LE MONTAGE

AVANT LE MONTAGE

LES FRAISES SAUVAGES - PROVIDENCE - LE MIROIR

MEMOIRE DE MAITRISE D'ETUDES
CINEMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES

SOUS LA DIRECTION DE
DOMINIQUE VILLAIN

UNIVERSITE DE PARIS VIII

PRESENTE PAR ADRIANA KOMIVES
EN OCTOBRE EN 1991

TABLE DES MATIERES

LE MONTAGE AVANT LE MONTAGE 3

INTRODUCTION 6

DEFINITION DU CONCEPT DE NIVEAU 6
LES NIVEAUX A L'INTERIEUR DE LA PENSEE 6
LE NIVEAU DES REPRESENTATIONS.....7
LA SPIRALE DE L'OEUVRE NARRATIVE 8
LE MONTAGE ET LA SPIRALE.....10
RACONTER ET MONTRER : CE QUI FAIT UN NIVEAU 12
LES CONTOURS DES NIVEAUX.....13
ORPHEE.....14

LE REGISTRE DES NIVEAUX 17
1) MEMOIRE FLASH - BACK.....17
Historique 18
La mémoire objective 18
La mémoire comme grammaire.....20
La mémoire comme œuvre 22
II) LA CREATION.....24
III) LE REVE ET LE REVEUR.....27
Le rêve surréaliste 28
Le revers du rêve 28
L'onirisme mis en scène 29

BERGMAN ET LE TEMPS DU SPECTACLE 32

LES FRAISES SAUVAGES.....36

PRE - GENERIQUE 36
VOIX OFF 37
RESNAIS ET LE COLLAGE DU TEMPS
LE CAUCHEMAR 38
LE REVEIL 42
LE VOYAGE 43
SOUVENIR ? 45
UN MEME PERSONNAGE ET SES DEUX ROLES 50
ACCIDENT, STATION SERVICE, VISITE A LA MERE 50
LE REVE HUMILIANT 52
LE FLASH - BACK 58
L'ARRIVEE 60
LA REVERIE BERCEUSE 61

RESNAIS ET LE COLLAGE DU TEMPS 64
PROVIDENCE 71
DECOUPAGE COMMENTE 71
RECAPITULATION DE LA PREMIERE PARTIE 109
PROVIDENCE - DEUXIEME PARTIE 112
TROISIEME ACTE 124

TARKOUSKI ET LE TEMPS SCULPTE 130

LE MIROIR 135
ENCHAINEMENT 136
EVENEMENT 139
Les images 139
La narration 142
L'arbre 143
Le brouillard 144

UN AUTRE EVENENEMENT.....145
DES MEMES ACTEURS POUR DES ROLES DIFFERENTS 148
Masha/Natalia.....148
Masha âgée et personnages du brouillard.....151
Ignat/Alexei 152
Générique/pré-générique.....155
LA PRESENCE DU NARRATEUR.....155
Scènes du narrateur au présent.....157
LES REVES DU NARRATEUR.....162
LES CERCLES DE POINT DE VUE.....166
L'UTILISATION DE MATERIAUX HETEROCLITES 170
Images d'archive 171
Léonard de Vinci.....173
Les poèmes d'Arseni Tarkovski.....175

L'ALBUM.....175

CONCLUSION 177

L'EVOLUTION DES CONTOURS.....177
POINT DE VUE.....180
Mise en scène du point de vue.....180
Contrôle des niveaux par le personnage 181
Le niveau de base.....182
Le personnage 182
L'APPROCHE DE LA MORT 185

BIBLIOGRAPHIE.....187

FILMOGRAPHIE DE REFERENCE 189

LE MONTAGE AVANT LE MONTAGE

Au départ, il y avait le désir de parler du montage et une curiosité suscitée par **"Providence"** d'Alain Resnais. En analysant notre intérêt pour ce film, nous avons découvert que c'était sa construction narrative, exprimée à travers le montage, qui nous intéressait. Un film construit sur deux "niveaux", celui de l'homme qui crée et celui de ce qui est créé, sujet et objet. A partir de cette constatation, nous avons établi une définition de ce que nous avons appelé niveaux, en partant des procédés mentaux comme la création, le souvenir et le rêve, pour analyser la représentation de ces procédés dans le cinéma. Nous avons considéré que ces représentations se font "en niveau". La première démarche a été d'établir un "découpage commenté" pour **"Providence"**, car ce film avait, éveillé en nous, l'envie de le connaître de l'intérieur. Il fallait le mettre à plat pour comprendre comment ces fameux "niveaux" s'articulaient et d'où venait la sensation que Resnais avait filmé un cerveau au travail.

Plus tard, le souvenir d'un autre film construit sur un principe semblable nous est revenu : les **"Fraises Sauvages"**, d'Ingmar Bergman. En le revoyant, nous nous sommes aperçus, qu'outre la ressemblance de la forme, il y avait aussi une correspondance de thèmes. Nous avons établi un découpage commenté pour ce film-là aussi, mais de manière plus succincte, car la construction en niveaux s'y fait par séquences et non pas par plans, comme c'est le cas chez Resnais.

Pour vérifier la pertinence du concept de "niveaux", nous avons cherché à comprendre comment il s'appliquait chez d'autres cinéastes. Nous avons ainsi visionné des films de Buñuel, Orson Welles, Mankiewicz, Fellini et Jean Cocteau.

C'est **"Le Miroir"** d'Andrei Tarkovski qui nous a apporté les illustrations complémentaires aux thèmes relevés dans les deux autres films les plus intéressants. De plus, le livre de Tarkovski, **"Le Temps Scellé"**, nous a beaucoup aidé à développer une réflexion quant à la question de la représentation des niveaux dans le cinéma.

C’est avec un certain étonnement, que nous avons remarqué combien ces trois films, rapprochés dans cette étude pour leur ressemblance au niveau de la forme, avaient beaucoup en commun au niveau du contenu. Dans les trois cas, le personnage principal est un homme dont la mort approche, et qui met à profit le temps qu’il lui reste à vivre pour réexaminer ses rapports avec les membres de sa famille et les douleurs qu’ils contiennent. Cette révision est rendue cinématographiquement par le décalage entre le niveau mental et le niveau réel. Ce décalage correspond dans l’écriture du film, au recul que le héros prend par rapport à sa vie. Comment s’articulent le réel et le mental ? Quelles formes ces trois grands cinéastes, d’une même génération, ont-ils donné à la mémoire, aux songes et à l’imagination dans leurs films ? Quelle est l’importance du point de vue dans l’articulation des niveaux ? Comment la mort et sa proximité induisent une nouvelle vision du temps ? Voici les questions qui ont guidé notre travail.

INTRODUCTION

DEFINITION DU CONCEPT DE NIVEAU

Nous proposons ici une définition du concept de niveau, d'abord en tant que faculté de la pensée et ensuite en tant que recours cinématographique.

LES NIVEAUX A L'INTERIEUR DE LA PENSEE

Selon Gilles Deleuze : *"... Deux aspects du temps sont des chrono signes ; d'une part le temps comme tout, comme grand cercle ou spirale qui recueille l'ensemble du temps, comme mouvement dans l'univers d'autre part, le temps comme intervalle, qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action. Le temps comme tout, l'ensemble du mouvement dans l'univers, c'est l'oiseau qui plane et ne cesse pas d'agrandir son cercle. Mais l'unité numérique du mouvement, c'est le battement d'aile, l'intervalle entre deux mouvements, ou deux actions qui ne cessent pas de devenir plus petit. Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur."* **("Image-Mouvement" p. 49).**

Partons de l'idée que le présent est le niveau de base de la pensée. La ligne qui compose ce que Deleuze appelle la *"spirale ouverte aux deux bouts »*, - en fait une hélicoïdale - se dessine par l'accumulation des points qui correspondent à des instants présents, toujours fuyants, toujours divisibles en parties encore plus petites, insaisissables et pourtant les seuls repères possibles du temps qui passe. Chaque point de la spirale est le présent au moment où il se passe, et seulement à ce moment-là ; et ce *"présent variable accéléré"* constitue le niveau 0 du temps et de la vie, et donc de la pensée. Si nous adoptons cette définition du présent et que nous l'appelons le niveau 0, c'est parce qu'il est la base à partir de laquelle d'autres niveaux peuvent se construire. Le niveau de base est ininterrompu, mais l'homme, à travers sa pensée, maintient une relation avec les autres points de la spirale qui ne sont pas "maintenant". Ce contact entre le niveau de base (le présent) et les autres points de la spirale se fait par les différents modes de représentations, et dans ce sens représentation veut dire "remettre au présent".

LE NIVEAU DES REPRESENTATIONS

Dans le mot niveau, il y a une idée de décalage. Le Petit Robert définit : "Degré d'élévation par rapport à un plan horizontal, d'une ligne ou d'un plan qui lui est parallèle". Le présent ininterrompu étant le niveau de base _ le plan horizontal de la définition du Petit Robert_ toute représentation, c'est-à -dire, toute mise au présent d'une chose qui n'y est pas, se fait dans un niveau parallèle à ce niveau de base. La représentation s'organise dans une continuité distincte de celle du temps-présent, elle ne s'y substitue pas, elle s'y ajoute parallèlement, en dessinant une nouvelle spirale, parallèle à la grande spirale du temps. Les représentations sont l'œuvre de diverses opérations mentales comme :

1) Les représentations qui ramènent au présent des instants qui ont été. C'est le cas des souvenirs, la fonction de la mémoire en général. Quand nous évoquons un souvenir, qu'il soit énoncé ou qu'il reste mental, nous ramenons au présent quelque chose qui n'y appartient plus, comme si une partie de la grande spirale venait de redessiner parallèlement à un autre segment d'elle-même, par une ligne pointillée d'instants représentés qui perdent de leur précision et leur acuité pour composer autre chose : un niveau.

Le souvenir peut surgir par un acte d'association quelconque qui détermine les instants-présents en les sélectionnant involontairement, mais aussi, il peut être appelé à la mémoire un acte volontaire.

2) Les représentations qui n'ont jamais fait partie de la spirale. Il s'agit de fictions, où les instants-présents deviennent des unités de temps "artificielles" et s'organisent dans un ordre propre à cette fiction. C'est la fonction de l'imagination dans la pensée. Le sujet imaginant est au présent, il vit un segment de la grande spirale et évoque un niveau parallèle d'instants-présents.

Dans le domaine de l'imagination, la volonté créative agence à son gré les éléments de la représentation.

3) Le rêve est une représentation qui peut imposer la sensation de présent au rêveur, sans qu'il puisse faire la distinction entre le moment présent où il dort et la représentation qu'il est en train de rêver.

Descartes dit à ce propos dans ses **"Méditations"** ; *"Toutefois, j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés lorsqu'ils veillent. Combien de foi m'est-il arrivé de songer la nuit que j'étais en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dans mon lit ! Il me semble bien à présent que ce n'est point avec des yeux endormis que je regarde ce papier, que cette tête que je branle n'est pas assoupie ; que c'est avec dessein et des propos délibérés que j'entends cette main et que je la sens ; ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair, si distinct que tout ceci. Mais en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir souvent été trompé en dormant par des semblables illusions, et, en m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices certains par où l'on puisse distinguer nettement la veille qu'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné ; et mon étonnement est tel qu'il est presque capable de me persuader que je dors"* ***(cité par J.P. Sartre dans "L'imaginaire" p. 308).***

Les rêves sont des représentations de reconstruction fictive qui ont la caractéristique d'effacer la conscience du segment de la grande spirale à côté duquel elles se placent. Le rêve est le meilleur exemple de représentation involontaire, car il nous est pratiquement impossible de le contrôler.

Il est clair que ces trois types de représentations maintiennent un lien étroit avec la grande spirale : les premiers "reproduisent" un de ces segments, tout en le transformant : les deux autres puisent dans la spirale la matière à partir de laquelle elles se construisent, elles "créent" un segment de temps. Il en découle que les représentations (et on pourrait en évoquer d'autres : hallucinations, légendes, souvenirs de rêves, etc.) ont un temps qui leur est propre, un temps "parallèle" qui pourrait être exprimé dans notre schéma par une ligne pointillée (pour distinguer la nature du temps réel et du temps représenté) dessinant une spirale parallèle à la grande spirale. Cette ligne pointillée est en niveau par rapport à la grande spirale.

LA SPIRALE DE L'OEUVRE NARRATIVE

L'œuvre narrative constitue aussi une spirale à part entière qui se dessine à chaque fois que l'œuvre est perçue par quelqu'un.

Le temps dans cette spirale devient langage, et donc les lois qui y ordonnent la succession des instants-présents sont différentes de celles qui président au mouvement de la grande spirale. Le déroulement du temps sera transformé dans l'œuvre narrative en une spirale de langage qui a la caractéristique d'avoir un début et une fin.

Les rapports de la pensée au temps peuvent être représentés à l'intérieur de la spirale narrative et si dans la pensée ces rapports sont flous et impalpables, dans l'œuvre narrative ils trouvent une expression plus concrète. La littérature et le cinéma ont plus particulièrement traité les rapports de l'homme aux niveaux de la pensée, car ce sont des langages riches en procédés de description du temps ; Un instant de temps réel peut durer plusieurs pages ou plusieurs minutes d'un film, comme des années peuvent s'écouler d'une ligne à l'autre dans un roman, ou d'un plan à l'autre dans un film.

Nous voulons étudier comment, dans la spirale d'une œuvre cinématographique, les niveaux de pensée (les représentations : souvenirs, fantaisies, rêves et autres) sont introduits dans le cours du temps.

LE MONTAGE ET LA SPIRALE

Le montage permet au langage cinématographique des prouesses avec le temps qui lui sont particulières. Un film ne représente pas le temps réel de l'action qu'il décrit. Le montage, avec ce qu'il y a d'elliptique entre chaque coupe, de discontinu à chaque changement de plan, "élastise", le temps selon les besoins du rythme de l'œuvre et du scénario. Le temps de chaque plan, s'il est tourné et projeté à 24 images par seconde, correspond au temps réel de l'action au tournage.

Mais l'ensemble des plans, le montage de ces unités de temps réel, n'a pas la durée de l'action qu'il décrit. De même cette continuité n'a pas eu lieu au moment du tournage, où déjà l'action avait été fragmentée au service du découpage. Et pourtant, cet ensemble de moments est perçu comme continuité par le spectateur, qui connaît et accepte ce langage. C'est la spirale créée par le montage, un nouveau présent, un nouveau niveau de base.

Ainsi comme l'auteur recrée dans la fiction la spirale du temps présent, il recrée aussi le rapport de l'homme aux niveaux parallèles au présent : souvenir, rêve, imagination.

Mais dans un film, contrairement à ce qui se passe dans le domaine de la pensée, les niveaux de représentation ne coexistent pas avec le niveau de base. Cinématographiquement, les niveaux ne sont pas parallèles, ils se succèdent. Une séquence de représentation à l'écran (un rêve, un flash-back) remplace le temps réel du film pendant un temps déterminé. En conséquence, nous avons une sorte d'aplatissement des niveaux, ce qui fait qu'une représentation aura à l'écran les mêmes définitions et acuités qu'une séquence en temps réel. Quels moyens le cinéaste va-t-il utiliser pour distinguer à l'écran ce qui appartient au niveau de base de ce qui appartient aux niveaux parallèles.

Tarkovski a écrit à ce propos dans **"Le Temps Scellé"** : *"Une des conventions de base du cinéma est le montage séquentiel, quelles que puissent être la simultanéité, la rétrospection ou autre des scènes dans la vie réelle. Même pour montrer le parallélisme entre plusieurs phénomènes, il faut nécessairement que ceux-ci soient montrés en plans qui se succèdent les uns aux autres."* **(p. 65)** Il parle aussi de la « tentation » de diviser un écran en plusieurs parties, ce qui donnerait forme au parallélisme qu'évoque justement l'idée de niveau, mais il considère cela comme une *"fausse voie"* et demande : *"Ne vaut-il pas mieux respecter la simple et légitime convention cinématographique de la succession séquentielle, et travailler à partir de ce point de départ ?"*

Ce "travail" est l'objet de notre étude : quelles formes ont trouvés certains cinéastes pour mettre en scène des niveaux différents dans la spirale narrative d'un film ?

RACONTER ET MONTRER CE QUI FAIT UN NIVEAU

Au début de son essai sur **“La narration dans le film de fiction”,** David Bordwell rappelle les deux courants de la théorie poétique d’Aristote. Nous empruntons ici ces brèves définitions, car elles paraissent pouvoir aider à mieux cerner le concept de niveau que nous utilisons dans cette étude. *En résumant, Bordwell écrit : “La théorie diégétique conçoit la narration comme (...) activité verbale ; raconter ; la théorie mimétique conçoit la narration comme la représentation d’un spectacle : montrer.”* (p. 03). Sans entrer dans les détails de ces deux théories, ce sont ces deux mots-là, raconter et montrer, que nous emprunterons pour expliciter l’idée de niveau dans un discours filmique.

Il y aura niveau quand un fait ou des images _ n’appartenant pas à “ici est maintenant “ d’un récit donné _ seront montrés. Prenons un contre-exemple. Dans le film de Bergman **“A travers le miroir”,** nous avons quatre personnages qui se retrouvent dans une maison au bord de la mer. Les deux plus jeunes sont un frère et une sœur (Karin et Mino) ; les deux autres sont le mari de cette jeune femme et son père. Karin est atteinte d’une maladie mentale, et dans plusieurs scènes, on la verra en proie à des hallucinations. Elle décrira à son mari et à son frère les images qu’elle voit et auxquelles elle croit.

Il s’agit d’une salle qu’elle voit à travers un mur, et où se retrouvent des personnes réunies, en attente de Dieu, qui doit venir les voir.

Mais ces images, ne sont jamais montrées par Bergman. Un seul plan reste un peu ambigu : justifié par le regard de Karin, dans un moment de crise, nous voyons le mur d’une pièce s’éclairer de petites taches lumineuses qui ont l’air d’être du feu. Pour le reste, nous la voyons passer d’un lieu à l’autre, poussée par les voix qu’elle entend, et nous assistons à ses crises sans jamais franchir la frontière qu’elle traverse dans sa tête malade.

On pourrait dire qu'il s'agit d'une forme diégétique de narration, car les visions de la folie nous sont racontées par le personnage même, mais le cinéaste ne nous les montre pas. Si ces visions défilaient devant nos yeux, tout en restant des produits de la folie, nous pourrions parler d'un ici et maintenant "décalé" du niveau de base, et ce décalage reposerait sur une différenciation entre la réalité du récit (les quatre personnages dans la maison) et le niveau-folie. Mais dans ce film, Bergman ne met pas la folie "en niveau", il reste du côté des trois autres personnages, qui participent à la folie de Karin d'un point de vue extérieur.

Ce qui est intéressant, c'est que la folie qu'on regarde de l'extérieur n'en est pas moins sensible : au contraire, l'impénétrabilité marquée par le point de vue du cinéaste crée une plus grande douleur dans le récit parce qu'elle isole le personnage fou. Le niveau de la folie est accessible au personnage fou uniquement, les autres personnages et le spectateur en sont exclus. Le choix de ne pas montrer ce niveau manifeste cinématographiquement la solitude du fou.

LES CONTOURS DES NIVEAUX

A partir de la convention de base du cinéma _ la succession séquentielle - nous arrivons à une autre donnée : les niveaux ont des contours.

Dans une ligne qu'on peut dessiner pour représenter le cours d'un film, il y a des moments où le temps réel s'interrompt pour laisser la place à une séquence en niveau ; ce moment de passage ou de rencontre entre le niveau de base et, par exemple, un niveau de rêve, est déterminé par le montage. Ici, nous comprenons le montage dans un sens large qui comporte le découpage, la coupe, les mélanges sonores. Tous ces éléments donnent un contour au niveau et permettent de le placer par rapport à la spirale narrative du film : c'est le mode d'articulation avec le niveau qui le précède où le suit.

La conception et l'exécution technique de ces "rencontres de niveaux" sont l'objet des découpages commentés que nous avons établi pour **"Les Fraises Sauvages", "Providence"** et **"Le Miroir".**

ORPHEE

L'"**Orphée**" de Jean Cocteau (1950) raconte l'histoire de deux anges de la mort qui tombent amoureux de deux vivants, Orphée et Eurydice.

La construction narrative est faite de plusieurs allers-retours entre ce monde et l'au-delà. La traversée de cette frontière trouve dans le film différentes expressions cinématographiques, et nous considérons ces passages comme des bons exemples de "contours". Il faut néanmoins souligner qu'à la différence des films en niveaux, les contours entre les deux mondes dans "**Orphée**" sont d'ordre physique et non pas mental : ce sont des articulations d'espace. Pour Cocteau, les deux mondes sont contigus. Il défie leur étanchéité en inventant des manières cinématographiques pour la briser. Il donne une existence physique aux contours, créant des espaces et des portes qu'il faut traverser pour accéder d'un monde à l'autre.

Il renouvelle sans cesse la façon dont cette frontière est franchie : ce que soit en fondu, qu'on traverse la "zone", qu'on ouvre les portes du miroir, qu'on le traverse comme de l'eau, un même contour - articulation entre deux mondes _ prend dans ce film de multiples formes.

La représentation d'un rêve ou d'un souvenir n'implique pas, à l'intérieur de la narration, un déplacement physique du personnage dans l'espace. C'est mentalement qu'il y aura déplacement, même si au cinéma cela veut dire un nouveau décor. Ce que dans d'autres films, nous considérons comme l'articulation entre les niveaux devient, dans "**Orphée**", une traversée physique, en voici un exemple :

Heurtebise vient d'assister à la mort d'Eurydice par les mains de son "patron" (Maria Casarès). Toutes deux sont parties, à travers le miroir, dans l'au-delà. Il propose alors à Orphée de l'emmener lui-aussi. Ils sont dans la chambre d'Orphée et d'Eurydice. Heurtebise explique à Orphée comment procéder.

1) Un plan large montre Orphée s'approchant du miroir, les bras tendus devant lui, jusqu'à ce que ses paumes gantées touchent celles du reflet de la glace.

2) Plongée à 90°. Orphée recule d'un pas devant le miroir. Heurtebise lui dit qu'il ne s'agit pas de comprendre, mais de croire.

3) Plan serré, les mains gantées plongent lentement dans une surface liquide verticale à droite de l'écran, où l'on voit leur reflet.

4) Même plan que 2, plongée à 90°. Orphée entre dans le miroir, Heurtebise le suit.

5) Le miroir vu de la chambre. Dans la glace, on voit superposer le reflet de la chambre et l'image d'une ville des bâtiments, plus Orphée et Heurtebise de dos, marchant vers l'intérieur. L'horloge sonne six heures. Un fondu rétablir le reflet "propre" de la chambre dans la glace. La ville, Heurtebise et Orphée disparaissent.

6) Le facteur sonne à la porte de la maison d'Orphée et Eurydice. N'obtenant pas de réponse, il glisse une lettre dans la boite.

7) Un travelling montre Orphée marchant avec difficulté dans une ville délabrée, qui a l'air d'un grand couloir. En premier plan, Heurtebise est immobile. Orphée pose des questions. Heurtebise répond qu'ils sont dans la "zone", que la vie est longue à être morte.

Dans le plan suivant, ils sont déjà arrivés dans l'au-delà.

Ici, le dessin du contour constitue une séquence entière, comme à d'autres moments du film d'ailleurs. Parfois, dans cette zone intermédiaire, le paysage devient "négatif", les arbres blancs et le ciel noir. A d'autres moments, la mort traverse le miroir en fondu, ou alors elle en ouvre les portes. Le parti- pris du film veut que, la vie et la mort soient séparées par des contours palpables, qu'on puisse passer de l'une à l'autre presque librement.

Une autre donnée que Cocteau utilise, et qui en vérité est l'expression de ce libre passage, c'est la réversibilité (on peut passer de la vie à la mort et en revenir). Son expression dans le film trouve une forme directe, matérielle : le défilement de certains plans en marche arrière.

La réversibilité s'exprime aussi à travers l'organisation temporelle du récit. La fin du film est construite en deux boucles du temps, l'une contenant l'autre : la première va du moment où Heurtebise emmène Orphée dans l'au-delà et ils reviennent avec Eurydice. Ce laps de temps se referme sur lui-même, car quand les trois arrivent à la maison, après le procès dans l'au-delà, il est toujours six heures. Le présent de la vie est gelé pendant leur visite dans un monde où le temps a un autre sens. La deuxième boucle contient la première, elle va de la mort d'Eurydice au retour d'Orphée après sa propre mort, et les ramène au point où ni l'un ni l'autre ne connaissaient le secret de la mort : elle annule leur expérience. Le temps passé dans l'au-delà s'efface, ne laisse aucune trace dans ce monde-ci. Mais, ce qui s'est passé là-bas ne pourra pas s'effacer là-bas et les deux anges amoureux seront condamnés. Ils sont victimes de ce qui s'est passé dans un temps qui pour les deux autres vivants, n'aura jamais existé. La réversibilité a donc son prix.

Ces données sur le temps sont importantes parce qu'elles montrent que le temps n'existant pas dans un des deux mondes, le clivage ne peut se faire que dans l'espace. Le temps passé dans l'au-delà dessine bien une spirale, mais la vie et la mort ne pouvant pas être contemporaines, pendant que la spirale de la mort se déroule, la spirale de la vie est arrêtée : il est encore six heures. Peut-on encore parler de parallélisme ? En tout état de cause, il ne peut s'agir que d'un des cas limite. En fait, dans ce film, le temps avec les repères de vie et mort, devient espace. Est-ce que cela fait de la mort un niveau ?

LE REGISTRE DES NIVEAUX

Nous avons classé les représentations mentales en trois grandes catégories : la mémoire, l'imagination, le rêve. Dans le cinéma, la mise en scène de ces différents registres va se faire par l'utilisation et la combinaison de plusieurs niveaux.

Par la suite, nous avons développé quelques exemples de films qui utilisent des niveaux correspondant à différents registres. Tout d'abord le procédé du flash-back, pour ce qui est de la mémoire, avec les exemples de **"Citizen Kane"** et **"La Comtesse aux pieds nus".** L'exemple de **"L'homme qui aimait les femmes"** relève du registre de la mémoire et celle-ci mise en œuvre, entre dans le registre de la création. Dans **"8 et 1/2"**, plusieurs registres se côtoient, souvenir, rêve, fantaisie, imagination, le niveau de base étant la mise en route d'un film. Le jeu de ces niveaux constitue la création. Pour les rêves, nous avons abordé rapidement la position des surréalistes, qui ont revendiqué le cinéma comme le meilleur moyen pour atteindre l'inconscient.

1) MEMOIRE : FLASH-BACK

> "A LA FOIS LE TEMPS FAIT PASSER LE PRESENT ET CONSERVE EN SOI LE PASSE." - Deleuze

"Le passé apparaît comme la forme plus générale d'un déjà-là, d'une préexistence en général, que nos souvenirs supposent (...) et que nos perceptions utilisent (...) il y a donc déjà deux images-temps possibles, l'une fondée sur le passé, l'autre sur le présent. (...) Le passé ne se confond pas avec l'existence mentale des images-souvenir qui l'actualisent en nous." (**Image-Temps p. 129, 130**).

Le flash-back est le nom de la figure cinématographique de mise-en-scène du passé introduit dans le cours du présent. S'il émane du rapport entre les images une distinction possible entre présent et passé il y a un décalage, donc niveau.

HISTORIQUE

Jean Mitry, dans un article pour **le "Cinématographe" (N° 97 - Les origines du Flash-Back)** rapporte que les premiers exemples d'utilisation de ce procédé datent de 1911/12. Il parle aussi du fait qu'au début des années 20, le public étaient encore rebelle à ce genre d'exercice : *"Au cinéma (...) il ne s'agit plus d'un regard jeté sur hier depuis aujourd'hui, mais d'un véritable déplacement dans le temps (...). On est donc conduit devant un "présent dans le passé qui avait de quoi dérouter les spectateurs à peine habitués à la continuité spatio-temporelle de la représentation ;"* Ainsi, le flash-back, comme premier exemple de procédé de décalage, à l'intérieur de la narration, a dû faire son chemin auprès du public. Mitry évoque ensuite la littérature des années 20 (Faulkner, Virginia Woolf, John Dos Passos, Joyce) et l'avènement du cinéma parlé comme éléments qui ont favorisé la liberté d'utilisation de ces structures narratives, jusqu'à la *"liberté totale quant aux incessants passages du présent au passé, du réel à l'imaginaire, dans une suite de coupes franches, parfaitement compréhensibles."*

LA MEMOIRE OBJECTIVE

Le film-phare de la construction en niveaux est **"Citizen Kane"** d'Orson Welles (1941). Le niveau de base de ce film est le présent de la mort de Kane. C'est à partir de ce fait qu'un journaliste va enquêter sur le passé du magnat, à la recherche du sens de ses dernières paroles.

Au début, une séquence nous dévoile la vie de Kane sous la forme d'un journal d'actualités. Ce n'est pas encore un niveau, car ces images se révèlent être celles d'un film que les journalistes viennent de regarder au présent. On part sur l'enquête du journaliste tout en connaissant "les points forts" de la vie de Kane. C'est seulement à partir des témoignages des gens qui l'ont connu de près, que nous plongerons dans "un passé au présent" qui reconstituera (chronologiquement d'ailleurs) la vie de cet homme. L'articulation se fait de façon assez simple : le journaliste, meneur de l'enquête et "déclencheur" du niveau-souvenir chez les témoins qu'il interroge, se retrouve face à un personnage qui, selon les mots de Gilles Deleuze *"saute dans le passé en général, s'installe d'emblée dans telle ou telle région coexistant, avant d'incarner certains points de la région dans une image souvenir."* **(I.T. p. 139).**

On passe presque directement du niveau de base (le journaliste lisant les archives du tuteur de Kane, le journaliste dans le bureau de Bernstein, puis à la maison de retraite où se trouve Jerediah, dans la boîte de nuit que tient à présent Susan Alexander, et finalement, dans l'entrepôt de Hanadu, face au majordome qui révèle encore une tranche de passé) au niveau-témoignage. Parfois, les événements qu'un témoin raconte ne sont même pas des souvenirs de faits par lui vécus, mais des informations de seconde main. Ainsi, Welles ne cherche pas à exploiter les souvenirs des témoins, mais plutôt à reconstituer un puzzle, comme le dit le journaliste à la fin, à travers des informations que ces témoins véhiculent. A la limite, on peut dire que ces images-témoin sont presque indépendantes du sujet qui se souvient, elles réintroduisent le passé dans le présent pour qu'on puisse les voir et les rapprocher les uns des autres à l'instar du journaliste qui recompose une vie dont chaque témoin ne possède qu'une trace. Les contours du niveau-témoignage, à savoir, les passages du niveau de base _ le temps du journaliste _ aux images du passé sont faits de manière simple.

Par exemple, Welles filme en gros plan les mots écrits dans les archives, et ensuite montre le paysage de neige que ces mots évoquent, et où se déroule la scène du petit Kane confié à la tutelle du banquier. Ou bien, nous voyons en premier plan la silhouette du vieux Jerediah, et derrière lui se dessine en fondu la scène qu'il commence à évoquer. Ainsi, il n'y a pas d'équivoque entre niveaux, nous somme soit au niveau de Base (Kane mort, enquête), soit dans une région du passé. On pourrait parler d'un niveau - évocation car en fait, le niveau de base n'existe que pour placer les témoins dans un temps qui est celui de la mort de Kane et le point de départ de l'enquête. Les témoins parlent depuis le bureau, la maison de retraite, la boîte de nuit, mais nous ne voyons pas le journaliste se déplacer d'un lieu à l'autre, ou faire des recherches pour trouver tel ou tel personnage : tout est à la portée de sa main. Pourtant, le but de l'enquête, que seuls les spectateurs atteindront, se révèle dans le niveau de base, et non pas au passé : Rosebud est le nom d'un traîneau, un jouet d'enfance qu'on voit brûler dans le fourneau de Hanadu.

LA MEMOIRE COMME GRAMMAIRE

Chez Mankiewicz, l'articulation entre le passé et le présent se fait de manière plus complexe. On pourrait parler, dans son œuvre, d'un jeu entre mimèse et diégèse, à travers le recours à la voix-off. Dans **"La Comtesse aux pieds nus",** le niveau de base est l'enterrement de la comtesse. C'est à partir de souvenirs de personnages présents au cimetière qu'on va reconstituer sa vie. Mankiewicz utilise magistralement la voix-off et passe du passé raconté au passé montré, prolongeant le niveau de base sur un plan sonore. La spécificité du cinéma de Mankiewicz se retrouve dans les différentes formes de montage entre la voix-off du sujet qui se souvient (diégétique) et le niveau-souvenir (mimétique).

C'est "la voix comme mémoire qui encadre le flash-back" selon les mots de Deleuze, "la mémoire en effet (...) est conduite de récit. Dans son essence même elle est voix, qui parle, se parle ou murmure et rapporte ce qui s'est passé." ***(I.T p.71).*** La voix-off du sujet évocateur sera montée sur les images-souvenir, s'interrompant parfois pour laisser entendre le dialogue in. D'autres scènes du passé seront montrées entièrement sans que le son direct ne prenne la place de la voix-off. Pour Philippe Carcassonne **(Le Cinématographe n° 97, "Le Mauvais Esprit du Cinéma),** Mankiewicz *"réinvente, pour un art qui les ignore, le mystère des temps composés. Une autre fiction, celle du déroulement du film, se superpose à la fiction du récit, l'enchâsse et la commente."*

Dans **« La Comtesse aux pieds nus »**, comme **dans "Citizen Kane"**, la vie de la Comtesse est retracée par les souvenirs des gens qui ont partagé sa vie, et cette vie qui se déroule de façon chronologique. Les personnages se retrouvent réunis à l'enterrement de la Comtesse, et à partir de gros plans sur les visages dans ce niveau de base, nous plongeons dans le niveau souvenir. La parole passe d'un personnage à l'autre au cours du film. Ils ne se parlent pas entre eux, ils sont tous là à contempler la statue qu'on a érigée sur le tombeau de la Comtesse, et c'est à travers un monologue intérieur que, tour à tour, le niveau-souvenir se dessine. A l'image, les passages entre un niveau et l'autre, se font souvent par de très longs fondus. Un travail de photographe très soigné emboîte dans une même image des éléments de deux niveaux. Les

contours sont soulignés par ces fondus à l'image et par le montage de la voix off/in.

A un moment donné, une même scène sera évoquée par deux personnages différents, à travers leurs points de vie respectifs. Dans **"Citizen Kane",** Welles ébauche ce procédé dans la scène de l'Opéra, où Susan Alexander se produit pour la première fois en public.

D'abord, nous voyons la scène évoquée par Jerediah. Parmi les plans du niveau-souvenir, il y a un travelling en hauteur qui parcourt les rideaux, les cintres, jusqu'en haut, où deux machinistes se regardent, et l'un d'entre eux se prend le nez entre deux doigts, indiquant que la demoiselle chante mal. Quand c'est le tour de Susan de se rappeler ce moment, nous voyons se répéter un plan où toute la troupe s'agite une seconde avant l'ouverture des rideaux (ce plan faisait partie du montage du niveau-souvenir de Jerediah). Mais le travelling en hauteur ne se répétera pas. Mankiewicz pousse cette idée bien plus loin. La scène qu'on voit deux fois se passe dans un casino, où la Comtesse se fait gifler par un amant. La première fois où nous voyons la scène, c'est du point de vue de l'acolyte de l'amant. La deuxième fois, la même scène est filmée sous un autre angle : du point de vue d'un homme qui assistait également à la scène et qui a épousé la Comtesse par la suite. C'est un cas de répétition du temps : un même segment de la spirale est montré sous deux angles différents.

A travers la voix-off qui prolonge le niveau de base et ce jeu des points de vue, la mise en scène du niveau-souvenir dans le film de Mankiewicz prend le parti d'une plus grande subjectivité alors que Welles, en choisissant de faire intervenir le journaliste, rend un point de vue plus objectif.

LA MEMOIRE COMME OEUVRE

En 1978, François Truffaut tourne **“L’homme qui aimait les femmes”.** Ici aussi, le récit commence par l’enterrement du personnage principal.

On passe de la scène de l’enterrement à une scène de la vie du personnage sans transition. On le voit dans une blanchisserie, repérant des “jambes”, et on entre de plain-pied dans le monde de son obsession. Ses expériences présentes et passées relèvent de deux niveaux temporels différents qui, pour le héros, se superposent et dans lesquels il puise la matière unique de son obsession. Cela est illustré dès le début du film de façon très explicite par une seule image qui contient deux niveaux : il route en voiture et l’image des jambes s’inscrit en fondu sur la vitre avant. La combinaison de deux éléments visuels appartenant à deux niveaux différents est une traduction cinématographique de l’envahissement du présent du héros par son obsession. De même, le montage d’autres scènes de sa vie et de sa poursuite incessante des femmes, comme son obsession, masque le rapport temporel des scènes réelles : ces scènes n’ont ni passé ni futur.

Econduit par une femme, il lui vient l’envie d’écrire. Nous voyons le personnage transposer son expérience en œuvre littéraire. Mais les mots qu’il écrit sont immédiatement mis en images : tantôt narratives, récits de rencontres, tantôt descriptives, - *« elles sont des milliers »* - et nous voyons une foule de femmes marcher dans les rues, - *“au printemps elles surgissent”*- et elles sortent à l’image en robes légères. Les niveaux coexistent : le personnage est chez lui, tape à la machine, et évoque histoires, jambes, décors. Les images en mimèse (montrées) qui défilent devant nos yeux n’effacent pas le présent de l’homme qui écrit. Truffaut filme parfois un mot dactylographié sur la page, et passe aux images-du-vécu auxquelles il se rapporte.

Ici aussi, il y a un beau travail d’enchâssement de la voix-off et des images-souvenir. Car il s’agit d’une histoire vraie, d’une autobiographie commentée, et donc ces images littéraires sont aussi les images du passé, des flash-back retravaillés par l’écriture.

Le travail d'écriture que le héros fait sur sa mémoire immédiate (son obsession) est lui-même envahi par des images plus anciennes (son enfance), où sa mère apparaît comme la première femme de sa vie, et peut être comme l'origine de son obsession actuelle. *("Ne suis-je pas en train de faire ici une liste, comme ma mère ?").* L'utilisation du noir et blanc pour ces images traduit le décalage de leur temps par rapport aux autres niveaux.

Mais parfois, l'écriture marque une pause et le temps de la vie réelle reprend le dessus, comme au moment où il reçoit le coup de fil d'Aurore, la fille du réveil téléphonique. Il se rend compte alors qu'il a passé toute la nuit à écrire. Instantanément, il se met à la conquête d'Aurore par le téléphone : ayant trouvé un nouvel élément dans la vie réelle susceptible d'alimenter son obsession, il passe du temps évoqué par l'écriture au temps présent comme s'il ne changeait pas de niveau. Ce changement de niveau n'est sensible que pour le spectateur, car pour le personnage, la perception du temps est oblitérée par sa quête obsessionnelle des femmes.

Il porte ensuite son manuscrit à une dactylo, et on assiste alors à un dédoublement du niveau présent, de ce niveau énonciateur d'histoires : on a maintenant un "pendant qu'il écrit" contemporain à un "tandis qu'elle tape". Ces images peuvent être déclenchées par deux sujets différents parce qu'elles sont véhiculées par un texte : le texte devient le contour entre deux niveaux, l'instrument qui permet de passer d'un niveau à l'autre.

Ce rôle instrumental du texte apparaît encore dans la scène de l'imprimerie où l'écrivain demande à la femme qui est en train de corriger les épreuves s'il peut encore changer quelque chose. Elle le lui accorde. Un plan nous montre un personnage du livre, une fille en robe rouge. L'écrivain demande à remplacer dans le texte le mot "rouge" par "bleu". Nous voyons alors le même plan de la fille, maintenant en robe bleue.

Au moment où la publication approche, le héros retrouve une femme avec qui il a vécu pendant cinq ans. Il se rend compte que cette femme n'apparaît pas dans son livre. Et le passé qu'ils évoquent ensemble ne devient pas image. Il y aurait-il un espace et un temps dans sa vie qui ne seraient pas envahis par son obsession ?

Le livre, une fois imprimé, la matière de son obsession lui échappe (il ne peut plus jouer avec, changer la couleur de la robe, etc…) et là, il retourne au temps réel et à la poursuite de nouvelles femmes. Il n'y a pas de terme à une telle quête, seul un accident peut l'interrompre, ce qui ne manque pas de se produire.

Le film se referme sur la scène de l'enterrement : et quand on y revient, la mort de cet homme n'est plus un point de départ, mais une issue qu'il n'avait pas osé imaginer dans son livre.

II) LA CREATION

Dans **« L'homme qui aimait les femmes »** nous sommes déjà dans le registre de la création. Cependant, les images sont puisées dans la mémoire, car le héros raconte son "vécu".

Dans **"Providence",** il s'agit aussi d'un écrivain qui projette son œuvre, mais dans ce cas, le niveau-création correspond au registre de l'imagination, car les images produites ne sont pas le simple rappel d'un passé préexistant, mais le résultat d'une récréation par l'imagination.

Le cinéma aborde le domaine de la création de différentes manières ; Deleuze distingue d'abord "L'œuvre réfléchie dans l'œuvre", le film à l'intérieur du film, par exemple ; *deuxièmement "l'œuvre en train de se faire",* c'est -à -dire, le processus de création, *"le film qui se prend pour objet dans le procès de sa constitution ou de son échec à se constituer."* **(I.T p.102).**

Qu'en est-il dans un film comme **"8 et 1/2"** où le processus de création n'aboutit pas ?

Dans ce film de Fellini, le niveau de base est la présence de Guido, le cinéaste, dans l'hôtel où son film se prépare. Ce n'est pas le niveau de la réalisation d'une œuvre, mais plutôt de *"son échec à se constituer*", puisque finalement, le film ne se fera pas. "La crise" - dit le producteur - *"ça fait des mois que je te la paye".* Le projet succombe face à cette *"confusion*

et ambiguïté datant du temps de César" - estime le critique. Mais c'est justement cette confusion qui fait la beauté du film.

Le niveau de base est donc le film en préparation, mais toutes sortes d'autres niveaux, qui correspondent à d'autres registres, interviennent. **"8 et 1/2"** s'ouvre sur un rêve (un homme s'envole, tenu par des cordes, au-dessus d'une surface liquide). Ensuite, les scènes où Guido se trouve dépassé par l'hallucinante machine du tournage imminent (acteurs, décors, critiques, producteurs) s'imbriquent avec les scènes de rêves, d'idées pour le film, de souvenirs d'enfance.

Comme le dit Deleuze : "*On peut par exemple pour 8 et1/2 faire le dénombrement de ces entrées comme autant de types d'images : le souvenir d'enfance, le cauchemar, la distraction, les rêveries, le fantasme, le déjà-vécu."* **(I.T. p.118).** Et pourtant, les séquences défilent devant nos yeux avec une incroyable fluidité. Ainsi, nous entrons et ressortons du niveau de base pour passer à des séquences qui relèvent d'autres niveaux.

Guido avec sa maîtresse Carla, Guido dans le décor du restaurant en plein air, Guido avec sa femme Luiza, Guido choisissant des acteurs, sont des séquences actuelles qui appartiennent au niveau-préparation. Elles diffèrent des séquences virtuelles de souvenirs : Guido enfant, à la plage devant la Sarabine, ou à l'école, face aux curés : elles diffèrent aussi des scènes de rêverie ou de phantasme.

Fellini nous fait entrer dans le processus de création grâce à la fluidité des contours entre les niveaux. S'il est vrai que l'on peut dénombrer les différents registres auxquels rattacher les types d'images, le cinéaste traite de la même façon les scènes qui appartiennent au niveau de base et les autres. Les mêmes travellings, la même abondance de personnages, de dialogues, d'ombres et d'éclats dominent le film, comme un tout. C'est dans une même atmosphère féerique que baignent les niveaux, on passe de l'un à l'autre sans changer de style, même si toutes ces séquences peuvent encore être rattachées à des niveaux distincts.

Le processus de création, incarné par Guido, induit une fusion encore plus complète des différents niveaux qui est atteinte dans la scène où les personnages du niveau de base assistent à la projection de bouts d'essais. Différentes actrices s'essaient à des rôles qui viennent de tous les registres déjà rencontrés. Les personnages "actuels" sont mis à pied d'égalité avec les personnages "virtuels". Il n'y a plus de niveaux réel, imaginaire, actuel ou virtuel : tout est déjà spectacle, tout fait partie du film à faire : *"moins un théâtre qu'une sorte de Luna Park géant, où le mouvement, devenu mouvement du monde, nous fait passer d'une vitrine à l'autre, d'une entrée à une autre, à travers les cloisons."* **(I.T p.118).**

Les *"cloisons"* dont parle Deleuze, sont ce que nous appelons les contours. Si dans ce film il y a une certaine fluidité, c'est que toutes les images - qu'elles correspondent à la préparation matérielle du film ou qu'elles soient le produit de l'imagination de Guido - sont les matériaux d'un même processus : la création d'un film ; film qui ne se fera pas, mais qui est là quand même, et dont Guido est prisonnier. " {...) *le cristal de Fellini ne comporte aucune fêlure par laquelle on pourrait, on devrait sortir pour atteindre à la vie."* **(I.T. p.119).** La dernière image le manifeste : tous les acteurs ou tous les personnages forment une immense file, et s'en vont, laissant seul dans le cadre le petit garçon, le petit Guido de l'enfance. L'impossible film de Guido devient le **8 et 1/2** de Fellini. Il y a bien eu plusieurs registres, mais ils se fondent dans le niveau de la création qui est capable de tout englober. Guido reste enfermé dans cette globalité. Incapable de sortir de cet état fusionnel, il se retrouve petit garçon avec tous les personnages de sa vie devant lui, sans pouvoir en faire une œuvre.

III) LE REVE ET LE REVEUR

LE REVE SURREALISTE

Le cinéma surréaliste ne concevait pas le rêve comme un niveau à l'intérieur du film, c'était le film tout entier qui se donnait comme un rêve, ou plus précisément, le film était *"l'équivalent figuratif de l'écriture automatique"*, Jean Tédesco écrivait : *"Il semble que les images mouvantes aient été spécialement inventées pour nous permettre de visualiser nos rêves."* **("Les Surréalistes et le Cinéma, p.25).** Pour les surréalistes, donc, il n'était pas question de représenter les rêves comme une partie du monde, un niveau qui communiquerait avec un autre registre de réalité, mais plutôt de regarder le monde avec les yeux d'un rêveur.

Dans leur ouvrages **"Les surréalistes et le cinéma",** Alain et Odette Virmaux abordent la question du non-devenir du cinéma comme véhicule majeur des aspirations surréalistes. Ils notent le passage de l'enthousiasme à une sorte de désillusion du groupe vis-à-vis de cet art naissant. Ce qui leur paraissait être le moyen le plus adapté à l'atteinte d'un "automatisme psychique pur" se réduisit à de *"nombreux scénarios* (...) *dont les surréalistes, en désespoir de cause, emplirent les revues."* ***(*****p.41).** Ironiquement, on constate que le cinéma surréaliste n'a été qu'un rêve. René Clair et Jean Goudal se sont interrogés sur les causes de cet échec. René Claire a soulevé la question du choc entre les techniques du surréalisme et du cinéma : "*Pour traduire en images la plus pure conception surréaliste, il faudra la soumettre à la technique cinématographique, ce qui risque de faire perdre à cet "automatisme psychique pur" une grande part de sa pureté* **(ibid p.26).** Le problème tient à l'encombrante machine que suppose la fabrication d'un film.

Mais d'un autre côté, Jean Goudal pointe un problème qui touche à l'essence même du surréalisme : *"... comment atteindre l'inconscient - clé de voûte de toute vie spirituelle - sinon en se remettant à la conscience ? Comment renoncer au langage et à la raison, si l'on ne renonce pas du même coup à l'ambition de communiquer à autrui ses découvertes ?"* **(Ibid p.23)**. Autrement dit, si le rêve reste enfermé dans l'inconscient, s'il n'est pas "en niveau" avec une réalité qui l'encadre ou le "sous-tend", il ne peut plus rien dire.

De films comme **“L’entracte”** de René Clair, ou **“Un Chien Andalou”** de Buñuel, nous pouvons dire - sans entrer dans les considérations de leur appartenance à un tel ou tel mouvement artistique - qu’il s’agit de films - rêve. Ce “rêve”, s’il en est un, n’est attribué à aucun rêveur. Il n’y a pas de décalage entre une réalité et l’espace où s’inscrirait le rêve.

C’est justement le dessein du surréalisme : une dénudation du cerveau, un automatisme psychique, comme si ces films étaient les spirales pointillées dont nous avons parlées, mais qui ne se dessineraient pas parallèlement à une autre spirale. Le parti pris du rêve pur, en faisant pas niveau avec une réalité parallèle, a fait que son expression cinématographique s’est vite tarie. C’est un peu comme quelqu’un qui nous raconterait un rêve, mais dans la vie de laquelle on ne saurait rien. Ce rêve, qui peut être chargé de sens pour le rêveur, comporter de belles images, révéler le sens caché des choses, n’aura pour nous qu’un intérêt formel. Comme dit Freud, dans “Le rêve est son interprétation” : *“... J’ai souvent pensé que si l’on rencontre en littérature tant de données fausses et contradictoires sur la vie de rêve, c’est que les écrivains ignorent le plus souvent que le rêve enferme des pensées latentes et qu’il importe de dégager celles-ci par l’analyse.* **(p. 26).**

Ce que Freud affirme ici, c’est que, contrairement à ce que voulaient les surréalistes, on ne peut pas produire de rêve pur, indépendamment d’un rêveur. Un film qui se construit comme un rêve finit par renoncer à cette *“ambition de communiquer avec autrui”* dont parlait Goudal. Le film-rêve n’a donc pas survécu comme expression surréaliste maximale. Mais les rapports entre rêve et cinéma ne sont pas figés pour autant.

LE REVERS DU REVE

Buñuel, considéré comme le cinéaste surréaliste par excellence, a résolu à sa propre façon le problème du film-rêve : il a introduit des niveaux. Dans plusieurs de ses films, on peut noter des constructions en niveaux : les fantasmes de **“Belles du jour”,** le rêve de **“Tristana”** (la tête de l’oncle dans une cloche), les allers-retours du temps dans **“La Vie Criminelle d’Archibald de la Cruz”.**

Mais ce qui fait son originalité, c'est que Buñuel a su retourner l'inconscient comme si c'était un vêtement dont on voyait le revers. Il sous-entend un repère implicite qui est la norme pour la remettre en question par l'absurde. Chez lui les "maladies", les tares criminelles, sexuelles, les perversions sociales sont complètement exposées. Les phantasmes ne sont pas "mentaux". Ils sont mis en scène à l'intérieur d'une logique du présent, comme des événements. Dans **"Le Fantôme de la Liberté**", les moines viennent prier et ensuite, ils se mettent à jouer aux cartes et à boire : ce ne sont pas des choses dont ils rêvent, ils les font : Jean et Mlle. Rosenblum ne fantasment pas des rapports sado-masos, ils se donnent en spectacle, etc. C'est comme si Buñuel criait ; voyez-vous l'absurde de classifier la vie comme vous le faites ?

C'est un effacement des contours, car la vie est rêve, les phantasmes deviennent vie. Ainsi, Brially dans son lit voit défiler des coqs, une femme portant une bougie, un facteur qui lui remet une lettre. Et quand le docteur le renvoie de son cabinet en lui disant d'aller raconter ses rêves à un psychanalyste, il répond *"mais ce n'est pas un rêve, j'ai la lettre que m'a donnée le facteur !"* Ou alors, ces deux actrices jouant un même rôle dans **"L'Obscur Objet du Désir",** qui ne font qu'un personnage, comme dans ces procédés de rêve où *"la considération de plusieurs personnes en une seule, confère à toutes ces personnes une sorte d'équivalence" (***Le rêve est son intrp., p.46).** Là, c'est un procédé de rêve qui s'actualise.

L'évolution du Buñuel s'est donc faite dans la tradition surréaliste du film-rêve. Mais il est allé au-delà ; du rêve pur, détaché, il est allé vers la contextualisation des rêves dans la vie, en se retournant les clefs. La vie est devenue le théâtre de l'inconscient.

L'ONIRISME MIS EN SCENE

On a souvent comparé les films aux rêves. Nous avons dit, dans l'introduction, que les rêves dessinent des spirales qui effacent de la conscience du rêveur le fait qu'il est en train de rêver. Ce qui se passe dans la salle du cinéma, dans la condition du spectateur en face de l'écran, a quelque chose effectivement de semblable.

On ne peut pas dire que le spectateur perde la conscience de sa condition, mais il se trouve devant un mécanisme de défilement d'images qui ne va pas sans rappeler la mécanique d'un rêve. C'est probablement de là qu'est venu l'enthousiasme des surréalistes. Ils ont donc recherché à mettre des rêves à l'écran. Par la suite, dans le cinéma, nous avons assisté à deux procédés différents de mise en scène.

Par la suite, dans le cinéma, nous avons assisté à deux procédés différents de mise en scène du rêve. L'un consiste à créer des séquences de rêves, des niveaux-rêve en interaction avec d'autres niveaux dans la narration. Les exemples sont innombrables, et les solutions de mise en scène, plus ou moins heureuses. Le fait est que le rêve s'est trouvé une place comme monde à part, parenthèse dans la narration. D'un autre côté, certains cinéastes se sont appropriés de l'onirisme comme technique, ou inspiration, pour filmer des séquences pas forcément de rêve. Ce sont peut-être ceux-là qui se sont le plus rapproché du désir surréaliste.

Antonin Artaud a très bien précisé ce qu'il entendait être l'essence du cinéma, ce que le cinéma devait rendre à un spectateur : *"Si profond que l'on creuse dans l'esprit on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance à un ordre élémentaire peut-être, mais en tout cas sensible, d'un quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration qui rappelle toujours des états soit connus, soit imaginés, états revêtus d'une des multiples forme de la nature réelle et rêvée. Le sens du cinéma pur serait donc dans la restitution d'un certain nombre de formes de cet ordre, dans un mouvement et suivant un rythme qui sont l'apport spécifique de cet art"* **(0. Complètes, Tome III, p.18).** Ce qu'il préconise, ce sont donc des films-essence, et non pas des films-rêves (voir à ce propos sa querelle avec Germaine Dulac). Artaud voyait dans cette différence l'apport du langage, c'est-à-dire que dans le rêve, la vibration de la substance se trouve déjà revêtue d'une des multiples formes de la nature. Ce qu'il voudrait atteindre est donc encore plus profond. Le rêve est déjà langage, et le cinéma en a un autre qui lui est propre.

Artaud a plus tard désavoué le cinéma, lui retirant ce pouvoir dont il l'avait cru capable.

Ce dont Artaud rêvait, était un "état" rendu par le film, un état sous-jacent transformé en cinéma. Tarkovski, bien des années plus tard, a tenté par la pratique, de donner forme à cet état. On retrouve une résonance dans les propos de deux artistes. Tarkovski écrit, dans le **"Temps Scéllé" :** *"La pureté du cinéma, sa force très particulière, ne tient pas en effet au potentiel symbolique des images, même le plus audacieux, mais à ce qu'il parvient plutôt à exprimer dans ses images tout ce qu'on fait peut avoir de concret et d'unique."* **(p.66).** Le concret l'unique, c'est ce quelque chose de substantiel que voulait atteindre Artaud.

Tarkovski est un de ces cinéastes qui a su filmer des images en utilisant l'esthétique des rêves. Ses films comportent des séquences en niveau, des rêves annoncés comme tels, mais toute son œuvre est traversée par un lyrisme onirique qui nous impressionne comme le font les rêves de la nuit. La représentation du monde intérieur de ses personnages a été une de ses préoccupations, et il écrit à ce propos : *"et la fantaisie de l'auteur, le monde intérieur de l'homme ? Comment traduire tout ce que l'homme voit à l'intérieur de lui-même, ses rêves nocturnes et diurnes ?... Tout cela est possible, à condition que les rêves à l'écran aient les formes naturelles de la vie. Or, que voit-on la plupart du temps ? Des images au ralenti, ou comme dans un brouillard, ponctuées d'un effet musical (...) En réalité, ce maquillage de mystère n'est pas l'impression cinématographique véritable du rêve ou du souvenir. (...) Au cinéma, l'obscur, l'indicible, n'exclut pas la clarté, la netteté de l'image. Il s'agit plutôt d'impressions particulières provoquées par la logique propre aux rêves. La surprise, l'étonnement, viennent d'une combinaison inhabituelle, d'éléments très réels, qui doivent être montrés avec une précision extrême".* **(T.S. p.66).**

Le film comme rêve, ou rêve dans le film, cette proximité entre rêve et cinéma hante les écrans de l'inconscient jusqu'à nos jours. Dans cette étude, nous examinerons les cas de quelques rêves en niveau, le rêve comme un des registres d'un certain type de construction narrative.

BERGMAN ET LE TEMPS EN SPECTACLE

IL M'ARRIVE PARFOIS DE REVER D'UNE MISE EN SCENE EBLOUISSSANTE AVEC DE LA FOULE, DE LA MUSIQUE, UN DECOR PLEINS DE COULEURS.

ET JE MURMURE EN MOI-MEME, AVEC UN MECONTENTEMENT EXTREME : C'EST MA MISE EN SCENE, C'EST MOI QUI AI CREER ÇA." (Lanterna. Magica p. 205)

Bergman est un cinéaste qui observe les gens qui rêvent, dorment ou deviennent fous. Ses personnages sont souvent des êtres torturés, décalés de la réalité. Ce sont des personnages névrosés. Mais Bergman, plutôt que de filmer ce qui se passe dans leur esprit, plutôt que de représenter ce monde intérieur par des images, les observe dans leur comportement, dans leurs rapports avec le monde réel. C'est ainsi qu'il arrive à décrire l'impuissance des êtres devant leur propre froideur, il touche à l'abîme de l'homme qui n'arrive plus à sentir, ni à aimer, il parle crûment de toutes les angoisses qui accompagnent les rapports humains.

D'un autre côté, beaucoup de ses films portent l'empreinte de la magie. Sans vraiment basculer dans d'autres niveaux. Il nous montre parfois le merveilleux à l'intérieur de la réalité même. On a souvent l'impression d'être dans un rêve sans qu'analytiquement, on puisse appeler cela un niveau. Cela tient à une certaine façon de filmer les choses simples, une composition du cadre, l'utilisation de la lumière, et peut être la persistance d'un regard d'enfant sur la réalité, qui préserve l'accès au merveilleux.

Ces deux aspects alternent et se complètent dans son cinéma, et on les retrouve aussi dans ce qu'il dit de lui-même : *"C'est avec envie et curiosité que je pense à mes premières années. Elles ont nourri mon imagination et mes sens (...) Les jours et les heures explosaient plutôt sous la pression de choses étranges, de scènes inattendues, d'instants magiques. Je peux encore me promener dans le paysage de mon enfance (...) Il s'agit rarement d'épisodes narratifs, mais plutôt de bouts de films, longs ou courts, tournés dans but."* **(L.M p.23.).** Ou alors *: "Tant de fantômes, de démons, d'être surnaturels sans nom, ni lieu, m'ont entouré depuis mon enfance."* **(p.235).** *« ...cette anxiété héritée à la fois de ma mère et de mon père qui se trouve au cœur de mon identité même, mon démon, mais aussi mon ami et mon aiguillon."* **(p.113).**

Bergman parle aussi d'une certaine difficulté de se « déplacer » dans le monde du rêve : *« Le film, quand ce n'est pas un documentaire, est un rêve. C'est pourquoi Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien d'ailleurs, que pourrait-il expliquer ? C'est un visionnaire qui a réussi à mettre en scène ses visions grâce au média qui est le plus lourd, mais aussi le plus souple de tous. J'ai frappé toute ma vie à la porte de ces lieux où il déplace avec tant d'évidences. Quelques rares fois seulement, je suis arrivé à m'y glisser. La plupart de mes efforts conscients ont abouti à des échecs géants :* ***L'œuf du serpent, le Lien, face à face*** *et ainsi de suie, Fellini, Kurosawa et Buñuel circulent dans les mêmes quartiers que Tarkovski… »* **(p.91).** Et encore « ***Face à face*** *devait être un film sur les rêves et la réalité. La réalité devait se dissoudre et se transformer en rêve. Quelques rares fois, il m'est arrivé de réussir à me déplacer entre le rêve et la réalité :* ***Personne, La Nuit des Forains****,* ***Le Silence, Cris et Chuchotements.*** *Cette fois-là ce fut plus difficile. (…) Les séquences oniriques sont devenues abstraites et la réalité pelucheuse. »* **(p.269).**

A propose du montage, Bergman raconte dans son livre comment le monteur Oscar Rosander lui a appris que *"... le montage se fait dès le tournage, le rythme se crée dès le moment de l'écriture du scénario,* (...) *Le rythme de mes films je le conçois en écrivant le scénario, à ma table de travail, et il naît devant la caméra."* **(p.90)**

Dans les **“Les Fraises Sauvages”,** le niveau de base, le présent du voyage n’est que la surface d’un bloc très profond que Bergman explore à travers une construction en niveaux : le film est un iceberg. Dans **“Le Cinéma selon Bergman”,** le cinéaste explique, comment l’idée du film est née : *“Dans un style très réaliste, on ouvre subitement une porte, on pénètre dans son enfance, et puis on ouvre une autre porte, et c’est de nouveau la réalité”* **(p.159).** C’est cette capacité d’accès au merveilleux qu’à conserver Bergman qui lui permet de concevoir une telle mise en scène, c’est cette crédulité de l’enfant qui accepte l’improbable, qui donne un ton magique au film.

Ainsi, les niveaux des **Fraises Sauvages** deviennent des lieux de “spectacle”, des espaces théâtraux où les souvenirs et rêves sont mis en scène par l’imaginaire du personnage. C’est pour cela que les contours des niveaux dans ce film sont si nets : à chaque niveau correspond un espace privilégié, clos, construit pour que s’y déroule un spectacle, comme sur une scène. C’est l’idée des portes qui s’ouvrent et se referment, isolant ainsi l’espace du niveau, le séparant du cours réel de la journée.

Bergman est essentiellement un homme de théâtre. Il a alterné dans sa carrière la mise en scène de pièces et de films. Le cinéaste introduit souvent dans ses films des lieux de représentation, le décalage s’opère à travers la théâtralisation d’une scène et non par la construction en niveaux.

Ainsi, on retrouve souvent dans ses films des séquences où l’on voit des théâtres de marionnettes, des numéros de cirque, ou même des pièces que les personnages du film se mettent à jouer, qui traduisent leur besoin de mettre la vie en scène. Ces scènes-là sont pas construites en niveaux temporels, car le monde de la scène et celui des spectateurs se déroule sur une même spirale. La scission existe non pas au niveau du temps, mais au niveau de l’espace. Dans **“Les Fraises Sauvages”,** il y a une combinaison des deux.

“L’Attente des Femmes” est aussi un film construit en niveaux. Le niveau de base, c’est une maison au bord du lac où sont réunis plusieurs femmes et des enfants. On ne connaît pas les rapports qui les tient, mais on sait qu’elles attendent le retour de leur mari. Le soupir de l’une d’entre l’autre déclenche une série de confessions, et le spectateur assistera à trois histoires en flash-back, où les femmes racontent leurs problèmes conjugaux. Encore une fois, les contours sont nets, on passe du présent de cette réunion à un point du passé où l’histoire racontée commence. On s’installe dans cette région du passé, qui devient un présent continu, et on suit la narration, sans voix-off, sans alternance avec le niveau présent. C’est seulement, quand la parole passe à une autre femme, qu’on revient au niveau de base, à partir duquel démarre une autre tranche de passé. La deuxième histoire est composée de plusieurs niveaux. Le personnage commence son récit par la fin de la grossesse, et sur son lit d’hôpital, elle revient encore en arrière, et décrit la rencontre avec le père de l’enfant qui va bientôt naître. C’est un niveau au plus que parfait. A travers les récits, on comprend petit à petit que ces femmes sont mariées à trois frères.

Le niveau de base est ici un prétexte : Bergman réunit quelques personnages, et plonge ensuite dans leur passé, pour explorer, à travers le temps, les raisons de leur complicité. C’est un cinéaste de l’humain, en ce sens qu’il traite ses personnages en profondeur, chaque caractère portant un monde psychique à étudier. C’est la partie cachée de l’iceberg qui intéresse Bergman.

LES FRAISES SAUVAGES

Nous allons procéder ici par une étude des séquences, en nous arrêtant plus précisément sur les moments du montage où les niveaux s'articulent, tout en essayant de comprendre quels autres éléments - scénario, cadrage, lumières - contribuent à la mise en scène des niveaux. Il nous semble que se caractérise le cinéma de Bergman est une certaine magie qui émane des images et nous souhaitons, à travers l'étude de ce film en particulier, étudier les éléments de langage qui contribuent à créer cette sensation de magie. Nous verrons que l'utilisation des niveaux, au-delà de son importance thématique, crée pour Bergman un espace filmique où la magie peut s'exprimer.

PRE - GENERIQUE

Un homme âgé écrit dans son cabinet de travail ce qui semble être son journal. Sa voix en off dit les mots qu'il écrit. Le film commence par une phrase où le personnage expose son choix de solitude, en nous expliquant une quand on s'approche des gens, on finit toujours par les critiquer. Il conclut qu'il vaut donc mieux vivre seul.

Le personnage se présente, il s'appelle Isak Borg. Il a 76 ans, il parle de ses proches, son film, sa belle-fille, son épouse morte, sa vieille mère. A l'image nous voyons défiler, encadrés dans des porte-photos, les visages des gens dont il parle et que nous allons rencontrer au cours du film. Cette ouverture, qui oppose la phrase sur la solitude aux visages de la vie d'un homme, résume le nœud du film, car la journée qui nous sera décrite par la suite est celle où Isak remet en question ce qui était un principe : le refus de communication affective.

Il nous dit aussi que le lendemain, il doit recevoir une décoration pour les 50 années d'exercice de son métier de médecin, ce qui crée un premier rapport temporel dans le récit un peu étrange, et nous verrons par la suite pourquoi. Sa bonne vient l'appeler pour le dîner, il quitte le cabinet, générique.

VOIX OFF

La même voix-off dit sur un plan où l'on voit Isak dormir : "AU PETIT MATIN DU 1ER JUIN, J'AI FAIT UN REVE BIZARRE." Le spectateur associe la voix-off qu'il entend maintenant avec l'acte d'écriture du vieil homme dans son cabinet, ce qui établir pendant un certain temps un rapport de continuité entre les deux séquences. Effectivement, le pré-générique se situe à la veille de cette journée u premier juin, où Isak se verra honoré par le titre du docteur jubilaire. Mais la voix-off ici n'est pas au même niveau que celui de la séquence précédente, car le pré-générique il s'agit d'une voix au présent sur une image au présent, les paroles correspondent aux pensées présentes qu'Isak est en train d'écrire ; alors que dans la séquence du cauchemar nous avons une voix au présent sur une image au passé, et cette distinction est matérialisée verbalement par une date et par des verbes au passé. Voici que deux niveaux sont créés par une juxtaposition où l'image se transforme en contenu au passé d'une narration au présent.

La voix-off, qui revient de temps en temps, constitue à elle seul un niveau au présent, le plus proche disons du présent du spectateur, car elle est le niveau où l'on raconte les images du film, où se situe le personnage comme narrateur, et qui n'existe que comme ponctuation Pourtant, ce niveau au présent de la voix-off n'est pas ce que nous appelons le niveau de base du film. Nous situons ce dernier dans le présent de la journée racontée, à partir duquel le personnage narrateur plonge dans d'autres niveaux, d'autres passés, dans les présents des souvenirs et des rêves.

Dans le scénario publié en France par les Editions Robert Laffont **(Œuvres I de Bergman, 1962),** la voix "off" d'Isak remplace les descriptions que Bergman a ensuite mises en scène par des moyens cinématographiques, ce qui fait qu'elle est sur papier beaucoup plus présente que dans le film.

Ainsi, le monologue du début est effectivement relié à la voix-off du premier niveau, c'est un seul discours qui ensuite décrit toute la journée du premier juin. La scène du cabinet n'existe pas et la forme dialoguée n'interviendra qu'après le réveil. La distinction que nous faisons ici entre les niveaux des deux voix-off est le reflet d'une décision postérieure au

scénario : dans le film, le pré-générique est au même niveau que la journée qui suit.

C'est peut-être un vestige du scénario qui fait que quelques-unes des phrases dans la scène du cabinet sont prononcées une fois que le vieillard s'est levé à l'appel de la gouvernante, ce qui détache la voix-off de l'acte d'écriture. La distinction de niveaux entre les deux moments de la voix repose seulement sur le mot de "demain" qui n'apparaît pas sur le scénario. S'il n'y avait pas eu ce mot dans le film, la scène du cabinet serait au même niveau que toute la voix-off constituant l'image du moment présent où Isak nous raconte la journée.

LE CAUCHEMAR

Après le générique, la voix-off continue sur l'image d'Isak couché dans son lit : "DANS MON REVE, J'AVAIS PERDU MON CHEMIN PENDANT MA PROMENADE MATINALE ET J'ARRIVAIS DANS UN ENDROIT OU LES MAISONS ETAIENT DELABREES". Ensuite, la voix-off disparaît, laissant sa place au silence froid du rêve. Les temps se fondent. Nous sommes sans doute dans un niveau onirique, cela nous a été annoncé. Voyons quels sont les éléments de mise-en-scène de ce rêve.

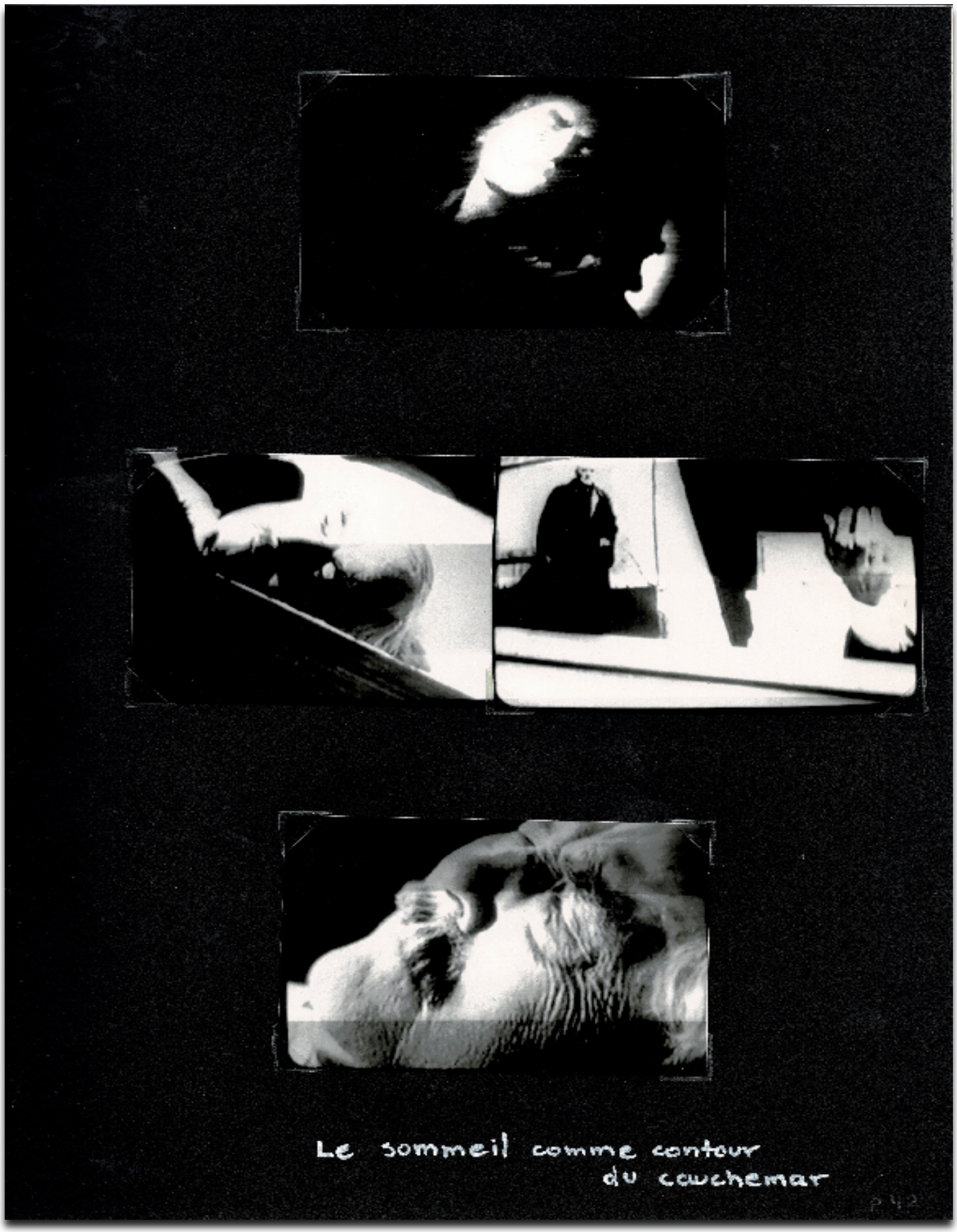
La lumière un peu surexposée détache la séquence de ce qui l'avait précédée, par un contraste que Bergman utilisera d'ailleurs tout le long du film : les niveaux des souvenirs seront toujours plus blancs que les scènes de la réalité. Dans cette séquence, la lumière dure, aveuglante, rend le décor et la situation encore plus hostiles et invraisemblables.

La bande sonore du rêve est construite de sorte qu'on n'y entende que des éléments qui ont un sens dramatique et qui prennent plus de force en se détachant du silence. Ainsi, on entend le battement du cœur d'Isak au moment où il s'aperçoit que l'horloge n'a pas d'aiguilles, le choc du corbillard contre le réverbère nous menace par son insistance, et le bruit des sabots des chevaux qui s'en vont, laisse Isak seul devant le cercueil tombé du corbillard. Le silence qui pèse sur la séquence nous transmet sa dimension de solitude.

La séquence présente aussi quelques éléments tout à fait oniriques, comme l'horloge sans aiguilles, et la silhouette au chapeau qui se révèle être une poupée au visage écrasé, monstrueux, pour tout de suite tomber par terre en laissant couler de son cou un liquide sombre. Le corbillard conduit par personne laisse tomber un cercueil d'où sortira une main qui bouge, un cadavre vivant. Ce sont tous des éléments absurdes, disons irréels, qu'on retrouvera moins par la suite, dans ce film où Bergman nous amène à des niveaux de tous registres.

Ici, il s'agit d'un cauchemar qu'on peut interpréter facilement : la solitude y est représentée par les rues désertes, le silence écrasant et par l'unique silhouette humaine qui se révèle être celle d'une poupée et qui "meurt" aussi. Le seul "homme présent est un monstre. On y retrouve quelque chose de la phrase au début du film : Il vaut mieux ne pas se mêler aux gens. Le choix de solitude d'Isak se retourne contre lui dans son rêve, quand il a besoin de quelqu'un, ce quelqu'un n'est pas humain. La solitude n'est plus un choix, elle s'impose. L'horloge sans aiguilles le perturbe, lui enlève ses repères, le rend confus. Le temps lui échappe. Il n'a pas le temps, il est vieux, il va mourir. La mort vient vers lui, une roue se détache du corbillard et vient le frapper, un cercueil tombe et s'ouvre, une main l'attrape et le tire. Si elle avait une voix, la mort dirait "vient me rejoindre", ta place est ici", mais Isak voit que c'est lui qui est dans le cercueil, donc le sens de son rêve est "tu m'as déjà rejoint, tu es déjà à ta place de mort." *"La mort détermine le dynamique de la structure du récit dans* ***Les Fraises Sauvages,*** *à partir du rêve du premier juin, au cours duquel le Professeur Isak Borg rencontre successivement une pendule sans aiguilles, un homme sans visage, un corbillard sans conducteur… Le Professeur se découvre allonger à la place du mort. C'est pour tenter de comprendre le contenu latent dans ce premier rêve que le vieil homme se met en quête de son passé.* **(Note sur une problématique de la mort par Michel Estève in études cinématographiques n°131-134 Ingmar Bergman 2 - la mort, le masque et l'être).**

En ce qui concerne le monde d'articulation du niveau-rêve avec le niveau de base du film, Bergman procède classiquement. Comme le dit "**Emmanuel Decaux** dans son article du **Cinématographe n°34** *"Le rêve est donc ponctuel, cerné par les images banales où Borg est étendu sur son lit. La frontière du sommeil délimite nettement deux mondes."* **(p.20).** Le rêve nous est annoncé d'abord par la voix-off, comme nous l'avons vu. A l'image nous "voyons" le rêveur rêver. Le premier plan du rêve est amené en cut, la coupe ayant gardé la fin de son mouvement d'arrivée à cet endroit "OU LES MAISONS ETAIENT DELABREES". "J'AVAIS PERDU MON CHEMIN DANS MA PROMENADE MATINALE" dit la voix, en situant le rêve dans un contexte qui n'est pas en images, comme ces données qui, dans les rêves, s'imposent sans que le rêveur sache trop comment : il sait qu'il s'agit d'un certain endroit, ou d'une occasion précise.


Le sommeil comme contour
du cauchemar

Ensuite, la voix se tait et nous plongeons entièrement dans le niveau-rêve. Bergman nous lâche progressivement, il prend des *“précautions”,* comme le dit Decaux.

Pour ressortir du niveau-rêve, le cinéaste recrée, à travers le montage, ce moment des cauchemars où il est impossible de continuer à rêver. La main du mort attrape celle du vieil homme qui veut s’en débarrasser, il se voit allongé dans le cercueil, et une bataille se livre entre le rêveur et son double, dans une suite de plans rapides des deux visages, cadrés à chaque fois de plus près, allant vers une identification totale des deux personnages, accompagnée par une musique dramatique en crescendo, jusqu’au paroxysme. Puis le rêve se casse, cut sur le visage d’Isak qui dort, arrêt net de la musique. On a changé de niveau.

LE REVEIL

Dans cette courte séquence, le jeu de l’acteur et la mise-en-scène créent, avec beaucoup de finesse, la sensation du rêve qui continue. Nous verrons comment le niveau-rêve déborde sur le niveau de base, car le personnage lui-même ne sait pas où se situer. De ces débordements, entre niveaux que Bergman va pratiquer tout le long du film, découle de la magie d’une réalité aux contours fragiles.

Isak ouvre les yeux, encore imprégné des sensations de son rêve. Il se redresse, regarde sa chambre en essayant de la reconnaître, regarde sa montre, comme pour vérifier si elle a des aiguilles, se lève, va vers la fenêtre, l’ouvre. S’attend-il à voir les maisons délabrées où il se trouvait il y a quelques minutes ? La lumière inonde la chambre, il sort en mettant son peignoir, traverse le salon et se dirige vers une porte. Il hésite un instant avant de l’ouvrir.

Là, il trouvera la preuve qui lui permettra de faire la différence entre le rêve et la réalité la preuve qu’il est encore vivant. Il ouvre la porte. Une petite femme toute ronde se redresse dans son lit. C’est la bonne. Dans le contre-champ, le vieux médecin ne montre plus de signe d’inquiétude sur le visage. Il est redevenu le vieil homme gâté et autoritaire de toujours.

Dans ce contact avec un autre être, le personnage revient au niveau “réalité”, en cassant la sensation de solitude et de mort que le rêve avait provoquée en lui. Isak annonce qu’il veut partir en voiture. La petite bonne se vexe. Il va dans sa chambre pour préparer sa valise tout seul. La bonne le suit et ne laisse pas faire. Ils se disputent avec un mélange de tendresse et de taquinerie.

Un fondu marque l'ellipse qui nous mène à la scène du petit déjeuner. La bonne sert le café au docteur. Une jeune femme en peignoir sort d’une chambre en disant qu’elle ne peut pas dormir quand le vieil homme et sa bonne se disputent. C’est la belle fille d’Isak. Elle lui demande de l’accompagner à Lund, où le docteur doit recevoir sa décoration, car elle a décidé de rentrer chez elle. Il accepte. Fondu.

LE VOYAGE

La voiture roule dans la ville. Ensuite, nous nous retrouvons sur une route. Nous roulons toujours au niveau de base, sur cette route qui symbolise tout le parcours du personnage. Le voyage, ce jour extraordinaire raconté par la voix-off du vieux médecin, est en fait le chemin de sa vie. En s’arrêtant dans plusieurs endroits, Isak revisite les étapes de sa vie. La route est le niveau de base, mais elle fonctionne presque comme un niveau-prétexte, un plongeoir à partir duquel on sautera dans les eaux profondes d’autres niveaux, qui révèlent la nature de cet être au présent à nous spectateurs, et au personnage lui-même.

La voiture roule donc vers la première station. Un dialogue très dur s’établit entre Isak et sa belle-fille. Il est question d’une somme qu’Ewald, le fils du médecin, doit à son père. La belle-fille était venue passer quelque temps auprès de son beau-père pour essayer de régler le problème, mais apparemment elle n’a pas réussi. Elle lui dit qu’il est très riche, et qu’eux, ils ‘n’ont pas d’argent. Le docteur lui dit : “UNE AFFAIRE EST UNE AFFAIRE, ET JE SAIS QUE EWALD M’APPRECIE POUR CA”. Et elle : “OUI, MAIS PEUT-ETRE QU’IL TE DETESTE EN MEME TEMPS.”

La caméra, qui passait du visage de la jeune-femme à celui d'Isak, s'arrête sur son expression crispée de surprise et de douleur en entendant cette phrase qui l'atteint profondément. Cette image, où s'opère un léger changement de lumière, est un moment fort du film, Bergman creuse là un passage vers les niveaux profonds qu'il veut explorer, car peut-être pour la première fois de sa vie, cet homme se laisse toucher. Le dialogue se poursuit sur ce ton nonchalant qui caractérise toute la scène, et qui dénote de l'excellence de la direction d'acteurs chez Bergman : le contraste entre ce qui est dit et la façon dont le disent les acteurs donne toute sa force à la scène, Ingrid Thulin est ironique et froide, le drame ne se traduit pas pour le ton des phrases, mais repose sur leur contenu, et sur le jeu de Victor Sjöstrom qui les reçoit avec étonnement, en essayant de résister à ce qu'on lui dit. Dans le scénario, la "voix off" remarque : *"Elle m'énerve avec son calme imperturbable et son air distant".*

Elle le désarme. "JE SAIS QUE VOUS NE M'AIMEZ PAS" - dit Isak à sa belle-fille. C'est le mot de passe pour qu'elle lui dise ce qu'elle sent. "TU EST UN ÉGOÏSTE" - lui dit-elle. "VOUS M'AVEZ DIT : NE ME MÊLEZ PAS A VOS PROBLÈMES. MON FILS ET VOUS, VOUS DEVEZ VOUS ARRANGER TOUT SEULS. ET VOUS M'AVEZ DIT AUSSI : VOUS NE M'IMPRESSIONNEZ PAS AVEC LA SOUFFRANCE. SI VOUS AVEZ BESOIN DE PARLER, ALLEZ LE FAIRE CHEZ UN PSYCHANALYSTE OU A UN PRÊTRE. C'EST TRES A LA MODE."

Ces deux phrases sont dites par Ingrid Thulin dans un plan serré où la caméra la quitte lentement pour aller retrouver le visage d'un vieil homme au volant. On entend la belle-fille en off, et après chacune des phrases le médecin lui demande : "J'AI DIT ÇA ?" "C'EST COMME ÇA QUE JE L'AI DIT".

Ces deux phrases renvoient le spectateur à une durée antérieure à celle du récit, elles font exister pendant un instant le séjour de la belle-fille auprès du médecin. Peut-on là parler de niveau ? Si ces phrases étaient mises en contexte d'images (un flash-back) on pourrait parler de niveau, mais ce n'est pas le cas. Or, on ne peut pas dire qu'un niveau a besoin d'images pour se constituer comme tel, car la voix-off d'Isak, quand elle vient ponctuer le récit en nous le "racontant", est un niveau en soi, sans images. Les deux phrases de ce dialogue sont comme ces phrases-niveau du domaine de la pensée, sans contours nets, une représentation du passé par la parole. Les phrases représentent à elles seules un niveau-passé, alors que la voix-off au présent relativise tout le temps du récit. De plus, ce qui matérialise ce niveau-présent est la voix en soi, une voix off, tandis que les phrases se référant au passé font partie de tout un dialogue. S'il y avait eu là flash-back, le "niveau" n'aurait pas laissé de place au doute du médecin ("je l'ai dit ?").

Isak voudrait raconter à sa belle-fille l'étrange rêve qu'il a eu, mais elle ne veut pas l'écouter. Alors, il sifflote une chanson.

SOUVENIR ?

Une forêt. Ils descendent de la voiture. Elle demande ce qu'ils sont venus faire là. Isak lui explique que lui et sa famille y venaient passer les étés. La belle-fille se retire pour laisser le vieil homme seul devant sa mémoire. Il se retourne vers un buisson et prononce "Smultrons tallet" (fraises sauvages) et ce mot magique évoque tout un passé. La musique commence sur ce mot.

Ensuite, la voix-off intervient. Le vieil homme est à demi couché près du buisson dont il caresse les feuilles : "PEUT ÊTRE ÉTAIS JE DEVENU SENTIMENTAL. OU ALORS J'ÉTAIS SIMPLEMENT FATIGUÉ. PEUT ÊTRE ENCORE ÉTAIS JE MÉLANCOLIQUE, OU ALORS DES IMAGES OUBLIÉES DE L'ENFANCE ME SONT ELLES REDEVENUES". Tandis qu'à l'image s'opère un glissement insensible d'un niveau à l'autre, la voix-off l'explicite, le médecin cherche à s'expliquer cette transition, ce "phénomène". Le texte au passé à ce moment-là fonctionne comme un recul avant le plongeon. Ici encore une fois, pour passer d'un niveau à l'autre, Bergman se sert d'un troisième, le niveau-voix au présent.

Selon les mots de Decaux : *“Mais si l’alternance du rêve et du réel subsiste ainsi, le récit que fait Borg en voix off donne une unité subjective à tout le film.”* **(Cinématographe n° 34, p.21).** Isak regarde la maison - en off “JE NE SAIS PAS COMMENT CELA EST ARRIVE, MAIS LA CLAIRE REALITE DU JOUR SE TRANSFORMA IMPERCEPTIBLEMENT EN IMAGE DE REVE…”.

Un fondu rapporte sur l’image de la maison abandonnée, celle de cette même maison éclatante au soleil. Un mouvement de caméra nous rapproche du visage d’Isak, on pénètre sa pensée, un autre fondu et les arbres tremblent au vent, les nuages brillent sur le ciel, nouveau fondu et l’image des fruits sauvages s’inscrit sur les nuages, et ensuite une figure habillée en blanc apparaît sous l’image des fraises. Le son d’une harpe contribue à donner de la magie à cet agencement de plans. Car que sont ces deux plans de nature, très simple, arbres et nuages, qui constituent un territoire de transition, un instant suspendu qui n'appartient ni au niveau-présent du vieil homme qui rêve, ni au rêve lui-même ?

Ce sont deux plans et un son de harpe qui contiennent la magie de la nature inexpliquée, au-delà des temps, et que Bergman utilise assez souvent comme ponctuation, dans la syntaxe de ses films. Comme l’a remarqué Godard dans son article **Bergmanorama**. *“Ces plans de lacs, de forêts, d’herbes, de nuages, ces angles faussement insolites, ces contre-jours trop recherchés, ne sont plus dans l’esthétique bergmanienne des jeux abstraits de la caméra ou des prouesses de photographe : ils s'intègrent au contraire dans la psychologie des personnages à l’instant précis, où il s’agit, pour Bergman, d’exprimer un sentiment non moins précis”* **(Cahiers du Cinéma n° 85, juillet 1958).** Ce sont donc des plans d’articulation, ils signalent (avec la voix off, le fondu sur la maison, la musique) le changement de niveau. Quand on arrive à l’image de la jeune fille en blanc, c’est comme si on avait atterri. Nous voilà dans le souvenir - se dit-on. Mais le plan suivant vient nous surprendre. Isak, le vieux, est toujours là, qui regarde et il appelle la jeune fille : “Sara…”. Il se présente : “C’EST MOI, SARA, ISAK, TON VIEUX COUSIN, J’AI VIEILLI, JE LE SAIS…”. Mais Sara ne répond pas. Les deux niveaux sont là, face à face, impénétrables. Isak est témoin de cet autre niveau, la frontière entre les deux se trouve maintenant à la coupe. Cette impénétrabilité à quelque chose d’angoissant, Isak est condamné à rester de l’autre côté. Un

nouveau plan sur son visage montre sa surprise au moment où il découvre quelqu'un d'autre dans le tableau.

On apprend par le dialogue qu'il s'agit de son frère, qui va essayer de séduire la bien-aimée d'Isak.

La scène entre eux se déroule alors sans d'autre interventions d'Isak, de façon très théâtrale, presque entièrement en un plan-séquence frontal, comme un spectacle que le vieil homme regarderait. Il ne s'agit donc pas d'un souvenir au sens strict, car autrefois Isak 'a pas "réellement" participé à la scène, il est selon Decaux *"le témoin invisible d'épisodes dont il était absent, voyeur d'un passé trahi"* **(p.21).** Il ne peut pas s'agir de simple souvenir puisque, en fait, Isak voit la scène pour la première fois ; ce n'est pas non plus un voyage dans le temps, car le vieil homme ne peut pas communiquer avec les images du passé qui se présentent à lui ; la substance de ces images n'est pas non plus celle d'un rêve, d'autant plus qu'on apprendra par la suite que Sara s'est vraiment mariée avec Siegfried, le frère d'Isak. Si jeune, il n'a pas pu voir cette scène, il en a peut-être eu l'intuition. Il s'agit d'une scène d'imagination rétrospective. Si les contours entre les niveaux dans ce film sont nets, leur registre l'est moins. Tout le long du film, Bergman va combiner différemment ces registres, créant ainsi de nouvelles catégories d'images.

On sonne le déjeuner. L'espace s'élargit à travers une série de plans où l'on voit un garçon sauter d'un arbre, un bateau sur le lac. La gaîté et l'agitation des étés passés apparaissent. Une fille ouvre la fenêtre de la maison et demande si quelqu'un a vu Isak. Le vieux médecin se lève en attendant son nom. A quel niveau sommes-nous ? Le son du passé perce la frontière entre deux mondes : on signale l'absence d'Isak dans ce présent perdu et pourtant le vieil homme est là qui sursaute, isolé, impuissant, il voit tout comme si c'était réel, palpable, il entend les jumelles au bord du lac dire qu'Isak est parti à la pêche. Il se lève et se dirige vers la maison, où son hallucination l'appelle.

A l'intérieur de la maison, une nouvelle mise en scène du contact entre les deux niveaux aura lieu : ils vont se retrouver dans un même plan. Jusque-là, la présence du vieil Isak se manifestait toujours par des plans isolés, par montage. L'impénétrabilité des niveaux s'exprimait par des coupes, le personnage était séparé de son rêve, un plan ne contenait jamais les deux éléments à la fois. Seul le son traversait la frontière. Maintenant,

l'isolement prendra d'autant plus de force que dans un même plan, les deux niveaux sauront coexister.

Isak pénètre dans la maison, et se dirige vers une porte. L'écran est divisé en une zone sombre, où se trouve le médecin habillé en noir, et une zone éclatante de luminosité, la salle à manger, où tous les convives sont de blanc vêtus et s'agitent autour de la table. Un travelling quitte Isak, et remplit l'écran du blanc passé. On assiste au rituel du repas, la prière et le rôle de la mère autoritaire. Un panoramique décrit les personnages assis autour de la table et découvre, à la fin, le vieil Isak au seuil de la porte. Les jumelles dénoncent Sara et Siegfried, Sara quitte la table en pleurant. Une cousine la suit. Sans le hall sombre, Isak regarde Sara pleurer. La cousine la rejoint, en passant à côté d'un Isak qu'elle ne voit pas. L'impénétrabilité touche à son comble dans ce plan où les deux niveaux se côtoient, serrés dans le même espace, rendus incommunicables par le simple partis pris scénaristique selon lequel les filles ne "voient" pas Isak.

Sara est assise en bas des escaliers, elle pleure et parle à sa cousine de combien est bon et doux son Isak. Celui-ci, en plan serré, l'écoute attendri : mais son attention est détournée par ce qui se passe dans la salle, on va maintenant chanter pour l'oncle sourd, car c'est le jour de son anniversaire. De nouveau, le souvenir lumineux occupe tout l'écran jusqu'à ce que l'on revienne au hall, où Isak se retourne pour retrouver les deux cousines debout, devant la porte par laquelle sort Sara, suivie d'Isak.

Dehors, devant la maison, Sara sort du cadre laissant le vieil homme seul, la voix off reprend : "TOUT D'UN COUP, J'AI SENTI UNE GRANDE TRISTESSE. MAIS J'AI ETE REVEILLE DE MA RÊVERIE PAR LA VOIX D'UNE JEUNE FILLE QUI ME DEMANDAIT QUELQUE CHOSE". Cette voix qui l'appelle, on l'entend encore sur le dernier plan de rêve où Isak debout devant la maison perd de vue sa Sara.

L'impénétrabilité des niveaux

UN MEME PERSONNAGE ET SES DEUX ROLES

Le prochain plan nous montre Isak appuyé contre un arbre. Cette coupe indique que tout le passage qui vient de finir s'est passé dans un niveau mental. Isak n'a pas bougé du coin des fraises sauvages pour vivre ce moment perdu du passé. On aurait pu croire qu'il s'était déplacé entre le jardin et la maison, guidé par la force de son souvenir, mais on le retrouve somnolent, au même endroit où on l'a quitté avant le début du rêve.

Il visite le passé à partir du présent de la journée du premier juin, il ne redevient pas jeune, il regarde le passé à partir de son point de vue actuel.

Une jeune fille saute de l'arbre et s'adresse à Isak. Elle s'appelle Sara, comme la cousine du souvenir. Les deux rôles sont joués par Bibi Anderson, ce qui crée un nouveau débordement d'un niveau à l'autre. Dans le scénario, une remarque entre parenthèses indique que pour Isak, la jeune fille moderne est la même Sara de son enfance : *"Sara enleva ses lunettes noires et se mit à rire (Elle n'avait vraiment pas changé)".* Il lui dira dans la voiture : "J'AI EU UN AMOUR DE JEUNESSE QUI S'APPELAIT SARA. ELLE TE RESSEMBLAIT BEAUCOUP." Et à la question de Sara sur ce qu'est devenue cette autre Sara, Isak répond : "ELLE A ÉPOUSÉ MON FRERE SIEGFRID ET ELLE A EU SIX ENFANTS. MAINTENANT ELLE A 75 ANS ET EST DEVENUE UNE JOLIE PETITE VIEILLE." De même qu'Isak ne rajeunit pas en allant vers son passé, celui-ci ne vieillit pas pour lui.

ACCIDENT, STATION, SERVICE, DEJEUNER, VISITE A LA MERE

Le voyage se poursuit avec les nouveaux passagers, Sara et ses deux copains, en route vers l'Italie. Mais un accident vient l'interrompre à nouveau. L'autre voiture est renversée au bord de la route, et le groupe d'Isak en vois sortir un couple. Ils en sortent sans égratignure. Pour les aider, Isak décide de les conduire jusqu'au prochain poste à essence. Marianne, la belle-fille, prend le volant.

C’est un couple haineux. Le mari se moque de sa femme en la traitant d’hystérique. Marianne prend sa défense. L'atmosphère est tendue. La femme finit par gifler son mari. Marianne arrête la voiture et leur demande de descendre : “IL EST POSSIBLE QUE CETTE SCÈNE SOIT POUR VOUS LA MINUTE DE VERITE, L’INSTANT SUPRÊME DE CE QU’ON APPELLE LE DÉFOULEMENT. MAIS IL Y A TROIS ENFANTS DANS LA VOITURE, ET A CAUSE D'EUX, JE VOUS PRIE DE DESCENDRE IMMÉDIATEMENT.”

La voiture roule sur la route. La voix-off d’Isak intervient à nouveau. Il parle de cette contrée qu’il connaît bien pour y avoir exercé le métier de médecin au début de sa carrière. D’autre part, sa vieille mère habite non loin de là.

Ils s’arrêtent à une station de service. Le gardien qui vient les servir reconnaît le médecin et lui fait des compliments en rappelant les années où Isak était le médecin aimé et respecté du village. Isak a l'impression qu’on lui parle de quelqu’un d'autre. Il cherche le regard de Marianne à l'intérieur de la voiture. Elle lui répond d’un sourire un peu sarcastique, comme si on était en train de confirmer ce qu’elle pense de son beau-père : l'homme qui la bonté n'est qu’une façade.

La femme du gardien les rejoint. Elle est enceinte et le couple pense donner le nom du médecin à l’enfant qui doit naître. A la fin de la séquence, quand Isak veut payer, le gardien refuse l’argent. Isak dit : “JE ME DEMANDE SI JE N’AURAIS PAS DÛ RESTER ICI…” Le gardien : “JE NE COMPRENDS PAS ;” et Isak : “PARDON, QU’EST CE QUE VOUS DITES, HENRIK ?” “VOUS DISIEZ QUE VOUS AURIEZ DÛ RESTER ICI”. Et Isak : “VRAIMENT, J’AI DIT ÇA ?”.

La phrase qu’Isak prononce sans s’en rendre compte renvoi à un passé qui aurait pu avoir lieu, ou plus exactement à un Isak qu’il aurait pu être. Sans le mettre en images, Bergman évoque ici le niveau du “destin parallèle”, celui qui n’a pas été, et auquel on accède par le conditionnel passé : le niveau de ce qui aurait pu être, et qui traduit l’irréel du passé.

Le groupe s'arrête pour déjeuner au bord d'un lac, en plein air. La voix-off d'Isak explicite l'humeur joyeuse dans laquelle il se trouve/se trouvait à ce moment-là. Anders, le jeune qui compte devenir pasteur, se met à réciter un poème. Isak, entraîné par l'atmosphère, prononce quelques vers. Le cadre l'isole avec la mer au fond, une douce musique accompagne ses mots, (Ce plan pas très long est l'instant-présent même, un moment où il n'y a pas de "aurait pu", pas de "a été", pas de "ce sera", un moment de temps éternel).

Isak annonce qu'il veut rendre visite à sa mère. Marianne demande à l'accompagner. Ils se retrouvent dans une pièce sombre où la vieille dame les reçoit dans un mélange de raideur et d'autorité. La scène se déroule autour d'une grande boite en carton de laquelle la vieille mère sort une myriade de jouets, tout en parlant de ses dix enfants auxquels ces jouets ont appartenu. Marianne l'écoute sans un sourire, ressentant le manque de sentimentalité avec lequel la mère parle de son passé.

Isak, à partir du moment où la boite s'ouvre, devient complètement absent, comme absorbé par les signes du passé qui ont traversé le temps : des jouets, des photos. Il n'écoute pas ce que dit sa mère. Elle ouvre une boîte où se trouve la vieille montre en or du père d'Isak. Les aiguilles manquent, le cadran est aveugle, comme dans le rêve du matin. Le vieillard grimace, un zoom vers la montre est accompagné au son par les mêmes battements de cœur qu'on entendait dans le rêve. L'élément qui alors paraissait onirique, symbole du temps arrêté et de l'approche de la mort, s'inscrit ici dans la réalité des objets que la vieille collectionne. C'est aussi un débordement de niveaux. Isak se "réveille" quand sa mère l'embrasse en disant qu'elle espère le revoir. Isak se retire, Marianne reste encore un instant, regardant la vieille dame dont émane la plus profonde des solitudes.

LE REVE HUMILIANT

Une nouvelle fois, le rêve est amené par la somnolence d'Isak. La voiture roule, et les plans de nature sont amenés par des fondus rapides. L'orage, déjà annoncé par le roulement du tonnerre au loin pendant la visite chez la vieille mère, éclate sur le lac noir. Un fondu amène l'image de la vitre avant de la voiture où tombent de grosses gouttes balayées par les essuie-glaces. Nouveau fondu et on voit les trois jeunes sur la banquette

arrière de la voiture, Sara Bâille. Fondu sur Isak appuyant sa tête contre la vitre de la voiture et fermant les yeux.

Sa voix-off reprend : “JE M’ENDORMIS, MAIS JE FUS POURSUIVI DANS MON SOMMEIL PAR DES RÊVES ET DES IMAGES PRÉCISES ET PARFAITEMENT HUMILIANTS.” Un long fondu inscrit sur l’image d’Isak celle d’oiseaux noirs survolant un demi-cercle un gros arbre en silhouette. Un autre plan d’oiseaux et nous voilà dans le niveau-rêve.

Un panier de fraises sauvages apparaît renversé par terre. Puis nous voyons Sara la cousine, toujours habillée en blanc, agenouillée devant le vieil Isak. Elle a un petit miroir à la main et elle lui parle. Cette fois-ci, il y a contact entre la figure du passé et le vieil Isak, mais il se fait à travers la douleur. Du fait de ce contact, il ne s’agit plus de deux niveaux en un seul plan (Comme pendant la scène où Isak écoutait les pleurs de Sara dans la maison) mais d’un seul niveau de rêve où Isak se voit vieilli devant la vérité d’un passé qu’il regrette. C’est d’ailleurs le sujet du rêve lui-même. Sara lui dit : “TU ES VIEUX BONHOMME, QUI VA BIENTÔT MOURIR ET QUI A PEUR. MOIS, J’AI TOUTE MA VIE DEVANT MOI.” Irréfutable vérité de sa vieillesse est toujours présente, que ce soit dans les rêves ou dans les souvenirs. Sara le force à se regarder dans le petit miroir, cela le torture. La lumière qui les entoure est très étrange, passant de la noirceur de la nuit sur le visage de Sara au ciel encore clair d’un éternel crépuscule. L’éclairage tombe sur les personnages de façon théâtrale, sans que l’espace naturel qui les entoure le justifie.

Au son des cris d’un enfant au loin, Sara se lève et part en courant. Elle traverse le bois, Sara se lève et part en courant. Elle traverse le bois, les arbres en silhouette se détachent sur un ciel éclairé par les derniers rayons de soleil. Elle s’approche d’un berceau placé à côté d’un grand arbre sombre. Il fait nuit. Elle prend le bébé dans ses bras et le berce puis elle court vers la maison avec le bébé dans les bras. Isak s’approche alors du berceau vide, en un plan large. Son visage hagard nous est montré dans un plan rapproché, qui recadre à la fin en un mouvement violent, quelques branches nues détachées du ciel clair.

Un fondu très long ramène sur cette image le visage d’Isak avançant lentement dans une allée d’arbres (Il sait que ce qui l’attend n’est pas du tout soulageant).

Il s’approche de la maison éclairée de l’intérieur. Il voit par la fenêtre Sara au piano, habillée élégamment, les cheveux relevés au-dessus de la tête. Siegfrid, le frère d’Isak qu’on avait vu dans un coin des fraises, s’approche et pose un baiser sur la nuque de Sara. Elle se retourne et ils s’embrassent. Il se dirige vers une table dressée luxueusement au fond de la pièce. La scène est encadrée par les bords de la fenêtre. La caméra recule, et en même temps des nuages viennent s’inscrire sur les vitres, effaçant la présence du couple. Un plan de la lune sortant de derrière les nuages. Isak regarde longuement le ciel. Ensuite, il se retourne et frappe violemment les carreaux. Il se dresse à un clou qui dépasse l’encadrement de la fenêtre. A ce moment-là, l’homme de l’accident de la route apparaît derrière la vitre et l’invite à entrer.

Nouveau débordement, - et cette fois très fidèle au fonctionnement des rêves en général où souvent nous attribuons des rôles inattendus aux personnes que nous rencontrons pendant la journée. - l'insupportable Alman de l’accident conduit Isak à travers le décor vide de la maison du souvenir. Nous voyons le même hall où s’était passée la scène avec Sara en pleurs à l’heure du déjeuner. Mais la porte qui donnait sur le jardin, s’ouvre maintenant sur un long couloir où l’on distingue une enfilade de portes.

Alman en ouvre une, Isak s’arrête sur le seuil et pénètre ensuite dans une espèce de salle de cours, sans fenêtres, avec des bancs rangés en gradins où sont assis les trois auto-stoppeurs. Alman fait passer à Isak un examen composé d’épreuves successives auxquelles il échoue sans exception. A la fin, Alman lui demande de faire le diagnostic d’une femme assise sous le fort éclairage d’une lampe. Isak lui relève la tête, il s’agit de Berit, la femme “Hystérique” de Alman. Isak dit qu’elle est morte, et à ces mots, Berit éclate d’un rire effrayant. Le verdict de Alman pour Isak est : “INCOMPETENT”.

Mais cela ne se termine pas là. Alman emmène Isak devant sa femme, qui l’a accusé de “FROIDEUR, ÉGOÏSME, MANQUE D'ÉGARDS”. Ils sortent de la salle de cours et traversent un bois. La silhouette des arbres se reflète dans une flaque d’eau éclairée par la lune. Ils arrivent devant une clairière et s’arrêtent à la lisière de la forêt. Le terrain nu,

entouré d'arbres épais, a l'air d'une scène de théâtre dont Isak et Alman seraient les spectateurs.

Ils y voient se dérouler une scène entre la femme d'Isak et un grand homme au visage large, dont quelques dents en or brillent au clair de lune. On entend d'abord le rire de la femme qui répond au rire effrayant de Berit. Après un prélude où elle essaye d'échapper au gros monsieur, la femme s'abandonne à l'homme qui pratiquement la viole. Ensuite, elle fait un discours sur la froideur de son mari Isak, en prévoyant ses réactions une à une quand elle lui racontera le viol qu'elle vient de subir. On apprend, par Alman, qu'Isak a vu cette scène de ce même endroit, le mardi premier mai 1917, et que c'est le souvenir le plus fort qu'il garde de son mariage. La femme disparaît, et quand Isak veut savoir où elle est partie, Alman lui répond qu'elle est morte comme tout le monde, comme lui d'ailleurs.

Un long fondu superpose les images d'Isak dans la forêt et dans la voiture. Il ouvre les yeux lentement et découvre Marianne à ses côtés.

C'est un rêve en trois parties que fait Isak, mais elles aboutissent toutes à un même nœud : l'humiliation. Mis à part le tableau de l'examen, les deux autres, situations se réfèrent à des circonstances "réelles" de la vie d'Isak : la même impuissance qui la provoquée la trahison des femmes de sa vie. Sara, le premier amour, a préféré Siegfrid son frère, car leur "AMOUR EST PRESQUE UN JEU" tandis qu'Isak, elle n'avait que "TROP D'ÉGARDS". Karin, la femme qu'Isak a épousée, au font le méprisait, à cause de sa froideur "IL NE SE SOUCIE DE RIEN, PARCE QUE C'EST UN HOMME FROID".

La scène de l'examen qu'Isak subit est provoquées par la remise du titre de docteur jubilaire qui doit avoir lieu ce jour. Le rôle attribué à Alman Vient de l'absence de pitié avec laquelle il traitait sa femme, pendant le court moment où ils ont voyagé ensemble. Dans cette partie du rêve, Isak voit ébranlée sa seule certitude, celle d'avoir bien exercé sa profession.

Bergman met en scène un rêve au contenu psychologique en se servant de mécanismes oniriques typiques : l'enchaînement de situations qui touchent à un même nœud, l'utilisation d'éléments présents pendant la veille, le passage plus ou moins arbitraire d'un endroit à l'autre, constituant une "géographie" propre à ce niveau de représentation. Cependant, ce rêve de cinéma n'a pas le caractère obscur qu'ont la plupart des rêves

dans la vie. Ici, les éléments ne demandent presque pas d'effort d’interprétation, car ils sont explicites et facilement rapprochés de faits connus.

Ce qu’il y a de spécial dans la mise en scène, ce sont ces plans de nature qui s'intègrent au contenu du rêve en lui donnant un caractère presque surnaturel et effrayant, comme ces images de conte de fée, où un arbre peut épouvanter, et les oiseaux devenir pleins de mystère. La lune, les nuages, les branches, les reflets dans l’eau sont pour Bergman la vraie matière onirique. Ce que le rêve révèle est finalement la douleur intime de ce vieux médecin qui a décidé de se regarder en face tout au long de la journée du premier juin…

Le
rêve
humiliant
MAGROV
N LOS
E KASERTE
PRESETE
Le niveau de base

LE FLASH - BACK

Isak s'est réveillé, la voiture est arrêtée auprès d'un champ fleuri où les trois jeunes cueillent un bouquet, Isak dit à Marianne qu'il a fait un rêve où il était mort, tout en étant vivant. Elle sursaute en entendant ces mots et demande à Isak si elle peut lui raconter dans quelques circonstances Evald lui a dit la même chose. Isak lui répond qu'il est prêt à l'écouter. La caméra est sur Marianne.

Dans le contre-champ, Evald se retourne. Nous sommes en niveau flash-back. Dehors, la pluie tombe lourdement. Marianne est au volant, habillée d'une cape de pluie. Elle avait demandé à Evald un moment pour lui parler. Il est impatient : "MAIS, BON SANG, NE ME TIENT PAS SUR LE GRILL." Marianne lui révèle alors qu'elle enceinte, et qu'elle veut garder l'enfant. Evald réagit avec une froideur absolue. Il est catégorique : "JE SAIS QU'IL EST ABSURDE DE VIVRE DANS CE MONDE, MAIS IL EST ENCORE PLUS ABSURDE DE LE PEUPLER TOUJOURS DE NOUVEAUX ÊTRES". Il sort de la voiture, Marianne le rejoint sous la pluie. Elle a l'air suppliant, mais il ne cède pas. Ils reviennent à la voiture, reprennent leurs places, Evald lui dit "TON BESOIN INFERNAL EST D'ÊTRE VIVANTE… MON BESOIN A MOI, C'EST D'ÊTRE MORT, ABSOLUMENT MORT ET IMMOBILE.

La caméra est sur lui. Le contre-champ nous montre à nouveau Marianne, dont l'expression répond au choc et à l'amertume des mots qu'elle vient d'entendre : la caméra recule cadran Isak à ses côtés. Nous revoilà dans le niveau de base. Isak lui demande pourquoi elle lui a raconté tout cela. Elle parle alors de la rencontre avec la grand-mère, de cette froideur qui lui semble passer de génération à génération, et à laquelle elle voudrait mettre fin avec l'enfant qu'elle porte.

Le flash-back s'opère par inscription

Quand nous revenons au présent, la dynamique entre Isak et sa belle-fille se trouve profondément affectée par le morceau de passé qui s'est inscrit entre eux. Plus qu'articulés, les deux niveaux interagissent. La situation spatiale des personnages étant la même dans les deux niveaux, Bergman peut passer de l'un à l'autre en champ contrechamp. Il s'opère alors une substitution d'Isak par Evald, qui matérialise le mobile du souvenir de Marianne : "SAIS-TU QUE VOUS VOUS RESSEMBLEZ BEAUCOUP, EVALD et TOI ?".

Nous considérons que ce passage entre Marianne et Evald continue un flash-back, dont le registre diffère d'avec celui des autres interventions du passé dans le film qu'on a appelé souvenirs. Il y a tout d'abord une question de point de vue qui mérite qu'on s'y arrête. Ici, la tranche de passé est rappelée par Marianne, alors que les autres passés étaient des vues subjectives d'Isak. Ici, ce flash-back est raconté, il y un souci de communication de la part du personnage, elle rapporte le passé, alors qu'Isak revit ses souvenirs et leur ambiance. Il y a aussi une différence de proximité des temps : Marianne se souvient d'une scène relativement récente, alors qu'Isak revit des instants de son enfance. Marianne agit dans le passé qu'elle raconte, Isak cependant, participe à son passé d'un point de vue présent, il en est le spectateur depuis son vieux corps. Il se rappelle scènes dont il était absent.

On pourrait dire que la différence entre un souvenir et un flash-back réside en ce que le passé rappelle l'est d'une façon subjective dans le premier cas, et prend la forme d'un énoncé dans le deuxième.

L'ARRIVEE

Par la vitre de la voiture, les trois jeunes interrompent la conversation entre Marianne et Isak : ils apportent un bouquet de fleurs à celui-ci et parodient un discours solennel pour l'occasion. Isak remercie. La lumière disparaît du cadre, laissant seulement son visage éclairé.

Un fondu nous ramène à la ville où la cérémonie va avoir lieu. Ils arrivent à la maison et sont reçus par Mlle Agda. Ils montent dans la chambre. Par une porte ouverte, Agda et Isak écoutent la conversation entre Marianne et Evald. En fondu, apparaît l'image d'un cortège qui défile au son de trompettes, Isak défile parmi tous ces hommes habillés en noir, les jeunes lui font un signe.

Le cortège entre dans la cathédrale. L'homme qui préside à la cérémonie dit des mots en latin et appelle et Isak, il se lève, se fait coiffer d'un chapeau haute-forme. Toute la scène se passe dans un climat d'irréalité, on a l'impression que cette scène au présent fait déjà parti du passé, l'attitude d'Isak est absente, il se lève et se rassoit comme une grande poupée. La voix-off d'Isak intervient pour dire que tout cela lui semblait être un rêve, et que la décision d'écrire sur cette journée a été prise pendant la cérémonie. L'image sombre de la cathédrale et celle du cortège ne vont pas sans rappeler un enterrement.

Isak et Mlle. Agda se retrouvent dans la chambre à coucher, ils se réconcilient de la dispute du matin. Isak lui propose de se tutoyer, mais Melle. Agda refuse et se retire.

Isak éteint la lumière, ensuite, il se lève et sort sur le balcon. Les trois jeunes sont dans le jardin, ils lui donnent une sérénade. Sara promet à Isak l'amour éternel.

Isak est au lit. Il sent la présence d'Evald et de Marianne. Il appelle son fils, et lui demande quelle est sa situation avec Marianne. Evald sort de la chambre, mais Isak, un peu effrayé, le rappelle. Il parle à Evald de la dette. Il veut tout oublier, mais Evald n'est pas d'accord. Alors entre Marianne qui s'assoit au bord du lit et l'embrasse. Le jeune couple laisse Isak seul.

LA REVERIE BERCEUSE

Isak est couché. Un gros plan de sa tête appuyée sur le coussin, un zoom vers son visage, un accord à la harpe les réinstallent dans le bien-être de la rêverie.

L’image de la maison d’été au bord du lac s’inscrit en fondu. Les gens habillés en blanc s’agitent devant l’entrée. Sara vient lui parler. Isak est là, comme dans les autres souvenirs. Sara le rejoint, ils regardent le bateau sur le lac, quelqu'un tombe à l’eau. Elle le prend par la main, ils marchent dans les champs, il trébuche (on entend de nouveau la harpe). Ils arrivent au bord d’un autre lac, elle tend le bras lui montrant quelque chose. Dans un contrechamp, on voit un couple (les parents d’Isak) assis au bord de l’eau : ils font un signe. Sara laisse Isak seul, on voit de nouveau les parents puis un gros plan d’Isak contemplant la scène. De nouveau la harpe et un zoom sur son visage.

Puis un fondu ramène l’image d’Isak au lit. Il sourit, s'accommode dans les couvertures, fondu au noir. C’est la fin du film.

Le film se termine donc sur une scène construite en niveaux, comme si le personnage retrouvait à la fin du bonheur de la rêverie, en cherchant dans le confort de l’image de ses parents la paix qui lui permettra de continuer son chemin vers la mort prochaine. Comme dit Bachelard *: “Dans l’âge vieillissant, le souvenir d’enfance nous rend aux sentiments fins, à ce “regret souriant” des grandes atmosphères baudelairiennes. Dans le “regret souriant” ; il semble que nous réalisions l’étrange synthèse du regret et de la consolation.”* **(La poétique de la rêverie, p.99).**

Bergman achève ainsi le récit de la journée d’un homme, mais cette journée est comme la surface d’un monde intérieur beaucoup plus profond qui se dévoile pour le personnage même à travers les niveaux du souvenir, du rêve, du cauchemar et de la rêverie. L’inconscient de ce vieillard jaillit à la suite de rencontres, pendant ce voyage qui lui permet un autre voyage à l’intérieur de lui-même. La construction en niveaux est assez simple, les registres des niveaux se mêlent, mais les contours sont nets. Ce film dégage, par son ton doux-amer, le jeu des acteurs et de la lumière, une très grande émotion.

L'image correspondante à la voix-off

La nature comme contour entre niveaux

La scène du jubilée ne va pas sans rappeler un enterrement

RESNAIS ET LE COLLAGE DES TEMPS

C'est en portant notre intérêt sur la structure narrative de **"Providence"** que nous avons dégagé le concept de niveaux. Du premier visionnement de ce film, nous sommes sortis avec l'impression d'avoir visualisé le fonctionnement d'un cerveau. Et la question qui s'imposait était : comment ce cinéaste a-t-il réussi à filmer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un ? A l'époque, c'était en pur spectateur que nous avions ressenti cela, mais cette impression a duré si longtemps que nous avons éprouvé le besoin d'étudier en profondeur les techniques qui ont contribué à la mise en forme de ce que le film dégage.

Le côté collage de la mise en scène nous semble faire l'originalité de Resnais. En revoyant aujourd'hui l'ouverture de **"Mon Oncle d'Amérique"**, tout semble être là : ces photos de paysages et de personnages affichés sur fond noir, éclairées par le rond lumineux d'une lampe de poche, illustrent un procédé de cinéma : tant d'images comme les fragments d'un immense puzzle du monde qui va se déployer pendant le film. Et qui dit collage, dit montage : montage comme l'articulation de ces fragments, qui sont parfois de très longs plans, travellings, balayages du temps ou, au contraire, des plans très courts, visions instantanées. Finalement, ce qui intéresse Resnais dans l'activité cérébrale c'est la représentation du temps dans l'esprit de l'homme. Cette œuvre laisse deviner le dessin des spirales du temps qui forment la pensée. Ce à quoi Deleuze est sensible quand il consacre une quinzaine de pages de son **Image-temps** à l'œuvre d'Alain Resnais, et dit : *"C'est ce qui arrive quand l'image devient image-temps"* **(p.164).**

Resnais s'intéresse au montage de la pensée, à cette capacité qu'à l'homme de démultiplier le temps à travers la mémoire, ou autres procédés mentaux. Au montage, Resnais est toujours en train de coller des morceaux de temps appartenant à des continuités diverses. Au découpage, on distingue deux modes d'appréhension du temps : dans l'instant et dans la durée. D'un côté, le plan court, le temps fragmenté de **"Muriel"** ou **"Mon Oncle d'Amérique"** : de l'autre le travelling, les plans longs de "Hiroshima", **"Marienbad"** et **"Providence"**.

Le cinéaste emploi le collage des temps comme mode d'exploration du fonctionnement du cerveau humain et le résultat est un "récit autre", dont la forme exige un déchiffrement de la part du spectateur. Selon les mots de Robert Benayoun : *"Récit double, récit multiple, on a souvent caractérisé l'œuvre d'Alain Resnais comme une série d'exercices formels, où le souci de créer des structures inédites l'emporterait sur le processus narratif."* **(L'arpenteur de l'imaginaire, p.153).** Certes, l'œuvre d'Alain Resnais est celle de la recherche formelle, mais de quoi sinon du processus narratif même. Le cinéma nous a depuis longtemps prouvé qu'il était capable de raconter des histoires. Il nous semble que l'innovation ne peut venir que du comment ces histoires sont racontées. Resnais a souvent été interrogé sur ce besoin de raconter plusieurs histoires à l'intérieur d'un même film, et il y répond : *"Je n'ai aucun scrupule à mélanger plusieurs points de vue et au fond, plusieurs pratiques. Si j'ai envie de "changer de vitesse" et de créer un effet de montage avec des morceaux de films joués, je ne vais pas m'en priver !* **(Cinématographe n°88, p2.3).** Ou encore ". « Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les thèmes, les rimes, les harmonies ou les harmoniques. Il y a peut-être un désir de stimuler l'attention du spectateur, bien qu'il soit très dangereux dramatiquement de changer ainsi."

Un film de Resnais n'est pas commode à regarder, car il fait appel à la mémoire-même du spectateur qui doit recomposer la narration. *"(...) l'œuvre de Resnais (...) obtient l'adhésion du spectateur (...) en sollicitant en lui la part la plus active, celle qui lui permet de recomposer ses fragments épars d'un monde qui ruse avec sa propre mémoire."* **(Alain Ménil, la Cinématographie n°88, p28)**. C'est aussi à cause de cette "attitude de déchiffrement" demandée par ses films que nous avons eu envie de "démonter" **"Providence".** Ce que le spectateur reçoit comme un "puzzle déroulant", est fait de mille articulations, de regroupements, de chevauchements qui s'imbriquent pour former un tout.

Peut-être que cet ordre nouveau du récit chez Resnais trouve sa justification dans ce que le cinéaste appelle “l’ordre affectif” : *“J’espère d’arriver à une espèce de vision dramatique différente de celle d’un récit chronologique. Il est plus réaliste de raconter l’histoire dans un ordre affectif.* **“ (en note, p.131 du livre de Banayoun).** Un ordre affectif est celui où le temps s’organise selon une expérience de vie où les faits se transforment en mémoire, le passé agit sur le présent. Deleuze dit : “‘(...) *le sentiment, c’est ce qui ne cesse de s’échanger, de circuler d’une nappe (ou niveau) à l’autre, au fur et à mesure des transformations (...) : une prise de conscience d’après laquelle les ombres sont les réalités vivantes d’un théâtre mental, les sentiments, les vraies figures d’un “jeu cérébral” très concret.”* **(I.T. p.163).** Si les films de Resnais dégagent une certaine froideur, c’est que ce “jeu cérébral” engendre un plaisir très cérébral du regard. C’est un cinéaste de l’intellect qui exerce une fascination sur ce plan-là. Pourtant, dans **“Hiroshima mon amour” et « Mon oncle d’Amérique »**, il y a plus. Dans le premier, l’émotion de l’amour retrouvé en dépit de celui qu’il fait oublier, ne peut pas nous laisser froids. Les niveaux dans ce film (Hiroshima et Nevers), sont liés au déplacement de l’amour. Le résultat n’est pas seulement cérébral, l’émotion est là et Duras y a probablement sa part.

Dans **“Mon Oncle d’Amérique”,** Resnais essaie, à travers la science, de circonscrire l’émotion, mais finalement se laisse dépasser par elle. Clive, le héros de **“Providence”,** déclare dans une de ses répliques : *“On a dit que dans mon œuvre, la recherche formelle déshumanise les personnages… Quant à moi, je dirais que la forme, c’est l’émotion, son expression la plus directe, la plus élégante.”.* Cela pourrait être une déclaration d’Alain Resnais. On peut partager ou non, cette motion de la forme.

Resnais est considéré comme un cinéaste du montage. Si le principe esthétique de l’auteur se base sur cette envie de raconter plusieurs histoires à la fois, d’utiliser des morceaux de temps qui se télescopent, leur mise en rapport est essentielle, d’où la fonction particulière du montage chez Resnais. C’est en fonction du montage que Resnais conçoit ses films et écrit ses scénarios. Le montage précède le tournage, le film naît pratiquement monté.

C’est aussi l’avis d’Albert Jurgenson, le monteur des derniers films de Resnais *: “... Dans le cas de films aussi précisément conçus et découpés, les choix de montage se limitent à peu de choses (...) tous les choix de structure étant établis depuis longtemps.”* **(Cinématographe n° 88, p10).** C’est un cinéaste qui travaille la structure narrative à travers le montage. Le montage des plans et des sons n’est que la conséquence d’une réflexion préalable au service du collage des idées, des histoires et des temps. Les niveaux, dans son œuvre ne sont pas une contingence du récit, ils constituent la matière de ses films.

Dans chaque film de Resnais, ce principe de construction prend une autre forme. Dans **“Hiroshima”,** c’est l’amour en deux temps, deux hommes, deux villes différentes qui provoque chez une femme le même sentiment.

C’est avec douleur, qu’elle verra s’opérer une espère de remplacement d’un ancien amour par un amour naissant. La mise en rapport, la construction en niveaux, le montage, de ces deux histoires, est justement le thème du film : *“Je me souviendrais de toi comme l’oubli de l’amour même. Je penserais à cette histoire comme l’horreur de l’oubli ».* Les deux niveaux, les deux amours, les deux villes, les deux guerres se répondent, se remplacent et dénoncent l’oubli. Resnais dit à propos de ce film : “c’est l’une des premières choses qui se soient imposé dans **“Hiroshima mon Amour”** : *deux vitesses différentes, pas de flash-back, mais une action du passé sur le présent.”* Et c’est peut-être le dispositif des “deux vitesses” que Marguerite Duras a apprécié dans le film.

Dans **“L’année Dernière à Marienbad”,** la construction en niveaux est moins nette car le passé évoqué par un personnage est nié par l’autre. L’existence de cette année dernière est moins sûre que le passé de Nevers par rapport à Hiroshima. Elle est donc un niveau flottant, une ritournelle, presque un artifice de séduction. C’est un niveau abstrait qui parfois s’actualise par la force de l'évocation.

Dans **“Muriel”,** le deuxième niveau, le souvenir s’insère entre un plan et l’autre, dans les interlignes : Muriel, qu’on ne doit pas oublier, n'apparaît jamais, elle est évoquée, son nom seul la représente. Loin d’être plat ou linéaire, le récit se déroule dans un présent de rencontres, où la confrontation entre les personnages fait ressortir un passé, un autre niveau, qui n’apparaît pourtant pas à l’écran. C’est un niveau en filigrane, le niveau de l’absence, de l’oubli. *« Muriel, ça ne se raconte pas »* : la force du film vient justement de ce que la présence du niveau-Muriel est sous-jacente, et que quand on l’évoque, ce sont des images de la Guerre d’Algérie qu’on voit.

Dans **“La Guerre est finie”,** nous suivons l’histoire de Diego, militant de la Résistance espagnole pendant les années soixante. Diego passe d’Espagne en France, il mène une vie de clandestin, retrouvé sa maîtresse suédoise, fait la rencontre d’une jeune militante française qui a des idées plus poussées que lui. Dans ce film, le déroulement chronologique des faits est cassé par l’irruption d’images du passé et du futur. Des plans de scènes que nous verrons plus tard, interrompent le cours du présent. Il y a quelque chose de violent dans le montage, se déroutant. Ce n’est pas un montage de niveaux comme dans **“Hiroshima”** ou **“Providence”,** où l’on pourrait pratiquement séparer les histoires de différents niveaux. Dans **“La Guerre est Finie”,** les morceaux de temps interviennent comme des flashes, des coupures, et ce montage se rapproche de la représentation de la mémoire impromptue, d’une perception subjective du temps, organisé effectivement. C’est Diego qui perçoit le temps ; perturbé par son identité incertaine, ses différents noms, les deux pays auxquels il est attaché, les prémonitions et les souvenirs le hantent.

Sans **“Staviski”,** nous avons des flash-forward. Le montage servira ici le suspense ; c’est le procédé d’une fin annoncée, mais dont on veut connaître l’acheminement. Par moments, des plans anachroniques viennent rythmer le montage, comme des incursions du futur. Plus on s’approche du dénouement du film, plus ces interventions deviennent fréquentes, jusqu’à la scène de l’enquête, où les personnages qui entouraient Staviski témoignent devant une commission, suite au scandale qui a entraîné sa mort. Des extraits de ces témoignage ont été montés auparavant. Par exemple, Borelli est filmé en plan taille en train de regarder Stavisky sur une scène de théâtre.

Ensuite, nous voyons un plan de même grosseur de Borelli dans un décor indéterminé, où il est en train de témoigner sur Staviski et parle de lui au passé. Le montage de deux plans est typique de Resnais : une juxtaposition des temps sans précaution, sans détournement. Même cadrage pour deux décors, deux temps, deux niveaux. C'est seulement à la fin du film qu'on va pouvoir contextualiser ces témoignages dans l'espace et le temps quand le cadre s'élargit et que l'on voit devant qui Borelli témoigne. Ce procédé est intéressant dans la mesure où il révèle au cours du film des choses à venir, sans pour autant gâcher le plaisir de leur découverte, une fois le fait accompli.

La structure de ***"Mon Oncle d'Amérique"*** est peut-être la plus remarquable. On peut parler de deux niveaux fondamentaux dans le film : la science représentée par Laborit, et la fiction qui se construit à travers les personnages. Au départ, le niveau-fiction constitue l'objet du niveau-science, les personnages sont présentés tels des cobayes : leurs photos, à différents âges, sont accompagnées, au son, de leur biographie officielle. Même Laborit devient un objet de sa propre science. Ensuite ces photos, commencent à s'animer, on voit des scènes du passé des personnages, et leur voix-off interviennent, se référents aux extraits de la première vingtaine d'année de leur vie. Ensuite, il se produit une sorte de débouchée sur le présent, et les personnages atteignent l'âge adulte. On voit alors des scènes se dérouler indépendamment de toute référence au passé : Jean quitte sa femme et va habiter avec Jeanine, René Ragueneau est dans une situation délicate dans son entreprise, Jean perd son poste à la radio, etc. Dans cette partie du film, la voix de Laborit est absente, les personnages vivent librement.

Un carton indique que deux ans se sont passés. Laborit intervient à nouveau. On assiste, au niveau-science, à des expériences avec des souris. La fiction avance, les personnages se croisent. Jeanine rencontre René. Certaines scènes de la première partie, filmées sous d'autres angles, réapparaissent comme illustrations des comportements que Laborit décrit. Avec ce procédé, la mémoire du spectateur est appelée à fonctionner à l'intérieur même du film. La rencontre des niveaux s'explicite dans l'image des personnages avec des têtes de rats : ils sont devenus semblables aux cobayes.

Mais Resnais nous montre que la vie, développée dans la fiction, est plus qu'un objet de la science : l'émotion dépasse les "contours" scientifiques. Dans ce film, le cinéaste a atteint l'émotion de la forme.

"La vie est un roman" est un film construit sur un principe un peu différent. Il s'agit encore de trois histoires, qui ont en commun le lieu où elles passent. Mais le contact entre elles ne se fait pas par articulation, mais par juxtaposition. Ce n'est pas un film tissé comme **"Providence",** car les histoires ne se recoupent pas, elles sont étanches entre elles. Il y a quelque chose en commun dans le thème, mais une histoire n'agit pas sur l'autre. Philippe Carcassonne demandait à Resnais dans une interview pour le **Cinématographe n° 88** : **"La vie est un Roman** *repose sur trois parties distinctes. Jusqu'à quel point souhaitez-vous que ces parties s'emboîtent ?" Et Resnais répond : "J'espère en effet les thèmes se rencontrent, s'entrelacent et se répondent. Mais leur agencement n'est pas systématique : il n'est pas indispensable d'analyser ces rencontres. Effectivement, je tenais à ces trois niveaux, simplement parce que j'aime changer de vitesse dans un film.".* Il y a des niveaux, mais pas de "contours" entre eux.

C'est éventuellement dans la tête du spectateur que s'opérera le passage d'un niveau à l'autre.

Cet isolement des niveaux qu'a voulu Resnais, y compris dans le montage, n'est peut-être qu'une étape. Il avait raconté des histoires qui s'imbriquaient, ici elles se juxtaposent, et avec **"L'amour à mort"** et **"Mélo"** il passe au récit linéaire d'une seule histoire.

PROVIDENCE

Le découpage commenté qui suit est divisé en trois grandes parties. La première suit le montage plan par plan, et décrit les éléments les plus pertinents en regard à l'articulation des niveaux. La deuxième partie est partagée en séquences, car l'articulation s'y fait moins dans le détail. La troisième partie correspond à une longue séquence du film, qui se déroule dans un seul niveau ; elle est donc seulement commentée.

Nous avons essayé d'adopter le point de vue d'un spectateur qui regarderait le film pour la première fois. La description du montage est entrecoupée de commentaires sur les modes d'articulations des niveaux.

Les dialogues jouant un rôle très important dans cette articulation, nous les avons souvent cités. La description des plans est parfois empruntée au découpage de **L'Avant-Scène n°97**, établie par **Claude Beglie**, mais nous ne l'avons pas souligné à chaque fois (sauf quand il s'agit d'une note ou d'un commentaire).

DECOUPAGE COMMENTE

P 1) Un travelling avance dans un jardin vers une plaque métallique fixée à un mur sur lequel grimpent des plantes. Nous y lisons : Providence.

P 2 à 6) La caméra se fraie un chemin à travers l'épaisse végétation d'une allée obscure. Le dernier travelling finit en contre-plongée sur une lanterne au-dessous d'une porte.

P 7) Plan large d'une chambre meublée luxueusement, plongée dans l'obscurité, où l'on distingue une table et des piles de livres.

P 8) La caméra atteint le cadre inférieur d'une porte, sous laquelle filtre un ral de lumière.

P 9) La main d'un vieil homme se tend pour prendre un verre de vin blanc posé sur une table de nuit, mais le fait tomber.

En off, on entend : "MERDE, MERDE, MERDE !", tandis que la main frappe sur la table.

P 10) Plan général d'une ville où se découpe sur le ciel clair une église à deux tours survolées par un hélicoptère.

Les premiers plans du film nous présentent des éléments dont les rapports sont confus. Tout d'abord la plaque portant le nom d'une demeure et qui nous donne le titre du film. Ensuite, quelques travellings décrivent un fouillis végétal, élément qui reviendra souvent par la suite. Les trois plans qui suivent nous montrent l'intérieur d'une maison et la première présence humaine du film. Le plan suivant introduit un nouveau décor : la ville.

P 11) Une forêt. Au fond, un homme avance.

P 12) Un vieillard au visage recouvert de poils, tapi dans un fourré, plaire le danger tel un animal.

P 13) Forêt. D'autres hommes avancent.

P 14) Le vieillard sort de sa cachette.

P 15) Un travelling latéral l'accompagne. Il court et se cache à nouveau derrière un buisson.

P 16) Les hommes avancent dans la forêt (point de vue du vieil homme).

P 17) Gros plan du vieillard. Il épie les hommes qui avancent, puis baisse la tête.

P 18) Les hommes passent devant le buisson, ce sont des soldats. Ils tirent nonchalamment quelques coups.

P10
P20
P21

P 19) Plan large des escaliers d'un bâtiment majestueux

P 20) Plan rapproché d'un hélicoptère qui voie sur place.

A partir du 11ème plan, nous rentrons dans une courte séquence narrative : le vieil homme étrange, apeuré, fuit le groupe de soldats qui tirent. Il se peut qu'il soit blessé. L'action s'arrête là, et nous retombons dans l'élément ville, avec deux plans qui le décomposent : d'une part ce bâtiment qui rappelle l'église, et d'autre part l'hélicoptère seul.

Ainsi, au tout début du film, le spectateur est mis en contact avec trois thèmes différents : le fouillis végétal, l'intérieur d'une maison où se trouve peut-être le vieil homme qui a fait tomber le verre, et la ville. "L'action", ce fil qu'on croit pouvoir suivre, se déroule dans la forêt.

Mais que viennent faire les autres éléments.

P 21) Un homme vu de dos se tient face à la fenêtre (la coupe peut nous suggérer qu'il regarde l'hélicoptère). Puis il se retourne et affirme : "NOUS SOMMES TOUS BIEN D'ACCORD SUR LES FAITS ?!".

P 22) Le vieil homme poilu sort de sa cachette, visiblement blessé, et va s'appuyer contre un arbre.

P 23) Nous revenons à l'homme qui parlait des "faits", Monté légèrement off sur le plan précédent. Il utilise maintenant le mot "victime".

Une première connexion entre deux niveaux est faite : l'homme avait parlé de "faits", il désigne maintenant le vieillard de la forêt comme une "victime" : "LA VICTIME", VIEILLARD INOFFENSIF A TOUS REGARDS, FUYAIT DEVANT UN DÉTACHEMENT EN PATROUILLE, MALADE, TERRIFIE." Il définit ainsi les soldats comme un "détachement en patrouille". L'homme avance dans la salle, la caméra en reculant nous révèle une cour de justice. Faits, victime… Nous apprenons donc, par ce dialogue, et par le montage qui juxtapose deux situations, que l'action-forêt est l'objet d'un jugement. (La forêt est donc au passé par rapport au jugement).

P 24) Nous revenons dans la forêt : un soldat s'approche du vieillard.

P 25) Plan plus rapproché. Le soldat parle au vieillard : "VOUS ÊTES BLESSÉ ?". Celui-ci lève sa main recouverte de poils, il a du mal à parler.

P 26) On repasse au magistrat qui accuse : "ET VOUS LE TUEZ."

Par cette phrase, on suppose que l'accusé, que 'l'on n'a pas encore vu dans la salle du tribunal, est le soldat qui parlait au vieillard. L'avocat parle au présent d'une action passée, mais qui, pour le spectateur, est encore à venir.

P 27) L'accusé, qui est effectivement le soldat de la forêt, est assis sur une chaise au centre de la salle. Il se justifie en disant : "L'HOMME ETAIT BLESSE A MORT, IL A DEMANDE D'ETRE SUPPRIME." Le magistrat s'adresse à la salle d'un ton ironique.

P 28) Il ricane et se dirige vers le bureau du président.

P 29) Plan général du tribunal, l'accusé au premier plan, le public au fond.

P 30) Plan rapproché du public assis sur des gradins : une vingtaine de personnes, toutes âgées. Au centre se distingue d'une jeune femme, vêtue élégamment.

P 31) Plan rapproché d'un des membres du jury. Il fait un signe d'intelligence à quelqu'un dans la salle.

P 32) La jeune femme élégante lui répond par un demi sourire tendu.

Ainsi est faite l'introduction de deux nouveaux personnages.

P 33) Cadre épaule de l'accusé qui continu de s'expliquer.

P 34) Le magistrat en contrechamp.

P 35) L'accusé parle de l'étrangeté de l'homme qu'il a tué de "CETTE CHOSE…"

P 36) Gros plan, tel un contrechamp, de la femme, encore plus tendue.

La tension s'appuie sur trois points différents : l'accusé, le magistrat et la femme.

P 37) Le magistrat interprète ironiquement ce que dit l'accusé. Il cherche un mot pendant un instant, et une voix-off lui souffle : "UN LOUP-GAROU". Il répète ce qu'on vient de lui souffler.

P 38) L'accusé poursuit son affirmation : "IL SE TRANSFORMAIT".

P 39) Le magistrat rejoint l'accusé assis sur son siège. Dévalorisant ce qu'il appelle "L'IMAGINAIRE" de l'accusé, il ramène le discours sur des bases "rationnelles".

P 40) Gros plan de la femme qui se ronge les ongles.

P 41) Même cadre que p. 39, d'un ton agressif : "CE QUE VOUS TENTEZ DE DIRE SUR SA MORT…"

P 42) La forêt, gros plan sur le vieil homme qui demande "PITIE !

P 43) Le magistrat élève la voix, tandis que l'accusé se défend :

- J'ETAIS DESORIENTE,
- COMME NOUS TOUS DANS CE TRIBUNAL,
- CE N'ETAIT PAS UN MEURTRE !
- POURTANT VOUS L'AVEZ TUEZ.

A travers les images de l'action-forêt, le spectateur voit que l'accusé a raison quand il parle de "cette chose", de cette transformation que le vieil homme paraît subir, de même qu'il peut constater que le vieillard est blessé et demande pitié. Si nous prenons ces images pour "les faits" et non pas pour le point de vue imaginaire de l'accusé (dont se moque le magistrat) nous nous mettons de son côté, d'autant plus que le magistrat prend un ton, plus tard remarqué par l'accusé, très méprisant pendant toute l'audience.

P 44) Un travelling avant s'approche de la femme. En off, le dialogue du plan précédent se répète, comme une boucle où l'accusation se poursuivrait sans fin.

On pourrait considérer ce plan comme un dédoublement du temps, un moment (déterminé par le dialogue) auquel on assisterait deux fois, de deux points de vue différents.

P 45) Le magistrat s'appuyant contre la chaise de l'accusé, continue de discréditer. L'accusé répond par une question : "POURQUOI ETES VOUS SI MEPRISANT ? Le magistrat s'éloigne sans répondre.

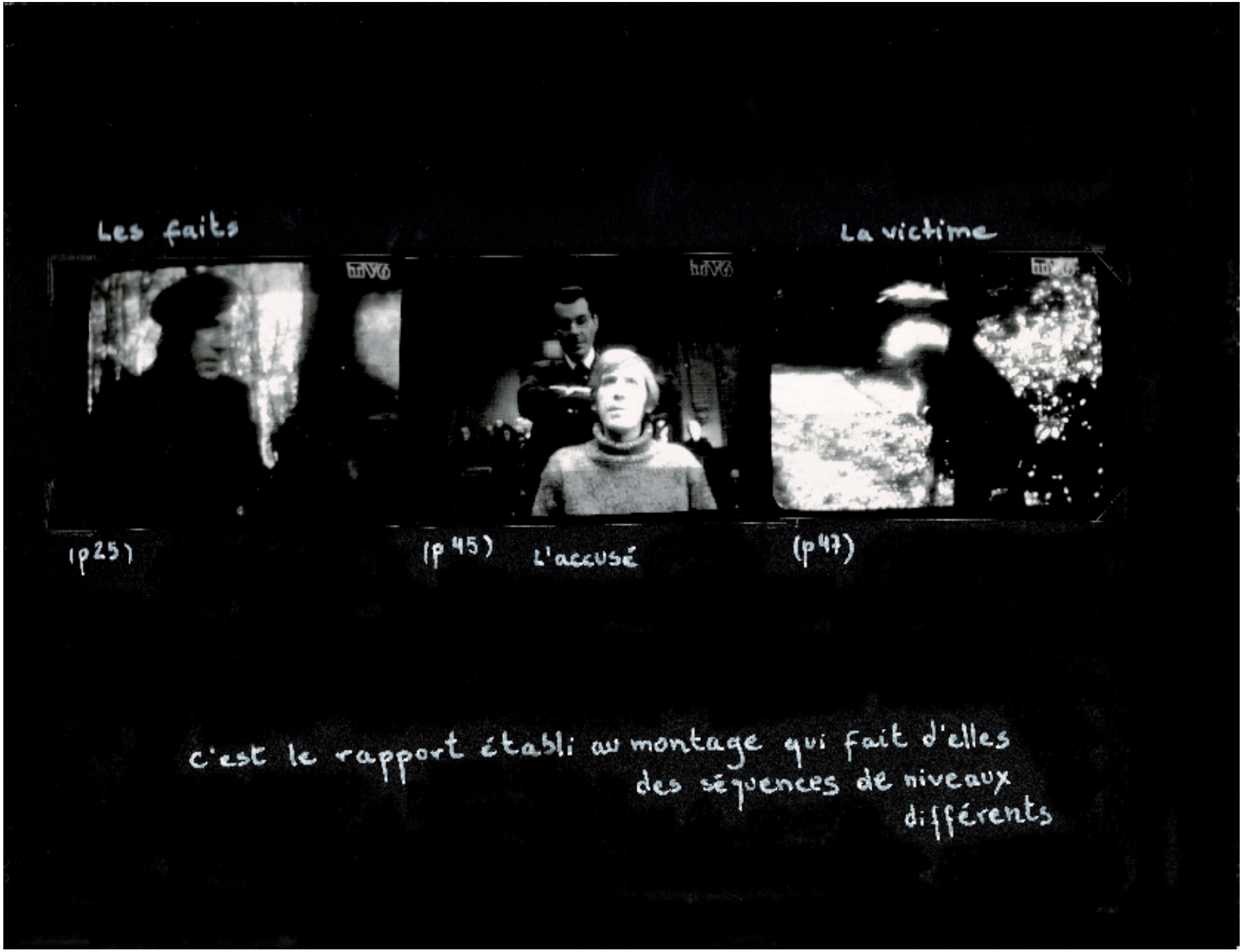
P 46) Le soldat dans la forêt déclenche sa mitraillette.

P 47) Le vieillard tombe.

L'impact de cette image se trouve renforcé par la place qu'elle prend au montage.

P 48) Le magistrat, en faisant le tour presque complet de la salle, poursuit son accusation. En s'accoudant au box du président et se tournant vers la caméra, il conclut : "JE SUIS PERSUADÉ SUR LA CONCLUSION DU JURY NE PEUT ÊTRE QU'INÉLUCTABLE".

Ainsi se termine un deuxième mouvement du film où la suite de l'action forêt vient entrecouper la nouvelle action : le procès. Nous ne saisissons pas le rapport entre ces deux actions : à mesure que l'accusation se formule.


Les faits
La victime
(p25)
(p45) L'accusé
(p47)
c'est le rapport établi au montage qui fait d'elles
des séquences de niveaux
différents

L’action-forêt, qui au début du film occupe la place centrale et fonctionne comme premier (et seul) niveau concret du récit, devient par apport à l’action-procès, deuxième niveau du réel. Le montage de cette scène est fait de sorte à créer des chocs entre ces deux actions.

Jusque-là l’action-forêt était au présent, elle était le seul fil qu’on pouvait suivre parmi d’autres images dans le rapport direct évident. Mais on l’interrompt par une situation nouvelle, le procès, un nouveau premier niveau qui met l’action-forêt au passé. Elle prend un autre sens du fait du montage.

Le montage aurait pu, sans pour autant changer l’histoire, organiser les séquences différemment, en ordonnant les plans de sorte à raconter l’action-forêt jusqu'au bout et ensuite le procès qui en découle. Dans ce cas, ces deux actions ne constitueraient pas deux niveaux différents du réel, elles seraient simplement deux séquences à l’intérieur de la narration, reliées par un rapport chronologique de cause précédant la conséquence.

C’est le rapport établi au montage qui fait d’elles des séquences de niveaux différents. Les images de l’action-forêt peuvent être le souvenir de l’accusé, ou l’imagination de ceux qui participent au procès et qui se projettent “les faits” affirmés par l’accusé, ou bien encore la reconstitution ironique que le magistrat fait du crime.

Le spectateur, à l’issue de ce segment du film, peut commencer à suivre une histoire, car il connaît déjà un fait, et une conséquence de ce fait, il perçoit une ellipse entre les deux actions.

Mais quelques images déjà parues restent vagues : les plans de ville pourraient être compris comme ceux de la ville où le procès se déroule (voir le montage du plan de l’hélicoptère que le magistrat regarde peut-être par la fenêtre), mais que faire de la maison et de la main d’un vieil homme qui laisse tomber un verre ?

P 49) A ce moment du film, l’image de la main revient. Elle s'empare du verre, et l’autre main verse du vin blanc. Mais rien de nouveau nous est expliqué, cette image revient simplement comme un rappel d’un autre niveau, qui est là, et qui doit nous déranger.

P 50) Un édifice public imposant

P 51) Les escaliers du plan 19, alors vides, sont maintenant empruntés par quelques personnes.

P 52) La femme inquiète qui était dans le public pendant le procès, descend les escaliers. Cadre genoux. Une voix-off lui parle, l'appelle par son nom : Sonia. Elle s'arrête, elle réagit comme si entendait vaguement cette voix qui lui parle. La voix lui demande pourquoi elle a épousé son fils, "CE MAGISTRAT EMPAILLE".

On croit comprendre que la voix est celle du père du magistrat. La voix-off dit aussi : "IL FAUDRA QUE JE RECRIVE TOUT ÇA ET IL ME RESTE SI PEU DE TEMPS.".

Cette voix-off, que nous avions discrètement entendu au plan 37, quand elle souffrait le mot "loup garou" au magistrat, s'entend maintenant avec beaucoup plus de force et de présence. La voix-off prend consistance, elle annonce un nouveau niveau dans le récit.

P 53) L'homme qui avait salué Sonia dans le Tribunal descend lui aussi les escaliers. La voix-off continue : "AH, LA BARBE…. VOILA MARK", comme si l'apparition de ce personnage gênait le commentateur, le surprenant. "JE VAIS FAIRE DE TOI UN AMI DE CLAUD."

La voix-off, ce commentateur, déclare ainsi qu'il peut manipuler les événements qui se déroulent à nos yeux. Ce nouveau niveau, dont la présence se manifeste dans le plan sonore, commence à nous révéler son sens. Une oreille attentive pourrait faire le rapprochement de cette voix avec celle du premier dialogue du film "merde, merde", qu'on entendait en off sur l'image de la main qui laissait tomber le verre dans le plan 9. Ainsi, nous comprenons que ce niveau du réel nous est déjà apparu en image. Maintenant sa présence au plan sonore nous permet de l'identifier et de donner un sens aux images jusqu'alors mystérieuses.

Mark rattrape Sonia, et un dialogue entre eux s'instaure ; on parle de Claud, le magistrat.

P 54) Plan rapproché de Mark Edington.

P 55) Plan taille de Sonia et Mark, ils parviennent en bas des marches. Sonia pousse Mark à l'intérieur d'une voiture et l'invite, d'un ton autoritaire, à venir déjeuner avec elle et Claud.

P 56) Sonia remonte les escaliers en courant. La voix-off reprend, comme si les choses ressortaient de son contrôle : "SONIA, SONIA, NE PARTEZ PAS COMME ÇA !" La caméra est dans la voiture qui démarre, elle recadre Mark, et la voix-off s'interroge à son sujet : "MARK EDINGTON, QUI ÊTES VOUS AU JUSTE DANS MON PETIT UNIVERS ?".

Cette remarque met un point final aux doutes qu'on pourrait avoir sur le sens de ce nouveau niveau. Quand la voix-off parle de son *"petit univers",* il devient évident que les images, les actions auxquelles on a assisté jusque-là, font partie de l'univers de ce commentateur : il est en fait le narrateur des histoires, et plus que ça, il est celui qui décide du rapport entre les personnages que nous voyons. Cet univers, il est en train de l'inventer. Et il répond à sa propre question quant à Mark : *"LE SEMPITERNEL, LE SACRO-SAINT MEDECIN DE FAMILLE".*

P 57) Plan large, la voiture fait le tour devant le Palais de Justice.

P 58) Sonia continue de monter les escaliers.

P 59) Mark dans la voiture. La voix-off : "OH ! ENCORE LUI… JAMAIS PU VOUS SENTIR. JAMAIS COMPRIS CE QUE CLAUD VOUS TROUVAIT." Cette vision, la présence insistante du personnage perturbe le narrateur. Il lui demande de foutre le camp.

P 60) Sonia sur les escaliers du Palais de Justice. La voix-off s'interroge sur ses intentions. "AH, J'Y SUIS… CA L'INTRIGUE, ELLE VEUT RENCONTRER NOTRE KEVIN WOODFORD".

Ici, le narrateur se met en position de spectateur de son propre récit, et par ce mécanisme, la limite entre les deux niveaux se dilue dans le doute : ce narrateur, est-il en train d'inventer ce qu'il raconte (et que nous voyons) ou est-il mené par le récit, par les personnages qu'il met en scène ?

Sonia rentre dans le Palais de Justice.

P 61) Mark, maintenant dans une pièce, revêt des gants de chirurgien.

P 62) Plan d'ensemble d'un jardin avec un hôpital en façade. Des malades s'y promènent, accompagnés d'infirmières.

P 63) Un cadavre étendu sur une table de dissection. Le Dr Edington incise lentement le corps, de haut en bas. La voix-off s'exalte, elle ne veut plus de cette image qui s'insinue dans son récit : "ALLEZ AU DIABLE ! JE NE REGRETTE RIEN. JE VOUS EMMERDE !". Le narrateur parle comme si c'était lui qu'on disséquait. *"J'AI TOUJOURS EU LE CULTE DU CORPS HUMAIN. LE MUSCLE FERME… LA PEAU SOUPLE…".* Il ne fait pas mention du vieillard qui a été tué, il ne fait pas référence au procès qu'on vient de voir. Il est devenu lui-même personnage de cette histoire qu'il manipule, mais qui lui échappe.

Ces plans viennent renforcer l'idée que le narrateur est aussi spectateur de son propre récit. Cette identification, qui ira en grandissant le long du récit, est le premier signe de ce que nous appellerons le troisième niveau du récit, le premier étant la voix-off du narrateur, et le deuxième, l'histoire qu'il imagine.

L'explication chronologique de ces plans, s'ils faisaient partie des niveaux articulés forêt/procès, serait d'être un flash-back 'p.48 *: "le rapport d'autopsie du Dr Edington est formel",* car Mark, qu'on a quitté dans une voiture, n'a pas le temps d'aller faire une autopsie entre la séance au tribunal à laquelle il vient d'assister et le rendez-vous pour déjeuner que Sonia lui a fixé "*dans une demi-heure*". Le narrateur lui-même l'indique par une réplique off sur les plans d'autopsie : *"NE DEVAIT-IL PAS DEJEUNER AVEC SONIA ET CLAUD ?".* Le narrateur ne s'y rapporte pas comme à une partie intégrante de son histoire. Cela nous induit à les considérer comme des plans appartenant au troisième niveau du film.

P 64) Travelling en contre-plongée. Feuilles d'arbres, branches. En off, le narrateur divague, nostalgique : *"CAP - FERRAT AUTREFOIS…".*

P 65) D'autres feuilles, celle d'un lierre grimpant sur les cloisons métalliques d'un restaurant. Le plan vient cadrer Claud, attablé, dégustant un verre de vin blanc. La voix-off continue, elle décrit Claud avec mépris. *"IL A TOUT D'UN MANNEQUIN DE TAILLEUR, TA MERE… AH, MOLLY OU ES-TU ?""*

Molly, la mère de Claud, la femme du narrateur ? On aura de plus en plus l'impression, avec ce genre de remarque, que les personnages manipulés par le narrateur sont tirés de son entourage. *"OUI, LA VOIR IVRE SUR LA TERRASSE… AU SOLEIL !"* Le narrateur regrette Molly.

Le
troisième
niveau
du
récit

P 66) Le ventre du cadavre est presque totalement ouvert, le médecin extirpe les viscères avec des pinces. La voix-off veut encore une fois chasser cette image “têtue » : *“VOUS ETES DONC SOURD ? NE NOUS AVAIS-JE PAS DIT DE FOUTRE LE CAMP ? VOUS CROYEZ ME GLACER D’HORREUR ? C’EST LA SOUFFRANCE AVANT QUI M’EFFRAIE… ENFIN, IL PARAIT QU’IL Y A LA MORPHINE…”.*

Ici, se précise l’idée que le narrateur est pris de la peur de mourir, ou comme il le précise, ce qui l’effraie sont les douleurs d’avant la mort. Il s’identifie donc avec l’homme de la forêt, celui qui a demandé de mourir. Ainsi se clôt le troisième mouvement du film dont la caractéristique principale est cette voix-off, de plus présente, qui commente ce qu’elle paraît « voir », et qui essaye d’intervenir dans le sens des images. Cette présence sonore dénote l’existence d’un nouveau personnage, et de tout un nouveau niveau du récit : quelqu’un imagine et projette les scènes auxquelles nous assistons. Mais parfois, son imagination le trahit et s’impose à lui dans le troisième niveau du film.

P 67) Claud assis comme précédemment à la table du restaurant. Il parle à quelqu’un : “VERDICT : ACQUITTÉ.” En off, on reconnaît la voix du médecin : “POURQUOI SONIA M’A T’ELLE INVITE ?”

P 68) Contrechamp, sur Mark : “VOUS NE TRAVERSEZ PAS UNE CRISE ?”

P 69) Sur Claud et Mark à la table du restaurant, Claud parle de Sonia. Mark le questionne sur la cause perdue, et Claud répond : “JE CROIS QUE MA RÉPUTATION Y RÉSISTERA”.

P 70) Vue d’ensemble du restaurant, quelques dîneurs attablés, des serveurs. Claud en off : “MAIS QU'EST-CE QU’ELLE FICHE ?” Sonia est en retard.

P 71) Claud se lève, il va aux toilettes.

P 72) Gros plan de Mark qui accompagne Claud du regard.

P 73) Sonia arrive au restaurant avec l'accusé. Ils rencontrent Claud sur son chemin vers les lavabos. Sonia à Claud : "J'AI PENSÉ QUE TU AIMERAIS FAIRE LA CONNAISSANCE DE KEVIN WOODFORD".

P 74) Gros plan de Sonia, son visage est entouré de feuilles. C'est le point de vue de Claud qui la voit à travers le lierre d'une cloison qui les sépare de thème de la forêt est de nouveau présent à travers l'élément des feuilles. Sonia : "POUR T'EXCUSER DE TON AGRESSIVITÉ AU TRIBUNAL."

P 75) Contrechamp sur Claud, même cadrage. Il sort de derrière la cloison et s'adresse à Kevin : "POURQUOI VOUS VOUS ETES LAISSE FAIRE ?".

P 76) Gros plan sur Kevin : "PEU M'IMPORTE OÙ JE VAIS."

P 77) Plan d'ensemble. Claud de face, les deux autres de dos. Claud fait un petit discours méprisant, en traitant Kevin "d'illuminé". Puis il déclare ne plus avoir envie de déjeuner, et s'éloigne.

P 78) Musique. Lent travelling avant à travers une végétation touffue.

P 79 à 82) Ces quatre plans décrivent un lieu, un stade entouré de barbelés, où des soldats armés et en uniforme obligent de vieilles gens à marcher. On dirait un camp de concentration. La voix-off commente : *"CES IMAGES TOURNENT AU CLICHE EN TANT QUE SYMBOLES D'ANGOISSE… MAIS C'EST CE DONT J'AI VRAIMENT PEUR."* Et en criant : *"VOUS NE M'AUREZ PAS, BANDE DE SALAUDS !".*

Ces images, dont le seul rapport avec l'histoire est la présence des soldats (ceux de la forêt, un "détachement en patrouille"), font partie du troisième niveau dont le sens est donné par la réplique du *narrateur "J'AI VRAIMENT PEUR"*. D'un autre côté, il commente le produit de son imagination d'un point de vue critique, quand il dit que ces images sont des "clichés".

P 83) Un étonnant mouvement de caméra avance parmi les broussailles d'un paysage indécis et vient s'arrêter sur un cadre où l'on découvre quatre colonnes, dont l'une est brisée.

Nouveau décor ?

P 84) Plan d'ensemble de la façade d'une maison, Sonia et Kévin gravissent les marche d'un perron.

P 85 à 88) A l'intérieur de la maison. *"POURQUOI PAS CHEZ CLAUD ?* se demande la voix-off. Sonia avance jusqu'au centre du hall, laisse tomber sa cape. Elle commence un jeu de séduction. La voix-off commente toute l'action, elle approuve, encourage les personnages d'un ton ironique, comme si cela l'amusait. Déjà dans la chambre, Kévin s'avance vers Sonia, qui a dénoué les pans de sa blouse, mais il passe devant elle, indifférent. Le narrateur : "IL NE SEMBLE PAS SI PRESSE…" Le personnage se comporte à son gré. La voix-off commente la réaction de Sonia. Et puis le narrateur se rappelle l'autre personnage. "LE TYRANNEAU JUDICIAIRE", il se demande où il l'a laissé, ce qu'il en a fait. Puis il se décide (le narrateur fait appel à la présence de Claud).

P 89) *"OK, DANS SON BUREAU",* Claud, devant sa bibliothèque est en train de dicter à une secrétaire la réponse au télégramme de son père. Il s'agit d'une horrible lettre qui incite son père à aller agoniser dans un asile. Claud se balade dans son bureau et la caméra l'accompagne. Quand la caméra recadre la secrétaire, la voix de Claud disparaît laissant sa place à celle de son père, la voix du narrateur qui d'un ton violent l'insulte et se défend : *"SI JE NE SAIS PAS MOURIR, J'AI AU MOINS SU VIVRE !"*

Le lien du fils et père entre Claud et le narrateur s'affirme. Le narrateur s'exalte contre son personnage, serait-il en train de s'emporter contre son fils ? Il cherche à se calmer : *"TOUT DOUX, LANGHAM ! TA TENSION."*

P 90) Travelling avant sous des feuillages. La voix-off : *"ET SI ON PARLAIT UN PEU DE TA MAÎTRESSE ?".*

Le narrateur cherche un nouveau personnage, presque comme pour se venger de son fils.

P 91) Les escaliers d'un avion. La caméra cadre une jeune femme qui descend de l'avion toute gaie. Mais la voix-off refuse de "gaspiller" cette femme-là, il n'en fera pas la maîtresse de son fils : *"JE PRENDRAIS BIEN SA PLACE SI AU MOINS JE POUVAIS SORTIR DE CETTE CHAMBRE CAVEAU…".*

P 92) A l'intérieur de l'avion il choisit une femme plus âgée. Il la décrit, c'est une intellectuelle, il la trouve parfaite pour le rôle. Il lui donne un nom et parfait ainsi la création d'un nouveau personnage.

Note : Dans le découpage de l'**Avant-Scène**, Claude Beylie interprète différemment ce passage ; Il transpose la voix-off comme étant montée entièrement sur le plan à l'intérieur de l'avion : *"Pas question de vous donner à ce sinistre Claud. Je prendrais bien sa place si je pouvais sortir de ce lit… Après tout, vous ferez l'affaire. Vous serez une maîtresse possible pour Claud ;"* Dans cette version, le refus du narrateur de donner cette femme à Claud concernerait Helen, et avec "l'après-tout", il reviendrait sur sa décision, trouvant que l'idée n'est pas si mauvaise. Mais alors, pourquoi Resnais aurait-il donné de l'importance à la jeune femme descendant les escaliers de l'avion ? Nous préférons croire que ce plan n'est pas gratuit, mais qu'il indique que le narrateur cherche un visage pour son personnage, quelqu'un pour l'incarner. Nous verrons d'ailleurs, que le choix de la dame "intellectuelle" n'est pas innocent comme on pourrait le croire de prime abord.

(p31)

(p32)

La création d'un personnage

Ici, pour la première fois, en terminant le quatrième mouvement du film, le narrateur va créer sous nos yeux un nouveau personnage. Les autres lui étaient apparus comme des faits, comme des gens qui était déjà là, ou du moins, nous n'avons pas assisté à leur conception. Ici, il cherche d'abord un visage, lui attribue des caractéristiques *"une journaliste, intellectuelle… Colloques, séminaires et Cie…"* Il lui trouve un nom, « Helen Wiener ». En choisissant la maîtresse de son fils, notre narrateur se donne les pleins pouvoirs. Et cette affirmation nous amène à découvrir qui il est.

P 93) *"UN DERNIER PETIT VERRE AVANT QU'ON VOUS POSE SUR LA TERRE FERME".* Plan d'une main se versant un verre de vin blanc. La caméra remonte en accompagnant le mouvement du bras et découvre pour la première fois le visage de la voix-off. C'est celui d'un vieillard aux yeux bleus et vifs, au regard malin, habillé d'un pyjama rouge, et appuyé à son lit. Il déguste son vin.

Nous pénétrons pour de bon dans ce qui est en fait le premier niveau du récit, présent jusqu'alors sur le plan sonore, sous forme de voix-off. Le narrateur qui a maintenant un visage et dont on découvre la situation (couché dans son lit, buvant sans arrêt du vin, effrayé par la douleur) est le personnage du niveau de base du récit, à partir duquel se construisent les autres niveaux. L'histoire du procès et ce qui se passe ensuite sont l'invention de ce vieil homme que nous devinons malade. Les "images - clichés de l'angoisse", notre troisième niveau, sont le fruit de la peur qui assaille cet homme et sortent donc de son imagination.

Ce premier niveau va prendre corps avec la réalité physique des douleurs du vieil homme, de ce père qui agonise et qui boit, Est-ce la personne dont Claud a parlé au Dr. Edington et à sa secrétaire ? La réponse se trouve peut-être pour l'instant dans les images du troisième niveau, *"J'ai vraiment peur"*, où le narrateur cesse d'inventer et subit les images. En tout cas, l'homme à la voix-off est le pivot du récit, le narrateur des autres niveaux d'un réel qui constitue la trame du film.

A la fin du plan 93, la caméra est sur le visage du vieil homme. La voix-off réverbérée de Kevin nous ramène au récit, elle est à l'intérieur de l'imagination du narrateur, c'est une corde qui tire les images du niveau n° deux : "SAVIEZ VOUS…"

P 94) La même phrase est reprise par Kevin, sans réverbération.

Cette phrase réverbérée illustre le contact entre les deux niveaux ; Tant que la phrase est dans la tête du narrateur, elle est réverbérée. Mais ensuite, elle se matérialise dans la scène imaginée, prononcée par le personnage. Reprise, elle ne réverbère plus. Elle est entièrement à l'intérieur du deuxième niveau. Précédemment, c'était toujours la voix-off du premier niveau qui envahissait le récit du deuxième. Maintenant, une fois que le premier niveau s'est affirmé dans l'image du vieillard au lit, le son du deuxième niveau pénètre le premier.

P 94 à p 105) Champ / contrechamp entre Kevin et Sonia, le cadre va en serrant sur les personnages. Kevin lui parle du cosmonaute, tenant un propos poétique déplacé dans la situation. Sonia lui parle de Claud, qui doit arriver à tout instant. Un dialogue de sourds.

Au 10ème plan de cette série, Sonia se lève et s'adresse à Kevin, mais de sa bouche sort la voix du narrateur : *"BON DIEU POURQUOI ÊTES VOUS OBSÉDÉ PAR CES PUTAINS DE COSMONAUTES ?".* Le narrateur questionne un de ses personnages sans pour autant arrêter l'action. Il traverse la limite entre lui et le personnage de son récit, comme s'il ne pouvait pas s'en empêcher ; Le premier niveau pénètre le deuxième, dans un jeu plus poussé que l'utilisation de la réverbération qui, elle, fonctionnait en sens inverse.

Mais le personnage (l'auteur ?). Se reprend, et refait la phrase, qui étant grossière, ne lui allait pas. Ce langage, et cette voix d'homme, appartiennent au narrateur et non pas à Sonia. Elle se reprend : "POURQUOI REVENEZ VOUS TOUJOURS A VOS COSMONAUTES ?"

P 106) Le narrateur est allongé dans son lit. Il agite la bouteille de vin vide. Un accès de douleur le prend au dépourvu. Il se raidit brusquement : "OH, CES DOULEURS, QUI ME TRANSPERCENT DU CUL A LA TRIPAILLE…".

Le premier niveau du récit est aussi le plus réaliste et cette réalité se manifeste dans les douleurs physiques du narrateur, dont maintenant, on connaît la nature. Ce niveaux-là est le plus cru, comme sont crues ses douleurs qu'il va continuer de décrire. Son langage grossier s'oppose au raffinement des dialogues du récit qu'il image.

Passé le moment critique, il se lève avec difficulté. La caméra suit son mouvement alors qu'il s'avance vers la fenêtre. Il fait nuit, sa chambre est sombre. Il dit : "BON, REPRENONS."

Avec ce mot, le narrateur fait appel au deuxième niveau. Il a besoin de continuer son récit pour échapper à la réalité douloureuse du premier niveau, où il est enfermé. Il a besoin de la représentation d'un univers sur lequel il garde encore le pouvoir de manipulation, malgré son corps malade. Il parte avec son récit, les images défilent déjà dans sa tête, mais nous ne les voyons pas encore.

"PEUT ÊTRE DEVRAIT-IL RENCONTRER SA MAITRESSE DANS UN HOTEL ? Il lance une idée, mais son personnage est déjà en action : "NON, PAS ÇA CLAUD, PAS SI VITE !"" Claud lui échappe encore une fois : "TU NE DOIS PAS ENCORE ARRIVER CHEZ TOI" !

P 107) Claud gare la voiture décapotable devant sa maison. Il descend, claque la portière. Il est en manteau et chapeau noirs.

P 108) Même cadre que 106, le narrateur devant la fenêtre, cadre pied. Il continue son dialogue avec le personnage "CLAUD… CE NE SERAIT PAS CONVENABLE… (IL RICANE) QUOIQUE…" Et il donne ainsi son autorisation au narrateur.

P 109) Claud gravit les marches du perron.

P 110) Intérieur de la maison. Claud entre. Le narrateur en off se demande : *"VAIS JE LEUR BALANCER CLAUD DANS LES PATTES ? ÇA RISQUE D'ETRE FRANCHEMENT COCASSE."* Claud ramasse la cape de Sonia tombée par terre et la traînant, se dirige vers la chambre où se trouvent Kévin et Sonia.

P 111 à 119) Plan général de la chambre. Claud contemple les deux autres haut des marches / Claud traverse la chambre, jette son manteau et son chapeau sur Kevin, vautré dans le fauteuil Sonia debout au fond, sirote son verre de vin blanc / Gros plan d'un téléphone / Sonia traverse la pièce et va s'allonger sur le lit / Deuxième gros plan du téléphone / Sur Kévin : "VOUS DEVRIEZ RENCONTRER MON FRÈRE. C'EST UN CÉLÈBRE FOOTBALLER…" / Le téléphone est en off, le narrateur *: "POURQUOI PAS ?"* / Sur Claud, qui s'adresse à Sonia : *"QU'EST CE QUE TU LUI TROUVES ?"*. Il fait quelques pas et va s'accrocher derrière le fauteuil de Kévin, comme au tribunal. / Sur Sonia, allongée sur le lit / Gros plan du téléphone qui sonne. Claud décroche. C'est Helen.

Ici, la pensée du narrateur intervient à l'image. Ces trois gros plans du téléphone qui s'insèrent sans raison apparente dans la continuité de la scène, jusqu'à ce que la voix-off vienne révéler que ces images ont un sens pour le narrateur, sont un cas complexe de mélange entre les niveaux. Le téléphone, en tant qu'objet, appartient au deuxième niveau. Il fait partie du décor de chez Claud.

Mais le montage lui donne une valeur de plus que celle d'un simple objet figurant dans le décor. Le montage interrompt la continuité de la scène qui se déroule à l'intérieur du niveau-récit-imaginé, par ces plans de téléphone, et leur donne une valeur qui appartient au premier niveau. Car ces images ne sont autre qu'une idée qui vient au narrateur, que finalement il accepte ("pourquoi pas ?") et met en œuvre en faisant sonner le téléphone qui rentre ainsi de nouveau dans le niveau auquel il appartient visuellement.

Dans cette scène, Resnais inaugure un nouveau type d'intervention du premier niveau dans le deuxième procédé qu'il faisait fonctionner jusque-là dans le plan sonore (présence de la voix-off). Nous verrons plus tard d'autres cas ou l'image est transformé par l'intervention du narrateur, surtout à propos du décor, mais cet exemple du téléphone est le plus concret, le plus "gros", car il fonctionne par montage (mise en évidence) et à la fin de la séquence, le jeu trouve une explication.

La mise en scène suggère ici une caractéristique du processus de création : des éléments involontaires (inconscients) s'insinuent dans la genèse d'une scène, qu'on peut rejeter ou accueillir, selon des critères multiples de sélection.

P 120 à 123) Sonia : "QUI EST HELEN ?" / Claud : "WONDERS, JE VOUS MÉPRISE." / Sonia, changement de ton, anxieuse : "QUI ET HELEN ?" / Claud, interdit : "JE NE M'EN SOUVIENS PAS." Le narrateur en off, forçant la voix de Claud : "JE NE M'EN SOUVIENS PAS". Il rit.

P 124) Claud attrape son chapeau et s'en va. La voix-off : *"IL FERAITMIEUX D'ALLER VOIR SON HELEN".*

P 125) Un char blindé avance le long d'un trottoir, des soldats le suivent.

P 126) Des gens par-dessus un pont jettent un cadavre.

P 127) Plan en contre-plongée d'un feu orange à un carrefour. Travelling avant : le feu passe au rouge.

Ces trois plans, accompagnés d'une musique dramatique, font partie de cette série d'images de troisième type, déconnectées de l'histoire de Claud, Kévin et Sonia. Elles sont l'image d'une menace qui terrifie le narrateur. Mais ici, la voix-off est absente.

P 128) Au 4ème plan de la séquence, nous voyons Claud dans sa voiture s'arrêter à un carrefour. Donc liaison avec le plan précédent ; Le plan du feu fonctionne dans les deux sens au montage, il relie les images de troisième type, filmées à l'intérieur, à la présence de Claud ans le deuxième niveau (il est sorti, il roule dans la ville)., suggérant peut-être une connexion entre la "peur" et la personne de Claud. Ce rapport de sens s'affirme dans la petite séquence qui suit, où Claud voit un vieil homme avec une canne traverser la rue et tomber par terre. Claud continue impassible devant ce fait (plans 129 à 132).

P 133) En contre-plongée, un immeuble en démolition. Une grue le heurte, il s'en dégage un nuage de poussière qui couvre le plan.

P 134) Ce nuage de poussière vient déranger Claud qui s'apprête à démarrer. Il met en marche les essuie-glaces.

P 135) Le narrateur étendu se contorsionne dans son lit. "JE L'AI ÉCHAPPÉ BELLE". En quelques secondes il a échappé à un char blindé, aux eaux froides de la rivière, à une chute au milieu de la rue, à un pan de bâtiment qui s'effondre.

Le cauchemar du narrateur (les images de troisième type) pénètre la fiction de son récit. Les douleurs qu'il éprouve se transforment en images, peut-être des hallucinations. Le vieux qui tombe et le bâtiment détruit sont justifiées par le regard de Claud, mais pas le plan du char, ni celui du pont. Ainsi, les niveaux 2 et 3 s'interpénètrent et Claud regarde avec froideur le cauchemar du narrateur (ou la souffrance de son père).

P 136) Gros plan du visage du vieil homme, il s'enfonce un suppositoire en gémissant : "QUE LA SCIENCE APAISE UN RECTUM EN DETRESSE".

La douleur interrompt le récit, la physique appelle le réel, la douleur ne tolère pas l'attente, elle s'impose amenant avec elle l'image du premier niveau.

"MAINTENANT, AU BOULOT !" Le narrateur, débarrassé de la douleur, se programme pour reprendre le récit, il fait appel au deuxième niveau.

P 137 à 139) Claud est encore au carrefour, on entend la sirène d'une ambulance. Une ambulance croise la rue où le vieillard à la canne était tombé, mais il n'est plus là. Claud démarre.

P 140) Un travelling en contre-plongée sur des façades d'immeubles. La voix-off reprend avec un discours qui décrit les émotions de Claud, qui s'apprête à retrouver une ancienne passion, comme le narrateur d'un roman commentait les pensées intérieures de son personnage.

P 141 à 151) Des plans de la ville et de Claud dans sa voiture alternent.

Le rédacteur de **l'Avant-Scène** fait ici une note **(n°8, page 20)** : "On notera le style volontairement composite des immeubles d'un plan à l'autre...*Cette disparité s'explique par la diversité des lieux de tournage* : *Anvers, Albany, Louvain, Bruxelles, etc."* Et Resnais, dans une interview à l'Ecran : *"Je voulais créer l'image d'un pays* hésitant… Comme si Clive (que nous appelons "Le Narrateur") n'avait pas encore choisi."

Resnais, en collaboration avec Jacques Saulnier, fait dans ce film un travail de décor remarquable. Dans ce passage à travers la ville, il met en scène l'imprécision des décors imaginaires, et des produits de l'imagination qui n'existent que dans l'esprit : des images hésitantes.

P 152) Claud gare sa voiture en bas d'un grand bâtiment moderne.

P 153) Il sort de la voiture et se dirige lentement vers l'entrée du bâtiment. Il s'approche d'une petite foule qui regarde quelque chose sous la marquise de ce qui doit être l'hôtel. Claud est de dos.

P 154) De l'axe opposé, le visage de Claud.

P 155) Plan d'ensemble de l'entrée de l'hôtel. Un portier écarte les gens pour laisser passer les infirmiers qui portent une chaise roulante sur laquelle est assis un vieillard immobile, les mains sur les genoux. Cet homme a le visage recouvert de poils, comme le vieillard que Kevin l'accusé a sacrifié dans la forêt. On le fait entrer dans une ambulance en stationnement.

P 156) Claud regarde la scène, un peu crispé, se retourne après quelques moments d'hésitation (se dit-il que l'accusé avait peut-être raison quand il parlait de "la chose" ?), et entre dans le bâtiment.

Dans le mouvement qui se finit à l'entrée de l'hôtel moderne, nous entrons pour de bon dans la réalité du *premier niveau* du récit, avec tout ce qu'il comporte de physique (le visage du narrateur, la nature de sa maladie). D'autre part, sa fonction de *niveau de base* est totalement établie : le vieillard au lit est à l'origine du récit concernant Claud et les autres, puisqu'il invente. Dans ce mouvement, aussi les formes d'articulations entre niveaux se multiplient (la réverbération, l'image du téléphone, le jeu du décor, le cauchemar du vieillard jouant comme décor que Claud traverse en voiture - char blindé bâtiment qui s'écroule), les niveaux d'envahissement de plus en plus.

P 157) Une chambre d'hôtel. Une porte s'ouvre, entre Kevin. La voix-off : *"OH NON, PAS VOUS ! JE NE VAIS JAMAIS ARRIVER A LE MAITRISER. ALLEZ, DEHORS, DEHORS !"* Kévin fait quelques pas dans la chambre et ressort par où il était entré.

P 158) La porte de la salle de bains s'ouvre, Helen entre. On sonne à la porte, elle traverse la chambre pour aller ouvrir. La caméra recadre une partie de la chambre où le décor a changé : maintenant, au lieu de la porte de plain-pied par où était entré Kevin, nous voyons une rampe très inclinée qu'Helen descend pour atteindre la porte en bas. Elle ouvre, c'est Claud.

Ici le changement de décor se passe d'un plan à l'autre, comme dans une image mentale, qu'on a du mal à fixer.

P 159) Claud et Helen s'embrassent, dans un plan plus rapproché (cadre buste). La caméra recule, ils avancent dans la chambre, le décor est revenu à sa forme première. La voix-off commente : "Ah, C'EST LE PORTRAIT DE SA MÈRE, MOLLY…".

Le narrateur nous indique ainsi la source où il a puisé pour créer le personnage d'Helen : Il s'agit de sa propre femme, dont il se languit ; La première fois où le narrateur évoque le personnage (dans l'avion), son choix semble casuel. Il écarte une jeune-femme, *"cherche"* quelqu'un de mûr, une *« intellectuelle »,* et se contente de cette dame qu'il trouve à l'intérieur de l'avion. Par ailleurs, Molly est évoquée par le narrateur, toujours avec un ton nostalgique avant même qu'une maîtresse pour Claud soit inventée.

Il devient de plus en plus clair que le récit du narrateur est très étroitement lié à son entourage. Le personnage de Claud semble être inspiré du fils du narrateur, dans l'histoire imaginée, le père de Claud est aussi mourant. De même pour Sonia, à qui au tout début, le narrateur avait posé la question : *"Pourquoi avoir épousé mon fils ?" Mark est le "sacro-saint médecin de famille".* Ses rapports avec Kevin, cependant, ne sont pas explicités. Nous savons que Kevin est préoccupé par des cosmonautes, et qu'il lutte vaguement pour une cause, l'euthanasie. Maintenant, Molly et Helen deviennent les deux faces d'un seul personnage, Molly existe dans le premier niveau en tant que la femme regrettée du vieil homme, et Helen "le portrait" de Molly, est la maîtresse de Claud dans le deuxième niveau. En outre, le narrateur s'adresse souvent au personnage de Claud, en le critiquant, en se moquant de lui ou s'en défendant. On a l'impression que ce père malade règle des comptes avec un fils dont l'existence dépasse celle du personnage du deuxième niveau. En introduisant le personnage d'Helen il dit*, "Il est clair que ce garçon a un subconscient." Il met en scène ce "subconscient",* il suggère des rapports incestueux.

Helen va vers un guéridon (qui n'était pas visible dans les plans précédents de la chambre) et tend à Claud un verre de vin blanc.

P 160 à 162) Gros plan d'Helen buvant/ Contrechamp sur Claud : "TU AS L'AIR EN FORME."/Helen : "JE VAIS MOURIR".

P 163) Il va vers la fenêtre, écarte les rideaux, et se retournant : "AS-TU ENTENDU PARLER D'UN PRÉTENDUMENT CÉLÈBRE FOOTBALLEUR DU NOM DE WOODFORD ?"

P 164) Plongée sur Helen, s'asseyant sur le lit : "COMMENT VA TA FEMME ?"

P 65) Contre-champs sur Claud, debout auprès de la fenêtre.

P166) On voit la rue par la fenêtre. Devant une maison à colonnades, un footballeur en tenue de sport court sur le trottoir. C'est le frère dont Kévin avait parlé au plan 115.

P 167) Même que 165, Claud au fond regarde par la fenêtre, Helen assiste sur le lit.

P 168) Une autre rue. Des vieillards courent, poursuivis par des soldats.

C'est une image au troisième niveau, dont le thème rejoint celui du stade, où de nombreux vieillards sont poussés par des soldats. L'image ici est en partie justifiée par le regard de Claud, mais pas entièrement, car la rue qu'il avait vue précédemment, celle où courait le footballeur, n'est pas le même.

P 169) Toujours le même cadre dans la chambre. Helen : *"ON M'A DIT QUE J'EN AVAIS POUR SIX MOIS".*

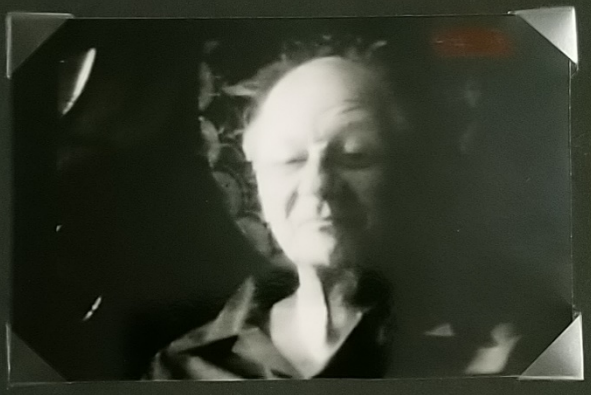
P 170) Sur Claud, cadre taille. Il avance vers Helen, les mains en avant : "ALORS, PROFITONS-EN AU MAXIMUM". Helen, de dos, va vers Claud qui prends son visage entre ses mains. Pendant que la caméra film en un mouvement circulaire, le froid Claud qui caresse les cheveux de sa maîtresse, le narrateur parle de son œuvre : *"AH ! SUPERBE ! ET D'UNE FORCE… JE SAIS, ON A DIT QUE DANS MON OEUVRE, LA RECHERCHE DE LA FORME DESHUMANISAIT MES PERSONNAGES (ET A SON PERSONNAGE : TROUVERAIT-IL ÇA EROTIQUE ?). QUANT A MOI, JE DIRAIS QUE LA FORME C'EST L'EMOTION, SON EXPRESSION LE PLUS DIRECTE, LA PLUS ÉLÉGANTE".*

Ils nous semble qu'ici, Resnais répond à ses propres critiques. Si cela est vrai, on pourrait parler ici d'une référence du film à un autre niveau, celui qui contient tout : le film, ses spectateurs, son auteur et ses critiques. Par cette réplique, **"Providence"** s'adresserait au niveau de la grande spirale ;

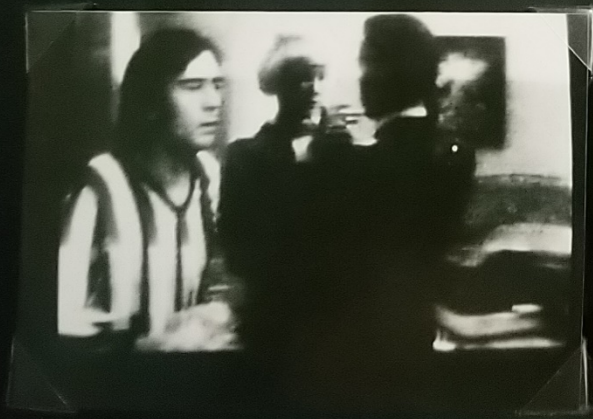
Le mouvement circulaire finit par cadrer la porte d'entrée de la chambre. La musique est interrompue par le bruit de la porte qui s'ouvre laissant entrer le footballeur qui courait dans la rue. Les amoureux ne réagissent pas. Le narrateur, cependant, s'emporte devant cette intervention intempestive. Le footballeur s'enferme dans la salle de bains. *"ENCORE CE SACRE FOOTBALLEUR ! LE SINISTRE WOODFORD JUNIOR ! IL NE VA PAS SE BOUCLER ET PRENDRE UNE DOUCHE ? SI ? IL VA FALLOIRE REPRENDRE ÇA DANS UN AUTRE HOTEL !"*

(p 111 à 119)

La pensée du narrateur intervient à l'image



(p 170)



La "mouche" dans l'imagination du narrateur

(p 171)

Le narrateur transpose ses personnages d'un décor à l'autre

P 171) Façade d'un autre hôtel. Il s'agit d'une maison isolée, totalement différente de l'hôtel moderne où se déroulait la scène jusque-là.

Comme dans un tour de magie, le narrateur transpose ses personnages d'un décor à l'autre, et ce pour échapper à un autre tour que lui joue l'un de ses personnages. Le footballeur, qui deviendra désormais très présent, est une "mouche" qui évolue dans l'imagination du narrateur, et qui se pose partout et n'importe quand.

P 172) Une autre chambre (nous découvrons maintenant l'intérieur de ce nouveau décor improvisé). En amorce, un lit avec des jambes dépassant d'un peignoir.

P 173) Le couple est allongé sur le lit, Helen en peignoir est blottie contre l'épaule de Claud. Ils discutent de Sonia et du père de Claud. Il lui explique : "J'AI APPRIS A ME DOMINER, PAR RÉACTION CONTRE MON PERE."

Là encore, le narrateur explore le subconscient de son personnage (son fils ?).

Helen, en se redressant : "COMME J'AI EU RAISON D'AVOIR CHOISI DE VIVRE SEULE" Claud : "CROIS-TU ? JE NE RESSENS RIEN DU TOUT"

P 174) Gros plan en plongée sur la bouteille de Chablis au pied du lit du narrateur, ses pieds se posent sur le sol, il écrase par mégarde une paire de lunettes. "ÇA LUI VA BIEN DE DIRE ÇA !". Ce commentaire sur la phrase de Claud nous ramène le premier niveau à l'image, et ouvre un monologue du narrateur où les rapports ne seront plus ceux d'un auteur avec son personnage, mais ceux d'un père avec son fils.

La caméra remonte sur le vieil homme assis sur son lit. Il boit : "PAUVRE CLAUD, TU ÉTAIS DÉJÀ UN PETIT CON A l'ECOLE, AVEC TES YEUX DE HIBOU. ET POSEUR, DE NAISSANCE." Et en imitant la voix du fils : "POURQUOI TU N'AS PAS EU LE PRIX NOBEL, PAPA ? NOTRE PROF DIT QUE TU NE VAUX PAS GRAHAM GREENE…".

Dans ce plan, une série de données s'explicite. Pour la première fois, le narrateur se déclare comme étant le père de ce Claud, que nous voyons au deuxième niveau. Il n'y a plus de doute, Clive Langham, notre homme du premier niveau, a fait de son fils (à qui il fait allusion dans le premier niveau) le personnage principal de son récit. Maintenant, il fait référence à ce fils au moyen d'un souvenir évoqué, d'une remarque que le Claud/fils à faite à son père, il y a de cela plusieurs années. Et le récit de son imagination n'est autre qu'un règlement de compte entre le père/le narrateur et ce fils qu'il transforme en un personnage répugnant, froid, calculateur et presque inhumain. Nous ne connaissons pas le Claud du premier niveau. Pour l'instant, le Claud/fils et le Claud/personnage se confondent dans la vision que son père à de lui.

D'autre part, avec ce discours, le narrateur apparaît aussi comme un écrivain. On apprend aussi qu'il n'a pas eu le Prix Nobel. Le récit auquel on assiste prend alors le sens d'un roman en cours, une ébauche de quelque chose que Clive à l'intention d'écrire. La voix-off, au tout début disait d'ailleurs *"il faudra réécrire tout ça, mais j'ai si peu de temps…".* Dans les plans du premier niveau, on voit un homme seul et malade se parler à lui-même, dans un effort pathétique de création où la boisson, la peur et les douleurs sont des combustibles. La "définition" du premier niveau, et ses relations avec les autres, atteint ainsi à un plein, et l'intrigue, désormais, ne reposera plus sur la révélation des éléments d'articulation entre ces niveaux.

Dans la suite de cette première grande partie du film, Clive va pousser jusqu'au bout son rapport avec ce fils projeté. Les niveaux débordent les uns dans les autres, les frontières sont de moins en moins sûres.

P 175 à 178) On revient à Claud et Sonia dans la cuisine de leur maison sans que Clive ait fait appel au récit. Claud devant le frigo : "IL A UN JOUR VOULU M'APPRENDRE A ME MASTURBER" / Sonia : "TON PERE ?" Claud ouvre le frigo : " IL VA FALLOIR LE METTRE DANS UNE MAISON DE REPOS". Sonia, du fond de la cuisine : "TU NE VAS PAS METTRE LE MERVEILLEUX VIEILLARD EN MAISON DE REPOS !" Claud est odieux avec Sonia, ils parlent de Kevin.

P 179) Le stade. Des soldats traînent un vieillard par les pieds. D'autres vieillards sont agenouillés. On entend les sanglots de Clive, et la voix de Claud en Off entre en force : "*QUAND PRENDREZ-VOUS SUR VOUS ?"*

P 180) Plan large de la salle vide du tribunal. Claud est au fond. Sa voix, devenue in, poursuit : "TOUJOURS EN TRAIN DE PLEURNICHER ! SERONS NOUS JAMAIS Débarrassés DE VOUS ?" On entend à nouveau les sanglots de Clive, comme s'il entendait le discours de son fils, qui insiste : "QUI, PERE. J'ADMIRE BEAUCOUP VOS LIVRES. POUR MOI VOUS ÊTES UN GRAND ÉCRIVAIN. ET J'ESPÈRE QUE VOUS MOURRIEZ, LES NERFS VRILLES DANS LE MOUVEMENT.

P 181) Claud est debout entre deux colonnes d'une maison, les mains appuyées au rebord du balcon. On dirait qu'il fait un discours. Les phrases précédentes reviennent comme une boucle, comme une interminable accusation (même procédé qu'au tribunal, plan 44).

Ces trois plans inaugurent une phrase du récit où les contraintes de décor et de temps vont disparaître complètement. Ici, le décor du troisième niveau (le stade) Clive ne maîtrise plus les déplacements de ses personnages, la linéarité qu'il réussissait à maintenir dans les débuts de son histoire, se casse. Claud passe du tribunal à la façade de la maison sans que cela soit justifié ; De plus, les sanglots du narrateur jouent maintenant un rôle dans le deuxième niveau, comme s'il devenait lui aussi personnage, ses sanglots, dont on ne retrouve pas de trace dans le plan qui suit (Clive dans sa chambre), s'inscrivent donc comme la réponse du père au cruel discours du fils, à l'intérieur (si on peut encore parler comme cela) du deuxième niveau.

P 182) Clive s'est levé ; Nous le suivons en travelling. Il ne pleure pas. "Il S'AMÉLIORE. CA VIENT…" (IL PARLE DE CLAUD). "JE BOIRAIS BIEN UN PEU DE CHAMPAGNE FRAPPE".

P 183) Il sort de la chambre, nous sommes sur le palier. Il a du mal à marcher. “CE CRÉTIN DE FOOTBALLEUR S’EST PERDU DANS L'HÔTEL”. Il fait quelques pas, mais la douleur le crispe brusquement. Il s’accroche à la rampe et s’effondre sur le plancher. Tous ces mouvements sont accompagnés par des sons étranges, pas très présents, des coups de feu, un orage, qui pourrait aussi rappeler les bruits de sa digestion. “POLLY… SI TU ES LÀ-HAUT, DANS LES TÉNÈBRES OU COSMOS… NE M’ATTENDS PAS. JE NE VIENDRAI PAS.” On entend un craquement. Clive lève la tête.

P 184) Plan rapide d’un coin du plafond qui se fend.

P 185) Retour sur Clive, cadre taille. Il ramasse au vol un débris de plâtre. “MAIS ILS SONT LA : LES TREMBLEMENTS… LES SIGNES.”.

Dans ce retour au premier niveau, tous les signes d’un changement dans le cours du film sont présents : Clive commence à délirer. Il titube en marchant, parle de champagne et du footballeur dans un seul souffle de pensée, s’adresse à Molly qui se trouve *“dans les ténèbres du cosmos”* en lui parlant de mort, de cette mort qu’elle a connue avant lui, qui l’effraie et qui est partout.

Des signes du troisième niveau commencent à envahir le premier, les sons de guerre, le plafond qui se fend : “Les signes sont là”, ceux d’un déchirement, de la perte du pouvoir de contrôle. A partir de maintenant, le récit de Clive va se déchaîner complètement sous le poids de la douleur, de l’ivresse et de la terreur. Enfin, les trois dernières courtes séquences qui suivent, servent à mettre en place la totale identification d’Helen avec Molly.

P 186 et 187) Kevin est en train de déployer une grande banderole sur les colonnes d’un monument. On peut lire sur la banderole” I THINK PEOPLE SHOULD BE ALLOWED TO…” ‘“Je penses que les gens devraient être autorisés…” - la fin de la phrase doit être “choisir leur propre mort”). Des soldats armés gravissent les marches. Kevin recule.

P 188 à 191) Sonia est à côté du frigo. En off, la voix de Clive : *“REPRENDS CETTE SCÈNE”.* Cloud est de dos au fond de la cuisine. La situation de deux personnages est inversée par rapport à la séquence précédente dans ce même décor. Sonia : “COMMENT VA HELEN ?” Claud : “IL L’A TUÉE. PÈRE L’A TUÉE. PENDANT NOS VACANCES A CAP FERRAT, IL LA TORTURAIT.”

Claud parle ici de Molly, non d’Helen, puisque dans le récit, Helen n’est pas morte, et on n’est pas au courant des rapports entre Helen et le père/personnage de Claud. L’identification des deux femmes passe maintenant par le personnage de Claud.

P 192) Plan d’ensemble d’une rue avec maison en façade. Le footballeur passe en trottinant.

P 193) ‘IL Y A UNE ESPÈCE DE FOOTBALLEUR QUI S'ENTRAÎNE DANS LA RUE”. Claud est près de la fenêtre. Sonia assise après de la table en surplomb. Les deux personnages monologuent et à haute voix, chacun pour soi.

P 194) Gros plan d’un timbre de sonnette dont le battant vibre.

Cette image rappelle celle du téléphone qui intervenait dans la chambre. Ici, la sonnerie aurait suffi pour qu’on comprenne que quelqu’un est à la porte, mais filmée ainsi en gros plan, elle révèle l’idée de Clive de la faire sonner.

P 195) Sonia se lève, Claud continue son monologue et se lève enfin en entendant la sonnette insister.

P 196 à 198) Dans le grand hall de la maison, on distingue au fond Kévin appuyé sur Sonia. Claud pénètre dans le salon, va remplir un verre de vin blanc, avance vers Kevin sur le canapé et lui tend le verre, avec une phrase ironique.

Kévin, allongé sur le canapé, a le visage et les mains ensanglantés. Il tend le bras pour prendre le verre.

P 199) Le stade, il fait nuit. Un vieillard court pour échapper à un soldat, mais se trouve coincé contre un grillage.

P 200) Contre-champ sur Helen/Molly qui regarde la scène avec effroi, assise sur une marche. En off, la voix de Clive

“PAS MOI, VOUS NE PRENDREZ PAS MA FEMME !”

Voilà que l’identification d’Helen avec Molly est consommée, nous voyons l’image du personnage d’Helen (bien qu’avec une coiffure différente) et nous entendons Clive l'appeler Molly. De plus, le lieu du stade (décor du troisième niveau) se cristallise en lieu de mort, par où est passé la femme de Clive, qu’il tente rétroactivement de sauver.

Nous considérons qu’à partir de ce moment, le récit du film adopte une autre logique. L'intrigue, jusque-là basé sur la révélation des éléments qui permettent la liaison entre les niveaux, prend une nouvelle tournure.

RECAPITULATION DE LA PREMIERE PARTIE

Depuis le début du film et jusqu'à l'identification complète de Molly avec le personnage d'Helen, la structure en niveaux, avec ses fonctions et registre respectif, s'est dessinée petit à petit.

Les 10 premiers plans du film forment une série où on ne peut pas encore parler de niveau, ni même d'un fil ou d'une intrigue à suivre. Chacun des plans est une information qui ne trouve pas de continuité dans le plan suivant. C'est la brume totale, et le spectateur est tellement dérouté qu'il ne peut s'attendre qu'à une clarification des éléments. On pourrait dire que ce prélude fonctionne comme un avertissement au déroulement « pas normal » du film.

Les dix plans suivants nous présentent le début d'une action, ce que nous avons appelé l'action-forêt où l'on voit le vieillard poilu traqué par des soldats.

Mais ce début d'action est vite interrompu par l'action-procès. Dans le deuxième mouvement, ces deux actions vont se juxtaposer. Cela met d'emblée le spectateur devant un récit articulé en niveau dont le décalage repose sur des rapports de cause et conséquence. Pourtant, aucun point de vue qui justifierait la juxtaposition des deux actions n'est précisé.

Le passage au mouvement suivant est marqué par l'apparition de la main de Clive se versant au vin.

Dans le troisième mouvement, un nouveau niveau nous est relevé par la voix-off qui se distingue peu à peu et s'impose, finalement, comme premier niveau au niveau de base du film, à partir duquel se construisent les autres : cette présence sonore se manifeste l'existence d'un homme qui manipule le récit, les actions de la forêt et du procès se placent ainsi à l'intérieur de son imagination, c'est le deuxième niveau. Dans ce mouvement se forment aussi les premières images de notre *troisième niveau* pointes d'imagination qui échappent au contrôle de ce narrateur omniprésent et qui dénotent sa peur de la mort qui le rôde.

Dans le quatrième mouvement, les “pouvoirs” du narrateur s’affirment. On va le voir, ou mieux, l'entendent intervenir dans l'action, décider des lieux où se passeront les scènes, et on va même assister à la création d’un personnage.

Le début du cinquième mouvement est marqué par l’apparition, pour la première fois, du visage du narrateur. Dans ce passage on plongera définitivement dans le premier niveau, constitué maintenant par des images où l’on voit le narrateur malade souffrir, boire et créer, D’autre part, on assistera à une série de modes d’intervention du premier niveau dans le deuxième, et du troisième dans le deuxième. C’est un jeu de formes qui se multiplient, tantôt à l’image, tantôt au son, de nouvelle combinaison sont rendues possibles par un montage recherché.

Le sixième mouvement commence dans la chambre d'hôtel où Claud et Helen vont se retrouver. Premier signe de l'identification d’Helen avec Molly et apparition du footballeur, personnage “surréaliste”, la mouche dans l’imagination du narrateur qui commence à déraper. Ce mouvement se termine par la révélation de l'identité du narrateur. Il s'agit d'un écrivain connu, Clive Langham, et le personnage de Claud est totalement inspiré du fils de Clive.

Le septième mouvement met en scène les rapports douloureux entre père et fils, la logique du temps et de l’espace sort des rails de la linéarité qui était jusque-là plus ou moins maintenue. Le troisième niveau envahit maintenant le premier, Clive est dans un mauvais état, la douleur et l’alcool agissent plus fortement sur lui, il commence à délirer, et l’identification de Molly avec Helen se parfait.

A partir de là, le récit de **“Providence”** s'articulera de manière différente. Une fois établis les rapports entre niveaux, et une fois révélée la correspondance entre les personnages du niveau “fictif” avec leurs existences au niveau “réel”, l’accent sera porté sur la dérivation du récit de Clive, tendant vers une identification de plus en plus poignante de son œuvre avec sa vie.

Les alternances entre les images du premier niveau et celles du deuxième continueront à exister, le personnage de Clive deviendra plus présent à l'image, mais moins dans le son. On l'entendra moins décider de ce qui doit se passer dans son histoire, comme si le récit avait atteint une autonomie, et progressait de lui-même. Citons ici Claude Beylie dans son introduction au découpage de **l'Avant-Scène** : *"Si les premières "séquences" issues de son imagination sont relativement cohérentes, le décor de sa rêverie à peu près d'aplomb, les personnages bien en place (sauf Sonia, dont le comportement est tout imprévisibilité) au fur et à mesure que son ivresse progresse, le scénario se détraque, les psychologies se télescopent, le décor subit d'étranges et infimes variations".*

D'autre part, les images du troisième niveau commencent à intégrer le récit du deuxième, et il devient impossible d'en faire la distinction. La guerre, la présence des soldats, les bâtiments détruits fonctionnent comme toile de fond de l'histoire de Claud, Helen, Kevin et Sonia. Et ces personnages vont tous se trouver, à un moment ou à un autre, dans le décor du stade, isolé jusqu'alors de l'histoire elle-même.

Pour ces raisons, nous avons considéré que le travail de découpage plan par plan ne trouvait plus de justification à partir de ce moment du film, car l'intrigue ne repose plus sur l'articulation des niveaux, du moins pas dans ce qu'elle avait de progressive et de variée, construite par un montage où pratiquement chaque plan (coupes et travail de son) en contenait une indication.

A partir de là, nous allons procéder à l'analyse des mouvements, regroupant des séquences qui nous semblent construites d'après un même principe, notant encore les éléments d'articulation et de montage, mais de façon plus générale.

Notons encore que cette coupe du scénario que nous marquons ici correspond presque à la division par actes que Resnais avait faite dans son script. Le II acte (qui n'apparaît pas dans le scénario de David Mercer ni à l'écran) commence pour Resnais un peu plus tard, mais nous avons cru voir déjà dans la scène articulée entre le salon et la terrasse de Cap-Ferrat, une innovation de la mise en scène du récit imaginaire. En fait, le scénario de David Mercer est tellement bien construit, les informations sont données de façon tellement progressive et réfléchie, qu'il devient difficile de trancher "proprement", sans que certains éléments n'échappent à une classification trop carrée.

PROVIDENCE - DEUXIEME PARTIE

1er Mouvement

Nous avions laissé Molly/Helen dans le stade, et Clive disait : *« VOUS NE PRENDREZ PAS MA FEMME ».*

TERRASSE CAP FERRAT - JOUR

Maintenant Helen se trouve assise près d'une table, sur une terrasse ensoleillée. Derrière, elle on voit la mère. Le script indique cette terrasse se situe à Saint Jean Cap Ferrat (probablement dans la propriété où Clive, Molly et Claud passaient leurs vacances). Claud est assis en face d'elle. Helen lui demande : "ES CE QUE JE RESSEMBLE A TA MERE ?" Claud, en se levant, répond qu'il a quelque chose. Il s'approche d'une porte-fenêtre, qui donne sur la maison, et épie l'intérieure.

SALON CLAUD - NUIT

Kévin est étendu sur le divan, blessé. Sonia est auprès de lui. Il lui parle du moment où l'on a attaqué.

TERRASSE - JOUR

Claud marche le long de la balustrade de la terrasse. En off, on entend la voix de Kévin, finissant le discours commencé dans le salon. Il parle à Helen : “PÈRE ET TOI, VOUS VOUS SEREZ DÉCHIRÉS

SALON CLAUD - NUIT

Gros plan d’une cuvette remplie d’eau rougie de sang. La caméra remonte et nous découvrons Kévin qui s’essuie le visage. Entre Claud par la porte-fenêtre, comme s’il venait de la terrasse. Il porte le même costume que dans la scène précédente (et non pas celui qu’il portait dans la scène au salon quand Kevin vient d’arriver blessé). Il a dans la main le même verre de vin blanc qu’il avait entamé aux côtés d’Helen. Il s’approche du canapé. Dialogue entre Kevin. Sonia et Claud. Claud fait mention à l’enfance malheureuse de Kevin. Il demande à Sonia de l’abattre et ressort par la porte-fenêtre.

TERRASSE - JOUR

Nous retrouvons Claud entrant sur la terrasse. Helen a disparu. A sa place, le footballeur s’entraîne à taper sur un punchingball. Claud se moque de lui. Dave finit par décrocher un violent coup de poing à Claud qui roule vers le fond de la terrasse et s’écroule.

MAISON CLIVE - NUIT

Clive s’est écroulé au pied de la rampe de l’escalier, comme lorsque nous l’avions quitté. Il se lève et avance en titubant vers un fauteuil près d’une fenêtre. “CA NE VA PAS DU TOUT. ON NE PEUT PAS LAISSER CES GENS COGNER SUR CE PAUVRE CLAUD ! “ (comme s’il avait pendant un instant l’instinct du père protecteur) “QUOIQUE…” (il se ravise rapidement). Il s’assied sur le fauteuil et saisit une bouteille de whisky. On entend des coups sourds. Clive parle de ses veines.

STADE - NUIT

Helen est assise sur les gradins. En off, la voix de Clive : “*HELEN ? MOLLY ? MAIS PAS TOI, MON AMOUR”.*

(Ici Resnais marquait le début du deuxième acte)

Dans ce 1er mouvement, on peut observer deux caractéristiques de montage.

La première est une série de coupes associatives qui marquent le passage d’une scène à l’autre. On passe de Molly au stade - là où la voix off vient de consacrer l’identification d’Helen avec Molly - à Helen, dans un nouveau décor (qui est d'ailleurs celui où Molly est placée dans les souvenirs de Clive et du personnage de Claud - Cap - Ferrat), et Helen demande si elle ressemble à Molly. Ensuite, on passe d’une phrase de Cloud “... *vous vous serez déchiré”* à une cuvette pleine d’eau rougie de sang (association déchirement/sang). Dans le salon, il est question de l’enfance de Kevin, et à la terrasse, Claud va retrouver son frère. Pour finir, nous passons de Claud écroulé par terre à Clive dans la même position. Quand ce dernier se relève, ses trébuchements ne vont pas sans rappeler la chute de Claud à la suite du coup-de-poing. Cette série de coups exprime un nouveau fonctionnement de l’imagination de Clive.

La deuxième caractéristique est que le passage entre les scènes s’effectue à travers des coupes où le personnage de Claud est toujours pris en train de sortir ou de rentrer dans la terrasse ou du salon. La continuité de mouvement crée donc l’illusion de continuité d’espace. Or, cette technique banale met en place une continuité “absurde”, car ces deux endroits (la maison de Claud et la terrasse au bord de la mer) ne sont pas censés être en continuité. La lumière jour/nuit de la terrasse/salon suggère l’idée de discontinuité du temps entre les scènes.

C’est-à-dire que d’un côté, le montage nous dit : “non, ces endroits-là ne sont pas contigus, le temps n’est pas contigu” et de l’autre, il fait circuler son personnage dans une parfaite contiguïté. La nouvelle loi qui’ s’installe dans le deuxième niveau nous montre que dans l’imagination de Clive, tout est permis.

Il est intéressant de noter que malgré tous les signes qui nous permettent de percevoir la discontinuité du temps et de l’espace dans ce montage, l’action est perçue comme continue : Claud passe de la terrasse au salon et cela est le fil qu’on suit. On ne peut pas parler de niveaux de temps entre les scènes de la terrasse et du salon, car il n’y a pas de référence qui permette une mise en rapport où il y avait décalage, donc niveau. Ce n’est pas non plus un montage parallèle, car bien que le personnage de Claud traverse la discontinuité en créant une continuité, il ne peut pas s’agir de choses qui se passent en même temps, du genre “tandis que”. Niveaux d’espace, peut-être ? En tous cas, architecture de l’imagination.

2ème mouvement

AGENCE DE VOYAGES - JOUR

Claud emmène Kevin dans une agence de voyages. Il s’agit d’un immense hall, avec un escalier central. Il veut envoyer Kevin et Sonia dans une destination lointaine et romantique, où ils auraient un “nid d’amour”, Claud est comme toujours, très agressif envers Kevin. “ENVOYEZ-LE-MOI AU DIABLE, AVANT QUE JE NE LE DESCENDE”.

Dave, le footballeur, dans son rôle de “mouche”, passe à deux reprises pendant la séquence, en courant comme toujours.

TOILETTES CLIVES - NUIT

Le cadre le montre assis sur la cuvette, mais on ne voit que ses jambes, et une bouteille de whisky posé par terre. Il défèque péniblement. Il dit : “OÙ EN ÉTAIS-JE ? AH, OUI, L’AGENCE DE VOYAGE “ (Il doit se situer par rapport au deuxième niveau, les douleurs prennent le pas sur l’imagination). “EN CAS D'INFARCTUS DU MYOCARD, LE PATIENT… (et impératif) HABILLEZ-MOI CE GUIGNOL !”.

SALON D’ESSAYAGE - JOUR

Nous sommes chez un tailleur. Claud reprend la phrase de Clive, en se référant à Kevin, qui se laisse prendre les mesures, les bras levés, comme s’il se rendait. Le tailleur rapporte à “Clive” : “VOTRE PÈRE A COMMANDÉ DE LA LINGERIE.”

Claud « prépare » Kevin pour sa femme, il s’habille, il leur arrange un voyage.

TOILETTES CLIVE - NUIT

Il sort des toilettes, on entend le bruit de la chasse d’eau, il marche dans le couloir, en silence.

Dans ce deuxième mouvement, Clive se montre très préoccupé par sa maladie, et du même coup son récit s’ouvre sur des scènes et des décors qui ne reviendront pas dans le film. Il se concentre sur Claud, sur sa rage et des sarcasmes, dont Kevin est la victime. Dans sa marche silencieuse, Clive est atteint par Claud, c’est lui sa victime. Mais Claud est son personnage ! Les personnages se “télescopent”.

3ème Mouvement

JARDIN PUBLIC - JOUR

Clive en off parle de sa maladie. Il remarque qu'il a *une érection, l'admire, en parle. On voit Sonia s'asseoir près de Kevin assis sur un banc du jardin. Elle porte des gants blancs. Kevin remarque que Molly adorait porter ce genre de gants*. Sonia ne comprend pas Kevin peut parler de Molly sans la connaître. Lui non plus, d'ailleurs. Sonia lui explique alors que Molly était la mère de Claud, et qu'elle s'est suicidée à l'annonce d'un cancer fatal (comme Helen, menacée par la maladie).

Kevin déclare alors qu'il a une érection mais il dit que ce n'est pas la sienne (comme pour son souvenir de Molly, qui n'était pas le sien non plus. Apparaît alors Claud, qui se demande si Kévin ne ressemblerait pas à son père (Clive), que lui, était sujet à des érections inopinées (La phrase est au passé, alors que Clive est ENCORE sujet à ces érections).

CUISINE CLAUD - NUIT

Le décor a légèrement changé, la table à manger n'est plus la même. Kevin, Sonia et Claud mangent. Claud parle des gants de Molly, et d'Helen qu'il veut inviter à manger.

Dans ces deux séquences, les objets, et même les érections, commencent à changer de "propriétaire". Les gants de Molly, c'est Sonia qui les porte. La maladie de Molly, c'est celle d'Helen. L'érection de Clive se manifeste sur Kevin. Les contours des personnages, ou leurs attributs, ne sont plus très bien définis.

4ème Mouvement

CHAMBRE CLIVE - NUIT

Il est assis dans son lit, une bouteille et un verre à la main. Il s'esclaffe. Il ferme les yeux et propose à "ses enfants" un rien de venin, un rien de violence.

SALON CLAUD - NUIT

Helen arrive, elle sera finalement présentée à Sonia et Kevin. Ils sont tous en tenue de soirée, sauf Kevin habillé de son éternel pull-over gris à col roulé. Dans un premier moment, ils se parlent entre eux. Kevin raconte à Helen qu'il a été jugé pour le meurtre d'un mourant qui lui avait demandé d'être achevé. Claud : "ON NE VA PAS REVENIR LA-DESSUS, NON ?" (Effectivement, le thème du procès et de ce meurtre avait été écarté du film, pour qu'on y revienne vers la fin). Sonia échange des idées sur Claud avec Helen ("un peureux"). On entend des bombes éclater. Dans un deuxième moment, on découvre des convives, tous des vieillards, qui participent à la soirée. Claud fait une espèce de discours sur le thème du bourgeois (Claud) et du révolutionnaire (son Père), discussion qui reviendra à la fin du film.

Cette séquence nous a toujours parue longue, difficile à supporter et à assimiler. Une note de Beylie, citant Resnais, explique peut-être l'intention de ce malaise **(Avant-Scène p.36, note n°30)** : *"Le mouvement des personnages… la finalité de leurs gestes, tout reste extrêmement flou et malaisé à définir. "Le fond devient de plus en plus imprécis", indique le script… L'alternance d'objectifs à long et à court foyer accentue cette impression d'une progressive "crispation" intérieure. Alain Resnais utilise là une technique héritée des bandes dessinées, qu'il traduit de la façon suivante : "Quand l'émotion devient intense, le fond disparaît".*

La sensation de longueur s'étend en fait sur une bonne partie au deuxième acte. Le récit plus ou moins progressif de la première partie du film, va ici vers une stabilisation, il ne s'agit plus de révélations, de piste qu'on nous fournissait petit à petit et qui maintenaient un certain suspense, dans ce que cela demandait d'attention ou de participation (recherche de compréhension) de la part du spectateur. Le deuxième acte, bien qu'il nous apprenne des choses comme le suicide de Molly (qu'on savait morte, mais pas comment), n'est pas "informatif" : c'est comme si on s'enfonçait dans des données qu'on détient déjà, et comme si on explorait maintenant la décadence, la déchéance du contrôle que Clive exerce sur lui-même. Nous approchons de la mort, et du jour : le réveil.

FACADE MAISON DE CLIVE - CLAIR DE LUNE

C'est la première fois où l'on situe l'endroit où se trouve Clive, "*sa ruineuse campagne*" comme le définira Claud ans la prochaine séquence.

CHAMBRE CLIVE - NUIT

Il chante, étendu sur son lit. Puis parle de Molly : "TES SEINS, UN MIRACLE BIOLOGIQUE". Et de Claud : "SI CLAUD M'ACCUSE DE TA MORT… IL NE MANQUERA PAS DE M'ACCUSER AUSSI DE LA MIENNE".

BUREAU DE CLAUD - JOUR

Scène entre Claud et la secrétaire à qui il avait dicté la lettre. Elle est indignée de la cruauté de Claud envers son père. Elle finit pour avouer avoir couché avec lui : " POURQUOI N'AURAIS-JE PAS BAISE AVEC UN GÉNIE,".

Clive en off reprend la phrase en s'esclaffant.

Erection, forniquer, les seins de Molly, les couples adultères qui se retrouvent sous un masque de politesse, et maintenant la secrétaire. Clive, qui pendant tout le film emploi un langage irrévérencieux, se laisse aller maintenant à l'expression de ses désirs sexuels, de cette énergie qui l'a caractérisé dans sa jeunesse et dont il se sent peut-être coupable vis à vis de Molly, qu'il n'a peut-être pas suffisamment respectée.

CHAMBRE CLIVE - NUIT

Il se lève, s'approche de la fenêtre, s'assied par terre et se souvient d'une phrase que Claud lui a dite quand il avait dans les 15 ans : "NE PENSEZ VOUS PAS, PERE, QU'UN DES DEVOIRS DE L'ADULTE SOIT LA DÉCOUVERTE D'UN CODE MORAL…".La question morale intervient dans la pensée de Clive en association avec le souvenir d'une Molly en proie à de "NOIRES PENSEES" et d'un clive éternellement ivre. Ce n'est pas par hasard que dans une prochaine séquence, Helen se défoule (sur Kevin !) du mal que Clive lui a fait.

5ème Mouvement

VERANDA HELEN - JOUR

Helen et Kevin sur la terrasse de Cap - Ferrat, mais meublée différemment. On entend des bombes, des sirènes. Tout d'un coup, elle se tourne vers Kevin, jette son verre qui se brise et lui dit *: "IL FAUT QUE TU SACHES CE QU'ONT ÉTÉ CES ANNÉES" et "TON PÈRE FAISAIT COMME SI JE N'EXISTAIS PAS"...* Kevin ne comprend pas de qui elle parle : "MON PÈRE ?".

Helen, devenue Molly, s'adresse à Kevin comme s'il était Claud. Elle lui raconte, en avançant sur lui, comment Clive l'a mal traitée dans une occasion où il ne l'a pas présentée à ses amis. "JE SUIS SÛR QUE TU REMARQUAIS TOUT. PAS ÉTONNANT QUE TU SOIS DEVENU CE JEUNE HOMME DUR ET GLACÉ. ET JE ME SUIS MISE A TE DÉTESTER…".

CHAMBRE CLIVE - NUIT

Il est toujours assis par terre, devant sa fenêtre : "SORS DE MES PENSÉES MOLLY ! N'USE PAS DE MES DERNIÈRES FAIBLES FORCE". Il se relève, ferme la fenêtre et tire les rideaux : "RAYONS TOUT, ET TRANSPORTONS LE DOULOUREUX WOODFORD…".

Clive parle comme s'il était vraiment en train d'écrire : il peut "rayer" des scènes qui lui font mal, et "transporter" des personnages dans de nouveaux décors".

CHAMP DE TIR - JOUR

Claud se prépare à tirer dans le stand, Kévin le rejoint, un verre de vin à la main. Kevin dit : "JE NE SAIS PAS CE QUI M'AMÈNE ICI…".

(Effectivement, puisqu'il a été transporté). Ensuite, il ajoute : *"MÊME SI VOUS N'AIMIEZ PAS A MERE, VOUS N'AVIEZ PAS A LA DÉTRUIRE"* et "CET ENFER QUE VOUS AVEZ CRÉÉ. N'ÉTAIT CE QU'UN MATÉRIAU D'ÉCRIVAIN ?". (Kevin, qui a attendu le discours d'Helen/Molly "sous la peau" et Claud, maintenant prend celui-ci pour Clive.

CHAMBRE CLIVE - AUBE

Clive est couché : “AH MON PETIT WOODERS… FAIT MIEUX QUE ÇA !” Il se défend que l’attaque que lui fait son personnage avec le sarcasme caractéristique de Claud.

6ème mouvement

FERME - JOUR

Kevin rejoint Sonia assise sous l’auvent d’une grange. Elle lui parle de son mariage : “IL M’A VUE TELLE QUE MOI, JE ME VOYAIS… UN REFLET DU REGARD DES AUTRES”.

Mais qui sont tous ces personnages sinon le reflet du regard de Clive ? Sonia parle de suicide (thème de Molly). Deux silhouettes de soldats avancent dans la forêt. Ils entendent les rafales des mitraillettes.

STADE - AUBE

Le stade est désert, comme si la mort y était déjà passée. En off, Clive révèle le sens de toute cette deuxième partie du film : *“A LA FIN, ON PERD LE CONTRÔLE DE TOUT, LE CORPS… LA MÉMOIRE… et “DES BRIBES DU PASSÉ REMONTENT, VIVACES…”.*

CHAMBRE CLIVE - AUBE

Plan d’ensemble de la chambre, le soleil filtre à travers les rideaux. Clive geint sourdement sous les couvertures.

FORET - JOUR

Gros plan d’une main soulevant une pierre sous laquelle on voit grouiller des vers de terre.

Les soldats sont là, avec leurs mitraillettes, le stade est vive, la mort, consommée. Clive le dit, « *à la fin, on perd le contrôle de tout" et il ne reste que ses "brides du passé.* Il se rend au sommeil, à l'ivresse, à la douleur. Robert Benayoun remarque ce thème dans toute l'œuvre de Resnais : "...*toujours dans le sens du déraillement, de l'engourdissement, de la paralysie… tout gravite autour d'un investissement du monde par le néant d'une publication "* **(l'Arpenteur de l'Imaginaire p. 157).**

7ème mouvement - LA POURSUITE FINALE

Ici, un peu à la manière du premier mouvement de cet acte (où les décors du salon de Claud et de la terrasse de Cap-Ferrat alternaient) le fil de l'action l'emporte sur la logique temporelle et spatiale, mais de façon encore plus radicale.

Il y a comme une précipitation du récit. L'approche de la mort rend urgente la cristallisation de tous les éléments qui composent l'histoire. Ainsi, Claud va traverser, pistolet en main, plusieurs décors du film : un bâtiment qui rappelle le Palais de Justice, le restaurant où il devait déjeuner au début du film, les escaliers de la villa de Clive (ce décor n'ayant jamais fait partie du deuxième niveau), la véranda. Il y rencontre les autres personnages qui lui disent des phrases sur l'enfance, la morale (Kevin), les sentiments (Sonia) et la mort (Helen).

Une pause est marquée par un plan de Clive sur son lit. Nous nous retrouvons, avec Claud, dans le décor de la forêt, Kevin recule de dos, et quand il se retourne nous voyons son image recouverte de poils. Claud pointe son arme : et parle à Kevin comme si ce dernier était Clive : "CE QUE VOUS AVEZ FAIT ENDURER A MA MERE !" CA VOUS AMUSAIT DE NE PAS LE RECONNAITRE EN PUBLIC ?". Et les mots de Kevin sont alors ceux de Clive : "A MA FACON, BIZZAREMMENT, JE CROIS QUE JE T'AI TOUJOURS AIME." Sonia découche entre les arbres, elle est épouvantée, Claud tire, Kevin s'effondre. Sur une autre partie de la forêt, on voit des soldats arriver.

Au stade, il fait nuit. Mouvement de foule. Sonia est agrippée aux grilles, Claud la rejoint. De l'autre côté, Kevin est allongé par terre, une tache de sang à la hauteur du cœur. Il est ramassé par des soldats qui l'entraînent vers le fond et le hissent dans une sorte de benne de décharge.

C'est un montage qui correspond au paroxysme précédent la mort. Tout le parcours du film trouve un sens dans cette scène. La forêt du début revient à la fin comme lieu de sacrifice. Clive parfait ainsi son identification avec le vieillard soulagé par Kevin, "charcuté" par le médecin incompris de Claud et plaint par Sonia. Son fils, projeté dans ce personnage froid et immuable, n'est autre que son propre bourreau. Mais quelle est sa faute ? Clive, torturé qu'il est par le sentiment de culpabilité envers Molly, se débat moralement avec Claud.

Resnais mettra encore en scène la confrontation de ce niveau imaginaire avec la réalité de Clive auprès de ses enfants, dans le troisième acte.

TROISIEME ACTE

La dernière partie du film se déroule (sauf pour deux plans) dans une continuité temporelle correspondant au premier niveau. On y est amené par le gros plan de la main de Clive, en position de détente, ses doigts commencent à remuer comme s'il s'éveillait. Nous sommes dans le grand parc, devant sa villa. Clive est étendu sur une confortable chaise longue. On aperçoit un couple de domestiques occupés à dresser le couvert sur une grande table au fond. Clive consulte quelques notes qui ont été griffonnées sur un bloc, mais les repousse avec une grimace.

Plan flash de la table d'autopsie, les mains gantées du chirurgien arrachent le thorax du cadavre.

On revient au parc, Nils (le domestique) expliquer à Clive qu'il l'a trouvé dans la salle de bains, qu'il l'a habillé et installé au soleil. Clive lui fait part de sa mauvaise nuit : "J'AI COUCHÉ DES BRICOLES PAR ECRIT… J'AI PICOLÉ ET CAUCHEMARDE." Clive veut savoir quand ses enfants doivent arriver. On entend le bruit de la voiture de Claud. Resté seul, le vieillard saisit le portrait de Molly posé sur un secrétaire à ses côtés, et l'approche d'un petit miroir qu'il tient de l'autre main. Dans un gros plan, nous avons côte à côte l'image de Molly dans le médaillon, et celle de Clive dont le visage est encadré par le miroir.

Clive, en smoking, arrive en courant dans une salle de bains (on le voit venir par le reflet de la glace). Il s'agenouille auprès de la baignoire où s'est étendue Molly, l'eau est rougie de sang. Clive, qui a l'air plus jeune, se regarde longuement dans la glace. En off, on entend le gazouillis du jardin.

Ces deux interventions "en niveau" sont d'un autre registre que celui du niveau imaginaire de la partie précédente du film. Le plan du cadavre disséqué fonctionne comme un flash-back de ce niveau imaginaire, une bride restée, qui remonte à l'esprit de Clive, lui rappelant à la fois son angoisse et l'aventure du récit qu'il a créé pendant la nuit. Cette image lui vient avant toute parole échangée avec ses domestiques, et en association avec les notes qu'il trouve sur le petit secrétaire, gribouillées pendant la nuit (on ne l'a jamais vu écrire, mais il l'affirmera plus tard à Nils).

On pourrait comparer cette intervention avec les prises de conscience qu'on a le matin d'un rêve fait la nuit : un éclair contenant toute la sensation du rêve.

L'image de Clive retrouvant Molly dans la baignoire est un vrai flash-back. Il est intéressant de noter que cette courte séquence était prévue au script à la fin du premier acte (entre la vision du stade avec Molly/Helen et la séquence de l'agence de voyages). - **note n°24, p.34 de l'Avant-Scène** - mais le montage final l'a placée ici. A notre avis, ce choix a été fait pour conserver une cohérence et un enfermement du deuxième niveau en tant qu'imaginaire pur de l'écrivain. Un flash-back réaliste monté alors l'aurait cassé, d'autant plus que l'on voit Clive lui-même s'approcher du corps de Molly alors qu'il n'apparaît jamais physiquement comme personnage de son récit. Ici, cette vision prend la force réaliste qu'elle est censée avoir, dans le sens où sa crédibilité en tant que fait n'interfère pas avec le processus de création du récit.

D'autre part, ces deux "injections de niveau" assouplissent la transition d'un mode de récit soigneusement articulé à un autre tout à fait linéaire.

La fin du film n'est plus un montage de niveaux, mais une confrontation du récit imaginé par Clive avec la réalité qui l'a inspirée. Dans ce premier niveau, dont on connaît désormais une nouvelle face, le tout n'est plus contrôlé par le narrateur omniprésent de la nuit.

On notera d'abord le changement radical d'ambiance qui s'installe dès les premiers plans de ce troisième acte. Les couleurs chaudes, le soleil éclatant, les plans d'arbres en fleurs et ce vieil homme détendu ronronnant sur sa chaise contrastent violemment avec la noirceur de la nuit, les couleurs froides du récit imaginé, le lierre grimpant sur les balustrades, la forêt menaçante et la maladie de l'écrivain ivre.

C'est dans ce calme, dans la joyeuse expectative d'un vieux père qui va revoir ses enfants, qu'on voit arriver Claud et Sonia comme sortis de l'imagination de Clive. Mais cette impression ne dure qu'un instant, car on comprend vite qu'il s'agit là de Claud et Sonia DU PREMIER NIVEAU, gens autonomes et non pas les marionnettes que Clive avait animées à son gré.

On peut dire que la première partie du film est subjective et que dans le troisième acte, on tend vers une objectivation du point de vue. Clive, par son comportement, va affirmer les traits de caractère qu'on lui connaît, il va même vérifier certains aspects mis en scène par lui dans son récit imaginé. Nous sommes ses complices, car nous avons été dans sa tête alors que ses enfants non. Cependant, ces enfants qu'on ne connaît qu'à travers son imagination, se révèlent différents. Il faut noter ici la remarquable performance de Dirk Bogard qui exprime par son jeu d'acteur les deux niveaux de son rôle.

A l'annonce de l'arrivée de Kevin, Clive s'exclame : "C'EST KEVIN ? MON BÂTARD ADORE ? S'OFFRIR UN SEUL BATARD EN SOIXANTE ANS, C'EST QUASIMENT DE L'ABNÉGATION" Et Claud : "C'EST LE SEUL QUE VOUS AVEZ RECONNU." Kevin était le seul personnage dans le roman de Clive dont on ne connaissait pas le rôle au premier niveau. Ce dialogue nous l'apprend et met en lumière la haine que Claud porte, au deuxième niveau, sur un "produit" de l'immoralité de son père.

Ces personnages portent les mêmes noms dans les deux niveaux, mis à part Molly que Clive appelle Helen, parce qu'elle est morte et parce qu'elle joue un rôle sans équivalent dans le premier niveau : Claud n'a pas de maîtresse. De même, pour es professions, nous apprenons que Claud est également un avocat dans le premier niveau et que le caractère lunatique de Kevin et son intérêt pour le cosmos viennent de ce qu'il est astrophysicien dans le premier niveau.

Quand Sonia et Claud offrent les cadeaux à Clive, dont l'anniversaire est le prétexte de cette rencontre, il dira à son fils : "CLAUD ! TOUJOURS A COTE POUR LES CADEAUX !"Ce ton vexant est à la fois celui que Clive attribue à Claud dans son roman, et une réaction du père envers ce personnage. Mais Claud, à ces mots, baisse la tête tristement, en une attitude qui est la sienne, contredisant le personnage qu'on a fait de lui.

Mais Clive insiste. Il dit à Claud : "JE SAIS QUE TU L'ADORAIS (parlant de Molly). ALORS QUE POUR MOI, TU N'AS JAMAIS RIEN EU DE PLUS PROFOND QUE TA FOUTUE REPROBATION." Et Claud réagit en se contenant : "C'EST TON ANNIVERSAIRE".

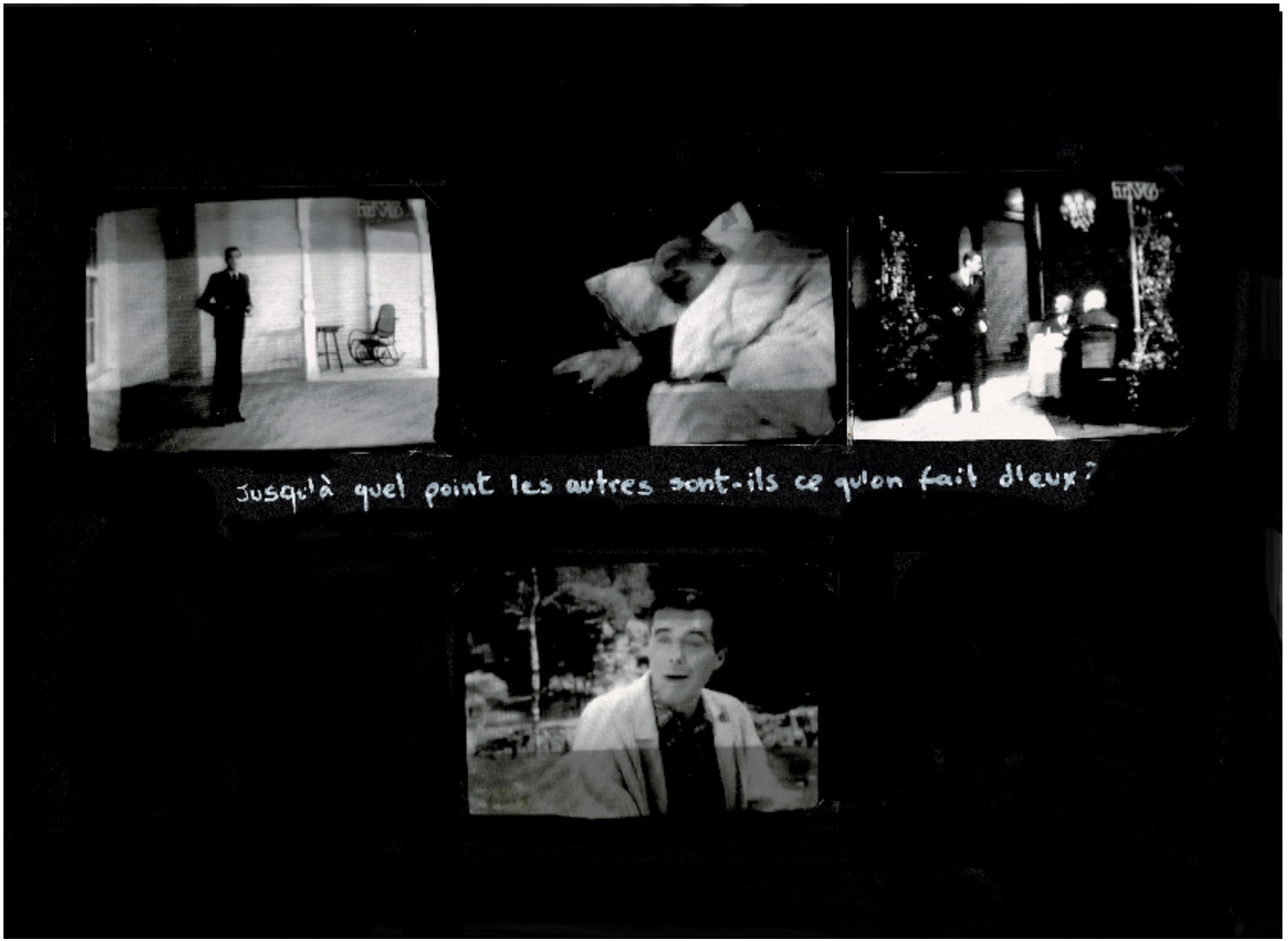
Plus tard, resté seul avec Sonia, Clive lui dit : “IL NE L’AVOUERA JAMAIS. MAIS IL ME DESAPPROUVE TOUJOURS. L’ENNUI, C’EST QU’IL MENE UNE VIE EXEMPLAIRE. AUCUN VICE APPARENT. “Il demande : “A-T-Il JAMAIS EU UNE MAITRESSE ? “ Et elle : “PAS D’AVENTURE, NI L’UN NI L’AUTRE et “POUR LA CENTIÈME FOIS, NOUS AVONS TOUJOURS ETE HEUREUX. “Sonia “dément” ainsi un des points clés du roman de Clive.

Le père aurait peut-être voulu que le mariage de son fils soit moins heureux, ou qu’il vive les meilleures difficultés que Clive vécut avec Molly, parce que cela les aurait rapprochées, parce qu’il n’y aurait pas eu de place pour la réprobation dont Clive croit être l’objet. Il dira encore à Sonia : “LUI ET MOI N’AVONS JAMAIS PU FAIRE UNE MISE AU POINT”

Un peu plus tard, quand Claud reste seul avec son père, il rappelle les étés à Cap-Ferrat, touchant le sujet sur lequel Clive souhaite une mise-au-point Claud lui dit : “JE M’EN FICHAIS… DE VOS AVENTURES, DE VOS SCANDALES. J’AI VITE COMPRIS QUE DANS LA QUÊTE D’UN CODE MORAL ON DOIT ABDIQUER DEVANT L'INCOMPRÉHENSIBLE. POUR MOI, VOUS ÉTIEZ UN SALAUD BIEN CONVENTIONNEL. Et Clive répond : “JE L’ETAIS (...) ETRE CONVENTIONNELLEMENT NON CONVENTIONNEL FOURNIT UN MASQUE QUI EMPÊCHE NOTRE VRAI CRASSE. CA M’EMPECHE PAS DE FAIRE SOUFFRIR LES FEMMES… LA FAMILLE… LES AMIS… LES CHATS, LES SOURIS, LES PIGEONS… QUE TA MÈRE SOIT MORTE, PASSE. MAIS S’OUVRIR LES VEINES, SEULE, EN PLEIN NUIT ! C'ÉTAIT UN PEU EXAGERE, NON ?” Et Claud lui répond : “ ALORS QU’UN CANCER LA RONGEAIT ? CA M’A PARU LOGIQUE. JE VOUS AI JAMAIS BLAME.” Clive : “TU PARLES COMME SI TU DONNAIS L’EXTREME BLAME.” Clive : “TU PARLES COMME SI TU DONNAIS L’EXTEME-ONCTION”. Clive plaisante, mais le nœud de son récit ne se défait-il pas à travers ces quelques mots échangés avec son fils ? Comme le remarque : Benayoun : *Il (Claud) lui donne la leçon de sa propre vie, en se démarquant pour la première et dernière fois. “Un bourgeois, lui dit-il, n’est pas celui qui refuse la nouveauté idéologique” comme affecte de le croire Clive, c’est “celui pour qui les idéologies nouvelles signifient la mort de ses valeurs “.*

Et il ajoute : ce qui est mon cas. Et lorsque à la demande du vieillard, il lui faut préciser ces valeurs, il cite : "l'honnêteté, le scrupule moral, la faculté de discerner, le libéralisme, la tendresse, l'horreur de la violence et de l'exercice organisé de la terreur. "en quoi le vieux bolchevik peut enfin d'assurer, au seuil de la mort, que son fil aîné, loin d'être un "invalide du cœur", comme il le redoutait subconsciemment, l'a bien compris, et que sa vie dissolue, capricieuse, "immoral" n'a jamais dissimulé à ses enfants la structure morale profonde qui l'avait sous-tendue". ***(L'Arpenteur de l'Imaginaire).***

On pourrait dire que tout le récit imaginé par Clive était une grande mise-en-scène de ce nœud, de ce malentendu entre père et fils, que l'écrivain n'aimerait pas emporter avec lui dans sa tombe. Mais ce qui a pris toute une vie pour se former ne se défait pas à la fin d'un film, et après l'énumération des valeurs personnelles que fait Claud, Clive dire encore : "EST-IL NAIF… OU SEULEMENT UN HYPOCRITE ?". Une question qui résume l'affrontement entre les niveaux de ce film : jusqu'à quel point les autres sont-ils ce qu'on fait d'eux ?


Jusqu'à quel point les autres sont-ils ce qu'on fait d'eux ?

TARKOVSKI ET LE TEMPS SCULPTE

"Nos Émotions, nos pensées, ne sont-elles pas toujours comme des illusions inachevées ?"

L'agencement de deux plans au pré-générique de **"Andrei Roublev",** nous paraît traduire la démarche profonde de Tarkovski : un homme vole tenu par un ballon grotesque, fait de peaux de bêtes : des plans aériens donnent au spectateur l'impression de voler aussi. Puis c'est le plan de la chute, la caméra s'approche de la terre, une coupe nette et l'on voit un cheval blanc se redresser sur ses pattes, au ralenti. Tarkovski met côte à côte deux plans, qui, a priori, n'ont rien à voir l'un avec l'autre, leur seul lien étant la chute et le redressement. Cette souplesse d'association, qui échappe aux conventions de temps et d'espace, est la marque d'un cinéma qui fonctionne sur un mode d'articulation poétique. « Il s'agit avant tout de montrer un évènement, et non une attitude à cet égard. Celle-ci ne doit ressortir que de l'ensemble du film. Un peu comme une mosaïque : chaque morceau a sa couleur, un bleu, un blanc, un rouge, tous différents. Et ce n'est qu'en regardant l'ensemble de l'œuvre que nous voyons ce que veut exprimer l'auteur. (Le temps scellé p.74).

Quand Tarkovski introduit différents niveaux dans un film, ceux-ci ne correspondent pas aux "plusieurs histoires" que raconte Resnais, ce sont plutôt des séquences, ou parfois des plans, qui font partie de cette mosaïque, et si leur registre est le rêve, ils seront traités comme tel, un rêve comme un événement, un morceau de la réalité de l'homme.

Tarkovski exerce un cinéma de la perception, et il va chercher dans la vie, dans les rapports de l'homme à la vie*, les sources de son art. C'est dans ce sens-là qu'il revendique le réalisme. "Les impressions éparses de la journée suscitent en nous des réactions ou appellent des associations. La mémoire ne garde des objets et des circonstances que des contours flous, et du en apparence au hasard. Est-il possible d'exprimer une telle perception de la vie par les moyens du cinéma ? Sans le moindre doute, car il est de tous les arts les plus réaliste."* **(T.S. p.25).** On retrouve donc un certain naturel dans l'agencement des niveaux au cours de ses films, ils "glissent" : les passages (ou "contours") entre niveaux de registres différents sont souples.

Tarkovski n'annonce jamais les "sauts" de temps, le décalage que provoque un changement de niveau. Pourtant, ces passages-là existent. *"La mémoire de Tarkovski est faite de cette fusion, fusion qui confère au souvenir son caractère insaisissable, ce caractère qu'il possède effectivement (quel individu peut dire quand il commence à se souvenir, quand il finit ?), mais qu'il perd souvent lorsqu'il devient matériau de cinéma."* **(A.T., Antoine de Baecque, p.78).**

Dans "**L'enfance Divan**" il est question de différents rêves du protagoniste. Dans ce film, le style de Tarkovski n'est pas encore complètement défini Les rêves d'Ivan sont des niveaux à contours bien précis. Tarkovski raconte qu'il a eu des problèmes avec les autorités de son pays, qui croyaient que les spectateurs ne comprendraient pas les liaisons poétiques entre les séquences. *"Des essais pourtant bien timides et tâtonnants, encore loin de la formulation explicite des principes qui allaient guider tout mon travail ultérieur."* (T.S. p.30). Une phrase dans son livre résume bien la démarche du cinéaste vis à vis de la représentation des rêves : "*Tout passe ainsi directement de la vie à l'image."* (p.31) Il décrit les moyens techniques utilisés par le troisième rêve d'Ivan, représenté en images négatives.

"Mais tout cela ne créait qu'une atmosphère irréelle." *Et cela ne l'intéresse pas. "Quant au fond, à la logique du rêve, tout cela vint à travers des souvenirs : l'herbe mouillée, le camion rempli de pommes, les chevaux trempés par la pluie qui fument au soleil".*

Déjà dans **"Andreï Roublev",** le style tarkovskien s'affirme avec toute sa force. Les liaisons poétiques entre les plans guident le déroulement du récit. Nous avons relevé quelques séquences en niveau, mais ce sont des liaisons fragiles, suivant ce mode flou d'articulation si particulier au cinéaste.

Andreï Roublev se promène dans la forêt accompagnée d'un jeune moine. Théophane, le peintre grec, s'y trouve aussi. Ils se mettent à parler de la mort. Un autre homme lave son visage dans une flaque d'eau. La discussion des religieux continue en off, tandis que des images de la passion du Christ se déroulent à l'écran. Jésus traîne sa croix sur un paysage enneigé, suivi de paysans russes. Roublev parle de l'amour, on couche le christ sur la croix, une femme s'agenouille à ses pieds. On

revient à la forêt avec un plan du jeune moine, qui écoutait la discussion religieuse.

Les images de la passion sont en niveau par rapport à la discussion dans la forêt. Ce n'est pas une illustration directe de leurs propos, ni une évocation très nette de l'épisode. Simplement, ces images-là s'imposent, elles apparaissent naturellement, venues de l'imaginaire des religieux, ou de l'auteur. C'est un niveau-légende, replacé dans le contexte visuel de la Russie.

A un certain moment, dans la séquence où Roublev se retrouve avec les autres moines dans l'église blanche qu'il doit peindre, d'étranges images viennent s'articuler en niveau. Roublev se refuse à peindre la scène du jugement dernier, car il ne veut pas terroriser le peuple. Cette église se remplit tout d'un coup de plumes blanches, de joyeux enfants courants çà et là, l'église est toute décorée de motifs abstraits.

Puis on revient à l'église vide, et Andreï jette de l'encre sur le mur blanc. Niveau ? A quoi correspondent ces plans des plumes ? Au rêve d'Andreï, d'échapper à sa tâche ingrate ? Ce ne sera pas expliqué, c'est déroutant.

Au début de la séquence de l'invasion des tatars, une scène paraît venir en flash-back. Le chef des tatars rencontre un russe blanc, le duc. Ils se serrent la main. On voit alors une cérémonie se dérouler la nuit dans l'église, le duc et son frère, qui lui ressemble, s'embrassent, et le plus jeune (?) fait le serment de ne pas envahir le royaume de son frère. Le jour, les tatars attaquent cette même église, le combat est sanglant. La scène du serment s'introduit dans le récit pour donner un autre sens à la bataille : c'est une trahison entre frères. Le rapport temporel entre le serment et l'attaque n'a pas d'importance, c'est le sentiment de trahison qui émane de ce montage, une articulation entre niveaux qui ne s'annoncent pas, mais donne au présent une dimension nouvelle, même si 'l'on ne peut pas établir de relation définitive entre les évènements.

Dans "**Solaris**" le protagoniste fait un voyage vers une planète où il subira un processus de matérialisation de produits de son imagination. Ici, le niveau, ou le contenu de ce niveau, se transforme en réalité. Les deux niveaux se réduisent à une seule grâce à cette matérialisation. Hari, la femme que Kelvin imagine, est présente, elle bouge et agit au même niveau que l'être qui l'imagine.

Sa première apparition est liée dramaturgiquement à une somnolence de Kelvin, mais cet artifice n'opère pas une séparation en niveaux entre réalité et rêve. "*Le voyage vers Solaris est davantage un cheminement à l'intérieur de soi-même qu'un déplacement de planète à planète."* **(A.T., Antoine de Baecque p.75).**

La planète Solaris est le décor intérieur du personnage. Dans ce sens, on pourrait dire que la première partie du film qui se déroule sur terre est à un autre niveau que les images de la planète. Mais à la fin, après le retour de Kelvin sur terre, c'est la maison de son père qui du monde réel entre dans celui de l'imagination : elle flotte dans l'Océan de Solaris. Le cercle se referme., l'imagination ne se définit plus par la réalité ni l'inverse, un vide est créé. : il n'y a plus de repère pour distinguer le rêve de la réalité ?

"**Stalker**" se déroule linéairement. Mais là aussi, il y a une scission. La zone où le stalker conduit l'artiste et l'intellectuel est un espace régi par des lois propres et inconnues des autres. La zone est le niveau de la quête. Elle est filmée en couleurs, tandis que le monde "réel" est filmé en noire et blanc.

Un exemple tiré de "**Nostalghia**" est donné par Antoine de Baecque éclaire les procédés qu'utilise Tarkovski dans l'articulation du niveau-rêve et du niveau-réalité : "... l*a plus belle organisation sensorielle de l'espace et du temps, s'étend sur la séquence de la première nuit à l'hôtel, l'écrivain, en des gestes simples, instinctifs, ouvre l'espace rêvé propre à Tarkovski, cet espace de l'analogie et de la correspondance (...) Quand l'homme s'endort, en un long plan frontal, cadran d'abord l'ensemble de la pièce puis se resserrant sur le visage, le monde du rêve s'épanchent lentement : un chien pénètre dans l'espace et se couche près d'une flaque d'eau. Cette entrée introduit les correspondances du rêve. Alors, la lumière se fait plus crue, le noir et blanc succèdent aux faibles couleurs et les femmes de la mémoire apparaissent. Tout s'est joué en définitive, sur quelques détails réunis dans la longueur du plan, détail qui versent le film dans le rêve. (...) Un paysage des sens confondus se met en place introduisant le rêve. Tarkovski compose ce paysage avec une évidente simplicité : quelques gestes et quelques bruits, un décrochage dans le ton des coloris et l'apparition d'êtres emblématiques. Il est sans doute le seul cinéaste à savoir rendre ce temps de la fuite, du passage, étrangement proche de l'instant où l'homme s'endort. "* **(p.84).**

Tarkovski précise ainsi sa conception du montage *“Ma conviction profonde est que l’élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à croire.”* **(p.113*). “Le montage perturbe le cours du temps, l’interrompt et, simultanément, lui rend une qualité nouvelle. Sa distorsion peut être un moyen de son expression rythmique.”* **(p.115).** *“Tout comme la vie fluide, changeante, donne à chacun la possibilité de ressentir et d'interpréter chaque instant à sa façon, de même fait un véritable film, qui fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre.”* **(p.112).** *“Le montage n’est, au bout du compte, que la variante idéale d’un collage des plans contenue à priori à l’intérieur du matériel filmé”.”* **(p.110)** On pourrait dire que chez Tarkovski, c’est sa façon de “sculpter” le temps qui s’articule les niveaux et non le montage. De là, vient ce que nous avons appelé les fluidités des contours, fondée chez lui sur l'incertitude des limites entre les niveaux et son refus de les imposer au spectateur par le montage*. “Je réfute le soi-disant “cinéma de montage” et ses principes, car il empêche le film de dépasser les limites de l’écran en ne permettant pas au spectateur d’apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu’il voit.”* **(p.112).**

LE MIROIR

"**Le Miroir**" est un album de photos mouvantes prises sans ordre préalablement décidé, des fragments qui ne suivaient pas de fil conducteur.

Pourtant, un ordre de successions a été établi au montage, après maintes tentatives. Selon ce qu'en dit Tarkovski dans "**Le Temps Scellé**" : *"Le montage du "**MIROIR**", par exemple, fut un travail colossal. IL y eut plus de vingt versions différentes. Et par "version," j'entends (...) des changements fondamentaux dans la construction et l'enchaînement des scènes. J'avais le sentiment, par moments, que le film ne pourrait jamais être monté (...) Le film ne tenait pas debout, il s'éparpillait sous nos yeux, n'avait pas d'unité, pas de lien intérieur, pas de logique. Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante le film apparu, le matériau se mit à suivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait. Et quand cette dernière tentative désespérée fut projetée sur un écran, le film naquit sous mes yeux… Pour que le lien s'établisse, pour qu'il soit organique et justifié, il s'agissait de percevoir le principe et le sens de l'organisation de la vie qui existait à l'intérieur des séquences filmées. " **(p.110).** La première vision du film, ne nous a apporté que l'impact de la "vie" qui défilait devant nos yeux. Mais le sens, le lien entre les séquences n'était que ressenti, ils nous échappaient. C'était comme dans ces rêves où l'on est frappé par d'étonnantes images sans pouvoir les interpréter relationnellement. On a tendance à vouloir chercher un sens, ou mieux, une explication qui puisses nous tranquilliser.*

Plus loin, dans le livre, Tarkovski dit : "*A la sortie du film, ma tâche la plus difficile a été d'expliquer aux spectateurs qu'il n'avait pas de sens caché au code. Il n'y avait eu que le désir de dire la vérité.*

Ce qui était souvent reçu avec méfiance, voir même avec déception. Certains jugeaient cela insuffisant car ils recherchaient les symboles, les mystères, sans connaître la poétique de l'image cinématographique, et j'en étais à mon tour déçu." **(T.S. p.125).**

Il nous semble que ce désir de dire la vérité chez Tarkovski passe par une reconstitution poétique de la réalité, où effectivement il ne s'agit pas de symboles représentant autre chose que ce qu'il met en scène, mais plutôt une approche chimique de l'essence de ce qu'il appelle "vérité". Le cinéaste ne cherche pas le symbole, car il le considère comme une convention : celle-ci éloigne le spectateur de la vérité, car une convention est comprise rationnellement, or Tarkovski se veut un cinéaste des sens. Il faut un certain courage pour se laisser aller aux images de Tarkovski, car ce n'est jamais très confortable.

Nous voulons ici essayer de vérifier la matière cinématographique que manipule le cinéaste pour atteindre la vérité sensuelle qu'il recherche, et revenir au sujet de cette étude : l'articulation des niveaux du réel ; Nous voulons déchiffrer, à travers les données des plans, ce "principe de l'organisation de la vie" contenu dans les séquences et ce qui a amené Tarkovski à monter les photos de l'album dans un certain ordre.

Nous garderons, dans l'exposition des idées, un ordre particulier qui ne suis pas forcément celui du film, mais plutôt le chemin qu'on a parcouru pour le comprendre. La description des plans se restreint aux éléments qui nous ont le plus frappé. Elle doit fonctionner comme un rappel des images et des sons du film et non pas comme une transcription exhaustive.

ENCHAÎNEMENT

Elle erre dans la maison en bois, triste comme si elle écoutait le poème en off (dit par une voix masculine).

Dehors, l'eau tombe. Elle regarde par la fenêtre et pleure. On entend des cris, elle sort, revient, annonce aux enfants chauves qu'il a un feu ; Un autre enfant. La maison qui brûle de l'autre côté. Elle est dehors, et se lave la figure à l'eau du puits.

(Dès ce moment les images sont en noir et blanc)

L'enfant chauve au lit, bruits, il se soulève.

Des arbres filmés frontalement, point de vue de l'enfant chauve (raccord de regard) : un travelling commence, les arbres se balancent au gré du vent.
L'enfant assis sur le lit dit "PAPA !".

Il se lève, se dirige vers l’autre chambre.

Image au ralenti : elle (la mère) a les cheveux dans l’eau d’une bassine et se relève.

On ne voit pas son visage recouvert par la chevelure blonde, mais ses bras qu’elle agite pour les égoutter, comme un oiseau.

La caméra recule, des morceaux du plafond tombent dans l’eau qui recouvre la chambre, sans personne dans le champ. Elle, le reflet de son visage dans le miroir. La caméra la quitte et parcourt les murs où coule l’eau, puis la retrouve une serviette sur les épaules.

Sur un autre miroir, en reflet, on voit s’approcher une femme plus âgée, sa main entre le cadre et nettoie la surface de la glace embuée.

En couleurs, une main près du feu de bois.

Le téléphone sonne, nous sommes dans un appartement. Une voix masculine répond à sa mère.

La caméra décrit les pièces de l’appartement, on entend la conversation en off. Il vient de rêver, pose des questions à sa mère, des dates, 1935, quand est-ce que papa est reparti, et l’incendie, la même année. La mère annonce une mort, la femme qui travaillait avec elle à l’imprimerie, Lisa. Il demande l’heure qu’il est et dit qu’il a dormi trois jours, la mère s'inquiète de sa santé, il lui répond qu’il vaut mieux ne pas se quereller…

Le travelling avance lentement vers une fenêtre cachée par un épais rideau bleu, on y devine la lumière blanche de l'extérieur. On entend le son du téléphone qu’elle a raccroché.

Noir et blanc, la mère court, elle arrivera à l’imprimerie.

Dans ce passage qui se trouve au début du film, nous avons distingué trois niveaux différents. Nous essayerons par la suite de rassembler des passages du film qui pourraient se rapporter à ces niveaux, tout en sachant qu’il n'y a pas de certitudes quant à la classification qu'on peut attribuer aux images.

Lorsque l'on arrive à la scène de la conversation téléphonique, on croit pouvoir saisir un repère, se retrouver au niveau de base, un présent à partir duquel on peut considérer les images précédentes comme celle d'un rêve qui vient de faire le narrateur, car il en parle, il pose des questions à sa mère concernant la maison, un incendie, un père parti; Le temps, du coup, se dilate, car les images précédant la conversation sont rejetées au passé - dimension qui jusqu'à ce moment du film, n'était pas évoquée. La mère dans la maison, ou la mère aux cheveux mouillés, étaient des images qui flottaient dans un temps incertain. En partant d'un rêve et d'une date, le narrateur les relativise dans le temps, les plaçant dans un domaine onirique.

Pourtant, ce rêve du narrateur invisible contient un autre rêve, celui du gamin chauve, qui se soulève dans son lit (les images en noir et blanc).

En élaborant les données fournies par cet enchaînement, on peut tirer quelques conclusions : il y a un narrateur, que l'on ne voit pas, mais qu'on entend : ce narrateur a beaucoup dormi, il a perdu le compte des jours, il est "retiré" du monde, il a été réveillé par sa mère Cette maison isolée où se trouvent une femme un garçon et une fille tous deux chauves, et quelques autres personnes, c'est peut-être sa maison d'enfance, matière à rêves et souvenirs

Mais Tarkovski ne fixe pas les niveaux par des catégories ou des repères de temps, de couleur, pas même d'acteurs. Les raisons qui le mènent à articuler les niveaux dépassant les règles de l'entendement logique, au risque parfois de l'incompréhension, Le spectateur doit procéder par appréhension. Quand Tarkovski parle du sens de l'organisation de la vie existante dans ses plans, il rejoint peut-être ce que dit *Jung "D'abord, même lorsque nos sens réagissent à des phénomènes réels (...) Ils ont été transposés du domaine de la réalité dans celui de notre esprit, ils deviennent des réalités psychiques, dont la nature ultime n'est pas connaissable (car la psyché ne peut pas connaître sa propre substance).* **("L'homme et ses Symboles", p.23).** Il se peut que la "vérité" que Tarkovski essaye de mettre en scène est cette vérité psychique où le réel est transposé dans l'âme humaine (une vérité personnelle).

Pourrait-on parler, dans ce passage, de trois niveaux différents ? Un groupe d'images réelles au passé (la tristesse de la femme, l'incendie) : un groupe d'images oniriques au passé (le rêve du gamin chauve) : un présent dans l'appartement du narrateur (la conversation téléphonique), où la mère (sa voix) partage avec lui le temps actuel.

Maintenant, nous parlerons de la séquence suivante, que nous appelons "narrative", essayant de distinguer les éléments qui s'agencent en un évènement.

EVENEMENT

La mère, au téléphone, avait parlé de LISA, une femme qui vient de mourir, celle qui travaillait avec elle à L'IMPRIMERIE. Ainsi, elle évoque un personnage et un décor de son passé. Dans la séquence qui suit, on voit ces éléments évoqués qui nous confirment le lien existant entre la femme blonde du début et la mère au téléphone : c'est la même personne.

LES IMAGES

La femme (la mère) court dans la rue, sous la pluie (Tarkovski utilise la photo monochrome - pas tout à fait un noir et blanc, plutôt une couleur tirant vers le bleu ou le vert. Il mélangera même, dans un champ contre-champ, deux dominantes de couleurs différentes).

Elle arrive dans un bâtiment, elle entre, montre un document à un gardien, elle est tendue.

Elle arrive à un bureau où une fille réagit à sa tension en pleurnichant. Elle demande à la gamine où sont les épreuves. La gamine dit : "C'EST UNE PUBLICATION SPECIALE ! OH ! UNE ERREUR DANS UNE PUBLICATION OFFICIELLE". Une femme vient les rejoindre, c'est Lisa. On apprend le nom de la mère : Masha. Elle veut regarder dans une armoire ;

...well, Lisa has died
Le présent
Elizaveta Pavlovna, with whom I worked at the printing-works...
Le mot
un secret entre Masha et Lisa

Elles, s'en vont toutes les trois dans un couloir, elles marchent vite, la gamine pleurniche. Dans un tournant du couloir, elle s'arrête et les regarde s'éloigner.

Les deux femmes arrivent à la salle d'impression. Masha est décidée, elle va vers l'armoire, l'ouvre. Les ouvriers la regardent faire. "PEUT ETRE QUE JE ME TROMPE". Elle prend une brochure. Un homme s'approche, comme s'ils désapprouvaient son audace. Masha lui demande "VOUS CROYEZ QUE J'AI PEUR ?".

Elle trouve un coin pour lire. L'autre femme se met et les curieux. Un portrait de Staline sur le mur, les machines continuent d'imprimer.

Vue de dos, Masha feuillette la brochure, trouve ce qu'elle cherchait, se retourne, fait une drôle de tête.

Un couloir blanc, Masha marche vers la caméra (un poème en off).

Dans le bureau, Masha est assise à côté de la table, elle pleure de soulagement. Elle dit à son amie "MAIS JE L'AVAIS VU IMPPRIME CE MOT !". Lisa veut savoir lequel, Masha le lui dit à l'oreille. Elles rient.

L'homme de l'imprimerie vient les rejoindre, propose à boire. Masha annonce qu'elle prendra une douche.

Lisa devient méchante, l'accuse, la compare à une autre femme qui demandait à son frère de lui apporter de l'eau, mais son frère la battait.

Lisa accuse Masha d'un "semblant d'indépendance" et dit que son mari a eu de la patience, qu'il aurait dû la quitter bien avant "TU AS REDUIT TON MARI A UN ETAT ABSURDE".

Masha écoute tout cela avec étonnement, elle contient ses larmes (champ/contre-champ). Lisa pleure aussi.

Masha se lève en disant à Lisa "ARRÊTE DE PARLER COMME UNE IDIOTE".

Dans le couloir, Lisa la suit l'appelle, Masha s'enferme derrière une porte, Lisa frappe, Masha n'ouvre pas.

Lisa s'en va dans le couloir, de dos. Tout un coup, elle fait un pas de danse, elle sautille et dit : "AU MILIEU DU CHEMIN DE MA VIE, JE M'EGARAI DANS UNE FORET."

Dans la douche, l'eau s'arrête de couler, Masha s'appuie contre le mur et sourit.

LA NARRATION

La femme est angoissée, elle doit vérifier quelque chose à l'imprimerie.

Elle passe par un bureau, demande les épreuves. Une amie la rejoint. Elles vont à la salle d'impression, la femme prend une brochure, à l'insu des ouvriers curieux et craintifs. La femme trouve dans une page ce qu'elle cherchait. Elle paraît soulagée. De retour au bureau, elle raconte en secret à son amie ce qui la tracassait., le mot échappé. Elles rient. Un homme les rejoint. L'amie tout d'un coup, commence à l'accuser, la blâmer pour l'échec de son mariage. La femme part vexée, l'amie la suit en pleurant, comme si elle s'était repentie de ce qu'elle vient de dire. Rien à faire, la femme s'enferme dans la douche. L'amie, ne pouvant la rejoindre, part en sautillant. L'eau finit, la femme rit toute seule.

Ce bloc d'images tient tout seul : c'est un évènement. Mais à l'intérieur du film, la séquence prend place parmi un ensemble de différents blocs et d'unités d'image. Par rapport à la conversation téléphonique, il s'agit d'un moment au passé, car Lisa aujourd'hui est morte. Serait-ce donc un souvenir de la mère ? Ou une histoire dont se souvient le narrateur et que sa mère lui avait racontée ? Un bout de passé évoqué ou seulement qui s'impose ? Il n'y a pas de point de vue justifiée. Ce n'est pas le point de vue de Masha, car enfermée dans la douche elle ne pourrait pas voir son amie, dansant. Masha est simplement le personnage principal. Le narrateur, le fils de Masha, n'était pas présent, il n'a pas assisté à l'événement. Le point de vue est celui du film, de la caméra, du cinéaste. La rationalisation de ces images importe peu à Tarkovski. De ce manque d'explication, vient la "fluidité des contours".

On y devine un niveau, mais qui ne se fige pas par une classification. Ce qui importe, c'est le noyau," l'arbre dans le brouillard" : *"Une journée vient de s'écouler. Supposons qu'il soit arrivé un événement important, avec plusieurs interprétations possibles et un conflit d'idées. Bref, quelque chose qui puisse constituer l'argument d'un film. Sous quelle forme cette journée s'est-elle gravée dans notre mémoire ? Comme un souvenir plutôt amorphe, sans squelette, comme un nuage, alors que l'événement central du jour reste, lui, solide, compréhensible dans le fond et claire dans sa forme. Par rapport au restant de la journée, cet évènement se fixe tel un arbre dans le brouillard".* **(T.S p.24).**

L'ARBRE

En analysant la séquence en question, on peut relever des éléments "solides", ceux qui forment le noyau de ce que le cinéaste raconte. En partageant la dramaturgie de la séquence en deux temps, nous trouvons :

1er temps

Une femme, un lieu de travail : l'imprimerie

Un mot imprimé

La crainte de ce mot

Le soulagement

La complicité avec l'amie

2ème temps

L'amie se retrouve contre la femme

La femme répond à l'insulte

Le repentir de l'amie

La légèreté de l'amie après l'échec à obtenir le pardon

La solitude de la femme, riant de l'incident

LE BROUILLARD

Dans la mise en scène de cet évènement, Tarkovski utilise des éléments qui ne s'explique pas ; Le mot lui-même, ce mot qui est au centre de l'action, restera inconnu ; Masha le chuchote dans l'oreille de son amie. Ce détail donne beaucoup de force à la scène, car le spectateur ne participe pas au secret. La petite fille présente au bureau à un comportement qui n'est pas non plus expliqué. Elle pleurniche et le spectateur peut interpréter son attitude de plusieurs façons : la fille se sent coupable de l'erreur, la fille est perturbée par la nervosité de Masha, la fille a tout simplement peur.

Le comportement de Lisa subit des changements soudains. Elle passe de la complicité à l'accusation, ensuite elle se repent, puis tout d'un coup elle part en sautillant et récite un vers. Chez Masha, les états d'âme se suivent selon de causes extérieures plus palpables, son angoisse est provoquée par ce mot imprimé, elle se rassérène, réagit à l'accusation de son amie, se vexe, s'enferme, rit, toute seule au moment où l'eau cesse de couler de la douche. Or, les changements de comportements de Lisa sont vu extérieurement, par le regard de Masha qui ne peut pas en suivre les causes internes. Le comportement de Lisa est dans "le brouillard", on a que l'image brute de ses actes. Quoique le jeu de point de vue ne soit pas, dans cette scène, attribué à l'un des personnages, il y est subtilement suggéré.

L'affrontement entre Lisa et Masha se fait en champ contre-champ. Chacune des femmes sera filmée avec une teinte différente dans la photo monochromatique. Il se peut que cette impression soit le résultat d'un effet de lumière, mais il en ressort une sensation d'isolement des deux amies, enfermées dans des plans de textures différentes, mises en opposition par le découpage.

A propose de ce "brouillard", Freud écrit : "... *le contenu manifeste du rêve comporte autre chose que ces situations. Il s'y ajoute des images visuelles fragmentées et incohérentes, des conversations, parfois un bout de phrase stéréotypé."* ***("Le rêve et son interprétation"*** **p.62*)*** *Et Tarkovski : « Les impressions éparses de la journée suscitent en nous des*

réactions ou appellent des associations. La mémoire ne garde des objets et des circonstances que des contours flous ».

*Est-il possible d'exprimer une telle perception de la vie par les moyens du cinéma ? Sans le moindre doute, car il est de tous les arts les plus réalistes. Il est évident que chercher à reproduire ainsi la vie ne peut constituer un bout en soi. Mais en l'interprétant d'un point de vue esthétique, cette manière de faire peut concrétiser certaines idées fondamentales." (***p.25***).*

Si on reprend l'idée de la spirale des représentations, on retrouve chez Tarkovski "l'esthétique du pointillé, où l'arbre ce sont les points, et le brouillard, l'espace entre eux. Le cinéaste représente de façon réaliste la spirale parallèle ou l'événement est évoqué et donc transformé par une mise en scène mentale à laquelle il donne une forme cinématographique.

UN AUTRE EVENEMENT

Bien plus tard dans le film, une autre séquence qui a des caractéristiques semblables à celle de l'imprimerie, forme n nouveau blanc, un évènement.

Alexei à 12 ans (on parlera tout à l'heure de ce personnage, pour l'instant, il faut assumer qu'il s'agit du fils de Masha) marche devant une maison en bois isolée dans la campagne. Une femme en ouvre la porte, Alexei s'agite et va chercher sa mère qui n'est pas loin. Ils s'approchent de la femme et Masha explique comment ils y sont arrivés. Elle lui dit qu'il s'agit d'un secret de dame, et l'autre les fait entrer. Masha laisse tomber des bijoux et se baisse pour les ramasser. La femme remarque les pieds pleins de boue de Masha et son fils.

Masha lui apporte des boucles d'oreilles. La femme la fait passer dans une autre pièce, Alexei reste seul. Il s'assoit. Il voit du lait qui goûte sur une table. Il aperçoit sa propre image dans un miroir. Il se regarde très sérieusement, comme s'il se découvrait.

Des images du feu de bois, qu'on avait vues précédemment, et qui visiblement font partie d'un autre niveau. Une rousse près du feu. La main rouge éclairée par des flammes.

Alexei, la caméra avance vers une lampe à gaz qui s'allume et s'éteint, et finalement s'éteint définitivement. Les deux femmes reviennent de l'autre pièce : "ALICOHA, QU'EST CE QUE TU FAIS DANS LE NOIR ?". La femme rallume, puis devant un miroir, essaye les boucles d'oreilles. Le visage de Masha, le visage d'Alexei.

"C'EST DIFFICILE AVEC LA GUERRE…". La femme veut montrer à Masha son enfant. Ils entrent, tous les trois, le bébé dort comme un ange. La femme parle à Masha de l'enfant qui se réveille dans son lit couvert d'un voile de dentelle. Masha a l'air ennuyée, caresse la tête d'Alexei. Tout d'un coup, elle se sent mal, a envie de vomir, se retire dans la chambre.

La femme demande à Masha un service. Il faut qu'elle égorge un poulet, mais comme elle est enceinte, elle voudrait que Masha le fasse. Devant sa résistance, la femme propose alors que ce soit Alexei qui le fasse. Masha alors se résigne. Elle prend le poulet entre ses jambes. Un plan serré de son visage, éclairé comme un fantôme, et au ralenti. Les plumes du poulet envahissent le plan, Masha regarde droit la caméra.

Un plan en noir et blanc montre un regard caméra d'un homme.

En noir et blanc, une femme l'évite au-dessus d'un lit. L'homme se retourne et caresse une lévitation. Dialogue : "C'EST COMME SI JE FLOTTAIS DANS L'AIR. MARUSHA, QU'IL Y A -T-IL ? NE T'INQUIETES PAS, C'EST SIMPLE, JE T'AIME."

Masha et Alexei sortent de la maison, passent près d'un ruisseau, un poème en off.

Cette séquence contient certains plans "en niveau" (le feu) par rapport à l'événement raconté, ce qui n'était pas le cas dans la séquence de l'imprimerie. Mais ici aussi, une petite histoire incertaine est racontée.

Comme entre Lisa et Masha, nous avons un affrontement entre deux femmes. Le narrateur enfant est ici présent, et c'est peut-être de son point de vue qu'il s'agit.

Le "secret de dame" paraît être la vente des bijoux. En tout cas, il y a un rapport de forces évident entre les deux femmes, et Masha n'est pas en position de supériorité. Si elle venue vendre la paire de boucles, c'est parce qu'elle a besoin d'argent. Mais tout est revêtu d'un air de mystère, la négociation se fait derrière la porte, il y a quelque chose de "sale" et Alexei en est exclu. Pendant que la "chose" se fait, Alexei a une rencontre avec lui-même. Le regard de la caméra nous le présent dédoublé, vu et se voyant. Et cette "rencontre" amène des images du feu, de la fille rousse. On est ramené à la maison pour un autre feu, celui de la lampe qui s'éteint.

La femme, ayant fini la négociation, est fière de montrer son enfant à Masha. Elle, elle a tout : un foyer, de l'argent, elle se montre coquette, les boucles lui plaisent. En plus, elle est enceinte. Elle ne veut pas 'égorger le poulet. C'est un travail pour Masha. En le faisant, Masha rencontre le regard de son homme, et cet échange entraîne l'image de la lévitation.

Mais tout cela n'est que supposition. Est-ce un souvenir d'Alexei ? Tarkovski ne l'affirme pas, mais de cette scène, il reste un certain dégoût.

DES MEMES ACTEURS POUR DES ROLES DIFFERENTS

Nous avons cru que Tarkovski ne se soucie pas de déterminer clairement l'appartenance d'une scène à tel ou tel niveau. Pourtant, la mécanique du film se base sur leur articulation. Ainsi, le cinéaste permet à ses personnages de traverser le temps d'un niveau à l'autre. Et cela, il le fait par une mise-en-scène particulière du rapport rôle/acteur, dépassant les conventions, faisant un même acteur jouer des rôles différents, ou distribuant un même rôle à plusieurs acteurs, selon leurs différents âges. Mais encore une fois, il n'y aura pas de règles simples, obéissant à des critères fixes dont découlerait une classification absolue.

MASHA/NATALIA

La séquence qui suit celle de l'imprimerie nous apporte une nouvelle donnée de la mise en scène. Nous avions quitté Masha sous la douche (noir et blanc). Maintenant, la même actrice 'Margarita Terekhova), se trouve devant un miroir. Elle a l'air plus jeune, elle est habillée de façon plus moderne (séquence en couleurs). On apprend, par le dialogue, qu'il s'agit de la femme du narrateur, et non plus de sa mère. Ils sont divorcés, ils ont un enfant, Ignat, que Natalia laisse une semaine chez son père.

On ne voit pas le narrateur, mais on l'entend. Ils ont une discussion. Il dit : « QUAND JE ME SOUVIENS DE L'ENFANCE ? JE DONNE A MA MERE TON VISAGE. » Elle demande : « TU NE PEUTX PAS VIVRE NORAMLEMENT et « TU DEVRAIS FAIRE LA PAIX AVEC TA MERE » ;

Le narrateur explicite ici la "confusion" entre les deux femmes, elles se superposent dans son esprit, et donc, dans le film. De ce fait, on peut déjà conclure que toutes les images du film sont issues du point de vue du narrateur, mettant en scène le présent, le passé, et donnant le même visage aux deux femmes. Les répliques de sa femme font écho à la conversation téléphonique entre le narrateur et sa mère. Nous sommes au même niveau présent. Le narrateur ne peut pas vivre normalement, il a dormi pendant trois jours. Sa mère et sa femme s'inquiètent pour la même chose. Au téléphone il avait dit à sa mère qu'il valait mieux ne pas se

quereller, maintenant sa femme lui dit qu'il devrait faire la paix avec sa mère.

Il parle froidement à sa femme, lui conseillant de se remarier, ou sinon qu'elle lui confie l'enfant.

La scène est coupée par une autre : Natalia pénètre dans un salon où se trouve des exilés espagnols.

Tarkovski dit à propos des deux rôles de Terekhova : *« Nous étions très satisfaits du travail de Margarita Terekhova dans le rôle de la mère du narrateur Mais en même temps, nous avions l'impression, que ce rôle, conçu comme il avait été, était insuffisant pour révéler et utiliser pleinement son immense talent d'actrice. Nous décidâmes donc d'ajouter quelques scènes, et un nouveau rôle fut créé pour elle, celui de la femme du narrateur « (**T.S.* **p.123**).

Masha
Masha âgée
La femme de Vinci
Natalia
Natalia et Masha âgée

Masha âgée et personnages du brouillard

Ignat reste seul dans la maison de son père. Il regarde les livres sur les étagères. Il est interpellé par une femme inconnue assiste près d'une table, une étrange servante lui apporte du thé. Elle demande à Ignat qu'il lui lise la page marquée d'un livre. C'est une lettre de Pouchkine datant de 1836, un texte sur la Russie. On sonne à la porte, il va ouvrir. C'est une femme âgée, aperçue dans le "rêve" en noir et blanc du gamin chauve (son reflet venait remplacer l'image de Masha dans le miroir). Quant Ignat ouvre la porte, la femme âgée s'en va croyant s'être trompée d'adresse.

Quand Ignat revient, il ne voit plus ni la femme, ni la tasse de thé. La buée, la marque de la tasse sur la table disparaît lentement, comme la trace d'un fantôme évanoui, laissant Ignat perplexe.

Ces étranges personnages seront présents dans une autre scène qu'on décrira plus loin, au chevet du lit du narrateur. Leurs rôles resteront toutefois dans le mystère, ce sont des personnages du "brouillard".

Par contre, la dame âgée qui sonne à la porte, s'avérera être la mère du narrateur (Masha) au niveau présent. Cela se vérifiera lorsque Natalia tiendra des photos où elles se trouvent côte à côte, Natalia dira : C'EST VRAI QU'ON SE RESSEMBLE." Et le narrateur répondra : "RIEN EN COMMUN".

Vers la fin du film, Masha âgée sera vue auprès des enfants chauves, dans le rôle que tenait Margarita Terekhova au début du film. Ici, il s'agit d'une autre actrice jouant le rôle d'un même personnage à un autre âge. Pourtant, la mise en scène est plus complexe que cela, car Masha âgée aura certes vieilli, mais elle sera vue auprès de ses enfants quand ils étaient petits. C'est là que s'accomplit le mélange total des niveaux, cette "traversée du temps" dont nous parlions au début de ce chapitre : à l'intérieur d'une même scène, une partie des acteurs "reste" au passé, alors que l'un des personnages acquiert son visage du présent.

Ignat/Alexei

Ignat et le fils du narrateur et de Natalia, et ce rôle sera toujours joué par le même garçon. Dans ses souvenirs et rêves d'enfance, le narrateur se verra à plusieurs âges dans différentes époques : son rôle sera alors joué par des garçons différents. Le jeune acteur jouant Ignat incarne une des images de son père au passé.

Après la scène du fantôme disparu, le téléphone sonne, Ignat répond. On reconnaît la voix du narrateur. Il demande à son fils ce qu'il fait, et si Maria Nikolaïevna n'est pas venue. Ignat mentionne la femme qui s'est trompée d'adresse (on pourrait supposer que grand-mère et petits-fils ne se connaissent pas ?). Le narrateur demande si Ignat ne connaît pas de filles… Ignat est surpris pas la question et le père lui dit : "A TON ÂGE JAMAIS DÉJÀ, UNE ROUSSE AUX LÈVRES TOUJOURS BLESSÉES…".

Et l'on l'image d'une fille rousse marchant sur la neige.

Nous nous retrouvons dans une scène d'entraînement militaire pour enfants. Ignat (ou Alexei) est présent, quoiqu'il ne soit pas le personnage principal par la scène.

Encore une fois, les points de vue se confondent. L'articulation entre niveaux se fait par le narrateur évoquant une fille rousse jadis animée marchant dans la neige. Cette image se fond dans la scène suivante, l'entraînement des gamins en plein air sur la neige. Au lieu d'y retrouver le gamin chauve, que nous prenions pour l'image du narrateur enfant, c'est l'acteur d'Ignat qui sera présent dans ce souvenir. Père et fils se confondent.

D'autres scènes montreront Ignat dans le rôle de son père enfant, comme la scène des bijoux dont nous avons déjà parlée, ou la scène qui suit la longue séquence de l'entraînement militaire, le retour du père :

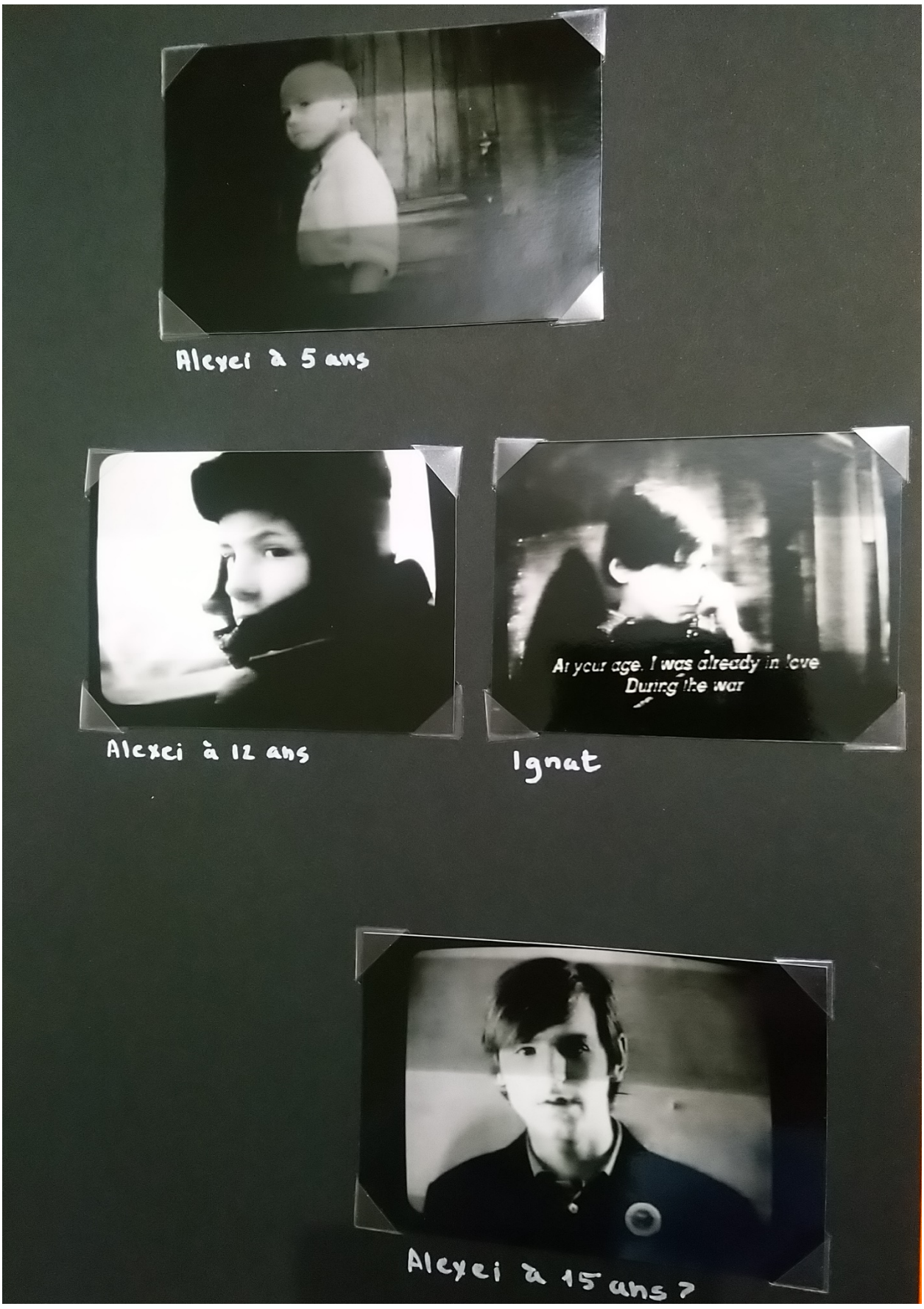
Masha empile du bois dans le couloir de la maison du narrateur. Les "contours" s'effacent : Masha (la mère jeune) empile le bois du passé dans la maison du présent. Et une voix masculine dit : "OU SONT LES ENFANTS ?".

On suppose que le mari de Masha est revenu. On voit son visage, le même qui plus tard échangera un regard avec sa femme égorgeant le poulet.

Dans un jardin (ou un bois), Ignat (ou Alexei) feuillette un livre. Une petite fille à ses côtés, menace de dénoncer le vol de ce livre. On entend la voix masculine appeler de loin “MARINA !”.

Les deux enfants se mettent à courir. Seraient-ce les enfants chauves grandis ?

Le livre de Léonard de Vinci sur la table du jardin. Le visage de la mère, tendu. Les enfants dans les bras du père, pleurent. Il est en uniforme. Revient-il de la guerre ?


Alexei à 5 ans
Alexei à 12 ans
At your age, I was already in love
During the war
Ignat
Alexei à 15 ans ?

Générique /pré-générique

En fait, à la fin de cette séquence, les personnages dans leurs différents âges nous sont tous déjà apparus. La consultation de la fiche technique nous a aidé à confirmer ce que nous soupçonnions.

Pour les noms des interprètes, les “Courts Génériques” figurant à la fin du **“Temps Scellé”** indiquent :

Margarita Terkhova (mère d’Alexei et Natalia)

Philip Iankoski (Alexei à 5 ans)

Ignat Daniltsev (Ignat et Alexei à 12 ans)

Larissa Tarkovskaïa (mère d’Alexei âgée)

On peut penser que l’adolescent dans la séquence en pré-générique (où on le voit chez une espèce de médium qui le libère de son bégaiement) est Alexei à 15 ou 16 ans. La séquence a probablement été montée à cet endroit, isolée du reste du film, car c’est le seul qui montre la personne à cet âge-là. Effectivement, il fait penser à Ignat, car ils ont la même coupe de cheveux, et un grain de beauté au-dessus de la lèvre, mais comme le jeune prononce son nom, Zhari Yuri Alexandrovich, on ne peut pas dire que c’est Alexei qu’il s’agisse.

LA PRESENCE DU NARRATEUR

Le narrateur, dans le film, n’apparaît jamais à son âge présent. Pourtant, ce n’est pas toujours un narrateur “off”. Il y a des scènes où il joue. Sa présence alors se manifeste à travers sa voix et son regard, qui se confond avec celui de la caméra. A d’autres moments, sa voix se superpose sur des images du passé ou des rêves qu’il décrit et commente.

L'originalité de ce film à souvenirs réside justement en ce qu'on ne voit jamais le visage de celui qui se souvient. Tarkovski a trouvé dans ce procédé le moyen de donner plus de force au monde intérieur de son personnage. Il dit à ce propos : *"L'homme, en général, tient à ses souvenirs. Et s'ils prennent une coloration poétique, ce n'est pas un hasard… Ce principe du fonctionnement de la mémoire me parut alors pouvoir servir comme l'idée directrice d'un film passionnant, où la logique des évènements et du comportement d'un homme sera déréglée par l'évocation de ses rêves et de ses souvenirs. Sans montrer le héros, ou plutôt en le montrant autrement que dans les films à dramaturgie traditionnelle, son caractère unique et son monde intérieur pourraient être ainsi amenés au plein jour. Cette démarche devait devenir celle du* **Miroir." (TS. p.29).**

Puisqu'il s'agit de filmer le monde intérieur du héros, quand une scène est au présent, elle correspond au regard du personnage vers ce qui l'entoure. Rien de plus réaliste, dans les souvenirs, le personnage se voit enfant. Mais au présent, il ne peut pas se voir, donc on voit avec lui, on voit ce qu'il voit, et on entend ce qu'il dit, on est à l'intérieur de lui. Tarkovski donne au présent sa forme spécifique.

Le présent du narrateur vient structurer le film en niveaux, rejetant les autres scènes à une enfance lointaine, donc à un passé intérieur. Tarkovski raconte que l'idée de filmer des scènes au présent est ultérieure à la conception du film : *"Lorsqu'il ne nous reste plus que quatre cents mètres de pellicule pour achever Le Miroir, sont treize minutes de projection, le film en tant que tel n'existait toujours pas. Les rêves d'enfance du narrateur avaient certes été conçus et tournés, mais tout était encore loin d'être suffisant pour lui trouver une structure unifiée. Le film, dans sa forme actuelle, est né de l'idée d'introduire le narrateur dans la trame du récit, ce qui n'avait été prévue ni dans la conception du film ni dans le scénario."*

C'est Alors qu'il créa l'autre rôle pour Margarita Terekhova et il dit : "Au montage, ensuite, il m'est venu l'idée d'entremêler le passé et le présent du narrateur".

SCENES DU NARRATEUR AU PRESENT

1) Au début du film, quand Masha est assise sur l'enclos devant un champ, fumant une cigarette, la voix du narrateur se fait entendre pour la première fois, la voix du narrateur se fait entendre pour la première fois.

Il situe le lieu, *"LA MAISON OU NOUS PASSONS NOS ETES."* et parle de l'éternel pari qu'il faisait avec sa sœur : la personne au loin était ou n'était pas leur père. *"S'IL VENAIT VERS LA MAISON, C'ETAIT PERE. SINON, IL NE REVIENDRAIT PLUS JAMAIS".* A ce moment à l'image, on aperçoit un homme qui vient en direction de Masha. Mais ce n'est pas leur père. Il s'approche. On voit les deux enfants chauves dans un hamac parmi les arbres.

Dans ce cas, la voix du narrateur fait niveau avec l'image. Il ne décrit pas l'événement qui se déroule, mais c'est une voix de nostalgie se rappelant de l'époque où cela s'est passé.

II) Plus tard, nous arrivons à la séquence de la conversation téléphonique entre le narrateur et sa mère. C'est le seul moment où le personnage de la mère âgée a la parole. La scène est filmée en subjectif, le regard y est attribué à la voix, qu'on ne peut pas classifier en voix "off", mais plutôt comme si la caméra parfaite. On voit l'appartement vide, on y aperçoit même une affiche d'un film précédent de Tarkovski ANDREI ROUBLEU. La voix de la mère est filtrée par le téléphone, mais pas celle du narrateur.

Cette scène sert de pont entre les images de l'enfance qui l'ont précédées et la séquence de l'imprimerie.

III). Après la séquence de l'imprimerie, nous nous retrouvons dans l'appartement du narrateur, encore une fois invisible, dialoguant avec sa femme, Natalia. Là, aussi, il s'agit du présent, Alexei s'est déjà marié et est déjà divorcé. Plus qu'un présent à partir duquel les autres images prennent leur dimension de passé, comme il est le cas quand un film est structuré en niveau de base et autres niveaux, ces scènes au présent étirent le temps du film, le rendent circulaire, par opposition au temps linéaire des dramaturgies traditionnelles. Tarkovski n'établit pas de hiérarchie entre passé et présent entre rêve/mémoire et réalité, l'un n'est plus « vrai » que l'autre. Il dit à cet effet : *"Le temps est dit irréversible. Et il est courant de dire : "On ne restitue pas le passé. Mais qu'est-ce que le passé ? Qu'est ce qui est déjà passé quand, pour chacun d'entre nous, le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens, le passé est plus réel, ou en tous cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir. Je voudrais faire porter l'attention sur la réversibilité du temps, considéré dans un sens éthique… car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps que nous vivions se dépose dans nos âmes comme expérience dans le temps"* **(T.S. p.56).** C'est pour exprimer cette réversibilité que Tarkovski a décidé de mélanger passer et présent, et faire ses personnages traverser les frontières du temps.

IV) Le narrateur apparaît ensuite dans le rôle du père d'Ignat. En fait, lorsqu'il se manifeste pour la première fois, il est l'homme qui se souvient de son enfance. La deuxième fois, il est le fils de sa mère âgée. Ensuite, il est le mari divorcé de Natalia. Maintenant, avec son fils et à travers le téléphone, Alexie l'invisible joue un rôle de père. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un regard subjectif. Mais on ne peut pas attendre de Tarkovski une constance dans ses formes de représentation.

V) Après la scène ou les enfants embrassent leur père revenu, nous nous retrouvons à nouveau chez le narrateur, en compagnie de Natalia. Le temps s'est écoulé, la semaine que Ignat devait passer chez son père est arrivée à son terme. En noir et blanc, Natalia et Alexei parlent d'Ignat. Le regard du narrateur y est encore subjectif. Il pense qu'Ignat devrait rester chez lui. Natalia veut demander l'avis de son fils. Ignat rentre dans la chambre. Natalia : "DIT AU REVOIR A TON PERE." Alexei demande si Ignat ne veut pas rester chez lui. Ignat : "NON, IL NE FAUT PAS."

La même séquence continue en couleurs, Natalia regarde les photos où elle voit à côté de la mère âgée de son mari. “C’EST VRAI QU’ON SE RESSEMBLE”. “LUI : “RIEN EN COMMUN”. Natalia : “QU’EST CE QUE TU VEUX DE TA MERE ? LA MEME CHOSE QU’EN ENFANCE ? IMPOSSIBLE” Elle demande à Alexei s’il croit qu’elle doit se marier à un ami, un écrivain. Le narrateur dit que c'est un écrivain sans talent, puisque méconnu. Elle le défend ? Il dit qu’il faut envoyer Ignat à l’école militaire. Elle parle de la mort de Lisa. Dehors, Ignat brûle quelques morceaux de bois. Il dit : « MARIE TOI ». Elle s’assoit sur le bord de la fenêtre : “PEUT ÊTRE FAUT IL VRAIMENT L’ENVOYER A l'ÉCOLE MILITAIRE.”

VI) La séquence précédente débouche sur une image d’arbres en noir et blanc. Ensuite, nous voyons d'autres plans de rêve. La voix du narrateur continue sur ces images, parle-t-il encore à Natalia ?

Il dit qu’il voit toujours le même rêve, où il ne peut pas entrer dans la maison de son enfance. Il s’attribue les images, les places dans un domaine onirique. Ici, comme au début, sa présence se manifeste par une voix véritablement off.

VII) Vers la fin du film, nous retrouvons les étranges personnages qui étaient apparus à Ignat dans la maison de son père. La femme au thé et la bonne sont assises auprès d’un lit. Un médecin est debout, il fait les cent pas. Sur le mur, sont accrochés, d'innombrables miroirs. Les femmes s’inquiètent de l’état du malade. Le médecin a l'air de croire que c’est grave. Il parle de mémoire, de conscience, comme s’il s’agissait d’une maladie de l’esprit, bien répertoriée. Il dit : “C’EST UN CAS COMMUN, TOUT D’UN COUP SA MERE, SA FEMME ET SES ENFANTS SONT MORTS. BIENTOT IL DISPARAÎTRA AUSSI, BIEN QU’IL SOIT EN BONNE SANTE.” Les femmes protestent, personne n’est mort. Le malade, dans le lit, demande qu’on le laisse tranquille. La caméra remonte sur son corps, mais ne montre pas son visage. Il a un oiseau dans la main et le libère.

Outre le fait que pendant la conversation téléphonique avec sa mère, elle lui demande ce qu'il a, s'il est malade, une remarque de Tarkovski nous fait penser qu'il s'agit là aussi du narrateur au présent : *« Le film devait reconstruire la vie des gens que j'aimais infiniment et que je connaissais bien. J'ai voulu raconter l'histoire du tourment d'un homme qui souffre de son incapacité à ne pouvoir récompenser la générosité de ses proches à son égard et qui croit ne pas les avoir assez aimés. Une idée qu'il obsède et qui le torture.* **(T.S. p.125**). Cette idée est décrite par le diagnostic du médecin : le narrateur souffre d'un manque, d'un amour inachevé pour ses proches, et ainsi les pères.

C'est la seule scène où le regard de la caméra est extérieur au narrateur, son corps est présent, veillé par ses fantômes personnels, son âme comprise par le médecin. Mais on n'a pas droit à son visage. Cette courte scène constitue le cœur du film, car l'homme est malade parce qu'il se souvient. Le poids de son passé, de ses rêves de ses liens avec ses proches l'amène à cet état de dérèglement. Antoine de Baecque résume ainsi la trame du miroir : *« Allocha, gravement malade couchée sur un lit d'hôpital, revoit sa vie passée et dans un désordre apparent, revit ses souvenirs. »* **(Andreï Tarkovski p. 124)**. Pourrait-on dire que cette image, et elle seule, correspond au niveau de base du film ? Ou bien s'agit-il d'un point de départ ou d'un point d'aboutissement de tout un processus ? Les autres scènes au présent seraient elles aussi des souvenirs par rapport à cette situation ? Selon la place que cette scène a trouvée au montage, le film paraît décrire la progression de la maladie.

Une mort par la mémoire

LES REVES DU NARRATEUR

Il y a dans le film un certain type d'images que nous regroupons sous la dénomination de « rêves ». Ce sont des images qui s'opposent, dans leur mécanique, aux images des séquences -événements que nous avons décrites, car ces images ne racontent pas.

Gaston Bachelard a écrit un chapitre nommé : *« Les rêveries vers l'enfance ». Il a écrit « Mais la rêverie ne se raconte pas. Ou du moins, il est de rêveries si profondes, des rêveries qui nous aident à descendre si profondément en nous qu'elles nous débarrassent de notre histoire. Elles nous libèrent de notre nom. Elles nous rendent, ces solitudes d'aujourd'hui, aux solitudes premières »* **(La poétique de la Rêverie, p. 84).** Tarkovski, dans ces images de rêve, ne raconte pas, il impressionne. Nous avons distingué trois moments du film composé par ces images-là.

1) Au début du film, le rêve que nous avons décrit dans notre « Enchaînement », il y est question du gamin chauve se redressant dans son lit, « voyant » l'image frontale des arbres en noir et blanc, et le vent qui commence. L'enfant dans son lit, prononce le mot « Papa » se lève. Puis l'image de sa mère se lavant les cheveux, le plafond s'écroulant, le jeu dans le miroir entre l'image de la mer jaune et celle de la mère âgée.

II) Le deuxième rêve prend place après la séquence où Natalia vient reprendre Ignat de chez le narrateur. Elle est assise au bord de la fenêtre, Ignat brûle des morceaux de bois dans la cour. La Voix du narrateur vient en off sur l'image de la maison en bois : *« JE VOIS TOUJOURS LE MEME REVE ».*

En couleurs, la maison du grand-père et la voix off du narrateur disant : *« JE NE PEUX PAS RENTRER DANS LA MAISON ».* C'est sa maison d'enfance, et il attend ce rêve pour se voir enfant. Mais sachant que ce n'est qu'un rêve, il perd la joie de s'y retrouver.

Un plan ou des gens évoluent dans la maison. Une petite fille lave quelque chose, la mère traverse le champ. La voix off continue sur cette image.

(Les images qui suivent sont en noir et blanc et au ralenti).

Le premier rêve...
débouche sur le présent

En noir et blanc, une forme étrange, recroquevillées, plongée dans un vase, ou un aquarium. De la dentelle, le gamin chauve s'approche de la table. « MAMA ! ». La porte s'ouvre. Un coq sort par une fenêtre en cassant la vitre.

Le même plan des arbres, agités par le vent. Une table devant les arbres le vent est fort, fait tomber les objets qui sont sur la table, une pierre roule.

Le gamin chauve court vers la maison. Une flaque d'eau. Sa tête rasée devant la porte. Il ne peut pas l'ouvrir, il redescend les marches. Alors la porte s'ouvre toute seule, et à l'intérieur, on voit la mer accroupie, épluchant des pommes de terre, un chien sort de la maison

La prochaine image est celle d'Ignat devant la maison de la dame aux boucles d'oreilles.

Qu'est-ce qui fait de cette séquence un rêve ? D'abord, la Voix du narrateur qui en parle, le définit. Puis les recours techniques, le noir et blanc et l'utilisation du ralenti. Pourtant, ces recours-là, Tarkovski les utilise ailleurs dans le film. Ce n'est pas « une marque déposée ».

De toutes façons, on ne peut jamais arriver à des conclusions du type : C'est du noir et blanc, donc voilà un rêve. Mais dans ces trois rêves là, il y a quand même des constantes. Exemple : les arbres agités par le vent.

L'onirisme est représenté par une certaine mécanique de l'image : l'agglomération de formes et de mouvement - un coq cassant la vitre, une pierre qui roule, une porte qui ne s'ouvre pas. Bachelard dit encore ' *« Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout. Les expériences ne viennent qu'après… L'enfant voit grand, l'enfant voit beau »* **(p. 87).** Et plus loin *« Pour retrouver le langage des fables, il faut participer à l'existentialisme du fabuleux, devenir corps et âme un rêve admiratif, remplacer devant le monde la perception par l'admiration »* **(p. 102).** C'est un être admiratif que Tarkovski fait appel quand il présente une séquence d'images sans lien logique. Il traduit l'impression que ces images ont laissées dans l'esprit de l'enfant qui rêve, ou de l'enfant qui voit.

Les séquences oniriques dans le film sont celles qui s'approchent le plus d'une certaine concision poétique. Ce sont, en effet, des poèmes en images. Chaque plan, tel un ver, contient une sensation concentrée. Ces sensations s'enchaînent rapidement, non pas par le rythme des plans ni du montage - au contraire, les plans sont lents -mais pas leur liaison non narrative. L'essence se passe d'explications : toute cette poésie vise la beauté qui dépasse l'entendement.

Bachelard encore : *« L'histoire nous gêne plus qu'elle nous sert et nous voulons, en phénoménologue, en saisir l'essence* ».

III) Le troisième rêve vient un peu plus loin, après la séquence de Masha et Alexei est chez la dame aux boucles bleues. Mère et fils sort de la maison et passent au bord de l'eau, on entend un poème en off.

Des arbres en noir et blanc, le vent commence. La table se renverse.

L'enfant chauve entre dans la maison en bois, remplie de linge étendu, agité par le vent. La caméra « traverse » le linge et s'approche du miroir auprès duquel il tient un pot de lait.

Ensuite, d'autres images, en couleur. L'enfant chauve nage dans un ruisseau, comme un petit chien. La mère âgée lave du linge au bord de l'eau.

À l'intérieur de la maison en bois, où ce filtre une lumière douce et jaune, la caméra se promène et cadre, sous la fenêtre, un petit chiot à côté d'un vase de fleurs.

Dehors, l'enfant chauve se dirige vers sa mère âgée, assis sur un tronc d'arbre coupé, et fumant une cigarette.

Les images en noir et blanc s'apparentent à celle des rêves précédents. Les arbres au vent sont un motif qui est allé en crescendo. Ici le vent, renverse tous les objets. Le linge étendu à l'intérieur de la maison n'est pas « à sa place », le pot de lait est une image qui se rapporte à l'enfance même.

Mais la frontière avec ce qui suit est très vague ; La couleur marque une différence. Passons-nous à des images de souvenir ? Tarkovski a une raison pour changer la texture des images ? La mère y est devenue âgée, et cela est un signe du temps écoulé, des temps interpénétrés. Il nous semble qu'on y change de registre. Bachelard : *« Ces images qui surviennent du fond de l'enfance ne sont pas vraiment des souvenirs. Pour en mesurer toute la vitalité, il faudrait qu'un philosophe pût développer toutes les dialectiques trop vite résumées par les deux mots imagination et mémoire »* **(p. 88).** Tarkovski met en scène la fluidité des contours entre les niveaux à travers lesquels on se représente les images chères de notre vie. Il dit dans son livre : *« …en terminant **Le Miroir**, mes souvenirs d'enfance qui m'avaient poursuivi et hanté pendant des années disparurent d'un coup, comme s'ils s'étaient évaporés.*

Et je cessais enfin de rêver à la maison ou j'avais vécu tant d'années auparavant ». **(T.S. p. 120).** D'une certaine façon, le cinéaste a mis en scène ses rêves d'enfant pour pouvoir les vivre. Si dans le rêve, il ne pouvait pas entrer dans la maison en bois, dans son « set », où il l'a fait reconstruire, il est entré muni d'une caméra pour pouvoir explorer les images de son enfance et en matérialiser l'image.

LES CERCLES DE POINT DE VUE

Par deux moments dans le film, le montage crée une « boucle de regard ». On part d'un mouvement de tête d'un personnage, pour tomber ensuite dans des images d'un autre ordre, et finalement revenir sur le regard laissé dans l'air.

1) La première fois, cela arrive avec le gamin de la scène de l'entraînement militaire, une séquence-événement.

Le gamin, un personnage étranger à la trame principale du film, s'affronte à l'entraîneur. Celui-ci menace d'appeler ses parents. Quels parents ? Ses parents sont morts pendant la guerre. Les autres garçons se moquent de l'orphelin.

On jette une grenade au milieu du champ de tir. Il n'est pas très clair si le petit orphelin est l'auteur de la farce. L'entraîneur se jette sur la grenade qui va exploser. Moment de suspense. L'orphelin cri que la grenade et à blanc. L'entraîneur se relève.

Une image de la fille aux lèvres blessée, celle que le narrateur avait évoquée au téléphone. Des images d'archives en noir et blanc, des soldats traversant un lac. Tout leur matériel tombe à l'eau.

L'orphelin s'en va, les images d'archives reviennent, on entend en off poèmes d'Arseni Tarkovski.

Un étonnant plan large montre l'étendue de la neige où les gens bougent comme des petits points noirs. En premier plan, le garçon monte vers nous en sifflotant, une larme à l'œil. Il s'arrête près d'un arbre, le poème se termine, le gamin tourne la tête vers la droite de l'écran. Coupé.

Tout explose. De nouveau, les images en noir et blanc, des tanks, une bombe, un avion, le champignon de l'explosion atomique

Le cercle de point de vue

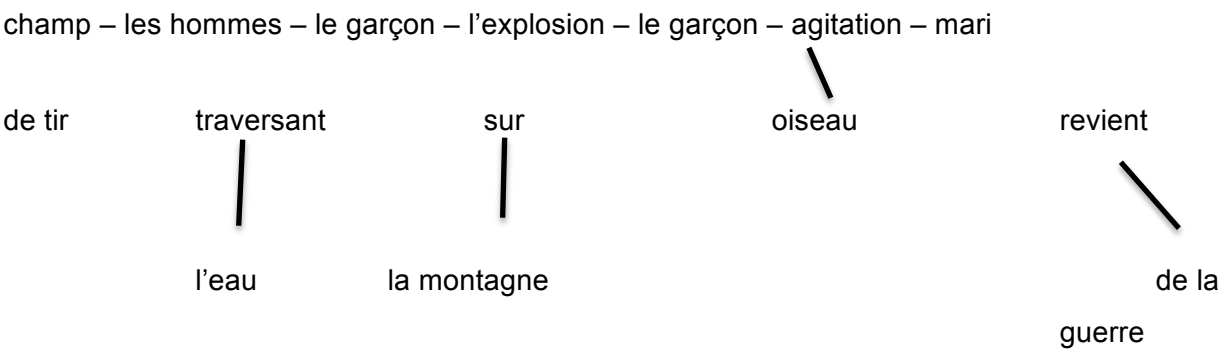
On revient à l'enfant qui regarde toujours dans la même direction. Il Commence à redescendre la montagne. Va-t-il revenir au champ de tir ?

De nouveau des images en noir et blanc

Ce que nous avons appelé « un cercle de point de vue » se retrouve dans l'enchaînement suivant : le garçon bouge la tête, lance un regard, « voit » les images explosives de la guerre, et on revient à lui soutenant son regard.

L'émotion qui s'en dégage est très forte, car cet orphelin connaît la guerre, la voit comme un niveau qui désormais lui appartient. Ces images « publiques » prennent un sens personnel, car elles sont enfermées par le regard d'une de ses victimes.

Le niveau de la guerre est inséré comme un tissu qui se tend vers les deux côtés du montage. La guerre a un rapport d'un côté avec le camp militaire et de l'autre avec le soldat /père qui revien.t



II) A la toute fin du film, Masha est couchée sur l'herbe, auprès de son mari. Il demande si elle veut une fille ou un garçon. Elle soupire, ne répond pas. Elle regarde en arrière, vers la maison en bois.

Alors un travelling décrit des arbres la mère âgée avec les enfants chauves.

Un long plan film de très près des pierres, des plantes, des feuilles, du mucs, des fleurs, du bois.

La mère âgée, dans le bois, donne la main au garçon chauve, plus loin ils retrouvent la petite fille.

On revient vers Masha jeune, il se tourne vers l'homme, elle pleure et sourit.

Un autre plan montre la mère âgée les enfants, ils sont devant un champ. Le garçon s'arrête et lance un cri. C’est le coucher du soleil. La caméra recule dans un bois de pin naissant les personnages au fond. Ils disparaissent.

C'est la fin du film.

Encore une fois, le cercle de point de vue apporte une grande émotion, celle de la Mère devant le fait d'un accouchement prochain. « TU VEUX UNE FILLE OU UN GARCON ? Le temps va et reviens, car ils sont déjà là, la fille et le garçon. Masha voit peut-être le futur, où la question ne se pose plus. Il pourrait s'agir de Natalia, transposée dans le décor du passé du narrateur. Natalia ou Masha, jeunes ou vieilli, avant et après. En tout cas, mer, proche des plantes, pierre et bois, matière de vie. Quand on retrouve le regard de la femme, elle pleure et rit. Elle ne répondra pas à la question.

Nous avons relevé ces deux moments de montage, car ils sont construits différemment des autres. Il s'agit d'un film où l'on ne peut pas attribuer un point de vue précis à un seul personnage. Les plans coulent les uns après les autres, les temps se bascule, les souvenirs s’imposent. On devine un film qui tient le reste, tendu par la présence du narrateur. Mais les autres personnages respirent indépendamment de lui. Puisque c'est un album, le.de vue est celui du spectateur, et le cinéaste tourne les pages selon son propre rythme, laissant entrevoir les mouvements du temps qu'il a sculpté.

Pendant ces deux moments, pourtant, un point de vue se précise, comme si l'orphelin et la Mère faisait figure de parenthèses, enfermant les photos sous leurs propres regards, d’où se dégage l'émotion particulière que nous avons signalée.

L’UTILISATION DE MATERIAUX HETEROCLITES

Dans son album, Tarkovski a collé des images et des sons dont il n'est pas l’auteur. Il s'agit de poème de Arseni Tarkovski, lui par lui-même ; des images de la peinture de Léonard de Vinci ; des images d'archive de

l'époque de la deuxième guerre mondiale ; et des pièces musicales de Bach, Pergolèse, Purcell et Edouard Artemiev.

Nous étudierons ici la façon dont ces éléments s'articulent à l'intérieur du récit, surtout en ce qui concerne les images d'archives et la peinture de Vinci, en nous appuyant sur les propos du cinéaste à ce sujet.

IMAGES D'ARCHIVES

Un peu plus haut nous avons décrit comment les images de la guerre se tendent comme le tissu de fond des souvenirs évoqués. Tarkovski parle de la guerre comme une expérience commune à tout son peuple. Le choix de la représenter par des images réelles, et non pas à reconstituées, rend la cruauté, l'irrévocable vérité de ces événements qui n'ont rien d'une fiction. Celle-ci, il introduit pour parler des personnages atteints par cette guerre, à un niveau individuel. Le choix esthétique de mettre côte à côte les éléments documentaires et les situations de fiction donne origine à une dramaticité poignante ; car elle place les personnages dans un contexte qui dépassent le film lui même

Dans la scène qui interrompt la première rencontre entre le narrateur et Natalia. La guerre est présente en rapport avec une famille d'espagnols. Il n'est pas clair pourquoi ces gens-là se trouve dans une pièce dans l'appartement du narrateur. On entend des voix en espagnol, puis le narrateur dit à Natalia : « DISTRAIT LE ». Des images d'une corrida remplissent l'écran.

Un espagnol dans l'appartement fait des mouvements comme s'il mi-mai à toréador. En off, le son de la corrida continue

Natalia est dans la pièce où se trouve plusieurs personnes. Elle demande ce que fait l'homme.

Des images de guerre l'Espagne explosent.

On revient au salon, où l'on voit deux adolescentes. On traduit à Natalia ce que l'espagnol disent sur l'adieu, sur la séparation. L'une des adolescentes se met à danser le flamenco, la caméra remonte sur son corps, le père espagnol la frappe sur son visage.

Gros plan d'une femme. On lui demande si elle ne voudrait pas revenir en Espagne. Elle dit qu’il est trop tard, que son mari russe que ses enfants sont russes. Elle sort de la salle, Natalia la suit.

De nouveau, des images de la guerre, les enfants disent au revoir aux parents parmi les décombres d'une ville. Une petite fille tenant une poupée sourit, mais à la vue de quelque chose hors champ, son sourire se défait, donnant place à une expression d'horreur. Des montgolfières blanches dans le ciel, une musique classique accompagne leur vol.

Tarkovski confronte le destin d'une famille en exil avec les événements qui l'ont déterminé. On peut parler de la guerre comme da niveau de souvenir, ou comme d'un passé qui débordent sur le présent par une relation de causalité. Tout comme dans l'autre scène où l'orphelin appareil intégré au contexte de la guerre, car il la connaît par le fait d'y avoir perdu ses parents. Ici, les espagnols s'y intègre par la condition de l'exil.

La guerre est aussi présente par d'autres signes dans la ville de Alexei. On en parle chez la femme aux boucles d'oreilles : « C'EST DIFFICILE AVEC LA GUERRE. » Son père revient à la maison en bois habillé en uniforme. La scène de l'entraînement militaire n'est pas sans rapport avec le thème. Tarkovski raconte dans Le Temps Scéllé **(p.120).** Que l'épisode de l'instructeur militaire était à l'origine d'un projet de film, pour devenir ensuite un épisode mineur du **« Miroir »**.

La première version du scénario ne contenait que les souvenirs d'enfance, mais le cinéaste *« était très conscient du besoin qu'il y avait de trouver une idée clef capable d'élever le film au-dessus du niveau de la simple mémoire lyrique »*. Ce besoin se concrétisa d'abord sur l'idée de filmer des interviews avec sa mère, et de mélanger donc des documents avec des scènes jouées. Mais cette idée-là a été abandonnée, la mémoire de la mère finalement intégrer la fiction : *« Les transitions entre le temps subjectif, déformé, l'authentique, documentaire, me paraissait trop peu convaincantes, conventionnelles, monotones, comme un jeu de ping-pong ».*

Ce qui a amené le cinéaste a décidé de mélanger fiction et documentaire, c'est le fait d'avoir trouvé un document de guerre extraordinaire (la traversée du lac Sivas, un des épisodes les plus tragiques de l'offensive de 1943, filmé en continuité) dont il dit : *« La vérité fixée ici avec précision et simplicité, imprimer sur la pellicule, cessait de seulement ressembler à la vérité. Elle se métamorphosait en une image de l'action héroïque et du prix du sacrifice…. Rien que des hommes, les hommes enfoncés dans la boue jusqu' aux genoux, et avançant à travers un marécage qui se perdait à l'horizon ... Très peu devrait survivre. »*

LEONARD DE VINCI

Après la scène du bref rendez-vous du père qui revient de la guerre et retrouve ses enfants, nous voyons apparaître sur l'écran le « **Portrait de la jeune femme au genièvre** », de Vinci, accompagné, dans la bande sonore, par un morceau classique chanté. Tarkovski parle de ce portrait dans « **Le Temps Scellé** » : *« Il est impossible, en effet, de dire l'impression finale que produit sur nous ce portrait, impossible même de dire si cette femme nous plaît, et elle nous est sympathique ou bien désagréable. Elle nous attire et nous repoussent à la fois (…) J'ai eu besoin de ce portrait dans **Le Miroir** pour introduire la part d'éternel des instants qui se succèdent devant nos yeux ; mais en même temps, pour le juxtaposer à l'héroïne du film et souligner chez l'une comme chez l'autre (l'actrice Margarita Terechkova) cette même faculté de pouvoir être simultanément charmante et repoussante. (…).*

Tarkovski retrouve chez Léonard la qualité de l'image artistique qu'il recherche dans son cinéma. Dans le montage, ce portrait va simplement remplir l'écran, sans que la provenance de l'image soit justifiée. Mais, on aura vu un livre de Léonard être feuilleté par Ignat auparavant.

Après la saigne des espagnols dans l'appartement du narrateur, et les images d'archives où on a vu flotter les montgolfières russes, un long plan film les pages d'un livre feuilleté par des mains anonymes. On ne se situe pas dans le temps ni dans l'espace, on voit seulement défiler des gravures reproduites sur les pages qui tournent. A la fin du plan, Ignat referme le livre, se lève et le poste. Sa mère l'appelle alors pour lui dire au revoir.

Plus tard, quand les deux enfants grandis sont dans le bois, la petite fille menace de dénoncer le vol du livre qu'a pratiqué son frère Allosha.

Ils commencent à se disputer, la petite fille pleure, puis ils entendent la voix de leur père et partent dans sa direction en courant, la caméra au cadre le livre laissé ouvert sur une table : c'est le livre de Léonard.

Dans ce cas, Tarkovski fait un objet traverser le temps. Il passe des mains d'Ignat aux mains d'Alexei à douze ans. À moins que ce soit le contraire, c'est-à-dire, un livre volé dans le passé par Allosha, avez-vous aujourd'hui dans les mains de son fils Ignat. En tout cas, le rapport avec l'infini que le cinéaste se retrouve chez le peintre, est exprimé dans le film par ce jeu de temps

LES POEMES D'ARSENI TARKOVSKI

Dans le miroir, quatre différents poèmes de Arseni seront lus par l'auteur

I. Le premier commence quand Masha revient à la maison en bois, après la rencontre avec l'homme inconnu au début du film. C'est un poème d'amour qui continue sur l'image de cette femme dans la maison, qui s'assied, se lève, regarde par la fenêtre, pleure.
II. Le deuxième vient sur Masha qui traverse le couloir de l'imprimerie après avoir vérifié le mot qu'elle avait cru laisser échapper.
III. Le troisième poème se superpose aux images des soldats russes traversant le lac de Sivas et finit sur le petit orphelin en haut de la montagne, il parle de l'immortalité.
IV. Le quatrième poème commence après la scène de la femme aux boucles bleues, quand Masha et Alexei marche le long du fleuve, et continue sur les images du troisième rêve.

Antoine de Baecque écrit sur le rapport du père poète et du fils cinéaste (**In Andreï Tarkovski p. 12**) : *« Comment le jeune cinéaste parvient-il à maturité, trouve son rythme et inventent son art ? En réalité, Tarkovski n'innove pas. Il rejoint son père, Arseni, poète qui,* après un long silence, commence à publier ses premiers vers à partir de 1962. Andreï fonde ainsi ses certitudes, et sans cesse, dorénavant, les citations et lectures des poèmes du père rythmeront l'œuvre du fils. (…) . Andreï a, semble-t-il toujours été hanté par cette figure du père absent. Le poète a en effet quitté sa femme en 1935, laissant Andreï, tout jeune garçon de 3 ans, mais aussi de nombreux souvenirs et objets dans la vieille datcha de Peredelkina où le cinéaste passa son enfance. Les poèmes, non encore publiés, s'accumulaient et l'adolescent les lisait, cherchant très vite à rejoindre son père, construisant autour de lui un mode de complicité. (…) Avec **Le Miroir**, son film autobiographique, Tarkovski construit un monde cinématographique très proche de l'univers de son poète préféré ».

L'ALBUM

Nous présentons ici la continuité du montage, pour que les éléments que nous avons étudiés plus ou moins séparément reprennent leur place dans le récit.

Enchaînement des séquences

Ignat allume la télé (couleur)

Adolescent chez le médium (noir et blanc)

Générique

Masha avec les enfants devant un champ

Un homme s'approche (couleur)

Masha rentre à la maison en bois, (r 1er poème off - couleur)

Elle est triste

L'incendie

L'enfant chauve au lit

1er rêve (noir et blanc)

Main au feu (un plan en couleurs)

Appartement du narrateur, conversation par téléphone avec la mer (couleur)

L'imprimerie (2ème poème off- noir et blanc)

Le feu de bois (un plan en couleurs)

Natalia et le narrateur, elle lui confie Ignat (couleur)

Séquence avec les espagnols (couleurs et images d'archives en noir et blanc)

Natalia a dit au revoir à Ignat (couleur)

Ignat et la femme au thé

Apparition de Masha âgée à la porte (couleur)

Le narrateur appelle son fils au téléphone

La fille rousse

L'entraînement militaire (couleur)

Le gamin à la montagne (couleur et images d'archives noir et blanc - 3e poème off - cercle de point de vue)

Le retour du père en uniforme

Alexei à 12 ans et Marina dans le bois livre de Da Vinci

Retrouvailles, portrait de la femme (couleur)

Natalia et le narrateur, ils s'interrogent sur l'avenir d'Ignat

(Noir et blanc)

2ème rêve (couleur avec voix - off du narrateur)

(Puis noir et blanc)

Séquence des boucles d'oreilles (couleur)

Lévitation (noir et blanc)

3e rêve (noir et blanc - 4e poème off)

Image souvenir (couleur) avec Masha âgée et enfants petits

Le narrateur avec le médecin, la femme au thé et la bonne (couleur)

Masha où Natalia sur l'herbe avec mari (garçon ou fille)

Plan de nature, les enfants

De nouveau sur l'herbe (cercle de point de vue) (couleur)

Plan de fin

CONCLUSION

Au début de cette étude, nous avons mis en parallèle les spirales de la pensée et leurs représentations dans le cinéma. On a dit que dans la pensée les contours entre les niveaux ne sont pas nets, qu'il est difficile de déterminer où commence où se termine un niveau de pensée, mais que le cinéma introduit dans cette masse uniforme une continuité, de par la régie fondamentale de son langage : la succession séquentielle.

Nous avons étudié en détail trois films construits en niveau, et nous voudrions, dans cette conclusion, parler de la position des trois réalisateurs face à un même problème cinématographique. Au départ, c'est la forme de leur film qui nous a intéressé, mais nous avons constaté une coïncidence de thème assez étonnante. Cette coïncidence n'est pas le fruit du hasard, le thème appelle la construction en niveau, et même, se confond avec elle

L'EVOLUTION DES CONTOURS

Nous avons placé les trois films dans un ordre qui correspond à une certaine progression au regard de la fluidité des contours. En analysant « **Les Fraises Sauvages** », puis « **Providence** » et enfin « **Le Miroir** » nous constatons que l'agencement des niveaux s'approche chaque fois davantage de ce qu'est la pensée.

Dans **« Les Fraises Sauvages »,** les contours entre les niveaux sont nets, il s'agit d'espaces qui s'ouvre pour que le temps se donne en spectacle. De ce point de vue, la mise en scène des niveaux à la netteté de l'état de rêve, qui est le registre le plus facile à cerner dans le domaine des activités mentales, le sommeil et l'éveil déterminant ses contours.

étonnante ressemblance

Dans « **Providence** », on peut dire que le dessin progressif des contours est le mobile même du film. Le fil narratif se construit sur le déchiffrage des niveaux, de leur appartenance aux différents registres, des relations entre le monde inventé par l'écrivain et de sa vie réelle. Plus le film avance, plus claire devient la part de manipulation de l'écrivain vis-à-vis de la matière où il puise son histoire sa propre vie. Si au départ les images émergent dans un désordre apparent, insaisissable pour que le spectateur vierge, plus le film avance plus cet ordre devient compréhensible, les images entre dans des tiroirs et dictée, tel image appartenant à un tel niveau, jusqu' à ce que la scène finale où s'aplatit et où le cours du temps rentre dans son lit. C'est un puzzle qui retrouve son tableau final.

Dans « **Le Miroir** », le spectateur est désorienté du début à la fin du film. Rien ne lui est expliqué, le cinéaste ne fait aucune mise en garde, et les images s'ouvrent et se ferment comme autant de morceaux d'un kaléidoscope. S'il y a des niveaux, c'est parce que la linéarité n'aurait jamais pu rendre le désordre la mémoire. C'est donc une construction inhérente au thème. Nous avons souligné le risque d'incompréhension que ce film contient, mais en contrepartie, il exige du spectateur de porter sur lui un regard instinctif. De ces trois films, c'est celui que Tarkovski qui s'approche le plus de l'essence de la pensée, et c'est une lecture poétique qu'il exige.

S'il faut caractériser l'approche de chacun des cinéastes, on peut dire que Bergman rend compte de l'aspect psychologique de la structure au niveau. Cela se rattache à l'idée du film en iceberg, la surface étant la plus petite dans son domaine d'exploration. Bergman envisage de personnages comme porteur d'inconscient, de rêves, de souvenirs, de tout un monde d'images. S'il met en œuvre une structure en niveaux, c'est pour accéder à la partie cachée du son personnage et y traquer l'émotion.

Resnais est le cinéaste cérébral, il a une approche scientifique de la pensée, il la démonte, là considère comme autant d'éléments palpables, comme les circonvolutions d'un cerveau. Le temps devient pour lui une matière à décortiquer et à retourner dans tous les sens. Son approche du cinéma pourrait être considérée comme descriptif du fonctionnement de la pensée.

Tarkovski est plutôt un cinéaste de l'intuition. Son film rend l'essence de la pensée, par la vibration des plans et des associations poétiques qui en guide le montage. Il s'approche d'autant plus de la vie de la pensée qui s'éloigne des schémas de sa représentation, c'est à dire que la pensée retrouve dans ses films une forme plus immédiate. L'apparent désordre de son film correspond à l'ordre sous-jacent de la pensée, plus rapide et poétique que l'ordre narrative classique, celui qui ordonne artificiellement pour raconter. Le cinéma, comme il le dit lui-même et l'art de sculpter le temps.

POINT DE VUE

MISE EN SCENE D'UN POINT DE VUE

Dans les trois films, le personnage principal est celui qui évoque les niveaux, mais la façon dont ce point de vue est déterminé, diffère d'un film à l'autre. Dans « **Les fraises sauvages** », encore une fois, on retrouve la forme la plus simple : dès la première scène, le personnage est présenté comme par le narrateur du film, il va décrire une journée particulière de sa vie. Tout est déjà là, le pivot de la structure, le temps ou le film va se dérouler. L'identification du spectateur avec le personnage est immédiate.

Dans « **Providence** », Resnais prend plaisir à retarder le moment où le pivot de la narration devient évident. Pendant tout le début du film, l'évocateur des images n'a pas d'identité. Sa première apparition se fait au niveau sonore, par la voix off qui devient de plus en plus présente, jusqu' à ce qu'elle s'incarne dans un corps se place dans une situation. L'activité mentale à laquelle le personnage ça donne de ne devient clair que petit-à-petit, c'est progressivement qu'on comprend que le niveau imaginaire est le fruit de la mise en scène mental d'un écrivain

Dans « **Le Miroir** », c'est encore plus complexe. Le narrateur du film reste invisible. Il s'agit certes du récit de son enfance, mais il n'y a pas de présentation « officielle » du personnage évocateur. Sa voix off accompagne des images subjectives, et on finit par accepter le parti-pris de cette présence invisible, qui rend encore plus flagrante l'intériorité du monde décrite dans le film. Il s'agit d'un point de vue subjective mené à

l'extrême. Le narrateur apparaît une seule fois, et encore, on ne voit pas son visage.

Ce seul moment objectif du film correspond à « l'explication » de l'état du narrateur quand le médecin pose le diagnostic. Cette séquence n'apparaît qu'à la toute fin du film. « **Le miroir** » est le reflet du personnage principal dans la glace du temps.

CONTROLE DES NIVEAUX PAR LE PERSONNAGE

Un autre aspect intéressant dans le rapport que les personnages principaux établissent avec ce qui se passe « en niveau » et la façon dont ils maîtrisent l'accès au niveau. L'Isak des « **Fraises sauvages** » subit des éruptions de son inconscient. Que ce soit le premier cauchemar, ou bien ses rêveries près des fraisiers de son ancienne maison d'été, les niveaux s'impose au personnage. Les images la saillie, et il est le spectateur de sa propre mémoire. Il éprouve de la douleur au moment où des images et des sentiments longtemps refoulés jaillissent, donnant une chance ultime au personnage, soudain devenu fragile, de se regarder en face. À la fin du film, le personnage reprend le contrôle de son monde intérieur et invoque un doux souvenir, pour bercer son sommeil. C'est une image d'espoir.

Clive, dans « **Providence** » est, tout au contraire, le manipulateur des images en niveaux. Il exerce un contrôle démiurgique par les éléments de sa vie, avec beaucoup de cynisme. C'est le niveau de la création, mais ce contrôle lui échappe au fur et à mesure que sa mort approche et la manipulation n'est plus qu'un dernier moyen de se défendre contre l'angoisse de la mort.

Le narrateur du « **Miroir** » à « l'âme déréglée », la mémoire le tourmente les images le bousculer le film entier est construit suivant l'itinéraire de la mémoire, c'est elle finalement le protagoniste, qui impose son rythme et prend le dessus sur la vie réelle.

Dans les « **Fraises Sauvages** », la vie réel et l'imaginaire sont deux mondes bien séparés. Dans **Providence**, cette séparation se fait au fur et à mesure, et aboutit à la séquence finale. Dans « **Le Miroir** », la séparation de ce parfait jamais. Car le.de vue reste toujours subjectif, même quand le narrateur vie un segment de temps réel.

LE NIVEAU DE BASE

Chez Bergman, le voyage, déplacement dans l'espace, permet le déplacement de la pensée. C'est en visitant le décor de sa jeunesse qu'Isak aura accès au passé. Le voyage en voiture est le symbole du voyage intérieur qu'il entreprend : les images intérieures correspondent à des étapes de ce voyage qui dure une journée complète.

Chez Resnais, le temps du niveau de base se résume à une nuit. L'espace est celui de la chambre de l'écrivain qui est au terme de sa vie. Clive répète la nuit de sa mort, et le lendemain, libérer de ses cauchemars, il peut faire ses adieux aux êtres qui lui sont chers.

Chez Tarkovski, le temps et l'espace au niveau de base sont plus un certain. On devine un décor, celui de l'appartement du narrateur, le temps s'écoule entre l'arrivée d'Ignat. Mais où se trouve cette chambre ou « le malade » est couché ? qui sont ces deux dames qui veillent sur lui ? Où est-il quand toutes ces images s'imposent dans sa pourquoi son âme est-elle devenue malade ?

LE PERSONNAGE

Dans les trois films, le protagoniste et un homme dont la mort est imminente, et les personnages retournent vers leur famille. Isak revit des moments de sa jeunesse, et à la fin du film, il va vers ses parents. Clive met en scène son propre fils, sa belle-fille, son fils bâtard, sa femme morte. Il se tourne vers ses enfants. Le narrateur du miroir va vers sa petite enfance, retrouve sa mère, sa mère se confond avec sa femme, et il se confond avec son fils.

Les trois films parlent de rapports de famille. Ils expriment ces choses mal réglés entre parents et enfants qui marque toute une vie. Ce que dit Tarkovski du Miroir, peut s'appliquer aux trois films : *« **Le miroir** exprimait mes sentiments à l'égard d'êtres qui m'étaient chers, de nos relations, de la compassion infinie que j'éprouvais pour eux, de mon insuffisance à leur égard et du sentiment d'un devoir impossible à accomplir »* ***(T.S. P.125).*** C'est de cela qu'Isak se rend compte quand, le soir, après cette journée si chargée d'émotion, il appelle son fils Evald dans la chambre. Il voudrait oublier l'argent qu'Evald lui doit, cette dette qu'il n'a pas pu effacer. Il voudrait qu'Evald lui pardonne sa mesquinerie, il voudrait régler les comptes. Clive, lui, passe la nuit à régler ses comptes avec son fils. Il se venge, se moque, se sent persécuter. Le lendemain, quand ce fils devient « vrai », et non plus le personnage que son père projette, Clive essaye de lui parler, mais sans démordre de sa position. *« Je sais que tu l'adorais (sa mère), alors que pour moi tu n'as jamais rien eu de plus profond que la foutue réprobation ». Dit Clive à Claud.*

Claud et Evald se ressemblent. Ils ont devant la vie une attitude froide. Claud dans la chambre d'hôtel confie à sa maîtresse : *« J'ai appris à me dominer, par réaction contre mon père. Je ne ressens rien. »*. Et Evald, dans la voiture dit à Marianne : « *Je n'ai pas été le bienvenu quand je suis né, dans un ménage qui était un brillant reflet de l'enfer. L'indifférence, la peur, la honte et le doute, ont été mes nourrices. Mon besoin à moi, c'est d'être mort, absolument mort et immobile. »*

Le narrateur du Miroir parle, lui aussi, très froidement à son ex-femme Natalia quand il veut retenir son fils. (« Peut-être qu'il y a devrait rester
avec moi »), c'est le petit qui dit : non, il ne faut pas. Ce sont trois portraits d'hommes qui n'ont pas pu pas su gérer leurs rapports avec leur fils.

trois portraits d'hommes
...leur fils

Les rapports des protagonistes aux personnages féminins, Marianne et Sonia, se ressemblent également. C'est Marianne qui va parler à Isak de sa froideur, et de la peur que cela lui inspire quand elle pense à Evald. Mais à la fin du film, c'est un lien de tendresse qui les unit. Dans la chambre, Isaac déjà dans son lit, voit entrer Marianne. Elle est en tenue de soirée, ils s'embrassent : *« Merci de m'avoir tenu compagnie en route. Je t'aime bien, Marianne. Moi aussi, je t'aime bien, père. »*. Sonia est le « personnage préféré du roman de Clive, la seule qui le surprend. Il dit à la fin : « *Vous me déroutez, Sonia, vous êtes impénétrable. Mais j'aime les femme énigmatiques ».* La faisant victime de son fils, il la met de son côté. Dans le Miroir, la même actrice joue le rôle de la mère et de l'épouse du narrateur. Similitude est moins stricte, mais la présence féminine a une valeur de douceur et de puissance qui rappelle les deux autres. Ce sont des figures de mystère.

Sous trois formes différentes, les trois protagonistes examinent leur vie, sous l'aspect des liens familiaux : le conflit, l'incompréhension, mais aussi l'amour et le pardon.

L'APPROCHE DE LA MORT

Dans la plupart des films que nous avons donné en exemple dans l'introduction, le.de départ la mort du protagoniste. « **Citizen Kane**, « **La Comtesse aux pieds nus** », « **Lhomme qui aimait les femmes** », sont tous les trois des films qui commencent par l'enterrement du personnage principal.

Pour les trois films que nous avons étudiés de plus près, la mort n'est pas encore un fait accompli : les protagonistes sont en face de leur mort et c'est cela qui les obligent à regarder leur vie en face.

Isaac n'est pas malade, mais il est vieux. La mort est présente dans son premier cauchemar. Psychologiquement, et imminente.

Clive est agonisant. Son délire est le fruit d'une lutte constante contre la mort qui approche. Elle est là physiquement. Le narrateur du Miroir est un homme encore jeune, mais il est malade, et sa mort est une mort spirituelle, une mort par la mémoire.

Ce qui créé la différence entre ces deux groupes de films et le point de vue : objectif où subjectif.

Les films que Welles et Mankiewicz sont des films « posthumes » objectifs, car les cinéastes se serve de témoignages pour réorganiser la spirale de la vie du personnage principal. C'est moins évident pour « **l'homme qui aimait les femmes** » parce que c'est le point de vue passe par le biais de l'œuvre écrite. Dans les films posthumes, la spirale est déjà refermée, sa fin est déterminée, et le film chemine en arrière comme dans un procès. On raconte leur vie parce qu'ils sont morts.

Les films de Resnais, Tarkovski et Bergman se situent à ce point de bascule : le terme de la vie et le seuil de la mort - c'est le personnage même qui réorganise son passé, en lui donnant un ordre affectif, dont le point de vue est subjectif. Les spirales de ces films ne sont pas encore fermées. Si nous considérons la mort comme le. Point final de la spirale, nous pouvons ajouter que « la mort imminente » correspond à un segment précédent ce point. La position des sujets qui suivent ce segment-là est « une position d'urgence ».

Les questions qu'ils n'arrivaient pas à se poser pendant leur vie, deviennent impératives. Le temps « d'avant » doit se réorganiser. Ils se racontent leur vie parce qu'ils vont mourir.

Dans tous ces films, la mort sert de repère, elle est une borne, « un contour » définitif qui permet une structure temporelle libre : c'est en « niveau » que le temps se retrouve.

Dans les films de Welles et Mankiewicz, le temps est libéré de son cours habituel par la mort. Mais le niveau passé reste tout de même chronologique.

Chez Bergman et Resnais, si les niveaux de temps s’enchevêtrent, la réalité du niveau de base suit encore son cours, et reste chronologique (une journée ; une nuit et son lendemain).

Dans le film de Tarkovski, le niveau de base perd de son importance, au mieux, il se confond avec la matière du passé.

L’agonie, qui est un fait biologique, est aussi une étape spirituelle : l’homme agonisant ressent et vit le temps en dehors de sa linéarité. Le cinéma a la possibilité de permettre à ces personnages de vivre - et pas seulement en pensée - des segments de temps, dans n'importe quel ordre. Cette possibilité de déplacement dans le temps, qui dans l'agonie est un fait psychologique complexe, est donnée dans le cinéma par le montage. Chaque plan de cinéma est une spirale fermée sur deux bouts par la naissance et la mort du moment. Le montage colle plusieurs spirales les unes à la suite des autres. Dans les exemples donnés, l'organisation de toutes ces spirales face à la mort imminente pour une nouvelle liberté.

Le temps est une catégorie de l'entendement qui évolue, les repères de la naissance et de la mort en étant les contours. Il n'est pas certain que le temps homogène des physiciens soit le temps réel, la durée des consciences n'est pas le temps des horloges. Toute vie spirituelle réside dans les multiples attitudes que l'homme peut prendre vis-à-vis de son passé, de son présent, de son avenir. Nous pensons que le cinéma et son langage sont un lieu de recherche permettant à l'homme de ce défier, de manipuler, de « sculpter » le temps, et cela devrait l'aider approfondir la compréhension de cette dimension.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes Tome III*, Editions Gallimard 1961.

Olivier ASSAYAS, Sting BJÔRKMAN, *Conversations avec Bergman*, Editions de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma 1990.

Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, 1989.

Antoine de BAECQUE, Andrei Tarkovski, Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, 1989.

Robert BENAYOUN, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Editions Stock ,1985.

Ingmar BERGMAN, *Laterna Magica*, Editions Gallimard ,1987.

Ingmar BERGMAN, *Les Fraises Sauvages,* scénario, Editions Robert Laffont.

Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, 1985.

David BORDWELL, Narration In The Fiction Film, University of Winsconsin Press (USA), 1985.

BJÔRGMAN, MANNS, SIMA, *Le cinéma Selon Bergman*, recueil d'entretiens, Cinéma 2000, Edition Seghers 1968.

Noël BURCH, *Une Praxis du cinéma*, Editions Gallimard 1986.

Gilles DELEUZE, *L'image-Mouvement et l'Image-Temps*, Editions de Minuit 1895.

Sigmund FREUD, *Le Rêve est son Interprétation*, Editions Gallimard 1989.

J. Luc Godard, *Godard par Godard*, Editions de l'Etoile /Cahiers du cinéma 1985.

Carl G. JÜNG, *l'Homme et ses Symboles*, The Senefelder, Printing Co., 1964.

Albert JURGENSON, Sophie BRUNET, *Pratique du Montage*, FEMIS,1990.

Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Editions Universitaires.

J. Paul Sartre ; *l'Imaginaire,* Editions Gallimard 1986.

Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*. Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989.

Dominique VILLAIN, *Le Montage au Cinéma*, Editions des Cahiers du cinéma, 1991.

Alain et Odette Virmaux, *Les Surréaliste et le Cinéma*, Editions Seghers 1976.

REVUES

L'avant-Scène n° 195, *Providence*, rédaction du découpage par Claude Beylie, novembre 1977.

Cinématographe n°34, *Le rêve à l'Ecran*, Janvier 1978.

Cinématographe n° 88, *Spécial Alain Resnais*, La Vie est un Roman, avril 1983.

Cinématographe n° 97, *Flash-Back*, février 1984.

Cinématographe n°108, *Les Monteurs*, mars 1985.

Études cinématographiques n° 131-134, Ingmar Bergman 2, *La Mort, le masque et l'être*, Lettres Modernes – Minard 1983.

Filmographie

Ingmar Bergman

L'Attente des femmes, 1952

Les Fraises Sauvages, 1957

A travers le Miroir 1961

Alain Resnais

Hiroshima mon Amour, 1959

L'année Dernière à Marienbad, 1960

Muriel, 1963

La Guerre est finie, 1965

Staviski, 1973

La Vie est un Roman, 1983

L'Amour à Mort, 1984

Mélo,1986

Andreï Tarkovski

L'enfance d'Ivan, 1962

Andreï Roublev, 1966

Solaris, 1972

Le Miroir, 1974

Stalker, 1979

Nostalgie, 1983

Louis Buñuel

Un Chien Andalou, 1928

La Vie Criminelle d'Archibald de la Cruz, 1954

Belle du jour, 1966

Tristana, 1969

Le Fantôme de la Liberté, 1974

Cet Obscur Objet du Désir, 1977

Autres

Entracte, *René Clair*, 1924

Citizen Kane, *Orson Welles*, 1941

Orphée, *Jean Cocteau*, 1950

La Comtesse aux pieds nus, *Joseph Mankiewicz,* 1954

0 et 1/2, *Frédéric Fellini*,1963

L'homme qui aimait les femmes, *François Truffaut*, 1977