

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**La Poétique du Hors-Champ
dans
Le Miroir d'Andreï Tarkovski**

Par

Serge Abiaad

Département d'Histoire de l'Art
et des
Études Cinématographiques

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maîtrise (M.A)
En Études Cinématographiques

Septembre, 2007
©Serge Abiaad, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La poétique du hors-champ dans le *Miroir* d'Andreï Tarkovski

Présenté par :

Serge Abiaad

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directrice de recherche
Édouard Mills-Affif, membre du jury

Mémoire accepté le 04 décembre 2007

Résumé

Cette recherche propose une réflexion sur l'invisible au cinéma, et plus particulièrement dans *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski. Il s'agit d'une relecture de l'image à partir de ce qu'elle cache de par les théories et l'historicité du hors-champ visuel et auditif, de ce qui a attiré au spatio-temporel et du dispositif technique du cinéma. Nous questionnons l'effet du cadre et de ses limites sur la perception narrative, intellectuelle et émotionnelle du spectateur qui est constamment submergé depuis la naissance du cinématographe par la saturation et la satiabilité de l'écran.

Nous envisageons d'étudier *Le Miroir* depuis la vicissitude de certaines configurations générales. D'abord un bref historique du hors-champ, commençant par les premiers temps du cinématographe en passant par son institutionnalisation et son développement théorique. Ce survol historique nous permet de développer les aspects théoriques du hors-champ conséquents à notre étude.

Ensuite, la conception du hors-champ comme espace imaginaire par excellence qui est intrinsèquement lié au temps. Les deux espaces contigus, le dedans et le dehors, n'ont pas le même degré d'existence et ne font pas partie exactement de la même scène filmique puisque le hors-champ ne fait pas dans cette étude, l'objet d'analogies physiques, mais principalement intangibles.

Nous étudions finalement le rapport de l'en-dehors avec la parole et le regard. Le hors-champ n'est pas toujours défini physiquement, visuellement, mais dépend d'un lien privilégié avec le récit, celui d'un narrateur extra-diégétique, en voix-*off*, ou d'un personnage en-deçà, signifié par le regard posé sur lui. La parole et le regard sont les exorcistes de l'invisible, des formes de corrélation poétique dans leur raccord à l'image.

Nous concluons notre étude par un scénario pour court-métrage, suivi d'une synthèse du hors-champ par rapport au scénario.

Mots clés : Tarkovski, cinéma, hors-champ, invisible, espace-temps, scénario

Abstract

This dissertation would like to bring up a reflection upon the invisible in film, and more particularly in Andreï Tarkovsky's *Mirror*. It is an attempt to reread the image from what it hides, using off-screen theories. We call into question the impact of the frame and its limits on the narrative, intellectual and emotional perception of the audience who has been constantly submerged since the birth of cinema, by the saturation of the screen.

We start with a brief history of the off-screen from early cinema, to its institutionalization and current theoretical developments. This historical reading will allow us to develop certain aspects of the off-screen relevant to our study.

Then, we analyze the conception of the off-screen as an imaginary space intrinsically linked to time. The two contiguous spaces, the inside and the outside, do not share the same degree of existence and are not part of the same filmic space since the off-screen we study is not the object of physical analogies but predominantly intangible ones.

Finally, we study the relationship of the off-screen with sounds and characters' gaze. The off-screen is not always physically and visually defined but is contingent upon a privileged link with an extra diegetical narrator in voice-off, or a hidden character signified by the gaze of a visible one. Sound and gaze are the exorcists of the invisible; they represent a poetic correlation in their continuity with the image.

We conclude our study with an original script for short film, followed by a synthesis of the off-screen in relation to our script.

Key words: Tarkovsky, cinema, off-screen, invisible, space-time, script

Je remercie Silvestra Mariniello pour son écoute indéfectible ses corrections précises, ses conseils perspicaces, et sa sensibilité.

Mes parents pour leur générosité

Le Laïka pour l'hospitalité,

Hoda pour sa patience.

À mes arrières grands-parents et futurs enfants.

Table des Matières

Introduction à l'Étude3

CHAPITRE 1 : Le Hors-Champ comme Langage Filmique

1.1 Introduction.....10

1.2 Ombres et *Lumière*.....12

1.3 Méliès et le « Plan Autarcique ».....14

1.4 Définitions.....18

1.5 Théories Générales.....21

CHAPITRE 2 : Le Rôle Spatio-Temporel du Hors-Champ

2.1 Introduction.....28

2.2 Cause de l'Effet.....30

2.3 Le Miroitement de la Mémoire.....33

2.4.1 Hors-Champ dans le Champ.....35

2.4.2 Hors-Champ domaine du Trans-spatial.....37

2.5 Figure de l'absence.....40

CHAPITRE 3 : Son et Regard comme Échos du Hors-Champ

3.1 Introduction.....44

3.2 Le Son et *Son Double*.....45

3.3 Le Son comme Écho Mémoriel.....48

3.4 La Décomposition de la Musique.....50

3.5 Regard Égard, Regard Égaré.....55

3.6 Le Regard Comme Simulacre.....	57
3.7 Le Regard du Regardant.....	59
CHAPITRE 4 : Scénario.....	63
CHAPITRE 5 : Synthèse.....	84
Fiche Technique	94
Bibliographie.....	95

« Il se peut que la beauté naisse quand la limite
et l'illimité deviennent visibles en même temps,
c'est-à-dire quand on voit les formes en
devinant qu'elles ne disent pas tout »¹

Jaccottet, Philippe.

« Le réel est l'invisible »

Platon

Introduction à L'étude

Dans son livre *Le Temps Scellé* traduit posthumément, Andreï Arsenevitch Tarkovski écrit ce qui suit à propos de cognition: « N'a-t-on pas dit qu'il fallait oublier la grammaire pour pouvoir bien écrire ? Il est vrai qu'il faut connaître, avant de pouvoir oublier »². Dans cet ordre d'idée et en conjonction avec notre étude nous pouvons humblement ajouter que pour bien regarder, il faut savoir murer le regard. L'approche du hors-champ peut être herméneutique, intuitionniste, mais à bien regarder, et à bien des égards, se dessinent les reliefs de l'absence.

Le cinéma d'Andreï Tarkovski ne se satisfait pas de montrer par l'image, encore moins de démontrer. Son œuvre, en l'occurrence *Le Miroir*, confirme une ouverture, une certitude que toute idéologie ne peut jamais se dresser comme fondement péremptoire, ferme et fermé. N'a-t-il par rejeté l'apologie faite par Jean-Paul Sartre à l'égard de son premier long métrage *L'Enfance d'Ivan*, sous prétexte que celle-ci ne relevait que d'observations idéologiques³ ? Tarkovski prônait l'idée que le film n'est pas une composante d'images structurées, progressant dans le temps à l'intérieur même d'une

¹ Jaccottet, Philippe. *La Semaïson. Carnet, 1954-1979*, Gallimard, Paris, p.8

² Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé. Cahiers du Cinéma*, Paris, 1989, p.59

³ Dans « *Portrait d'un Cinéaste en Moine Poète* », entretien réalisé par Laurent Cossé et publié in Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, p.106-111, Tarkovski déclare « Sartre a défendu ardemment le film contre les critiques de la gauche italienne (...). Pour moi ce n'était pas une défense valable. Je recherchais une défense artistique, et non idéologique. »

séquence. En effet, *Le Miroir* ne se limite jamais aux plans clos et pour reprendre Gilles Deleuze, le cinéma tarkovskien est d'abord « transparent ». Nous serions tentés, comme le fit jadis le père⁴ du cinéaste, de répudier le terme de cinéma pour lui attribuer plutôt celui de méta-cinéma, par cause de son aspect ontologique s'imprégnant du rêve, de la mémoire, de l'invisible, de l'intangible, de l'irréalisme, voire de l'absence : « sans montrer le héros, [...] son caractère unique et son monde intérieur pourraient être ainsi amenés au plein jour. Le héros est physiquement absent mais vit par tout ce qu'il ressent et pense.⁵ ». Cette absence est comblée par une lecture en filigrane des images scindées principalement par les différents aspects du hors-champ.

Ce mémoire est une tentative d'élucider le hors-champ à travers Tarkovski, mais aussi Tarkovski à travers le hors-champ, puisque ce dernier est simultanément un exercice langagier servant à exprimer aussi bien une complétude du champ filmique, que spirituelle, et comme l'écrit Barthes : « Le filmique, c'est dans le film ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée, le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulés »⁶. En sculptant dans le temps, Tarkovski, au lieu de créer sa perception de la réalité sociale, ne fait qu'exprimer sa philosophie de la vie. Le temps, compressé dans l'image, ouvre toutes les possibilités d'interprétation, se défaisant dès lors de toute sémiologie confinant le regard du spectateur aux offrandes uniques de la représentation imageante.

⁴ Arseni Tarkovski, le père d'Andreï, lui dit dans une conversation suite à la première du *Miroir* : « Andreï, ce ne sont pas des films que tu fais. » *Exergue précédant la préface du Temps Scellé*

⁵ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé op. cit.* p.30.

⁶ Barthes, Roland. *Le Troisième Sens*. Cahiers du Cinéma, N 222 (Juillet 1979), Paris p.18

Le Miroir, film autobiographique, est une expérience qui prend lieu au-delà de l'espace et du temps, au-delà du vu et de l'entendu, dans les recoins seconds du regard spectatorial. Voir n'est plus croire, mais une catharsis de ce qui nous lie à la matière, « le hors-champ est la résolution par l'image du problème de l'impossibilité, constatée dès ses débuts, d'un cinéma total »⁷ écrit Stéphane Zagdanski. En d'autres termes, assujettis au cinéma Tarkovskien, le hors-champ peut être vu comme le représentant de l'image, celui qui la domine pour lui donner sa conformité. L'image serait donc le fruit du hors-champ, de ce dont elle est dérivée.

Tout part d'une conviction : Notre regard ne fait qu'écrémer la réalité ou l'ambiguïté de l'image. Dans *Le Miroir*, la voix des personnages par exemple ne s'ancre pas toujours dans les répercussions de la logique temporelle et référentielles, dans la mesure où elle fait écho dans un rêve ou un souvenir. Antoine de Baecque écrit à propos de ce déphasage de la pensée que « les personnages ne se souviennent pas, ils se souviennent d'un souvenir et la voix qui appelle les êtres de la mémoire n'est elle-même qu'une voix-off, une voix remémorée (...) Tarkovski a cette ambition démesurée : il filme la mémoire au plus-que-parfait. »⁸

Dans *L'image peut-elle tuer ?*, la philosophe Marie-José Mondzain rend compte de l'importance du non-vu, de l'immanence du hors-champ dans le champ, de la désignation de l'invisible dans le visible. Certains films demandent une analyse des images en les accompagnant de ce qu'elles cachent, de ce qu'elles extrapolent par

⁷ Zagdanski, Stéphane. *La Mort dans l'Oeil*. Maren Sell Editeurs, Paris, 2004, p, 103

⁸ De Baecque, Antoine. *Andrei Tarkovski*. Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1989, p.80

l'absence, de ce qu'elles manifestent dans un ailleurs, un ailleurs qui existerait dans un espace et un temps autres, faisant appel à l'imaginaire du spectateur.

Nous vivons à une époque où cet imaginaire est remis en question. A savoir, est ce que l'invisible est menacé ou pas ? Est-ce que la saturation du champ et le sentiment que l'industrie du visible a tendance à nous assurer et nous convaincre que tout ce qui est donné à voir et à identifier englobe en sa totalité le réel? En d'autres termes, en l'occurrence cinématographiques, est ce que tout est dans le champ et le champ dans le tout, où est ce que la vitalité du champ vient de son impossibilité à totaliser quoi que ce soit ? « Dans *Le Miroir*, écrit Luca Governatori dans son étude sur la pensée tarkovskienne, les clés sont invisibles. Logique poétique, logique d'un monde qui ne nous livre pas son sens.»⁹

Au cinéma, l'image rétracte la distraction, elle prend le pas sur le pouvoir de l'imagination du spectateur, au point où la possibilité de distanciation est presque parfaitement oblitérée. « L'interprétation est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale.»¹⁰ Le champ-contrechamp, le travelling, le *zoom out* ou autres procédés de déploiement du caché ouvrent l'espace pour mettre en contexte le plan initial, un façonnage direct et formel d'exhiber au spectateur ce qu'il ne pouvait voir, il n'y a donc plus de place pour l'interprétation puisque l'invisible n'est plus fantasme et les images ne se révèlent plus à nous de façon onirique.

⁹ Governatori, Luca. *Andrei Tarkovski, l'Art et la Pensée*. L'Harmattan, Lausanne, 2002, p. 31

¹⁰ Agel, Henri. *Métaphysique du Cinéma*. Payot, Paris, 1976 p.24

Cette étude porte donc l'accent sur l'invisible au cinéma, et plus particulièrement dans *Le Miroir* d'Andreï Arsenevitch Tarkovski. Il s'agit d'une tentative à faire une relecture de l'image à partir de ce qu'elle cache de par les théories et l'historicité du hors-champ visuel et auditif, de ce qui a attiré au spatio-temporel et du dispositif technique du cinéma. Nous questionnons aussi l'effet du cadre et de ses limites sur la perception narrative, intellectuelle et émotionnelle du spectateur qui est constamment submergé depuis la naissance du cinématographe par la saturation, la satiabilité de l'écran.

Il existe une politique du regard qui s'impose depuis la création du cinématographe, elle prend en otage notre désir ainsi que notre manière de voir. « Ce qui se met en place dans un geste, est un geste d'adieu à l'image. »¹¹ Mondzain explique par là que la production de signes entraîne la disqualification du sens projeté, ces signes mis en place pour éclairer, deviennent vite des pièges à regard. L'image est donc le résultat d'un geste qui produit un sujet producteur de signes, résistant par là à une fusion avec l'origine, un point de départ qui le construit comme sujet d'une symbolisation. L'élimination du visible, va s'accompagner progressivement, d'une disqualification du visible. Le combat perpétuel du *Miroir*, est d'exister sans se montrer, de s'enfuir de sa propre image. Le miroir comme objet et dans sa rhétorique comme film, est semblable à un champ inexistant, un hors-champ dans le cadre, où « le physicalisme des objets et des relations humaines est continuellement réfracté, distordu, doublé, pour être mis à nu et d'en extraire les vérités fondamentales »¹² (*c'est nous qui traduisons*).

¹¹ Mondzain, Marie-José. *L'Image Peut-elle Tuer?* Bayard, Paris, 2002, p.59

¹²Vida Johnson et Graham Petrie. *Andreï Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indiana University Press, Indianapolis 1994, p.117

1895 est l'année où tout se met en branle, que ce soit du côté de la psychanalyse, des sciences humaines, de la phénoménologie, des arts visuels, c'est l'année de l'entrée en gare du train qui sema la terreur (Ciotat), c'est la première image, la genèse d'une mobilisation sur ce qu'est de voir. Ce geste fondateur du cinéma, qui n'est autre que l'image en mouvement, est suivi d'une opération d'élimination de la présence, il n'y a d'images que de ce qui n'est pas là, y compris dans la présence de ce qui est là. Dans la deuxième séquence, qui est l'ouverture post-générique du film, la *voix-off* matérialise non seulement les images, mais l'absence de l'image, celle du père qui apparaît au-delà de notre regard, dans la nostalgie des paroles. Un peu plus loin dans cette même séquence, une bouteille et un livre tombent à terre par intervention divine et nous réalisons que nous ne sommes pas dans un mode (nous serions tentés de dire *monde*) consensuel de narration, puisque ceci n'est plus ce que nous croyons être une mémoire, ni ce qu'on aurait pu croire être un rêve, mais une expérience dans les strates multiples au sein de l'image. Nous sommes là où nous voulons être, par le biais de l'image, notre regard dépasse celle-ci pour se réfugier dans l'allusion qu'elle dresse¹³.

Nous envisageons d'étudier *Le Miroir* depuis la vicissitude de certaines configurations générales. D'abord un brève historique du hors-champ, commençant par les premiers temps du cinéma(tographe) en passant par son institutionnalisation et son développement théorique, en corrélation ou dissemblance avec notre film. Ce survol historique nous permettra de développer les aspects théoriques du hors-champ conséquents à notre étude. Ensuite, la conception du hors-champ comme espace

¹³ Se référer pour la suite de cet argument à la page 63 pour un exemple sur la dualité narrative où le regard posé provient d'en-deçà de la sixième portion de l'écran, celle du spectateur.

imaginaire par excellence qui est intrinsèquement lié au temps. Les deux espaces contigus, le dedans et le dehors, n'ont pas le même degré d'existence et ne font pas partie exactement de la même scène filmique comme défini dans *Esthétique du Film*¹⁴, puisque le hors-champ ne fait pas dans cette étude, l'objet d'analogies physiques, mais principalement intangibles. Finalement, le rapport de l'en-dehors avec la parole et le regard. Le hors-champ n'est pas toujours défini physiquement, visuellement, mais dépend d'un lien privilégié avec le récit, celui d'un narrateur extra-diégétique, en voix-off, ou d'un personnage en-deçà, signifié par le regard posé sur lui. La parole et le regard sont les exorcistes de l'invisible, des formes de corrélation poétique dans leur raccord à l'image. Nous concluons notre étude par un court scénario pour court-métrage, suivi d'une synthèse du hors-champ par rapport à la première séquence du scénario.

¹⁴ La définition d'Aumont est celle que nous privilégions comme nous le verrons à la page 18

« *Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus au monde. Il faut que le Cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance au monde, notre seul lien.* »¹⁵

Gilles Deleuze

« *Ce monde, tel que nous le voyons, est en train de passer.* »

Paul de Tarse

CHAPITRE 1 : Le hors-champ comme langage filmique

1.1 Introduction

D'emblée, mettons Tarkovski et son *Miroir* de côté dans la première partie de ce chapitre pour un tour d'horizon détaillé et essentiel à notre étude du hors-champ, nous permettant d'enfreindre les pièges téléologiques et idées préconçues de l'existence indubitable du hors-champ avec la naissance du cinématographe.

Par tâtonnement, le hors-champ se forgera une place narrative et esthétique, mais comme conscience spectatorielle, le non-vu préfigure dans les tous premiers films, à commencer par *L'Entrée d'un train à la Gare de Ciotat* (Lumière, 1895) film qui capte le mouvement dans sa saisie du monde en illustrant littéralement les « Six segments du hors-champ »¹⁶. Près de vingt ans après son avènement, le hors-champ sera institutionnalisé, démystifié, en en faisant usage de manière purement esthétique, sans insinuation ou rajout narratif, avec des films tel que *Amour Pédestre* (Fabre, 1914), film du mouvement futuriste qui utilise harmonieusement le hors-champ pour faire le récit

¹⁵ Deleuze, Gilles. *Image-Temps : Cinéma 2*. Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.223

¹⁶ Noël Burch dans *Praxis du Cinéma* propose une description pragmatique du hors-champ qu'il divise en six segments: les confins immédiats des quatre premiers segments déterminés par les quatre bords du cadre, le segment comprenant tout ce qui se trouve derrière le décor, dans notre cas de « l'Entrée d'un train à la gare de Ciotat », ce segment se trouve derrière l'horizon, et finalement le sixième segment étant l'espace hors-champ derrière la caméra, l'en-deçà, qui fera l'objet d'une étude au dernier chapitre.

d'une conquête amoureuse par la contemplation des pieds, le corps étant délimité par le cadre. Voici une forme de récit purement spatial. Dans les films homo-cadre¹⁷, à l'exception des vues à transformations qui incorporent le non-vu dans le vu, le hors-champ reste imaginaire puisqu'il nous est jamais révélé, il n'y a ni montage qui viennent divulguer l'espace abstrait ou les coulisses de l'action, ni mouvements de caméra qui puissent mettre au clair les suggestions faites par le hors-champ. Le seul espace, celui de la révélation, est le cadre, où les événements qui ont eu lieu en dehors du regard du public viennent prouver l'existence de ce hors-champ. Désormais, le cinéma touche à ce pouvoir divin, celui de faire croire aux plus sceptiques en leur cachant le tout. Un exemple étudié par Noël Burch dans son approche empirique est le film « Nana » (Renoir, 1926), où il reconnaît la fragmentation du concret et de l'imaginaire du hors-champ. Burch écrit ce qui suit : « Lorsque dans Nana la main de l'impresario entre dans le champ pour prendre la coquetière, l'espace ou celui-ci se trouve et qu'il définit est imaginaire, puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait pas à qui appartient ce bras. Mais au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble, cet espace devient rétrospectivement concret. »¹⁸ Ce passage dans *Praxis du Cinéma* lui vaudra plusieurs critiques, surtout celles d'un autre grand théoricien du hors-champ, Pascal Bonitzer, pour qui, comme nous le verrons, le hors-champ est à tout jamais « imaginaire »¹⁹.

¹⁷ Gaudreault André et Frank Kessler. « L'acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne », in Laura Vichi (direction), *L'Uomo visibile. L'attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/The Visible Man: Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, 2002, p.27

¹⁸ Burch, Noël. « Nana ou les deux Espace »s in *Praxis du Cinéma*. Gallimard, Paris, 1969, p.36

¹⁹ Se référer pour la critique de Bonitzer aux pages 20-21 de notre étude.

Le hors-champ pour la première fois s'isole comme un langage en soit, un langage artistique d'abord qui ouvre le chemin au cinéma expérimental, et un langage narratif qui développe une histoire laissant au spectateur libre cours de lier la logique à l'imaginaire.

1.2 Ombres et *Lumière*

Au commencement, quand les « Lumière » furent, le chasseur d'images ou cadreur, qu'on qualifierait aujourd'hui de cinématographe, cherchait à maintenir l'action dans son cadre, se souciant d'abord de la continuité du profilmique que le hors-champ pouvait perturber par les entrées et sorties des badauds. Au tout début donc, le hors-champ était l'ennemi du cinéma. Les caméramans des frères Lumière se heurtaient dans les films de vue aux interventions des flâneurs²⁰ dans l'avant-champ. Dans *Rome : Cortège au Mariage du Prince de Naples* (Lumière, n°283) par exemple, un soldat en uniforme armé d'un sabre, pénètre brusquement le champ du profilmique pour chasser des curieux qui ont envahi le cadre et qui, de par leur empiètement, volent le spectacle à l'observateur. Une intervention similaire se produit dans *Paris : Bassin des Tuileries* (Lumière, n°150) où un jeune homme est brutalement écarté pour s'être arrêté devant le spectacle que le cadreur s'entreprenait à filmer.

Dans les vues plus narratives, il s'agissait de garder une action centripète au sein du cadre, comme l'expliquent Gaudreault et Kessler « c'est la condition de survie de l'événement filmique que l'instance actorielle doit assurer en respectant les limites

²⁰ Terme de Baudelaire désignant les passants et repris par Livio Belloï dans son article *Lumière et la vue*

imposées par le cadre, sinon la sortie du hors-cadre est considérée une défection du profilmique ». ²¹ *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1895) en est un archétype parfait. Le film montre un gamin jouant un vilain tour à l'arroseur avant de prendre la fuite vers la partie supérieure du cadre. Il est rattrapé avant sa sortie qui aurait provoqué une rupture de l'événement, et donc une rupture de la continuité. Dans *La Sortie des Usines Lumière* (Lumière, n° 91), où l'action est centrifuge, les employés sortent des deux côtés du cadre, mais le regard spectatorial est tout de même dirigé au centre du cadre, là où l'action congruente se déroule.

Nous sommes en 1895, le chasseur d'image est un apprenti spectateur qui tente de s'imaginer l'effet qu'aura sa monstration sur le public. Il sait déjà que le hors-champ est un danger du métier, il capte l'action et décapite ce qui en détrompe la continuité. Dans *Loubet aux Course* (Lumière, 1899), lorsque le président Loubet sort inopinément du cadre, l'opérateur a le réflexe d'arrêter le tournage pour le reprendre au moment opportun, créant donc un film pluri-ponctuel sans mettre en péril la continuité de la vue. Par contre, les preneurs de vue d'Edison se préoccupaient moins des entrées dans le cadre. Effectivement ces interventions ajoutaient à la narrativité des vues. Dans *Seminary Girls* (Edison, 1896), des filles en pension se débattent avec des coussins, quand la gouvernante fait son entrée par une porte du haut du cadre. L'utilisation directe du hors-champ a longtemps eu comme rôle de faire intervenir un personnage pour couper l'action. L'intrusion dans *Le Miroir* de personnages et d'objets agissait souvent comme une césure ontologique. Cette coupure engendrait par exemple

²¹ Gaudreault André et Frank Kessler. « L'acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne », Op. cit p.26

les transitions temporelles, ou un réveil brutal. Un morceau de drap traverse inexplicablement le champ dans un rêve d'Alexei enfant qui se réveille en murmurant le mot *Papa*. Le drap peut être vu comme l'allégorie d'une prémonition, à savoir le départ du père.

1.3 Méliès et le « plan autarcique »

Du paradigme Lumière nous passons au paradigme Méliès. Nous avons évoqué jusque là l'existence d'un hors-champ créé par l'existence même du cadre. Les films Lumière voulaient que l'instance spectatorielle réfute le hors-champ comme partie intégrante de la prise de vue, ils centralisaient l'action ou coupaient la bande pour réamorcer une action continue. L'existence même du hors-champ dans les vues Lumière suscite sa non-existence dans le sens où le regard du spectateur est toujours guidé vers le centre, vers l'action visuelle, alors que chez Méliès c'est l'abstraction du hors-champ qui interroge le spectateur sur son éventuelle existence. Nous pouvons argumenter deux approches du hors-champ chez Méliès, d'abord celle de l'homogénéité du vu et du non-vu appartenant à un même espace imaginaire parfaitement homogène appelé espace filmique, ensuite à une conception plus technique, celle de l'hétérogénéité du hors-champ par rapport au champ qui serait l'espace de la production où joue tout l'appareillage technique, le travail de la réalisation, et dans le cas spécifique de Méliès, le changement de décor.

C'est avec Méliès et ses vues à transformation que l'on pourra pour la première fois « articuler de manière très précise un état primitif du hors-champ, une disposition

spécifique et originaire ». ²² Dans ses films, le personnage se substitue, change de vêtement, disparaît, ou même change de place au niveau du même cadre, il y a donc un truquage, une saute, où le personnage, en temps réel, sort du cadre, se rhabille, et y retourne pour reprendre le tournage. Comme l'explique David Bordwell « le laps de temps écoulé entre l'arrêt de la caméra et sa remise en marche a pour fonction de permettre au personnage de sortir du champ, de changer de vêtements et de réapparaître ainsi, dans sa nouvelle mise, instantanément métamorphosé dans la diégèse grâce à la saute. » ²³ Pour le spectateur de 1897, il y a éblouissement, la magie théâtrale s'est transférée à l'écran, il se questionne sur ces trucages et leur agencement, et prend conscience d'un espace filmique. Ces sautes articulent plus un état du hors-champ qu'une complétude théorique, elles énoncent une idée conceptuelle de ce dernier. « Sur le plan spatial, le cinéma de Méliès se définit comme un cinéma du dedans reposant essentiellement sur une conception de l'écran comme cadre centripète » ²⁴, écrira Belloï. En d'autres termes, dans les vues à transformations conçues par Méliès, tout est déjà dans le plan, il n'y a pas « d'ailleurs du plan » ²⁵. Le plan s'autosuffit et n'a nullement besoin du hors-champ pour formuler une complétude, ce que Noël Burch appelle « l'Autarcie du Plan ».

Le plan constitue donc un tout de par lui-même, c'est une entité en soi. C'est la différence paradoxale avec les films des Lumières, où les spectateurs, conscients du hors-champ, n'y portent pourtant aucune attention alors que Méliès lui, conscientise sur le

²² Belloï, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. Revue Belge du Cinéma No 31, 1992. p.3

²³ Bordwell, David. *La Saute et L'Ellipse*. Revue Belge du Cinéma No 22-23, 1988 p.87

²⁴ Belloï, Livio. *Poétique du Hors-Champ*. *Op. cit.* p.6

²⁵ Expression de Belloï empruntée à Méliès pour expliquer l'homogénéité du plan.

non-vu par l'effacement même de celui-ci. « Si originellement, essentiellement, le cinématographe Lumière est dédoublement, le cinéma Méliès lui, originellement, essentiellement, est métamorphose. »²⁶ Le faux-raccord dynamise l'espace de la diégèse ; le hors-champ n'existant pas, une force se doit de prendre sa place.

Si l'on s'attarde sur Méliès c'est évidemment parce qu'il est le chef de file de ce cinéma prestidigitateur et qu'il aurait surtout écrit un important article *intitulé Les Vues Cinématographiques*, publié en 1907, et qui serait le premier essai théorique du cinéma dans lequel il analyse entre autres l'effet des sautes. Ces sautes obéissent aux quatre opérations rhétoriques fondamentales à commencer par la suppression, initiée dans *Escamotage d'une Dame au Théâtre Robert-Houdin* (Méliès, 1896) ou encore dans *La Conquête du Pôle* (Méliès, 1912) où le hors-champ suggère la disparition d'un explorateur qui se serait fait avaler par un monstre. La suppression incite donc une sortie du champ qui n'est pas diégétique, mais qui induit une continuité homo-cadre qu'on appelle « uniponctualité apparente »²⁷. En second lieu l'adjonction est quand à elle orientée vers la figure de l'apparition ou réapparition. La victime du monstre, pour reprendre l'exemple précédant est recrachée suite aux coups de fusil des explorateurs. Une troisième saute est la substitution qui transforme un passage du rien au tout et vice versa, ou un personnage de lui-même à un autre. Le dernier type de saute est la permutation, qui modifie au sein du cadre les places respectivement occupées par les décors ou personnages. *Le Diable au Manoir* (Méliès, 1896) pour ne citer qu'un

²⁶ Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Editions de Minuit, Paris, 1978. p.62

²⁷ Gaudreault, André. Kessler, Frank. *L'acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne Op. cit.* p.26

exemple, démontre un redéploiement des chaises qui résulte en un exercice réussi du burlesque.

Tous ces trucages impliquent une modification du champ, qui, dans un cas non illusionnant, viendrait du hors-champ. Or, l'utilisation du hors-champ est elle-même diégétique, insinuant que le champ lui-même incorpore le hors-champ. L'assassinat du hors-champ par Méliès entraîne la première cogitation sur le phénomène même de tournage même s'il avait pour but primordial d'amuser son public, et non d'ouvrir les horizons théoriques du hors-champ. Jacques Aumont, en parlant de Pascal Bonitzer, écrit que ce dernier « aborde la question du hors-champ « anti-classique », qui serait hétérogène au champ, se définissant comme l'espace de la production au sens large du mot »²⁸. Méliès est le précurseur de cette approche. Il incorpore même l'idée du leurre dans son concept du hors-champ technique, « Un tel point de vue (espace de la production) est loin d'être sans intérêt ; il a en particulier la vertu de mettre fortement l'accent sur le leurre que constitue la représentation filmique, en occultant aussi systématiquement toute trace de sa production »²⁹.

Autant que le cinéma des frères Lumière et celui de Méliès divergent dans leurs genres ; prétention documentaire versus prétention fictionnelle, naturalisme versus spectacle, aucun des deux ne peut nier l'importance de la monstration centripète, le reflux de toute l'action au centre de l'image. La particularité du hors-champ chez Méliès étant de contracter ou resserrer l'action vers son centre de gravité à tel point que les

²⁸ Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Esthétique du Film*. Nathan, Paris, 1983. p.19

²⁹ Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1976. p.17

personnages, décors ou autres éléments diégétiques ne peuvent apparaître, se dissiper, se substituer ou se permuter que dans l'instantanéité de la saute, sans contraindre ces éléments à faire usage des bords latéraux du cadre.

1.4 Définitions

Jusque là, le hors-champ est représenté comme le discours critique sur le mode de l'émerveillement, il n'existait pas vraiment pour la théorie. Parler du hors-champ est une sorte d'institutionnalisation théorique de l'absence, il est pris au piège, confiné à un rôle purement suggestif ou d'agencement, il va désormais se confirmer dans sa vocation d'outil spécifique à l'approche du film.

Le hors-champ dans *Le Miroir* bascule dans l'espace de la réception et de la lecture, il devient l'inconscient du film, c'est à ce moment que l'on peut en dessiner les contours, par la compréhension profonde, et l'opération raisonnée de l'interprétation. Le champ du *Miroir* est clairement le miroir réfracté dans le temps de son hors-champ. Le problème de la définition de ce hors-champ commence lorsqu'on le considère comme une donnée autonome, puisqu'une telle indépendance est à priori impossible à concevoir comme il apparaît dans le lexique technique. Vincent Pinel dans le *Vocabulaire Technique du Cinéma* définit le hors-champ comme l'opposé exact du champ, à savoir la « portion d'espace non retenue à la prise de vues et située à l'extérieur du cadre »³⁰. Le hors-champ nous paraît de prime abord comme précaire. Pas de hors-champ sans le

³⁰ Pinel, Vincent. *Vocabulaire Technique du Cinéma*, Nathan Université, Paris, 1996, p.197

champ. Le cinéma est indubitablement placé sous le signe du visible et le hors-champ de l'ordre de l'implicite.

Ira Konigsberg quant-à elle, définit le *off-screen* comme « *any character, object or action not seen on the screen but known to be part of the scene or near the location photographed, or any sound originating from such an area. We might hear an off-screen voice or watch a character viewing an off-screen action* »³¹. Cette définition donne au spectateur le pouvoir d'articuler champ et hors-champ et la capacité de formuler le hors-champ comme une hypothèse sans cesse négociable. Mais la définition la plus intéressante pour notre étude est celle que proposent les auteurs de *Esthétique du Film* : « L'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque. »³². Le hors-champ serait donc la conscientisation du spectateur d'un prolongement spatial, qu'il se doit d'imaginer et de mettre en place au sein même du récit.

Avec l'entrée en scène de l'imaginaire, le hors-champ prend son envol. Celui-ci n'est plus exclusivement une donnée ou auxiliaire narratif, mais englobe toutes les formes de l'implicite et du non-dit, dans une rivalité ou une alliance entre l'espace et le temps. Bonitzer défend l'attribution analytique du hors-champ en critiquant l'étude de Noël Bruch dans son article *Nana ou les deux Espaces* où celle-ci réduit la représentation du hors-champ à deux modes, le concret, qui est un espace destiné à

³¹ Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. Meridian, New York, 1987, p.242

³² Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Esthétique du Film*, Op. cit. p.18

« devenir champ » donc à s'actualiser, et l'autre imaginaire, qui est de l'ordre du non-perçu. Bonitzer écrit :

« Il n'y pas de devenir champ du hors-champ [...] mais une existence diversifiée, du hors-champ au champ, dont s'articule l'espace cinématographique, par déplacement du regard. Imaginaire veut dire que, en l'absence d'un plan pour le situer, on ne peut qu'imaginer l'espace hors-champ. »³³

Et plus loin,

« Ce qui importe c'est cette articulation du champ et du hors-champ, de l'espace-*in* et de l'espace-*off* ; où l'espace-*off* n'est utilisé que pour donner un supplément de réalité à ce que l'écran offre à la vue [...] ou, au contraire, l'accent est porté sur lui pour souligner l'incomplétude, la béance, la division de l'espace cinématographique. »³⁴

Le hors-champ désigne donc tout ce qui est imaginativement à côté du film, c'est-à-dire les espaces contigus, mais aussi et surtout les ailleurs allégoriques, ceux que créent les sons, les voix-*off*, les partitions musicales qui semblent repousser les frontières de l'image et étendre à l'infini son territoire. Le hors-champ devient instrument d'analyse.

³³ Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix Op. cit.* p.17

³⁴ Ibid., p.22

1.5 Théories générales

La genèse théorique du hors-champ est sans doute bazinienne. Bazin écrit dans son article *Théâtre et Cinéma* que lorsqu'un « personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor qui nous est caché. »³⁵. Dans *Le Miroir*, le cadre est centrifuge, non seulement dans son prolongement du champ filmique, mais son prolongement temporel oscillatoire. Le film se divise en cinq chronotopes : deux dates représentant les mémoires individuelles, soit 1935 l'année où le père d'Alexeï quitte sa femme, automne 1941 année de l'offensive allemande contre Moscou, ainsi que le milieu des années 70, époque du présent filmique. Ces trois temporalités sont entrecoupées par les mémoires collectives désignées par les films d'actualités, soit les années 1937 et 1943 qui sont respectivement le début de la guerre civile espagnole et la traversée du lac Silvas pour la bataille à Stalingrad.

Le double rôle assigné aux acteurs Margarita Therekova et Ignat Daniltsev interprétant respectivement Masha (mère) - Natalia (épouse), Ignat (fils) - Alexeï (petit-fils) permet de prolonger et de transmettre la mémoire d'un temps à l'autre. Quand ils ne sont plus visibles à l'écran, ils ont tendance à disparaître comme si le cadre n'était qu'une empreinte de leur vécu, ceci même à cause de l'oscillation entre passé et présent. Un personnage qui sort du cadre, sort aussi du temps et réapparaît dans un espace non contigu, physiquement « identique » à l'autre. Cette suture, qui est la liaison imaginaire

³⁵ Bazin, André. *Qu'est ce que le Cinéma ?* Les Editions Du Cerf, Paris 2002 (Quatorzième Edition), p.160

s'opérant entre deux espaces est exposée par Jean-Pierre Oudart dans un article des « Cahiers du cinéma »:

« A tout champ filmique fait écho un champ absent, lieu d'un personnage qui pose l'imaginaire du spectateur, que nous appellerons l'absent. Et tous les objets du champ filmique, en un temps de la lecture, se posent ensemble comme le signifiant de son absence »³⁶

Pour Godard (et non pas Oudart!) par exemple, la suture sert à remettre en question une idéologie de la continuité, par des ouvertures fracturées sur le hors-champ. Chez Tarkovski, c'est le travelling qui résiste au montage pour divulguer ce qu'autrement on n'aurait pu imaginer. Le hors-champ contigu chez le cinéaste russe reste du domaine de l'imaginaire décrit par Oudart, nous pensons notamment à la figure du père qui reste invisible à l'exception d'une scène, comme on le verra ultérieurement, où son corps alité est partiellement dévoilé. L'imaginaire dans le cas de notre film, est une zone qui renvoie à l'enfance et à l'innocence perdues, (thème exploré préalablement par Tarkovski dans *Le Rouleau Compresseur et le Violon* (1960) et *L'Enfance d'Ivan* (1962)) mais aussi aux souvenirs imprimés, flous, œdipiens, une zone qui reflète un passé et son passage dans le présent, une ellipse dans le temps pour accentuer le destin des personnages.

Les miroirs qui matérialisent les souvenirs reflètent un hors-champ des non-lieux, des champs exilés comme la datcha vide (maison de campagne), les brousses, les plaines, des espaces qui ne se définissent pas, comme l'écrit Marc Augé « ni comme

³⁶ Oudart, Jean-Pierre. *La Suture* in *Théories du Cinéma*. Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma, Paris, 2002, p.61

identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique »³⁷, mais pourtant appartenant au narrateur. Ces images sont filtrées par ses rêves, ses souvenirs et se réfractent en images de désolation représentant son vide intérieur.

Le hors-champ du *Miroir* ne se contente pas d'être absent de l'image même, mais de se refouler dans celle-ci pour en ressortir l'essence émotionnelle. Nous pensons qu'il y ait à partir de cette approche un intéressant emboîtement entre Méliès et Tarkovski, dans le sens où tous les deux insèrent le non-vu dans le vu³⁸, techniquement pour l'un, ontologiquement pour l'autre. Ce qu'on peut dire de l'image absente dans l'image même peut aussi, dans le cas Tarkovskien se dire du son. *Le Miroir* s'apparente dans son approche théorique et effective du son Bressonien : « Le son et l'image sont souvent redondants et si les deux s'entrecoupent, ils ne se renforcent pas nécessairement, mais par contre peuvent s'éliminer. »³⁹ Si un certain son/bruit convoite l'essentiel d'une scène (signifiant), il n'y a aucune raison, sauf esthétique, de montrer une image qui vulgarisera la source de ce son. Dans *Le Miroir*, les sons font l'objet d'écho d'un hors-temps en assaisonnant l'image par le poids de la mémoire. Le son est presque fantasmatique venant du dehors mais en même temps de l'intérieur même de l'image, il est mis en évidence par l'exagération de sa résonance. On pense notamment à la matérialité du son (pluie, vent, bruissements, aboiements...) et son physicalisme par la voix extra-diégétique du poète et acousmatique du narrateur⁴⁰.

³⁷ Augé, Marc. *Non-Lieux – Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. Seuil, Paris, 1992, p.100

³⁸ Se référer aux pages 37-39 pour un passage sur le hors-champ dans le champ

³⁹ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Gallimard, Paris 1995, p.84

⁴⁰ Nous élaborons davantage sur la voix du poète versus celle du narrateur aux pages 47-52 de notre étude.

Bien que Tarkovski fut un fervent dénonciateur du montage comme agencement du rythme filmique, l'usage qu'il en fait dans *Le Miroir* souligne le pouvoir du cadre, en opérant celui-ci comme une fenêtre pour « contraindre le regard à la parcourir, ou inciter l'esprit à vagabonder au-delà de ses limites ». ⁴¹ Les signifiants de l'absence dans *Le Miroir* apparaissent rétroactivement ou prospectivement non pas dans l'absence contiguë mais dans les oscillations temporelles à partir du montage parallèle.

La contiguïté chez Tarkovski se fait à travers les échos d'un temps à l'autre. Dans une scène Alexeï (le narrateur comme enfant) feuillette un livre qu'il referme. En remontant vers son visage il y a passage au noir (suture/interstice) transitant vers une autre époque, de Alexeï à Ignat (le fils du narrateur), un regard qui génère une vision de père en fils à travers le temps. Notons aussi la reconstitution du tableau de Breughel en tableau vivant qui est un autre écho temporel, un regard sur le passé momifié qui prend vie au présent. Pour revenir sur l'idée bazinienne de l'écran centrifuge, Frederic Neyrat écrit que « notre regard, désormais éduqué par l'image-temps, réveille quelque chose qui dans la peinture avait toujours eu lieu, le champ en dehors du tableau, un tableau centrifuge (tableau vivant de Tarkovski) au sein de l'image centripète (tableau de Breughel) » ⁴² (nous rajoutons les parenthèses).

Dans « l'Image-Temps », Deleuze écrit que le cinéma moderne procède à « l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images au profit d'un dehors qui

⁴¹ Aumont, Jacques. *L'oeil Interminable*, Séguier, Paris, 1989, p.115

⁴² Neyrat, Frédéric. *L'Image Hors-l'Image*. Editions Léo Scheer, Paris, 2003, p. 73.

s'insère entre elles »⁴³. Ce dehors vient trouer le dedans, rendant possible la présentation directe du temps que Tarkovski cherche à montrer en rendant invisible le montage. Plus loin, Deleuze écrit que « le lieu insigne de cette représentation c'est l'interstice, c'est-à-dire l'absence d'images entre deux images »⁴⁴. L'interstice dans *Le Miroir* hormis d'être un procédé filmique, est surtout matériel : les multiples miroirs du film. Ces miroirs faisant le schisme entre le présent et la remémoration, la coupure qui alterne entre la couleur et le noir et blanc, la datcha et l'appartement du narrateur, le rêve et le souvenir, la mémoire personnelle et la mémoire collective. L'interstice est le passage dans le temps d'une image à l'autre, à l'hors-image, celle qui sort d'elle-même vers son autre, de son présent vers son passé. Ce passage dans le temps, comme interruption créatrice, introduit à l'image l'essence de ce qui n'est pas là, le figural.

Prenons pour exemple le portrait de Ginevra De'Benci de Leonard de Vinci qui s'apparente au visage de Maria/Natalia. Cette figure ne signifie rien d'autre qu'elle-même, pourtant on se rend compte de l'impossibilité de percevoir sa signification « Il est impossible de dire si cette femme nous plaît ou non, si elle est sympathique ou désagréable. Elle attire et repousse en même temps ».⁴⁵ Tarkovski reprend dans son texte sur la figure cinématographique une métaphore du haïkaï qu'il a élaboré dans son livre *Le Temps Scellé* : « de telles figures [haïku] ne peuvent provenir que d'une observation

⁴³ Deleuze, Gilles. *L'Image-Temps : Cinéma 2. Op. cit.* p. 245

⁴⁴ Ibid., p. 260

⁴⁵ Tarkovski, Andreï. « De la Figure Cinématographique » in *Andreï Tarkovski*, Gilles Ciment (direction), Paris, Éditions Rivages, 1988, p.66

immédiate et directe de la vie. »⁴⁶ Le haïkaï n'étant pas ouvert, il n'a pas besoin d'être décodé puisque sa figure correspond à sa destination, « fuyant la rigidité du symbole »⁴⁷ comme certains gros plans du *Miroir* qui échappent au monde extérieur et correspondent au sens même de l'esthétique : l'isolation. La suffocation. Le mal d'être. « L'image sur l'écran, écrit Jean Luc Nancy, est elle-même l'idée. »⁴⁸

Revenons à Noël Burch avec qui nous avons ouvert ce chapitre. Le dernier segment du hors-champ qu'il définit et qui nous intéresse le plus est le lieu de la caméra subjective. Le hors-champ d'un film, c'est également celui de la salle de cinéma elle-même : « tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de celui-ci est d'être hors-champ »⁴⁹ écrit Christian Metz. Pour le célèbre sémiologue donc, l'avant et la profondeur de l'écran sont des stimulants du regard spectatorial, alors que pour Barthes « Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film est perdu. »⁵⁰. Barthes expose donc le voyeurisme du spectateur comme castrateur de l'effet de fiction puisque l'entrecroisement de deux regards dévoile l'espace caché de la production du film. Nous reviendrons sur la question du regard vers et en-deçà de la caméra au troisième chapitre (p.59-61). Pour l'instant, nous entamons le prochain chapitre avec la conception du hors-champ comme espace imaginaire par excellence inséparable du temps qui ne cesse de s'alterner pour finir par se stratifier en convergeant les pôles temporels dans un espace unique. Les deux espaces contigus, donc le dedans et le dehors, n'ont pas le même degré

⁴⁶ *Ibid*, p.65¹

⁴⁷ Governatori, Luca. *Andrei Tarkovski, l'art et la Pensée*. L'Harmattan, Paris, 2002, p.21

⁴⁸ Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film : Abbas Kiarostami*. Éditions Yves Gevaert, Bruxelles, 2001, p.47

⁴⁹ Metz, Christian. *Le Signifiant Imaginaire*. Christian Bourgois, Paris, 1994, p.105

⁵⁰ Barthes, Roland. *L'Obvie et l'Obtus*. Le Seuil, Paris 1982, p.282.

d'existence et ne font pas partie exactement de la même scène filmique telle que définie dans *Esthétique du Film*⁵¹

⁵¹ Se référer à la page 20 de notre étude.

*“Take care of all your Memories.
For you cannot relive them.”*
Bob Dylan.

*« C’est dans le présent qu’on se fait une mémoire,
pour s’en servir dans le futur,
quand le présent sera passé. »*
Gilles Deleuze.

CHAPITRE 2 : Le rôle spatio-temporel du hors-champ

2.1 Introduction

L’écran n’est pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais une surface d’enregistrement⁵² écrit Pascal Bonitzer. Peu de cinéastes arrivent à décloisonner les limites de l’écran, et pour reprendre Bergman à propos de Tarkovski :

Quand je découvris les premiers films d'Andreï Tarkovski, ce fut pour moi un miracle. Je me trouvais, soudain, devant la porte dont jusqu'alors la clé me manquait (...) Il (Tarkovski) 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 media qui est le plus lourd, mais aussi le plus souple de tous. J’ai frappé toute ma vie à la porte de ses lieux où lui se déplace avec tant d’évidence. Quelques rares fois seulement, je suis arrivé à m’y glisser. »⁵³

Dans la première scène en intérieur suivant le générique, notre regard balaye les entrailles de la datcha, la caméra se déplace librement comme sans contraintes dans un espace fermé. Arrivé à la porte béante, la caméra et de surcroît notre regard, ne dépassent pas les limites de celle-ci. Dans une zone⁵⁴ fermée, l’écran s’ouvre par tricherie et Tarkovski passe par delà l’image, il échappe à l’artifice de l’écran comme reflet

⁵² Bonitzer, Pascal. *Le Champ Aveugle : Essai sur le Réalisme au Cinéma. Op. cit.* p.82

⁵³ Bergman, Ingmar. *Laterna Magica*. Gallimard, Paris, 1987, p.102

⁵⁴ En référence à la Zone dans *Stalker*, qui représente littéralement, un espace perméable.

bidimensionnel de la réalité. Alors que la caméra aurait pu éventuellement déverrouiller l'horizon en dépassant le seuil de la porte, elle se contente du plan arrière, cadré par l'entrée. L'ouverture du plan à l'intérieur de la datcha et sa délimitation par rapport à l'extérieur, expose ainsi une stratification de plans dans le plan, du temps dans le temps et l'infini reflet d'images-miroir, emboîtant ainsi les souvenirs les uns dans les autres.

Le Miroir, selon Antoine de Baecque, prend place en trois grands mouvements qui sont, la quête (ou encore la requête) du temps perdu, la mémoire et le rêve. Ces mouvements s'entrecroisent, quand par exemple, la mémoire se traduit par le rêve. La continuité émotionnelle du film est scindée dans la complétude du champ avec le hors-champ. Le montage que crée Tarkovski centralise le récit dans un figement du temps puisque la projection des souvenirs est reflétée par les mêmes acteurs jouant des personnages différents. En figeant le temps, Tarkovski démontre qu'il n'y a pas d'échappatoire. Les enfants paient pour les erreurs de leurs parents, la continuité génétique, voire généalogique de père en fils, de jeune mère en grand-mère, est héritée de force par le temps. Le hors-champ qui, comme nous le montrerons, est l'espace du souvenir, se confond à son tour avec le champ pour en devenir son acquéreur. Ce chapitre est l'étude de l'interaction de l'invisible et du visible à travers l'espace et le temps, deux vecteurs entrecroisés.

2.2 Cause de l'effet

Le hors-champ exerce une très forte emprise sur la diégèse, emprise davantage accrue lorsque les personnages sont pris dans des dispositifs clos. L'effet n'est pas le même selon que le champ soit un espace ouvert, une portion spatiale ou donne l'impression d'être un espace délimité. Le cas du hors-champ est d'autant plus intéressant lorsque, comme le décrit Robert Bresson, l'effet précède la cause. Dans « Notes sur le Cinématographe », le cinéaste français conte une fascinante anecdote qui résume l'immanence du hors-champ dans le champ:

« L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé, peut-être même n'y aurais-je pas fait attention. »⁵⁵

« Le cinéma n'a affaire qu'aux effets, il lui est interdit de montrer les causes (...) la vision partielle est ainsi l'index de la cause ». ⁵⁶ Bonitzer ici appuie l'idée de Bresson comme quoi l'intrigue vient souvent du dedans et que la cause est en devenir, ou reste à imaginer, alors que Pierre Beylot souligne dans « Le Récit Audiovisuel »⁵⁷ que le champ n'est autre que de l'ordre de l'assertif et le hors-champ de l'ordre de l'hypothétique dans une configuration classique. Tarkovski va plus loin, il nuance cette répartition et donne au hors-champ un caractère d'assertion. Le cinéaste russe écrira dans son journal à propos

⁵⁵ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Op. cit. p.102

⁵⁶ Bonitzer, Pascal. *Le Champ Aveugle : Essai sur le Réalisme au Cinéma*. Op. cit. p.70

⁵⁷ Beylot, Pierre. *Le Récit Audiovisuel*. Nathan Université, Paris, 2005, p.204.

de la causalité, qu'elle n'est qu'une « forme de la conscience, et que l'essence de la vie est au-delà de cette forme. »⁵⁸

Dans une scène où Ignat aide sa mère Natalia à ramasser les objets tombés dans la chute de son sac, Tarkovski adopte un *flash-back* non-contigu, c'est-à-dire, une remémoration ontologique qui n'a pas encore eu lieu diégétiquement, retrouvant son allégorie en un écho décalé, dans une scène à venir relatant d'un événement passé. Ignat s'accroupit pour ramasser les pièces tombées dans la chute du sac lorsque qu'il sursaute suite a un choc électrique, « c'est comme si j'avais déjà vécu ça » dit-il bouleversé. Cette scène se réfère, ou plutôt fait écho dans une autre scène où domine la tonalité affective, lorsque vers la fin du film, Masha échappe son sac contenant des bijoux qu'elle compte vendre. Alexeï se penche pour les ramasser. Le *flash-back*, aurait pour but d'exhiber la cause de l'effet et donc de l'électrochoc, dans ce cas le déjà vu d'Ignat. Cet écho ultérieur filmé au « plus que parfait »⁵⁹, eut préfiguré la providence cristalline, à savoir l'héritage d'Ignat du même sort que son père : malheur, vie troublée, insécurité, en somme, tout ce que le personnage invisible nous semble être. Deleuze écrit que ce sont les « bifurcations du temps qui donnent au *flash-back* une nécessité et aux images-souvenirs une authenticité, un poids de passé sans lequel elles resteraient conventionnelles. »⁶⁰ Les voix-off du poète et du narrateur qui décroissent le temps, viennent surplomber, encadrer et accompagner ces retours en arrière, représentant désormais la mémoire, les « images-souvenirs ».

⁵⁸ Tarkovski, Andreï. *Journal, 1970-1986*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1993, p.300

⁵⁹ Terme employé par Antoine de Baecque pour expliquer le processus qu'utilise Tarkovski pour faire jouer le passé et son propre passé.

⁶⁰ Deleuze, Gilles. *L'Image-Temps : Cinéma 2*. Op. cit. p.70

L'immatérialité de l'invisible a quant à elle, un rôle de lien unificateur entre les personnages disposés dans les espaces contigus. Un exemple explicite serait le souffle soudain du vent dans le champ au moment où le docteur s'apprête à quitter Masha, suite à leur rencontre hasardeuse. Mais le vent, non seulement dans son invisibilité, mais dans son entrée même à partir du hors-champ (du coin supérieur à droite de l'écran) est le signe inéluctable d'une suite au rendez-vous prémonitoire, à savoir la visite contraignante de Masha chez la femme du docteur, l'endroit même où la cause de l'effet d'électrochoc aura lieu, quand Masha laissera échapper son sac à main :

« Si, en partant, il s'était retourné pour jeter un regard expressif à l'héroïne, tout serait devenu linéaire et faux. C'est alors que nous est venue l'idée du coup de vent dans le champ, dont la soudaineté surprenait l'inconnu, et l'amenait à se retourner... Dans ce cas, personne, je crois, ne peut surprendre l'auteur *la main dans le sac* et lui montrer combien peu complexes étaient ses intentions »⁶¹

Mais notons que Tarkovski, peut-être délibérément, jette des contradictions pour brouiller les chemins. Non seulement les identités de la mère et de l'épouse se confondent dans la boutade du film, apparaissant non seulement en jeune femme avec ses enfants au crâne rasé, mais aussi en vieille femme avec les mêmes enfants. Cette séquence, sur laquelle nous nous attarderons plus loin, porte des aberrations qui neutralisent notre sens habituel de cause et d'effet, suspendant notre capacité de décoder les signes de la logique narrative.

⁶¹ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé. Op. cit.* p.105

2.3 Le miroitement de la mémoire

L'essence même des miroirs, de l'idée de reflet visuel, d'écho sonore, est dans la recomposition des analogies spatio-temporelles. *Le Miroir* est truffé d'une myriade d'exemples de la dénaturation de l'espace par des raccords associatifs contigus, mais aussi et plus originalement, éloignés. Dans la séquence du montage archival de la guerre espagnole, une jeune fille, à l'appel d'une sirène, se tourne abruptement vers la caméra, son regard transpercé par l'effroi devant l'approche à l'exil. Plus loin dans le film, la sœur d'Alexeï, à l'appel de son père qui quitte pour le front⁶², se retourne avec la même frayeur. Les deux filles se ressemblent étonnement. Daniel Weyl note dans son analyse du reflet dans *Le Miroir* qu'en remontant en contiguïté les deux plans de la fille du document d'actualité et de la sœur d'Alexeï, nous remarquons que l'orientation de chacune est à l'inverse de l'autre comme s'il s'agissait d'une réflexion spéculaire :

« Ce que cette relation à distance indique, c'est une solidarité qui transcende la contrainte spatio-temporelle et dont la connaissance permettrait, à élargir la conscience, de relativiser la pauvreté des conflits réduits à la relation interpersonnelle. »⁶³

L'exemple relatant le plus du dédoublement physique est sans doute celui où le reflet de Masha dans le miroir n'est autre que celui d'elle-même à trente ans d'intervalle. On pense à cette scène de *Nostalghia* (Tarkovski, 1983) où le reflet de Yankovsky (Andreï Goréakov) dans l'armoire à glace se confond avec celle de Domenico (Erland

⁶² Il serait intéressant de noter que dans son analyse plan par plan du *Miroir* dans sa thèse « A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film : The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's the Mirror » p.253, Tollof Nelson pose la question suivante : le père revient-il du front ou se prépare-t-il pour y aller ? Il écrit (nous traduisons) que quelque soit la réponse, l'image du père est entre ce qui est, et ce qui n'est pas encore, une présence qui s'investit avec la nostalgie et son inéluctable perte.

⁶³ Weyl, Daniel. « Le Reflet dans le Miroir de Tarkovski » in *Miroirs Reflets*. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2003, p.60

Josephson), reléguant une image mentale qui renvoie à la virtualité du rêve dans lequel Yankovsky confond son image avec celle du fou. Cette image est une représentation indirecte du temps (s'agissant d'un rêve), scindant le concret à l'imaginaire et créant ainsi une troisième image figurale, qui représenterait cette identification du poète au fou. Le miroir devenant un outil psychanalytique, rétrogradé à sa figure stylistique de litote, serait la reconnaissance du sujet de son propre Moi. Le parallélisme de cette scène avec celle du *Miroir* est frappant. L'identification du poète au fou, miroite celle de Tarkovski au compositeur russe Berëzovski (que documente Yankovsky) dans leur rapport à l'exil, alors que la fusion spatio-temporelle de Masha et de son image future miroite à son tour l'identification du narrateur invisible avec le cinéaste russe, par rapport à la mémoire partagée.

Les miroirs et autres surfaces réfléchissantes du film communiquent par les reflets dans le champ et les images qu'ils réfléchissent abolissent le temps. Ces reflets comme dans l'exemple précédant créent, en rapprochant les images dans leur métaphorisme, un champ contrechamp intra-filmique, bien que parfois ce processus peut nous paraître extérieur au film. Effectivement, pour reprendre le dernier exemple, Tollof Nelson passe à côté de la comparaison spéculaire des deux filles, mais intéressement, explique que la sœur (vue une seule fois le film durant) évoquerait allégoriquement la mémoire de la poétesse Marina Tsvetaïeva⁶⁴. La dernière scène du film est un aphorisme exemplaire et conclusif de la stratification temporelle filtrée en un espace uniforme. Le temps n'existant

⁶⁴ Ajoutons aussi à ce point, que parmi les figures poétiques évoquées dans le film, nous faisons la ressemblance de Oleg Yankovsky jouant le rôle du père avec Boris Pasternak et la figure énigmatique interprétée par Tamara Ogorodnikova qui ordonne Ignat à lire la lettre de Pouchkine avec une autre poétesse russe, Anna Akhmatova.

plus, nous sommes dans le hors-temps. Les barrières ténues entre mémoire et rêverie, passé et présent, personnages réels et imaginaires commencent à s'effriter, culminant, dans la scène finale, en un processus qui pourvoie une vision de réconciliation des forces conflictuelles dans la vie du narrateur.

2.4 La coexistence temporelle

2.4.1 Hors-Champ dans le Champ

Le Miroir d'après Tarkovski, et contrairement à ce que la plupart des critiques tentent d'établir, ne contient qu'une séquence symbolique, la dernière. D'ailleurs, Tarkovski affirme dans un entretien : « Je suis un ennemi du symbolisme, le symbole est pour moi un concept trop étroit, simplement là pour être déchiffré »⁶⁵. La scène propose un mariage intergénérationnel dressant une icône Roublevienne, une triptyque unificatrice de Masha et son mari couchant dans l'herbe d'un côté, s'interrogeant sur leur futur et le nombre d'enfants qu'ils envisagent d'avoir, d'un autre la grand-mère, le petit Alexeï et sa sœur s'éloignant dans les champs, et finalement la figure de Masha immobile dans le champ, en retraite.

La coexistence de différentes temporalités atteint son apogée en un but ultime de réconciliation, passant de l'image de Maria en jeune mère à sa propre image en vieille mère, et étrangement, en passant du lit de mort du narrateur en jeune Alexeï, tenant la main de sa vieillissante mère. Ce qui impressionne dans cette image concluante, (on

⁶⁵ Brezna, Irène. « Entretien avec Andreï Tarkovski », in *Andreï Tarkovski*, dossier Positif-Rivages, 1989, p.136

pense notamment à la scène finale de *Nostalghia* qui réconcilie temps et espaces) c'est la sédimentation des personnages en objets, qui, outre à décrypter la symbolisation figurale portant à (dis)cerner ce qui n'est pas là, va jusqu'à montrer par l'absence même.

Dans son texte sur l'œuvre cinématographique de Guy Debord, Giorgio Agamben écrit qu'il y a « deux façons de voir ce qu'il n'y a plus rien à voir. L'une c'est la publicité et la pornographie qui font comme s'il y avait toujours à voir, toujours encore des images derrière les images, l'autre qui dans cette image exposée en tant qu'image laisse apparaître ce sans-image (...) qui est le refuge de toute image. »⁶⁶ Dans l'image Tarkovskienne il y a surtout de ce qui n'y est pas, il existe pour reprendre les termes de Marc Vernet, un hors-champ de ce qui se révèle au sein même du champ⁶⁷. Le hors-champ dans le champ chez Tarkovski reste surtout du domaine du trans-spatial comme nous le verrons, mais d'abord, attardons nous un instant sur deux scènes qui s'enchevêtrent, et qui sont relatives à la définition de Vernet, posant l'infrastructure fragile et inquiétante du film.

Il s'agit d'abord du silence intra-diégétique qui fait suite à la conversation téléphonique entre le narrateur et sa mère, suggérant un long conflit irrémédiable. Ce silence donne place à un écho de frottement métallique représentatif d'après Tollof

⁶⁶ Agamben, Giorgio. *Image et Mémoire: Écrits sur l'Image, la Danse et le Cinéma*. Hoebeke, Paris, 1998, p.76

⁶⁷ Termes utilisés par Marc Vernet dans son article *Structuration de l'Espace*. La particularité du hors-champ dans le champ, explique Vernet, consiste à mettre le spectateur dans une position inconfortable puisqu'il a le hors-champ sous les yeux. Vernet reprend l'exemple de la scène dans *Rosemary's Baby* où le berceau cache le bébé qu'on ne verra jamais. Nous empruntons dans notre cas les termes de Vernet pour développer l'idée de l'absence dans la présence par rapport à la figure de Masha dans le champ, dans la dernière scène du film.

Nelson du « bégaiement du temps »⁶⁸, donc du clivage des générations mais aussi des tensions sociales évoquant la terreur de la séquence à venir. Le hors-champ dans le champ dans ce passage est dans la matérialité des voix et des sons qui ouvrent l'espace par leur transition dans le hors-scène. La transformation du silence en signal sonore combine les stratifications temporelles du moment présent et la transition par les images-souvenirs de l'imprimerie, lieu de travail de Maria. Cette séquence installe de prime abord l'ambiance terrorisante de l'ère Stalinienne par son image granuleuse, la résonance du son métallique, mais aussi l'image camouflée en haut de l'écran d'un soldat ainsi qu'un portrait de Staline à l'intérieur de l'imprimerie. Masha accourt prise de panique suite à une éventuelle faute de frappe dans un document officiel. Après la vérification des preuves, elle réalise que son affolement était vain. Et chuchote à sa collègue l'erratum qu'elle craignait avoir commis. Évidemment, ce mot ne nous parviendra pas : révéler le hors-champ, en l'occurrence ce mot qui explique toute l'agitation de la scène, nous aurait inutilement bouché les yeux⁶⁹.

2.4.2 Le hors-champ, domaine du trans-spatial

Nous avons suggéré dans le point précédent que l'invisible en générale évoque l'idée du signifiant, mais dans *Le Miroir*, en mettant en évidence l'absence même dans l'image, l'invisible évoque souvent le signifié. Le hors-champ chez Tarkovski reste surtout du domaine du trans-spatial. Deux explications seront retenues, prenant pour

⁶⁸ Nelson fait référence à l'ouverture du film où un jeune homme est guéri de son bégaiement par l'hypnose. Cette scène met en place le rythme saccadé du film, divisé entre images-souvenir et images-rêve. *Op. cit.* p.213

⁶⁹ Dardenne, Luc. *Au Dos de nos Images*. Seuil, Paris, 2005, p.85 Pour expliquer l'abstention de l'usage musical dans leurs films, Dardenne se pose en forme de haïkaï la question suivante : Pourquoi n'y a-t-il pas de musique dans nos films, à laquelle il répond : Pour ne pas boucher les yeux.

exemple la scène ultime. La première est attribuée à Maurice Blanchot, et la seconde à Gilles Deleuze.

Blanchot explique dans *Les Deux Versions de l'Imaginaire*, texte annexe à *l'Espace Littéraire* que toute image peut nous aider à ressaisir idéalement un sujet, elle risque de nous renvoyer non plus à l'absence du sujet, mais à son absence comme présence. La figure absente, sédimentée, sculptée dans le temps de Masha debout dans le champ, dans une position très similaire à la première scène du film et dont on distingue à peine la silhouette, est défaite de sa fonctionnalité. Elle se définit dès lors par la présence même de son retrait, donc de sa quasi absence puisque reléguée à un temps qui ne lui appartient pas, mais aussi de sa position dans l'image, en retraite, dans la partie supérieure de l'écran, alors que les personnages en mouvement (la grand-mère et les enfants) sont à l'avant-plan :

« L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, et, devenue image, instantanément, la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas. »⁷⁰

Cet éloignement est d'autant plus intéressant qu'il représente le contrechamp de l'image de Masha au début du film, épié par la caméra alors qu'elle regarde ailleurs, son esprit est absent dans sa présence même, tournée vers le lointain, son secret est insinué

⁷⁰ Blanchot, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Gallimard, Paris, 1968, p.347

dans le hors-champ du champ, dans ce cas, l'interminable horizon qu'elle scrute. Et comme l'écrit Merleau Ponty « l'écran n'a pas d'horizon »⁷¹. Masha regarde dans le vide.

Tarkovski se joue des personnages comme objets, comme sculpture dans des paysages intemporels. Masha se fond dans le paysage, elle scrute d'un regard lointain, spectral, la fusion intergénérationnelle. Portée au statut de figurante, elle représente non sans inquiétude, l'essence même de l'immortalité. Et pour ajouter à ceci le poème d'Arseni Tarkovski, cité dans la séquence où les soldats de l'Armée Rouge traversent le lac Silvas :

« Death does not exist, we are all immortal
and immortal is every thing [...]
This is how your children and wives
will sit with me at the table.
One sole table for ancestor and descendant
The future is happening now. »⁷²

La dernière séquence est l'écho de ce poème enjambant sur un hors-champ, voire un hors-film. La caméra épie les personnages en travelling arrière, à travers les arbres, se retirant sur la pointe des pieds, après avoir dissout les distinctions possibles entre le temps de la mémoire et le temps du réel. Le devenir de l'image n'est plus à notre portée, mais dans l'immortalité, en dehors du film même. Cette immortalité préfigure dans *Le Miroir* sous la forme d'échos parallèles qui, dans la structure métamorphique du film, remplacent le montage parallèle qui définit l'ubiquité de l'action diégétique au sein même du temps présent, alors que les échos eux proviennent de temps autres et dédoublés,

⁷¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Gallimard, Paris, 1971. p.82

⁷² Tarkovsky, Andreï. *Mirror*. Kino Video. 1975

effaçant l'espace et établissant une durée éternelle qui vacille dans la constance au sein même des temporalités multiples.

Les portraits de Leonard de Vinci, la position identique de Masha au début et à la fin du film, le sifflement du train désignant le retour du père et constituant le rythme pneumonique du film (ainsi que d'autres bruissements et signes sonores récurrents), l'oiseau ; objet de christianité qui traverse le film (apparaissant au moment de l'éveil de conscience d'Alexeï puis venant miraculeusement se poser sur la tête d'Assayef et plus tard dans la paume d'Alexeï alité), toutes ces images pour n'en citer que quelques unes sont les attributs du contrechamp non contigu complétant la temporalité filmique, la continuité de l'histoire en boucle, l'échec du couple, la souffrance de l'enfance, qui, à trente ans d'intervalle passe à travers les mêmes pages d'un livre jadis feuilleté (dessins de De Vinci). L'écho du hors-champ est la conscience du film, le phénomène de cognition de choses déjà connues, d'expériences déjà vécues, entreposées dans le subconscient de l'autre, (du champ initial projeté par le contrechamp), transmettant toute sa signification chez Tarkovski dans son exploration de cette l'immortalité.

2.5 Figure de l'absence

Revenons à la figure indistincte de Masha. Cette image nous intéresse d'un côté par son caractère cristallin, en d'autres termes mystique, comme un fantôme pris au piège dans le figement du temps, et d'un autre par son caractère physique, réel, qui est là, mais pas tout à fait. « L'image, explique Paola Marreti dans son étude sur Gilles Deleuze, n'est jamais seulement au présent, elle a toujours une densité temporelle, elle est habitée

par un passé et un futur qui la hantent et qui ne coïncident nullement avec les images actuelles qui la précèdent et la suivent »⁷³. Que représente cette sédimentation de Masha si ce n'est la compression du temps dans le plan exprimant ainsi la sensation d'une vie qui passe : « un véritable film fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre. Le film vit dans le temps si le temps vit en lui »⁷⁴ écrit Tarkovski. Sa grandeur, en tant que cinéaste du temps, est justement d'avoir établi de nouvelles variantes de la pensée en libérant le temps du joug de l'action, du montage et des objets. Cette pensée en termes deleuziens « naît d'un dehors plus lointain que tout monde extérieur, et [...] s'affronte à un dedans, un impensable ou un impensé plus profond que tout monde intérieur. »⁷⁵

La recontextualisation des éléments de l'image dans l'intemporalité permet à celle-ci de délimiter le regard spectatorial. Tarkovski est autant maître des plans larges que des gros plans, et si la figure de Masha nous semble renvoyer dans son éloignement au spectre du passé et à l'immortalité de l'avenir (comme suggéré précédemment), le gros plan du double de Masha dans l'herbe au côté de son mari, désigne pour reprendre Gilles Deleuze, non pas le rapport actualisable avec d'autres ensembles, c'est-à-dire la grand-mère, les enfants et la figure éloignée, mais un rapport virtuel avec le tout qui « introduit du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos. »⁷⁶ Ainsi, Deleuze fait de l'image filmique un système toujours ouvert, que ce soit

⁷³ Marrati, Paola. *Gilles Deleuze: Cinéma et Philosophie*. Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.88

⁷⁴ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé*. *Op. cit.* p.112

⁷⁵ Deleuze, Gilles. *L'Image-Temps : Cinéma 2*. *Op. cit.* p.363.

⁷⁶ Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement : Cinéma 1*. Éditions de Minuit, Paris, 1983, p.30

sur un ailleurs immédiat ou un ailleurs plus flou, celui de la transcendance quasi métaphysique, et pour y revenir encore une fois, de l'immortalité : le visage en pleurs de Masha, isolé du tableau intergénérationnel de la séquence précédente, se pose, dans le contexte du film, comme la prémonition de ce qui adviendra, alors que celle-ci est déjà advenue.

Tarkovski à rarement recours à un hors-champ étroit, en d'autres termes non pas à des événements qui s'alignent dans la contiguïté directe de l'espace, mais plutôt en dehors du cadre, dans une temporalité autre, préfigurée par une trace sonore indiscernable de sa source, par une monstration métaphysique du rêve, de la mémoire, par des images fuyantes qui rattrapent une certaine intuition du réel, un réel qui va élaborer son sens dans un ailleurs qui peut, dépendamment des situations, prendre des connotations différentes : l'en-deçà, le hors-temps, le hors-cadre, l'au-delà. « Tu m'emmenais dans un ailleurs, chez toi de l'autre côté du miroir »⁷⁷ dit le poète. Le hors-champ Tarkovskien se caractérise donc par rapport à un ensemble plus large que le cadre de l'image, c'est-à-dire par rapport au dispositif de l'ensemble du film.

Revenons en guise de conclusion et pour ouvrir le chapitre suivant, sur la question d'éloignement. *La Mort aux Trousses*⁷⁸ (Hitchcock, 1959) est l'építome exemplaire du significatif par rapprochement du sujet. Dans une scène où le personnage de Cary Grant attend en plein désert l'arrivée d'un messager, un avion au loin apparaît, ne faisant qu'un point noir dans un ciel azuré et remplissant le cadre par ellipse du champ

⁷⁷ Vers d'un poème d'Arseni Tarkovski, lu par le poète lui-même dans *Le Miroir*

⁷⁸ Titre original : *North by Northwest*

contrechamp au fur et à mesure de son rapprochement. Tarkovski fait usage de ce procédé consistant à remplir le contrechamp en le confrontant au champ, non pas dans un but à suspense mais de figement. Entre le moment qu'on aperçoit la figure du docteur au milieu de la plaine et son éventuelle rencontre avec Masha dans la première scène post-générique, l'ellipse du mouvement est suspendue par la *voix-off* du narrateur :

«If he appears from behind the bush
and walks towards the house, it's father
if not then it isn't him, which means
he will never return again.»⁷⁹

L'image de cette figure avançant dans le champ et qui fait écho en contradiction avec la narration, pose le ton pneumonique et ambivalent du film, traversé par le figuratif de la mémoire et du deuil. Pneumonique parce que la mémoire respire d'une séquence à l'autre, et ambivalent puisque cette mémoire nous fait souvent défaut. La voix du narrateur adulte, et le regard qu'il pose à travers son enfance se reflètent aussi bien qu'ils se réfractent. La grand-mère ne reconnaît pas son petit-fils, le narrateur ne se souvient plus du départ de son père. L'oubli fait parti de la mémoire, il la complète. Les poèmes en *voix-off* ne restituent pas les souvenirs, mais ils en gardent la trace nostalgique, ce que Tarkovski filme, c'est cette nostalgie oubliée.

⁷⁹ Tarkovski, Andreï. *Mirror*. Kino Video, 1975.

*Il faut élaborer un principe qui permette d'agir
sur le spectateur d'une façon individuelle,
qui fasse d'une image totale, une image privée
(...) montrer le moins possible pour que de ce « moins »,
le spectateur puisse se faire lui-même une idée du tout.
(...) Le principal n'est plus le détail mais ce qui est caché!⁸⁰*

Andrei Tarkovski

« Voir ou ne pas voir la source du son, tout part de là »⁸¹

Michel Chion

CHAPITRE 3 : Sons et regards comme échos du hors-champ

3.1 Introduction

Le chapitre qui suit, part de l'idée de déphasage entre le vu et l'entendu, le regardé et le regardant. Le son est l'élément qui tisse *Le Miroir*, qu'il soit *off*, *over*, intra ou extra-diégétique, qu'il soit physique ou acousmatique, qu'il soit voix de la nature ou de la musique, le son s'impose comme l'entremetteur entre le souvenir et l'immédiat, le contrechamp du présent et la représentation de ce que ce dernier omet. Le son dans son ensemble, mais aussi le regard, celui qu'on pose et celui qui nous est imposé, celui qui voit et celui qui donne à voir. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy dans son étude de l'oeuvre de Kiarostami : « L'image ouvre l'un sur l'autre deux regards : le sien et celui qui la regarde ».⁸² Ce chapitre étudie, après le temps et l'espace, la relation de l'invisible au récit du *Miroir* à travers le son dans tous ses états, et les regards, deux éléments qui s'ouvrent mutuellement l'un sur l'autre.

⁸⁰ Tarkovski, Andrei. *Journal 1970-1986*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1993, p.73

⁸¹ Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1982, p.14

⁸² Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film*, op.cit., p.41

3.2 Le son et son double

Le narrateur au cinéma d'après André Gaudreault, aurait remplacé le bonimenteur du cinéma primitif (1902-1910). Bien que généralement en *voix-off*, ce narrateur n'est pas hors-champ, mais plutôt « absorbé par les images mêmes et par la façon dont elles sont jointes les unes aux autres (...) Le narrateur est invisible, ne révélant sa présence que par la manière dont il révèle les images sur l'écran. »⁸³. Chez Tarkovski et particulièrement dans *Le Miroir*, les images n'intériorisent pas le narrateur défini par Gaudreault, mais évoquent une primitivité du cinéma, non pas un cinéma insonore, mais celui dont l'usage lacunaire par rapport à l'image incite son incomplétude, un espace tertiaire entre le vu et l'entendu, une zone entremetteuse qui métisse pour reprendre les termes de Michel Chion « les reflets fuyants d'une défailante unité »⁸⁴. Chion entend par là qu'il existe une lecture en filigrane, ou si l'on veut un décodage des instances audiovisuelles, donc de l'image d'un côté et de la voix narratrice de l'autre, dans notre cas, la *voix-off* du poète qui ne corrèle pas tout à fait avec l'unicité du vu, mais crée à partir de ce faux ancrage, une synergie, en d'autres termes l'addenda d'un sens figural, aboutissant en une représentation hors l'image.

Cette représentation n'a pas pour attribut d'expliquer ce qu'on se doit de savoir au moment même, mais de conserver une précarité entre les différents chronotopes du film. La *voix-off* n'est pas uniquement le fardeau de la mémoire des personnages, mais du spectateur qui se doit de recroiser continuellement le sens des images dans leurs

⁸³ Gaudreault, André. « Bruitage, Musique et Commentaires aux Débuts du Cinéma » in *Son et Narration au Cinéma*. Protée, Vol. 13 No 2, Université du Québec à Chicoutimi, été 1985.

⁸⁴ Chion, Michel. *La Toile Trouée : La Parole au Cinéma*. Cahiers du Cinéma, 1988, p.174.

temporalités respectives. Ce que l'on voit ne correspond pas tout à fait à la réalité de ce que l'on veut vraiment montrer, ce que l'on entend, ainsi, n'est pas tout à fait ce qui nous est donné à comprendre et « le spectateur qui tend l'oreille, à l'écoute des films de Tarkovski, risque de se perdre, car absents sont les bruits réalistes »⁸⁵. Le champ est démuné de sa logique sonore, le décalage ou plutôt le décadage du son à l'image crée deux mondes parallèles aux réalités distinctes qui, à partir de cette césure, s'unissent dans l'irrationalité de l'espace filmique tarkovskien.

La source sonore dans *Le Miroir* qu'elle soit voix, musique ou bruit, n'est donc pas toujours associée à l'image concordante. D'après Véronique Campan, « (le son), toujours en dialogue avec l'image, n'entretient plus seulement avec elle des relations sémantiques ou syntaxiques, mais des rapports rythmiques mouvants qu'il faut suivre dans leur incessante modulation. »⁸⁶ Dans le film de Tarkovski, la matérialité de la mémoire est dans l'immatérialité des bruits, et son physicalisme dans l'invisibilité de la voix. Cette voix tend à combler le vide de ce qui ne figure pas à l'image ou au contraire à vider celle-ci de son excès. La voix fonctionne comme un contrechamp du champ qui déverrouille les limites de l'écran, « pour inscrire dans l'image, le mouvement susceptible de la porter au point où elle se défait. »⁸⁷

A la fin du chapitre précédent, nous avons présenté l'exemple du poète dont la voix-off donnait l'impression d'illusion au niveau de l'ancrage des paroles aux images,

⁸⁵ *Ibid.* p.175

⁸⁶ Campan, Véronique. *L'Écoute Filmique : Écho du Son en Image*. Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1999, p.10

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11

expliquant ainsi que ce que l'on entend ne fait pas directement écho dans le vu, mais au travers de ce que ce dernier cache. La source est en dehors de l'image, elle repose dans la configuration élégiaque du film. La voix-off du *Miroir* comme l'aurait approuvé Daney⁸⁸, ne force pas l'image, pour ne pas intimider le regard.

Nous avons aussi élaboré sur les recompositions des analogies spatio-temporelles dans *Le Miroir* à partir des échos, et particulièrement les échos visuels. Certains personnages du *Miroir* sont à la fois eux-mêmes et d'autres, il y va de même pour les sons du film. Comme le note Deleuze « Ce n'est pas le son qui invente le hors-champ, c'est le hors-champ qui vient remplir de sa présence l'espace sonore »⁸⁹. Tarkovski spatialise et diégétise conjointement les éléments sonores, mais la lecture de l'image ne se fait pas uniquement à partir du son qui a une signification propre, mais aussi du double sens qu'il exerce de par sa valeur ajoutée à l'image. Dans *Le Miroir*, la sensation de vastes étendues hors-vue est donnée par le retentissement des aboiements-off, le hors-champ vient donc reconstruire l'image en lui relayant l'espace sonore. Il donne, en d'autres termes, un fondement aux sons qui entourent le champ visuel.

⁸⁸ Extrait de *L'Orgue et l'Aspirateur*, article de Serge Daney paru dans les Cahiers du Cinéma No 277-278 Août-Septembre 1977, dans lequel Daney étudie les différentes formes de voix (*off, in, out, through*) au cinéma et de l'effet de forçage des voix-off : « La voix-off qui force l'image, qui intimide le regard, c'est un des modes privilégiés de la propagande au cinéma »

⁸⁹ Deleuze, Gilles. *L'Image-Temps op. cit.* p.305

3.3 Le son comme écho mémoriel

Le hors-champ, imaginaire en l'occurrence, donne raison aux échos sonores, qui retentissent dans le champ pour le desceller de sa temporalité. Tout au long du film en revanche, le contrechamp ne vient pas confirmer ses a priori, et pour ajouter à l'isolement du visible par rapport au hors-champ, les personnages semblent éternellement habités par l'espace sonore, ce dernier reniant tout échappatoire à ses sujets dans la matérialité de l'univers qui enveloppe leur mémoire. Sans contrechamp, les espaces tarkovskiens ont « un côté brut, arbitraire, énigmatique, non homogénéisé, non hiérarchisé »⁹⁰. L'interaction du champ visible et du champ sonore est constante, les voix du narrateur (Innokentky Smoktunovsky) garde le même timbre et celle du poète (Arseni Tarkovski) la même intensité, elles estompent les limites de l'univers filmique et créent un mode de présence spectrale. Le son ambiant lui, nous semble sortir directement de l'écran comme pour recentrer son émulsion, sa provenance semble s'unifier comme si l'enregistrement était mono-piste. Moins la source est visible et plus le son nous semble amplifié et mis en évidence. Le grincement du sceau d'un puit, une porte qui s'ouvre, un chien qui aboie.

« Excédant toujours les limites fixées par le visible cadré, le sonore n'est-il jamais mieux employé que lorsqu'il prête son pouvoir de présence à des êtres sans apparences, des entités purement sonores, où se démultiplie l'espace jusqu'à l'aberration.⁹¹ ». L'espace acousmatique de la voix-*off* du poète est le lieu aléatoire où se

⁹⁰ Chion, Michel. *Le Langage et le Monde*, Cahiers du Cinéma, No 386, p.22

⁹¹ Chion, Michel. *L'Écoute Filmique op. cit.* p.40

produit la contamination des strates temporelles du film, à savoir l'enfance d'Alexeï, son adolescence et le temps présent qui est le delta de ses souvenirs. La voix du poète, personnage éponyme, provient d'un lieu qui peut être associé à l'une ou l'autre des temporalités distinctes. La voix-*off* dans *Le Miroir* a ceci d'intéressant, elle incorpore plusieurs perspectives de narration. La scène d'ouverture est présentée en voix-*over* par un narrateur adulte. Rapidement nous comprenons qu'il s'agit d'Alexeï qui raconte une anecdote au sujet du père absent. Mais cette remémoration est douteuse, puisque l'enfant au moment, était trop jeune pour s'en souvenir et comme nous en témoignons dans un rare contrechamp, il était endormi. Johnson et Petri dans leur étude sur l'oeuvre de Tarkovski écrivent ce qui suit sur l'écho de la voix en-deçà des images :

« (...)The past which we are shown is built up not simply out of direct experience but as a mosaic of what the narrator knew firsthand, what he was told, what he dreamed or imagined, and what happened around him as part of historical process that he shared with millions of other people. »⁹²

Tollof Nelson analyse les images qui accompagnent la voix-*off* comme l'ouverture de l'espace dans lequel la voix pourrait se matérialiser. Effectivement, bien que le père soit physiquement absent, il parle et respire dans l'histoire de la datcha « At these words, we witness the pages blowing in an open book on the windowsill of the datcha, presumably, a book of the father's poetry, and the book falls to the ground.»⁹³. Le livre qui tombe désigne une matrice qui compose cette séquence de plusieurs strates

⁹² Vida Johnson, Graham Petrie. *The Films of Andreï Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indiana University Press, Indianapolis, 1994, p.116

⁹³ Nelson, Tollof. *A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film: The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's Mirror op. cit.* p. 203

narratives, à savoir, la voix-*off* qui guide l'image, l'image indépendante du narrateur, et la dimension allusive au rêve.

La fonction holistique du film est exprimée à travers le son. *J'entends ta voix dans tous les bruits du monde* écrivait le poète Paul Eluard, de la sorte chaque bruit du *Miroir* est, sous tous les aspects de l'ubiquité une introspection, une rétrospection, une remise en question, une vague mémoire ou un souvenir revisité. La poésie transfigure l'image, la présence invisible du vent cède à la visibilité par l'ébranlement des buissons dans la plaine, s'imposant comme la pression du temps dans le plan évoquant l'absence pesante du père, mais aussi sa mystérieuse présence. Le docteur est l'ersatz de la figure absente, la conjugaison de celle-ci, à savoir l'articulation au plus-que-parfait de l'agencement du récit, les personnages se souviennent de souvenirs rappelons-le, nous sommes dans une vie empreinte de nostalgie et de regret. Le docteur, comme Asavyef (l'apprenti tireur dont les parents ont été tué à Leningrad) et la gouvernante, sont des personnages limitrophes entre réalité et souvenir représentant comme nous allons le voir, l'anomalie dans le paysage structural du film, faisant rejoindre l'invisible dans le visible.

3.4 La décomposition de la musique

Le Miroir est à l'image de la musique. « La musique prend toute la place et ne donne pas plus de valeur à l'image à laquelle elle s'ajoute. »⁹⁴ Cette citation de Bresson aurait pu être attribuable à Tarkovski. La musique du *Miroir* s'incruste au matériau

⁹⁴ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe op. cit.* p. 50

filmique et agit comme les autres sources sonores acousmatiques en un écho rejoignant les époques, construisant une linéarité dans la forme narrative éclatée du film. « La musique n'est pas là pour accompagner l'image, encore moins pour servir d'ambiance. Comme œuvre d'art à part entière, présence même du divin, elle est l'image de ce qui se dérobe à toute image. »⁹⁵ Pour Tarkovski, la musique est un dernier recours, quand le visuel à lui seul n'est pas adéquat pour évoquer le sens voulu. La complicité de la musique aux images est dans le fait que la musique tend à être « remplacée par des bruits de plus en plus intéressants, auxquels le cinéma donnerait un sens »⁹⁶ écrit le cinéaste dans *Le Temps Scellé*.

Un exemple frappant qui fait des voix chorales un matériau en soit est la scène où, la figure représentant la poétesse Anna Akhmatova (Tamara Ogorodnikova) disparaît aussi subitement qu'elle apparaît, laissant derrière elle la trace humide de sa tasse de thé se dissipant au crescendo musical. « A égalité, ils (le son et l'image) se nuisent ou se tuent. »⁹⁷ écrit Bresson dans ses fameuses *Notes sur le Cinématographe*. Justement, l'intensification de la musique s'arrête juste avant la vaporisation complète de la tâche, qui elle, continue à se consumer, laissant le dernier rayon humide, délaissé par la musique, combler un vide encore plus pesant. Cet arrêt brutal du son amplifié a deux caractéristiques intéressantes que nous allons distinguer.

Cette vaporisation souligne en premier lieu la réalité de cet événement paranormal et donc la connivence de l'invisible et du visible qui brouille les pistes entre le factuel et

⁹⁵ Governatori, Luca. *Andreï Tarkovski, l'Art et la Pensée op.cit.* p.60

⁹⁶ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé. Op.cit.* p.147

⁹⁷ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe. Op. cit.* p.63

le figural, l'attesté et le rêvé, en d'autres termes le temps présent d'Alexeï le narrateur et le passé d'Alexeï l'enfant. Le son climatique disparaît et un silence tranchant s'ensuit, un silence qui n'est pas uniquement l'absence de bruit, mais l'affirmation de l'écho mémoriel. Nelson fait une intéressante correspondance audio-visuelle⁹⁸ du cercle fuyant de la vapeur humide laissée par la tasse de thé et l'implosion parallèle avec la bombe atomique jeté sur Hiroshima dans une séquence à venir, montée avec des films d'actualité.

Ensuite, l'articulation entre la bande son et l'image-temps de l'humidité vaporisante est dans sa disjonction même, entre les éléments de l'eau et de la voix, du visible et de l'invisible, entre la représentation de la mort (disparition de la figure d'Akhmatova) et le transfiguré, c'est-à-dire le crescendo vocal qui donne à la banalité du phénomène son aspect grandiose incarnant la résurrection de la poétesse. Le devenir de l'image n'est plus à notre portée, mais dans l'immortalité, en dehors du film même. « L'absence dure quelques secondes, son début et sa fin sont brusques. Les sens demeurent éveillés mais pourtant fermés aux impressions extérieures. »⁹⁹ Ces mots qui ouvrent *l'Esthétique de la Disparition* de Paul Virilio pourraient bien fonder l'essence du *Miroir* comme rétrospection illusoire et présent distordu : Ce qui est dans le champ, ne l'est pas tout à fait, il existe lorsqu'il n'est plus et quand il disparaît, il garde dans son passage le poids lourd de la mémoire. Nous parlions plus haut de personnages limitrophes qui vacillent entre le réel et l'irréel dont l'existence même est la preuve du chaînon entre

⁹⁸ Nelson, Tollof. *A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film: The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's Mirror* op. cit. p. 249

⁹⁹ Virilio, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Éditions Galilée, Paris, 1989 p.11

le non-vu, le vu, et le pensé. Le docteur disparaît avec le vent qui l'a porté, Assayef se cristallise dans un tableau vivant reconstitué à partir d'une peinture de Jean Breughel, et Akhmatova s'évapore, brouillant dans son passage l'espace entre le réel et le métaphysique.

En ouverture du chapitre précédent nous avons montré comment, dans un espace clos, le hors-champ est davantage plus intéressant quand l'effet précède sa cause. L'amplification et la dénaturation du son dans *Le Miroir* est magnifié en gardant la source hors portée, on peut même parler dans le cas de cette étude de hors-film, puisqu'il s'agit souvent d'un son acousmatique¹⁰⁰. Nous pensons notamment à la scène de Masha sous la douche. Un crissement métallique (sorte de musique concrète) se fait entendre dans une musique électro-acoustique du compositeur Édouard Artemiev, ne provenant pas tout à fait d'une source contiguë au hors-champ, mais faisant plutôt écho dans une scène précédente, celle de la confrontation téléphonique d'Alexeï et sa mère (p.38 de notre étude) Le vide qui suit la conversation est comblé par ce même frottement métallique. La frustration de Masha se mêle au comique, elle est visiblement atterrée, après l'humiliation subit au dépend de Lisa, sa collègue de travail. Tarkovski écrit que la musique électronique à la « capacité de se dissoudre dans le son, de se cacher derrière d'autres bruits, d'être la voix indéfinie de la nature, ou celle des sentiments confus, d'être comme une respiration. »¹⁰¹ La matérialité de l'image de Masha, des sons distordus, de

¹⁰⁰ Terme employé par Michel Chion dans *La voix au Cinéma op. cit.* p.26 pour désigner une voix qui reste invisible et dont la source n'a pas encore été visualisée. Ce terme nous intéresse puisque l'acousmatique reste ambivalent dans *Le Miroir*. Une personne qui parle au téléphone mais qui reste invisible peut être un acousmètre dépendamment du regard qu'il porte, si le regard part de la caméra comme nous le verrons, l'on peut être dans le personnel ou le subjectif.

¹⁰¹ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé op. cit.* p.148.

l'eau ruisselante, du souffle court, dressent un portrait de l'état intérieur d'un personnage mais montre surtout comment la mémoire est activée par les mouvements du monde matériel.

Le visage de Masha en gros plan abolit la source sonore, ainsi la distorsion exagérée est davantage absorbée par l'image, et le son lui-même se dédouble d'abord dans sa matérialité, dressant ainsi un portrait émotionnel, et ensuite dans son écho qui tisse les liens en référant à une temporalité autre. La conversation téléphonique entre Masha et Alexeï adulte portait sur la mort de Lisa, représentant ainsi la mémoire-source du frottement. En dehors de la structure diégétique, les bruitages, les sifflements lointains, les sirènes de locomotive, les tintements de clochettes, les bruits de rails, les chants d'oiseaux, l'adagio d'une goutte et l'allegro d'une averse¹⁰², ont souvent comme nous l'avons vu, un double rôle ambiant et figural, mais souvent ont comme motif d'importer une musicalité.

¹⁰² Une belle tournure de Luca Governatori que nous empruntons pour expliquer la connivence du sonore et du visuel. *Op.cit* p.62

3.5 Regard égaré, regard égaré

Qui regarde le film? *Le Miroir* révèle avec force l'inséparable entre images-souvenir et images-rêve. En relatant à partir du présent les êtres et les lieux qui le marquèrent, Alexeï brouille sans cesse les pistes entre le subjectif et l'objectif, les intégrant en un « même continuum narratif.»¹⁰³ Le regard porté et porteur dans *Le Miroir* est l'élément à travers lequel passe le champ du rêve et le contrechamp de la réalité, et vice versa. Certaines expériences explique Tollof Nelson ont lieu en dehors de la mémoire, n'appartenant à aucune expérience vécue des personnages, mais s'effectuant plutôt en dehors de toute portée subjective dans un champ de miroirs communicants. Rappelons pour exemple la fameuse scène hallucinatoire vers la fin du film où, après avoir décapité le coq, Masha regarde en deçà de la caméra, comme de l'autre côté du miroir, pour ouvrir le champ du spectateur vers un autre chronotope, celui du rêve. Ce regard croisé nous intéresse dans son faux-raccord, non pas le fameux faux-raccord Godardien qui anarchisait le discursif, mais pour reprendre les termes de Livio Belloï, celui qui est « intimement lié au hors-champ »¹⁰⁴. Il y a chez Tarkovski un faux-raccord de l'image qui devient un raccord de la pensée où le hors-champ intervient à titre de continuité de l'absolu. *Le Miroir* est basé sur une idée ontologique du faux-raccord qu'on pourrait appeler le non-raccord. Le non-raccord entre les personnages, entre le narrateur et son passé, entre le narrateur et son entourage, mais surtout entre les personnages et le réel. La saute chez Tarkovski se donne à lire comme « l'actualisation d'un mal être, d'une fêlure, d'une inadéquation. »¹⁰⁵

¹⁰³ Martin, Marcel. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*. L'Age d'Homme. Lausanne, 1993, p.100

¹⁰⁴ Belloï, Livio. *Poétique du Hors-Champ*, op. cit. p.42.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.62

Tarkovski voyait dans le montage un danger où celui ci construirait le film de façon rythmique. Le montage existe de par le plan lui-même explique-t-il, et ne doit avoir pour but que le chevauchement des ces plans pour faire agencer et non esthétiser le récit. Le croisement, ou plutôt pour utiliser des termes de montage, le recroisement des regards dans *Le Miroir* est l'affrontement sans égard de deux personnes réunies dans un espace contigu à des temps distincts, voire même dans l'intemporalité. Si le regard d'après une formule de Jean-Luc Nancy est égard¹⁰⁶, il est surtout égarement chez Tarkovski qui raccorde les regards décroisés en deçà et en écho des reflets miroités. Il remet continuellement notre regard en mouvement vers le film et son extérieur. Une femme suspendue dans les airs, un passage au travers le miroir, les détails biographiques sur les murs de l'appartement... Ce regard sera toujours attentionné sur le devenir de l'image, la contiguïté éternelle du temps, les références allégoriques et le parallélisme métaphorique, mais aussi il se tourna à l'écoute acousmatique et la provenance de sons. Tarkovski fait ouvrir les yeux sur le mouvement qu'est le regard.

Le cinéaste russe ne reproduit pas mimétiquement le monde, ce n'est pas un réaliste, il ne construit pas non plus un monde dont le sens n'est pas à son image, il n'est pas non plus un irréaliste dans ce sens, il construit, ou plutôt déconstruit ses espaces créant ainsi un monde déchargé de sens, son envolée est au-delà du monde visible, qui explique métaphysiquement le monde. Bergman écrira que Tarkovski « saisi la vie comme un songe »¹⁰⁷, et le songe écrira Governatori dans son ouvrage sur la pensée Tarkovskienne « avec toute l'ambiguïté et l'opacité qui le caractérisent, est comme

¹⁰⁶ Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film*, op. cit. p.31

¹⁰⁷ Bergman, Ingmar. *Laterna Magica*, op. cit. p.91

l'essence même de la réalité. »¹⁰⁸ Le regard ontologique de notre cinéaste passe à travers le regard de ces personnages, et la manière de les capter. Kovács et Szilágyi mettent le doigt sur le passage de la parole au regard en écrivant que « la parole se transforme en murmures, soupirs ou poèmes, (...), pour finalement laisser la place au silence total et au regard. »¹⁰⁹. Au-delà du verbe, il y a les sensations isolées par les regards. Tarkovski appelle à l'écoute émotionnelle de l'œuvre : « le spectateur idéal regarde un film comme un voyageur le paysage qu'il traverse en train. »¹¹⁰

3.6 Le Regard comme simulacre

Le narrateur alité, renaît dans ses fantasmagories. Il se déjoue de la mort dans une simulation de la vie qui fait écho dans le souvenir et le rêve. Le film en grande partie est le simulacre d'un vécu, d'une existence qui contrairement aux images d'archives, n'a plus de témoins. Ce faux-semblant fait écho dans le réel où Maria en grand-mère (interprétée par la mère de Tarkovski), venue visiter son fils, ne reconnaît plus Ignat son petit-fils croyant par la suite s'être trompée d'appartement.

Notre regard est le témoin d'une réalité, celle que Tarkovski nous donne à voir, mais aussi celle qu'il nous donne à imaginer en le libérant du joug du cadrage et de la linéarité. Notre regard se transpose d'une image et d'un temps à l'autre au sein d'une même structure. La décharge émotionnelle de la reconstitution de la mémoire collective

¹⁰⁸ Governatori, Luca. *Andreï Tarkovski, l'Art et la Pensée. Op. cit.* p.28

¹⁰⁹ Kovács, Balint Andras et Akos Szilágyi. *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*. L'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p.138

¹¹⁰ Tarkovski, Andrei. « Tarkovski à Londres » in Positif, Ian Christie et Marc Le Fanu (entretien), n° 249, Décembre 1981 p.25

ou isolée (le recollage de documents d'archives d'un côté et la rétrospection d'un autre) est captée par l'expérience même du spectateur à travers son propre regard réfléchi par le miroir Tarkovskien. Une spectatrice écrira au cinéaste à propos de son expérience du *Miroir* : « Mon enfance a aussi été comme celle que vous montrez...mais comment l'avez-vous su ? Il y avait le même vent, le même orage (...) Il faisait noir dans la pièce et la lampe s'éteignait de la même façon (...) Comme est merveilleux dans votre film l'éveil de la conscience et de la pensée chez l'enfant »¹¹¹. Deux regards se confrontent donc à partir de l'image : le sien, et celui qui la regarde.

« Le réalisateur, écrit Jean-Luc Nancy saisit l'indistinct, le large et le confus, le mêlé, pour le rendre distinct, le rétrécir et le durcir, le polir, le faire réel au regard. »¹¹²

Chaque image du *Miroir* se définit par elle-même, elle est autarcique dans le sens où elle est indépendante de son dehors. Les images se retranchent d'un contexte, mais aussi se tissent dans le film, cousues par leur dehors et se rattachant sur un fond. *Le Miroir* est suspendu entre un monde représenté par ce qu'était, ce qui est et ce qui adviendra et un autre qui se représente entièrement, qui s'ouvre sur lui-même. Son ouverture n'est ni dans le passé ni dans le futur, mais dans l'en-deçà de ce qu'il montre. L'image est donc une toile de fond qui tend à articuler son devenir champ, c'est-à-dire le hors-champ qui définira son rôle et son sens dans le contexte général du film. Le regard des personnages est signifié par le vide établi par le hors-champ. Isolé dans le cadre, souvent en gros plan,

¹¹¹ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé*, op. cit. p.12

¹¹² Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film* op. cit p. 43

il devient proie aux dangers et incertitudes du dehors. Souvent figé vers un contrechamp déchargé de sa partialité, à jamais en devenir, et qui ne s'exposera jamais.

3.7 Regard du regardant

Revenons au passage où Masha tente de vendre ses bijoux à la femme du médecin de campagne durant la période de famine qui frappe Moscou. Après avoir décapité le coq, le visage de Masha en gros plan fait face à la caméra et son regard se fige pour transiter avec le regard de son mari, qui lui aussi regarde vers la caméra, de l'autre côté du miroir. L'intérêt de ce double regard est qu'il passe par le spectateur et qu'il se trouve à être le point de rencontre de toutes les possibilités. De ce qui aurait pu être (si le père n'avait pas abandonné sa famille) et de ce qui éventuellement sera (l'incommunicabilité éternelle entre la mère et son fils). Ces deux temporalités du passé devenues présent d'un côté, du regard et éventuel futur de l'autre, se réfractent dans l'allégorie du miroir hors-champ, voir hors-cadre, en-deçà de la caméra. Marc Vernet pourrait bien résumer cette idée quand il écrit que :

« Le regard à la caméra est la figure emblématique de la nostalgie, de la rencontre qui aurait pu avoir lieu. Il ne signe pas une rencontre entre le personnage et le spectateur, ou entre celui-ci et l'acteur, mais il est plutôt une invite aussitôt frappée de nullité : il signale sa possibilité passée et son impossibilité présente, redoublant chez le spectateur, en le faisant travailler, le clivage qui est le sien »¹¹³

Au premier chapitre nous avons parlé de la sixième portion de l'écran, la partie de l'espace où la caméra reste hors-cadre, non pas dans l'espace de la fiction, mais du

¹¹³ Vernet, Marc. *Figures de l'Absence: de l'Invisible au Cinéma*. Editions Cahiers du Cinéma. Paris, 1988. p. 18

tournage. Dans son film, Tarkovski utilise cette partie du cadre comme un passage à travers le miroir, ou le regard d'un personnage vers un ailleurs, un vide, une absence comblée par l'ouverture du temps vers un non-lieu. Parfois aussi, quand ce n'est pas le personnage invisible qui regarde le regardant, la caméra subjective brouille l'écart entre hors-champ et hors-cadre et en devient le dénominateur commun. Au travers de quel viseur se pose la problématique du regard de la caméra : celui du cinéaste, du narrateur, du spectateur ?

« La diégèse se construit à l'encontre d'un certain réalisme de la représentation (...) quand celle-ci est la figuration à l'image d'un spectacle extérieur. »¹¹⁴ Dans la séquence de la conversation téléphonique entre Alexeï et sa mère, aucun des protagonistes n'est au devant de l'image. Nous sommes confrontés à deux possibles regards, celui du champ personnalisé ou, celui de la caméra subjective. Le décor indique que nous sommes chez le narrateur, mais aucune indication stipule qu'il est en deçà de la caméra. D'un côté, le champ est subjectif, dans le cas où le regard accompagne dans son travelling-avant la voix qui rend Alexeï visible. De l'autre, l'appartement est impeccable, les rideaux sont tirés. Se peut-il qu'Alexeï n'y soit pas, se peut-il qu'il ait projeté tous ses souvenirs à partir de son lit de mort, voire même, dans la structure ontologique qui repousse les frontières, de l'autre côté de la vie. Dans ce cas la sixième portion du cadre n'est plus celle d'Alexeï, mais plutôt la portion de l'écran où la caméra

¹¹⁴ *Ibid.* p.33

est en deçà d'elle-même. « L'Être d'en-deçà est un être de l'au-delà : la mort en route »¹¹⁵.

Dans la dernière scène en noir et blanc où Natalia et Alexeï discutent de la garde d'Ignat, l'espace en-deçà ne correspond pas tout à fait au champ de vision du personnage, mais à un point de vue désigné par le cadrage scrutateur, inquisiteur de la caméra, ou si l'on veut du regard d'Alexeï. Le regard de Natalia ne croise pas le nôtre, mais passe à côté, elle est davantage isolée, seule, face au cynisme de son époux. L'en-deçà vient ajouter à l'effroi émotionnel et l'incommunicabilité entre les protagonistes. Nous sommes dans un système où la pensée peut être visualisée et dans lequel le hors-champ, bien que relevant d'une « défaillance de la pensée »¹¹⁶ donne en échange à réfléchir.

Nous nous permettons ici pour une seconde fois, de citer un film non réalisé par Tarkovski. Il s'agit de *Caché* (2005) de l'autrichien Michael Haneke. Le film raconte l'histoire d'un homme de télévision qui reçoit régulièrement par la poste un enregistrement vidéo montrant en plan fixe la façade de son appartement. Il tente d'en retracer l'origine, et croit avoir trouver le coupable, mais nous comprenons vite qu'il se trompe sur l'identité de son agresseur. Le film se termine en queue de poisson nous laissant avec une question aux multiples réponses. *Caché* peut être vu évidemment comme une critique de notre société voyeuriste et on peut assumer théoriquement que le protagoniste qui filmait secrètement n'a jamais existé. Le voyeur, c'est nous. C'est une piste ontologique que le film nous permet de suivre, et pour notre part elle reste la plus

¹¹⁵ *Ibid.* p.49

¹¹⁶ Seguin, Louis. *L'Espace du Cinéma.*, Editions Ombres, Toulouse, 1999, p.93

satisfaisante même si la boutade abolit notre désir d'en savoir davantage. *Le Miroir* est un film qui, de la sorte, donne la possibilité d'une dualité narrative provenant de la sixième portion de l'écran, celle du spectateur. C'est d'abord un film qui fonctionne sur le niveau émotionnel, et qui demande une grande part de contribution spectatorielle. Le cinéma en général demande une connivence, ou prend le spectateur à témoin, mais peu de films donnent la possibilité d'incarner le regard subjectif d'un narrateur omniprésent, et à tout jamais absent de l'image. Le film n'impose pas un jeu de rôle, mais crée l'espace, pour un public sensible et averti de s'y impliquer par l'ouverture qui lui a été donnée.

Le chapitre qui suit est un exercice scénaristique qui a pour but d'explorer davantage le potentiel du hors-champ tel qu'il apparaît dans *Le Miroir*. Le scénario s'imprègne entre autres de la théorie de cristallisation de Gilles Deleuze, et donc de l'indiscernabilité entre le virtuel et l'actuel par le dédoublement du temps et la cohabitation des espaces.

... Comment cela se fait-il? Si c'est toi qui as peint ce tableau, tu dois savoir combien de personnes y habitent, quel âge ont les enfants, si leur récolte a été bonne cette année et s'ils ont suffisamment d'argent pour donner une dot de mariage à leur fille. Si tu ne sais pas tout sur les personnages qui habitent cette maison, tu n'as pas le droit de faire sortir cette fumée de la cheminée »¹¹⁷

Abbas Kiarostami rapportant une anecdote sur Balzac

Chapitre 4 : Exercice Scénaristique

SANG-VALENTIN¹¹⁸

14 Février 2005

Scène 1. Intérieur/Grand Salon/Jour

Gros plan d'une photo de famille apparemment de classe moyenne, le père, la mère et deux enfants. En arabe un Flash de nouvelles chaotique annonce la mort de l'ex-premier ministre libanais Rafic Hariri. Le volume est à fond. **Zoom Out** lent, nous apercevons la télévision. Les images diffusées montrent des voitures incendiées, des ambulanciers masqués, des corps déchiquetés, en somme un paysage qui ressemble aux attentats kamikazes perpétrés en Iraq ou en Israël. Le téléphone sonne à 7 ou 8 reprises.

Le Père

(Voix hurlante d'un malentendant)

Oui Allo?

Momo

¹¹⁷ Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film : Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001, p.93

¹¹⁸ Les trois premières scènes du scénario ont été développées durant le séminaire de scénarisation d'Isabelle Raynaud à l'hiver 2005. Ces scènes ont été retravaillées.

(Voix Calme)
Bonjour Papa

Le Père

Oui c'est qui? (Silence...)

Momo

C'est Momo.

Le Père

Ah c'est toi! Attends, je baisse le volume... Tu regardes la télé? Tu vois ce qu'ils ont fait ces fils de putes. 350 kilos d'explosif. Boum! C'est parti Hariri.

Momo

Oui. C'est pour ça que je vous appelle.

Le Père

Ah oui (silence)... Ce n'est pas pour nous souhaiter une Joyeuse Saint-Valentin à ta mère et moi? On est bien le 14 Février.

(Silence)

Le Père

T'as besoin d'argent?

(Silence)

Le Père

Parce que... les seules fois que j'entends ta voix c'est soit pour joyeux truc ou je veux truc.

Momo

Non. je ne fais que prendre des nouvelles...

Le Père

Ben qu'est ce que tu veux, c'est la déroute à Beyrouth, ça l'a toujours été, mais là, plus que jamais... A la St-Valentin en plus... Sans cœur ces assassins. C'est notre 11 Septembre tu vas voir... **Si rien** ne bouge le ciel deviendra rouge.

Momo

Syriens tu dis?

Le père

Quoi? Attends je baisse encore le volume.

Zoom out lent de nouveau. Pendant la conversation, on découvre une énorme collection de bibelots africains et un mur tapissé d'artisanat Côte Ivoirien.

Le Père

Tu disais? Hum. Je savais que ça se passerait comme ça. Depuis la fin de la guerre, et l'arrivée de ce salaud au pouvoir...

La Mère

(Indistinctement)

Que Dieu garde son âme!

Le Père

...Que jamais on ne se relèvera de nos cendres. C'est un pays perdu, colonisé par les anglais, sous mandat français, on parle des langues qu'on n'a pas choisi d'apprendre...Et croire que certains se vantent de la fierté polyglotte... Polyglotte mon cul! C'est un putain de drame linguistique.

La bonne, une Sri Lankaise, fait son entrée avec 2 verres de Whisky.

La Mère

(Avec un anglais arabisé)
Thank you Tsunami. Please make
mister sandwich

Momo

Passes moi maman s'il te plait.

Le père n'entend pas, ou fait semblant de ne rien entendre

Le Père

...Les anglais, les français et depuis
30 ans sous occupation syrienne. Y en
a marre. En tout cas t'as bien fais
de partir. (Pause) mais seulement...
j'aurais souhaité pour des raisons
autres.

La Mère

(Choquée)
Arrête Georges!

*On s'arrête devant un grand portrait d'un jeune homme au
large sourire niais, une cape sur la tête et tenant un
diplôme. Puis, toujours en **plan-séquence**, alors que la
discussion continue, on distingue par la fenêtre un énorme
nuage de fumée.*

Momo

Je vais appeler Ziad..

Le Père

Ton frère est très occupé, on lui a
délégué la gestion d'un projet de
reconstruction. On passe plus de
temps avec sa femme qu'avec lui. Je
ne sais pas ce qu'il lui a pris de
l'épouser celle là, fille de
charcutier, tu imagines? (Silence)
...Il a du confondre les filets mignons
et les fillettes mignonnes..

La Mère

(Hystériquement)

Georges!

Le Père

Hum! Alors ça se passe comment en Amérique du Nord? Cette civilisation à quatre pattes. Hum! *(Le père tousse et mâche ses mots)*...En parlant de quatre pattes.....

La Mère

(Au bord d'une crise de nerfs)

Ta Gueule Georges!

La scène se termine sur un plan rapproché du nuage de fumée qui ouvre la scène suivante.

Scène 2. Extérieur/Voiture/Jour

Début de la chanson Si Rien ne Bouge. « Je t'écris toujours/Quand la menace/Du fond de la cours/Grimpe et me glace/Regarde là-bas/Au bout de mon doigt/Si rien ne bouge/Le ciel devient rouge... »

Zoom Out. *Intérieur d'une décapotable visiblement neuve. Nous voyons fixement le tableau de bord, et la main du conducteur caressant l'entre jambe d'une femme. Un cellulaire sonne. Le conducteur retire sa main pour baisser le volume. Nous entendons indistinctement la chanson qui jouait.*

Ziad

(Pris de panique)

Ce n'est pas local! Ça doit être ma femme. Pas un mot... Allo?

Momo

Bonjour Ziad

Ziad

C'est qui?

Momo

Momo

Ziad

(Soulagé, mais surpris)

Ah c'est toi! Tu m'as fais peur, je croyais que... enfin je ne m'attendais pas... on est tous à bout de nerfs comme tu imagines. (Tousse) T'as vu ce qu'ils ont fait ces fils de putes? *(Remet sa main sur la cuisse gauche de la femme)*

Momo

J'ai vu, j'ai vu.

Ziad

Boum! Devant le grand sérail qu'il a financé, alité dans l'hôpital qui porte son nom et on va éventuellement l'enterré devant la mosquée qu'il a fait construire. L'homme s'est tout payé, même le prix de la liberté.

Momo

Liberté tu dis?... Attention aux gros mots

Ziad

Faut voir loin petit frère. Les syriens sont tombés dans leur propre piège, dans 2 mois ils auront quitté le pays, et à nous l'indépendance.

Momo

Ziad, tu n'as jamais aimé le cinéma, alors ne commence pas à en faire. Le libanais ne conteste pas, il accepte son sort, une manifestation, deux au plus, et il ne restera plus que les feuilles mortes pour se marrer entre elles.

On gravite autour de la voiture. Il y a un lourd trafic. Les gens dans leurs voitures ne se parlent pas, une tension invisible règne.

Ziad

Mais qu'est ce que t'en sais ? t'as quitté le pays en trombe pour défendre ton cul.

Momo

Ziad, ton salaud de martyr, quelle liberté il défendait? Pas la mienne en tout cas, c'est cause perdue. Et même si l'opposition venait au pouvoir, crois tu pouvoir mieux circuler? Pas d'illusion grand frère... il y a des chances que rien ne bouge ni pour toi, encore moins pour moi.
(Il raccroche)

Nous sommes en position initiale devant le tableau de bord. Ziad dépose le cellulaire entre les 2 sièges. « Enculé!!! ». La femme (visiblement sa maîtresse) tend sa main pou le consoler, il la retire nonchalamment. On entend allumer une cigarette.

La Maîtresse

(Cyniquement)

C'est la meilleure celle-là. Tu me dis que t'as une femme, mais tu ne me dis pas que t'as un frère!... Il est recherché ou quoi ton frangin?

Ziad s'énerve, klaxonne à plusieurs reprises. Il rallume la radio, la même chanson que tout à l'heure qui se termine:

« Il y a des chances que rien en bouge »

« Il y a des chances que rien ne bouge »...

*Au même moment, **zoom in** sur le cellulaire*

Ziad

Putain mais qu'est ce qu'ils font. On n'a pas que ça à faire.

La Maîtresse

C'est un barrage syrien, à 100 mètres devant.

Ziad

Il ne manquait plus que ça. On n'est même pas libre de circuler.

La Maîtresse

(Ironiquement)

Liberté toujours... *(Slogan des Gauloises)*, le temps d'une cigarette.

Fin de la Scène 2 sur un gros plan du cellulaire.

Scène 3. Intérieur/Café/Jour

*La scène commence comme les autres, en **Zoom out** lent sur l'objet de transition, dans ce cas un cellulaire qui sonne. De dos on découvre une jeune rousse, les cheveux frisés en forme de flamme, habillée en cuir, se tenant immobile cigarette en main. Le reste du café est au quart plein. L'ambiance est comateuse. Une télé montre les images de l'explosion vues tout à l'heure dans la maison du père, mais les gens ne regardent pas, leurs regards se perdent dans leurs verres, comme en transe. La jeune femme laisse le cellulaire sonner plusieurs fois, sans le regarder, avant de finalement répondre.*

Jeune Femme

(Petite voix grise)

Si ce n'est pas toi raccroches.

Momo

Qu'est ce que l'autre aurait dit s'il n'était pas moi?

Jeune Femme

Que je devrais t'oublier...

Momo

Ce n'est pas mauvais comme idée

Jeune Femme

Excellente je dirais

(Silence)

Momo

Comment vis-tu cette journée?

Jeune Femme

(Ironiquement)

La Saint ou la Sang-Valentin?

Momo

Ce n'est qu'une coïncidence temporelle.

Jeune Femme

Journée comme les autres, un peu plus absurde peut-être, et le café n'est pas trop à mon goût aujourd'hui... Trop amer.

Momo

La situation est fâcheuse, tu ferais mieux de rentrer chez toi.

Jeune Femme

La situation est aussi fâcheuse chez moi qu'à Beyrouth. Mes voisins écoutent Chostakovitch à longueur de journée, tu sais à quel point je déteste Chostakovitch, en plus c'est toi qui me la fait découvrir. Au fond, c'est peut-être pour ça. On dirait une conspiration, tu te métamorphoses en aria pour me hanter. En plus aujourd'hui, la Mort oblige, on écoute de la musique classique à longueur de journée. On en aura pour toute la semaine. La mort d'une personnalité,

c'est le seul recours à la culture dans ce pays, il faut tuer les dirigeants pour cultiver le peuple. C'est à en faire rire Goebbels...

Momo

Tu es saoul, ce n'est pas le café qui est amer.

Jeune Femme

Peut être.

Momo

On m'attend. J'y vais.

Jeune Femme

Et moi qui j'attends, Le Saint Esprit?....

Momo

Commence par l'opposition au pouvoir

Jeune Femme

Au fond pourquoi tu m'appelles on sait tous les deux que tu ne reviendras pas.

Momo

Je t'appelle pour te rappeler de m'oublier.

Jeune Femme

(Chuchotement)

Alors n'oublies pas de m'appeler..

Momo

(Hésitation)

Non, je n'oublierais pas.

On se dirige au fond du café vers un jeune homme regardant dans son verre, il semble attendre quelqu'un. Gros plan sur son visage. Il lève la tête.

Momo

(Voix-off)

Je ne comprends pas pourquoi tu fais ces appels à tous les mois. On ne regarde pas derrière quand on s'enfuit...

Le jeune homme

(Avec une voix identique à celle de Momo)

Tu comprendras... Ces appels sont nécessaires. Haineux mais nécessaires. Chaque fois, chaque mois, ces appels m'ont donné l'impression d'avoir évité des bouchons de circulation, d'avoir contourné des trappes, d'avoir rencontré des gens merveilleux, étranges... (Pause) Moi en l'occurrence, quelqu'un qu'ils ne connaîtront jamais. C'est merveilleux et triste, triste, triste... (Longue hésitation)...Tu sais, on ne peut plus faire marche arrière, je te fais confiance... Demain matin, ça sera la guerre dans mon pays...Je rentre à la maison.

Scène 4. Intérieur/Café/Jour

La scène s'ouvre en contrechamp du plan précédant. Nous sommes vraisemblablement dans le café de la scène précédente. Un **Zoom Out** place un jeune homme au milieu du café, assis en compagnie d'une jeune brune de 25 ans et la jeune rousse de la scène précédente qui a visiblement le même âge. On découvre un café au quart plein, mais l'ambiance de deuil qui régnait laisse place à une ambiance décontractée de fin d'après-midi. Silence dans la diégèse. **Travelling avant** qui s'arrête sur la nuque du Jeune homme. Nous reconnaissons la voix de Momo.

Momo

Ce jeune homme, c'est moi...Non... Ce jeune homme c'était lui il faut

dire...Suite à une longue et douloureuse remise en question, il a décidé que sa vie ne l'arrangeait pas, je veux dire, ce n'est pas la vie dont il rêvait. Il n'arrivait pas à trouver sa place, il s'est donc dissocié de lui-même. Je, enfin il, disons que NOUS avons décidé de mettre fin à son litige... Je m'étais longtemps débattu avec ses problèmes mais rien à faire, il avait traversé la frontière du non retour. Il n'était ni schizophrène, ni bipolaire, juste dans l'impossibilité de persévérer.. Moi, par altruisme, ou peut-être opportunisme, j'ai accepté d'aider.

Scène 5. Extérieur/Grand Jardin/ Jour

Une vieille femme aux cheveux blancs, quelque peu grisâtres se tient aux pieds d'un figuier dans un très beau jardin qui semble contenir tous les fruits et fleurs du monde. La lumière est resplendissante, comme une lumière scandinave en plein après-midi. Elle tente d'en cueillir quelques-unes, mais n'arrive pas à les atteindre. Un homme vu de dos fait son entrée dans le champ. Il s'avance lentement.

La vieille femme

Je suis haute comme trois figes,
pouvez vous m'aider?

L'homme se tient immobile. Nous le voyons de dos.

La vieille femme

Mais ne restez pas là... (*Elle se retourne pour le dévisager et s'avance vers lui*) Mais, c'est toi Momo... Mais comme tu as grandi. (*Elle se remet vite de sa surprise, et revient à son figuier en l'invitant à l'aider.*)

Momo

(*Toujours de dos*)
Toi grand-mère tu n'as pas changé.

Grand-mère

(Se retourne, sourit).

Évidemment idiot... Je ne sais pas si je devrais être contente, enfin, je ne t'attendais pas de ci-tot... c'est dommage, la saison des nectariniers n'a pas encore commencé... Viens, aide moi... tu vas tout me raconter...

Scène 6. Appartement de Momo/Intérieur/Nuit

Long corridor mal éclairé par une lumière oscillatoire rouge et verte. Lent travelling avant. Un quatuor à cordes de Chostakovitch se fait entendre au fur et à mesure qu'on avance.

Momo

(voix-off)

Les quelques jours avant le nouvel an étaient des plus irréels. J'ai été pris d'une profonde mélancolie. Mes parents ont du couper cours leur visite suite à ton infarctus. Père s'était effondré, je ne l'ai jamais vu comme ça. Un jour avant je m'étais disputé avec lui. *(Hésitation)* Un mal en chasse un autre... ta mauvaise nouvelle nous a rapproché. J'ai appelé l'aéroport pour modifier leur date de retour pour le jour même... on a fait les bagages, et quelques temps après il ne restait dans la maison que le parfum nauséabond de mère, une culotte oubliée de père et un frigo rempli de taboulé, mjadra, loubbieh que mère avait cuisiné pour la semaine *(Pause de quelques secondes...)* Tu sais grand mère, le vide est un espace infini pour la mélancolie...

On recoupe au jardin. Momo (toujours de dos) et sa grand-mère, assis à contre sens sur un rocher dégustent les figues.

Grand-mère

Là-bas, tu vois tous ces arbres, tu trouves des prunes de cythères, des palmiers à gelées, un corossol des marais.

Momo

Tu ne m'écoutes pas

Grand-mère

Je connais la suite idiot... (En voix-off : la mélancolie est une nostalgie qui porte en elle les mémoires affectives.) Regarde là-bas, un arbre avec des guirlandes.

On recoupe à l'appartement de Momo, le corridor de la scène suivante nous mène à une chambre à coucher, un petit arbuste avec des guirlandes sur un bureau éclaire sombrement la chambre. Une femme nue dont on distingue les courbures est allongée sur le lit.

Momo

(Voix-off)

Ensuite vint le jour de l'an. C'est un moment d'hystérie d'une telle envergure... je l'avais passé seul à l'abri chez moi, alors que le monde entier participait à une branlette planétaire. A minuit moins 5 on frappe à la porte...c'est la voisine... Elle m'invite à coucher avec elle, ou plutôt elle s'est invitée à coucher avec moi. J'ai trouvé l'idée complètement ridicule... Pas pour le décompte, mais minuit est l'heure que je préfère, parce que le lendemain est arrivé, mais il n'est toujours pas tout à fait lendemain, c'est un moment

en devenir où se confondent fin et recommencement... tu comprends grand-mère?

Grand-mère

Pas tout à fait... j'ai dépassé l'âge des histoires de cul.

Momo

Je n'aime pas me retrouver dans ses situations d'occasion où la nature remplace naturel. (*On reconnaît à ce moment la rousse du café. Elle est en larmes*) Mais, je ne pouvais pas refuser... Cette femme ressemblait tellement à Alia. On aurait dit son double... Alia aurait probablement consentie, ou peut-être pas... tu te rappelles d'Alia grand mère?

Scène 7. Grand Jardin/Extérieur/Jour

De retour au jardin

Grand-mère

Naturellement idiot.

Momo

Je t'ennuie avec mes histoires...

Grand-mère

Non, l'ennui existe en dehors de tout ici. Tu verras...

longue pause durant laquelle un grand homme, robuste, frôlant la cinquantaine, habillé en homme du monde, suivi de près par deux hommes aux lunettes noires, visiblement des gardes du corps, font leur entrée à l'arrière plan et traversent l'écran de gauche à droite.

Grand-mère

Qu'est-ce que tu fais là Momo? T'as pas fais de conneries j'espère.

Momo

Une connerie c'est relatif

Grand mère

Arrête tes bêtises Momo et dis moi ce qui t'amène.

Momo

(Voix extra-diégétique)

Ce jeune homme, c'est moi...Non... Ce jeune homme c'était moi...

Scène 8. Intérieur/Café/Jour

Gros plan du visage de la jeune rousse (nous savons dès lors qu'il s'agit de Alia). **Zoom Out** lent. Nous découvrons un café bondé (le même). Deux autres personnes sont assises à sa table, un jeune homme dans la fin vingtaine et une jeune femme de 25 ans (les même qu'on avait repéré dans la scène 4). On discute indistinctement.

Momo

(Voix-off)

J'ai lu un article dans le Courrier International sur Sharon. Il expliquait qu'Israël n'a pas été créé pour devenir une démocratie. En lisant j'ai réalisé que j'étais vraiment amoureux d'elle. (Alia allume une cigarette) Je ne sais pas où exactement est la corrélation... peut être dans l'assiduité de croire en quelque chose. On doit bien s'accrocher à quelque chose non?

Grand-mère

Je commence à comprendre pourquoi tu es là. Tu n'aurais pas du venir. Dans tous les cas, c'est trop tard, ici le

temps n'est pas réversible. Et tes parents, tu as pensé à eux?

Momo

Ne t'en fais pas grand-mère, tout était planifié d'avance...

Grand-mère

Ça veut dire quoi cette connerie?

Les voix dans le café deviennent audibles. Une bonne humeur y règne.

Jeune Homme

...Je suis très sensible aux changements, je perds mes repères...

Jeune Femme

Que veux tu dire exactement?

Jeune Homme

Quand je retourne au Liban, j'ai l'impression d'avoir des restrictions, amicales, relationnelles, sexuelles, sociales. Je suis un passant, je reviens pour repartir. Parfois j'ai plus l'impression d'être un revenant. Je ne sais plus trop ce que je cherche et je n'arrive plus à faire du sens de mes nouvelles rencontres. Je m'attache très facilement, aux gens, aux amis, aux amants, et chaque fois tout s'accumule en une boule nostalgique qui me poursuit à 10000 km de chez moi.

Alia

(Indignée)

Pourquoi es tu parti alors? (Sa question ne semble pas affecter les 2 autres, comme si elle n'y était pas)

Jeune Femme

Je n'ai jamais quitté le pays, mais je comprends ce que tu dis. Je crois qu'un exil n'est pas nécessairement une fuite, mais une sorte de parenthèse, de retrait, le temps de s'éloigner de certaines choses. Le gros problème des libanais je crois c'est justement l'identité. Sommes nous arabes ou phéniciens? Occidentaux ou orientaux? Regarde notre langue, tutti frutti, un mélange de dialectes, regarde notre caractère, le soi-disant mysticisme avoisine avec les bassesses les plus infâmes.

Alia

(Encore une fois sans se faire remarquer)

There are every people in No-people!
Toi qui aimais tant Shakespeare.

Jeune Homme

Intéressant ton discours sur le fracas identitaire. Tu vois moi je porte un nom sumérien, le physique d'un babylonien, la culture d'un romain et je suis catholique arabe.

Alia

(Encore une fois passe inaperçue)

...il ne te manquerait plus qu'à substituer l'eau en vin pour te qualifier d'araméen.

Jeune Femme

A mon avis, le problème est un problème de généalogie, nous croyons venir de nulle part.

Jeune Homme

En plus il faut dire que Le Liban ce n'est qu'une invention des colons du XXe siècle qui s'étaient partagé le moyen-orient. D'ailleurs le Liban n'a

jamais existé, la Phénicie s'étendait de la côte Turque à la côte Palestinienne.

Jeune Femme

Effectivement nous avons été coupés de toute notre histoire, nous avons un héritage, babylonien, assyrien, perse, égyptien, grec, romain, arabe et j'en passe et tout ce qu'on s'est dire c'est: Nous les Libanais du Liban!

Jeune Homme

Et ensuite on s'étonne qu'on soit dans la merde. Le christianisme et l'islam nous ont coupé de notre histoire... Depuis que Beyrouth a adopté les religions monothéistes, ça a été la fin de sa production culturelle et le début son sectarisme

Alia

(Passant inaperçue)

Regarde moi ça Momo, ces deux là, ça aurait pu être toi et moi. Quelque part, au fond, je suis contente que tu sois parti...

Soudainement Alia devient pensive, elle lève les yeux vers la caméra et un silence s'impose dans la diégèse. Son regard devient diabolique. Elle le fige durant quelques secondes. Elle regarde en-deçà, et parle sans bouger les lèvres, comme si on lisait ses pensées.

Alia

(Voix-off)

Tu sais Momo, le temps peut devenir lourd parfois, et même si nous errons ensemble comme tu me l'a souvent dis, le temps prend le dessus de l'espace, parfois le temps est de notre côté,

mais parfois, comme le diable, il nous tente. Et la meilleure façon d'y renoncer, c'est d'y succomber. Je ne pourrais plus t'attendre je crois. J'ai l'impression parfois que tu n'existes plus. Au téléphone, je ne te reconnais presque plus, et toi on dirait que tu ne m'as jamais connu, on dirait que tu apprends à me connaître. Et pourtant...

Sur ces paroles nous entendons une déflagration étouffée, comme venant de loin. Tout le monde dans le café se lève, sauf Alia toujours pensive. On accourt à la fenêtre. Quelqu'un s'écrit : C'est une explosion près du bain militaire!

Travelling avant vers la fenêtre. Grosse fumée au loin. Le bruit de panique se dissipe.

Scène 9. Intérieur/Grand Salon/Jour

2 Juin 2005

*Transition à partir de la fumée. **Zoom out** lent. Nous reconnaissons le salon des parents de Momo. Le flash de nouvelles annonce la mort du journaliste et activiste Samir Kassir, tué dans un attentat à la voiture piégée. Nous voyons à la télé les images sanglantes de l'attentat. On remarque un cadre photographique posé sur le dos de la télé. **Zoom in**. On reconnaît le jeune homme du café de la Scène 3. Notre regard s'arrête sur cette photo quand Momo en voix-off prend la parole, en continuation de son monologue de la Scène 4.*

Momo

Nous avons donc décidé de mettre fin à ce litige ... J'ai voulu disparaître sans laisser de vide. Je lui ai donc délégué une partie de ma vie pour

qu'il prenne la relève. Nos voix étaient quasi identiques, et le téléphone filtrait bien les nuances. Il se devait de sauvegarder le plus longtemps ma mémoire. Comme personne ne l'attendait, il a pris l'initiative de se faire attendre. On ne choisit pas sa vie, il vit donc la vie d'un autre, la mienne, celle qui lui aurait convenu, celle qui ne me convenait plus... tu comprends grand-mère?

Le téléphone sonne à plusieurs reprises. Le père répond.

Le père

Oui allo... Ah c'est toi Momo

FIN.

« L'image est quelque chose d'invisible et d'insaisissable,
qui dépend autant de notre conscience que du monde réel
qu'elle tend à incarner. Si le monde est énigmatique,
l'image le sera aussi »¹¹⁹

Andreï Tarkovski

CHAPITRE 5 : Synthèse

Notre étude a porté l'accent sur l'invisible au cinéma, et plus particulièrement dans *Le Miroir* de Tarkovski. Nous avons tenté une relecture de ce film, l'un des plus étudiés du cinéaste russe, par le biais de la figure du hors-champ. Après un bref historique du hors-champ, déjà présent dans le cinéma des premiers temps, nous avons abordé son étude dans un va et vient continu entre la théorie et l'analyse du film. *Le Miroir* s'est révélé être un traité théorique sur le hors-champ, complétant de façon exemplaire les études qui ont guidé notre travail (Bonitzer, Deleuze, Belloï, Tarkovski...) Dans cette dernière partie, il s'agit de faire le résumé de cette étude sur la poétique et la pensée du hors-champ en tant qu'élément d'agencement dans le récit cinématographique et de mettre en contexte le tout au niveau du récit scénaristique. Nous ferons la synthèse de certaines approches étudiées avec notre scénario *Sang-Valentin* qui s'imprègne entre autres de la théorie de cristallisation de Gilles Deleuze.

Comment raconter à partir de ce que l'on se doit de cacher ? Et quelles sont les implications du hors-champ dans la façon de conter et d'agencer le récit ? Comment à partir du hors-champ et ses dérivés (regard vers la caméra, de la caméra, voix-off, voix-over, sautes...) peut-on établir et maintenir un discours linéaire ou non-linéaire, de faire transiter les séquences et de créer un sens à partir de la complétude, l'interaction, la

¹¹⁹ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé*. Op. cit. p.100

contiguïté ou la non-contiguïté du visible et de l'invisible. Nous nous baserons sur les écrits de théoriciens tel que Bonitzer, Burch, Vernet et Belloï qui ont pensé le hors-champ et qui nous ont guidé dans notre étude en dressant un portrait aussi bien diachronique que synchronique du hors-champ, allant de sa primitivité jusqu'à la postmodernité.

Jusqu'à la crise image-action et donc jusqu'au néo-réalisme, voire même la nouvelle vague, le hors-champ était du domaine du spatial. Lorsqu'on parle de champ, on parle indubitablement du cadre, et qui dit cadre dit système clos, comprenant tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages. Dans le cinéma précédant l'image-temps, un récit développé par le hors-champ n'était qu'esthétique et le hors-champ lui, du domaine du spatial, représentant la complétude du champ. Dans un montage alterné, deux espaces se divisaient dans une même temporalité. Le temps dépendait du mouvement, et par le jeu de l'espace, le hors-champ guidait le récit.

À partir donc de notre scénario *Sang-Valentin*, nous discuterons de deux formes de récit soutenues par le hors-champ. La première se base sur la scène d'ouverture du scénario qui traite le hors-champ spatial, construisant le récit en créant de l'espace dans l'espace. Nous évoquerons ce que nous appelons le hors-champ synergique. Nous passerons ensuite à la troisième scène qui traite d'un hors-champ temporel allant au-delà des limites du cadre. « Je réfute le soi-disant cinéma de montage et ses principes, car il empêche de dépasser les limites de l'écran »¹²⁰, écrivait Tarkovski.

¹²⁰ Tarkovski, Andreï. *Le Temps Scellé Op. cit.* p.109

Quand le temps s'est imposé à l'image, donc à partir de ce que Gilles Deleuze appelle la cristallisation au cinéma, le temps a pris le dessus du mouvement en se libérant de ce dernier. Le hors-champ s'est donné un nouveau rôle au-delà de la simple complétude spatiale, il s'est trouvé garant du temps dans le récit. Pour Deleuze, il existe deux aspects du hors-champ, que nous avons exploré, et qui diffèrent dans leur nature, à savoir le rapport actualisable avec d'autres ensembles et le rapport virtuel avec le tout. Le premier, typique de la première scène du scénario est l'aspect relatif « par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu à l'infini »¹²¹. Le deuxième, l'aspect absolu de la troisième scène « par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et qui n'est plus de l'ordre du visible (...) un ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes. »¹²²

En parlant du hors-champ dans *L'Image-Mouvement*, Deleuze note que : « Plus l'image est fermée, réduite même aux dimensions, plus elle est apte à s'ouvrir sur la dimension du temps et de l'esprit. »¹²³ C'est l'image représentée en ouverture du scénario, qui débute en un gros plan d'une photo de famille, donc sur une image fermée. On entend extra-diégétiquement des sons chaotiques d'un flash de nouvelles (à ce moment, l'image fermée ne peut suggérer que des sons non ancrés à l'image, sauf si l'on considère téléologiquement qu'une photo de famille suggère un salon et donc la présence

¹²¹ Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement. Op. cit.* p.30

¹²² *Ibid.* p.30

¹²³ *Ibid.* p.29

d'une télévision). Par un *zoom-out* on découvre une télévision montrant des images sanglantes suite à un attentat. Désormais, le hors-champ constructif va jouer son rôle de donner de l'espace à l'espace, de confirmer, contredire ou de créer du sens à partir de la suggestion, et éventuellement, ouvrir la voie à une forme de récit.

La conversation téléphonique est en *voix-off*. L'ancrage du son vers une source actuelle bien que non-vue est confirmé par le père qui baisse le volume de la télévision. La confirmation de l'espace établie, nous sommes, (ou l'on nous fait croire être) dans un récit a priori linéaire, ce qui, par la suite ne s'avère pas être le cas. Cette linéarité aurait été mise en doute s'il y eut discordance entre champ et hors-champ, et dans ce cas, nous serions dans un récit dont la linéarité est éclatée. Si le père aurait nié regarder les nouvelles, le récit serait ouvert à d'autres interprétations et d'un point de vue semio-pragmatique, nous serions dans le doute ; le père serait-il entrain de mentir pour des raisons que l'on ne connaît pas encore, ou peut être qu'il ne se trouve tout simplement pas dans cette pièce. Dans cet autre cas, le dévoilement du hors-champ nous aurait intentionnellement déduit en erreur.

Plus tard, au cours de la même scène, un *zoom-out* ouvre le champ sur une énorme collection de bibelots et tapisseries africaines. Le hors-champ, devenu champ, révèle le passé colonial du père qui se montre contestataire de l'occupation syrienne, faisant de lui un colonisé jadis colonisateur. A partir de ce troisième cas de suggestion, il y a création de sens, ce sens créé par le biais du hors-champ, nous le qualifions de hors-« champ synergique ». La synergie, comme définie dans le *Petit Robert*, est « la mise en

commun de plusieurs actions concourant à un même effet unique avec une économie de moyens »¹²⁴. Si la litote consiste à dire moins pour signifier plus, alors la création de sens par la divulgation spatiale du non-vu est une forme de litote visuelle consistant à montrer moins pour constater davantage. Momo, le fils, par sa réticence à afficher son opinion, semble par sa réserve de bien connaître l'ambivalence du père. Le hors-champ spatial, par la connivence de la suggestion et de la confirmation, est un addenda au récit.

Alors que la conversation aborde le sujet du frère de Momo, la caméra continue son orbite autour de cet espace pour nous révéler le portrait d'un jeune homme. Le hors-champ ne construit pas tout le temps un récit, Livio Belloï appelle la « dediégétisation »¹²⁵ la manifestation du dehors qui ne fait pas avancer le récit mais qui tendrait à le suspendre, puisque la caméra systématiquement s'arrête devant ce portrait, cette dediégétisation est suivie d'une « dénonciation »¹²⁶, dans ce cas un cliché de photo de graduation, une empreinte évidente et facile. La scène se termine sur un zoom-*in* d'une fumée au loin, on peut dans ce cas parler de « meta-diégétisation », celle-ci étant une mise en perspective du hors-champ. Effectivement les images vues à la télévision montrent ce qui se passe dans un ailleurs, on perçoit donc dans le cadre (du plan et de la télévision) l'explosion dont on distingue au loin la fumée.

La scène du *Miroir* dans laquelle Masha passe d'un côté à l'autre du cadre sans toutefois passer par le plan, et qui reflète par la suite son double prémonitoire dans

¹²⁴ Définition du *Petit Robert* 2005

¹²⁵ Terme utilisé par Livio Belloï dans *Poétique du Hors-Champ* Op. cit p..51

¹²⁶ *Ibid.* p.51

l'écran, comporte deux formes de hors-champ que nous appèlerons le « hors-delà » pour la traversée de l'écran et le « hors-temps » pour le dédoublement. Masha apparaît du côté droit du cadre, suivit d'un travelling vers la gauche, puis dépassée par la caméra qui nous la montre du côté gauche du cadre, comme si l'obscurité métaphorique divisant son passage à travers le miroir conjugait désormais une autre Masha, son double. Enveloppée d'un châle, elle marche du côté gauche, comme si de l'autre côté du miroir. On coupe à une image-miroir d'une vieille femme se tenant dans la même position que Masha, comme si cette dernière se rencontrait elle-même dans la profondeur temporelle du miroir, à une autre époque de sa vie. Cette impression sera miroitée plus tard dans le film et l'on comprendra que la femme âgée n'est autre que la mère du narrateur.

Tarkovski, contracte le temps dans le plan, et transcende l'image autarcique par une pensée poétique. Reprenant cette approche du récit par le hors-champ, nous avons tenté de repenser la théorie tarkovskienne. Dans la troisième scène, une femme vue de dos parle au téléphone, on entend une conversation en *voix-off* ou *voix-over* (nous reviendrons sur la comparaison). La conversation terminée, on se dirige au fond du café vers un homme qu'on isole en gros-plan. Ce dernier fixe et parle à la caméra, s'ensuit une réponse en *voix-off* du personnage principale, qui pour l'instant, reste à l'abri de l'image. Le cadrage en gros-plan efface par le système clos tout hors-champ. Cet effacement ajouté à une présence d'ubiquité d'un personnage absent, Momo en l'occurrence, crée un dédoublement temporel et spatial.

Cette séquence quelque peu déconcertante, appelle à un questionnement oscillatoire créant un jeu du récit entre l'actuel et le virtuel basé d'après Deleuze sur le principe d'indiscernabilité dans un circuit ouvert. Nous pouvons désormais nous questionner sur la réelle présence de l'homme dans le café, ainsi que celle de la jeune femme vue de dos, conversait-elle véritablement sur son téléphone portable ? Momo se trouve-t-il à Montréal ou à Beyrouth ? La réponse à cette dernière question est étroitement liée à l'identité de cette femme. Rappelons que faux-raccord est étroitement lié au hors-champ, l'espace du café semble être le même, mais au fond il ne l'est pas tout à fait. Nous avons suggéré dans notre étude qu'il y avait dans l'image surtout de ce qui n'y était pas, de l'invisible dans le visible, introduisant la non-linéarité comme une escroquerie dans le linéaire. Ce gros plan déstabilise la complétude spatiale, et toutes les questions intrigantes que l'on peut se poser, reflètent ce que le hors-champ et la voix-*off* suggèrent, un effacement de la trace, de l'indice spatial et temporel, une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, le temporel et l'intemporel.

Le gros plan final assassine le hors-champ, comme le faisait Méliès par le biais des sautes dans ses films à transformation, donnant à son cadre un attribut autarcique, renfermant le champ et le hors-champ au sein du même plan. A titre d'assassinat, il est intéressant d'évoquer le récit ironique par le hors-champ insonorisé dans les films de Jacques Tati où les personnages n'existent qu'à partir des sons qu'ils émettent dans le champ spéculaire, « le régime de l'empreinte sonore se voit comme délibérément court-

circuité, dans un mouvement général d'inversion et de ludisme, manière de dire que le hors-champ sonore, ça n'existe pas »¹²⁷.

Revenons à la *voix-over* et la *voix-off* que nous avons mis en hiatus. La conversation téléphonique entre Momo et la jeune femme est possiblement dépourvue d'ancrage sonore, c'est-à-dire d'un son synchrone au mouvement dans l'image, puisque la jeune femme étant filmée de dos, la source de sa voix reste douteuse. La *voix-over* d'après Jean Châteauvert « n'est pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n'étant accessible qu'aux personnages participant d'un monde enchâssant, voire aux seuls spectateurs. »¹²⁸ Ceci dit, on peut bien être témoin d'une conversation « ouverte » se présentant comme un commentaire de l'état amer de la situation politique libanaise, assurée explicitement par la narration. La *voix-over* dans ce cas prend les règles du récit qui devient clos et linéaire puisqu'il est inévitable d'attester de la présence physique, mais cachée de Momo. Le regard de l'homme à la caméra retourne inévitablement le regard subjectif de Momo. D'un autre côté, si la voix était diégétique et donc une *voix-off* amplifiée provenant du téléphone portable, il serait clair que Momo n'est pas présent dans la diégèse et le récit serait dans ce cas ouvert à maintes interprétations temporelles et spatiales. Il existe dans la dernière image de cette séquence, un double regard de l'homme visible vers la caméra et d'un autre point de vue, le regard à partir de la caméra, celui de Momo vers l'homme. Momo se tient donc dans la sixième portion du cadre et son regard se maintient dans l'invisibilité hors-trucage en se situant

¹²⁷ Chion, Michel. *La Voix au Cinéma Op. cit.* p.72.

¹²⁸ Châteauvert, Jean. *Des Mots à l'Image : La Voix-Over au Cinéma.* Editions Nuits Blanches, Québec, 1996. p.131.

« en-deçà »¹²⁹ du champ. Réduit à son regard, réduit au néant, il reste donc à être défiguré.

Le scénario est construit sur l'idée du raccord faux, qui n'est pas le faux-raccord, il est autre, on peut le nommer un non-raccord entre Momo et sa famille, entre lui-même et son mystérieux passé, non-raccord entre lui et le réel, donc la situation politique dans son pays et l'état répressif qui le hante « Demain matin, ça sera la guerre dans mon pays....Je rentre à la maison »¹³⁰ Il y a effectivement dans *Le Miroir* de Tarkovski des non-raccords qui sont des soudures de la pensée, le hors-champ intervient comme la continuité de « l'absolu », et l'absolu est l'épreuve de l'absence : « le penser, vouloir faire corps avec lui, c'est s'ouvrir à ce qui n'est pas. »¹³¹

En guise de conclusion, nous pensions qu'aborder *Le Miroir* dans le cadre d'une réflexion sur le hors-champ relèverait d'une évidence, puisque Tarkovski est un cinéaste de l'absence, regorgeant son (ses) films systématiquement de lieux, de périodes et d'actions maintenus hors-champ, de dispositifs réfractant le monde de la réalité (scène de lévitation, dédoublement des personnages), de scènes relatées plutôt que jouées (longues récitations de poèmes en voix extra-diégétique), de personnages troublés par le fardeau de leur mémoire (narration en voix-off). Finalement, nous avons surtout fait face à la difficulté d'analyse de ce traitement du hors-champ, qui vient de son caractère détourné, de sa mise en scène et du détail des plans.

¹²⁹ Vernet, Marc. *Figures de l'Absence : De l'Invisible au Cinéma: Op. cit.* p.29.

¹³⁰ Abiaad, Serge. *Sang-Valentin*. Non publié. 2007.

¹³¹ Governatori, Luca. *Andreï Tarkovski, l'Art et la Pensée. Op. cit.* p.49

La complexité de l'utilisation du hors-champ renvoie à plus de questions que de réponses, d'où la structure labyrinthique du film. Tarkovski est un cinéaste de l'absence a-t-on dit, mais aussi de l'effacement, de la déformation et de la modification comme Méliès a été celui de la transformation, disparition et substitution. « Le labyrinthe va vers lui-même vers son effacement, à la limite, il n'est plus qu'une surface blanche, c'est le désert »¹³². Désert d'un autre grand cinéaste chez qui les figures disparaissent comme aspirées par l'espace-*off*, à la recherche du plan déshabité. Pour Antonioni, comme pour Tarkovski, les figures sont prises en otage par le gros plan, faisant face au vide, répondant par l'hébétude au hors-champ qui incarne le poids du néant, la douleur insaisissable de ses personnages. L'absence, l'effacement, cette idée de la non-figuration contribue au va-et-vient temporel, du passé au présent, de la mémoire personnelle à la mémoire collective, d'un regard à l'autre, tous tissés, sculptés dans et par le temps. Tarkovski défigure la relativité du temps comme tentative de reconstituer la mémoire perdue, le miroir brisé. Le cinéaste russe a une pratique du hors-champ relativement originale, dans la mesure où elle s'appuie moins sur un travail du cadre, sur la perception de l'espace par le spectateur, que sur un dispositif plus vaste lié au récit dans son ensemble. *Le Miroir*, dans son double sens, c'est à dire comme thème et comme objet, demeure toujours un en-dehors inaccessible et fondateur.

¹³² Bonitzer, Pascal. *Le Champ Aveugle*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1982 p.60

Fiche Technique

Le Miroir (Zerkalo) 1975, 105 minutes

Réalisation : Andreï Tarkovski

Production : Mosfilm, Unité 4 et Erik Vaisberg

Gérant de Production : Y. Kushnerov

Assistants à la Réalisation : Larissa Tarkovskaya, V. Karchenko, M. Chugonova

Scénario : A. Tarkovski, Alexandre Misharin

Direction Photo : Georgy Rerberg

Montage : Lyudmila Feiginova

Son : Simon Litvinov

Lumière : V. Gusev

Costumes : Nina Formina

Musique : Édouard Artemiev, et extraits de J.S. Bach, G.B. Pergolesi, Henri Purcell

Interprètes

Margarita Terekhova (**Masha/Natalia**)

Filip Yankovsky (**Alexeï à 5 ans**)

Ignat Danitslev (**Alexeï/Ignat à 12 ans**)

Oleg Yankovsky (**Père d'Alexeï**)

Nicolaï Grinko (**Collègue de Masha**)

Alla Demidova (**Lisa**)

Yuri Nazarov (**Instructeur militaire**)

Anatoly Solonytsin (**Docteur**)

Larissa Tarkovskaya (**épouse du docteur**)

Maria Tarkovskaya (**Vieille mère d'Alexeï**)

Tamara Ogorodnikova (**figure d'Akhmatova**)

Innokentky Smoktunovsky (**Narrateur, Voix d'Alexeï**)

Arseni Tarkovski (**Voix du poète**)

BIBLIOGRAPHIE

- Agel, Henri. 1976. *Métaphysique du Cinéma*. Paris : Payot
- Agemben, Giorgio. 1998. *Image et Mémoire: Écrits sur l'Image, la Danse et le Cinéma*. Paris : Hoebeke
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux – Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. Paris : Seuil
- Aumont, Jacques. 1989. *L'oeil Interminable*. Paris : Séguier
- _____, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. 1983. *Esthétique du Film*. Paris: Nathan
- Barthes, Roland. 1982. *L'Obvie et l'Obtus*. Paris : Seuil
- _____. 1979. « Le Troisième Sens » dans *Cahiers du Cinéma*, Juillet, n° 222 p.19-26
- Bazin, André. 2002 : *Qu'est ce que le Cinéma ?* Paris : Les Editions Du Cerf (Quatorzième Edition)
- Belloï, Livio. 1992. *Poétique du Hors-Champ*. Bruxelles : Revue Belge du Cinéma n° 31
- _____. 2001. *Le Regard Retourné : Aspects du Cinéma des Premiers Temps*. Paris : Méridiens Klincksieck
- Bergman, Ingmar. 1987. *Laterna Magica*. Paris : Gallimard
- Beylot, Pierre. 2005. *Le Récit Audiovisuel*. Paris : Nathan Université
- Blanchot, Maurice. 1968. *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard

- Bonitzer, Pascal. 1982. *Le Champ Aveugle*. Paris : Cahiers du Cinéma
- _____. 1976 Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la Voix : Essai sur le Réalisme au Cinéma* Paris : Union Générale d'Éditions
- _____. 1985. *Décadrages : Peintures et Cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile
- _____. 1986. "L'idée Principale." *Cahiers du Cinéma*. No. 386 Juillet- Aout: 12-13.
- Bordwell, David. 1988. *La Saute et L'Ellipse*. Bruxelles : Revue Belge du Cinéma
No 22-23. p. 85-90
- Bresson, Robert. 1995. *Notes sur le Cinématographe*. Paris : Gallimard
- Brezna, Irena. 1989. *Entretien avec Andreï Tarkovski*. Paris : Dossier Positif-Rivages.
p. 135-138
- Burch, Noël. 1969. « Nana ou les deux espaces » dans *Praxis du Cinéma*. Paris :
Gallimard p. 31-50
- _____. 1991. *La Lucarne de l'infini : Naissance du Langage Cinématographique*.
Paris : Nathan
- Campan, Véronique. 1999. *L'Écoute Filmique : Écho du Son en Image*. Vincennes :
Presses Universitaires de Vincennes
- Châteauvert, Jean. 1996. *Des Mots à l'Image : La Voix-Over au Cinéma*. Québec :
Editions Nuits Blanches
- Chion, Michel. 1982. *La Voix au Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma
- _____. 1988. *La Toile Trouée : La Parole au Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma
- _____. 1986. « Le Langage et le Monde » dans *Cahiers du Cinéma*, n° 386 Juillet Août
p. 21-22
- Daney, Serge. 1977. *L'Orgue et l'Aspirateur (la Voix-Off et Quelques Autres)* dans

- Dardenne, Luc. 2005. *Au Dos de nos Images*. Paris, Seuil
- De Baecque, Antoine. 1989. *Andreï Tarkovski*. Paris : Cahiers du Cinéma
- _____. 1986. « L'homme de Terre » dans *Cahiers du Cinéma*, Juillet-Août n° 386 p.23-24.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Image-Temps : Cinéma 2*. Paris : Éditions de Minuit
- _____. 1983. *L'Image-Mouvement : Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit
- Gaudreault, André et Frank Kessler. 2002. « L'acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne », dans Laura Vichi (direction), *L'Uomo visibile. L'attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/The Visible Man: Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, , p. 23-32.
- _____. Gaudreault, André. 1985. « Bruitage, Musique et Commentaires aux Débuts du Cinéma » in *Son et Narration au Cinéma*. Chicoutimi : Protée, été Vol. 13 n° 2, Université du Québec à Chicoutimi
- Governatori, Luca. 2002. *Andreï Tarkovski, l'Art et la Pensée*. Lausanne : L'Harmattan
- Jaccottet, Philippe. 1984. *La Semaïson : Carnet, 1954-1979*. Paris : Gallimard
- Johnson, Vida T. et Graham Petrie. 1994. *Andreï Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indianapolis: Indiana University Press
- Konigsberg, Ira. 1987. *The Complete Film Dictionary*. Meridian: New York
- Kovács, Balint Andras et Akos Szilágyi. 1987. *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*. Lausanne : L'Age d'Homme
- Marrati, Paola. 2003. *Gilles Deleuze: Cinéma et Philosophie*. Paris : Presses

Universitaires de France

Marshall, Herbert. 1976 "Andrei Tarkovsky's *The Mirror*." *Sight and Sound*, Spring p.92 -95.

Martin, Marcel. 1993. *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*. Lausanne : L'Age d'Homme

Merleau-Ponty, Maurice. 1971. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard

Metz, Christian. 1994. *Le Signifiant Imaginaire*. Paris : Christian Bourgois

Mondzain, Marie-José. 2002. *L'Image Peut-elle Tuer?* Paris : Bayard

Morin, Edgar. 1978. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Paris : Editions de Minuit

Nancy, Jean-Luc. 2001. *L'Évidence du Film : Abbas Kiarostami*. Bruxelles : Yves Gevaert Éditeur

Neyrat, Frédéric. 2003. *L'Image Hors-l'Image*. Paris : Editions Léo Scheer

Oudart, Jean-Pierre. 2002. « La Suture » in *Théories du Cinéma*. Paris : Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma

Pinel, Vincent. 1996. *Vocabulaire Technique du Cinéma*. Paris : Nathan Université

Seguin, Louis. 1999. *L'Espace du Cinéma*. Toulouse : Editions Ombres

Tarkovski, Andreï. 1989. *Le Temps Scellé*. Paris : Cahiers du Cinéma

_____. 1993. *Journal, 1970-1986*. Paris : Cahiers du Cinéma

_____. 1981. « Tarkovski à Londres » dans *Positif*, Ian Christie et Marc Le

- Fanu (entretien), N°249, Décembre, p.24-28
- _____. 2001 *Œuvres cinématographiques complètes II*. Paris : Exils littérature
- _____. 1988 « De la Figure Cinématographique » in Gilles Ciment (direction), *Andrei Tarkovski* Paris Éditions Rivages, p.166-169
- Tollof, Nelson. 2003. *A Critical Theory of Rhythm and Temporality in Film: The Metamorphosis of Memory and History in Tarkovsky's the Mirror*. Thèse de Doctorat. Montréal: Université de Montréal
- Totaro, Donato. 1992. "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky." in *Canadian Journal of Film Studies*. Vol. 2. n°. 1 p.21-30.
- Virilio, Paul. 1989. *Esthétique de la Disparition*. Paris : Éditions Galilée
- Vernet, Marc. 1988. *Figures de l'Absence: de l'Invisible au Cinéma*. Paris : Editions Cahiers du Cinéma
- Weyl, Daniel. 2003. « Le reflet dans le Miroir de Tarkovski » in *Miroirs-Reflets*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg
- Wright, Alan. 1996. "A Wrinkle in Time: The Child, Memory, and *The Mirror*" in *Wide Angle* n°18 vol.1, Ohio. JHU Press
- Zagdanski, Stéphane. 2004. *La Mort dans l'Oeil*. Paris : Maren Sell Editeurs