chapitres dessine un tracé allant de l'enfance à l'âge adulte sans toutefois imposer une stricte chronologie car l'alternance des points de vue suppose le plus souvent des retours en arrière et une narration des mêmes événements sous un angle différent. De la même manière, certains éléments délibérément dynarratifs empêchent l'élaboration d'un récit chronologique. C'est, par exemple, la présence simultanée d'Otto enfant et d'Otto adulte dans une même scène (la découverte de sa mère morte), ou bien la substitution des personnages adolescents par les mêmes personnages à l'âge adulte à l'intérieur d'une photo de famille¹⁷. Le film tisse une trame où le passé, le présent, l'avenir, le désir, le rêve, le fantasme et le réel sont inextricablement liés.

A la fin du film, l'accident d'Ana est présenté depuis son point de vue : entre le choc et sa mort elle se rêve courant vers l'appartement du vieil Otto (l'allemand que le grand-père d'Otto a sauvé pendant la guerre et en souvenir duquel son petit-fils a été baptisé) où l'attend son amant. Le chapitre suivant montre la scène depuis le point de vue d'Otto qui se précipite vers le corps d'Ana étendu sur la chaussée. Le dernier plan est un très gros plan des yeux d'Ana (son regard est mort) dans lesquels se reflète le visage d'Otto. Grâce à un lent zoom avant sur l'œil droit, la pupille d'Ana et le reflet d'Otto envahissent progressivement le champ tandis que l'on entend en son *off* le souffle grandissant de la tempête. Un fondu enchaîné surimprime des bourrasques de neige sur le visage d'Otto et fait

apparaître la carcasse de l'avion, la fin du plan (sur lequel se déroulera le générique de fin) correspondant exactement au dernier plan du générique initial. Le simple redoublement du générique enferme explicitement les destins d'Otto et d'Ana, — dont les prénoms sont eux-mêmes circulaires¹⁸, est-il besoin de le signaler? — dans un premier cercle qui n'a rien de gratuit puisque la première séquence (le prologue) est un montage de plans extraits des deux dernières.

Ainsi comprend-on rétrospectivement que les deux narrations croisées d'Ana et d'Otto (la quasi totalité du film, à l'exception du prologue et du double générique) étaient entièrement contenues dans l'échange de regards à la limite de la mort entre Otto et Ana, et *dans* l'instant de la mort. Le film peut donc être perçu comme un étirement de cet instant fulgurant où, selon le lieu commun, la vie entière défile devant les yeux de celui qui meurt¹⁹. Mais ce n'est pas la piste qui sera empruntée puisque j'en arrive au point d'articulation avec la notion physique d'espace-temps annoncée dans l'introduction et qui a déjà été mentionnée brièvement dans les développements antérieurs.

Un arrière-plan de théorie quantique

Avant d'aborder (en néophyte) quelques notions de physique, je souhaite partir de l'exemple précis du prologue. Voici le découpage de cette séquence (les plans empruntés au chapitre 10, « Los ojos de Ana » sont indiqués par A et ceux tirés du chapitre 11, « Otto en los ojos de Ana », par O) :

A 1 : Gros plan d'un journal, image bougée. Photo de l'avion accidenté et titre en finnois²⁰.

Fondu enchaîné

A 2 : Contre-plongée du ciel (la caméra bouge) et des pages de journal qui s'envolent.

A 3 : Gros plan flou des pages qui retombent. Otto (l'allemand) apparaît à sa fenêtre.

A 4 : Gros plan des yeux d'Ana.

A 5 : Contre-plongée du ciel: une page de journal retombe et envahit le champ.

A 6 : Travelling avant en plongée sur les jambes d'Ana. Elle court.

O 7 : Travelling arrière sur Otto en plan rapproché taille. Il court.

A 8 : Suite du plan 6. Ana gravit les marches vers la porte d'entrée de l'immeuble.

O 9 : Suite du plan 7.

A 10 : Contre-plongée de la cage d'escalier. Ana monte les marches quatre à quatre.

O 11 : Suite du plan 9.

A 12 : Travelling avant suivant Ana de dos qui pénètre dans l'appartement.

O 13 : Gros plan des yeux d'Ana et apparition du reflet d'Otto dans ses pupilles.

A 14 : Gros plan d'Ana dans l'appartement, le regard vide. Otto entre de dos dans le champ et l'enlace.

O 15 : Reprise du plan 13.

Les plans 1, 2, 3 et 5 sont des plans subjectifs, ils correspondent à ce que voit Ana au moment de l'accident. Les plans 6, 8, 10, 12, 14 appartiennent au chapitre 11 mais offrent une visualisation du rêve d'Ana (on peut également lire ces plans comme une autre fin possible : c'est l'accident qui a été fantasmé et, dans la

« réalité », Ana a poursuivi son chemin pour se rendre chez Otto (l'allemand) afin qu'il lui traduise l'article²¹), c'est-à-dire qu'ils se situent à un autre niveau de conscience. Il n'y a, dans toute la séquence, aucun son diégétique à l'exception d'un bruit de papier froissé qui correspond au moment de l'accident et une sorte de vrombissement lorsque la dernière feuille du journal retombe. Ces sons ne reproduisent pas les bruits « réels » de l'accident mais plutôt une sorte de perception interne et assourdie qui pourrait être celle d'Ana. Cette absence de réalisme de la bande son décontextualise l'événement en le plaçant hors de l'espace et du temps dans lesquels se meut habituellement le son.

L'intérêt fondamental de ce prologue est qu'il produit un événement dans le film qui *n'a pas lieu* dans l'histoire d'Otto et Ana. En effet, la poursuite que voit le spectateur dans le prologue (Otto courant derrière Ana) est le résultat du montage entre la course d'Otto vers le lieu de l'accident et la course (imaginaire, mais cet aspect est ici secondaire) d'Ana vers l'appartement du vieil Otto. Il y a réunion de deux moments et de deux niveaux narratifs différents dans une séquence qui devient autonome puisqu'elle *signifie* autre chose que les deux séquences (postérieures dans le déroulement du film) qui sont à son origine.

Cet exemple, ainsi que la mise en scène de la mort d'Ana, offrent deux points d'ancrage à partir desquels l'on peut envisager que les théories de la physique moderne constituent un substrat conceptuel puissant des films de J. Medem.

Nous avons vu, avec ces deux exemples, que si l'on entreprend une déconstruction du récit dans le but de reconstruire l'histoire, l'opération n'a aucun intérêt et entraîne inévitablement une perte de sens puisqu'elle réinscrit l'espace-temps²² créé dans une simple relation de cause à effet (c'est-à-dire dans une conception linéaire du temps). Si l'on se place dans le cadre de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, « l'espace peut fort bien être (et est probablement) fermé en lui-même et cependant sans frontières, et deux événements peuvent se produire de telle sorte que *l'un quelconque d'entre eux* puisse être regardé comme précédant l'autre »²³. La lecture de *Los amantes...*, de par sa conception circulaire, implique, non pas *a posteriori* mais simultanément une lecture prospective et rétroactive. Car le cercle ne possède ni début ni fin, il impose une synchronie « à l'égard de laquelle la diachronie est un phénomène dépendant et interne »²⁴. Plusieurs exemples ont montré qu'il est le lieu commun de l'espace et du temps dans la mesure où il les contient sans les limiter. Aussi peut-on envisager *Los amantes...* comme une transposition cinématographique d'un espace-temps courbe, discontinu, fermé mais non borné puisque en expansion, et le cercle comme une métaphore de cet espace-temps.

Notre vision limitée du monde nous fait, instinctivement, reconstruire l'axe chronologique de l'histoire des personnages, mais un examen plus attentif des unités qui composent le film a montré que cet axe non seulement est discontinu mais également peut s'inverser. Pour la physique moderne, il ne s'agit que d'une

question d'échelle : à l'échelle des particules élémentaires voyageant à la vitesse de la lumière, « certaines vont dans le sens du temps, mais [...] *d'autres remontent le cours du temps* [...] Dans la description en termes de trajectoires fractales dans l'espace-temps, chaque particule individuelle oscille entre passé et futur aux très petites échelles »²⁵. C'est bien ce qui se produit dans le film : à grande échelle, l'on retrouve un écoulement linéaire du temps tandis qu'à petite échelle l'on assiste à un va-et-vient entre passé et futur (doublé d'un va-et-vient entre réel et imaginaire) dont la force signifiante nie toute pertinence à l'appréhension linéaire.

Nous avons vu, en outre, que les chapitres 11 et 12 proposent deux versions différentes des conséquences de l'accident d'Ana. Dans le premier chapitre, l'on voit, juste après l'accident, Ana courir chez Otto (l'allemand) où elle retrouve Otto, son amant. Dans le second, Otto accourt vers Ana pour la voir mourir et plonger son regard dans le sien. Une lecture rationnelle (c'est-à-dire fondée sur des relations de cause à effet) nous fait interpréter la course d'Ana comme le produit de son imagination et sa mort comme un fait avéré. Il n'empêche que les deux propositions coexistent. Dans l'espace-temps, plusieurs réalités (ou variables) d'un même objet peuvent exister en même temps. Dans l'expérience imaginée par Schrödinger, un chat enfermé dans une boîte équipée d'un dispositif infernal peut être à la fois mort et vivant²⁶: « [la] fonction ondulatoire impliquant un 'chat vivant' et [l']autre impliquant un 'chat mort' [...] sont aussi réelles l'une que l'autre »²⁷. Dans deux séquences présentées comme parallèles et se déroulant en même temps (l'accident vécu par Ana et l'accident vu par Otto), Ana est à la fois vivante et morte (de même que dans *Tierra*, Ángel communique avec son double qui est déjà mort et dans *Vacas*, le grand-père se trouve simultanément dans la vie et dans la mort²⁸).

Le paradoxe du chat de Schrödinger nous permet d'envisager l'échange de regards au moment de la mort d'Ana et la condensation temporelle produite par la structure circulaire non pas dans le sens du lieu commun du défilement mnésique d'une vie entière mais comme une ouverture sur un monde jusque-là inaccessible à nos perceptions communes où des éléments dissociés dans l'espace et le temps newtoniens peuvent exister ensemble dans un même espace-temps. Le cercle des yeux d'Ana dans lesquels s'abîme le regard d'Otto serait le lieu commun de tous les événements narrés par le film, des différentes strates temporelles, des multiples niveaux de réel possibles, de la vie et de la mort. L'on observe un lieu similaire dans *La ardilla roja* lorsque Jota découvre, à la fin du film, que Sofía se trouvait *déjà* à l'arrière-plan d'une photo le montrant dans la rue avec sa compagne²⁹. Comme dans le plan sur les yeux d'Ana, la caméra effectue un zoom avant sur la silhouette à l'arrière-plan et permet au spectateur d'identifier Sofía. L'objet en soi n'est pas circulaire mais cet épisode referme certains cercles narratifs restés ouverts. Il n'est pas possible de détailler ici cet exemple, toujours est-il que tout le film semble contenu dans cette photo (sorte de big bang initial bien

que sa révélation soit située à la fin du film comme dans *Los Amantes...*), à la fois cause et conséquence des événements passés et à venir, lieu commun aux deux protagonistes qui à la fois se connaissent déjà (la photo se met en mouvement et Sofía souffle un mot à l'oreille de Jota en le croisant) et ne se connaissent pas encore.

Les perspectives qui s'ouvrent à ce moment de la vision du film sont vertigineuses pour le spectateur qui a alors l'obscur intuition d'avoir franchi les limites de sa propre perception. Car, pour ces deux longs métrages — et, dans une moindre mesure pour les deux autres — la réception même n'est pas produite en fonction du déroulement linéaire du film dans sa consécution séquentielle mais en fonction de la construction simultanée d'un espace-temps autonome. Cette construction dépend de l'agencement des plans et des séquences, certes, mais également du travail produit par le spectateur / sujet qui va interpréter dans un sens ou dans l'autre le film / objet (et les films de J. Medem se prêtent spécialement aux interprétations multiples, nous l'avons vu). L'on rejoint ici le principe d'indétermination énoncé par Heisenberg et qui est l'un des fondements de la physique moderne (et, par ricochet, de la critique contemporaine), selon lequel « l'objet n'a pas une existence indépendante du sujet qui l'observe. [...] Nous devons comprendre que nous n'observons jamais un objet sans le modifier ou l'affecter par notre propre activité au cours de l'observation. Nous devons comprendre que, sous le choc de nos méthodes raffinées d'observation et de nos méthodes d'interprétation des résultats d'expérience, cette mystérieuse frontière entre le sujet et l'objet s'est effondrée »³⁰.

D'autres notions de physique moderne apparaissent dans le cinéma de J. Medem, notamment les questions concernant la mesure de la trajectoire des particules élémentaires et la prédictibilité de ces trajectoires³¹. En effet, l'accent est mis régulièrement dans les dialogues ou dans la construction du scénario sur la puissance du hasard et des coïncidences qui font que des êtres (ou plutôt des corps) vont se rencontrer, se croiser sans rencontrer ou bien ne pas se croiser³². La trajectoire de l'autobus rouge dans *Los Amantes...* en est un bel exemple. Dans *Tierra*, Ángel fait remarquer : « ¿ Sabías que la mayor parte del cosmos está vacía ? Fijaos, si nos soltaran al azar en medio del cosmos, la posibilidad de encontrarnos con un planeta sería prácticamente nula ». L'hypothèse réductionniste selon laquelle les macrostructures (le cosmos) ne font jamais que reproduire des microstructures, hypothèse qui trouve également ses fondements au niveau de la physique des particules élémentaires³³, est particulièrement présente dans *Tierra* où l'on assiste à un va-et-vient constant entre des plans des étoiles et des plans de cloportes observés au microscope. Les exemples abondent et il faudrait plus d'espace (et de temps) pour emprunter toutes les pistes qu'ils suggèrent.

Conclusion

Toutes ces notions et bien d'autres apparaissent dans le cinéma de J. Medem car elles font partie d'un système de représentation commun quoique non formulé. Il est vraisemblable qu'aucun des postulats de la physique repris dans cet article n'ait étonné personne car, sans toujours connaître leur origine, tout le monde admet plus ou moins confusément ces principes qui ont peu à peu conquis notre mode de pensée. Il s'agit donc bien de lieux communs.

Car les propositions d'Einstein n'ont pas seulement bouleversé la conception physique de l'univers, elles ont également bouleversé notre vision du monde³⁴ et influencé ses représentations (littérature³⁵, peinture, cinéma, entre autres). Le cinéma de science-fiction³⁶ a notamment contribué à répandre et déformer les notions d'espace-temps et de quadridimensionnalité. Ainsi, la phrase d'Einstein « le temps absolu n'existe pas » est-elle devenue « le temps n'existe pas » puis, « le temps est une quatrième dimension de l'espace »³⁷. Mais, au-delà du folklore attaché à toute vulgarisation³⁸ de notions extrêmement complexes et difficilement saisissables par les néophytes, les théories d'Einstein — et ses prolongements — semblent avoir modifié en profondeur les rapports entre les arts et le monde³⁹.

Le cinéma de J. Medem reprend, d'une part, de façon explicite, les stéréotypes attachés à la diffusion des concepts de la physique moderne et, d'autre part, constitue un modèle d'imprégnation en profondeur de ces concepts puisqu'il en fait un système⁴⁰. Quelques exemples pris dans les dialogues suffisent à montrer que le cinéaste exploite en toute connaissance de cause ces lieux communs. La notion d'espace-temps transparaît dans *Tierra* lorsque Ángel dit à Tomas, désespéré par la mort de sa femme: « Os separa una distancia enorme [...], tu mujer está a más de 20 000 años de aquí, ésta es la edad del universo, y como ella ha dejado de existir, ha tenido que retroceder todo ese tiempo » ; il insiste auprès de Mari : « La muerte es sólo un viaje por el tiempo ». Dans *Los Amantes...*, Ana enfant s'enfuit quand sa mère vient lui annoncer la mort de son père ; la voix *off* d'Ana adulte commente : « Y cuando digo que no es que no. Se puede correr hacia atrás, unas horas atrás, una vida... » D'autres exemples ont déjà été donnés.

Si la formation médicale de J. Medem explique en grande partie la dimension psychanalytique de ses œuvres⁴¹, elle permet également de comprendre que sa connaissance des théories de la physique moderne soit plus approfondie que celle du commun des mortels⁴². Il est évident que cette connaissance imprègne ses films, même s'il importe peu de savoir jusqu'à quel point il s'agit d'une influence consciente. A la fois présentes comme lieux communs, les notions de la physique moderne offrent une clé de lecture très performante des différents univers filmiques proposés. Elles permettent d'ouvrir le champ de la réception dont l'analyse se limite souvent à une réduction d'une construction complexe par un

processus de déconstruction-reconstruction élaboré en fonction du sacro-saint principe de *continuum*.

L'idée initiale de cet article était de montrer en quoi les implications théoriques de la physique moderne pouvaient éclairer le cinéma de J. Medem et l'objectif a été, au moins partiellement, atteint. J'ignorais toutefois que le cinéma me permettrait de mieux appréhender les idées d'Einstein et certaines notions de mécanique quantique (le chat de Schrödinger, par exemple). Il est communément admis que ces postulats sont inaccessibles à l'intuition et ne peuvent pas être compris en dehors du formalisme mathématique — c'est ce qu'affirme l'école de Copenhague. Or, j'en arrive à l'hypothèse, provisoire (la démonstration sera développée ailleurs), que seul le cinéma, quand il s'émancipe un peu du poids du réalisme, s'avère capable de représenter l'espace-temps et les multiples réels possibles qui en découlent dans la mesure où il est le seul art qui, parce qu'il peut manipuler à la fois l'espace bidimensionnel de l'image, le mouvement et le temps, puisse donner l'intuition d'un monde différent de celui auquel nos sens nous donnent accès.

¹ A. Dobson, « Le paradoxe du temps » cité par M. Gardner, *L'univers ambidextre* [1964], Paris, Seuil, 1985, p. 294.

² Les objets sphériques (lune, œil, citerne...) seront ici assimilés au cercle dans la mesure où leur représentation cinématographique — bidimensionnelle — leur confère une dimension plane.

³ « Aux premiers temps du cinématographe, on croyait davantage à une langue du film, distincte des langues proprement dites mais conçue sur leur modèle. Aussi l'appareil visible des signes de ponctuation était-il plus important qu'aujourd'hui. C'était l'époque des caches, des iris, des rideaux », C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1972, II, p. 111.

⁴ L'on remarque également dans *Los amantes...* l'emploi du volet pour souligner une ellipse alors que cette figure avait pratiquement disparu de la rhétorique cinématographique. Signalons que le réinvestissement de ces formes anciennes est un phénomène relativement récent que l'on peut observer chez d'autres jeunes cinéastes.

⁵ Il est difficile de ne pas voir dans *Tierra* l'influence du film de Wim Wenders, *Les ailes du désir* (1987).

- ⁶ Les rapports complexes qu'entretiennent Ángel et son double invitent à une lecture psychanalytique très productrice mais qui nous éloignerait trop des objectifs de cet article.
- ⁷ Voir le storyboard de la séquence reproduit dans l'article de C. Montoya-Sors, « L'odyssée d'un ange exterminateur (*Tierra* de Julio Medem) », *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Actes du XXIX^e Congrès de la Société des Hispanistes Français, Saint-Etienne, 19-20-21 mars 1999, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 447.
- ⁸ Figures également récurrentes dans *Tierra* comme le signale C. Montoya-Sors, *op. cit.*, p. 444.
- ⁹ Ce type de coïncidences est très fréquent dans les films de Medem. Dans *Los amantes...*, par exemple, l'avion piloté par Otto croise celui qui emmène Ana en Finlande.
- ¹⁰ Dans ce film, comme dans *Los amantes...*, coexistent deux fins possibles : soit les protagonistes meurent, soit ils parviennent à s'échapper. Nous verrons plus tard les implications théoriques de cette double option.
- ¹¹ Terme par lequel G. Genette désigne « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.
- ¹² Un exemple : A : Sofía : « Me gusta desnudarme despacio y montarme encima de ti y apretarte con fuerza entre mis piernas » (sourire), B : Sofía (sourire) « para que no te escapes ».
- ¹³ L'on détecte aisément de nombreux éléments récurrents entre les films eux-mêmes : les mêmes acteurs, la présence itérative d'avions, de motos, d'appareils photo (toujours avec une fonction de médium), les animaux, les travellings au ras du sol ou les très gros plans insolites (montrant des poils qui se hérissent par exemple). La récurrence peut également s'effectuer par glissement : dans *La ardilla roja*, Félix (C. Gómez) dit : « Soy el ángel de Sofía », or, dans *Tierra*, le personnage interprété par C. Gómez se nomme Ángel. Toutes ces répétitions créent des échos interfilmiques, des boucles qui lient les films entre eux et construisent un espace commun interdépendant.
- ¹⁴ Le film, constitué de onze chapitres, peut être divisé en trois époques ou trois âges correspondant à l'évolution des personnages : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Cette division est facilitée par l'utilisation d'acteurs différents pour chaque âge mais il ne saurait être question de réduire la complexité structurelle de ce film à une simple reconstruction chronologique.
- ¹⁵ Lorsque sa mère vient la chercher à l'école pour lui apprendre la mort de son père, Ana refuse de l'écouter et s'enfuit en courant. Sa trajectoire croisera alors celle d'Otto qui court derrière un ballon.
- ¹⁶ Il existe bien d'autres éléments qui se répètent au début et à la fin et forment une série de cercles concentriques. Par exemple, dans le chapitre 10, sont repris intégralement des plans et des fragments de texte en voix *off* qui apparaissent dans les deux premiers chapitres.
- ¹⁷ Et il ne s'agit pas, dans ce cas là, d'un « truc » de mise en scène pour suggérer le passage du temps comme cela peut se produire à une autre occasion (lors de la deuxième

apparition de l'autobus rouge, les enfants deviennent des adolescents après le choc du coup de frein).

- ¹⁸ Ces deux palindromes sont, de plus, symétriques entre eux (tous deux commencent et terminent par une voyelle et possèdent une consonne intercalée). Par ailleurs, la spécularité finale est déjà contenue dans les prénoms (Ana est le reflet d'Ana, Otto est le reflet d'Otto) ; les personnages eux-mêmes font remarquer que leur prénom peut se lire indifféremment à l'endroit ou à l'envers, il n'y a pas d'ordre imposé, la lecture (des prénoms mais aussi du film) peut se faire dans n'importe quel sens.
- ¹⁹ Stéréotype dont l'archétype de la mise en images est le film de C. Sautet, *Les Choses de la vie* (1970).
- ²⁰ La dernière des multiples péripéties du film cause la mort d'Ana. Otto ayant sauté en parachute pour tomber tout près de l'endroit où vit Ana, près d'un fjord, son avion s'est écrasé. Ana apprenant l'accident se précipite à la ville voisine pour acheter le journal. Absorbée par sa lecture (ou tentative de décryptage du finnois), elle traverse devant l'autobus.
- ²¹ Comme dans le conte de J. Cortázar, « La noche boca arriba » où le rapport entre le rêve et la réalité s'inverse brutalement à la fin.
- ²² « La relativité restreinte d'Einstein et Poincaré [sic] identifie le temps à une quatrième dimension de l'espace-temps. La raison pour laquelle nous n'en avons pas conscience, alors que nous avons conscience des trois dimensions de l'espace, est purement conjoncturelle. En effet, une rotation dans l'espace-temps est simplement un changement de vitesse relative. Comme nous n'avons accès, pour le moment, qu'à de toutes petites vitesses par rapport à la vitesse de la lumière, les rotations qui nous sont accessibles dans l'espace-temps sont minuscules, alors que nous pouvons tourner comme nous voulons dans l'espace. Si, un jour, l'homme accède à des vitesses proches de la vitesse de la lumière, il verra l'espace-temps ! », L. Nottale, *La relativité dans tous ses états*, Paris, Hachette, 1998, p. 285.
- ²³ E. Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde* [1951], Paris, Seuil, 1992, p. 68.
- ²⁴ P. Sporn à propos du champ littéraire, « Physique moderne et critique contemporaine », *Poétique*, 67, 1986, p. 323.
- ²⁵ L. Nottale, *op. cit.*, p. 287.
- ²⁶ Pour le détail de l'expérience, voir E. Schrödinger, *op. cit.*, p. 106.
- ²⁷ J. Gribbin, *Le chat de Schrödinger*, Paris, Flammarion, 1994, p. 276.
- ²⁸ Pedro : « Abuelo, ¿ qué hay al otro lado del agujero ? », Abuelo : « Lo mismo que aquí o parecido. Al otro lado estáis vosotros », Pedro : « Nosotros estamos aquí », Abuelo : « No, aquí sólo estoy yo, dentro de poco me acompañará la pupille » (*la pupille* est une vache qui va bientôt mourir).
- ²⁹ C. Montoya-Sors analyse la fonction des images fixes dans ce film, dans « Le syndrome de l'écureuil : l'invention de la mémoire dans *La ardilla roja* de Julio Medem », *Amadís*, 3, 1999, p. 312-321.

- ³⁰ E. Schrödinger, *op. cit.*, p. 70. Précisons qu'Heisenberg se référait à la modification de la trajectoire des électrons produite par les instruments de mesure.
- ³¹ Voir par exemple, L. Nottale, *op. cit.*, p. 117-129.
- ³² La rencontre fortuite est un élément central dans les quatre longs métrages.
- ³³ Bien qu'elle ne fasse que reprendre l'une des métaphores les plus répandues depuis l'Antiquité pour représenter le monde.
- ³⁴ « Exception faite peut-être du marxisme, les concepts de la physique moderne ont sans aucun doute influencé nos orientations culturelles et nos motivations idéologiques avec une force qui, pendant ces soixante dernières années, a été supérieure à celle de tous les autres systèmes de pensée, linguistique comprise », P. Sporn, *op. cit.*, p. 319.
- ³⁵ Dans la préface de *The Alexandria Quartet*, L. Durrell revendique cette influence : « In trying to work out my form I adopted, as a rough analogy, the relativity proposition. The first three were related in an intercalary fashion, being « siblings » of each other and not « sequels » ; only the last novel was intended to be a true sequel and to unleash the time dimension », London, Faber and Faber, 1962, p. 5.
- ³⁶ L'un des premiers films ayant construit son univers diégétique à partir des concepts einsteiniens est *La Planète des singes* de F. J. Schaffner (1968). Le voyage dans l'espace à la vitesse de la lumière y devient un voyage dans le temps.
- ³⁷ Dans la théorie de la relativité restreinte, le temps est une quatrième dimension de l'espace-temps et non une quatrième dimension de l'espace euclidien. Voir M. Gardner, *op. cit.*, p. 187.
- ³⁸ A propos de la vulgarisation et de la déformation des théories d'Einstein, voir M. Biezunski, *Einstein à Paris*, Saint-Denis, PUV, 1991.
- ³⁹ La critique littéraire n'a pas échappé à ce séisme comme en atteste le passionnant article de P. Sporn, *op. cit.*, p. 315-334.
- ⁴⁰ A propos des interactions fécondes entre la science et le cinéma en général, voir J. Jouhaneau, « De la réalité scientifique au réalisme cinématographique » dans A. Martinet (éd.), *Le cinéma et la science*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 224-247.
- ⁴¹ Il avait entrepris des études de médecine dans le but de devenir psychiatre. Voir C. E. Herredero, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 248-251.
- ⁴² En Espagne, les études de médecine incluent, les deux premières années, un enseignement très complet de physique.