

Éléments d'aide à l'évaluation

SUJET 1

1° partie du sujet :

On appréciera la capacité du candidat à :

- Maîtriser les principes d'écriture d'un scénario,
- Assurer la cohérence dramaturgique du fragment,
- Prendre en compte la trame narrative proposée par le document et la consigne d'écriture,
- Choisir dans le fragment de scénario le potentiel dramatique et cinématographique de la trame narrative du document proposé et de la consigne d'écriture.

2° partie du sujet :

On appréciera la capacité du candidat à :

- Présenter les enjeux du fragment de scénario (genre, personnages, action....)
- Défendre ses partis pris de mise en scène
 - o En montrant comment ses choix prennent en compte la trame narrative proposée par le document,
 - o En explicitant les enjeux cinématographiques de la consigne d'écriture et leur traitement dans le scénario et le projet de réalisation,
- Opérer des choix significatifs pour cette présentation,
- Proposer des éléments visuels pertinents

SUJET 2

Patrizio Guzman, *Nostalgie de la lumière*, 2010

Axes d'étude : Fragments, Près/Loin, Formes circulaires

1° partie du sujet

On attend :

- La prise en compte de l'entrée choisie
- Un usage pertinent des photogrammes sélectionnés
- La capacité à faire des liens entre photogrammes, entre les photogrammes et le film
- Une cohérence du parcours proposé
- La maîtrise du vocabulaire d'analyse filmique

On valorise :

- Ce qui n'est pas explicitement suggéré par les photogrammes : dimension sonore du film, montage
- Ce qui relève des contextes du film
- L'élargissement à d'autres œuvres pertinentes
- Un aboutissement de la réflexion qui met en évidence les enjeux de l'axe d'étude pour le film

On pénalise :

- La méconnaissance avérée du film
- Une simple juxtaposition de remarques
- L'absence ou la rareté de références audiovisuelles au film
- Une approche uniquement descriptive ou narrative des photogrammes
- Une langue incorrecte

Axe d'étude : Fragments

Entrée en matière possible :

Photogramme 23 : gros plan de la main de Vicky Saavedra tenant des petits morceaux minuscules. En off, elle précise que ce sont « des éclats de fémur ou d'os du bras ». Le terme fragments a ici son sens le plus concret : petits morceaux, parties d'un tout.

Le photogramme condense l'un des fils essentiels sur lesquels se construit le film : dans le désert d'Atacama des femmes cherchent inlassablement les restes de leurs proches disparus, assassinés durant la dictature militaire de Pinochet.

Cette entrée ouvre plusieurs perspectives. A l'image des femmes qui rassemblent des fragments d'os dans l'espoir de retrouver l'ensemble du corps, le documentaire assemble des fragments apparemment disparates qui construisent peu à peu un tissage de significations.

Parcours de réflexion :

❖ Des fragments concrets, matériels :

Fragments d'os, restes des disparus: Photogrammes 24, 25, 22, 28,31

Photogrammes 24 et 25 : Vicky Saavedra et Violetta Berrios témoignent de cette quête de fragments d'os, comme autant de restes de disparus.

Vicky Saavedra énumère les fragments du corps de son frère qui ont été retrouvés et à partir desquels elle peut reconstituer la façon dont il a été tué. Dans son récit le pied retrouvé de son frère prend une signification toute particulière, tenant lieu de corps, de regard, d'être.

Pour Violetta Berrios, chaque fragment d'os si ténu soit-il, relance la quête et l'espoir : « Je ne veux pas d'un morceau, je le veux entier ».

Photogramme 22

Découverte, pendant le tournage du film, du corps d'une détenue dont on voit des parties, pieds, mains liées.

Photogramme 28 :

Photos et extraits de films de l'ouverture du Charnier de Pisagüa en 1990.

Evocation par l'archéologue Lautaro Nunez de l'exhumation par les militaires des cadavres de déportés politiques assassinés durant la dictature

Photogramme 31 : Ossements des disparus conservés dans les boîtes à l'Institut médico-légal (?) [31], n'ayant pas été identifiés, « restes de restes », sans sépulture.

Fragments plus anciens : photogrammes 11, 12, 13, 18, 19,30

Le documentaire s'attache à la présence dans le désert d'Atacama d'autres fragments, plus anciens, reconnus pour leur intérêt historique et scientifique, et se développe comme une archéologie, celle des traces de bergers et caravaniers précolombiens, celle l'ancienne carrière de salpêtre, exploitée au 19^{ème} siècle, sur les ruines de laquelle se construit le camp de déportation de Chacabuco.

Photogrammes 11, 12, 13 : vestiges remarquablement conservés des civilisations précolombiennes dont l'archéologue Lautaro Nunez montre des fragments d'inscriptions.

Photogramme 30 : restes des premiers habitants d'Atacama soigneusement rangés et conservés.

Photogrammes 18 et 19 : photographie de la mine et d'objets, fragments des vies des mineurs, montrés également par des plans de tombes -ouvertes pour certaines et laissant apparaître des membres.

Le passé concernant les mineurs, comme celui des déportés est présenté comme occulté. Le film met l'accent sur cette mauvaise conscience historique en l'opposant à la valorisation de la recherche, de la découverte et de la conservation des fragments archéologiques plus anciens.

❖ Un documentaire construit par fragments

A l'image des femmes qui rassemblent des fragments d'os dans l'espoir de retrouver l'ensemble du corps, ou de l'archéologue qui découvre des traces anciennes, le documentariste assemble des fragments apparemment disparates qui construisent peu à peu un tissage de significations.

Un montage par fragments : Photogrammes 9 11 20 25 26 32 :

Interviews croisés de l'astronome Gaspar Galaz, de l'archéologue Lautaro Nunez, des femmes qui fouillent le sol, de Valentina Rodriguez fille de disparus : ils font entendre une parole à plusieurs voix sur le passé chilien et conduisent une même réflexion sur le sens de la quête de l'homme : quête des fragments d'os dans le désert, quête des traces de l'Histoire et quête des étoiles disent son rapport au passé et à la mémoire et son besoin de vérité.

Le montage procède par rapprochement des différents témoignages tout en mettant en évidence l'écart entre le présent des discours et le passé des événements auxquels ils se réfèrent : traces précolombiennes, mines du 19^{ème} siècle, déportation, étoiles.

Photogrammes 3,4, 8, 9, 17,18, 28, 33 :

aux prises de vue du réalisateur s'ajoutent des images de statuts divers : ressources filmiques et photographiques provenant de fonds différents, images d'archives, photographies privées : ce sont autant de fragments d'une Histoire, d'une mémoire, d'une recherche.

Photogrammes 7,8 : reprise et variation de plans récurrents : corps célestes mis en valeur par le cadre, la musique, les couleurs et les rythmes

Une esthétique du fragment composant une partition visuelle et sonore

Photogrammes 1 et 2, 35 : mise en rotation, monture, motorisation du télescope : les éléments de la machinerie sont mis en scène par fragments, la dévoilant progressivement au cours du film jusqu'à ce que les yeux des femmes de Calama viennent y regarder l'univers céleste

Photogrammes 3,4, 8, 9 : fragments de planètes, poussières d'étoiles, comme découverts à travers le télescope parsèment le film donnant lieu à des plans de pure contemplation.

Photogrammes 33 et 34 : reprise de la photo des parents de Valentina Rodriguez ; mosaïque des visages des disparus donnés à voir à travers plusieurs plans, autant de métaphores des vies brisées ayant une forte charge émotionnelle.

Photogramme 36 : billes : la bille comme fragment de l'univers entier, écho aux propos de Valentina Rodriguez sur le cycle dont les êtres comme les étoiles font partie.

Egalement, les objets de la maison d'enfance exhibés comme autant de traces d'une vie disparue.

Les multiples fragments élaborent de plan à plan une écriture qui explore le passé chilien et ses secrets et questionne la recherche astronomique. Leurs différents éclats s'entrelacent par l'effet du montage filmique donnant une unité profonde aux parcours du film : la recherche en astronomie, la quête des disparus de la dictature militaire, la mémoire du passé chilien, sont une même quête de la vérité et du sens.

Aboutissement du parcours :

Cet axe d'étude permet d'interroger le terme « fragments » dans son sens concret et conduit à examiner comment le documentaire construit à partir de l'agencement et de l'articulation de fragments apparemment disparates une œuvre cinématographique singulière.

Le désert d'Atacama se déchiffre comme un étrange palimpseste. Les restes d'inscriptions anciennes sont les plus évidents et recouvrent les restes plus récents des mineurs indiens du 19^{ème} siècle et des disparus de la dictature militaire. C'est ce lieu qui donne au film son unité en rassemblant les liens multiples qui unissent les divers éléments : les observatoires astronomiques ; les restes humains conservés intacts grâce à la sécheresse du sol - ceux des momies, des mineurs ainsi que les ossements des prisonniers politiques de la dictature.

C'est à une archéologie que procède le réalisateur en mettant au jour quelques restes du passé chilien. Le fragment met sur la voie de la découverte sans pour autant permettre de reconstituer l'ensemble dont il provient. Il s'agit pour le film de lui donner sens et forme, à travers une démarche éthique et esthétique. A travers les derniers plans sur la bille et le commentaire en voix off qui les accompagne Patricio Guzman parvient à recréer sur le plan symbolique une forme de plénitude.

Eléments de valorisation :

- Une mise en relation du fragment comme élément mettant sur la voie d'une découverte et de la construction du documentaire.
- Une réflexion sur le statut des images : photographie et cinéma, images d'archives.
- Une réflexion sur la musique, qui donne au film une cohérence par la répétition de motifs.
- Une sensibilité à la dimension plastique et rythmique du film ainsi qu'à la dimension poétique du montage.
- L'ouverture sur d'autres films de Patricio Guzman dans lesquels la question a une pertinence
- L'ouverture vers d'autres films dont l'esthétique met en jeu cette notion.

Axe d'étude : Près/Loin

Entrée en matière possible :

Photogrammes : 4, 11, 15

Photogramme 4 : Cette image d'archive en noir et blanc montrant les cratères d'une partie d'une planète ouvre une première piste de réflexion sur la mise en tension des deux termes, près et loin. Grâce aux télescopes spatiaux on peut voir de près ce qui est loin. C'est l'une des thématiques du film.

Photogramme 11 : Dans le même plan d'ensemble d'une grande profondeur de et du champ cohabitent deux univers, deux espace-temps : au premier plan les traces laissées sur les roches par les caravaniers précolombiens et dans la profondeur du cadre, minuscule tache blanche, l'un des observatoires astronomiques. Une seconde piste de réflexion est ici ouverte, qui inscrit l'opposition près/ loin dans une double dimension spatio-temporelle. Elle invite à interroger la façon dont le film joue sur la cohabitation des temps, le passé le plus reculé et le présent, sur la mise en articulation qu'il établit entre deux quêtes du passé, deux démarches : les recherches des astronomes qui étudient l'origine du système solaire, qui

reconstituent le passé le plus ancien à partir de ce qu'ils observent dans le présent ; les recherches des archéologues qui étudient le passé à partir des traces que les hommes du passé ont laissées sur la roche.

Le photogramme ouvre aussi vers la tension entre le détail et l'ensemble.

Photogramme 15 : Une surimpression permet au réalisateur d'associer dans l'espace d'un même plan deux images : une image en mouvement d'une galaxie qui en absorbe une autre observée au télescope spatial et une image du crâne d'une momie filmé en gros plan fixe. Cette figure de montage rend immédiatement perceptible l'association, la coexistence, la tension entre près et loin. Elle s'inscrit dans un ensemble d'associations que propose Patricio Guzman et engage une réflexion sur l'écriture filmique du documentariste et sur ce que peut le cinéma.

Parcours de réflexion :

Ces trois photogrammes rendent sensible la façon dont le documentariste travaille sur la mise en tension entre Près et Loin et la dynamique qu'elle induit. L'axe Près/Loin ouvre aux questionnements essentiels que porte le film et qu'on peut décliner selon les points suivants :

❖ **Voir de près ce qui est loin:**

Le documentaire se construit en jouant du rapprochement et de l'opposition entre ici et là-bas.

Photogrammes 2,3, 8, 9, 10, 35 : Voir loin

Le télescope permet de voir loin dans l'espace c'est-à-dire aussi de voir loin dans le passé, de remonter vers les origines, c'est la quête de l'astronome Gaspar Galaz. Le documentariste inscrit cette question dans le film par des plans récurrents d'images de nébuleuses, d'étoiles, de galaxies situées à des millions d'années-lumière, vues de loin [9] ou au plus près [8] : l'observation au télescope spatial permet ainsi de voir des détails très fins : piliers de gaz, lumières, poussières.

Photogrammes 4,5, 6, 16, 26, 27 : Proximité d'espaces éloignés

Sur terre, dans les astres : en l'absence totale de proximité réelle des espaces, le documentaire établit des liens de ressemblance et de convergence par l'image et par la voix off du documentariste, entre le sol du désert d'Atacama et celui de la planète Mars, entre les cratères de planète découverts en gros plan et les plaques de terre craquelées. Dans son interview Georges Preston explique qu'il y a le même calcium dans les étoiles et dans les os.

❖ **L'éloignement des temps : Comment voir de près ce qui est loin ?**

Cette question sert de point d'appui à une réflexion sur un paradoxe, qui traverse le film : ce qui est le plus loin est plus visible que ce qui est le plus près. Près et loin divergent sur une autre ligne, celle du visible et de l'invisible : les planètes sont visibles grâce au télescope, ce qui est enfoui dans le sol d'Atacama reste invisible.

Photogrammes : 16 17 18, 19

Tout près des observatoires astronomiques se trouvent les ruines du camp de concentration de Chacabuco, construit sur les vestiges d'une mine du 19ème siècle: les mines de salpêtre, l'exploitation des Indiens, le sort des déportés de la dictature militaire : tout ce passé pourtant proche est occulté. « On hésite à s'approcher de cette histoire proche », dit Lautaro Nunez. L'Histoire proche est cachée, maintenue dans le lointain.

Photogrammes 20, 21, 23, 24, 25, 32,33 :

«Le désert d'Atacama est une porte d'entrée vers le passé » dit Patricio Guzman dans un entretien avec Lautaro Nunez. En en faisant l'espace central de ses investigations, Patricio Guzman enquête sur la relation entre présent et passé, sur le passé dans ses différentes strates des plus éloignées aux plus récentes, à travers : les réflexions de l'astronome; la douleur de l'exil, incarnée par Victor Gonzales, enfant de l'exil, né en Allemagne; le travail de sa mère, thérapeute qui soigne d'anciens détenus, soulage les traumatismes et les douleurs du passé inscrites dans les corps, et qui évoque la souffrance qu'ils endurent à croiser dans le temps présent les bourreaux du passé; les recherches des femmes à jamais prises dans le passé et la mémoire des disparus; le souvenir et la douleur de l'absence des proches des victimes.

❖ **Faire le point, accommoder, donner à voir de près: le travail du documentariste, le film comme pensée :**

Voir loin pour mieux voir de près :

Photogrammes 32 33 : Expérience de Valentina Rodriguez, qui a pu pallier l'absence et la perte de ses parents et se construire en se projetant dans l'observation des étoiles.

Photogrammes 12, 24, 25,32 :

Garder la mémoire vivante, « obstinée » : c'est ce qui rapproche Lautaro Nunez, archéologue, des proches de victimes - Vicky Saavedra, Violetta Berrios, Valentina Rodriguez- et du travail de Patricio Guzman, qui procède à une archéologie en mettant au jour un passé chilien oublié, en articulant passé proche et passé lointain, présent et passé. Le film développe une pensée sur la quête de la vérité en entrelaçant les quêtes des astrophysiciens, des archéologues, des historiens, des femmes de Calama et celle de l'artiste.

Le plan comme espace de tension entre le proche et lointain, le passé et le présent, le détail et l'ensemble, le visible et l'invisible

Photogrammes 7, 11, 20 ; 12, 15 et 19: Tensions et dynamiques de l'espace du cadre : variations des valeurs de plan : des échelles remarquables et signifiantes qui créent une tension entre le plus proche et le plus lointain ; mouvements du champ et mouvements dans le champ (exemple les mouvements de la machinerie du télescope ; les déplacements des femmes dans le désert)

Photogrammes 13, 22, 23,27 : Le détail et l'ensemble : détails mis en évidence dans un plan d'ensemble : au pied des coupoles contemporaines des vestiges précolombiens, des messages qui viennent de loin, ceux des bergers précolombiens ; des détails mis en valeur par un gros plan : gravures rupestres ; visages ; ossements, fragments d'os.

Un montage qui pense la tension entre près et loin : continuités, reprises, diffractions et ruptures

Photogrammes 15, 27, 10 12 24 25 32, 33,34

Recours à la surimpression figure de montage récurrente dans le film qui rassemble des réalités éloignées dans le temps et dans l'espace, et qui est ici un motif filmique et une figure de pensée. (15)

Discontinuité spatiale d'un plan à l'autre mais continuité établie par le raccord : par exemple le raccord mouvement des objets célestes aux orbites du crâne (27)

Mise en tension créée par la relation entre image et commentaire off (sens du propos ; voix cadrée au premier plan sur plans de paysages ou images d'objets célestes).

Convergences, associations qui s'élaborent par la récurrence de plans et par le motif musical qui invitent à les rapprocher : planète et sol du désert ; poussières d'étoiles et fragments d'os ; visages : visages filmés des témoins vivants (10 12 24 25 32) photographies des disparus (33, 34, ainsi que celle posée par Vicky Saavedra sur le sol, ou celle du mari de Violetta Berrios), visages gravés sur la roche (13), crânes sans visage (27, 15).

Ces associations s'enrichissent de sens et de force émotionnelle au fur et à mesure de leurs occurrences et de leur entrelacement. Le montage ne juxtapose pas des plans, des témoignages et leurs illustrations, il tisse progressivement des significations et construit une pensée sur l'objet du film autant que sur sa forme.

Aboutissement du parcours :

Cet axe d'étude invite à interroger le film à partir de la mise la tension des deux termes, près et loin et la façon dont il articule éloignement des espaces les plus proches et proximité des espaces les plus éloignés, proximité des temps éloignés et éloignement des temps les proches. Le documentaire établit un lien entre deux quêtes du passé, deux démarches : les recherches des astronomes qui étudient l'origine du système solaire, qui reconstituent le passé le plus lointain à partir de ce qu'ils observent dans le présent ; les recherches des archéologues qui étudient le passé à partir des traces anciennes que les hommes du passé ont laissées sur la roche. En invitant constamment à accommoder, à faire le point, à apprendre à regarder plus loin, de plus près, le documentaire construit à partir de l'opposition et de l'articulation des deux termes près et loin une réflexion sur la question de la vérité autant que sur l'écriture du film elle-même.

Eléments de valorisation :

- Une réflexion sur la place et le sens que le film donne au désert d'Atacama
- Une réflexion sur le montage et la façon dont se construit l'articulation Près/Loain
- Une prise en compte du statut des images
- Une réflexion sur les liens entre les différentes démarches de recherche que croise le film et la place qui leur est donnée au Chili : valorisation de la recherche scientifique et archéologique mais occultation de certains pans de l'Histoire
- Les références à l'œuvre de Patricio Guzman et la façon dont il interroge la question du passé occulté (en particulier *La mémoire obstinée*)

Axe d'étude : Formes circulaires

Entrée en matière possible :

Photogramme 36 :

Des billes de couleurs et de pierres différentes roulent sur une table, avec en off, la voix de Patricio Guzman : « En faisant ce film, en me tournant vers le passé, j'ai retrouvé dans ces billes l'innocence du Chili de mon enfance, à cette époque chacun de nous pouvait garder au fond de sa poche l'Univers entier ».

La bille est l'une des nombreuses formes circulaires qui irriguent le film. Elle est choisie par le réalisateur pour sa force métaphorique : cercle parfait, forme pleine, métaphore de l'univers, image du passé. L'image et le commentaire off ouvrent plusieurs pistes de réflexion pour cet axe. Les formes circulaires, dont les occurrences sont nombreuses, dessinent un motif plastique itératif et signifiant.

Parcours de réflexion :

❖ Un motif plastique : associations.

A la toute fin de son film, le réalisateur associe les billes au cosmos. Par leur forme et leur roulement, elles se rapportent aux accessoires et aux roulements de la machinerie du télescope spatial ainsi qu'aux formes architecturales des observatoires.

Photogrammes 1 et 2

Roues, rouages, objectifs, oculaires, viseurs du télescope sont mis en scène par fragments, pris en gros plan. Les éléments de la machinerie se déclenchent les uns après les autres, opérant un mouvement circulaire qui redouble l'effet d'optique apporté par les formes sphériques des différents accessoires. Cette mise en scène joue sur un effet d'illusion : est-ce la voûte qui tourne ou le télescope ?

Photogrammes 3 4 8 9 15

Les plans de formes circulaires liées à l'activité cosmique, aux planètes, aux galaxies, aux constellations sont récurrents.

Photogrammes 7 11 20 31

L'architecture des observatoires se compose de coupoles aux formes courbes, tout comme les antennes du radiotélescope destinées à l'écoute des ondes du ciel. Cette forme se retrouve dans les arches du musée d'histoire naturelle ainsi que dans la rotonde du bâtiment dans lequel sont conservés les restes des disparus de la dictature.

❖ La composition de l'espace du cadre favorise une lecture métaphorique des formes circulaires.

Le recours au gros plan, qui fait perdre la vue d'ensemble, a un fort pouvoir de symbolisation

Photogrammes 6 et 27 : la figure formée par les cristaux de sel semble une bouche ouverte qu'on peut associer aux ouvertures des orbites du crâne ; les orbites vides du crâne sont comme deux trous noirs dans l'univers.

Photogrammes 4 5 et 16 : dans le cosmos, dans le désert les mêmes formes sphériques sur le sol Il en va de même des choix d'angles de prise de vue répétitifs :

- contre plongées mettant en valeur des formes arrondies et créant un appel vers le haut : voûte intérieure de l'observatoire, ossature de la baleine.
- plongées sur le désert depuis l'observatoire en mouvement évoquant les déplacements d'un vaisseau spatial.

La composition du plan d'ensemble construit un espace en profondeur qui relègue les formes dans la profondeur du cadre : dômes blancs des observatoires ; formes courbes du paysage à l'horizon.

Photogrammes 7, 11,20.

❖ La forme circulaire constitue une véritable figure de montage.

Les formes circulaires établissent un lien entre les plans, permettent le passage d'un plan à l'autre.

Photogrammes 26, 27 : Après la comparaison de George Preston du calcium des planètes à celui des os, un mouvement continu mène des formes sphériques des planètes à un os portant des marques sphériques puis par un panoramique jusqu'aux orbites vides du crâne. Le mouvement continu souligne la manière dont ce montage rend perceptible visuellement et de façon poétique ce qui vient d'être expliqué sur le plan scientifique.

Photogramme 29 : Le plan des cailloux est l'aboutissement d'un montage de plans d'objets sphériques

Surimpressions : poussières, minuscules petites formes sphériques lumineuses qui envahissent les plans et qui ont une forte puissance poétique et émotionnelle.

❖ L'écriture du documentaire se construit sur la dynamique des formes circulaires.

Le motif des formes circulaires engage une réflexion sur l'écriture du documentaire. Il construit des circulations subtiles entre les parcours : la quête des origines de l'univers, les recherches des traces précolombiennes, la mémoire des disparus de la dictature, composés comme autant de cercles concentriques.

Photogrammes 32 33 : Histoire de Valentina Rodriguez : travail de la mémoire, dimension cyclique du temps : retour aux origines et devenir (enfant)

Photogramme 28 et 15 : Les galets aux formes circulaires permettent d'évoquer les Indiens, leur connaissance des étoiles, leurs rites funéraires. Ils tissent un réseau de sens avec les momies conservées mais aussi avec les étoiles observées au télescope spatial.

Photogrammes 3 4 6 7 36 : La forme circulaire est la figure des cycles célestes : mouvement circulaire immuable, sans commencement ni fin qui symbolise le temps : c'est ainsi que le commentaire off conclut le dernier plan du film, après celui des billes associées avec l'univers cosmique : « chaque soir le centre de la galaxie passe au-dessus de Santiago »

Photogrammes 5 7 13 23 : Le désert d'Atacama constitue le point central du film autour duquel gravitent les différents éléments qui le structurent : astronomie, archéologie, recherche des disparus. C'est

aussi un paysage qui s'inscrit dans l'espace filmique par variations des échelles, des angles, de la lumière et dont le réalisateur sait faire ressortir les formes courbes et douces à l'horizon et celles plus arides.

Aboutissement du parcours :

L'axe « formes circulaires » permet d'aborder la dimension esthétique du documentaire et met sur la voie d'une interprétation symbolique. Ce motif s'élabore comme une entité plastique et dynamique, qui invite à lire le film comme une exploration poétique. Les nombreuses occurrences des formes circulaires, objets ronds, formes naturelles sphériques, architectures circulaires sont en correspondance avec les mouvements circulaires des objets célestes. Le déploiement du motif engage une réflexion profonde sur la dimension cyclique du temps, du retour aux origines, sur l'origine de l'univers, sur le travail de la mémoire et le devenir ainsi que sur la circulation de ces différents parcours du film. Le propos du réalisateur se développe par cercles concentriques, qui gravitent autour d'un point central, le désert d'Atacama, qu'il explore à la fois comme un cercle infernal et comme un univers entier.

Éléments de valorisation :

- Une mise en évidence de la façon dont les formes circulaires mettent sur la voie d'une symbolisation
- Une réflexion sur le rôle de ce motif dans la construction et le propos du film
- Une sensibilité à la dimension plastique, rythmique et poétique du film
- L'ouverture sur le parcours cinématographique de Guzmán : circulation et circularité
- L'ouverture vers d'autres films mettant en jeu ce motif et sa dimension métaphorique (en particulier *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick)