



**HAL**  
open science

# Réinventer le temps : la représentation du souvenir au cinéma

Adrien Valgalier

► **To cite this version:**

Adrien Valgalier. Réinventer le temps : la représentation du souvenir au cinéma. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-02125143

**HAL Id: dumas-02125143**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02125143>**

Submitted on 10 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ARTS, LETTRES, LANGUES,  
SCIENCES HUMAINES ET  
SOCIALES

UNIVERSITÉ  
PAUL-VALÉRY  
MONTPELLIER

Université Paul-Valéry Montpellier III  
UFR 1 Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse  
Département Arts du spectacle

**Master 2 Recherche - Arts du spectacle**  
**Parcours *Études cinématographiques et audiovisuelles***

**Réinventer le temps :  
la représentation du souvenir  
au cinéma**

**Adrien VALGALIER**

**Mémoire de Master 2**  
**Sous la direction de M. Guillaume Boulangé**

Soutenu le 23 juin 2016 à l'université Paul-Valéry Montpellier III

Jury de soutenance :  
M. Guillaume Boulangé, maître de conférence  
M. Vincent Deville, maître de conférence  
Mme Pietsie Feenstra, professeure des universités

**Année universitaire**  
**2015 - 2016**



## Table des matières

---

Remerciements.....	5
Introduction.....	6
Première partie : Paradis perdus.....	17
I. Idéalisation du passé.....	18
1. Topographie du souvenir.....	18
A. L'enracinement dans un territoire.....	19
B. Personnalisation et intimité de l'espace.....	22
C. Révélation de l'espace par le déploiement.....	24
2. Le Paradis originel.....	26
A. Une nature originelle.....	27
B. Contrastes de luminosité entre passé et présent. ....	29
C. L'esprit d'enfance : pureté et innocence.....	32
II. Le présent ou l'expulsion de l'Éden.....	36
1. La morosité du quotidien.....	36
A. Confusion et encombrement du présent : surcadrage et cloisonnement.....	37
B. L'errance et la solitude.....	39
2. La nostalgie et les regrets.....	41
A. La perte et l'échec.....	41
B. L'absence et le désir d'ailleurs. ....	44
Deuxième partie : D'un temps à l'autre.....	47
I. Passages dans le temps.....	48
1. L'envahissement du souvenir.....	48
A. Glissement du présent vers le passé (1) : le travelling avant et le fondu-enchaîné.....	49
B. Glissement du présent vers le passé (2) : la césure et la contiguïté.....	51
2. Présence de la mort.....	56
A. Figures mortuaires.....	56
B. Ruines et vestiges du passé. ....	59
C. La traversée vers un autre monde. ....	62
D. Médiumnité et onirisme du souvenir.....	64
II. L'empreinte et le fragment.....	67
1. La trace.....	67
A. Le souvenir comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».....	67
B. La résistance au temps.....	70
2. La mémoire morcelée.....	72
A. Unifier l'hétérogène.....	72
B. Le motif du miroir.....	74
Troisième partie : La réconciliation.....	79
I. Reconfigurer le passé.....	80
1. Instaurer un sens à la mémoire.....	80

A. La forme du souvenir : la boucle.....	80
B. La mémoire en partage.....	83
2. Exalter la mémoire.....	89
A. Au-delà du souvenir, d'autres souvenirs.....	89
B. Le temps sublimé.....	93
II. Le temps retrouvé.....	98
1. Guérir le passé.....	98
A. La nécessité de la parole.....	98
B. Réinvestir et retrouver son espace.....	100
2. Envisager l'avenir.....	103
A. <i>Les Dernières vacances, Jeux d'été</i> : devenir adulte.....	103
B. <i>Le Miroir, L'Éternité et Un Jour</i> : accepter la mort.....	105
Conclusion.....	108
Bibliographie.....	112
Filmographie.....	116
Filmographie secondaire.....	118
Index des images.....	119

## Remerciements

---

Je tiens tout d'abord à remercier très chaleureusement mon directeur de mémoire Guillaume Boulangé pour son écoute, sa disponibilité, ses corrections minutieuses et ses conseils avisés dans l'élaboration de ce mémoire. Qu'il soit aussi vivement remercié pour son attention, sa bienveillance et sa confiance à mon égard dans mes recherches et mon parcours universitaire.

J'adresse également de sincères remerciements à mes parents pour leur aide, tant psychologique que matérielle, durant cette année et, plus largement, tout au long de mes études.

Je remercie enfin Pietsie Feenstra, professeure des universités, et Vincent Deville, maître de conférence, d'avoir accepté de lire ce mémoire et d'en écouter la soutenance.

## Introduction

---

« J'ai eu tort, je suis revenue  
dans cette ville au loin perdue  
où j'avais passé mon enfance.  
J'ai eu tort, j'ai voulu revoir  
le coteau où glissaient le soir  
bleus et gris ombres de silence.  
Et je retrouvais comme avant,  
longtemps après,  
le coteau, l'arbre se dressant,  
comme au passé.

J'ai marché les tempes brûlantes,  
croyant étouffer sous mes pas.  
Les voies du passé qui nous hantent  
et reviennent sonner le glas.  
Et je me suis couchée sous l'arbre  
et c'étaient les mêmes odeurs.  
Et j'ai laissé couler mes pleurs,  
mes pleurs.

(...)

Il ne faut jamais revenir  
aux temps cachés des souvenirs  
du temps béni de son enfance.  
Car parmi tous les souvenirs  
ceux de l'enfance sont les pires,  
ceux de l'enfance nous déchirent.  
Oh ma très chérie, oh ma mère,  
où êtes-vous donc aujourd'hui ?  
Vous dormez au chaud de la terre.  
Et moi je suis venue ici  
pour y retrouver votre rire,  
vos colères et votre jeunesse.  
Je reste seule avec ma détresse.  
Hélas.

Pourquoi suis-je donc revenue  
et seule au détour de ces rues ?  
J'ai froid, j'ai peur, le soir se penche.  
Pourquoi suis-je venue ici,  
où mon passé me crucifie ?  
Où dort à jamais mon enfance. »

Barbara<sup>1</sup>

1973. En plein tournage d'un film intitulé *Pourquoi te tiens-tu à l'écart ?* - titre qu'il remplacera plus tard par *Le Miroir* - Andreï Tarkovski se rend le 6 décembre de cette année, en compagnie de sa femme et de son fils, à Iourevets, petite bourgade de province au nord-est de Moscou où il vécut une partie de son enfance durant la Seconde Guerre mondiale. À cette date, il note ses appréhensions dans son journal :

« J'en suis tout troublé. Il y a trente ans que je n'y suis pas retourné. Quelle impression vais-je avoir ? J'ai le pressentiment que rien ne sera comme avant, il y a des années, quand j'avais douze ans. Peut-être même ne fallait-il pas aller là-bas, pour ne pas perdre encore une illusion<sup>2</sup>. »

Deux jours plus tard, Tarkovski raconte son voyage :

« Iourevets ne m'a fait aucune impression. C'était comme si j'y venais pour la première

---

1 Barbara, *Mon enfance*, paroles et musique de Monique Serf, dite Barbara, (3'00), Album : *Le Soleil noir*, Philips, 1968.

2 Andreï Tarkovski, *Journal (1970-1986)*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (édition française définitive), pp. 92-93.

fois. (...) Il ne fallait pas aller à Iourevets ! Il eût mieux valu qu'il restât dans mon souvenir cet heureux pays, cette belle contrée, la patrie de mon enfance. J'ai écrit, dans le scénario du film que je tourne en ce moment, une chose très vraie : il ne faut pas revenir sur des ruines. Comme mon âme est vide ! Comme elle est triste ! Voilà que j'ai perdu encore une illusion, peut-être la plus précieuse, celle qui me permettait de conserver dans mon âme la paix et la tranquillité. Car, avec mon film, j'ai enterré la maison de mon enfance<sup>3</sup>. »

Tout comme Barbara, le voyage de Tarkovski vers le pays de son enfance n'éveille rien d'autre qu'une langueur lancinante apportée par les souvenirs heureux que suscitent la vision de ces paysages. Revoir ces lieux est pour eux une épreuve douloureuse. Ces maisons d'autrefois conservent la mémoire d'instant intimes et privilégiés mais y revenir des années après ne fait que confirmer douloureusement leur disparition, leur définitive relégation dans les arcanes du passé. Le constat est unanime : il ne faut pas retourner sur des ruines. Celles-ci ne font qu'accuser le passage du temps et la décrépitude du monde de l'enfance. Aux lieux traversés par Barbara et Tarkovski se substituent les images du passé. La réalité se dédouble, l'une actuelle, réelle et présente, l'autre virtuelle, fantomatique et passée, emportant le sujet remémorant dans un entre-deux, un état flottant. Le souvenir est un leurre : il n'est pas le passé, mais une représentation, une fabrication de celui-ci, rendue possible par la puissance de l'imaginaire. Ce truchement d'une réalité par une autre, cette impression de rejouer ce qui est déjà advenu est la raison même de l'émoi provoqué par le souvenir. Il touche du doigt le passé mais ne peut plus l'atteindre, en rapproche et en éloigne à la fois. Se souvenir, c'est être alourdi par le poids des années, mesurer les écarts temporels et prendre pleinement conscience de ce qui a été perdu.

Cette duperie de l'esprit, berçant le sujet remémorant d'illusions, entretient un rapport tout particulier avec l'image, non loin du processus cinématographique. Comment se forme le souvenir ? Que se passe-t-il lorsqu'on se souvient ? De multiples théories essaient d'expliquer ce processus psychique. Dans son ouvrage synthétique *Qu'est-ce que se souvenir ?*, l'universitaire Denis Perrin tente de les recenser. Deux d'entre elles affichent de surprenantes analogies avec le dispositif cinématographique : le représentationnalisme<sup>4</sup> et le

3 *Ibidem*, p. 93.

4 « Il semble naturel de considérer que le processus du souvenir consiste dans le dépôt d'une trace – ou "engramme" – dans le cerveau au moment où un événement est encodé, en la persistance de cette trace à travers le temps, qui permet de franchir le fossé temporel qui sépare présent et passé, puis en sa récupération au moment du souvenir, la trace déterminant le contenu de l'état de conscience mémoriel. Le pivot du souvenir consisterait donc en une représentation emmagasinée et conservée qui supporterait l'accès mémoriel cognitif au passé. », Denis Perrin, *Qu'est-ce que se souvenir ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques »,

constructivisme<sup>5</sup>. La première étonne par son parallélisme avec le processus de fabrication de l'image cinématographique. L'appareil, tout comme le cerveau, enregistre une image et « imprime » celle-ci sur une surface photosensible (dans une région du cerveau pour le souvenir). Ce n'est que plus tard que cette image (ce souvenir) sera convoquée en l'absence de son modèle. L'image, tout comme le souvenir, s'apparente à une trace, une empreinte fixée sur un support. La deuxième reprend l'idée de montage en faisant du souvenir une suite de fragments rassemblés en un tout charpenté, organisé selon une structure rigoureuse. Dans les deux cas, le souvenir s'affirme comme une image. Il peut naître d'une sensation, d'une odeur, d'un goût (le fameux exemple de la madeleine de Proust trempée dans le thé) mais se concrétise le plus souvent par une suite de visions plus ou moins nettes. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans ses travaux sur la mémoire et le temps au cinéma, ne manque pas de déceler le caractère cinématographique de la réminiscence dans le roman proustien :

« Revenant régulièrement dans la *Recherche*, la lanterne magique fonctionne comme un opérateur mémoriel d'inspiration cinématographique plus qu'optique, dont le rôle sera de faire passer en chaque image l'empreinte du système d'écart qui la dotera de mémoire. Car ce que le texte va puiser dans la nature filmique de la machine, ce n'est pas seulement la mobilité des vues, qui envahissent l'espace pour le remodeler, mais c'est aussi la discontinuité d'un système de montage qui permet d'inscrire entre les vues projetées la faillite du raccord en même temps que l'exigence de rapport<sup>6</sup>. »

Mouvement, discontinuité, montage, le souvenir partage certaines caractéristiques avec le cinéma. Mais une autre variable du cinéma achève la comparaison de celui-ci avec le souvenir : le temps. Dans la pensée bazinienne, l'image photographique posséderait la même fonction que le souvenir, celle d'embaumer le temps<sup>7</sup>, mais il y aurait un raccourci maladroit à

---

2012, p. 23.

- 5 Le constructivisme, contrairement au représentationnalisme, ne se focalise pas sur l'image mais sur l'idée de construction, d'assemblage de fragments épars. Pour expliciter cette théorie, Denis Perrin rapporte une comparaison formulée par le psychologue Ulric Neisser : « (...) l'information retenue est similaire aux ossements de dinosaures qu'un paléontologue découvre. Ils transmettent des informations très fragmentaires, et qui plus est, distinctes de l'apparence qu'avait l'animal passé. Autrement dit, le simple fait de trouver les os ne donne pas à voir le dinosaure, pas plus que la récupération d'une trace mnésique ne fournit par elle-même une représentation de tel événement ou de tel individu passé. Les os servent plutôt d'instructions sur la façon dont reconstruire l'apparence du dinosaure. Il en est de même pour les traces mnésiques à l'égard du produit final que constitue le contenu conscient du souvenir. Il faut donc dire qu'elles sont "utilisées (*used*)" à des fins de construction d'une représentation du passé, plutôt que "ranimées (*revived*)". », *Ibid.*, p. 26.
- 6 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « L'image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli » (1991), in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, p. 241.
- 7 « (...) la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption », André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1985, p. 14.

vouloir faire du cinéma et du cerveau des archives à souvenirs. Henri Bergson soutient que « les choses se passent bien plutôt comme si le cerveau servait à rappeler le souvenir, et non pas à le conserver<sup>8</sup> ». Souvenir et cinéma se rejoignent davantage dans l'idée de projection que de conservation. Si l'image est la surface du cinéma, le temps en est son fondement. Engager une réflexion sur le souvenir au cinéma permet d'être au cœur de la démarche artistique du cinéaste : comment recréer du temps à l'écran ? Si l'originalité d'un cinéaste se distingue par sa gestion du temps, sa capacité à « sculpter dans le temps<sup>9</sup> », alors la représentation du souvenir au cinéma serait, bien plus qu'un simple motif, une façon pour un cinéaste d'esquisser sa singularité. Le souvenir, ce temps second, fixe et passé qui se superpose à un temps premier, est une matière idéale pour interroger la temporalité au cinéma. En effet, le souvenir en tant que processus rétrograde ouvre une brèche dans le *continuum* chronologique et suppose une certaine malléabilité du temps. Les strates du présent et du passé s'entremêlent<sup>10</sup>. Le souvenir, cette production mentale, est un véritable défi pour le cinéaste puisque ce premier n'a aucune réalité sensible, n'étant qu'un lointain écho évoquant des lieux et des personnages qui ne vivent plus que dans la tête d'un personnage. Comment représenter un tel mécanisme ? Travailler sur le souvenir, c'est s'interroger plus largement sur le traitement du temps au cinéma.

Ce mémoire sur la représentation du souvenir au cinéma s'engage donc sur cette première hypothèse : le souvenir ne peut être traité comme une simple thématique ou motif parmi d'autres tant il permet de toucher à des éléments inhérents au cinéma. Filmer le souvenir serait une manière détournée de parler de cinéma, une façon de porter au pinacle les capacités de ce dernier à « travailler » le temps. De quelle façon le souvenir vient révéler quelque chose du cinéma ? Remonter l'axe temporel travaille les films depuis les origines du cinéma<sup>11</sup> avec, dans cette idée, la volonté d'interroger l'image et le récit cinématographique. Selon Yannick Mouren, « une image filmique, quelle qu'elle soit, ne contient en elle-même aucune signification temporelle. Ontologiquement, le passé en tant que tel n'existe pas au

8 Henri Bergson, « L'âme et le corps », conférence faite à Foi et Vie le 28 avril 1912, in *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige grands textes », 2005, p. 53.

9 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé* (1989), Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014, p. 75.

10 Tarkovski indique que les notions de présent et de passé sont plus complexes et retorses qu'on ne pourrait le croire : « Mais qu'est-ce que le passé ? Qu'est-ce qui est “déjà passé”, quand, pour chacun d'entre nous, le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens le passé est plus réel, ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir. », *Ibid.*, p. 69.

11 Il serait périlleux de vouloir identifier le premier film de l'histoire du cinéma ayant eu recours au flash-back, mais nous pouvons affirmer avec davantage de certitude, sous l'autorité de Yannick Mouren, auteur d'un essai sur la question, que « le flash-back est né avec les premiers longs-métrages », *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 120.

cinéma<sup>12</sup> ». Le critique précise qu'à cette affirmation correspond une vision du cinéma encore influencé par le spectacle vivant (théâtre, music-hall, ...) où tout évolue dans « un perpétuel présent imperfectif<sup>13</sup> ». Le retour en arrière devient alors une façon pour le cinéma de se démarquer de ses ancêtres et d'affirmer sa singularité narrative par rapport à ceux-ci : « Par la déchronologie, le cinéma s'inspirait du roman certes, mais il se déplaçait sur l'axe temporel à sa façon, fort différente, qui provoquait parfois l'admiration des spectateurs pour des raisons esthétiques, dramatiques et psychologiques<sup>14</sup> ». Gilles Deleuze, s'attardant davantage sur l'image que le récit, dément l'idée selon laquelle l'image cinématographique n'aurait que le présent comme paramètre temporel :

« Il est inexact de considérer l'image cinématographique comme étant par nature au présent. (...) Et la première fois qu'une image-temps directe apparut au cinéma, ce ne fut pas sous les aspects du présent (même impliqué), ce fut au contraire sous la forme des nappes de passé, avec *Citizen Kane* de Welles. Là, le temps sortait de ses gonds, renversait son rapport de dépendance avec le mouvement, la temporalité se montrait pour elle-même et pour la première fois, mais sous forme d'une coexistence de grandes régions à explorer<sup>15</sup>. »

Qu'est-ce qu'une image au passé ? Quels en sont les particularités, les paramètres ? Conjuguer un film au passé révélerait ainsi toutes les potentialités de l'image à scruter le temps. Le souvenir au cinéma permet de questionner celui-ci, d'éprouver sa façon spécifique d'organiser le temps.

Représenter des souvenirs au cinéma a quelque chose d'anormal et de transgressif. Retourner dans le passé contredit le mouvement naturel du temps qui tend à aller de l'avant. C'est, en quelque sorte, nier la courbe de la vie qui est dans un perpétuel devenir. La logique du vivant engage à tourner le dos au passé et à délaisser ce qui est mort. De plus, le cinéma narratif traditionnel tend à une constante évolution dramatique du film aboutissant à un climax. Or, le souvenir, en ramenant en arrière, est une régression narrative, le contraire du suspens puisque tout est déjà advenu. Et pourtant, « l'esprit n'est pas forcément linéaire, peut-être est-il même, dans ses mouvements propres, circonvolutions, allers et retours<sup>16</sup> », l'Homme dépasse la nature, l'esprit est plus complexe et retors que la raison. Le temps n'est pas une

---

12 *Ibid.*, p. 1.

13 *Ibid.*, p. 2.

14 *Ibid.*

15 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 138.

16 Paul-Emmanuel Odin, *L'Inversion temporelle du cinéma*, Marseille, Al Dante, 2014, p. 20.

entité objective et immuable mais bien une donnée subjective et spirituelle comme le souligne Andreï Tarkovski : « Le temps, en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps<sup>17</sup> ». Pourquoi la représentation du souvenir au cinéma semble autant fasciner les cinéastes ? En quoi cela leur permet-il de révéler toute la puissance du médium cinématographique ? Les questions que se posent l'universitaire Paul-Emmanuel Odin sur la « rétrotemporalité » au cinéma pourraient être les nôtres : « En quoi consiste notre désir de rétrotemporalité cinématographique, quel plaisir et quelle jouissance y sont en jeu ? Autrement dit : l'inversion du temps au cinéma, quelle est sa place, son rôle dans le désir ?<sup>18</sup> » Deuxième hypothèse : c'est justement cette impossibilité de revivre notre passé, rendue enfin possible grâce au cinéma, qui rend le souvenir aussi désirable. En réinventant le temps par ses moyens propres<sup>19</sup>, le cinéma pallie notre infirmité à ne pouvoir retourner dans le passé, ce qui ne peut être sans conséquence. De là découle notre troisième hypothèse : la représentation du souvenir au cinéma engendre une esthétique et une émotion particulières par ces jeux de transfert entre présent et passé.

Notre travail ne s'envisage pas sous la forme d'une typologie des différentes représentations du souvenirs au cinéma, projet bien trop ambitieux et déjà effectué en partie par Yannick Mouren dans son essai sur le flash-back<sup>20</sup>. Nous nous attarderons dans l'observation attentive et l'analyse poussée de quelques films qui, par leurs similitudes et leurs dissemblances, donnent un panorama de ce que génèrent les souvenirs au cinéma. Notre choix s'est restreint autour de quatre films de nationalités et d'époques (volontairement) différentes : *Les Dernières vacances* de Roger Leenhardt (1947), *Jeux d'été* d'Ingmar Bergman (1951), *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski (1974) et *L'Éternité et Un Jour* de Théo Angelopoulos (1998).

Le premier long-métrage de fiction de Roger Leenhardt (le second arrivera treize ans plus tard et il n'y en aura pas d'autres) est à l'origine une commande de scénario du producteur Pierre Gérin faite à son ami Roger Leenhardt, figure intellectuelle notoire de l'avant et de l'après-guerre, critique de cinéma et réalisateur de courts-métrages documentaires. La

17 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 69.

18 Paul-Emmanuel Odin, *L'Inversion temporelle du cinéma*, op. cit., p. 22.

19 Jean Epstein louait déjà, dans l'appareil cinématographique, non seulement sa capacité à créer du temps mais aussi à le réinventer, le saisir et le comprendre : « Si toutes les durées étaient égales, si nous n'avions jamais le sentiment de vivre plus ou moins vite, le temps serait pour nous imperceptible, inconnaisable, inexistant. (...) La vraie machine à comprendre le temps doit donc être un instrument capable de faire voir les variations, les différences du temps, à grossir celles qui existent et, au besoin, à en créer de nouvelles, de même que le microscope et le télescope introduisent d'immenses variations de longueur, de largeur, de hauteur, au moyen desquelles nous explorons l'espace. », *Le Cinéma du diable*, 1947, in *Écrits sur le cinéma I (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974, p. 369.

20 Cf. Note de bas de page 11.

première mouture du scénario prend les airs d'un film d'action intitulé *L'Imposteur*. Cependant, ce projet ne connaîtra pas d'avenir :

« (...) Gérin me fit part d'une difficulté. Ses commanditaires, de sérieux industriels catholiques du Nord, trouvaient *L'Imposteur* trop violent et un peu osé. Lui-même ne voulait pas se dédire. J'écrirais donc un scénario pour lui. Il ne s'agissait que de tomber d'accord sur un sujet d'un ton un peu plus familial. Et c'est ainsi que j'ai été amené à lui proposer de chastes amours adolescentes dans une propriété de famille qu'on devait vendre<sup>21</sup>. »

Au départ, Roger Leenhardt ne devait être que le scénariste de cette histoire renouant avec le roman de domaine jadis en vogue au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la littérature française. Après que le scénario eut été proposé et refusé par Georges Lacombe et Henri Calef, Roger Leenhardt s'engage à en assurer la réalisation. *Les Dernières vacances* débute dans une salle de classe, le jour de la rentrée. Jacques, 16 ans, se souvient des vacances passées dans la demeure familiale gardoise, des jeux insoucians, des sentiments amoureux envers sa cousine. Ces vacances seront les dernières puisque la bâtisse doit être vendue et Jacques n'est plus un enfant. Constitué comme un adieu à l'enfance, le film est tourné dans les Cévennes, non loin du Montpellier natal du réalisateur. Si le long-métrage n'est pas un franc succès<sup>22</sup> à sa sortie, la peinture sensible qui y est faite de l'enfance, le ton naturel et singulier pour l'époque adopté par Roger Leenhardt permettra aux *Dernières vacances* de s'imposer au fil des années comme un classique du cinéma français.

*Jeux d'été*, sorti en 1951, survient au début de la carrière d'Ingmar Bergman mais annonce en germe toute la singularité<sup>23</sup> de l'auteur de *Persona* et *Cris et chuchotements*. *Jeux d'été*, qui trouve son origine dans une nouvelle rédigée à dix-huit ans<sup>24</sup> par le cinéaste, a pour héroïne Marie, danseuse étoile à l'opéra de Stockholm. Alors que les répétitions du *Lac des Cygnes* battent leur plein, Marie reçoit le journal intime d'Henrik, son amour de jeunesse mort

21 Jean Lacouture, Roger Leenhardt, *Les Yeux ouverts*, Paris, Seuil, coll. « Traversée du siècle », 1979, p. 169.

22 André Bazin craignait, en 1948, que « cette œuvre discrète, dont rien dans le scénario et la mise en scène ne recourt à des prestiges spectaculaires, et qui a été réalisée avec de faibles moyens, ne bénéficie pas de toute l'attention qu'elle mérite. Du moins le pourrions-nous penser d'après la froideur persistante avec laquelle les commissions de sélection ont écarté *Les Dernières vacances* de toutes les compétitions internationales en 1947. », « Les Dernières vacances », in *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 214.

23 Ingmar Bergman avoue : « *Jeux d'été* est l'un de mes films les plus importants (...). Pour la première fois, j'avais l'impression de travailler d'une façon personnelle, d'avoir réalisé un film qu'aucun autre ne pourrait refaire après moi. Il ne ressemblait à aucun autre film, c'était *mon* film, du début à la fin. », Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Le Cinéma selon Bergman* (1970), Paris, Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1973, p. 67.

24 Cf. Olivier Assayas, Stig Björkman, *Conversation avec Bergman* (1990), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2006, p. 57.

accidentellement. Entre deux répétitions, elle se rend sur l'île où, adolescente, elle passait ses vacances dans la maison de son oncle. C'est ici qu'elle fit la connaissance d'Henrik, étudiant, avec qui elle a entretenu une idylle éphémère puisqu'à la suite d'un accident le jeune homme s'est tué. Depuis, Marie reste amère. Il lui faudra ce voyage dans le passé, ce pèlerinage dans ses souvenirs pour guérir de son vague à l'âme.

*Vers la joie* (1950), en évoquant un violoniste se souvenant de sa défunte femme, proposait déjà une intrigue semblable. *Jeux d'été* se retient pour son lyrisme éthéré, sa pureté et le magnétisme incandescent de ses acteurs. Le film adopte une structure complexe, faite d'allers-retours entre présent et passé. Le scénario, un temps conçu plus classiquement<sup>25</sup> s'organise entre ces deux temporalités où le passé bouleverse le présent, dotant ainsi le film d'un aspect fortement mélancolique. Si, en dépit de ses nombreuses qualités, *Jeux d'été* n'est pas le film le plus commenté de Bergman, il revêt aux yeux de son auteur un caractère tout particulier :

« Une partie est autobiographique, l'idée de départ, sauf la mort de l'amant. En réalité, il ne s'est pas tué, mais l'histoire vraie a quand même connue une issue tragique, puisque la femme attrape la poliomyélite. Écrire cette histoire a été pénible, ça faisait mal. Mais dans le personnage de Marie, il y a beaucoup de moi-même, énormément<sup>26</sup>. »

Ailleurs, le cinéaste ajoute : « Il fait partie de ma propre chair. Je préfère *Jeux d'été* pour des raisons d'ordre intime. J'ai fait *Le Septième Sceau* avec mon cerveau, *Jeux d'été* avec mon cœur<sup>27</sup> ». Ces quelques déclarations témoignent de la portée intime de *Jeux d'été* pour Bergman, tant sur le plan artistique que personnel.

À la lecture du *Journal* d'Andreï Tarkovski, les premières traces du *Miroir* apparaissent dès 1970, à l'époque simple ébauche intitulée *Une journée blanche*<sup>28</sup>. Alors que Tarkovski peine à faire passer *Solaris* auprès de la censure, que de nouveaux projets cinématographiques se dessinent, l'idée de ce film autobiographique ressurgit régulièrement dans son journal de 1970 à 1973. Terminé en 1974, le film subit de plein fouet la pression des autorités soviétiques qui se liguent pour empêcher sa présentation au festival de Cannes en 1974 et 1975. Le film ne sortira en URSS qu'en 1975 et en France en 1978.

25 « L'histoire originale était racontée de façon chronologique, avec l'été, la jeune fille, l'histoire d'amour et puis plus tard lorsqu'on la retrouve ballerine. En fait, c'était trois parties, l'amour de jeunesse, l'oncle vicieux et enfin le journaliste. Trois actes. », *Ibid.*, p. 58.

26 Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Le Cinéma selon Bergman*, op. cit., p. 85.

27 Jacques Rivette, « L'âme au ventre, sur *Jeux d'été* d'Ingmar Bergman », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°84, juin 1958.

28 Le film connaîtra plusieurs titres : *Le Torrent fou*, *Martyrologe*, *Rédemption*, *Confession*, *Pourquoi te tiens-tu à l'écart ?*, cf. filmographie du cinéaste dans les annexes du *Journal* (1970-1986), op. cit., p. 586.

*Le Miroir* se signale comme une œuvre éminemment autobiographique (véritable tare artistique selon le pouvoir soviétique). Aliocha, cinéaste et double de Tarkovski, tombe gravement malade (autant physiquement que moralement) et, sur son lit de souffrance, se remémore son existence : sa maison d'enfance, sa mère, la Seconde Guerre mondiale. Le souvenir est la matière même du film, à la fois symptôme maladif et possible rédemption d'Aliocha. Dans un montage complexe où les flux du passé et du présent se confondent, le temps et le souvenir sont perçus comme des notions relatives et subjectives. Tarkovski écrit, après avoir cité un passage de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust : « Je connus les mêmes émotions en terminant *Le Miroir*. Mes souvenirs d'enfance qui m'avaient poursuivi et hanté pendant des années disparurent d'un coup, comme s'ils s'étaient évaporés. Et je cessais enfin de rêver à la maison où j'avais vécu tant d'années auparavant<sup>29</sup> ».

En plus de consacrer la carrière d'Angelopoulos, *L'Éternité et Un Jour* achève une trilogie engagée avec *Le Pas suspendu de la cigogne* (1991) et *Le Regard d'Ulysse* (1995) dédiée à l'exploration du temps, des notions de frontière et de limite dans la communication entre les êtres. *L'Éternité et Un Jour* suit, à Thessalonique, une journée d'Alexandre, écrivain célèbre qui, avant de se faire hospitaliser, se souvient de sa vie passée et de sa défunte femme en particulier. Durant cette journée particulière où les temporalités s'entrelacent, il prend sous son aile un enfant immigré albanais qu'il décide de ramener à la frontière avant de se raviser. Les deux se quitteront au soir sur les quais avant qu'Alexandre ne retourne dans son ancienne demeure en bord de mer, théâtre de ses joies d'antan lui rappelant son épouse. Angelopoulos donne à son film une couleur personnelle en y traitant de ses craintes, ses regrets et ses sentiments : « Je pense qu'à travers mes films je raconte des choses que je n'arrive pas à vivre dans la vie parce que je n'en ai pas le temps. Bien sûr, c'est ce dont parle *L'Éternité et Un Jour* : le temps qui passe, ce qui a été perdu, la non-compréhension du moment important, les déceptions<sup>30</sup> ».

Chacun de ces quatre films a pour son auteur une tonalité intime. Le souvenir y est forcément mélancolique mais les réalisateurs se dégagent de toute mièvrerie nostalgique en insufflant dans ces retours en arrière une dimension morale, éthique ou psychologique : le passage à l'âge adulte dans *Les Dernières vacances*, le deuil dans *Jeux d'été*, la relation aux autres dans *Le Miroir*, la perception du temps dans *L'Éternité et Un Jour*. Malgré leurs différences culturelles et esthétiques, ces films tracent une trajectoire cohérente et dressent en

29 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 152.

30 Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *Positif* (Paris), novembre 1998, n°453, p. 83.

creux une histoire du cinéma concentrée sur un demi-siècle : deux films de facture classique (*Les Dernières vacances*, *Jeux d'été*), deux autres films venant après les Nouvelles Vagues, ayant passé l'âge de la modernité (*Le Miroir*, *L'Éternité et Un Jour*). Ces films interviennent chacun dans un moment-clé au sein du parcours de leur réalisateur si bien qu'ils pourraient tous les quatre avoir été réalisés par un seul cinéaste, dont la vision du souvenir, en fonction de l'âge et de l'avancement dans la carrière, évoluerait de film en film. *Les Dernières vacances* est un premier film, tourné, certes, par un homme à la quarantaine entamée, auteur de plusieurs courts-métrages, mais qui a cette fraîcheur, ce volontarisme et cette insouciance des premiers longs-métrages. *Jeux d'été* est réalisé par un réalisateur en début de carrière, mais ayant déjà plusieurs films à son actif, développant un sillon singulier, affirmant de plus en plus une réelle personnalité artistique. *Le Miroir* est le film du milieu de carrière (trois films avant, trois films après) d'un cinéaste en pleine possession de ses moyens, reconnu internationalement. Mais, contrairement aux deux précédents films de ce corpus, le souvenir y est moins candide, plus inquiet et tourmenté. Tarkovski a la prescience de son exil prochain (il quitte l'URSS en 1980 pour l'Italie avant de finir sa vie à Paris en 1986), véritable crève-cœur pour cet amoureux de la culture et du peuple slave. Enfin, *L'Éternité et Un Jour* est le film d'un cinéaste en fin de carrière (si l'on excepte *L'Autre mer*, son film inachevé, Angelopoulos ne tournera plus que deux autres films), angoissé par le voile de la mort se faisant de plus en plus proche. Ce corpus évolutif cerne également des interactions entre cinéastes, notamment entre Bergman et Tarkovski qui se vouent une admiration mutuelle<sup>31</sup>.

Par ses particularités, le souvenir dessine le profil esthétique et narratif des films du corpus et évoque, en filigrane, certaines caractéristiques du cinéma (temps, espace, mythologie et ontologie de l'image). En offrant la possibilité de revenir dans le passé, de revoir ceux qui ne sont plus et de revivre des instants privilégiés, le souvenir établit une dramaturgie régit par les désirs, les affects et la mélancolie. Loin de toute approche purement théorique, ces films sur la réminiscence sont, à la façon du cinéma, « un moyen

---

31 Dans ses mémoires, Bergman écrit à propos du cinéaste russe : « Le film quand ce n'est pas un documentaire, est un rêve. C'est pourquoi Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien, d'ailleurs, que pourrait-il expliquer ? C'est un visionnaire qui a réussi à mettre en scène ses visions grâce au média qui est le plus lourd, mais aussi le plus souple de tous. J'ai frappé toute ma vie à la porte de ces lieux où lui se déplace avec tant d'évidence. », *Laterna Magica*, traduit du suédois par Lucie Albertini et Carl Gustaf Bjurström, Paris, Gallimard, 1987, p. 91. Concernant le réalisateur suédois, Tarkovski écrit dans son journal : « (...) Bergman est beaucoup plus important qu'on ne le croit d'habitude. J'ai lu beaucoup d'ouvrages sur lui, en anglais. Les auteurs ne comprennent pas qu'ils ont affaire à un très grand artiste ; ils pensent qu'ils ont affaire au premier, deuxième, troisième, cinquième réalisateur du monde ; ils le dissèquent et l'étiquettent, sans comprendre que pour lui, le cinéma est le moyen d'exprimer ses conceptions spirituelles sur le monde – et non pas d'exercer son métier de metteur en scène. », 12 février 1986, *Journal (1970-1986)*, *op. cit.*, p. 538.

d'investigation dans la vie intérieure, un prodigieux accoucheur d'âme<sup>32</sup> ». Aussi, de quelles façons ces quatre films, en traitant du souvenir dans une perspective affective, mettent-ils à jour les capacités du cinéma à réinventer le temps selon des logiques émotionnelles ? Trois voies se présentent : spatiale, structurelle et morale. Le souvenir dresse la cartographie d'un passé embelli et mythifié, donnant la sensation d'un paradis perdu, contrastant avec un présent morose. Mais pour retourner vers ce passé, il reste à effectuer le voyage. Les films du corpus présentent plusieurs modalités pour aller du présent vers le passé tout en définissant dans ces allers-retours un certain imaginaire surnaturel. Enfin, le souvenir affirme une dimension psychologique et thérapeutique en permettant aux personnages réminiscent de donner un sens à leur mémoire, de résoudre un mal-être en se réconciliant avec leur passé.

---

32 René Schwob, *Une Mélodie silencieuse*, Paris, Grasset, 1929, p. 88-89.



« Une des légendes les plus répandues en Bretagne est celle d'une prétendue ville d'Is, qui, à une époque inconnue, aurait été engloutie par la mer. On montre, à divers endroits de la côte, l'emplacement de cette cité fabuleuse, et les pêcheurs vous en font d'étranges récits. Les jours de tempête, assurent-ils, on voit, dans le creux des vagues, le sommet des flèches de ses églises ; les jours de calme, on entend monter de l'abîme le son de ses cloches, modulant l'hymne du jour. Il me semble souvent que j'ai au fond du cœur une ville d'Is qui sonne encore des cloches obstinées à convoquer aux offices sacrés des fidèles qui n'entendent plus. Parfois je m'arrête pour prêter l'oreille à ces tremblantes vibrations, qui me paraissent venir de profondeurs infinies, comme des voix d'un autre monde. Aux approches de la vieillesse surtout, j'ai pris plaisir, pendant le repos de l'été, à recueillir ces bruits lointains d'une Atlantide disparue<sup>33</sup>. »

Ernest Renan



33 Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 1.

Le souvenir ne peut guère représenter le passé tel qu'il a été vécu. Il est impossible pour le sujet se souvenant de se pencher sur son passé de la même manière qu'un historien étudierait avec distance et objectivité les siècles écoulés. Un souvenir sera toujours subjectif et partiel. L'homme qui se souvient ne peut nier les attaches

---

## **L.** **Idéalisation** **du** **passé**

---

émotionnelles qui le relie à un certain instant du passé. Ainsi, le souvenir n'est pas le passé, mais une certaine vision du passé perçue à travers le prisme d'une conscience. De plus, la réminiscence ne peut éviter de mettre en rapport, de comparer et d'opposer passé et présent. Il suffit que le temps présent soit sans saveur pour que le passé paraisse aussitôt plus attrayant. Dans les quatre films du corpus, le passé est systématiquement plus séduisant que le présent. Mais ce n'est pas le passé, *en soi*, qui est désirable. C'est la perception qu'en ont les protagonistes qui le rend ainsi. Quelle image cette vision altérée par l'effet du souvenir donne-t-elle du passé ?

\*\*\*

### 1. Topographie du souvenir.

Les quatre films du corpus ont en commun de faire évoluer les souvenirs des protagonistes autour d'une ancienne demeure : Torrigne, le domaine familiale où Jacques passe ses congés d'été, dans *Les Dernières Vacances* ; la maison de l'oncle Erland, lieu de villégiature estival pour Marie dans *Jeux d'été* ; la Datcha d'enfance d'Aliocha dans *Le Miroir* ; une demeure en bord de mer dans *L'Éternité et Un Jour*. C'est en revenant sur ces lieux ou en y pensant que les souvenirs ressurgissent. L'espace enclenche le processus de remémoration. Dans sa *Poétique de l'espace*, le philosophe Gaston Bachelard indique que la mémoire tient davantage par la permanence des lieux du passé dans l'esprit du sujet que par la conscience de ce dernier de son insertion dans une chronologie :

« Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixation dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé.

L'espace sert à ça<sup>34</sup>. »

L'espace conserve et consolide le temps, l'arrête en le maintenant dans une certaine position. Le souvenir prend ainsi une valeur topographique en tant qu'il éclot d'un lieu précis, se rattache, s'associe et s'agrège à ce dernier. Pour chaque réalisateur s'impose la nécessité d'un retour vers ces anciennes maisons, celles-ci cristallisant et figeant le passé<sup>35</sup>. Comment se traduit cette inscription du souvenir dans un territoire ? De quelle manière ces maisons présentées à l'écran se parent-elles d'une dimension intime, personnelle et mémorielle ?

### A. L'enracinement dans un territoire.

Les premiers plans dévoilant la demeure familiale observent, dans chaque film, une disposition particulière appuyant l'idée de territoire, de zone privée à laquelle seuls quelques élus ont accès. *Jeux d'été* et *L'Éternité et Un Jour* s'ouvrent sur un plan d'ensemble dévoilant

une opulente maison de maître. La composition du cadre est sensiblement la même, la maison étant, dans les deux cas, nichée au fond



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

du plan et cernée par des arbres. Du fait de cet agencement où la végétation, s'apparentant à une clôture, prend le pas à l'avant-plan sur la bâtisse, la demeure n'est que partiellement dévoilée. Le plan d'ensemble joue ici un rôle ambigu : s'il permet au spectateur de percevoir en une fois la forme du bâtiment, il met celui-ci à distance de la demeure, l'assimilant à un passant qui, jetant un œil au-dessus de la palissade, n'aurait qu'une vision partielle et lointaine de la maison. À ce constat il faut ajouter l'absence de présence humaine dans ces deux plans ainsi que l'aspect visiblement calfeutré de ces maisons (les volets sont fermés) achevant de conférer à ces propriétés un caractère privé et secret.

34 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 27.

35 La maison du jeune Aliocha dans *Le Miroir* fut construite à partir du modèle de l'ancienne demeure d'enfance d'Andreï Tarkovski. Ce qui pourrait ressembler à un caprice d'artiste un peu trop méticuleux n'en est pas un puisque le cinéaste cherche à générer une émotion authentique pour ce lieu : « Ce film était aussi l'histoire de la vieille maison où le narrateur avait passé son enfance, où il était né, où son père et sa mère avaient vécu. La maison qui avait été détruite par le temps fut reconstruite, "ressuscitée" d'après d'anciennes photos, et sur les fondations mêmes d'il y a quarante ans. J'y ai mené ma mère qui avait passé là toute sa jeunesse. Et sa réaction dépassa mes espoirs les plus optimistes. Il lui semblait revivre son passé. Je sus alors que nous avançons dans la bonne direction : la maison éveillait chez elle ces mêmes émotions que nous voulions que le film exprimât. » Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op.cit.*, p. 158.

Ce n'est pas un hasard si, dans *Les Dernières Vacances*, *Jeux d'été* et *L'Éternité et Un Jour*, les réalisateurs ont choisi d'imposantes et riches bâtisses. De tels bâtiments supposent l'existence de vastes jardins, renforçant ainsi l'aspect domaniale de ces maisons, élevées au rang de véritables fiefs. Le domaine traverse les époques et les générations. C'est le cas de Torrigne dans *Les Dernières Vacances*, sempiternel lieu de villégiature de la famille de Jacques d'étés en étés. La rituelle « cérémonie » de lecture du testament du bâtisseur de Torrigne au ton quelque peu solennel réaffirme l'importance de la propriété (« la terre est le seul bien qui dure ») et des liens familiaux (alors que s'en vont les gloires, les amours et les richesses, « seule la famille demeure »). Ces discours aux accents conservateurs enracinent la famille dans un lieu spécifique, faisant de ce territoire le détenteur d'une mémoire<sup>36</sup>, un lieu perdurant à travers les âges, terreau fertile pour l'émergence de souvenirs.

Dans *Les Dernières Vacances* et *Le Miroir*, cette notion de territoire est accentuée par l'assimilation des personnages à des gardiens. Dans le film de Roger Leenhardt, les premières images du souvenir montrent Jacques et Juliette au sommet d'une tour, point panoramique offrant aux enfants une vue imprenable sur Torrigne (« C'est grand, Torrigne! » s'exclame la jeune fille). De cette hauteur, Jacques et Juliette sont semblables à un couple de souverains



La tour en ruine, lieu privilégié des enfants et symbole d'une enfance déclinante

contemplant avec fierté leur royaume étendu à leurs pieds. La suite du film ne fait que confirmer cette assimilation de la tour à une base : elle est un terrain de jeux où seuls les enfants pénètrent mais aussi l'endroit où s'échafaude la résistance des enfants à la vente imminente de Torrigne, un refuge pour Jacques lorsqu'il souhaite rester seul, une planque pour Augustin, le cousin fugueur de Jacques. Cette tour érigée en asile pour les

enfants se construit en opposition avec la grande bâtisse de Torrigne, lieu des adultes et des contraintes matérielles. À travers les nombreux allers-retours entre ces deux lieux, Roger Leenhardt restitue de façon topographique le sujet du film. À plusieurs reprises, Jacques est

<sup>36</sup> La maison de bord de mer d'Alexandre dans *L'Éternité et Un Jour* s'ancre elle aussi dans une histoire comme le rapporte Théo Angelopoulos : « La maison de famille, au bord de la mer, se trouve à Salonique qui, avant la Première Guerre mondiale, était une ville polyethnique avec des Juifs, des Arméniens, des Turcs, des Bulgares, etc. Les riches commerçants – qui appartenaient le plus souvent aux deux premiers groupes – avaient fait construire des villas, principalement par des architectes italiens, sur le littoral. Certaines ont survécu dont celle-là, devenue, à la suite de la Première Guerre mondiale, le consulat d'Italie, après avoir été pendant le conflit le consulat d'Autriche ! Elle a ensuite été un siège de l'OTAN avant de redevenir consulat d'Italie. », Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *op. cit.*, p. 85. Tout comme dans *Les Dernières vacances*, le bâtiment, en traversant les années, se charge d'une mémoire (ici, c'est un pan de la Grèce du XX<sup>e</sup> siècle qui se raconte).

forcé de s'arracher de la tour pour rejoindre la demeure familiale : il doit ramener Augustin à la maison quand celui-ci rend froid lors de sa fugue nocturne, doit retourner vers la demeure pour la photo familiale comme le lui demande Juliette. Aller de la tour vers la maison sous le poids de la contrainte, c'est rejouer métaphoriquement la nécessité pour Jacques de quitter l'enfance pour entrer dans le monde des adultes. En ce sens, la petite tour devient, dans son rapport avec la demeure de Torrigne, un avant-poste vers l'âge de raison.

Cette posture de sentinelle se retrouve plus directement dans *Le Miroir*. Après le prologue et le générique survient un plan d'ensemble sur une lande. Au premier plan, la mère d'Aliocha, fermement juchée sur une barrière en bois, regarde en direction de la campagne. Ce plan assimile la mère à une gardienne : la barrière en bois délimite une frontière, démarcation renforcée par la présence de branches d'arbres de part et d'autre du plan. Au centre de l'image, la mère est aux avant-postes, gardant l'entrée du territoire. La suite de la scène ne fait que confirmer cette première impression. Ce plan se prolonge en un long travelling avant sur la mère alors qu'au loin, un individu approche en direction de la maison. Par un jeu de perspective, la mère apparaît très grande au premier plan alors que le voyageur, relégué au fond du plan, n'est qu'une silhouette minuscule et informe. Ce rapport de grandeur dessine une adversité entre les personnages. Deux plans plus tard, Tarkovski fait le contrechamp de ce premier plan, cadrant la mère en plan d'ensemble, laissant entrevoir derrière elle la maison familiale. La mère s'interpose entre la maison et le visiteur. L'étranger, un médecin, accoste la mère pour lui demander la route du village de Tomchino. Froide, sur la défensive, elle menace d'appeler son mari (absent car parti à la guerre) si le visiteur persiste dans son attitude racoleuse. Ne bougeant pas de son poste de garde, la mère ne concède aucun terrain au médecin. Au cours de la conversation, elle regarde brièvement en direction de ses deux enfants, endormis dans un hamac. Dans cette attitude de mère protectrice veillant sur sa progéniture, elle défend son nid des potentielles agressions venues de l'extérieur. Dans ce champ/contrechamp jouant sur les espaces et les échelles de grandeur, Tarkovski organise militairement l'espace en définissant un château fort (la Datcha), une sentinelle (la mère), un terrain à découvert (la campagne) d'où émerge l'envahisseur (le médecin).



La mère, point de jonction entre l'extérieur (la campagne) et l'intérieur (la Datcha)

La présentation spatiale de ces quatre maisons et l'attitude des personnages envers celles-ci appuient un certain sentiment d'appartenance. Ces demeures ne sont pas d'anodines bâtisses mais des lieux privilégiés, protégés et sanctuarisés par les frontières qu'elles instituent, la surveillance dont elles font l'objet et la façon dont elles incarnent un certain esprit d'enfance.

### *B. Personnalisation et intimité de l'espace.*

Le protagoniste, en se définissant en rapport et par rapport à la maison familiale, dote celle-ci d'une dimension symbolique. L'habitat ne vaut pas pour lui-même mais pour ce qu'il signifie et représente aux yeux du personnage principal : un état révolu (l'enfance dans *Les Dernières Vacances* et *Le Miroir*), un être disparu (Henrik, l'amour de jeunesse de Marie dans *Jeux d'été*, l'épouse d'Alexandre dans *L'Éternité et Un Jour*). Le souvenir de ces situations et de ces personnes, consubstantiel à ces lieux, octroie à ces maisons une aura particulière. Relié aux affects des protagonistes, l'espace présenté à l'écran se personnalise, devient éminemment intime. Ces demeures, qui n'existent plus que dans la mémoire des personnages, sont des lieux mentaux presque abstraits, cités englouties mais dont les vestiges subsistent dans la conscience, sorte d'Atlantide intérieure vers laquelle la réminiscence transporte. Pour l'ouverture de *L'Éternité et Un Jour*, Théo Angelopoulos ne manque pas de faire indirectement référence au mythe de la ville antique. Dans une aube naissante, Alexandre, alors enfant, se réveille dans sa chambre et, à pas feutrés, quitte la villa. Il rejoint quelques camarades au bord de la plage puis la bande de gamins s'enfonce dans la mer. En voix-off, deux enfants chuchotent : l'un d'eux évoque l'existence d'« une cité heureuse engloutie dans un tremblement de terre » dormant dans la mer depuis des siècles et ne sortant de l'eau qu'une fois toutes les lunes, à l'aurore. À cet instant précis, le temps s'arrête. Cette évocation poétique liminaire intervient comme une métaphore du souvenir : il est un moment suspendu où le passé refait surface, un continent que chacun porte en soi.

Passé ce prologue, Alexandre, désormais vieil homme, allongé sur une chaise longue dans la pénombre de son appartement, est réveillé par sa gouvernante. Il confie à celle-ci avoir « un goût de sel, le goût de la mer dans la bouche », remarque gustative qui permet au spectateur d'associer l'introduction du film à un souvenir mais aussi à un rêve. C'est dans le sommeil qu'Alexandre retrouve sa maison d'enfance. Gaston Bachelard décrit dans sa *Poétique de l'espace* les nombreuses relations qui s'opèrent entre le souvenir de la maison natale et le rêve : « c'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. (...) Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus

que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé<sup>37</sup> ». Le rêve se signale comme une porte d'accès privilégiée vers le passé et le protagoniste, embué dans cet état cotonneux, réinvestit les pièces de sa maison d'antan, retrouve ces lieux familiers qui ont regardé son enfance. C'est à dessein que les réalisateurs du corpus prennent soin de montrer dès le début du film les chambres d'enfance des protagonistes. Ce lieu secret est l'endroit d'où naissent les rêves, à la fois berceau, nid et royaume où seul l'enfant est souverain. Se souvenir de sa chambre, c'est se souvenir de son enfance et inversement. C'est bien dans cette pièce que Marcel Proust fait débiter les réminiscences d'*À la recherche du temps perdu*. Entre ses insomnies et ses somnolences, le narrateur, couché dans son lit, revoit toutes les chambres de son existence<sup>38</sup> avant de se laisser engourdir par les souvenirs de Combray.

Des chambres similaires à celle d'Alexandre enfant se retrouvent dans *Jeux d'été* et *Le Miroir*. Après un premier flash-back présentant la rencontre entre Marie et Henrik, le deuxième flash-back du film s'ouvre sur l'héroïne endormie dans sa cabane attenante à la maison de l'oncle Erland. Dans le film de Tarkovski, juste avant la première scène de rêve, un plan montre le jeune Aliocha dans les bras de Morphée. Dans ces trois plans où les protagonistes sont saisis dans un lieu et un moment intime baigne la même lumière tamisée dégageant une atmosphère calme et rassérénée. Face à cet espace resserré, chaud et confortable, renvoyant à un



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

sentiment de protection et de sécurité, l'image

du nid vient à l'esprit. Elle se signale plus franchement avec le plan sur Jacques et Juliette au sommet de la petite tour dans *Les Dernières Vacances* (est-ce vraiment un hasard si la jeune fille lève ses bras comme pour s'envoler ?). Sur cet étroit perchoir, les deux adolescents

sont loin de l'école et des parents évoqués dans la conversation. Ces mots de Gaston

37 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., pp. 33-34.

38 « Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil », Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu – I. Du côté de chez Swann* (1913), Paris, Gallimard/Nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volume I, 1987, p. 10.

Bachelard pourraient aisément paraphraser ces plans :

« Notre maison, saisie en sa puissance d'onirisme, est un nid dans le monde. Nous y vivons dans une confiance native si vraiment nous participons, en nos rêves, à la sécurité de la première demeure. (...) Le nid aussi bien que la maison onirique et la maison onirique aussi bien que le nid – si nous sommes bien à l'origine de nos songes – ne connaissent pas l'hostilité du monde. La vie commence pour l'homme en dormant bien et tous les œufs des nids sont bien couvés. (...) Dans son germe, toute vie est bien-être. L'être commence par le bien-être<sup>39</sup>. »

Le souvenir commence par la sensation de bien-être qu'offre un lieu. En plaçant ces plans au débuts de leur film, Leenhardt, Bergman, Tarkovski et Angelopoulos suggèrent que le souvenir est avant tout un refuge (au sens propre comme au figuré), un espace intime abritant ce qui reste d'enfance chez l'adulte.

### *C. Révélation de l'espace par le déploiement.*

Présentée dès le début du film, la maison familiale est, en plus d'être le point de départ du souvenir, un point d'accroche. Partant d'un élément central, confiné et symbolique (la chambre ou ce qui s'y apparente), le souvenir se déploie autour de cette borne et se ramifie dans un espace sans cesse grandissant, de la même façon que le narrateur proustien voit se développer à partir de sa tasse de thé et des morceaux de madeleines trempés dans celle-ci les formes distinctes et de plus en plus précises de son passé :

« Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé<sup>40</sup>. »

Tout comme une tache d'encre se diluant lentement sur une surface de papier, les souvenirs des protagonistes se déplient dans l'espace. Ainsi, dans la plupart des films du corpus, s'observe, dans une forme de crescendo spatial, un agrandissement progressif des surfaces, corollaire à un accroissement des valeurs de plan. Dans *Jeux d'été*, au début du deuxième

39 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 103.

40 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu – I. Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 47.

flash-back, Marie se réveille dans sa cabane. Le lieu est exigu, cadré en plan moyen. Mais lorsque l'adolescente sort de son antre pour partir à la pêche, l'espace s'étend et le cadre dévoile par de vastes plans d'ensemble l'étendue des paysages. Dans *Le Miroir*, lors du premier souvenir (après que le médecin a quitté la mère), la caméra filme le salon de la Datcha où Aliocha et sa sœur finissent leur repas. Le cadre est serré, l'impression d'étroitesse étant renforcée par un éclairage légèrement sous-exposé et le bois sombre composant les murs de la maison. La suite de la scène fait passer, dans un même mouvement de travelling, de cet intérieur obscur à un extérieur plein de verdure. Cette dynamique se retrouve dans *L'Éternité et Un Jour*. Lorsque Alexandre se souvient pour la première fois dans le film de sa femme, le cadre est tout d'abord restreint, circonscrivant les personnages en plan rapproché taille. Mais par un mouvement de grue, la caméra s'éloigne des deux personnages en travelling et révèle tout l'espace jusqu'alors resté hors-champ. Ainsi, un balcon apparaît puis toute la façade de la maison. Dans ces trois exemples se retrouve une même dilatation de l'espace, une amplitude du mouvement qui fait passer de l'intérieur vers l'extérieur, du plan serré au plan large, traduisant la mécanique de la mémoire et son acuité progressive : c'est en partant d'un point précis, d'un lieu particulier, qu'afflue le reste du souvenir.



Dans *Jeux d'été* comme dans *Le Miroir*, les lieux se découvrent de l'intérieur vers l'extérieur, du confiné vers le vaste.



Dans *L'Éternité et Un Jour*, l'espace se révèle par le passage dans un même mouvement du plan américain vers le plan d'ensemble.



Dans *L'Éternité et Un Jour*, l'espace se révèle par le passage dans un même mouvement du plan américain vers le plan d'ensemble.

Par ce déploiement de l'espace, les demeures familiales sont semblables à des espaces

gigognes. Cette impression est particulièrement rendue dans *Les Dernières Vacances* : dans ses enfilades presque sans fin de chambres, de salons et de recoins, Torrigne s'assimile à un meuble à tiroirs où les pièces s'empilent comme des boîtes. Dans ce film comme dans *Jeux d'été* et *Le Miroir*, les pièces de ces maisons d'enfant sont souvent étroites et donnent une sensation de confinement (la petite tour dans *Les Dernières Vacances*, le grenier dans lequel Marie répète ses entrechats et sa cabane au bord du lac dans *Jeux d'été*, les boiseries lourdes de la Datcha qui resserrent l'espace dans *Le Miroir*). Ces pièces, similaires à des huttes, sont des armoires où l'enfant reclus se protège du monde extérieur. Cette analogie entre armoire et souvenir est déjà suggérée par Gaston Bachelard : « Le philosophe ne voulait pas qu'on prît la mémoire pour une armoire à souvenirs. Mais les images sont plus impérieuses que les idées. Et le plus bergsonien des disciples, dès qu'il est poète, reconnaît que la mémoire est une armoire<sup>41</sup> ». Le philosophe ajoute également que « nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images. Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison<sup>42</sup> ». Les architectures de ces demeures familiales font de celles-ci des personifications du souvenir.

Le souvenir, matérialisé dans un endroit, déploie la carte d'un lieu secret se présentant comme une extension du protagoniste. Cet espace advient par et pour le personnage. Celui-ci fait de la maison un territoire intime, une carapace protectrice, un coffre renfermant son passé. Toutes ces qualités dotent la demeure du souvenir d'un aspect féérique, voire paradisiaque.

## 2. Le Paradis originel.

Rattaché à un territoire précis, le souvenir rappelle au protagoniste un monde définitivement perdu auquel seule la mémoire donne désormais accès. Le lieu ne peut plus être habité à nouveau ou, du moins, pas dans les mêmes conditions que par le passé. De ce fait, cet espace échappant au personnage prend un charme particulier et s'apparente à un paradis originel. Dans chacun des quatre films, le passé paraît être préférable au présent puisque tout y est plus heureux et innocent. Que ce soit par sa nature luxuriante, sa luminosité éclatante ou son esprit d'enfance, le passé tient du merveilleux et de l'utopie, en un mot, de l'irréel. À l'instar de l'Éden biblique, c'est un jardin où les personnages semblent vivre dans une perpétuelle félicité. Cette idéalisation du passé résulte d'une déconsidération du présent

---

41 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 84.

42 *Ibid.*, p. 25.

pour le protagoniste. Dans un monde ennuyeux perclus de contraintes et d'obligations, le passé semble plus heureux et insouciant, amenant ainsi les personnages à l'embellir et à le poétiser. Aussi, que se joue-t-il pour le protagoniste dans cette assimilation du passé à un paradis perdu ?

#### A. Une nature originelle.

La nature occupe une place centrale dans le souvenir, d'autant plus remarquable qu'elle s'établit dans une dialectique entre extérieur et intérieur reprenant l'opposition entre passé et présent. Dans *Les Dernières Vacances*, les jardins ensoleillés de Torrigne contrastent avec l'austère salle de classe où Jacques est enfermé. *Jeux d'été* met en place une dramaturgie de l'espace s'appuyant sur une distinction qualitative entre le dehors et le dedans : les extérieurs sont associés au passé, aux moments heureux entre Marie et Henrik, tandis que les intérieurs sont plutôt la marque du présent (le théâtre, la loge de Marie, la maison désaffectée de l'oncle Erland), de la mélancolie et du négatif (même dans le passé, ils peuvent avoir une signification péjorative en s'assimilant à l'oncle Erland ou à l'hôpital et à la mort d'Henrik). Le présent, dans *Le Miroir*, se fige dans l'appartement d'Aliocha. Seul le passé donne une ouverture vers l'extérieur (la campagne attenante à la maison d'enfance d'Aliocha, la leçon de tir sous la neige). Si le film de Tarkovski est davantage un film d'intérieurs, il est à noter qu'il s'ouvre (si l'on excepte le prologue documentaire avec l'adolescent bègue) et se ferme par des plans sur la campagne et la forêt, comme si l'essentiel du long-métrage se tenait dans ces extérieurs. Enfin, dans *L'Éternité et Un Jour*, outre une brève incursion dans un salon, toutes les scènes du passé se passent au bord de la plage sous un soleil éclatant alors que le présent s'installe davantage dans des intérieurs lugubres (appartement dénudé d'Alexandre, squat désaffecté, morgue, hôpital). La nature est mise en valeur, autant par son insertion précise dans le récit que par sa mise en scène, en témoigne la préférence des cinéastes pour le plan d'ensemble lorsqu'ils filment celle-ci.

Ramenée au souvenir, la nature prend une tournure particulière. Les maisons dans les quatre films sont situées à la campagne, loin de la ville et de son univers tapageur. Les oppositions entre ville et campagne reprennent la démarcation entre présent et passé. La classe de Jacques dans *Les Dernières Vacances* se devine dans une ville alors que Torrigne est situé au fin fond de la campagne gardoise. Dans *Jeux d'été*, la ville de Stockholm et son opéra se différencient de l'île où Marie passait ses vacances. Moscou et l'appartement sombre d'Aliocha contrastent avec la campagne et les plaines verdoyantes s'étendant autour de la

Datcha d'enfance du cinéaste. La Thessalonique brumeuse, grisâtre et bruyante de *L'Éternité et Un Jour* s'oppose à la quiétude du bord de mer où se situe l'ancienne maison d'Alexandre. Cet isolement des demeures du passé en font des lieux insulaires détachés de la civilisation. Sans voisins ni rien pour troubler la quiétude de l'endroit, la maison est un espace autonome, presque abstrait, îlot perdu dans l'océan de la mémoire. Quelque chose d'authentique se dégage de ces lieux, une nature préservée et originelle se dévoile à l'écran. Les cadres exploitent ces paysages dans la profondeur, dessinent des lignes horizontales favorisant un sentiment de sérénité. Les êtres et les éléments cohabitent paisiblement : chaque maison est attenante à un point d'eau (une rivière dans *Les Dernières Vacances*, un lac dans *Jeux d'été*, un étang dans *Le Miroir*, la mer dans *L'Éternité et Un Jour*). Tout se fonde en un tout harmonieux si bien que cette nature prend des allures de paradis terrestre.



*Les Dernières Vacances*  
Roger Leenhardt



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman

Dans les quatre films du corpus, entre lac et forêt, mer azurée et soleil éclatant, même vision idyllique et bucolique de la nature.



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

C'est dans *Jeux d'été* que cette idée de nature merveilleuse est la plus manifeste. Dès le prologue, après un plan d'ensemble sur la maison de l'oncle Erland, les cartons du générique s'affichent dans une suite de plans montrant des détails de la nature : des fleurs, des épis de blé ployant sous le vent, les remous du lac, etc. Les plans se succèdent les uns aux autres en fondu-enchaîné, accompagnés en bande-son par des gazouillis d'oiseaux et d'une musique extra-diégétique composée d'un violon langoureux et de quelques arpèges de harpe. La beauté trop parfaite de l'ensemble rend cette nature presque surréelle, renforçant l'impression de

paradis<sup>43</sup>. La même impression se retrouve ailleurs dans le film, au début du deuxième flash-back, après que Marie se soit réveillée dans sa cabane. L'adolescente, en maillot de bain, une canne à pêche à la main, descend vers le lac, s'assoit dans une barque puis rame vers le milieu du lac. La suite de la scène est une élégie pastorale : le temps est au beau fixe, le soleil se reflète sur la surface lisse des eaux limpides du lac laissant apercevoir son fond, les oiseaux chantent gaiement. Les plans sont liés par des fondus-enchaînés, un thème musical semblable à celui du prologue berce la scène. Tout cela donne à la scène un caractère coulant, onirique (Marie baille et s'assoupit) et irréel. Cette eau draine avec elle un certain « climat poétique<sup>44</sup> ». Dans son essai *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard souligne à maintes reprises le caractère onirique de l'eau. Transparente, fluide, légère, « l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère<sup>45</sup> ». Elle favorise les états de rêverie. La jeune fille paraît être en totale communion avec la nature. Bergman filme l'adolescente dans sa barque en plongée pour mieux l'insérer dans cet environnement aquatique. Portée par les flots, elle s'abandonne dans ce milieu bucolique.



L'angle de prise de vue de la caméra en plongée souligne la texture cristalline de la surface de l'eau et les réflexions éblouissantes du soleil sur le lac.

Cette nature aux tonalités lyriques ne peut être perçue pour elle-même. Son idéalisation prononcée s'explique par l'envie du personnage de retrouver dans son enfance un univers magnifié et mythifié.

### *B. Contrastes de luminosité entre passé et présent.*

C'est bien le présent qui donne sa teinte resplendissante au passé. Pour que le passé soit désirable et qu'il prenne les atours d'un paradis originel, il faut que le présent soit peu

43 Cependant, ce prologue dessine en sourdine toute la trajectoire funeste de la romance entre Marie et Henrik. Il débute sur des fleurs resplendissantes et se conclue sur des rochers au bord d'un cours d'eau (Henrik se tuera en s'échouant, après un plongeon malheureux, sur des rochers). Une certaine inquiétude affleure dans ce prologue, apportée notamment par le travail sur la bande-son : le violon joue dans les aigus une mélodie en mode mineur, le pépiement des oiseaux est vite remplacé par le souffle du vent, le chant grave et répétitif d'un coucou intervient comme une altération musicale, une assonance.

44 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1997, p. 46.

45 *Ibid.*, p. 178.

attrayant puisque « notre adhésion à la beauté première fut si forte que si la rêverie nous reporte à nos plus chers souvenirs, le monde actuel est tout décoloré<sup>46</sup> ». La tristesse et la grisaille d'aujourd'hui ne fait que pousser le protagoniste vers hier. Afin de marquer cela, Leenhardt, Bergman et Angelopoulos mettent en place des différences saisonnières entre passé et présent. Si les dates sont imprécises, la saison se laisse facilement deviner : « le souvenir pur n'a pas de date. Il a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs<sup>47</sup> ». Les souvenirs prennent place durant l'été, période heureuse et insouciant, temps des flirts et des amours légères, synonyme de vacances (*Les Dernières Vacances, Jeux d'été*), de retrouvailles et de fêtes entre amis (*L'Éternité et Un Jour*), de réunions de famille (*Les Dernières Vacances*). Gaston Bachelard voit dans l'été « un bouquet, un éternel bouquet qui ne saurait faner. Car il prend toujours la jeunesse de son symbole : c'est une offrande, toute neuve, toute fraîche<sup>48</sup>. » L'humeur est à la légèreté, aux amusements, à la désinvolture et au relâchement. Jacques et ses cousins passent le plus clair de leur temps à jouer entre eux. Marie et Henrik occupent leurs journées en balades et baignades. Alexandre et ses amis, en goguette, flânent le long de la plage, font des excursions en bateau, chantent et dansent. Le temps s'étale en loisir, le travail est délaissé (Jacques, après s'être extasié de cette période de vacances qui s'annonce, chantonne gaiement : « Les livres au feu et les profs au milieu ! »), une certaine oisiveté s'empare des personnages. Les vêtements de saison (chemises à manches courtes, bermudas, maillots de bain, robes d'été légères, ...) laissent entrevoir les corps, ajoutant une once d'érotisme à ce temps de vacances (les jambes sveltes et toniques de Marie, le torse athlétique d'Henrik, le décolleté pigeonnant de la femme d'Alexandre). Tout dans cet été radieux du passé est plus désirable que l'automne et l'hiver du présent où le cadre est plus strict, plus rigide. Le travail est de rigueur (l'école pour Jacques, l'opéra pour Marie), les vêtements sont plus conventionnels (l'uniforme d'écolier de Jacques, les manteaux de voyage de Marie et Alexandre).

Ce choix tranché des saisons a une incidence sur la photographie du film. En effet, l'été et les saisons froides ont des atmosphères lumineuses totalement différentes. Ainsi, passé et présent ne se distinguent pas seulement thématiquement, narrativement et psychologiquement mais aussi plastiquement. Dans le présent, les lumières sont froides, blafardes et grisâtres tandis que dans le passé, l'éclairage est plus franc, plus étincelant. Le présent est marqué par de larges ombres portées et la désagrégation de la figure humaine dans le brouillard, tandis que le passé laisse place à des corps irradiés par le soleil et des paysages

46 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* (1960), PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 87.

47 *Ibid.*, p. 100.

48 *Ibid.*.

inondés d'une lumière rayonnante. Dans *Jeux d'été*, cette différenciation apparaît dès le début du film. Les plans sur des bâtiments sombres et austères de Stockholm tranchent avec l'éclat de la nature du générique. Mais c'est probablement dans *L'Éternité et Un Jour* que ces distinctions lumineuses sont les plus perceptibles<sup>49</sup>. Les teintes bleues-gris du présent contrastent fortement avec la blancheur éclatante du passé. Dans le présent, les lignes d'horizons se confondent si bien que terre et ciel ou mer et ciel ne font plus qu'un. Le paysage se dissout dans une monotonie et une uniformité qui perturbe les repères spatiaux tel que l'analyse Sylvie Rollet :

« Pour construire cet espace mental, imaginaire, équivalent d'un infini temporel, il faut que l'image récuse les caractéristiques optiques de l'espace perspectiviste, refuse les dégradés et les lignes de fuite permettant d'identifier clairement proche et lointain, haut et bas. D'où le recours fréquent à une image "cotonneuse", où le brouillard estompe contours et distances, où le ciel et la mer se confondent<sup>50</sup>. »

En revanche, dans le passé, le paysage est plus découpé. Terre, mer et ciel se distinguent plus clairement. Ainsi, la variance de couleurs entre passé et présent va aux extrêmes dans la photographie, le décor et les costumes, comme le confirment ces propos de Théo Angelopoulos : « J'ai utilisé beaucoup de couleurs pâles, du blanc cassé par exemple. Pour le présent, il y a surtout des tons gris et sombres. Beaucoup de figurants sont ainsi habillés presque en noir<sup>51</sup> ». Ces différences de tons sont d'autant plus remarquable que la lumière du passé ne s'oppose pas seulement au présent du film mais à l'ensemble de l'esthétique plastique des films d'Angelopoulos :

« L'atmosphère du présent nous est familière. C'est celle de l'œuvre antérieure du cinéaste : atmosphère souvent nocturne, tonalité sombre des décors naturels, paysages couverts de neige (l'action se situe à la fin de l'hiver). Mais le climat du passé marque une rupture avec les films précédents. Pour la première fois, la Grèce des souvenirs centrés sur Anna est un pays méditerranéen où les personnages s'insèrent dans des décors naturels qui imposent à notre regard le bleu du ciel et de la mer, le soleil et la lumière de l'été<sup>52</sup> ».

49 S'il y a une intention esthétique derrière cela, il y a également une raison plus technique à cette différence de photographie entre présent et passé, hiver et été, due à l'utilisation de deux chefs-opérateurs différents : « Les séquences d'été ont été photographiées par Andreas Sinanos et celles d'hiver par Yorgos Arvanitis » indique Théo Angelopoulos. Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *op. cit.*, p. 86.

50 Sylvie Rollet, « Petite musique du temps qui passe. Sur *L'Éternité et Un Jour* », *Positif* (Paris), novembre 1998, n°453, p. 79.

51 Michel Ciment, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *op. cit.*, p. 86.

52 Michel Estève, « À la frontière de la mort, le temps du souvenir. *L'Éternité et Un Jour* », in *Études*



Les différences lumineuses et plastiques entre présent et passé s'appuient sur des oppositions de lieux : la ville est assombrie par des architectures lourdes et étouffantes ; la campagne et la mer, dénués de tout urbanisme, présentent des espaces aérés.

Ces oppositions colorimétriques font plus que différencier les deux temporalités : elles définissent deux univers antithétiques. Il existe une rupture de ton et de nature radicale entre passé et présent. Le présent relève d'un certain réalisme tandis que le passé, avec ses couleurs rutilantes, se rattache davantage au merveilleux, ou du moins à un surréel se rapprochant d'une certaine vérité, d'un esprit d'enfance comme l'indique Gaston Bachelard : « l'Enfance voit le Monde illustré, le Monde avec ses couleurs premières, ses couleurs vraies. Le grand *autrefois* que nous revivons en rêvant à nos souvenirs d'enfance est bien le monde de la *première fois*<sup>53</sup>. »

### C. *L'esprit d'enfance : pureté et innocence.*

Cette impression de merveilleux, si elle n'est pas explicitement revendiquée dans les quatre films, reste néanmoins latente. Plus que d'ancrer le souvenir autour de l'enfance, les quatre films s'installent dans un esprit d'enfance et d'insouciance. Les jeux de Jacques et ses cousins dans *Les Dernières Vacances*, le comportement de Marie et Henrik dans *Jeux d'été*, lorsqu'ils ramassent des fraises (à quatre pattes, sourires gênés, remarques candides<sup>54</sup>) ou encore les incessants chants et danses des amis d'Alexandre dans *L'Éternité et Un Jour* frôlent la niaiserie. Cette ingénuité est délibérément appuyée afin de renforcer le contraste avec un

*cinématographiques*, Théo Angelopoulos (n°48), Paris, Minard, 1998, p. 179.

<sup>53</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 101.

<sup>54</sup> Entre autres répliques : « (Marie) -Comment s'appelle cet oiseau ? (Henrik) -Je ne connais pas les noms. Je l'appelle l'oiseau des vacances d'été. » ou « (Marie) -Aimes-tu toi aussi les petits chats sans yeux ? Et les bébés ? Les gens que les autres trouvent laids ? Et les souris ? Et les caniches ? », Time code : 00:26:50.

présent terriblement plus adulte où s'impose le poids des responsabilités et des obligations face à des situations pénibles : le retour à l'école et la contrainte pour Jacques de dire adieu à l'enfance dans *Les Dernières Vacances*, les répétitions du ballet et la nécessité pour Marie de clarifier sa relation sentimentale avec un journaliste dans *Jeux d'été*, le divorce d'Aliocha et la question de la garde de son fils Ignat dans *Le Miroir*. Si la candeur est la règle du souvenir, l'extraordinaire peut y intervenir. Ainsi, dans *Jeux d'été*, une savoureuse séquence d'animation est insérée dans le récit. Réconciliés après une dispute, Marie et Henrik se réfugient dans la cabane de la jeune fille. Un goûter composé de lait et de tartines est improvisé. L'humeur est à la légèreté : Marie écrase une mouche sur le front d'Henrik, les deux amants se bécotent, une musique enjouée aux accents de music-hall occupe la bande-son, achevant de donner à cette scène sans paroles les atours d'une séquence burlesque de cinéma muet. Sur la pochette d'un disque 45 tours, Marie exécute le dessin d'une maison avant que n'apparaissent soudainement les traits d'une danseuse, d'un jeune homme et d'un chien. S'ensuit un court dessin-animé entremêlant ces personnages rappelant les Mickey et Popeye primitifs. Marie et Henrik, nullement étonnés du prodige, regardent avec des yeux rieurs ce bref spectacle : une des caractéristiques du genre merveilleux n'est-elle pas que le surnaturel soit accepté comme allant de soi ?

Innocents et naïfs dans leur comportement, les protagonistes le sont tout autant dans leurs sentiments. Dans *Les Dernières Vacances* et *Jeux d'été*, l'interdit de l'inceste, s'il n'échappe pas au spectateur, n'est pas perçu par les personnages. Jacques veut croire en un possible amour entre lui et sa cousine Juliette alors que celle-ci, plus mature, est consciente que la chose est impossible<sup>55</sup>. Dans *Jeux d'été*, Marie ne se rend pas compte de l'attitude racoleuse de l'oncle Erland qui, en sous-texte, fait part de ses sentiments pour la jeune fille. L'implicite du discours du vieil homme est on ne peut plus explicite pour le spectateur<sup>56</sup>, mais Marie reste amusée des commentaires de son oncle. Celui-ci se présente dans ce paradis originel comme une figure dépravée et corruptrice par son attitude licencieuse qui s'oppose aux amours innocents de Marie et Henrik. Il est à noter que, dans ce film, les adultes sont peu présents et ont des attitudes troubles et ambiguës : l'oncle Erland en première ligne, mais aussi

---

55 Les sentiments de Jacques envers sa cousine se dévoilent dès le début (lorsque les deux adolescents sont au sommet de la tour) par un dialogue fait de sous-entendus : « (Jacques) -Tu te rappelles quand je m'étais baigné tout nu dans le bassin avec toi ? (Juliette) -Nous étions petits. (Jacques) -Et quand je m'étais marié avec toi dans la chapelle ? (Juliette) -On était bêtes ! », 00:03:24. Les réponses lapidaires de Juliette tentent de faire comprendre à Jacques que tout cela n'était qu'amusements d'enfants.

56 Par exemple : « Si tu n'étais pas la fille d'un vieil ami, je te dirais bien autre chose. » ; « Si nous nous enfuyions ensemble ? S'enfuir... bien loin et jouir de l'essentiel de la vie » ou encore, lorsque Marie plaisante « Un jour, tu m'épouserai. », l'oncle Erland lui répond : « Puis-je seulement l'espérer ? », 00:31:14.

la tante « à moustaches » atypique qui s'occupe d'Henrik, peu aimable envers le jeune homme, et le pasteur qui accompagne celle-ci comme s'il tenait « compagnie à la mort », selon ses dires. L'adulte est un être dissonant, parfois menaçant, dans cet univers enfantin.

Pour appuyer ce sentiment de pureté dans le souvenir, les films du corpus sont parsemés d'images cristallines évoquant un monde préservé de toute souillure. Ce sont les plans du lac, dans *Jeux d'été*, évoqués plus haut, laissant transparaître les fonds, mais aussi ce plan, à la fin du *Miroir*, où Aliocha enfant se baigne nu dans un étang. Par ce souvenir, le cinéaste régresse vers un état primitif, presque placentaire et maternel (hypothèse qui, au delà de la présence du milieu aquatique, est validée par la suite du plan dévoilant la mère lavant des vêtements au bord de l'eau et le plan précédant où, en rêve, Aliocha enfant tient une cruche remplie de lait). Dans *Le Miroir*, l'élément aquatique « peut devenir lait, et il est l'élément non plus *féminin* mais maternel, regretté et désiré<sup>57</sup> », prenant ainsi une dimension symbolique, voire psychanalytique. Dans *L'Éternité et Un Jour*, cette recherche de l'épure dans le souvenir se traduit par une tentation vers le monochrome. Au bord de la plage, les plans ne se partagent plus qu'en trois couleurs : le blanc du sable, le bleu profond de la mer et l'azur du ciel. Lorsque le plan est évidé de tout personnage, il n'est plus qu'un simple aplat de couleurs diaphanes. Cette éradication provisoire des figures au profit de l'abstraction chromatique place le souvenir dans un espace archaïque encore informe. La nature est rapportée à la condition de l'enfant si bien que, dans le souvenir, les protagonistes retrouvent non pas seulement leur passé mais aussi une certaine enfance du monde, son commencement, en somme, un Age d'or, un Paradis originel.



Dans *Jeux d'été* et *Le Miroir*, le caractère minéral de l'eau est accentué par son association avec de la végétation.

\*\*\*

« Bien abrités, les souvenirs renaissent comme des rayonnements d'être plutôt que comme des dessins figés. Franz Helens nous confie : “Ma mémoire est fragile, j'oublie vite le

<sup>57</sup> Bruno Elbe, *La Temporalité reflétée. Spéculation sur la spécularité, II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2011, p. 218.

contour, le trait ; seule la mélodie demeure en moi. Je retiens mal l'objet, mais je ne peux oublier l'atmosphère, qui est la sonorité des choses et des êtres.”<sup>58</sup> ». Si le souvenir est topographique, c'est avant tout parce qu'il est associé à des ambiances, des atmosphères. Lorsque les maisons du passé reviennent à la mémoire, ce n'est pas l'exactitude archéologique de celles-ci qui importe réellement, mais les odeurs, les saveurs, les rires et les jeux qu'elles renferment. Ainsi, le souvenir, dans les quatre film du corpus, présente un passé volontairement embelli et idéalisé plutôt que réaliste. Dans une certaine mesure, les protagonistes s'apparentent à des cinéastes en tant qu'ils mettent en scène et reproduisent le passé non pas tel qu'il fut mais selon la perception singulière et intime qu'ils en ont. « L'horizon d'un passé idéal, d'une enfance ou d'un amour perdu, auquel le désir reste accroché, est l'horizon de l'Age d'or dans le mythe de Platon<sup>59</sup>. ». Apparenté à un paradis perdu, le passé est glorifié par le protagoniste face à un présent n'offrant que de mornes et nostalgiques perspectives.

---

58 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 117.

59 Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma*, op. cit., p. 110.

---

**II.**  
**Le présent**  
**ou**  
**l'expulsion**  
**de l'Éden**

---

Dans les quatre films du corpus, le présent n'est pas loin de la notion de chute, dans son acception biblique et platonicienne. Le protagoniste est défait du passé, présenté comme un univers idéal (avatar de l'Éden ou du monde des Idées), expédié dans un présent grisâtre et sans saveur (qui serait, pour poursuivre la comparaison, le monde après le péché originel ou l'incarnation de l'âme dans un monde limitant). Le souvenir s'apparente alors à une remontée vers le paradis originel, à une échappée du présent, temps encombré, illisible et fade qui ne fait qu'augmenter le sentiment de perte d'un monde meilleur. Le présent s'envisage dans une dialectique avec le passé tandis que le passé ne renvoie qu'à lui-même. Aussi, à l'aune de ce rapport particulier, comment le souvenir génère-t-il dans le présent des sentiments de tristesse et de nostalgie ?

\*\*\*

1. La morosité du quotidien.

Le présent est un univers confus, encombré et fragmenté qui tranche avec la pureté du passé, faisant des protagonistes des êtres moroses, des errants évoluant dans un monde sans perspectives. Mis en rapport avec le souvenir, le présent ne peut être que terne comme le souligne Vladimir Jankélévitch dans sa réflexion sur la nostalgie :

« On peut expliquer pourquoi le présent n'a pas de "charme" : le présent n'a pas besoin qu'on revienne à lui ; il est déjà là, à portée de la main ; il est l'univers ambiant, le monde de la praxis sérieuse, il est l'actualité et la banalité quotidiennes. Peut-être n'en dirions-nous pas autant de la présence qui est pétrie de souvenirs... Mais le présent est assurément le monde de la prose insipide et incolore. À l'inverse on comprend pourquoi le charme se réfugie de préférence dans le royaume des choses qui ne sont plus. Si l'absent n'était absent que dans l'espace, le mouvement du retour pourrait nous reconduire jusqu'à lui. Or le passé est un absent qui jamais ne redeviendra présent<sup>60</sup>. »

L'irrévocabilité du passé donne à ce temps toute sa saveur : de l'impossibilité et de la frustration de ne pouvoir y revenir en éclot le désir. Le présent n'a pas besoin d'être appelé car

---

60 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (1974), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2011, p. 372.

il est déjà là. Il n'est pas fantasmé mais subit par le personnage. Aussi, comment les films traduisent-ils par la mise en scène cette absence d'appétence pour le temps présent ?

#### *A. Confusion et encombrement du présent : surcadrage et cloisonnement.*

Quand le passé n'est que simplicité, évidence et limpidité, le présent apparaît complexe et nébuleux. Dans les quatre films, les protagonistes évoluent dans un environnement pesant, oppressant par son sérieux de pape (la salle de classe de Jacques dans *Les Dernières vacances*), son agitation (les coulisses du théâtre dans *Jeux d'été*), son atmosphère irrespirable (l'appartement d'Aliocha dans *Le Miroir*), son tumulte (la ville de Thessalonique dans *L'Éternité et Un Jour*). À l'image, ces impressions se traduisent, en particulier dans les films de Bergman et d'Angelopoulos, par l'utilisation récurrente du surcadrage ou, du moins, d'un encombrement du cadre. Cette obstruction du plan, en plus d'exprimer visuellement la claustration des personnages, marque une nouvelle fois une opposition plastique avec le passé où les lignes sont plus claires et aérées. Mais avant d'étudier plus en détail ces surcadres, il est à noter que les personnages se situent déjà à l'intérieur d'un certain cadre qui les empêche d'avoir une réelle liberté d'action, de mouvement et de comportement : le cadre professionnel avec l'école dans *Les Dernières vacances* et l'opéra dans *Jeux d'été*, le cadre familial dans *Le Miroir*. Ce cadre restrictif force le personnage à adopter une certaine contenance, à s'installer dans une position particulière, à endosser un costume, à jouer un rôle : Jacques doit être un écolier silencieux et attentif, Marie doit danser avec application, Aliocha doit agir en homme et père responsable face à son divorce. Ces cadres rigides et limitants entraînent les personnages vers des postures artificielles alors qu'ils étaient davantage eux-mêmes, plus libres et moins astreints dans le passé. Plonger dans ses souvenirs intervient alors comme un affranchissement des convenances, une façon de retrouver spontanéité et naturel.

Cet encadrement psychologique des personnages se répercute à l'image. Dans *Jeux d'été*, les espaces exigus de l'opéra favorisent les surcadres et les compositions complexes. Les tout premiers plans à l'intérieur de l'opéra prennent place dans la conciergerie où un émissaire transmet au tenancier de la maison un paquet (le journal intime d'Henrik) à destination de Marie. La caméra s'avance dans les entrebâillements de porte, dévoile les lignes anguleuses des escaliers, des embrasures de fenêtres, à l'image de ce plan où la tête du commissionnaire apparaît dans une ouverture à l'arrière-plan quand le concierge et le soupirant de Marie discutent dans une autre pièce à l'avant-plan. La profondeur de champ permet à Bergman de fragmenter l'espace et le cadre en plusieurs sous-unités sans avoir directement recours au montage (ce qu'André Bazin louait dans les possibilités de la

profondeur de champ<sup>61</sup>). Ce cadre dans le cadre se retrouve lorsque Marie se regarde dans le miroir ou encore lorsqu'elle passe un appel dans une cabine téléphonique. Le surcadrage a une double vertu : en engorgeant le plan, il contribue à une sensation d'étouffement et permet également, par sa capacité à installer des trouées dans le plan, d'isoler le personnage des autres et d'accentuer ainsi sa solitude.



Dans *Jeux d'été*, les surcadres déconnectent les personnages. Enfermée dans sa mélancolie, Marie n'est plus reliée aux autres et à son environnement.

Dans une moindre mesure, Théo Angelopoulos se sert du surcadrage avec les mêmes intentions qu'Ingmar Bergman. Si le cinéaste grec affiche une préférence pour les plans larges usant de la profondeur de champ, le cadre vient par moment se resserrer autour des personnages et intensifie son emprise sur ceux-ci en les enfermant dans de nouveaux cadres. C'est le cas notamment lors des scènes entre Alexandre et l'enfant immigré et, plus particulièrement, lorsqu'ils sont dans des véhicules, comme dans les plans ci-dessous. Les portes et fenêtres de la voiture d'Alexandre, striant le plan de lignes horizontales et verticales, ou la fenêtre du bus emmenant l'enfant aménagent des cadres dans le cadre. Ce redécoupage du plan souligne les difficultés de communication entre Alexandre et l'enfant dues aux barrières culturelles, linguistiques, mais aussi d'âge qui séparent les deux personnages. Comme dans le film de Bergman, le surcadrage rend compte d'un morcellement du monde. Contrairement au passé, les espaces sont davantage divisés et segmentés.



En plus de créer des surcadres, les vitres suggèrent une certaine opacité dans la communication entre les personnages.

61 « (...) le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage (...), il l'intègre à sa plastique. », « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 74-75.

Cette sensation d'encombrement et d'illisibilité du présent est également rendue par le cloisonnement des personnages dans certains plans : lorsque Marie téléphone dans une cabine téléphonique au début de *Jeux d'été*, Bergman filme la danseuse en plan rapproché épaules



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman



*L'Éternité et Un Jour* - Théodor Angelopoulos

pharmacie dans *L'Éternité et Un Jour*, Angelopoulos filme l'écrivain de l'extérieur, derrière la porte d'entrée transparente de



*Le Miroir* - Andreï Tarkovski

la boutique. Dans les

deux cas, le plan n'a aucune profondeur, tout comme lors des discussions entre Aliocha et Natalia dans *Le Miroir* où les plans sur la femme du cinéaste, cadrée en plan rapproché poitrine, ne laissent entrevoir que les murs de l'appartement à l'arrière-plan. Cette platitude du plan renforce l'enfermement des personnages mais aussi leur absence de perspective dans le présent.

### B. L'errance et la solitude.

Pris entre deux temporalités, le sujet qui se souvient ne parvient pas à se fixer autant physiquement que psychologiquement. Sa pensée est sans cesse divagante, partagée entre les flux du passé et du présent, produisant ainsi, dans les films du corpus, des effets de boucle. *Les Dernières Vacances*, *Jeux d'été*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* sont des longs-métrages qui n'avancent pas ou, du moins, qui répètent les mêmes mouvements et reviennent sur leurs pas. Le film de Leenhardt s'ouvre et se ferme sur la salle de classe de Jacques tout comme *Jeux d'été* qui débute et s'achève à l'opéra. Dans le film de Tarkovski, malgré les pérégrinations de la mémoire qui l'emportent loin dans le passé, Aliocha, dans le présent, ne quittera pas une seule fois son appartement moscovite. Enfin, dans *L'Éternité et Un Jour*, la trajectoire d'Alexandre est plus complexe puisque rétrograde : après son périple avec le jeune migrant qui le conduit jusqu'à la frontière macédonienne, l'écrivain retourne finalement dans son ancienne maison en bord de mer qui ouvrait le film. Ce déchirement entre deux temps empêche le personnage de se dégager de nouveaux horizons. Ces films décrivent des forces centrifuges en étant sans cesse ramenés, malgré l'exploration d'autres lieux, vers un point

central. Le déplacement des personnages est paradoxal puisqu'il se constitue comme du



Le plus souvent, Alexandre traverse des paysages désert, ne faisant que renforcer un peu plus sa solitude.

surplace sans cesse mouvant. Aussi, quand le mouvement n'est plus envisagé comme progression, c'est l'errance qui survient. Celle-ci est la plus manifeste dans *L'Éternité et un jour* où Alexandre, en perpétuel vagabondage, évolue sans réel objectif. Le monde semble n'avoir plus aucune butée ni limites. Les paysages s'évaporent dans la brume, les routes se perdent dans un horizon indistinct. L'environnement d'Alexandre s'apparente aux Limbes, à un Purgatoire, un lieu intermédiaire, un entre-deux où l'âme, dans l'attente d'une rédemption prochaine, erre indéfiniment. Avancer, s'arrêter, repartir en arrière, ce mouvement qui marque les déambulations des

personnages dans les films du corpus est aussi celui du souvenir. La réminiscence, c'est l'errance même puisqu'elle brouille les lignes du présent en renvoyant le sujet en arrière, lui faisant perdre pied avec la réalité et l'égarant dans les méandres de sa mémoire.

L'errance va de pair avec la solitude. Dans les quatre films, les personnages principaux sont des solitaires, parfois à la limite de la misanthropie (Marie, Aliocha et Alexandre). Ils fuient le monde, ne s'y reconnaissent plus, ne trouvant de raison d'être que dans le souvenir. De cette solitude naît un décalage, le sentiment de se tenir dans le monde mais d'être en dehors de celui-ci. Spectateurs passifs d'un environnement qu'ils ne comprennent plus, leur solitude est d'autant plus forte qu'elle s'éprouve au milieu des autres. La composition des deux plans ci-contre isole Marie et Alexandre tout en les intégrant dans un groupe. Le protagoniste est à l'avant-plan tandis que les autres personnages sont en retrait. La position des corps diffèrent également de celle des autres. Marie, le regard



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

légèrement en biais, est tournée vers la caméra alors que l'attention est concentrée vers le spectacle. Alexandre est tourné vers la droite du plan tandis que le mouvement général de l'arrière-plan va vers la gauche.

De ce décalage avec l'autre naît la sensation d'être à contre-temps et déphasé avec le monde. Dans *Le Miroir*, lors de la séquence où Aliocha et sa femme reçoivent des amis espagnols, le découpage privilégie les plans courts alors que tout le reste du film privilégie les plans longs. Chaque protagoniste est cadré séparément, défaisant ainsi la notion de groupe. Les raccords de regard ne relient pas les personnages entre eux. Les personnages semblent agir dans leur coin, sans tenir compte de l'autre (un homme imitant un toréador et se rappelant l'Espagne paraît ailleurs ; un autre homme dessine en ne prêtant aucune attention au groupe ; une femme s'ennuie ; une jeune fille se met à danser pour elle-même). Tout cela intervient dans une confusion de langues (espagnol et russe se mélangent) et d'images (insertion furtive, à la manière d'un montage des attractions, d'images d'archives de la Guerre civile espagnole). Ce manque de communication, de répondant et d'unité dans la scène ne fait que renforcer la solitude d'Aliocha, spectateur silencieux de la scène. Dans *L'Éternité et Un Jour*, ces contre-temps interviennent dans la façon dont, à plusieurs reprises, le plan perd et rattrape Alexandre, comme si l'écrivain obéissait à un rythme différent de celui de l'image. Ce déphasage est également rendu par l'attitude du vieil homme : il joue les trouble-fêtes en interrompant brusquement la fête de mariage du fils de sa gouvernante pour confier à celle-ci son chien ; il s'arrête toute une nuit dans sa voiture devant un feu de circulation et ne repart que le lendemain matin (alors que le feu est rouge). Ces accrocs comportementaux soulignent une rupture indéniable entre Alexandre et le réel. L'homme ne vit plus que dans son monde, perdu dans ses pensées, enfermé dans sa solitude.

## 2. La nostalgie et les regrets.

### A. La perte et l'échec.

Chaque protagoniste est marqué par une perte douloureuse : l'enfance dans *Les Dernières Vacances* et *Le Miroir* ; l'être aimé dans *Jeux d'été* et *L'Éternité et Un Jour*. Le souvenir, s'il emporte vers un passé merveilleux, a aussi ses revers. Il ne fait que raviver chez le sujet réminiscent des chagrins et des regrets qui n'ont pas été pansés. En ce sens, le souvenir peut être un frein chez le protagoniste, un éternel ressassement qui ne trouve pas d'issue, un poids dont il ne peut se lester et qui l'empêche d'évoluer sereinement dans le présent.

Plutôt que de régler quelque chose, il réactive un sentiment de perte et rouvre de vieilles blessures à peine cicatrisées. « L'évocation des souvenirs en tant que thème éthique concerne toujours le passé relié au présent, un passé inaltérable, parfois renié, d'autres fois regretté. Par conséquent, le regret et les remords y sont toujours impliqués<sup>62</sup> » écrivent les critiques András Bálint Kovács et Szilágyi Akos à propos du *Miroir*. Enfoui en quelques inconscients, le souvenir, à la faveur d'un détail, se rappelle au personnage avec une certaine violence. C'est le cas lorsque Marie, dans sa loge, entre deux répétitions reçoit un paquet enfermant le journal



Le travelling avant sur le visage de Marie a aussi pour fonction de dramatiser la découverte du journal.

intime d'Henrik. Dans un même plan, cadrée au niveau de la taille, la danseuse défaillit, laisse tomber l'objet, s'exclame « Mon Dieu... », avant de relever la tête, le regard pétrifié et effaré. Bergman appuie la surprise de la jeune fille en accompagnant sa réaction d'un travelling avant terminant ainsi le plan par un gros plan. La sonnerie soudaine, tonitruante et stridente signalant la reprise des répétitions retentit dans cette fin de plan, signal sonore agressif extériorisant la violence du souvenir qui se rappelle sans crier gare à la mémoire de Marie. En une fraction de seconde, l'état émotionnel de la danseuse est bouleversé. Son visage, jusqu'ici impassible et fermé, se décontracte en un spasme de stupéfaction. La glace se brise. Toute en retenue et sobriété, l'actrice Maj-Britt Nilsson souligne l'ébranlement intérieur de son

personnage par légères touches : la bouche légèrement entrouverte, les yeux déjà humides, Marie est visiblement sous le choc. Le souvenir est douloureux car il rappelle au personnage des lieux et des êtres définitivement disparus. Comme l'affirme le narrateur de *La Jetée*, cette douleur douce-amère fait la nature du souvenir : « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître à leur cicatrice<sup>63</sup> ». L'irréversibilité du passé entraîne les regrets, d'autant plus poignants qu'ils s'assimilent à des échecs : dans *Jeux d'été*, Marie déplore de n'avoir pu empêcher la mort d'Henrik ; dans *L'Éternité et Un Jour*, Alexandre regrette de ne pas avoir consacré suffisamment de temps à sa femme, trop obnubilé par ses rêveries d'écrivain. Les remords de ces personnages tiennent au fait qu'ils n'ont su profiter pleinement du temps présent. C'est la demande qu'adressait en voix-off Anna

62 András Bálint Kovács, Szilágyi Akos, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1987, p. 110.

63 Chris Marker (réal.), *La Jetée*, France, 1962, DVD, Arte Éditions, 2003, 00:02:22.

à son mari lors d'une ballade maritime dans *L'Éternité et Un Jour* : « J'essaie de te voler entre deux livres. Tu vis ta vie près de nous, ta fille et moi, mais pas avec nous. (...) Mais aujourd'hui, donne-moi ce jour, comme si c'était le dernier. Donne-moi ce jour ! »

Le regret est également dû au sentiment de perte d'un monde parfait, celui du passé, comme le notent à propos du *Miroir* Andràs Bálint Kovács et Szilágyi Akos : « Les regrets qui accompagnent les souvenirs concernent la perte du Paradis enfantin et de la proximité de la nature, aussi celle des relations entre les générations avec l'Histoire et le peuple<sup>64</sup> ». Conscients d'avoir connu un état idéal, les protagonistes, dans les quatre films, ne font que mesurer amèrement la distance qui les en sépare, posture émotionnelle proche d'un Chateaubriand écrivant les mémoires de sa vie : « Réduit à collecter par le souvenir des débris de Moi qui font ressortir la vanité de la vie livrée au changement et frappée par là même d'inconstance, Chateaubriand verse en outre dans la mélancolie parce que la remémoration avive toujours chez lui la conscience de la disparition du passé qui ne se laisse appréhender que comme définitivement perdu<sup>65</sup> ». Le regret de cet Éden originel place les protagonistes dans une forme de langueur, selon le sens religieux que les théologiens donnaient à ce mot : « Les théologiens appelaient langueur (“languor”) la nostalgique attente du croyant exilé de son salut et séparé de son Dieu. La langueur remplit, tapisse la continuation de l'intervalle temporel ; elle est le plein de ce vide et elle en occupe tous les instants<sup>66</sup> ». La langueur, c'est le vide même, l'abysse qui sépare l'Homme du divin. Rapportée au souvenir, elle est la conscience de la séparation entre présent et passé. Ainsi, le souvenir n'est plus seulement la remémoration du passé mais aussi une mise en perspective du temps. En se souvenant, le personnage sonde le passé mais aussi toute sa vie. À la fin de *Jeux d'été*, face à son miroir, Marie, en voix-off, souhaite « pleurer toute la semaine et la semaine d'après pour pouvoir [se] laver de ces années interminables et sales ». Dans *L'Éternité et Un Jour*, lorsque Alexandre rend visite à sa mère à l'hôpital, l'écrivain déplore son comportement durant son existence : « Pourquoi ai-je vécu en exil ? Pourquoi n'ai-je connu le retour que les rares fois où il m'a été donné de parler ma langue ? Pourquoi est-ce alors seulement que j'entends l'écho de mes pas dans la maison ? ». Le souvenir offre au personnage un reflet de toute sa vie. En permettant de retourner vers le passé, il présente une vue surplombante sur l'existence pour mieux en déceler les erreurs, les pertes et ainsi, en éprouver des regrets.

64 Andràs Bálint Kovács, Szilágyi Akos, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 111.

65 Fabienne Bercegol, « Mémoire et mélancolie : le récit d'enfance dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », in Danielle Bohler (sous la dir. de), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2004, p. 425.

66 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 366.

### B. L'absence et le désir d'ailleurs.

La nostalgie commence par cette possible vision d'ensemble du personnage sur sa vie. Lucide quant à ce que fut son passé, à ce qu'est son présent et à ce que pourrait être son avenir, il n'en mesure que davantage les écarts entre ses rêves et son quotidien, ses espoirs et ses désillusions, ses succès et ses échecs, ses périodes heureuses et ses heures plus malheureuses. Le nostalgique est donc un sujet écarté et dispersé entre différentes aspirations et différents états d'esprit ainsi que le note Vladimir Jankélévitch :

« La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. Cette conscience soucieuse est l'inquiétude du nostalgique. Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent ; on peut dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part : ici même il est physiquement présent, mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps ; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait et actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés<sup>67</sup>. »

Ce sentiment d'une présence absente, d'un ici et d'un ailleurs lointains dans le temps mais proches dans la pensée au sein desquels s'égare le personnage, est amplement exploité dans les quatre films. Le souvenir exhorte le protagoniste vers le passé et ne lui donne qu'une attention partielle à ce qui l'entoure, sensation restituée maintes fois dans les quatre films. Cet égarement de l'esprit est rendu, en particulier, par les directions de regards et la position des personnages dans le plan. Au début des *Dernières Vacances*, Jacques, dans la salle de classe, est le seul élève à ne pas regarder le professeur. Les yeux baissés, il fixe la photo de famille prise à Torrigne l'été dernier. Le décor et la voix acousmatique de l'enseignant intègrent l'adolescent dans un lieu mais son regard le renvoie à un ailleurs. Il n'est ni



Dans *Les Dernières vacances* et *Jeux d'été*, c'est par rapport à la posture des autres personnages que se distingue l'absence du protagoniste.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 346.

ici, ni là-bas, donc « deux fois présent et deux fois absent » pour reprendre Jankélévitch. Une disposition semblable se retrouve dans *Jeux d'été*. Retirée dans sa loge, Marie vient de recevoir le journal intime d'Henrik. La mise en scène de Bergman isole la danseuse. Dans le plan ci-contre, Marie est au second plan, presque estompée. Deux miroirs la séparent verticalement de sa camarade. Son regard ne se tourne ni vers l'autre danseuse, ni vers son miroir. Contrairement à sa condisciple qui retire ses chaussons et parle à bâtons rompus, Marie ne fait rien de particulier. Tout indique que Marie est accaparée par ses pensées. La découverte soudaine du journal de son ancien amant la plonge dans une torpeur qui l'efface du présent. Alexandre, dans *L'Éternité et Un Jour*, a les mêmes regards divagants que Marie. Dans le plan ci-dessous, le vieil écrivain, buvant une tasse de thé dans sa chambre sombre et vide, se perd dans l'horizon. Son chien, regardant lui aussi la mer, pourrait être Argos, le chien

fidèle d'Ulysse qui attend patiemment le retour de son maître. Ici, le maître Alexandre est aussi un absent, un homme pris dans un entre-deux où passé et présent s'enchevêtrent. Dans *Le Miroir*, cette présence absente propre à la nostalgie est restituée de façon plus complexe puisque c'est le corps même d'Aliocha qui est absent. Relégué dans le



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

hors-champ, il est une entité invisible et flottante dont la présence est suggérée par la voix seule. Le son rend présent l'absent et permet à Tarkovski de jouer sur le rapport entre l'ici et l'ailleurs, nécessaire à l'émergence de la nostalgie. L'identité d'Aliocha est disjointe, divisée entre passé et présent : son corps le matérialise dans le passé et sa voix seule le fait exister dans le présent. L'inconfort dans lequel sont les personnages du fait de leur partage insoluble entre deux temps, la nostalgie profonde qui les anime entraîne chez eux un désir d'ailleurs, l'envie d'échapper au présent par le biais du souvenir.

\*\*\*

« Ce qui enchante dans l'âge des liaisons devient dans l'âge délaissé un objet de souffrance et de regret. (...) La fraîcheur et la grâce de la nature, en vous rappelant vos félicité passées, augmentent la laideur de vos misères. Vous n'êtes plus qu'une tache dans cette nature, vous en gêtez les harmonies et la suavité par votre présence, par vos paroles, et même par les sentiments que vous oseriez exprimer. Vous pouvez aimer, mais on ne peut plus vous aimer. La fontaine printanière a renouvelé ses eaux sans vous rendre votre jeunesse, et la vue de tout ce qui renaît, de tout ce qui est heureux, vous réduit à la

douloureuse mémoire de vos plaisirs<sup>68</sup>. »

Tout comme l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* qui, quittant sa Bretagne natale et sa famille pour s'exiler en Angleterre, ne ressent plus que de l'amertume pour le monde qui l'entoure en se souvenant des joies passées, les protagonistes des quatre films du corpus n'éprouvent que dédain et indifférence envers le présent. Le reflet lointain mais vivace du passé les empêche de s'intégrer pleinement dans leur univers. Le souvenir est un coup d'arrêt, un mouvement rétrograde qui les immobilise. Ainsi, ce n'est pas le présent en lui-même qui est terne, mais c'est la pression insistante du souvenir, la nostalgie qu'il draine avec lui qui le décolore. Voyageur temporel, fantôme errant à la poursuite des chimères du passé, le sujet remémore se partage entre deux temps, peine à se raccorder au monde, à résoudre et dissoudre les liens qui le rattachent au passé.

---

68 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volume I, 1947, p. 349.




---

« Lorsqu'on regarde ou qu'on écoute sa vie passée, on croit voir sur une mer déserte la trace d'un vaisseau qui a disparu ; on croit entendre les glas d'une cloche dont on n'aperçoit point la vieille tour<sup>69</sup>. »

François-René de Chateaubriand

---




---

<sup>69</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volume II, 1950, p. 101.

S'il est un défi que pose la représentation du souvenir au cinéma, c'est celui du passage d'une temporalité à l'autre, du présent vers le passé. Comment faire comprendre au spectateur, par le biais d'images et de sons, que le film bouleverse sa chronologie narrative ? Comment articuler des fragments présentant des temps différents ? Au fil de l'histoire du cinéma, les cinéastes ont eu recours à divers procédés pour résoudre cette problématique : intertitre, fondu-enchaîné, raccord, etc. Néanmoins, cette question du glissement d'un temps vers un autre ne s'arrête pas à quelques techniques narratives. Elle soulève toute une mythologie et un certain fantasme autour de la temporalité (l'impossible retour vers le passé rendu réalisable, la possibilité de revoir des êtres et des lieux disparus, etc.). Autour de ces raccords entre présent et passé, quel imaginaire du souvenir et du temps les films du corpus dressent-ils ?

## **L.** **Passages** **dans le** **temps**

\*\*\*

### 1. L'envahissement du souvenir.

Selon quelles modalités et quelle syntaxe s'effectue le passage du présent vers le passé ? Deux formules distinctes émergent : le travelling avant sur le personnage se souvenant suivi d'un fondu-enchaîné pour *Les Dernières vacances* et *Jeux d'été* ; la césure ou la contiguïté dans *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour*. Si l'un est aisé à comprendre<sup>70</sup>, l'autre est plus complexe à identifier. Le premier opère une distinction nette entre présent et passé en définissant clairement deux blocs, le second brouille davantage les trames temporelles. À travers ces deux types d'enchaînements se dessine une histoire du raccord au sein du flashback, l'un répondant du classicisme, l'autre d'une certaine modernité cinématographique<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Jacques Aumont écrit que le fondu-enchaîné est « (...) comme excusé par la banalité de l'équivalence entre "fusion" et activité mémorielle, comme si se souvenir c'était fabriquer une surimpression, mélanger ma présence ici et mon existence autrefois : image claire (je garde mon identité) et confuse (je distingue mal le présent-du-présent et le présent-du-passé) du rapport entre moi et moi. », « Clair et confus » (2000), in *Matière d'images* (recueil d'articles de Jacques Aumont écrits entre 1996 et 2001), Paris, Images modernes, coll. « Cinéma », 2005, p. 132.

<sup>71</sup> « Dans le cinéma moderne, l'enchâssement est obtenu en collant simplement bout à bout une séquence dénotant le récit premier et une séquence d'images du passé ; ce que l'on appelle le raccord *cut* ou la coupe franche. » Yannick Mouren, *Le Flash-back, op. cit.*, p. 59.

*A. Glissement du présent vers le passé (1) : le travelling avant et le fondu-enchaîné.*

Pour passer du présent vers le passé, Roger Leenhardt et Ingmar Bergman usent du procédé le plus classique en la matière : un travelling avant sur le personnage, le regard vague, suivi d'un fondu enchaîné introduisant les images du passé. Dans son ouvrage consacré au flash-back, Yannick Mourren décrit ce procédé de retour en arrière comme suit :

« Lorsque le mémorateur est seul et que son anamnèse se situe dans son fort intérieur (à moins qu'il ne soliloque), le visage du personnage arbore toujours un air songeur (...). Le travelling avant est le plus souvent accompagné d'une musique. Cela est dû, d'une part au fait que le cinéma classique (sauf situation particulière) ne supporte pas un silence dépassant quelques secondes (...), d'autre part au fait que la musique, même si elle ne dénote rien par elle-même, connote (du moins en mode mineur) facilement l'idée de passé, de regret, de nostalgie<sup>72</sup>. »



L'intérêt de cette transition est également d'instaurer et d'identifier une instance narrative, une subjectivité dans le flash-back.



Ces effets se retrouvent de la même façon dans les deux films : une musique extra-diégétique aux accents oniriques et mélancoliques accompagne le travelling. L'appel d'un ailleurs est suggéré, renforcé par l'attitude pensive du personnage, le regard perdu dans le vague ou les yeux fermés. Si cette figure de style peut paraître quelque peu éculée aujourd'hui, elle n'en demeure pas moins efficace car facilement lisible. Cette avancée de la caméra agit comme un mouvement introspectif. Commencé en plan moyen, le plan se resserre autour du protagoniste

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 46.

pour terminer en gros plan ou en plan rapproché poitrine, l'idée étant de donner la sensation d'« entrer » dans la tête du personnage. Le film passe du réel à l'imaginaire, du concret au mental. Puisque les images du passé sont des vues de l'esprit, les réalisateurs tendent à donner à cette transition un caractère brumeux. Roger Leenhardt floute l'image pour faire apparaître, dans une sorte de *morphing* primitif, le visage de Juliette. Bergman se contente d'un simple fondu-enchaîné pour marquer la jonction entre présent et passé, suggérant ainsi, comme le note Marcel Martin à propos de cet effet de transition, une « fusion entre deux plans de réalité, comme si le passé peu à peu envahissait le présent de la conscience en y devenant présent à son tour<sup>73</sup> ». Lors du premier retour de Jacques au présent, au bout d'une heure de film, Leenhardt se sert lui aussi du fondu-enchaîné, autant en image qu'en son, pour indiquer la reprise du flash-back. En effet, alors que la caméra filme toujours Jacques dans la salle de classe, le carillon d'une cloche se fait entendre, son qui sera justifié plus tard par l'intervention, dans le passé, de la tante Odette demandant à l'adolescent s'il a entendu la cloche. Le bruitage sert d'élément de liaison entre les deux temporalités. Davantage qu'un simple indicateur ou qu'une ponctuation, le fondu-enchaîné, qui « sépare toujours en reliant, [qui] relie toujours en séparant<sup>74</sup> », est une ouverture vers une nouvelle dimension temporelle. Le film n'est plus tout à fait au présent, pas totalement au passé. Comme le rappelle Jacques Aumont, le mélange d'images permet « d'invoquer autre chose qu'une logique binaire de la signification des images. On ne peut comprendre le mélange de deux images par la simple pensée du “1+1” ; les images mélangées ne s'additionnent ni ne se soustraient, mais interagissent, forment une nouvelle entité complexe<sup>75</sup> ». Le film se réfugie dans un entre-deux, se ferme au réel objectif pour entrer dans une cérébralité subjective :

« Le fondu fait percevoir le travail de la caméra. Ce n'est plus la représentation naïvement objective du sujet. La caméra projette de son propre chef, par son propre mécanisme, quelque chose dans l'image qui n'a rien à voir avec l'apparence naturelle, effective, des choses. Le fondu est une expression purement subjective, donc purement intellectuelle, de la caméra. C'est pourquoi [l'image] ne fait pas l'effet de quelque chose de vu, mais de quelque chose de pensé<sup>76</sup>. »

Hormis un *cut* franc lors de la fin du premier flash-back dans *Les Dernières vacances*, le fondu-enchaîné est à nouveau employé pour marquer le retour vers le présent. Dans le film

73 Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, coll. « 7ème art », 1985, p. 266.

74 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (1968, 1972), Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2013, p. 359.

75 Jacques Aumont, « Clair et confus », *op. cit.*, p. 127.

76 Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma* (1930), traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Payot, 1977, p. 171.

de Leenhardt, au plan où la famille de Jacques pose devant l'appareil photographique se superpose la photographie que Jacques, alors dans la salle de classe, tient dans ses mains. À la fin de l'ultime flash-back de *Jeux d'été*, la caméra opère un travelling avant sur le visage de Marie avant qu'un fondu au noir n'obstrue l'image pour révéler par la suite le visage de la jeune femme. Un travelling arrière termine le plan, ponctuation qui met un terme définitif au flash-back. Tous ces dispositifs transitifs propres au cinéma classique permettent, par leur facilité de lecture, une délimitation claire des différentes temporalités tel que le note Yannick Mouren : « comme le fondu enchaîné signifiant l'introduction du retour en arrière est employé en appui, pourrait-on dire, de deux (au moins) autres signes, le travelling avant, la musique, sans parler du jeu de l'acteur, le regard du mémorateur, le spectateur n'éprouve aucune difficulté à "lire" le fondu enchaîné comme il convient<sup>77</sup> ». La chose est moins évidente avec *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* où le passage de l'un à l'autre est plus complexe, moins décelable et identifiable.

### B. Glissement du présent vers le passé (2) : la césure et la contiguïté.

Entre *Les Dernières vacances* de Leenhardt et *Jeux d'été* de Bergman et ceux de Tarkovski et Angelopoulos, le cinéma a eu le temps de devenir « moderne ». Le néo-réalisme et les nouvelles vagues sont passés entre la fin des années 1940 et le début des années 1960. Durant cette période, le cinéma ne cherche plus à organiser le réel mais à le déconstruire, à le rendre abscons et opaque, passant ainsi d'une description analytique à une « description globale<sup>78</sup> ». Ainsi, « les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, (...) les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent<sup>79</sup> ». Les films n'interprètent plus le monde mais se contentent de l'enregistrer, mettant en avant son inévidance, son incompréhensibilité, ses désaccords, son absence de sens ou, au contraire, sa multiplicité de sens. Cette nouvelle vision lacunaire du monde passe, selon Gilles Deleuze, par cinq caractères, qu'il trouve en germe dans le cinéma néo-réaliste et qui se concrétise dans le cinéma du Nouvel Hollywood : « la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot<sup>80</sup> ». Des univers énigmatiques émergent où se concentrent les vicissitudes et traumas de l'Homme d'après-guerre, davantage spectateur qu'acteur, en rupture de communication avec l'autre et son environnement. Bergman est peut-être le cinéaste le plus emblématique de cette transition du classicisme vers la modernité,

<sup>77</sup> Yannick Mouren, *Le Flash-back*, op. cit., p. 47.

<sup>78</sup> André Bazin, « Défense de Rossellini » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 351.

<sup>79</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 58.

<sup>80</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, p. 283.

passant de films conventionnels (dont *Jeux d'été* fait partie) à la radicalité plastique et expressive de films comme *Persona* (1966). La modernité amène avec elle une conception nouvelle du montage où celui-ci est envisagé non plus comme une liaison fluide, un enchaînement invisible d'un plan à l'autre mais en tant qu'élément de scission. L'objectif est de rendre perceptible, et souvent inconfortable, la colure entre deux plans. Les effets de ponctuation (fondu-enchaîné, fondu au noir, fermeture à l'iris, etc.) qui accompagnaient et facilitaient le passage d'un plan à l'autre dans le cinéma classique sont délaissés au profit d'une syntaxe plus rêche. La coupe franche est privilégiée par rapport au fondu-enchaîné, celle-là étant « le contraire même d'un signifié ponctuatif, puisque ce qu'il signifie, et qui fait de lui un signifié, est proprement l'absence de démarcation dans l'espace-temps diégétique<sup>81</sup> ». Mais la mutation majeure qu'apporte la modernité au montage est de faire de celui-ci non plus une chronologie mais « l'image du temps<sup>82</sup> » selon Deleuze. Ainsi, « le montage a changé de sens, il prend une nouvelle fonction : au lieu de porter sur les images-mouvement dont il dégage une image indirecte du temps, il porte sur l'image-temps, il en dégage les rapports de temps dont le mouvement aberrant ne fait plus que dépendre<sup>83</sup> ». Désormais, le montage met directement à l'œuvre le travail du temps dans le film. *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* se font l'écho de cette modernité en proposant un montage qui, en brisant les frontières entre présent et passé, renouvelle le traitement du temps au cinéma.

Dans le film de Tarkovski, le glissement du présent vers le passé est peu discernable, moins identifiable que dans *Les Dernières vacances* et *Jeux d'été* où l'addition de plusieurs effets de mise en scène appuie le passage d'une temporalité vers l'autre. Ici, le spectateur doit rester dans une attention vigilante pour distinguer le présent du passé, d'autant plus qu'il n'y a pas de systématisme dans la représentation plastique : le noir et blanc et la couleur sont employés dans les deux temporalités. Indistinctement et sans annonce, le film saute du présent au souvenir tout en passant par le rêve et les images d'archives. Pour reprendre la terminologie de Christian Metz, c'est un « montage sec<sup>84</sup> » qui est à l'œuvre. Cette organisation en bloc peut sembler arbitraire mais répond à une nécessité, celle d'épouser et de retranscrire le rythme et le flux d'une conscience divagante qui vagabonde entre passé et présent. Les

81 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 348.

82 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 51

83 *Ibid.*, p. 59.

84 « Certains cinéastes suppriment à dessin la ponctuation dans les moments précis où on l'attendait le plus, et enchaînent par coupe franche deux séquences extrêmement différentes de sujet, ou de tonalité, etc. Il ne s'agit plus alors d'une "rythmique" générale, mais d'un effet particulier de rupture brutale. La coupe franche, ici, mérite d'être appelée *montage sec* (ou "montage sec à effet"). », Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 355.

fluctuations de la pensée et du souvenir coordonnent l'ensemble, poussant le montage à adopter une certaine porosité dans l'enchaînement des temporalités, ainsi que le souligne le critique Antoine de Baecque :

« Les êtres franchissent avec évidence les coupures du montage et préservent l'unité existentielle et fantasmatique du souvenir. Les voix-off troublent encore ce jeu, confortant une construction basée sur la divagation de l'âme. (...) On a constamment l'impression, dans cet emboîtement discret, que le cheminement du souvenir passe par l'égaré de la voix, que seules les images perdues rattachées à une trame sous-jacente, imperceptible, ont un rôle à jouer dans la structure tarkovskienne<sup>85</sup>. »

Cependant, *Le Miroir* aménage, par moments, des bornes par le biais de césures franches dans le montage afin d'indiquer les bascules du présent vers le passé, du réel vers le rêve. Ainsi, la suture entre deux fragments devient plus distinguable. Ces transitions marquées peuvent être de différentes natures :

- Sonore : quand Aliocha est au téléphone avec son fils, il évoque une jeune fille de son enfance dont il était amoureux. Le plan suivant présente l'adolescente en question. La voix permet d'amener le souvenir.
- Image leitmotiv : un plan d'ensemble en noir et blanc, tourné au ralenti, montrant la lisière de la forêt balayée par une bourrasque de vent introduit le plus souvent les scènes de rêves.
- Reprise d'un mouvement : la course de la mère jusqu'à l'imprimerie allant vers le fond du plan reprend le travelling avant dans l'appartement d'Aliocha qui précède cette scène.



Malgré les oppositions intérieur/extérieur, présent/passé, ces deux plans raccorderaient par une même fuite en avant de la caméra.

- Reprise d'une forme : au gros plan de la mère venant de tuer un poulet et jetant un regard à la caméra succède un gros plan sur le visage du père, lui aussi en regard caméra, dans une scène de rêve.

<sup>85</sup> Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, p. 79.



Ces deux plans se rejoignent également par un même éclairage dessinant des zones d'ombres très marquées sur les visages.

- Reprise d'un thème : la séquence des Espagnols, où un homme imite un toréador et où une jeune fille entame une sévillane, est entrecoupée d'images d'archives de corrida, de la Guerre civile espagnole et de la Retirada, le tout accompagné par les acclamations d'une foule et d'une chanson espagnole extra-diégétique.



Au-delà de la tonalité hispanique, ce sont avant tout la danse et la mise en scène des corps, la gestuelle et les postures exagérées de l'homme, du toréador et de la jeune fille qui unissent ces plans.

Ces différents franchissements de temporalité par la mise en avant de la césure dans le montage se rapprochent de ce que Philippe Dubois écrit à propos de la coupe dans l'acte photographique :

« L'acte photographique implique donc non seulement un geste de coupure dans la continuité du réel mais aussi l'idée d'un passage, d'un franchissement irréductible. L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre<sup>86</sup>. »

Dans *Le Miroir*, le montage fait lui aussi « passer de l'autre côté », vers une autre temporalité, un autre état. Il s'approche de l'acte même de la réminiscence car le souvenir, n'étant ni tout à fait le passé, ni vraiment le présent, n'est autre qu'une soudure reliant les deux.

Cette mise en exergue de la césure se retrouve également dans *L'Éternité et Un Jour*,

<sup>86</sup> Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », série « Cinéma et Image », 1990, p. 160.

notamment lors du premier souvenir. Alexandre est saisi de dos, en plan rapproché épaule, tirant les rideaux pour passer sur le balcon où se trouve sa femme. Le plan suivant est le contre-champ du premier, cadrant Alexandre et Anna au niveau de la taille. De la même façon, ce premier souvenir se conclut par un champ/contre-champ. Anna est filmée de dos en plan moyen. Le plan suivant est un plan rapproché épaule sur Alexandre dont le regard caméra suggère qu'il regardait sa femme et « regardait » son souvenir.



Les intensités lumineuses divergentes, dues à des éclairages en intérieur ou en extérieur, reprennent les césures franches apportées par les changements d'axe de la caméra.

Ces champs/contrechamps mettent dos à dos présent et passé en jouant sur les axes de la caméra. Il est à noter que ce souvenir est encadré par des plans rapprochés sur la tête d'Alexandre. Yvette Biró souligne que le gros plan, comme le souvenir, est une suspension du temps :

« Le gros plan marque un arrêt dans le déferlement d'images et introduit un élément nouveau dans la trame narrative : la césure. Il est à la fois un cri assourdissant et un silence angoissant. Son rôle est de suspendre le rythme du film dans le but de confronter brutalement le spectateur à l'anxiété ou à l'enchantement, selon l'atmosphère ou les nécessités psychologiques du moment. Le gros plan est *quasi una pausa* – selon le terme technique employé en musique lorsqu'un compositeur, plutôt que de laisser filer le plaisir formel d'un développement de sa phrase musicale, préfère attirer l'attention sur son contenu émotionnel et sur l'importance de “vivre” l'instant présent<sup>87</sup>. »

Mêlé à une césure dans le montage, le gros plan suggère une distorsion, une flottaison du temps. L'autre particularité du film d'Angelopoulos est de rapprocher passé et présent en un même plan. L'idée n'est pas nouvelle, déjà exploitée dans *Les Fraises sauvages* d'Ingmar

<sup>87</sup> Yvette Biró, *Le Temps au cinéma*, traduit du hongrois par Catherine Fay et Thierry Loisel, Lyon, Aléas, 2007, p. 128.

Bergman (1957)<sup>88</sup>. Ici, la caméra opère un glissement entre les deux temps. Lorsque Alexandre, en compagnie de l'enfant, débute le récit d'un ancien poète grec, la caméra effectue un long travelling horizontal le long d'une rivière pour aboutir au personnage du poète. Les personnages du présent sont directement reliés à ceux du passé par un même mouvement de caméra (et, en ce sens, la présence d'un milieu aquatique permet d'accentuer cette fluidité du franchissement des temporalités).



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

Qu'elle soit fluide, franche ou coulante, la transition cherche à affirmer la coprésence de deux temporalités. Le temps ne se présente plus comme une ligne horizontale et continue mais plutôt comme un cercle. Présent et passé ne sont plus séparés que par un écart très réduit facilitant les transferts de l'un à l'autre. Cette porosité des temporalités éloigne le souvenir de tout réalisme, ouvrant celui-ci à une dimension mystérieuse, voire fantastique.

## 2. Présence de la mort.

Le souvenir partage des accointances avec l'univers de la mort : en tant que retour vers le passé, il fait appel à des êtres disparus, des lieux tombés en désuétude, des mondes engloutis et engage à s'aventurer dans le royaume des morts, à rouvrir des tombes, exhumer des cadavres et explorer des ruines. À leur manière, les quatre films du corpus convoquent tout un imaginaire mortuaire dans leur traitement du souvenir. Ce champ lexical draine avec lui une certaine mythologie : franchissement, traversée, passage, fantastique. Le souvenir s'éloigne de toute couleur nostalgique pour s'ouvrir à une dimension plus mystérieuse et inquiétante, source de magie et d'onirisme.

### *A. Figures mortuaires.*

Des éléments évoquant la mort parcourent en filigrane *Jeux d'été* et *L'Éternité et Un Jour* où le souvenir est rattaché à un être chéri et disparu. Il est à noter que ces figures mortuaires sont davantage présentes dans le présent plutôt que dans le passé. Paradoxalement,

<sup>88</sup> Bergman « n'opère pas par la substitution du présent par le passé, mais par la mise en concomitance du passé et du présent », Yannick Mouren, *Le Flash-back*, op. cit., p. 137.

le présent est associé à la mort tandis que le passé recèle une plus grande dynamique de vie. Le passé est un temps qui ne vaut que pour lui même. Cristallisé en un instant donné, il est arrêté, figé dans une posture immuable. Dans un certain sens, il se rapproche de l'éternité puisqu'il n'évolue plus, ne se meut plus, ne connaît ni passé, ni futur. Le passé n'est jamais mort puisque le souvenir l'embaume. En revanche, le présent est davantage marqué par une inquiétude de la mort. C'est un temps en devenir, évolutif, qui a conscience de se situer dans une chronologie. Contrairement au souvenir, le présent ne sait pas ce qu'il deviendra, sinon qu'il s'avance inexorablement vers la mort. C'est donc à juste titre que Bergman et Angelopoulos disséminent des indices de la mort dans le présent. Se souvenir, c'est prendre conscience que le temps avance inéluctablement, qu'il ne peut être ni changé ni revécu (Marie, en se remémorant son histoire avec Henrik, fait mourir l'étudiant une deuxième fois). Le souvenir réveille chez les personnages une angoisse de la mort d'autant plus forte qu'il rappelle à la mémoire des êtres décédés.

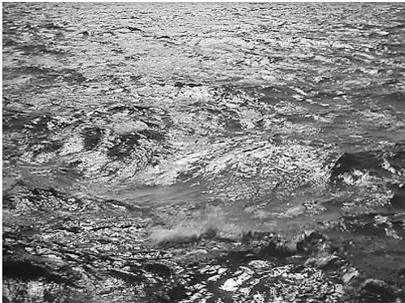
Dans *Jeux d'été*, la première occurrence de la mort intervient au bout d'un quart d'heure de film. Marie embarque à Stockholm sur un bateau pour se rendre sur l'île où, dans sa jeunesse, elle passait ses vacances d'été. Au terme de sa traversée, la jeune femme accoste sur une terre aride et déserte n'ayant pour seule végétation que quelques arbres caducs. La musique extra-diégétique qui accompagnait la navigation disparaît en fondu sonore laissant place à un silence pesant. Il ne subsiste à la bande-son que le souffle du vent et le croassement d'un corbeau. Pour compléter ce sinistre tableau, Marie croise une vieille dame étrange surgie de nulle part à la silhouette filiforme et toute vêtue de noir. Impossible pour un familier de la filmographie de Bergman de ne pas associer l'accoutrement de cette femme à celui de la Mort dans *Le Septième Sceau* (1957). Cette étrange dame n'est pas désignée comme la Mort elle-même mais suggère une certaine allégorie de la mort, ou du moins, du deuil. Tout, dans cette scène, génère une ambiance lugubre. La dame en noir vient servir de guide à Marie. Son mouvement s'oppose à celui de la jeune femme et rectifie la trajectoire de cette dernière. Le plan où elle apparaît montre tout d'abord Marie en plan d'ensemble s'avançant



Le froid et l'hiver, suggérés par les manteaux longs portés par les deux personnages, suscitent une absence de vie.

dans les terres. Un panoramique allant de la droite vers la gauche accompagne sa marche. Au bout de ce panoramique apparaît la dame en noir arrivant, elle, du fond du plan. La caméra arrête son mouvement puis reprend son panoramique en suivant, cette fois-ci, la vieille femme. Dans le plan suivant, l'inquiétant personnage s'arrête, se tourne vers la caméra pour regarder Marie, comme si elle faisait signe à celle-ci de la suivre. Deux plans plus tard, la caméra montre en plan d'ensemble les deux silhouettes avançant l'une derrière l'autre. Ce changement de trajectoire indique la pente funèbre que prend le film : dans ce lieu dévasté, la dame en noir, sorte de personnage psychopompe, mène la marche et guide Marie dans cet endroit semblable aux Enfers mythologiques.

Au sein du souvenir, Bergman ponctue plusieurs scènes de signaux funèbres et donc prémonitoires au vu de la suite tragique de l'histoire d'amour entre Marie et Henrik. Ces



D'un point de vue formel, ces plans présentent des lignes confuses et brouillées, rompant avec la pureté plastique des autres plans.

indices apparaissent furtivement par le biais d'un plan sur un ciel lourd et voilé par les nuages ou sur une étendue d'eau agitée. Sans insister, Bergman essaime dans le film une inquiétude progressive par cette accumulation discrète mais régulière de ces plans anxiogènes jouant le rôle de contrepoint à l'idylle presque trop parfaite des deux amants. Cette angoisse latente trouve son paroxysme dans la scène précédent celle de l'accident d'Henrik. Réfugiés dans la cabane, Marie et Henrik partagent un goûter en regardant un dessin s'animant tout seul. Mais soudain, la porte de la cabane grince, le silence s'installe, le vent s'engouffre dans l'abri. La jeune fille est troublée par ce brutal changement d'atmosphère. Les deux amoureux sortent de la cabane. Une cérémonie de fiançailles s'improvise sur le ton de la gaieté et

de la dérision. Mais l'allégresse de l'instant retombe brusquement après le retentissement d'un lugubre hululement de hiboux. En musique extra-diégétique, les tremolos agités de violons dramatisent l'instant. Marie prend peur, affirmant ressentir une « douleur d'âme ». Elle demande à Henrik de la serrer fort dans ses bras pour se rassurer. Un malaise s'insinue dans cette scène, la joie des deux amants est sans cesse plombée par des signaux effrayants portant à croire qu'une catastrophe est imminente. Alors que la nature s'avérait paradisiaque, elle devient ici source d'anxiété et présage de mort.

La mort s'insinue également dans le présent de *L'Éternité et Un Jour*. Mentionnée directement par le décès d'un camarade du jeune enfant migrant dont la dépouille est exposée dans une morgue et par les funérailles de celui-ci dans un immeuble désaffecté, la mort traverse le long-



Les regards en diagonal dans ces deux plans renforcent la proximité entre les deux personnages.

métrage de part en part. Lorsque Alexandre rend visite à sa mère à l'hôpital, la pâleur et le silence de la vieille femme la rendent semblable à un cadavre. À cela s'ajoute l'éclairage d'une blancheur clinique dirigé sur le corps de la malade, sensiblement le même que celui de la morgue. Alexandre est aux portes de la mort, tout comme Aliocha dans *Le Miroir*. Les deux artistes sont des hommes souffrants (Alexandre s'apprête à entrer à l'hôpital, Aliocha est alité chez lui) proches de la mort, même si le nom de leur maladie n'est jamais mentionnée explicitement. À la fin du *Miroir*, le médecin en charge d'Aliocha peine à prononcer son diagnostic. Selon lui, le mal est plus profond que l'angine détectée chez le

cinéaste. Évasif, le docteur évoque « la mémoire, la conscience » comme possibles sources des douleurs. Ce pourrait être la même chose pour Alexandre. Les précisions et les détails importent peu car c'est la mémoire qui est affaiblie. La proximité avec la mort rend ces personnages attentifs à leur passé. Mort et souvenir entretiennent ici d'étroites relations, la prescience du premier entraînant la présence du second.

### *B. Ruines et vestiges du passé.*

Le souvenir peut se déclencher par le retour vers les lieux du passé. C'est le cas dans *Jeux d'été* où Marie plonge dans son passé lorsqu'elle entre dans son ancienne cabane. L'endroit est abandonné, jonché de quelques meubles abîmés. Vestige du passé, érodé par les années, la cabane est une ruine ayant, selon la définition que donne Roland Mortier de la ruine, « valeur de mémorial, de rappel ; elle est un signe, un indice à partir desquels l'esprit peut oublier momentanément l'irréversibilité de l'histoire, et se laisser emporter par le flux du temps<sup>89</sup> ». La ruine est une trace, un témoignage, certes incomplet et partiel, d'un moment du

<sup>89</sup> Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1974, p. 9.

passé. C'est à partir d'elle qu'est facilitée l'anamnèse puisque « libérant le spectateur des contingences spatio-temporelles, elle permet à l'imagination de plonger sans entraves dans la coulée du temps, de se rêver hors du présent, dans un passé sacralisé ou dans un avenir mystérieusement déchiffré<sup>90</sup> ». En étant un entre-deux entre le passé et le présent, la ruine est l'intermédiaire idéal pour relier le protagoniste au passé. Si Marie, depuis la réception du journal intime d'Henrik, est dans un état mélancolique favorable à l'émergence du souvenir, il lui faut revenir sur les lieux mêmes du passé (du moins, ce qui l'en reste) pour que débute le flash-back. À ce chemin qu'elle parcourt à nouveau se substituent peu à peu les images



L'humidité apparente de la pièce, l'eau jonchant le sol, la présence du lac à l'arrière-plan prédisent l'accident au bord du lac dont Henrik sera victime. La ruine conserve le trauma de la mort de l'amant.

du passé. L'état d'esprit ne suffit pas à faire émerger les souvenirs. Ceux-ci ne peuvent se déclencher réellement que par des similitudes visuelles et sensorielles entre présent et passé. Ainsi, comme le souligne Maurice Halbwachs, « la condition nécessaire pour y repenser (...) paraît être une suite de perceptions par lesquelles nous ne pourrions repasser qu'en faisant à nouveau le même chemin, de façon à nous retrouver en présence des mêmes maisons, du même rocher, etc.<sup>91</sup> ». En revenant sur les lieux de son passé, Marie remet les événements d'autrefois à leur place d'antan et donne un corps aux impressions et émotions qui l'agitent :

« Ce lieu, ces objets nous ont rappelés tel souvenir. Mais eux-mêmes, nous savons bien que nous étions capables de les évoquer sans les revoir ou sans même revoir ceux qui les entourent. Ce qui nous manquait, c'était le pouvoir non pas, peut-être d'y repenser, mais d'y penser avec assez d'intensité de façon à nous en rappeler tous les détails<sup>92</sup>. »

La ruine peut être une porte d'entrée vers le souvenir mais aussi une issue. Dans *Le Miroir et L'Éternité et Un Jour*, c'est à la toute fin du film qu'elle est montrée. Dans le film de Tarkovski, la dernière séquence montre les ruines de l'ancienne Datcha du cinéaste russe. Contrairement à la cabane de Marie, il ne reste quasiment plus rien de la demeure, sinon quelques rondins de bois recouverts par des mauvaises herbes. Ces quelques plans, probablement tournés en vidéo en raison de la basse qualité de l'image, ont une valeur documentaire. Le film échappe pour un instant à l'emprise de la fiction car ces ruines que

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>91</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997, p. 78.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

filme Tarkovski sont probablement les vestiges réels de son ancienne demeure d'enfance. Cette insertion étonne : pourquoi le cinéaste prend-t-il soin de filmer ces ruines, *ses* propres ruines ? Pourquoi ces images interviennent-elles aussi tard dans le film ? Pour apporter une réponse à ces questions, il convient de replacer ces plans au sein de la séquence dans laquelle ils se trouvent. Celle-ci montre la mère du cinéaste (jeune) allongée dans l'herbe avec son mari en plein campagne. À cela sont alternés des plans sur la mère du cinéaste (cette-fois-ci âgée) en compagnie d'Aliocha enfant et de son frère. Ici, les temporalités et les âges se mélangent en un même lieu. La ruine s'affirme ainsi comme élément de liaison entre passé et présent, l'endroit où fusionnent les temporalités. Elle n'est plus une ouverture vers la réminiscence mais bel et bien la clé de voûte, le parachèvement du souvenir.

Ce sont pour d'autres raisons que Théo Angelopoulos situe le retour vers les ruines à la fin de son film. Après avoir quitté définitivement l'enfant migrant, le vieil écrivain revient dans son ancienne demeure en bord de mer, désormais sombre, vide et abandonnée. Cette désolation tranche avec les images resplendissantes que le souvenir donnait de cette maison. Roland Mortier indique, à propos des vestiges de Rome que les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle admiraient, que les « ruines émeuvent, non par leur beauté, mais par leur désolation même et par leur abandon : elles n'ont de sens et de valeur que par rapport à ce qu'elle furent, à la splendeur perdue dont elles témoignent<sup>93</sup> ». La même chose se joue ici. Angelopoulos présente les ruines de la vieille maison d'Alexandre seulement à la fin pour que le spectateur puisse alors les mettre en rapport avec la magnificence de la maison d'antan.



Alors que la maison paraissait chaleureuse et accueillante dans le souvenir, son architecture est ici plus intimidante et écrasante.

L'écart est ainsi d'autant plus frappant. La présentation tardive des vestiges de la maison permet à Alexandre de mesurer ce qu'il a perdu et de dresser, au crépuscule de son existence, un bilan de sa vie : « Le spectacle des ruines est souvent l'occasion d'un choc qui renverse la démarche naturellement prospective de l'esprit : c'est alors le moment du retour sur soi-même, du bilan d'une vie, du regard interrogateur sur un destin<sup>94</sup> ». La ruine, signe physique du temps

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 225.

qui passe, retrace l'itinéraire d'une vie depuis les fastes d'antan jusqu'à la désolation du présent.

### *C. La traversée vers un autre monde.*

« Le passé, c'est comme l'étranger : ce n'est pas une question de distance, c'est le passage d'une frontière<sup>95</sup> » écrit Chris Marker. Se souvenir s'apparente à un voyage où l'Homme traverserait les strates temporelles comme il passerait d'un pays à l'autre. Migration de l'esprit, égarement momentané, traversée vers un autre monde, l'acte de réminiscence est une mise en mouvement, une excursion de la conscience emportant vers des contrées à la fois familières et étrangères. Ce motif du voyage mis en rapport avec la réminiscence est prégnant dans *Jeux d'été* et *L'Éternité et Un Jour*. Dans le film de Bergman, après une dispute avec David, son soupirant, Marie musarde le long des quais du port de Stockholm. Après avoir ramassée le journal d'Henrik qu'elle venait de faire tomber, la jeune femme se tourne vers les flots. La composition du plan, cadrant Marie de dos entre deux bateaux en plan rapproché poitrine, ferme la perspective vers l'horizon. Tout comme la danseuse, le spectateur dirige son regard vers la mer. Le plan suivant est un insert sur l'écume produite par les hélices d'une embarcation, manifestement prête à appareiller, auquel succède son contrechamp : un gros plan sur Marie, le regard songeur, comme déjà happée par la possibilité de l'évasion. La bande-son délaisse le brouhaha du port et ne fait plus qu'entendre le remous des vagues. Ces trois plans sont une invitation au voyage, une sollicitation à quitter la terre ferme, à fuir les soucis du présent pour s'embarquer, au sens propre comme au figuré, vers le passé.



Dans le gros plan sur Marie, la rêverie est rendue entre autre par l'aspect flou et brumeux de l'arrière-plan, comme si la danseuse était dans un autre espace.

Cette rêverie du voyage, en germe dans ces trois plans, se concrétise dans la séquence suivante présentant la navigation. Sur une musique extra-diégétique où les violons et la harpe jouent une mélodie onirique, Bergman alterne des plans sur le bateau, les remous et Marie rêvassant à la proue. Que ce soit par la musique, les fondus-enchaînés faisant se succéder les

<sup>95</sup> Chris Marker, *Le Dépayés*, Herscher, coll. « Format / Photo », 1982.

plans ou le montage qui associe la fumée du vapeur à l'écume des vagues, cette séquence développe le motif de la brume, de l'engourdissement, de la transition. Ce voyage en bateau sert d'intermédiaire entre le présent et le passé, avec cette idée que, pour se souvenir, il faut se mouvoir, aller d'une rive à l'autre, ce que dit le critique Jörn Donner en d'autres termes : « Bergman se sert du voyage comme d'un révélateur qui fait apparaître la vérité entre le présent et le passé, entre des valeurs imaginées et des valeurs réelles<sup>96</sup> ». Cette hypothèse se confirme par la suite puisque c'est justement un plan de Marie dans la cabine d'un bateau qui sert de point final aux flash-backs. Derrière la jeune femme est accroché un petit tableau représentant un voilier tourné vers la droite, quand auparavant Marie tournait son regard vers la gauche avant d'embarquer pour l'île. Un retour est suggéré, cadénassant la boucle du voyage et du souvenir.



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman

Dans le film d'Angelopoulos, l'idée du voyage est également manifeste, d'une part avec la présence constante de la mer charriant avec elle tout un imaginaire de l'excursion, et d'autre part par les pérégrinations d'Alexandre en compagnie de l'enfant migrant. *L'Éternité et Un Jour* est un film où l'on se déplace sans cesse. Les moyens de locomotions sont nombreux et multiples : voiture, car, barque, voilier, bus urbain. L'expédition de l'écrivain et de l'enfant les conduit jusqu'à la frontière macédonienne, où un poste-frontière sous la neige et recouvert de brouillard se présente comme une véritable « vision de l'enfer<sup>97</sup> » à en croire Michel Estève. Le mot du critique n'est pas anodin. Cet étrange lieu offre une étonnante résonance avec le pays des Cimmériens qu'accoste Ulysse dans *l'Odyssée* : « Là se trouvent la ville et le pays des Cimmériens, / couverts d'un voile de brouillard ; sur eux, jamais / le soleil éclatant ne fait descendre ses rayons, / pas plus quand il gravit les hauteurs du ciel constellé / que lorsqu'à son zénith il se retourne vers la terre ; / une funeste nuit s'étend sur ces infortunés<sup>98</sup> ».

96 Jörn Donner, *Ingmar Bergman* (1965), édition française établie par Guy Braucourt, traduit du suédois par Sven Frostenson, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » (n°62), 1973, p. 40.

97 Michel Estève, « À la frontière de la mort, le temps du souvenir. *L'Éternité et Un Jour* », in *Études cinématographiques, Théo Angelopoulos*, n°48, op. cit., pp. 180.

98 Homère, *Odyssée*, traduit du grec ancien par Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2004, p. 178.



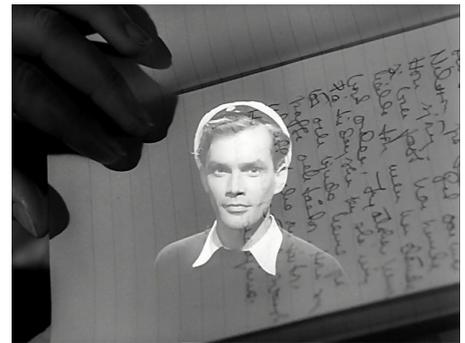
Le texte de Homère suggère que le pays des Cimmériens est un endroit froid et glacé puisque le soleil n'y brille pas. Angelopoulos reprend cette idée en présentant un paysage sous la neige.

devient plus qu'un simple voyage : c'est le passage vers un univers surnaturel, un au-delà.

Ce rapprochement induit l'idée que le souvenir pourrait être une *catabase*, une descente aux enfers (les Enfers étant considérés, dans la mythologie grecque, comme les archives de l'humanité puisqu'ils renferment les plus grands héros du passé). C'est le cas également dans *Jeux d'été* : après sa traversée (Ulysse et ses compagnons arrivent également aux Enfers par voie maritime), Marie accoste sur une terre sinistre telle que décrite plus haut. Le souvenir

#### D. Médiurnité et onirisme du souvenir.

Le souvenir n'est pas très éloigné d'une activité paranormale, d'une *nekuia* permettant d'invoquer les âmes trépassées. *Jeux d'été*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* définissent des frontières poreuses entre le monde des vivants et celui des morts. Les spectres jaillissent d'outre-tombe, semblables à des revenants hantant le présent. Lorsque Marie ouvre pour la première fois le journal intime d'Henrik, l'image du défunt amant apparaît en surimpression, s'agrandissant au fur et à mesure. Ce procédé, qui pourrait n'être de prime abord qu'une facilité artificielle et maladroite pour évoquer Henrik, tient davantage de l'incantation, comme si le fantôme du jeune



L'image de la boîte de Pandore affleure dans ce plan, Henrik étant à Marie ce que les maux s'échappant de la jarre étaient à Pandore.

étudiant surgissait de ce journal. *Jeux d'été* est tourmenté, tout comme son personnage principal, par la présence invisible mais néanmoins palpable de cet ancien amour. À la fin du film, lorsque Marie est seule dans sa loge face à sa coiffeuse, le film manque de basculer dans le fantastique. Bergman crée alors une atmosphère inquiétante : dans cette pièce, le silence est d'or, uniquement perturbé par l'égouttement lancinant d'un robinet ; d'inhabituelles contre-plongées sont utilisées ; un éclairage expressionniste achève de donner au lieu une ambiance étrange et oppressante. Marie lance des regards prospectifs, présentant une présence invisible autour d'elle. Certains des plans de cette scène sont, dans leur composition, coupés verticalement laissant une moitié du plan vide ou dans la pénombre, ne faisant que renforcer le mystère du lieu, préparant le surgissement imminent d'un fantôme. Un craquement se fait entendre. Marie se lève, s'avance et derrière elle émerge de l'ombre le magicien Coppelia,

personnage inquiétant aux allures de sinistre clown. L'aspect fantastique de la scène est renforcé par ses paroles : « La nuit, un théâtre vide fait un effet étrange. Plein de nains bossus. (...) Et plus le théâtre est vieux, plus il y a de nains. » Le surnaturel ne se concrétise donc pas mais est fortement suggéré par la mise en scène et l'état d'esprit de Marie.



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman

Dans *L'Éternité et Un Jour*, le fantastique est également suscité lors de la première immersion dans le souvenir. Dans l'appartement de sa fille, Alexandre se lève du fauteuil où il est assis pour se diriger vers la fenêtre. Le plan cadre le vieil homme de dos et laisse entrevoir à l'extérieur, derrière des rideaux transparents, la silhouette d'Anna. Le voile dissimule la femme d'Alexandre, faisant d'elle une ombre, un spectre, et suggère l'idée d'une séparation entre le monde des vivants et celui des morts, frontière qu'Alexandre s'apprête à franchir.



L'éclairage participe pleinement à l'effet de fantastique. En contre-jour, Alexandre est sombre, pleinement palpable ; tandis que sa femme, en pleine lumière, derrière le voile, paraît plus éthérée.

Dans *Le Miroir*, ce caractère surnaturel du souvenir se traduit par l'insertion de séquences oniriques proposant des images saisissantes comme des lévitations ou des voiles se mouvant tout seuls. Projetées au ralenti, filmées en noir et blanc, ces images plongent le spectateur dans une réalité léthargique, magique et occulte. Énigmatiques, volontairement abscones, ces séquences interpellent et inquiètent, la tête baissée et les cheveux mouillés, la mère ressemble à une Gorgone. Dans ces visions, Aliocha retrouve sa mère, son père, son visage d'enfant. Ces rêves s'inscrivent dans une certaine tradition mythologique et biblique où le songe est l'occasion pour le mortel de communiquer avec un être d'une autre nature, le plus souvent divine (Athéna apparaît en rêve à de multiples reprises dans *l'Odyssée* ; un ange se manifeste à Joseph, l'époux de Marie, durant son sommeil dans les *Évangiles*). Ces rêves permettant à Aliocha de dialoguer avec le passé sont à mettre en relation avec l'état

nostalgique du cinéaste dans le présent :

« (...) le nostalgique, troublé par la douceur du vague à l'âme, envoûté par l'alibi du passé, est comme un somnambule ici-bas. Et inversement les lieux lointains de l'absence devient pour le nostalgique le théâtre d'une seconde vie, d'une vie poétique et rêveuse, d'une vie fantomale qui se déroule en marge de la première ; en marge de l'encombrante quotidienneté et de ses tâches prosaïques, une vie onirique se déroule qui est irréaliste comme un songe<sup>99</sup>. »

Le rêve est une réalité décrochée du rationnel, sorte de vision hallucinatoire du souvenir, résultant d'un mélange d'événements du passé et d'une inattention, d'une somnolence dans le présent.



C'est, de façon générale, la perte de la gravité qui induit un sentiment d'irrationalité dans ces plans.

En prenant place au sein de réalités parallèles, le souvenir affirme son hétérogénéité avec le réel. Il présente un temps en suspens, un état transitoire à mi-chemin entre le passé et le présent, le rêve et la réalité.

\*\*\*

Les différentes manières de transiter du présent vers le passé tentent de mettre en œuvre une perméabilité entre les temporalités. Lors de l'envahissement du souvenir, la chronologie, tout comme le sujet remémorant, est bouleversée. Les sons et les images s'entremêlent, dessinant la confusion émotionnelle qui agite le personnage. Le temps n'est plus une matière figée mais un objet malléable. Les variables de l'image (météorologie, costumes, décors, ...) différencient les temporalités, engrangeant une véritable dialectique visuelle entre présent et passé. À partir de ces passages dans le temps, le film s'engage dans une voie irréaliste où le souvenir s'associe à tout un imaginaire funèbre.

<sup>99</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 347.

Les différentes liaisons entre passé et présent soulèvent des interrogations quant à la nature du souvenir : au-delà de son contenu, quelle est sa forme ? De quelle façon le cinéma le

---

## **II.** **L'empreinte** **et** **le fragment**

---

modèle-t-il ? Deux voies se distinguent : l'empreinte et le fragment. Tout souvenir est à la fois la trace d'une personne, d'un événement, mais aussi un morceau, une parcelle de mémoire. Dans notre introduction, nous évoquons les similitudes entre le processus de conception du souvenir et le procédé de fabrication de l'image cinématographique, sans

évoquer encore leur portée affective. L'image de l'empreinte et du fragment ne permet pas seulement d'approcher le façonnement du souvenir au cinéma, mais aussi de saisir l'émotion qu'il suscite. L'empreinte s'affirme comme une présence absente, une résistance au temps tandis que le fragment sert à remodeler une mémoire brisée. Aussi, de quelle manière ces métaphores permettent-elles de saisir l'émoi suscité par le souvenir ?

\*\*\*

### 1. La trace.

La trace est ce qui perdure après le passage, ce qui survit à l'instant et en donne une image altérée dans le futur. Le souvenir est une sorte de trace, un dessin au pochoir dont les contours noircis esquissent la forme d'une personne, d'un événement qui s'est apposé sur la feuille de papier. Croquis en négatif, le souvenir se rapproche de la photographie, pas seulement pour leur similarités de fabrication, mais aussi pour les émotions semblables qu'ils soulèvent. Le souvenir, comme la photographie, permet seulement d'entrevoir la figure d'une personne et non pas de la retrouver entièrement.

#### *A. Le souvenir comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».*

Dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin souligne qu'avec l'avènement de la photographie, qui rend possible la reproduction d'un objet, l'œuvre d'art est dépossédée de son unicité, de son caractère rituel si bien qu'« à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura<sup>100</sup> ». Celle-ci est le garant de l'authenticité de l'œuvre, le témoignage d'un moment unique où

---

<sup>100</sup> Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 276.

l'œuvre a rencontré son auteur. Elle est l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il<sup>101</sup> », la résurgence du « *hic et nunc*<sup>102</sup> » de l'instant originel de la création, le trait spirituel, voire sacré, de l'œuvre. La pensée de Benjamin se développe par la suite, en évoquant entre autre la valeur d'exposition de l'œuvre d'art ou encore la particularité de l'image cinématographique, mais cette définition de l'aura retient notre attention par le parallèle qu'elle permet d'établir avec le souvenir. Celui-ci n'est-il pas, à la façon de l'aura, le retour dans le présent d'un instant singulier, l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » ? Aura et souvenir partagent certaines similitudes. À la suite de Benjamin, plusieurs écrits mettent en lumière les rapports existants entre photographie, aura et temporalité, tel l'article de Maria Giuliz Dondero « L'aura, ni répétable, ni reproductible » où l'universitaire écrit que « l'expérience de l'aura implique une réciprocité entre les objets et notre regard, un échange de place entre le lointain et le proche, une *réactualisation du lointain* du passé qui nous surprend et nous arrive au présent<sup>103</sup> ». La réminiscence offre le même jeu de distance entre lointain et proche en ramenant le passé au sein du présent. Dans son ouvrage *L'Acte photographique*, Philippe Dubois précise cette notion de distance et de franchissement dans la photographie :

« (...) plus qu'un contact proprement dit (logique de l'index), la photographie, c'est un mouvement vers le contact, un mouvement dans l'espace et dans le temps. C'est-à-dire que la photographie affiche en son cœur un espace à franchir, un écart, une séparation. Si la photographie est mouvement vers le contact, c'est qu'elle s'expose d'abord comme distance, et que cette distance est principielle, incompressible : “un lointain, si proche soit-il”<sup>104</sup>. »

Dans cette citation, le mot « souvenir » peut aisément se substituer à celui de « photographie ». Le souvenir, à l'instar de la photographie, initie un trajet vers le passé en se signalant comme une trace de ce passé. Or, selon Maria Giuliz Dondero, « la trace devient auratique parce qu'elle fait germer le passé dans le présent<sup>105</sup> ». Tout en marquant la distance qui la sépare d'un temps révolu, l'image, comme le souvenir, permet de se rapprocher du passé. Du fait de ses qualités auratiques, elle possède une double fonction : rapprocher et éloigner. Ce paradoxe fonde et explique la mélancolie suscitée par certaines photographies :

« Dans la photographie, la rencontre (avec le réel) paraît toujours imminente mais la

101 *Ibid.*, p. 278.

102 *Ibid.*, p. 274.

103 Maria Giuliz Dondero, « L'aura, ni répétable, ni reproductible », in *Le Sacré dans l'image photographique*, Paris, Lavoisier, coll. « Forme et sens », 2009, p. 63.

104 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 222.

105 Maria Giuliz Dondero, « L'aura, ni répétable, ni reproductible », *op. cit.*, p. 73.

distance se révèle toujours exorbitante. Elle ne se résorbe jamais. Voilà pourquoi une photographie ne ressemble jamais à rien. Parce que ce à quoi elle serait censé ressembler est à ce point définitivement distancé, éloigné, perdu, qu'il n'y a plus rien en face de l'image. La photographie n'a pas de vis-à-vis. Elle est l'unique apparition d'une absence. De là, de cette disparition par la distance, le caractère "auratique" (spectral, fantôme) de certaines photographies, et tout particulièrement de ce type de photographies qu'on appelle les portraits<sup>106</sup>. »

Dans *Les Dernières vacances*, la photo de famille à Torrigne que Jacques tient dans ses mains est plus qu'une empreinte : elle est un reflet fantomatique de ce qui a disparu. Même chose dans *Jeux d'été* : le journal intime d'Henrik que reçoit Marie est l'incarnation (autre paradoxe) de l'absence de l'ancien amant. L'image, et le souvenir avec, serait la confirmation d'une disparition plutôt qu'une apparition, comme le confirme le critique Giovanni Chiaramonte dans son commentaire sur *Le Miroir* :

« Miroir instantané de la mémoire, toute photographie laisse une trace immobile de ce qui a été, une empreinte inerte de quelque chose qui n'est plus comme avant, un suaire silencieux d'une personne disparue pour toujours de notre horizon. En tant qu'acte simple de la mémoire, la photographie semble témoigner uniquement de la disparition et de la mort des personnes comme des sentiments qui nous lient à elles, des choses comme des lieux auxquels elles appartiennent<sup>107</sup>. »

L'image est loin d'être un temps retrouvé mais davantage une mesure du temps perdu due, selon Maria Giuliz Dondero, à la patine, élément que l'universitaire décèle dans une photographie analysée par Roland Barthes dans *La Chambre claire* :

« Ce qui rend spéciale la photo du Jardin d'Hiver, c'est la relation entre un présent et un passé : c'est précisément la patine du temps passé qui produit l'aura de la photo. La patine est liée à l'aura dans la mesure où elle rend compte *de manière figurative* de l'écoulement du temps, de la stratification des traces par rapport au temps de la production. La patine porte trace du geste de production en construisant un effet-étoile filante qui parvient *jusqu'à* celui qui regarde en ce moment présent. La patine est un opérateur de conversion du passé en présent<sup>108</sup>. »

106 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 222.

107 Giovanni Chiaramonte, « L'image comme souvenir », in *Lumière instantanée*, Paris, Philippe Rey, 2004, p. 127.

108 Maria Giuliz Dondero, « L'aura, ni répétable, ni reproductible », in *Le Sacré dans l'image photographique*, op. cit., pp. 72-73.

Face à l'image, la réminiscence du protagoniste ne peut qu'être amère et douloureuse car ce dernier ne fait que contempler une substance spectrale, un astre mort dont le signal encore lumineux n'occulte pas sa disparition.

Dans *Le Miroir*, ce rapprochement et cet éloignement du passé par l'image est rendu dans les choix d'acteurs effectués par Tarkovski. Margarita Terekhova incarne à la fois la mère d'Aliocha dans les souvenirs du cinéaste et sa femme dans le présent, Ignat Jankovski joue Aliocha à douze ans et le fils du cinéaste dans le présent. Cette duplication de l'acteur est verbalisée par les personnages : alors qu'elle effeuille des photographies d'elle-même en compagnie de la mère du cinéaste, Natalia, l'épouse d'Aliocha, reconnaît « c'est vrai, ta mère et moi, nous nous ressemblons ». Plus tôt dans le film, Aliocha confesse à sa femme : « Quand je me souviens de mon enfance et de ma mère, je ne sais pourquoi, ma mère a toujours ton visage ». Cette confusion dans la représentation indique qu'Aliocha retrouve la forme des êtres du passé par le biais d'un autre dans le présent. Une fois de plus s'opère un rapport entre le proche et le lointain par le biais de l'image.

### *B. La résistance au temps.*

Résurgence d'un temps lointain rendu proche par la réminiscence, le souvenir fait aussi valeur d'attestation, de certificat d'authenticité assurant la tenue d'un événement, la rencontre avec quelqu'un. Il est le décalque d'un instant, la preuve qu'une chose a eu lieu. En ce sens, il se rapproche de ce que Roland Barthes dit de la photographie :

« La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente<sup>109</sup>. »

Le souvenir est, tout comme la photographie, un passé composé, un « ça a été » indiquant non pas seulement des retrouvailles avec le passé mais une garantie de l'existence de ce passé. Barthes renverse toute proposition nostalgique sur la photographie en soutenant qu'elle « ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été<sup>110</sup> ».

<sup>109</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 133.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 129.

Cette idée permet de comprendre l'émotion particulière qui étreint la fin des *Dernières Vacances*. Si l'avant-dernière séquence du film, où l'oncle Walter fait une photo de toute la famille dans le jardin de Torrigne, est aussi poignante, c'est parce que l'acte photographique du patriarche tente de rattraper les désillusions en unissant et en fixant une dernière fois la famille sur une photographie. Dans cette séquence où la tribu familiale prend la pose, échecs et espoirs se mêlent : Torrigne va être vendu, les vacances touchent à leur fin, la famille va se disperser, Jacques se voit une nouvelle fois repoussé par sa cousine Juliette ; cependant, avant que la photo ne soit prise, un magnolia est planté (« qu'aucun d'entre nous ne verra pousser » regrette l'oncle Walter), symbole d'une famille où les « rameaux divergeant restent liés au tronc originel ». Alors que tout périclité, cette photographie devient, tout comme l'arbre ensemencé, un ultime acte de résistance face au rachat du domaine, une façon pour la famille de s'enraciner pour toujours dans Torrigne, d'arrêter le temps sur un moment heureux, de prouver que « ça a été », d'attester que cette famille a vécu dans cette maison. Cette photographie s'affirme comme une suspension, une capture physique du temps permettant à un moment particulier de subsister et de perdurer au-delà des années :

« (...) l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore *en personne*<sup>111</sup>. »



Le passage de la réalité à la photographie ternit l'image et assombrit les visages, appuyant l'idée que le temps est passé entre les deux moments.

Cette incarnation indirecte par la photographie se concrétise dans la façon dont Roger Leenhardt passe une dernière fois du passé vers le présent : un plan d'ensemble, vision

111 *Ibid.*, p. 123-124.

subjective de l'appareil photographique, filme la famille de Jacques prenant la pose. À ce plan ce substitue en fondu-enchaîné la photographie que Jacques tient dans ses mains. Aux corps en chair et en os se superposent les corps photographiés, dématérialisés, devenus référents. La photographie de Jacques, à l'instar du souvenir, est à la fois une présence absente, un lointain rapproché, la preuve matérielle d'un événement vécu mais aussi une prolongation de cet événement. Elle survit à Torrigne et à ces dernières vacances, permettant de maintenir vivant ce domaine et ces instants au-delà du temps.

## 2. La mémoire morcelée.

### A. Unifier l'hétérogène.

*Le Miroir* se distingue plastiquement des autres films par son entrelacement de multiples matériaux filmiques : à des images en couleurs s'accolent des images en noir et blanc, les images de fiction se croisent avec des images d'archives ou de reportage (l'incipit du film avec l'infirmière et le bègue), certaines séquences sont au ralenti (rêves), d'autres sont accélérées (images d'archives de la Retirada). À cela s'ajoute une large palette d'emploi du son : direct, ajouté, doublé, voix-off, musique extra-diégétique. Le tout se situe dans une pluralité de temporalités et d'états de conscience : passé fictif et documentaire, présent fictif et réel, rêve. L'ensemble peut paraître de prime abord confus, déroutant et illisible, ne laissant croire qu'à une mémoire arbitraire, un vaste chaos d'images et de sons. Tarkovski ne cache pas les difficultés qu'il a rencontrées lors du montage, ne trouvant dans l'assemblage final aucun squelette ni structure au film :

« Le montage du *Miroir*, par exemple, fut un travail colossal. Il y eut plus de vingt versions différentes. Et par "version", je n'entends pas quelques modifications dans l'ordre de succession de certains plans, mais des changements fondamentaux dans la construction et l'enchaînement des scènes. (...) Le film ne tenait pas debout, il s'éparpillait sous nos yeux, n'avait pas d'unité, pas de liant intérieur, pas de logique<sup>112</sup>. »

Comment articuler et faire dialoguer ces images qui ne s'apparentent qu'à des bribes et des fragments hétérogènes sans lien ? La solution consiste à ne plus percevoir l'ensemble dans sa masse mais dans ses unités. À la manière d'un puzzle, il s'agit de considérer tout d'abord chaque pièce pour elle-même, d'être attentif à ce qu'elle représente, raconte et offre pour combiner par la suite ces sous-parties en une seule composition qui, malgré la diversité de ses

---

112 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 138.

morceaux, donnera une seule image :

Il était clair que, si le montage dépendait de l'état intérieur du matériel filmé, et si cet état était vraiment né pendant le tournage, le film devait alors obligatoirement se monter. L'inverse aurait été contre nature. Pour que le lien s'établisse, pour qu'il soit organique et justifié, il s'agissait de percevoir le principe et le sens de l'organisation de la vie qui existait à l'intérieur des séquences filmées<sup>113</sup>.

Ce qui fait la véritable unité du film et qui l'anime d'un seul corps, c'est son rythme interne : « le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux<sup>114</sup> ». Ainsi, le montage est une « forme d'assemblage de petits morceaux faite en fonction de la pression du temps que chacun renferme. L'unité de l'impression ressentie à travers des plans différents peut être amenée par l'unité de la pression, ou de la tension, qui détermine le rythme du film<sup>115</sup> ». Il ne se définit plus tant par sa fonction de raccord<sup>116</sup>, ne regardant qu'aux extrémités du fragment, mais par sa fonction rythmique, observant avant tout la cadence scandant le cœur du fragment. Avant de considérer l'ensemble, Tarkovski regarde le particulier, étudie les sous-unités, les dilate, les accélère, en observe la mélodie intérieure pour ensuite les articuler entre elles. De leur vérité rythmique et temporelle surgit alors l'organicité du film. Le cinéaste n'est pas dans une accumulation de sons et d'images s'éparpillant dans un étalage hasardeux, mais opère dans une logique verticale, bâtissant non plus une simple continuité horizontale mais un véritable édifice (et l'expression de Marcel Proust « l'édifice immense du souvenir<sup>117</sup> » servant à qualifier la mémoire prend alors tout son sens).

La structure du *Miroir* reprend celle de la mémoire : un ensemble hétérogène qui assure son unicité par l'authenticité et la vérité de chacun des souvenirs. Chez Tarkovski, cette mémoire n'est pas seulement une mise en lien des souvenirs entre eux mais également une réunion des êtres qui jalonnent la vie du cinéaste : « loin de vouloir parler de moi dans ce film, *Le Miroir* exprimait mes sentiments à l'égard d'êtres qui m'étaient chers, de nos relations, de la compassion infinie que j'éprouvais pour eux, de mon insuffisance à leur égard et du

---

113 *Ibid.*, p. 139.

114 *Ibid.*.

115 *Ibid.*, p. 140.

116 « Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style), d'autant plus que le temps dans un film s'écoule davantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. », *Ibid.*, p. 139.

117 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu – I. Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 46.

sentiment d'un devoir impossible à accomplir<sup>118</sup> ». Aucune pulsion nostalgique ou mélancolique chez le réalisateur russe mais bien la volonté de cimenter ses attaches avec ses proches, de renouer avec eux. En reliant ses souvenirs à ceux de ses parents, de sa mère en particulier ainsi qu'à ceux du peuple russe (le souvenir où la mère d'Aliocha retourne affolée à l'imprimerie est facilement compréhensible pour tous Russes ayant vécu sous la dictature stalinienne : certains journalistes furent envoyés au Goulag pour une erreur de frappe dans le nom de Staline), Tarkovski n'est pas dans une évocation mélancolique du passé mais dans la croyance que, malgré la pluralité, les dissemblances et la distance, les êtres battent à un même rythme.

### *B. Le motif du miroir.*

Les miroirs jalonnant *Jeux d'été*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* renvoient le souvenir à un aspect plus psychologique. Face à son miroir ou son passé, le protagoniste contemple la vérité nue, ce qu'il est ou ce qu'il a été réellement, ne peut tricher ou se voiler la face, aussi gênant et encombrant que soit le reflet. Si la surface polie fractionne l'espace en l'enfermant ou en le démultipliant, le miroir peut également, de façon symbolique, s'entrevoir comme une possibilité de vectoriser ses souvenirs pour mieux les renvoyer à sa conscience. Le principe de réflexion (mot provenant du latin *reflexio* signifiant « action de tourner en arrière, de retourner »<sup>119</sup>, étymologie indiquant les rapprochements possibles entre miroir et passé) fait converger les fragments d'une mémoire morcelée afin de mieux étudier celle-ci, de la percevoir globalement pour mieux l'examiner et ainsi, analyser et critiquer son passé. C'est ce qui advient à la fin de *Jeux d'été* lorsque Marie, face au miroir de sa coiffeuse, discute avec le clown Cappelia. Bergman resserre les cadres pour partager les plans en deux parties : à gauche, un personnage en chair et en os, à droite le reflet de l'interlocuteur. Cette composition minutieuse du cadre offre en un seul plan un champ/contrechamp entre les personnages. Le clown regarde Marie mais le plan donne davantage l'impression qu'il s'adresse au reflet, à la part cachée de Marie, à sa conscience, à son âme. Dans ce jeu de miroirs interposés, la scène prend les atours d'une séance de psychanalyse. Le clown tente de faire tomber les masques, d'aider Marie à quitter sa carapace et ses habits de lumière. Le vieil homme cerne le malaise de la danseuse, son immobilisme, son incapacité à aller de l'avant : « Tu n'oses pas te démaquiller ni rester maquillée. Tu n'oses pas partir et tu n'oses pas rester. ». Il poursuit en affirmant qu'« une seule fois dans sa vie, on se voit clairement. Tous les remparts qu'on a

118 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op.cit.*, p. 160.

119 Oscar Bloch, Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, coll. « Quadrige dicos poche », 2008, p. 541.

construits tombent... Et l'on demeure nu et grelottant. (...) À cet instant, on n'ose ni vivre ni mourir. ». Son mal-être à découvert, renvoyée à sa fragilité et ses faiblesses, la jeune femme fond en larmes. Le miroir intervient comme une interrogation sur soi, un moyen d'introspection. Il est une mise en procès, un révélateur, un objet moral en tant qu'il confronte le sujet à ses démons intérieurs.



*Jeux d'été* – Ingmar Bergman

Dans *Le Miroir*, il est à noter que les deux seuls acteurs dont l'image se reflète dans un miroir sont justement ceux qui interprètent un double-rôle : Margarita Terekhova (Maroussia, la mère/Natalia, la femme) et Ignat Daniltsev Jankovski (Ignat/Aliocha adolescent). Le miroir, tout comme le souvenir chez Tarkovski, s'affirme comme un processus d'identification. Lors d'une dispute entre Aliocha et Natalia, celle-ci se regarde dans un miroir durant toute la scène alors que le cinéaste évoque la ressemblance physique entre sa femme et sa mère. Dans la même scène, le reflet d'Ignat est entraperçu dans un miroir



tandis qu'Aliocha s'adresse à son fils. Par ces miroirs, Tarkovski établit des



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski

correspondances entre Aliocha et ses proches, le reflet permettant un processus de ressemblance, une possibilité d'établir des liens entre soi et les autres. D'autres miroirs parsèment le film. Lors d'une scène de rêve, la mère du cinéaste (jeune) s'avance vers une surface de verre polie où se reflète son image en vieille dame. Ici, le miroir sert d'élément de liaison, de mise en parallèle du passé avec le présent. Ailleurs dans le film, lors d'un souvenir où Aliocha



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski

adolescent et sa mère rendent visite à Nadejda Petrovna, le jeune garçon s'observe dans un miroir accroché dans le salon. La caméra avance en zoomant vers la surface plane. Au plan suivant, la caméra change d'axe et zoom cette fois-ci sur Aliocha. Accompagnés par un extrait du semi-opéra *The Indian Queen* d'Henry Purcell, ces deux plans agissent comme une épiphanie, un moment où Aliocha se révèle à lui-même. Ce moment singulier ne fait que reprendre tout le discours du film autour du souvenir : il est une façon de se reconnaître, de se révéler, d'explorer son rapport à soi et aux autres.

Plus que l'objet lui-même, c'est l'idée du miroir qui contamine tout le film. Il y a l'impossible image d'Aliocha qu'aucun miroir ne viendra refléter, traduisant la crise identitaire du cinéaste (qui confond l'image de sa mère et sa femme, son fils et lui-même enfant) ; mais aussi la structure en correspondances et en réfléchissements du long-métrage. Dans son apparent désordre, le film est construit dans une remarquable logique d'échos où les images se répondent à distance :

« (...) les trois images [archive, rêve et souvenir] peuvent se répondre comme dans une fugue musicale où le même élément mélodique est repris avec des tonalités différentes : c'est ainsi que l'épisode de la grenade (souvenir) et l'image de l'explosion nucléaire (archive) se rejoignent visuellement dans l'image (rêve) de la flammèche lumineuse mystérieusement tenue entre deux mains féminines. Plus encore, l'image des ballons soviétiques en apesanteur (archive) se conjugue avec l'image onirique de la mère en lévitation et finit par s'actualiser dans l'image finale de la mort du narrateur avec l'oiseau prenant son envol de la couche mortuaire<sup>120</sup>. »

Ces reprises de figures et de formes font du film un vaste réseau de miroirs, donnant une nouvelle perspective au temps en n'étant plus linéaire mais cyclique comme le note Antoine de Baecque :

« Tarkovski a construit son film à partir de deux miroirs. Un premier, placé en fin de course (dans l'hôpital où meurt le héros) reflète la vie passé. Un second, situé à l'origine de l'histoire, renvoie au présent du narrateur. (...) Son regard, pris entre deux miroirs, celui de la mémoire présent où se reflète le passé et celui du souvenir passé où l'on voit le présent, ce regard se transporte de l'un à l'autre en d'infimes variations. C'est l'infini spéculaire du récit tarkovskien<sup>121</sup>. »

120 Jean-Yves Heurtebise, « Le cinéma en miroir dans *Persona* et *Le Miroir* », *Cinergon* (Lézignan-Corbières), n°19-20, 2010, p. 114.

121 Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski, op. cit.*, pp. 79-80.

Le souvenir ne se cantonne plus au passé mais devient une résonance du présent. Dans un réfléchissement permanent, les temporalités se renvoient sans cesse l'une à l'autre, démultipliant ainsi les images, faisant du film un ensemble de variations en orbite autour de quelques thèmes :

« *Le Miroir* constitue un cristal tournant, à deux faces si on le rapporte au personnage adulte invisible (sa mère, sa femme), à quatre faces si on le rapporte au deux couples visibles (sa mère et l'enfant qu'il a été, sa femme et l'enfant qu'il a). Et le cristal tourne sur lui-même, comme une tête chercheuse qui interroge un milieu opaque : Qu'est-ce que la Russie, qu'est-ce que la Russie... ?<sup>122</sup> »

Plus que de simples reprises de formes, ces renvois en miroir sont davantage des interrogations que des réponses, un agrégat de questions tournant en rond chez le cinéaste : Qui suis-je ? D'où viens-je ? Où en suis-je dans mes relations avec les autres ? Comment parler de la Russie ? Qui sont mes semblables ? Au sein de cette structure en miroirs, le souvenir s'affirme comme un perpétuel ressassement, une remise en question incessante.

Quelques miroirs ponctuent le film d'Angelopoulos. Mais, plutôt que d'être utilisés dans leur fonction réfléchissante, le cinéaste les utilise pour leur forme géométrique et leur placement dans l'espace. Ils deviennent des cadres dans le cadre, définissent de nouveaux recoins et contribuent à isoler les personnages qui s'y reflètent. C'est le cas notamment lorsque Alexandre et l'enfant font une halte dans un café. La caméra s'arrête sur un imposant miroir vertical accroché à un mur. L'enfant passe devant, regarde autour de lui, puis s'en va. Quelques secondes plus tard, Alexandre vient à son tour se placer devant. Ici, le miroir fragmente l'espace et isole les personnages dans un cadre. Dans l'intermittence du passage de l'enfant et d'Alexandre, le miroir réfléchit la solitude, la vacuité et l'abandon. Dans cet unique plan, l'épure de l'espace, le surcadrage et le décalage déphasent les personnages l'un de l'autre.



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

\*\*\*

<sup>122</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 101.

Trace survivant au passage des années, miroir renvoyant le sujet à lui-même, à ce qu'il est et à ce qu'il est devenu, le souvenir, perçu sous l'image de l'empreinte et du fragment, devient une mise en perspective du temps en instaurant un dialogue entre présent et passé. Si ces métaphores sont aussi juste pour traiter du souvenir au cinéma, c'est parce qu'elles permettent de comprendre un peu mieux l'émotion générée par l'acte de réminiscence. L'empreinte et le fragment laissent entendre qu'une vie parallèle conservant le passé accompagne en filigrane notre vie actuelle : Torrigne perdue par le biais de la photographie de Jacques ; le souvenir d'Henrik se matérialise dans son journal intime ; en voyant les êtres de son présent, Aliocha les identifie à ceux du passé. Notre existence se dédouble entre un quotidien prosaïque et un passé préservé en sourdine et comme en miroir, n'attendant plus que le moment de son surgissement : « Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc ces deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre<sup>123</sup> ». L'empreinte et le fragment gardent et fixent un moment donné mais le font perdurer et survivre au fil du temps, faisant de la vie un moment constamment partagé entre ce qui est, ce qui advient et ce qui a été (et la projection cinématographique n'est rien d'autre que cette même division simultanée du temps).

---

123 Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, op. cit., p. 136.



## TROISIÈME PARTIE

« La foudre maintenant peut tomber sur ma tête :  
Jamais ce souvenir ne peut m'être arraché !  
Comme le matelot brisé par la tempête,  
Je m'y tiens attaché.

Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent :  
Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,  
Ni si ces vastes cieux éclaireront demain  
Ce qu'ils ensevelissent.

Je me dis seulement : « À cette heure, en ce lieu,  
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.  
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,  
Et je l'emporte à Dieu ! »<sup>124</sup> »

Alfred de Musset



## LA RÉCONCILIATION



<sup>124</sup> Alfred de Musset, « Souvenirs » (1841), in *Poésies complètes*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1933, p. 409.

---

**L**  
**Reconfigurer**  
**le**  
**passé**

---

Le souvenir, entrevu sous la métaphore de l'empreinte et du fragment, permet de passer, par divers procédés de montage, d'un temps à l'autre. Mais il ne doit pas être entendu comme un simple raccord entre présent et passé. Il offre la possibilité de déceler un sens dans le passé, de reconfigurer celui-ci sous un nouveau jour. Chaque souvenir est

une investigation, une enquête cherchant à mieux comprendre un fait, une action, des êtres. La réminiscence de Jacques dans *Les Dernières vacances* n'a pas une origine purement nostalgique : elle lui permet de comprendre la façon dont ces ultimes vacances à Torrigne annonçaient le champ du cygne de son enfance. Dans *Jeux d'été*, Marie se souvient pour mieux affronter la mort et le deuil inaccompli d'Henrik. Aliocha retourne dans le passé pour renouer des liens avec ses proches. Quant à Alexandre, son incursion dans ses souvenirs lui permet de comprendre qu'il n'a pas su suffisamment profiter du jour présent avec sa défunte femme. Reconfigurer son passé, c'est tenter de rétablir du lien entre soi et les autres. C'est aussi lui donner un sens, le réinventer, l'exalter. Aussi, de quelle manière les films du corpus réorganisent-ils le passé et célèbrent-ils par là même toute la puissance de la mémoire ?

\*\*\*

## 1. Instauration d'un sens à la mémoire

De quelle façon le souvenir peut-il devenir une totalité signifiante ? Donner un sens à la mémoire, c'est à la fois lui donner une direction et une valeur. Dans les quatre films du corpus, les souvenirs sont organisés selon un parcours ramenant les protagonistes à leur point de départ tout en les transformant. La remémoration s'entrevoyait comme acte moral en tant qu'il bouleverse et change le personnage mais aussi comme acte éthique par sa capacité à unir et réconcilier une mémoire souffrante.

### *A. La forme du souvenir : la boucle.*

Les effets de miroir évoqués plus haut induisent, dans les films du corpus, des structures narratives faites d'appels, de rappels, de renvois, de réflexions, de reproductions, d'échos et de ressemblances. Le parcours que trace chaque film ne commence pas classiquement d'un point A pour aboutir à un point B mais n'est qu'une suite d'allers-retours

entre point A et point B. Les films se terminent tous sur ce point A, par là où ils ont commencé : *Les Dernières vacances* débute et s'achève dans la salle de classe de Jacques ; *Jeux d'été* s'ouvre et se ferme sur l'opéra de Stockholm ; *Le Miroir* (si l'on excepte le prologue pré-générique) commence et se termine dans la campagne qui environne la maison d'enfance d'Aliocha ; *L'Éternité et Un Jour* démarre et se clôt sur l'ancienne demeure en bord de mer d'Alexandre. Ce constat appuie l'idée que ces films n'avancent pas et quand bien même les personnages se meuvent, comme Marie se rendant sur l'île de ses vacances ou Alexandre allant avec l'enfant migrant jusqu'à la frontière macédonienne, c'est pour mieux retourner d'où ils viennent. Le souvenir pourrait être le degré zéro de la dramaturgie : dans les quatre films du corpus, aucun coup de théâtre, aucun renversement de situation ou bouleversement notable ne survient. Quelques micro-événements étoffent la ligne dramatique sans pour autant la perturber radicalement : dans *Les Dernières Vacances*, c'est le face-à-face entre Jacques et le professeur qui interrompt la rêverie de l'adolescent ; dans *Jeux d'été*, ce sont les disputes entre Marie et son amant, les retrouvailles avec l'oncle Erland ; dans *Le Miroir*, les querelles entre Aliocha et sa femme ponctuent le présent. Seul *L'Éternité et Un Jour* propose un arc narratif plus classique avec l'histoire entre Alexandre et l'enfant migrant, de la rencontre au voyage pour finir par les adieux et la séparation. Cependant, cet embryon d'histoire se voit sans cesse perturbé par les retours dans le passé. Le minimalisme de la ligne dramatique ne signifie pas pour autant une monotonie ou un immobilisme de celle-ci. Avancer n'est pas synonyme d'une absence d'évolution. Les personnages reviennent vers le point A, mais transformés par leur voyage au point B. Le souvenir n'est pas un événement dramatique (comment pourrait-il l'être puisqu'il est déjà passé, advenu, révolu ? Il est le contraire même du suspens) mais produit un saut qualitatif. Après s'être engouffré dans les tréfonds de sa mémoire, le protagoniste en ressort métamorphosé. Le retour au point de départ n'est nullement régressif mais devient, au contraire, le début d'autre chose, un nouveau point de départ laissant entrevoir des perspectives plus heureuses et sereines.

La boucle semble ainsi être la forme du souvenir et des films du corpus. Les points de départ et d'arrivée sont les mêmes mais le trajet parcouru pour aller de l'un à l'autre intervient comme la possibilité d'une évolution, d'un changement. Dans le film de Théo Angelopoulos, cette idée de la boucle est figurée directement. Après avoir rendu visite à sa mère malade, Alexandre retrouve le jeune migrant sur les trottoirs de la ville plongés dans la pénombre de la nuit. L'enfant annonce à l'écrivain qu'il va embarquer sur un bateau mais face à ces adieux précipités, le vieil homme demande dans un cri de désespoir à son jeune ami de rester avec lui

avant de partir. Voyant passer un bus, Alexandre propose à l'enfant de monter à l'intérieur. Le véhicule effectue un trajet en circuit fermé et dépose les deux voyageurs à l'endroit d'où il sont partis. Cette boucle est appuyée par la présence de trois cyclistes affublés de coupe-vents d'un jaune éclatant au début, au milieu et à la fin du trajet. D'autres éléments dans le film reprennent la forme de la boucle, notamment les mouvements de caméra. Lorsqu'au début du film Alexandre se rend chez sa fille, la caméra filme l'écrivain de dos dans l'embrasure de la porte. Après une discussion entre l'écrivain et sa fille, la séquence est entrecoupée par une insertion dans le passé. Elle reprend dans l'appartement et se conclut, comme elle avait commencé, au seuil de la porte. Les mouvements de la caméra, tout en courbe et ondulation, appuient ce sentiment de boucle, trajectoire qui se retrouve dans *Le Miroir* où Tarkovski exploite le plus souvent les intérieurs par des panoramiques circulaires ramenant les plans à leur point de départ.

Dans les quatre films, revenir à son point de départ au terme d'une boucle n'est pas rejouer et répéter à l'identique ce départ. La structure n'est pas un simple palindrome. Au terme de son périple dans les méandres de sa mémoire, le protagoniste est changé tout en restant le même. La répétition se fait dans la différence, différence qui est apportée par le



*Jeux d'été – Ingmar Bergman*

nouvel état d'esprit du personnage. Dans les films du corpus, cette répétition se joue, comme annoncée plus haut, par la reprise, à la fin, des lieux qui ouvraient le film. Mais de quelle façon s'incarne cette différence ? Le changement d'angle et le champ/contrechamp peuvent être des solutions. Dans *Jeux d'été*, des scènes montrent Marie recluse dans sa loge se regardant dans un miroir avant et après les flash-back. Au début du film, son regard est tourné vers la gauche du cadre tandis qu'à la fin, il est orienté vers la droite. Le premier connote une attitude mélancolique quand le second laisse une impression de certitude. Avec un même lieu et une même posture, Bergman indique deux états d'esprit différents.

Par ce simple changement d'angle de prise de vue, le cinéaste inclut de la différence dans la répétition. De la même façon, Tarkovski induit de l'altérité dans le semblable en déplaçant simplement sa caméra. Après le prologue et le générique, *Le Miroir* s'ouvre sur la mère d'Aliocha juchée sur une barrière en bois, fixant une

campagne verdoyante où se devine au fond la lisière d'une forêt. En filmant depuis le cœur de cette forêt, le dernier plan du film pourrait être le contrechamp et l'envers de ce premier. Une nouvelle fois, le changement de vision sur un même lieu renforce la notion de différence dans la reprise, confirmant la forme en boucle de ces films. Dans *Le Miroir*, le rapprochement entre ces plans est appuyé par la présence de la mère d'Aliocha dans les deux. Mais celle-ci est présentée à deux âges différents : jeune dans le premier, âgée dans le second. C'est ce qui se produit également dans *L'Éternité et Un Jour* avec cette fois-ci la reprise du même angle de caméra. Dans le prologue, Alexandre enfant et ses camarades, filmés de dos en plan d'ensemble, se jettent dans la mer. L'ultime plan du film reprend le premier : Alexandre, cette fois-ci vieux,



Même lieu, même végétation entre ces deux plans, mais aussi même moment de la journée – le crépuscule – comme l'indiquent les reflets bleutés et violets du ciel.

est filmé aussi de dos et en plan moyen. L'effet de ressemblance entre les deux plans est accentué par le travail de la bande-son. À la fin du premier plan, une voix acousmatique (probablement la mère d'Alexandre) crie au loin le prénom de son fils. Cette même voix revient à la fin du dernier plan, plus faiblement, au milieu du ressac des vagues. Le son ajoute un élément de connexion entre ces deux plans où le visuel se conjugue avec le sonore. Le film va de la *mer* à la *mer* et, dans une lecture plus lacanienne, de la *mère* à la *mère*.



Ces deux plans se rejoignent en de nombreux points mais se distinguent par deux atmosphères lumineuses différentes (l'aube et le milieu de la journée).

### *B. La mémoire en partage.*

Face à la complexité narrative et structurelle qu'implique le mélange de fragments du présent et du passé, les cinéastes du corpus tentent d'organiser une circulation cohérente dans

leurs films. Si le sens de la mémoire s'entend comme une direction, un parcours à suivre, il peut également recouvrir l'idée d'une signification à donner à ses souvenirs. Ceux-ci ne sont plus une suite aléatoire d'instantanés passés revécus avec nostalgie mais une suite logique portant un message. La mémoire devient un tout signifiant agissant selon une certaine perspective. Dans *Le Miroir*, Tarkovski tente ainsi de faire intercéder sa mémoire personnelle avec une histoire plus universelle. Cela passe par l'utilisation de documents d'archives reprenant des événements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle. Ces images deviennent, par leur assimilation dans un contenu intime, une façon d'écrire et de raconter l'Histoire non pas de façon officielle mais de l'intérieur. Les nombreux courriers que Tarkovski a reçu à propos du *Miroir*, qu'il retranscrit dans *Le Temps scellé*, témoignent de l'identification des spectateurs à l'histoire du cinéaste : « Merci pour *Le Miroir*. Mon enfance a été aussi comme celle que vous nous montrez... Mais comment l'avez-vous su ? <sup>125</sup> » ; « Je vous écris au sujet du *Miroir*. Ce film, je ne veux pas en parler : car je vis à travers lui. <sup>126</sup> ». Si tant de spectateurs se sont reconnus dans ce film, c'est que l'œuvre de Tarkovski dépasse le simple cadre de l'autobiographie pour s'étendre à la peinture d'un peuple, d'une nation.

Les documents d'archive insérés dans le film sont de trois sortes : il y a tout d'abord des actualités filmées (la Retirada avec les bombardements d'une ville espagnole et la fuite des habitants, un envol de montgolfières soviétiques, le défilé triomphant des troupes soviétiques dans les rues, l'entrée des chars de l'Armée Rouge dans Berlin, les ruines de la capitale allemande, le cadavre d'Hitler, l'explosion de la bombe nucléaire sur Hiroshima), un film de propagande (des images de la révolution culturelle avec une foule de Chinois exultants, brandissant le Petit Livre rouge et des portraits de Mao Zedong) et un film amateur tourné par un soldat soviétique présentant la traversée du lac Sivas par l'Armée rouge. Le point commun de tous ces documents est qu'ils présentent des événements historiques notoires, facilement identifiables et datables. Chaque spectateur peut reconnaître la dépouille du dictateur nazi, le champignon nucléaire, les portraits du dirigeant chinois, le sigle de l'URSS. Quand bien même quelqu'un ne reconnaîtrait pas la Retirada, Tarkovski prend soin d'accompagner ces images d'un chant espagnol pour faciliter la reconnaissance. Les événements présentés dans ces images d'archives se concentrent sur trente ans (de 1936 pour la Guerre civile espagnole à 1966 pour la révolution culturelle) avec pour cœur la Seconde Guerre mondiale. L'autre point commun de ces documents d'archive est de ne présenter que des images de groupes et de foules. Pas d'individualisme donc mais des mouvements

<sup>125</sup> Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 17.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 18.

collectifs. Ces images ne sont pas d'ordre privé et intime mais appartiennent à tous en se faisant les relais d'événements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, ces images sont porteuses d'une mémoire collective, selon la définition qu'en donne Maurice Halbwachs : « (...) on peut parler de mémoire collective quand nous évoquons un événement qui tenait une place dans la vie de notre groupe et que nous avons envisagé, que nous envisageons maintenant encore au moment où nous nous le rappelons, du point de vue de ce groupe<sup>127</sup> ». Tarkovski regarde ces images non pas pour lui-même mais en homme du XX<sup>e</sup> siècle, conscient d'être héritier, tout comme ses semblables, de l'Histoire qui y est montrée. Malgré la diversité des événements présentés, ces images se rejoignent par certaines similitudes formelles et thématiques : l'Armée rouge échappant à l'aviation allemande lors de la traversée du lac de Sivas reprend la fuite des Espagnols ; les acclamations des Chinois reprennent celles de la foule lors du défilé militaire ; l'éclatement de la bombe A entre en résonance avec les bombardements sur les cités espagnoles ; le « champignon » de l'explosion ressemble à la forme des montgolfières soviétiques. À travers ces images d'archive se dessine un concentré d'histoire, traversant les années, les peuples et les régions géographiques, de la péninsule ibérique à l'Extrême-Orient. Dans un même geste, Tarkovski embrase les triomphes et les défaites, les exils et les soulèvements populaires.



Bombardement d'une ville espagnole



Fuite des citadins espagnols



La révolution culturelle



Éclatement de la bombe atomique à Hiroshima



Traversée du lac Sivas par l'Armée rouge



Défilé militaire

Malgré son contenu intime, *Le Miroir* entre en résonance avec une Histoire récente. La

127 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997, p. 65-66.

Seconde Guerre mondiale est largement évoquée dans le film, notamment par l'absence du père, mobilisé au front, et lors d'une séquence d'entraînement militaire où le jeune Aliocha fait ses premières armes. Mais c'est au travers du personnage de la mère que Tarkovski évoque l'actualité la plus traumatique pour les Russes : le souvenir de la dictature stalinienne. Une séquence en flash-back située au début du film montre la mère d'Aliocha affolée, courant à toute vitesse sous la pluie. Elle se rend sur son lieu de travail, une imprimerie, pour vérifier, au milieu du vacarme des rotatives, les impressions du jour. Après avoir lu les épreuves, elle se détend, visiblement soulagée. Pour un occidental, la scène paraît absconse, mais pour un Russe, elle est lourdement chargée de sens comme le rappelle le critique Pierre Murat : « Pour un Russe qui voit le film, c'est évident. C'est une anecdote très célèbre. Il y a beaucoup de journalistes qui ont laissé passer une faute d'imprimerie sur le nom du camarade Staline et qui n'en sont jamais revenus<sup>128</sup> ». La fiction prend le relais de l'Histoire, en relate les émotions, les craintes et les peurs. Entre l'évocation d'événements historiques majeurs et pareilles anecdotes, Tarkovski se fait témoin de l'Histoire.

Pour saisir pleinement la dimension collective du *Miroir*, il convient de le replacer dans son contexte. Le film est réalisé au début de la décennie 1970, période délicate pour l'URSS. Après le dégel initié par Nikita Khrouchtchev en 1956, Léonid Brejnev, arrivé au pouvoir en 1964, durcit le régime et augmente la répression. L'URSS va peu à peu entrer dans une phase de stagnation économique à laquelle s'ajoute une hausse de la criminalité et de l'alcoolisme ainsi qu'une aggravation de la mortalité infantile. Un sentiment de méfiance vis-à-vis du pouvoir commence à naître au sein de l'opinion publique : « l'hypocrisie d'une bonne partie des dirigeants, qui combinaient des exhortations moralisatrices à l'usage des travailleurs avec des comportements qui étaient aux antipodes, alimentait un phénomène identique dans la population, obligée de vivre continuellement dans des conditions de pénurie<sup>129</sup> ». Économie au point mort, problèmes sociaux croissants, direction corrompue, intelligentsia muselée, l'URSS semble à bout de souffle et sa population en plein doute. En puisant dans le mythe de la Russie éternelle, laissant croire que malgré les guerres, les dictatures et les conflits, l'âme russe perdure, *Le Miroir* peut s'entrevoir comme une tentative de Tarkovski d'offrir à ses compatriotes un point de repère en même temps qu'un signe d'espoir. Malgré cette période de trouble et de suspicion, quelque chose subsiste de l'identité russe profonde, et, plus largement,

128 « *Le Miroir*, par Pierre Murat », commentaire du film par Pierre Murat, réalisé par Pierre Denois, in *Le Miroir*, DVD, réalisé par Andreï Tarkovski, Potemkine Films, Agnès B. DVD, 2011, 00:02:25.

129 Andrea Graziosi, *Histoire de l'URSS*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio. L'Histoire et ses problèmes », 2010, p. 282.

de l'humanité. Le souvenir devient un thème éthique, une solution pour rétablir des liens entre les hommes, ce que soulignent Bálint Andràs Kovàcs et Akos Szilàgyi :

« Pour permettre le renouveau moral, il faut entrer en relation avec d'autres consciences, avec le passé, retrouver la continuité et la capacité de dialoguer. Grâce au souvenir, une relation s'établit entre les différentes générations, le passé et le présent de l'Histoire russe, l'intelligentsia et le peuple, le fils et la mère, le mari et la femme, l'enfant et l'adulte<sup>130</sup>. »

Convoquer ces images d'archives est une façon pour Tarkovski de se placer aux côtés de ses congénères, de montrer que la même Histoire a été vécue et partagée. Les difficultés qu'entretient Aliocha avec ses proches (divorce, perte de la mère, absence du père) ne sont rien d'autre qu'une transposition intime de la crise relationnelle chez les Russes.

De cette espérance nouvelle que Tarkovski souhaite voir naître grâce à son film survient un sentiment de résistance chez le spectateur : résistance au système communiste, à la politique répressive et autoritaire des dirigeants soviétiques, à la censure artistique<sup>131</sup>. Dans le film, cette résistance s'incarne dans une image d'archive, celle montrant la traversée du lac Sivas (zone marécageuse située entre la péninsule de Crimée et l'Ukraine) par l'Armée Rouge, en 1943, alors que les avions allemands mitraillaient les soldats soviétiques. Tarkovski avoue être resté « absolument pantois<sup>132</sup> » à la vision de ces images, certain que « cet épisode allait devenir le centre, le nerf et le cœur d'un film qui n'avait été au départ qu'un souvenir lyrique intimiste<sup>133</sup> ». Le cinéaste s'identifie complètement à ce document d'archive :

« Il y avait là une image d'une force dramatique inouïe, qui semblait m'appartenir, m'être personnelle, comme si je l'avais portée en moi, ou en avais moi-même souffert. (...) Elle racontait toute cette souffrance, tout le prix à payer pour ce dénommé "progrès historique", et les innombrables victimes sur lesquelles il repose. (...) La vérité fixée ici avec précision et simplicité, imprimée sur la pellicule, cessait de seulement ressembler à la vérité. Elle se métamorphosait en une image de l'action héroïque et du prix du sacrifice.

130 Bálint Andràs Kovàcs, Akos Szilàgyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 108.

131 Cette censure artistique, Tarkovski en a été victime toute sa vie. Les autorités n'ont eu de cesse de brider tous ses projets, de refréner l'avancée de sa carrière cinématographique, de réduire au minimum la distribution nationale et internationale de ses films. C'est avec *Le Miroir* que s'aggravent sévèrement les relations entre le cinéaste et les autorités. Dans une lettre datée du 15 juin 1983 adressée au président du Goskino (organisme de censure créé en 1922), Tarkovski commente amèrement la décision prise par l'institution à l'égard de la sortie du *Miroir* : « "Je n'ai rien compris." Le haut de la pyramide détient la vérité, pourrait-on dire. Cela signifie que, si vous-même n'y aviez rien compris, personne au monde n'en aurait été capable. Conséquence : classement en deuxième catégorie, une quantité dérisoire de copies (pour que l'auteur n'ait rien à manger et, une fois encore, pour qu'il connaisse sa valeur et sa place), aucun retentissement dans la presse, condamnation au silence. », Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 293.

132 *Ibid.*, p. 154.

133 *Ibid.*, p. 155.

Elle devenait l'image d'un tournant historique payé à un prix inimaginable. Cette image avait une résonance particulièrement percutante et douloureuse, parce qu'elle ne montrait rien que des hommes, des hommes enfoncés dans la boue jusqu'aux genoux, et avançant à travers un marécage qui se perdait à l'horizon sous un ciel blanc et plat. Très peu devaient survivre. La richesse de ce document faisait naître une émotion qui était proche de la catharsis<sup>134</sup>. »

Ces images deviennent une incarnation du destin russe, un reflet de la situation actuelle déliquescence de l'URSS préservant malgré tout l'espoir de se relever : malgré la mitraille, l'épuisement, le chemin boueux et l'absence d'horizon, l'armée (le peuple) continue d'avancer.

Malgré sa tonalité autobiographique, *Le Miroir* n'est pas plus un plaidoyer pour l'individualisme qu'une œuvre égocentrique ou narcissique. Tarkovski ne s'enferme pas dans une quelconque tour d'ivoire et reste soucieux de construire son propos en relation avec le reste du monde : « J'ai attaché dans tous mes films une grande importance aux racines, aux liens avec la maison paternelles, avec l'enfance, avec la patrie, avec la Terre. Il était primordial pour moi d'établir mon appartenance à une tradition, à une culture, à un cercle d'hommes ou d'idées<sup>135</sup> ». Dans un mouvement centrifuge constant, animé d'un projet allocentrique, le film part d'une mémoire personnelle pour mieux évoquer l'insertion de celle-ci dans une histoire collective : « Le cinéaste annexe à sa propre conscience meurtrie la souffrance du corps russe tout entier. (...) Il supporte l'âme meurtrie d'un peuple perdu<sup>136</sup> ». Le souvenir intime est une façon de régénérer et de personnaliser l'histoire collective, de lui donner une consistance, une chaire, une réalité, un visage. L'intime et le collectif ne s'opposent plus l'un à l'autre mais deviennent les éléments d'une dialectique aboutissant au rétablissement d'une mémoire malade : « Il s'agit non seulement de la mémoire d'un seul individu en tant que condition de la guérison d'une conscience malade, mais aussi de celle de toute la société : que vaut l'homme sans mémoire, le peuple, qui vit constamment dans le présent, qui souffre d'amnésie, pour qui le passé est toujours le prolongement du présent ?<sup>137</sup> » Il y a bien deux mémoires qui se mêlent « l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale », l'une « autobiographique », l'autre « historique<sup>138</sup> » pour reprendre la terminologie de Maurice Halbwachs, mais ces mémoires ne se confondent pas<sup>139</sup> ; elles s'associent pour

134 *Ibid.*, p. 155-156.

135 *Ibid.*, p. 226.

136 Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, *op. cit.*, p. 79.

137 Bálint András Kovács, Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andrei Tarkovski*, *op.cit.*, p. 117.

138 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, *op. cit.*, p. 99.

139 « (...) si la mémoire individuelle peut, pour confirmer tels de ses souvenirs, pour les préciser, et même pour combler quelques unes de ses lacunes, s'appuyer sur la mémoire collective, se replacer en elle, se confondre

tenter de restaurer une Histoire, une mémoire et un présent meurtris.

## 2. Exalter la mémoire.

Les films du corpus font du souvenir, bien plus qu'un thème, une force emportant les protagonistes à différents âges et différents lieux. C'est une énergie en perpétuelle circulation, résorbant ou dilatant le continuum temporel. Les cinéastes dépassent le simple cadre du retour en arrière pour envisager la mémoire dans son ensemble. Ils excèdent ainsi les souvenirs qu'ils présentent pour évoquer un passé plus lointain, presque mythique, rendu enfin accessible. La mémoire est célébrée et sublimée pour sa capacité à transcender et à réinventer le temps.

### *A. Au-delà du souvenir, d'autres souvenirs.*

La puissance de la mémoire est de ne pas s'arrêter seulement à la réminiscence d'un instant précis situé dans un passé aisément localisable mais de transporter une plus grande densité de souvenirs, d'établir un réseau de références traversant les époques. Dans les souvenirs transparaissent en soubassement d'autres souvenirs plus anciens, résurgences de temps ancestraux. Se remémorer devient le moyen d'aller au-delà de ses souvenirs, de se plonger dans la mémoire de ses aïeux et de convoquer un passé inconnu. La mémoire confirme son architecture de cathédrale toute en verticalité mais s'affirme également comme un palimpseste où sur une même surface s'accumulent des couches successives de souvenirs, laissant la possibilité d'aller des derniers écrits vers les plus archaïques. *Les Dernières vacances*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* laissent entrevoir, dans des perspectives différentes, cette possibilité du souvenir à aller à l'encontre d'autres mémoires. Le souvenir n'est plus une fin en soi mais un élément de liaison raccordant le présent à un passé immémorial.

Au premier tiers du film de Roger Leenhardt, lors de la soirée d'anniversaire de Juliette, des danses jouées au piano agrémentent la fête. Aux premières notes d'un quadrille, l'oncle Walter soupire mélancoliquement en reconnaissant la musique. Les enfants demandent au vieil homme ce qu'est le quadrille. S'ensuit un court dialogue aux accents nostalgiques entre l'oncle Walter et Cécile Simonet, la mère de Jacques :

---

momentanément avec elle, elle n'en suit pas moins sa voie propre, et tout cet apport extérieur est assimilé et incorporé progressivement à sa substance. La mémoire collective, d'autre part, enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. Elle évolue suivant ses lois, et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelques fois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle. », *Ibid.*, pp. 97-98.

« (Oncle Walter) - Nous l'avons souvent dansé ici quand nous étions comme vous une bande de cousins, de frères et de sœurs.

(Cécile Simonet) - Tu te souviens Walter, la dernière grande soirée l'été d'avant-guerre ?

(Oncle Walter) - 1913... J'avais vingt ans de moins.

(Cécile Simonet) - J'avais vingt ans... »

L'espace d'un instant s'éveille un Torrigne d'un autre temps, d'une époque que les enfants n'ont pas connue. Un lien se tisse entre les anciens et les plus jeunes par le biais d'une danse surgissant d'outre-tombe. Ce souvenir dans le souvenir permet une nouvelle fois d'inscrire Torrigne dans une dimension patrimoniale, s'imposant comme un lieu transmis en héritage de génération en génération. L'histoire de ce temps est rejouée dans le présent. La datation précise qui évoque en creux la Première Guerre mondiale n'est pas anodine. Elle situe ce souvenir heureux avant une tragédie, situation parallèle à celle que dresse le film *les vacances d'été* avant le drame de la vente de Torrigne. Le souvenir de Jacques, celui de l'oncle Walter et de Cécile Simonet évoquent des dernières fois semblables : les dernières vacances, la « dernière grande soirée ». Au terme de cet aparté dans le passé, les enfants insistent auprès de l'oncle Walter pour que les adultes dansent le quadrille. Le vieil homme est hésitant : « Mais tout était différent, mes enfants ! Les messieurs étaient en habits noirs, les dames en robes longues, et la galerie était éclairée par des guirlandes de lanternes vénitienes ». Les fameuses lanternes sont aussitôt sorties du grenier et le quadrille à nouveau dansé par les adultes. Cette « reconstitution historique » improvisée régénère un passé enfoui dans les mémoires, revitalisé par un passage de génération autour de la danse (à la fin de la scène, adultes et enfants dansent même ensemble).

*Le Miroir* établit également des passerelles entre les générations, des plus anciennes aux plus actuelles, par le biais de l'art. Dans les souvenirs d'Aliocha, Tarkovski inclut plusieurs références picturales. Le tableau *Chasseurs dans la neige* (1565) de Pieter Brueghel l'Ancien est repris au travers d'un plan, des esquisses de Leonard de Vinci sont convoquées lorsque le jeune Aliocha feuillette un ouvrage sur le maître italien. L'art des icônes slaves est également mentionné au travers d'un plan sur une jeune fille dont le regard fixe et méditatif vers le spectateur ainsi que la posture particulière l'apparente à une Vierge d'icône, sentiment renforcé par la lumière dorée du plan rapprochant celui-ci d'une enluminure. En puisant dans ces productions du Moyen-Âge et de la Renaissance, le film ouvre ses portes vers d'autres temps et d'autres cultures. L'art sert de fil conducteur entre les époques et les peuples.

« Nostalgie de l'idéal<sup>140</sup> », il est, à la manière du souvenir, une remontée vers des origines lointaines. *Le Miroir* déroule une philosophie du temps où celui-ci n'est plus une succession mais une superposition d'époques, où présent, passé, Renaissance et Moyen-Âge s'accordent en un même lieu. Tarkovski ne cherche pas, dans sa structure narrative, à cloisonner distinctement chaque époque mais à les nouer entre elles au sein de la même séquence : ainsi un portrait de style renaissant permet de basculer dans le présent sur le visage de la femme d'Aliocha.



Reprise dans ce plan du tableau de Brueghel l'Ancien avec un semblable paysage sous la neige, une même perspective, un personnage à l'avant-plan, d'autres, simples points noirs, à l'arrière plan, les mêmes arbres caducs sur la gauche.



Si la matière diffère (couleur/noir et blanc, peinture à l'huile/image cinématographique), le cadre resserrée et la légère moue ennuyée du modèle rapprochent ces deux images.



Slaves ou italiennes, ces références picturales se rejoignent autour de l'art du portrait.

Pour autant, Tarkovski ne s'enferme par dans un passéisme conservateur et réactionnaire. L'art est perçu comme un idéal parce qu'il offre la possibilité de recréer du lien dans un présent meurtri. Ce n'est pas un hasard si les références picturales sont accolées à des figures d'enfants. Pour Maurice Halbwachs, « dès que l'enfant dépasse l'étape de la vie purement sensitive, dès qu'il s'intéresse à la signification des images et tableaux qu'il perçoit, on peut dire qu'il pense en commun avec les autres, et que sa pensée se partage entre le flot des impressions toutes personnelles et divers courants de pensée collective<sup>141</sup> ». Convoquer ces tableaux est une façon de rassembler les peuples dans un espace familier et universel : la culture picturale européenne par les références à Brueghel l'Ancien et Leonard de Vinci ; la culture slave et orthodoxe par les icônes, plus proche du réalisateur (son deuxième film

140 C'est le titre d'un chapitre du *Temps scellé*.

141 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, op. cit., p. 108.

*Andrei Roublev* retrace la vie du moine et peintre d'icône du même nom). *Le Miroir* affirme ainsi sa portée populaire<sup>142</sup>.

L'espace d'une séquence, *L'Éternité et Un Jour* plonge également dans un autre siècle. Après s'être arrêté au bord d'une route de campagne, Alexandre et l'enfant migrant longent le bord d'une rivière. L'écrivain raconte à son jeune ami l'histoire du célèbre poète Dionýsios Solomós qui, vivant en Italie, décide de revenir dans son pays natal où la révolution bat son plein. À ces mots, le film bascule dans le XIX<sup>e</sup> siècle pour raconter l'histoire du poète. Arrivé en Grèce, l'homme souhaite chanter la révolution mais ne connaît pas la langue des Hellènes. Pour constituer son vocabulaire, il achète des mots aux villageois, pêcheurs et paysans qu'il rencontre sur son chemin. Ainsi, il peut écrire son « Hymne à la liberté » (qui deviendra l'hymne national grec) mais aussi d'autres poèmes dont « Libres assiégés » qui restera inachevé. Achever ce poème, c'est le projet qui occupe Alexandre depuis la mort de sa femme comme l'indique la fille de l'écrivain au début du film. Par cette parenthèse dans un autre temps, Angelopoulos donne à son film une nouvelle dimension temporelle en établissant un rapport de filiation et d'héritage entre Solomós et Alexandre<sup>143</sup>.

Aller au-delà des souvenirs qui sont racontés est une façon d'explorer les multiples arcanes de la mémoire mais aussi d'entretenir des liens entre les générations, d'ausculter ses gènes et d'assurer la responsabilité d'une succession : dans *Les Dernières vacances*, les enfants doivent faire perdurer le souvenir de Torrigne ; dans *Le Miroir*, Tarkovski se place dans la lignée des illustres peintres qui l'ont précédé non pas pour continuer leur œuvre mais pour porter une conception populaire de l'art ; enfin, *L'Éternité et Un Jour* fait la part belle à la poésie et à la volonté de chanter un peuple comme par le passé.

---

142 Dans *Le Temps scellé*, lorsqu'il explique les relations unissant l'artiste, l'œuvre et les spectateurs, Tarkovski cite une phrase de l'écrivain russe Alexandre Herzen reprenant ses intentions de créer des œuvres populaires, et non populistes : « Le poète, l'artiste, est toujours populaire dans ses œuvres authentiques. Quoi qu'il fasse, quel que soit le but de sa création, il exprime toujours, qu'il le veuille ou non, quelque élément du caractère populaire, et ceci il le fait avec plus de profondeur et de clarté que l'histoire même de ce peuple... » , *op. cit.*, pp. 196-197.

143 Toute la filmographie de Théo Angelopoulos pourrait se lire sous ce rapport de filiation et d'héritage entre présent et passé. Dans *Le Voyage des comédiens* (1975), la pièce de théâtre *Golfo la bergère*, œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle issue du répertoire populaire, est ce legs du passé jouée par la troupe de comédiens du film. *Paysage dans le brouillard* (1988) traite de la recherche d'un père disparu par un frère et une sœur. Dans *Le Regard d'Ulysse* (1995), un cinéaste d'origine grec revient en Grèce pour y chercher les bobines originales d'un film datant des débuts du cinéma. *Athènes, retour sur l'Acropole* (1983), moyen-métrage documentaire, est consacré à la ville antique et à son histoire.

### B. *Le temps sublimé.*

Notion d'esthétique complexe, le sublime est un concept difficile à cerner car il se veut justement incommensurable, irréprésentable, résistant à toute explication rationnelle, plus empirique qu'intellectuel. Il est « l'informe-illimité, qui excède toute présentation et toute durée finie<sup>144</sup> », non pas le Beau mais un sentiment d'effroi, tout ce qui est susceptible de stupéfier, de sidérer et de méduser l'Homme, de provoquer en lui un sentiment de magnificence à la fois captivant et pétrifiant, soit la sensation de l'absolu « capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir<sup>145</sup> ». D'après Jean-Luc Nancy, le sublime est « un sentiment, et plus qu'un sentiment au sens banal, il est l'émotion du sujet à sa limite. Le sujet du sublime, s'il y en a un, est un sujet ému. C'est de l'émotion du sujet qu'il est question dans la pensée du sublime<sup>146</sup> ». Il est la dernière station du champ émotionnel puisqu'il reste aux limites, « ne s'évade pas par-delà la limite. Il y reste, il y a lieu<sup>147</sup> ». Aussi, pour que le sublime soit engendré, il faut que soient esquissés les traits de cette limite. Celle-ci peut intervenir par le recours à l'image : « le sublime, c'est qu'il y ait de l'image, donc de la limite, à même laquelle se fait sentir l'illimitation<sup>148</sup> », mais, plus globalement, par tout ce qui dépasse l'esprit humain et qui excède sa compréhension rationnelle des choses. Le sublime se loge dans les moments de tension où l'Homme tend vers l'infini mais échoue constamment à l'atteindre à cause de sa finitude même :

« Le sentiment du sublime surgirait à la limite de la métaphysique : sur cette marge indéfinie où, ayant atteint son maximum, l'imagination s'efforce de le transgresser – de l'«élargir» (*erweitern*) -, où elle tente d'êtreindre l'infini. Mais sa compréhension est temporellement finie et c'est alors, sur le point de présenter l'imprésentable, qu'elle défaille et s'abîme. Tout ceci aura eu lieu en un seul instant : c'est “en même temps” que l'imagination ressent son extrême tension vers l'infini et son impuissance à l'atteindre<sup>149</sup>. »

Le sublime est un échec, un mouvement sans aboutissement, discontinu et syncopé, marquant les limites de l'imagination humaine. De telles dynamiques brisées se retrouvent dans *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour*. Aliocha et Alexandre se tiennent sur une limite d'où ils peuvent embrasser leur passé mais sont sans cesse ramenés au présent. Dans ces allers-retours

144 Jacob Rogozinski, « Le Don du monde », in Collectif, *Du sublime* (1988), Paris, Belin, coll. « Poche », 2009, p. 252.

145 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2009, p. 96.

146 Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », in Collectif, *Du sublime, op. cit.*, p. 78.

147 *Ibid.*, p. 87.

148 *Ibid.*, p. 67.

149 Jacob Rogozinski, « Le Don du monde », in Collectif, *Du sublime, op. cit.*, pp. 257-258.

entre deux temporalités, ils touchent du doigt quelque chose qui fuit et se dérobe au moment même où ils l'appréhendent, expérimentant ici une expérience du sublime, « l'épreuve d'une syncope, d'un temps syncopé où l'on oscille de l'élaboration progressive d'une figure à la sensibilité de l'évanouissement de la figure qui fuit au moment même où elle se dessine. À l'appréhension/compréhension d'une forme est substitué son revers exact, le sentiment de l'illimité duquel elle se découpe<sup>150</sup> ».

Tout, dans la fin du *Miroir*, est mis en place pour générer du sublime. L'ensemble des



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski

moyens cinématographiques (image, son, montage, mouvement de caméra, gestion du temps) s'associent pour provoquer un effet de sidération. La caméra balaye d'un large panoramique horizontal la campagne environnant la Datcha d'enfance d'Aliocha avant d'effectuer un mouvement vertical vers la terre où les parents d'Aliocha sont allongés, le tout accompagné en bande-son par le chœur inaugural de la *Passion selon Saint Jean* « Herr, unser Herrscher » de Bach. Dans ce seul plan, les extrêmes et les contraires se touchent : l'horizontalité s'oppose à la verticalité, le plan d'ensemble au plan rapproché. La caméra s'arrête sur le visage de la mère d'Aliocha, pleurante et souriante à la fois. Son mari lui demande s'il elle préfère un garçon ou une fille. Cette réplique situe cette séquence avant la naissance d'Aliocha, un temps qui n'a jamais été montré dans le film. L'émotion est palpable dans ce plan, renforcée par le crescendo progressif de la musique de Bach. La mère d'Aliocha tourne la tête vers le fond, comme si elle regardait quelque chose, et c'est au plan suivant qu'éclate le sublime. La césure entre les deux plans s'effectue au moment exact où le chœur scande les majestueux « Herr ! » de la musique de Bach achevant la montée chromatique des cordes. L'émotion est à son paroxysme, renforcée par le trouble temporel suscité dans le plan. La caméra, montée sur travelling, longe la lisière d'une forêt avant de s'arrêter sur trois personnages : la mère d'Aliocha âgée (interprétée par Maria Tarkovski, la mère d'Andreï Tarkovski) et Aliocha enfant accompagné de son frère. En un seul plan, les temporalités se télescopent en un seul lieu où présent et passé se mélangent. L'effet est

<sup>150</sup> Véronique Campan, « L'expérience sonore du sublime », *Cinergon* (Lézignan-Corbières), n°17-18, 2004, p. 120.

d'autant plus vertigineux que, raccordé au plan précédent, ce plan matérialise ce que la mère regardait. Elle voit ainsi ses futurs enfants et celle qu'elle sera des décennies plus tard. À ces trois temporalités qui se croisent s'en rajoute une quatrième par le biais de plans tournés en vidéo sur les ruines d'une maison en bois. Le documentaire se mêle à la fiction. L'impression de « vision d'avenir » est appuyée par le retour au plan sur la mère regardant vers le fond. Les ruptures de perspective et de montage donnent la sensation que la mère regarde une autre réalité, un film qui déroulerait sa vie future. L'ultime plan du film confirme cette idée. La caméra, reculant en travelling, filme la mère âgée marchant



*Le Miroir* – Andreï Tarkovski

dans la campagne, accompagnée du jeune Aliocha et de son frère, tandis que tout au fond du plan se devine la silhouette de la mère, cette fois-ci jeune, regardant les trois personnages. La musique s'arrête et le jeune Aliocha pousse un cri déchirant dans le silence de la campagne tandis que la caméra s'enfonce dans l'obscurité de la forêt. Cette fin de film décrit un temps impossible, échappant à tout rationalisme, entraînant chez le spectateur un effort d'imagination, condition nécessaire pour qu'émerge le sublime<sup>151</sup>. « Avec Tarkovski, les images en savent plus que la raison<sup>152</sup> » ou, du moins, elles ont pour capacité de dépasser la raison. Accolée à la musique emphatique de Bach, cette séquence procure une stupéfaction sans pareil. Les ruptures de mouvements, les jeux de perspectives, les syncopes sonores, toutes ces brisures mettent en alerte et en émoi. *Le Miroir* s'achève dans un sublime généralisé où une certaine idée de l'absolu se laisse entrevoir.

Avec moins de solennité, *L'Éternité et Un Jour* a également son moment sublime. Au sein d'un souvenir, Alexandre, en compagnie de ses amis et de sa femme, passe un après-midi en goguette au bord de la mer. L'idée lui vient de monter au sommet d'une falaise lissée par le sable. En un seul plan, Angelopoulos suit cette ascension avec une caméra montée sur grue décrivant un mouvement vertical suivant l'avancée d'Alexandre. Arrivé au bout de la falaise, l'écrivain fait de grands signes à un voilier voguant au loin. La caméra poursuit sa remontée verticale en s'élevant dans le ciel jusqu'à ne plus filmer que l'azur. La nature est harmonieuse,

151 C'est ce que note l'universitaire Denys Riout : le sublime « revendique la grandeur de sentiment et la simplicité de l'expression, l'élévation d'esprit et la situation paroxystique d'une imagination saisie par l'effroi », *La Peinture monochrome*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2003, p. 73

152 Luca Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2002, p. 55.

les lignes sont clairement définies, chaque élément est distinctement dessiné par ses formes et sa couleur (le blanc cassé de la falaise, l'azur de la mer, le cyan du ciel). Est-ce pour autant que l'instant est sublime ? En effet, le sublime est davantage dans l'imperfection, la rugosité et le tremblement. Mais l'allégresse d'Alexandre, couplée à sa fuite en avant dans le plan et au mouvement ascendant de la caméra, contribuent à donner à ce plan un effet sublime. La nature joue également son rôle. Minérale et rudimentaire, elle s'ouvre sur une large perspective, l'horizon de la mer et l'éclat lumineux du ciel. Or, « c'est toujours sur fond d'espace, devant une dé-mesure spatiale, que ce sentiment nous saisit. Le sublime nous découvre la pure forme de l'espace, irréductible à la spatialité abstraite de l'étendue<sup>153</sup> ». Le monochrome final agit comme une plongée totale dans cette nature et exalte la joie inextinguible d'Alexandre. L'écrivain entrevoit un certain absolu mais ce moment suspendu a son revers et la caméra retourne dans le présent. En un seul plan, la caméra effectue un mouvement en boucle, avec ascension et retombée. Cette chute dans le prosaïsme du présent marque l'échec de l'Homme face à l'absolu, caractéristique du sublime. Dans *Le Miroir et L'Éternité et Un Jour*, le sublime intervient toujours dans un rapport étroit avec le temps. Si l'image (la mobilité constante des caméras dans ces deux séquences participe à l'idée de mouvement en formation et inachevé propre au sublime<sup>154</sup>) et le son participent pleinement à la production d'un effet de stupéfaction, c'est l'ivresse des temporalités croisées et superposées en un même lieu ou un même plan qui génère le sublime.



La course d'Alexandre, stoppée par l'arrivée de l'écrivain, comme prêt à se jeter dans la mer ou à s'envoler, marque les ruptures de tons nécessaires à l'émergence du sublime.

\*\*\*

Dans les films du corpus, le souvenir ne se signale plus seulement comme la reprise d'un instant donné mais comme la possibilité de donner un sens au passé pour mieux le

153 Jacob Rogozinski, « Le don du monde », in Collectif, *Du sublime, op. cit.*, p. 265.

154 « Le sublime, souvent défini comme l'irreprésentable de la représentation, n'est pas un objet figurable seulement de manière indirecte, symbolique ou négative. Il faut l'entendre très exactement comme ce qui, dans la représentation n'apparaît pas, c'est à dire le mouvement même d'advenue des figures, le geste de la formation, de la figuration elle-même. », Véronique Campan, « L'expérience sonore du sublime », *op. cit.*, p. 120.

transcender mais aussi pour mieux se comprendre. C'est l'attitude d'un Chateaubriand écrivant ses *Mémoires d'outre-tombe*, envisageant « le passé retrouvé comme un passé métamorphosé en totalité signifiante qu'il faut interpréter pour lire son destin dans le souvenir<sup>155</sup> ». Puissance rénovatrice, le souvenir bouleverse le personnage en le rendant à son point de départ mais renouvelé par l'expérience de la remémoration. La mémoire affirme sa force en s'alliant à l'universel (*Le Miroir*), en remontant vers des temps immémoriaux (*Les Dernières vacances, Le Miroir, L'Éternité et Un Jour*) ou en abolissant et dépassant les barrières temporelles (*Le Miroir, L'Éternité et Un Jour*). Les cinéastes du corpus puisent dans le souvenir non pas une nostalgie lénifiante, mais une énergie transformante ouvrant la voie à une rémission du protagoniste.

---

155 Fabienne Bercegol, « Mémoire et mélancolie : le récit d'enfance dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », in Danielle Bohler (sous la dir. de), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2004, p. 421.

« La mémoire n'est pas, elle devient, et c'est dans ce devenir qu'elle disparaît<sup>156</sup> » précise Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à propos des films d'Alain Resnais. La même chose opère dans les quatre films du corpus où la mémoire est à la fois en formation et en disparition. Le souvenir affronte le passé pour mieux l'estomper ou, du moins, atténuer

## **II.** **Le temps** **retrouvé**

sa présence fantomatique et lancinante. Dans cet effacement des chagrins, le personnage reconquiert une certaine quiétude. Le temps est comme réorienté, désormais tout entier tourné vers l'avenir et le devenir. De quelle façon la rémission de la mémoire permet aux protagonistes de retrouver une présence dans le monde ?

\*\*\*

### 1. Guérir le passé.

« Souvenir » est issu du latin *subvenire* signifiant « venir à l'esprit », « venir au secours<sup>157</sup> ». L'étymologie du mot permet d'entrevoir le souvenir comme un curatif susceptible d'aider celui qui se remémore. Parler, mettre des mots sur les douleurs, reconquérir son espace personnel sont autant de gestes aux vertus médicinales qui imprègnent les films, permettant de résorber une nostalgie lancinante pour aller enfin de l'avant.

#### *A. La nécessité de la parole.*

Dans les quatre films du corpus, le souvenir tourmente le protagoniste et agit sur lui à la façon d'une maladie dont le remède resterait à trouver. Les flash-back deviennent des diagnostics expliquant l'état mélancolique du personnage dans le présent mais ne sont pas pour autant des antidotes. Revenus de leurs pérégrinations dans le passé, les protagonistes restent préoccupés car leur malaise n'est jamais formulé directement. La douleur ne s'extériorise pas et transparait seulement au travers de comportement maladroit envers les autres : l'absence de Jacques, le caractère acariâtre de Marie, le cynisme d'Aliocha, la morosité d'Alexandre. La parole intervient alors comme une solution de déblocage. En nommant le mal qui le ronge, le personnage fait un pas vers la rémission. Ainsi, les films se

---

<sup>156</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « L'image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli » (1991), in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, op. cit., 2009, p. 238.

<sup>157</sup> Oscar Bloch, Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, op. cit., p. 604.

résolvent dans un double dévoilement : révélation du passé puis des sentiments du personnage. C'est le cas à la fin de *Jeux d'été* lorsque Marie se retire dans sa loge. Le magicien Coppelia et David, l'amant de la danseuse, tentent chacun à leur tour (et à leur manière) de faire parler Marie. Le clown, agissant à la fois en psychologue et en confesseur, met des mots sur la tristesse de Marie. David est plus brutal, opérant sur un mode plus policier (avec son imperméable et son chapeau, il ressemble à un inspecteur de film noir américain), cherchant littéralement à extorquer des aveux à Marie, sa profession de journaliste l'apparentant d'ailleurs à un enquêteur. Lors de cette séquence, Marie reste immobile, assise devant sa coiffeuse tandis que les deux hommes sont plus mobiles, lui tournant autour, l'encerclant pour mieux l'acculer. La manœuvre fonctionne puisque en demandant à David de quitter la loge, Marie commet un lapsus : « Va-t'en maintenant, Henrik ». Cette bévue langagière devient le point de départ des explications. Marie donne à David le journal intime d'Henrik, lui demandant de le lire pour le lendemain, assurant qu'après cela ils parleront « sincèrement pour la première fois ». La promesse d'une discussion franche est un premier pas vers l'apaisement. Dans l'atmosphère fantastique de cette séquence, le lapsus de Marie tient de l'exorcisme, d'un ordre à l'adresse du fantôme d'Henrik pour que celui-ci cesse de hanter l'esprit de la jeune femme. La parole se fait dévoilement mais aussi directive pour que la douleur du souvenir s'estompe.



La mise en scène dispose souvent le personnage inquisiteur à l'arrière-plan, induisant ainsi, par la profondeur de champ et les jeux de diagonales, des rapports de confrontation et une certaine pression du regard vers Marie.

Le prologue du *Miroir*, métaphorique et programmatique dans sa présentation, annonce lui aussi l'urgence d'une parole à proclamer. Cette courte séquence en noir et blanc de quelques minutes montre une consultation médicale où une doctoresse tente de débloquer un adolescent bègue. La scène est manifestement de nature documentaire, en témoignent les regards caméra du jeune homme ou l'ombre de la perche du micro visible sur le mur de la salle de consultation. La femme-médecin pose plusieurs questions à l'adolescent, son nom, son lieu de résidence et d'étude, auxquelles celui-ci répond péniblement en hachant ses

phrases. Après ces présentations, la séance commence. La doctoresse fait faire au bègue divers exercices de concentration. Elle lui demande d'accumuler une forte tension dans ses mains, de fixer toute son attention sur celles-ci pour mieux les contracter. Elle compte jusqu'à trois et affirme à l'adolescent qu'il ne peut plus bouger ses mains. Le jeune homme semble paralysé, mais la doctoresse lui indique en élevant sentencieusement le ton : « Je supprime cet état, et tu vas parler, tout haut, nettement, librement, facilement, sans craindre ta voix, ton élocution. Si tu parles, ce sera ainsi toute ta vie ». Elle compte une nouvelle fois jusqu'à trois puis d'une forte voix annonce au bègue « A haute voix : “Je peux parler”. Vas-y ! ». Le garçon parvient à articuler la phrase clairement sans bafouiller. Dans le contexte de répression artistique dont souffre Tarkovski, cette séquence prend une résonance particulière, devenant un plaidoyer pour la liberté d'expression. Elle est aussi une façon pour le cinéaste d'encourager les Russes à parler librement, malgré la peur et l'oppression. Ce bègue devient une allégorie de la Russie, d'un peuple estropié, inhibé et catatonique ne pouvant s'affirmer, ne parvenant pas à s'exprimer. Cet incipit a une double portée : il est à la fois un manifeste pour la liberté de l'artiste mais aussi une invitation du cinéaste à l'encontre de ses compatriotes les encourageant à ne plus se laisser brimer. Dans les deux cas, la parole s'impose comme une puissance de libération. Tarkovski, tel qu'a pu le faire la poétesse russe Anna Akhmatova par le passé<sup>158</sup>, prend la parole au nom du peuple, réaffirmant l'artiste comme chantre d'une nation, idée reprise dans *L'Éternité et Un Jour* où, lors de l'incursion dans le XIX<sup>e</sup> siècle, le poète Dionýsios Solomós se demande si la fonction du poète n'est pas autre chose que porter la voix des autres : « Que peut faire un poète ? Chanter la révolution... Pleurer les morts... Invoquer le visage perdu de la liberté ». Vu sous cet angle, le souvenir prend une nouvelle dimension : il est un témoignage personnel qui incarne le cri d'un peuple.

### B. Réinvestir et retrouver son espace.

Si parler est un premier pas pour (re)prendre en main sa mémoire, reconquérir son espace compte tout autant dans le processus de rémission : revenir sur les lieux d'antan permet d'aborder de front son passé, retrouver pleinement les endroits du présent permet de se défaire

<sup>158</sup> Dans sa pièce poétique la plus célèbre *Requiem*, composée entre 1935 et 1943, Anna Akhmatova fait part de sa douleur de mère, ayant eu à attendre de longues heures devant la prison de Léninegrad où son fils était enfermé, victime des répressions des autorités soviétiques. La poétesse, qui fut accusée comme Tarkovski d'individualisme, porte dans sa douleur celle de toutes les autres mères qui ont eu à subir semblable situation. En exergue et en conclusion de *Requiem*, elle annonce vouloir, comme dans *Le Miroir*, parler au nom de tous et porter au pinacle la souffrance de tout un peuple. Ces quelques vers issus de l'épilogue du poème font écho au message porté par la scène du bègue dans *Le Miroir* : « Et si l'on bâillonne ma bouche torturée, / À travers laquelle crient des millions d'êtres, / Alors qu'on ait de moi semblable mémoire / À la veille du jour anniversaire. », « Requiem » (1935-1940), in *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, traduit du russe par Jean-Louis Backès, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Poésie », 2007, p. 199.

de ses attaches avec les souvenirs. *Jeux d'été*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* suivent ce parcours d'un espace problématique à réinvestir, réinventer ou, au contraire, à délaïsser. Dans le film de Bergman, le retour de Marie dans l'île de ses vacances n'a rien d'une goguette. L'endroit est désolé, abandonné, humide, poisseux, hanté par les mêmes démons du passé (l'oncle Erland y habite toujours, comme s'il n'avait jamais bougé de la maison après tant d'années). C'est donc sans regret ni mélancolie douceuse que Marie quitte ce cimetière de sa mémoire, lieu plus néfaste que bienfaisant n'évoquant plus rien de positif, paradis définitivement perdu. Elle sait que son présent et son avenir sont à Stockholm car l'espace qu'elle doit reconquérir n'est pas l'île de ses vacances mais bien le théâtre. Là s'y joue sa guérison, la possibilité de rompre enfin avec le souvenir douloureux d'Henrik. Si le film s'achève par un numéro de danse, ce n'est pas par simple convenance scénaristique appuyant la conclusion. Cette danse de ballet sautillante marque une libération du corps et avec elle, de l'esprit. Une caméra toute en souplesse et volubilité dans ses mouvements de grue s'adjoit à ces mouvements. Enfin délivrée et réconciliée avec son passé, Marie brise ses fers en trouvant dans la scène du théâtre un lieu épuré et aérien, contrastant avec les espaces (couloirs et loges) confinés et ramassés du théâtre.



Il y a une autre scène de danse au début du film mais celle-ci est plus lourde, plus inquiète. Les éclairages en contre-jour masquent les visages tandis que la lumière frontale de la danse de conclusion révèle davantage les corps. Il est à noter aussi que le premier numéro de danse s'achève par une coupure de courant, donnant à la scène un caractère haché et inabouti alors que la dernière danse s'achève par une figure conclusive.

Ce besoin de reconquérir et de réinventer son espace se retrouve également dans *Le Miroir*. Le film de Tarkovski est encadré à ses extrémités par deux plans semblables : un long et lent travelling avant (Aliocha, dont le corps est absent de l'image, n'habite pas les lieux mais les traverse) dans un habitat désert, l'appartement moscovite d'Aliocha au début, la Datcha d'enfance du cinéaste à la fin. Le mouvement de caméra est le même mais les lieux s'opposent en tout point : l'appartement est sombre, austère, presque effrayant, organisé en plusieurs strates de pièces tandis que l'ancienne demeure, baignée dans une lumière d'après-

midi, respire la quiétude et le bien-être. Si le vide du premier plan connote une certaine solitude, celui du deuxième plan est plus apaisant. La luminosité particulière et presque trop idéale de ce lieu rend celui-ci irréel, déjà relégué au rang de musée. Aliocha revient en pensée dans sa maison d'enfance avec la conscience qu'il ne pourra plus l'habiter. Les lieux sont évidés mais embellis une dernière fois. Ils ne sont plus réels mais habités d'une autre vérité, de cette vérité propre à Combray chez Proust que Gilles Deleuze commente ainsi :

« Combray apparaît tel qu'il ne pouvait pas être vécu : non pas en réalité, mais dans sa vérité ; non pas dans ses rapports extérieurs et contingents, mais dans sa différence intériorisée, dans son essence. (...) C'est-à-dire : non pas une simple ressemblance entre le présent et le passé, entre un présent qui est actuel et un passé qui a été présent ; non pas même une identité dans les deux moments ; mais, au-delà, l'être en soi du passé, plus profond que tout passé qui a été, que tout présent qui fut. "Un peu de temps à l'état pur", c'est-à-dire l'essence du temps localisé<sup>159</sup>. »



Les lieux diffèrent par leur architecture : l'une urbaine, aux murs en pierre, l'autre plus campagnarde et boisée. La première semble plus artificielle quand l'autre est davantage naturelle.

*Le Miroir* pourrait se lire comme l'histoire d'un homme cherchant un endroit où résider. Le présent est inconfortable et Aliocha souhaiterait réinvestir sa Datcha d'enfance. Mais celle-ci n'est plus (les plans sur les ruines de la maison à la fin du film en attestent) et doit être définitivement quittée. Le film raconte cette lente acceptation d'un passé irrévocable. Le cinéaste emporte malgré tout une dernière image de son ancienne demeure comme témoignage d'une enfance heureuse.

*L'Éternité et Un Jour* parle également d'un homme qui ne parvient pas à habiter son présent. Angelopoulos exploite régulièrement ses plans dans la profondeur de champ pour que, dans un effet de perspective, l'espace paraissent toujours plus grand que le personnage. C'est le cas dans le plan ci-dessous où Alexandre, à l'hôpital, s'apprête à rendre visite à sa mère. Dans ce couloir, la perspective est appuyée par l'agencement même de la pièce, toute en

<sup>159</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014, p. 76.

longueur, mais aussi par les lignes horizontales tracées par la peinture sur les murs ou encore



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

par l'embrasure de la porte, au fond, où se loge le point de fuite. Placé dans cet encadrement, relégué dans le fond du plan, Alexandre est comme rétréci et écrasé dans ce décor clinique. L'effet est repri plusieurs fois dans le film, avec la même intention de montrer un homme qui n'est pas à l'aise dans son environnement, trop grand ou trop rapide pour lui (Alexandre marche et parle lentement quand les autres sont plus dynamiques dans leur déplacement et leur discours). Le véritable espace de l'écrivain n'est autre que sa maison d'enfance où il revient à la fin du film. Après avoir erré dans ce lieu abandonné, Alexandre s'avance vers la caméra

qui, pour une des rares fois du film, le cadre en plan rapproché. Ce plan est enchaîné avec une dernière immersion dans le passé. C'est en retournant dans son ancienne maison que le vieil homme retrouve pleinement son espace. Tout comme *l'Odyssée*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* dessinent le trajet d'un retour à la maison, vers un point fixe, mettant fin à une longue perdition.

## 2. Envisager l'avenir.

Ces quatre films tournés vers le passé semblent délaisser le futur. Pourtant la question de l'avenir se pose au moment de la conclusion : que vont devenir ces personnages qui, au terme de flash-back successifs, paraissent réconciliés avec leur passé ? La fin de ces quatre films est l'occasion d'un changement d'état et d'attitude : Jacques et Marie, les plus jeunes, mûrissent ; Aliocha et Alexandre, les plus vieux, acceptent la mort avec sérénité. Le souvenir apparaît alors comme un chemin moral : régler son passé apparaît comme la condition *sine qua non* pour évoluer psychologiquement.

### A. Les Dernières vacances, Jeux d'été : *devenir adulte*.

Jacques et Marie observent la même cheminement : délaisser les amours de jeunesse pour grandir. La résolution pour aller de l'un à l'autre se fait, dans les deux films, au sein d'un

même plan. Dans *Les Dernières vacances*, à la toute fin, Jacques revient de sa longue remémoration. Alors que les élèves quittent la classe, le jeune homme bredouille quelques paroles à l'adresse de son professeur. Celui-ci réprimande Jacques : « Vous n'êtes plus un enfant Simonet, et les vacances sont finies. Il y a maintenant le bachot » avant d'adresser paternellement à l'adolescent quelques mots en guise de morale finale : « Va, Jacques ! J'ai été comme toi. Les professeurs et les parents n'enseignent pas le métier d'homme. Il faut que disparaissent les maisons trop vieilles et les trop jeunes amours. On apprend seul à bâtir, à aimer, à vivre ». La caméra suit en panoramique l'adolescent quittant la classe sur ces paroles bienveillantes. Avant de partir, le jeune homme se retourne vers l'enseignant et lui adresse un large sourire tandis que résonne une musique extra-diégétique aux accents triomphants. Dans *Jeux d'été*, après avoir remis le journal intime de Henrik à David, Marie se retrouve seule devant sa coiffeuse, cadrée en plan rapproché, achevant de se démaquiller. Le plan est accompagné par sa voix-off retranscrivant ses pensées : « Je voudrais pleurer toute la semaine et celle qui viendra. Pour me laver de ces années interminables et sales. Étrange, les larmes ne me viennent pas. Veux-je réellement pleurer ? Au fond, je me sens heureuse. Je me sens vraiment... heureuse ». Au fur et à mesure du plan, Marie se défait de son air triste pour sourire petit à petit, jusqu'à tirer malicieusement la langue.

Ces deux plans se rejoignent en de nombreux points : le passage du personnage de la tristesse à la joie, une musique conclusive, une voix acousmatique conduisant à la consolation, un miroir en face du personnage (physique pour Marie, métaphorique pour Jacques, le professeur affirmant avoir été comme l'adolescent). La situation a également, dans les deux cas, un aspect symbolique. Jacques est dans une école tandis que son professeur lui donne une leçon de vie l'incitant à laisser son enfance derrière lui. Sous ce jour, le film se fait roman d'initiation. Quant à Marie, le miroir lui permet de se mettre face à elle-même et d'ausculter la vérité de ses sentiments. Le démaquillage n'est pas anodin : Marie se met métaphoriquement à nu, enlève son masque pour mieux se voir. Lorsqu'elle se frotte le visage, la danseuse semble réapparaître et renaître. En filmant ces instants sans coupe et dans la continuité, Leenhardt et Bergman ont à cœur de saisir le changement qualitatif qui s'opère chez leur protagoniste. Ce passage clairement perceptible d'un état à l'autre a une double vertu : dramaturgique tout d'abord, le spectateur comprend aisément où se situe la bascule ; émotionnelle aussi, le personnage change à vue d'œil, permettant au spectateur de saisir pleinement cette joie qui émerge peu à peu.



Jacques quitte le film en sortant de la classe, son éducation désormais achevée.



La fixité du plan, le cadrage serré permet au spectateur de se concentrer sur le visage de Marie pour mieux observer le changement progressif de ses traits.

### B. *Le Miroir*, *L'Éternité* et *Un Jour* : *accepter la mort*.

Si Jacques Marie ont la vie devant eux, Aliocha et Alexandre n'ont plus guère que quelques instants. Sans que cela ne soit évoqué directement, ces deux hommes malades qui ne guérissent pas ont la prescience de leur fin prochaine. Le cinéaste se remémore sa vie sur son lit de douleur quand l'écrivain semble vouloir se soustraire à son destin en retardant son entrée à l'hôpital. Les deux films peuvent ainsi se lire comme une lente acceptation de la mort chez ces deux personnages. Tout comme dans *Les Dernières vacances* et *Jeux d'été*, c'est dans un seul plan que se règle les appréhensions. Dans *Le Miroir*, lors de l'avant dernière séquence, Aliocha est alité tandis que le médecin, sa mère et une amie de celle-ci tergiversent sur son sort. Le cinéaste les interrompt : « Laissez-moi en paix. » Un plan serré glisse sur son torse nu (c'est la première et unique fois que son corps est entrevu dans le film) pour finir sur un oiseau mort dont quelques gouttes de sang perlent sur le drap du lit. « En fin de compte, je voulais simplement être heureux » soupire le cinéaste de sa voix fatiguée. L'amie de la mère d'Aliocha lui demande : « Que deviendra ta mère si tu ne te relèves pas ? » Le cinéaste saisit délicatement dans le creux de sa main le volatile qui reprend vie et répond sereinement : « Ce n'est rien... Tout s'arrangera... Tout sera... » La caméra panote vers le haut puis Aliocha lance l'oiseau en l'air pour le laisser s'envoler. Une lumière dorée accompagne l'envol. Cet haïku visuel est chargé d'une forte connotation symbolique où l'oiseau prend des allures christiques,

de phénix renaissant, et s'associe à la posture du cinéaste qui, au seuil de la mort, évoque paisiblement l'avenir, certain que tout y sera pour le mieux. Tarkovski laisse le plan, le mouvement et la parole en suspension (le *cut* intervient avant que l'oiseau quitte le cadre alors qu'Aliocha ne termine pas sa phrase) dans un moment à la fois rétrospectif (Aliocha décèle ce qu'était l'objectif de sa vie : « Je voulais simplement être heureux ») et prospectif (« Tout s'arrangera »). Le temps s'abolit dans ce plan, ouvrant la voie à un retour en arrière, une fuite en avant mais aussi au recommencement (la résurrection de l'oiseau). La mort est minimisée (« Ce n'est rien ») et n'est plus redoutée car après elle, « tout sera ». Fervent chrétien orthodoxe, Tarkovski n'envisage pas la mort comme une fin mais le début d'autre chose. Sa vision de l'artiste (et Aliocha en est un) l'encourage à penser que l'œuvre subsiste et perdure après le trépas de son créateur. L'art survit au temps et à la mort.



L'éclat de lumière accompagnant le vol de l'oiseau tranche avec la pénombre de la chambre d'Aliocha.

De confusion des temps, il en est aussi question à la fin de *L'Éternité et Un Jour*. Pour la seule et unique fois du film, ce n'est plus le présent qui s'immisce dans le passé mais le passé qui fait une incursion dans le présent. Alexandre, revenu dans son ancienne demeure, sort à l'extérieur, s'avançant vers la mer. Ses amis et sa femme sont rassemblés sur la plage, chantant et dansant aux accords d'un accordéon mélancolique. De prime abord, il est possible de croire que cet ultime plan reprend la formule en vigueur durant tout le film (Alexandre revient dans le passé) mais, à y regarder de plus près, la luminosité morne n'est pas celle, éclatante, du passé, le ponton de bois menant à la mer et le sable sont trempés par la pluie, le kiosque qui se dressait fièrement face à la mer n'est plus que ruines. Ce décor est bien celui du présent mais la venue des êtres du passé permet de le réenchanter (au propre comme au figuré). Alexandre s'avance vers sa femme, entame avec elle une valse lente avant de lui avouer qu'il n'ira pas à l'hôpital : « Je voudrais faire des projets pour demain. L'inconnu me répondra toujours avec la même musique et il y aura bien quelqu'un pour me vendre des mots ». Alexandre entend poursuivre son chemin et ne pas se soumettre à des impératifs médicaux. « Demain... C'est quoi demain, Anna ? » questionne Alexandre, ce à quoi la jeune

femme lui répond : « L'éternité et un jour ». Comme dans *Le Miroir* se joue ici la possibilité de réinventer le temps : demain est une contraction entre l'infiniment grand (l'éternité) et l'infiniment petit (un jour). La mort, pour Aliocha et Alexandre, n'est plus source d'inquiétude car, quand bien même celle-ci arriverait demain, un seul jour permet, par la force du souvenir, de revivre l'éternité et une vie entière.

\*\*\*

Les souvenirs et la mélancolie plaçaient



*L'Éternité et Un Jour* – Théo Angelopoulos

les personnages dans un entre-deux indécidables entre présent et passé les rendant absents et errants. Par des gestes simples, parler, réinvestir son espace personnel, les protagonistes retrouvent une présence au monde. Le souvenir n'est plus un simple passéisme paralysant mais un point d'appui pour le futur. Ces quatre films sur le souvenir tendent une trajectoire toute entière tournée vers l'avenir, l'enjeu dramaturgique se situant davantage dans le présent que dans le passé où se loge la rémission et le mieux-être. Le souvenir, s'il est nécessaire de le délaisser au passé pour ne plus s'y attacher, reste néanmoins une énergie stimulante qui témoigne de l'existence d'un bonheur vrai et authentique, car après tout : « Un souvenir heureux est peut-être sur terre / Plus vrai que le bonheur<sup>160</sup>. »

160 Alfred de Musset, « Souvenir », in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 406.

## Conclusion

---

« Passent les jours, file le temps,  
S'égrènent les calendriers,  
Brûle l'été, soufflent les vents.  
Moi, je ne peux rien oublier.

J'attends sur la plage déserte  
Et je vis au creux du passé.  
Je laisse ma porte entrouverte.  
Reviens, nous pourrons la fermer. »

Barbara<sup>161</sup>

« Où je croyais me souvenir  
Je ne voulais qu'un peu de sel  
Me reconnaître et repartir. »

Edmond Vandercammen<sup>162</sup>

2007. À l'occasion des soixante ans du Festival de Cannes, Gilles Jacob initie un projet de film collectif *Chacun son cinéma* rassemblant près de trente-cinq réalisateurs d'origines et d'horizons différents. Il est confié à chaque cinéaste la réalisation d'un court-métrage de trois minutes ayant pour thème la salle de cinéma. Théo Angelopoulos, habitué du Festival où il a été maintes fois distingué depuis *Le Voyage des comédiens* (1975), participe au projet en livrant un film au titre lapidaire : *Trois minutes*. Neuf ans après *L'Éternité et Un Jour*, le réalisateur grec évoque une autre personne qui se souvient et revisite le passé. Jeanne Moreau déambule dans le vaste hall déserté d'un cinéma-théâtre à l'ancienne, orné de marbre, avant de s'arrêter à l'entrée de la salle de projection. Elle s'exclame : « Marcello ! ». Le contre-champ montre Marcello Mastroianni assis devant un écran de cinéma, plan extrait d'un précédent film d'Angelopoulos : *L'Apiculteur* (1986). La caméra revient sur Jeanne Moreau qui, accompagnée d'une musique extra-diégétique mélancolique, récite une de ses répliques de *La Notte* (1961) de Michelangelo Antonioni évoquant le temps, l'amour et l'absence : « Ce matin, tu dormais encore quand je me suis réveillée. J'ai senti ta respiration profonde et, à travers les cheveux qui cachaient ton visage, j'ai vu tes yeux et l'émotion m'a serrée à la gorge. Au-delà de ton visage, je voyais quelque chose de plus pur, de plus profond, où je me reflétais. C'était moi que je voyais dans une dimension qui comportait tout le temps qui nous reste à vivre. Toutes ces années étaient là. Et aussi celles que j'aie vécues, sans te connaître, pour te

<sup>161</sup> Barbara, *Tu ne te souviendras pas*, paroles et musique de Monique Serf, dite Barbara, (2'20), Album : *Dis quand reviendras-tu ?*, CBS, 1964.

<sup>162</sup> Edmond Vandercammen, *La Porte sans mémoire*, La Maison du poète, Bruxelles, 1952, p. 39.

connaître. À ce moment, j'ai compris combien je t'aimais, et l'émotion était si intense que mes yeux se remplirent de larmes ». Tout comme dans *L'Amour en fuite* (1979) de François Truffaut, Angelopoulos se confronte à ses anciens films. Quand l'un dit adieu à son double filmique Antoine Doinel, l'autre se souvient avec émotion de l'acteur qu'il a filmé. Car si Théo Angelopoulos et Jeanne Moreau sont encore là, Marcello Mastroianni n'est plus, mort en 1996. Ce film de commande illustre ce qui a été développé dans ces pages : lorsqu'il évoque des souvenirs, le cinéma révèle ses capacités à renouveler notre perception du temps, à relier en un même endroit le présent et le passé, les vivants et les morts.

L'acte de se souvenir nous détourne d'une vision purement chronologique et évolutive du temps. Le passé perdure en nous et demeure le soubassement de notre présent. Le souvenir prouve que le passé n'est pas un temps mort mais qu'il coexiste au présent. Il suffit d'un objet, d'une photographie, d'une odeur, d'un paysage ou d'un être pour que ces deux lignes temporelles, jusqu'ici parallèles, s'entrecroisent un instant. Dans sa perpétuelle fuite en avant, le mouvement de la vie suspend sa trajectoire et laisse affleurer les nappes du passé. L'esprit arrête sa course pour mieux se retourner en arrière, ainsi que l'affirme Bergson :

« C'est que notre passé tout est entier est là, continuellement, et que nous n'aurions qu'à nous retourner pour l'apercevoir (...). Maintenant, que l'attention à la vie vienne à faiblir un instant (...) alors l'esprit, dont le regard était maintenu de force en avant, se détend et par là même se retourne en arrière ; il y retrouve toute son histoire. La vision panoramique du passé est donc due à un brusque *désintéressement de la vie*, né de la conviction soudaine qu'on va mourir à l'instant<sup>163</sup>. »

L'analyse conjuguée des *Dernières vacances*, *Jeux d'été*, *Le Miroir* et *L'Éternité et Un Jour* met en avant la capacité du cinéma à révéler cette coexistence entre présent et passé. Dans une constante impression de présence absente et de distances rapprochées, le souvenir crée un entre-deux temporel indécidable générant une atmosphère particulière. En basant la réminiscence sur des affects (le regret de l'insouciance de l'enfance, la perte d'un être aimé), ces quatre films sont sous-tendus par des logiques purement émotionnelles. Les sentiments régissent non seulement la structure de ces films mais aussi leur plastique, leur mise en scène, leur montage et leur morale. Les multiples oppositions que Leenhardt, Bergman, Tarkovski et Angelopoulos orchestrent entre passé et présent ne font que refléter la perception qu'ont les personnages de ces deux temporalités. Le passé est idyllique, heureux, insouciant et épuré non

163 Henri Bergson, « “Fantômes de vivants” et “recherche psychique” », conférence faite à la *Society for psychical Research* de Londres le 28 mai 1913, in *L'énergie spirituelle*, op. cit., pp. 76-77.

pas en lui-même mais parce que le présent est morose, source de tensions, de préoccupations et d'ennui pour le protagoniste. Aussi, le souvenir n'est pas le double, la reprise ou une reconstitution du passé mais une perception de celui-ci, troublée par ce qui est vécu dans le présent. Dans ces quatre films, le passé devient l'envers du présent : dans *Les Dernières vacances*, les vacances et l'enfance s'opposent au lycée et à l'entrée dans l'âge adulte ; dans *Jeux d'été*, la relation conflictuelle entre Marie et le journaliste David est le contraire du couple harmonieux formé par Marie et Henrik ; le divorce d'Aliocha et la rupture de communication contrastent avec le désir d'unité (avec les proches, avec le peuple russe) formulé par *Le Miroir* ; la solitude d'Alexandre s'oppose aux goguettes d'antan entre amis. Les protagonistes ne revivent pas le passé mais se fabriquent une certaine image de ce passé. Sur ce point, le souvenir se rapproche du cinéma : tous deux entretiennent des affinités avec l'image et la façon dont elle se crée.

Souvenir et cinéma ont aussi en commun la même faculté à mettre le temps en perspective pour mieux le réinventer en rendant possible le retour vers le passé. Les quatre films du corpus organisent différentes modalités pour que s'opèrent les passages entre présent et passé. L'image en elle-même, qu'elle soit fragmentée, de nature photographique ou en miroir, et le montage, classique ou moderne, deviennent les véhicules de ces transferts. Si la nostalgie et la mélancolie restent les moteurs du souvenir, ils n'en sont pas pour autant la finalité. Ces longs-métrages n'ont pas d'aspirations purement passéistes. Paradoxalement, le souvenir, dans sa fonction éthique, morale et conciliante, laisse augurer du devenir des protagonistes (Jacques deviendra un jeune adulte, Marie va pouvoir vivre pleinement sa relation avec David, Aliocha et Alexandre vont accepter avec sérénité l'idée de la mort). Si le traitement du souvenir au cinéma permet autant de réinventer le temps, c'est parce qu'il n'est pas qu'un simple alliage de présent et de passé, mais bien une alliance du passé, du présent et du futur. Chaque film offre une vision simultanée de ce qui a été, de ce qui est, de ce qui sera et de ce qui aurait pu être.

C'est une nouvelle fois Marcel Proust qui, après avoir mis en exergue l'état de veille somnolente et la dilution progressive des images du passé lors de l'acte de réminiscence, parle le mieux des impressions suscitées par le souvenir en trouvant l'image la plus juste pour décrire cette vectorisation vertigineuse des temporalités :

« Et en effet je sentais bien maintenant qu'avant de l'oublier tout à fait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, il me faudrait, avant

d'atteindre à l'indifférence initiale, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour. Mais ces étapes, ces moments du passé ne sont pas immobiles, ils ont gardé la force terrible, l'ignorance heureuse de l'espérance qui s'élançait alors vers un temps devenu aujourd'hui le passé, mais qu'une hallucination nous fait un instant prendre rétrospectivement pour l'avenir. (...) Dans ces retours par la même ligne d'un pays où l'on ne retournera jamais, où l'on reconnaît le nom, l'aspect de toutes les stations par où on a déjà passé à l'aller, il arrive que, tandis qu'on est arrêté à l'une d'elles, en gare, on a un instant l'illusion qu'on repart, mais dans la direction du lieu d'où l'on vient, comme l'on avait fait la première fois. Tout de suite l'illusion cesse, mais une seconde on s'était senti de nouveau emporté vers lui : telle est la cruauté du souvenir<sup>164</sup>. »

*Les Dernières vacances, Jeux d'été, Le Miroir et L'Éternité et Un Jour* donnent cette même impression d'un voyage à rebours du temps où, au gré des stations se succédant le long de la route, le passé semble se remettre en place au fur et à mesure. Embués entre le rêve et la réalité, nous voyons les lieux réapparaître, les êtres aimés affluer, renaître et revenir mais s'évaporer aussitôt quand, brusquement, la locomotive se remet en branle dans un brouillard de vapeurs, reprenant le chemin du retour, laissant s'évanouir au loin les gares traversées et nous arrachant alors à la contemplation mélancolique de ces chimères. Les souvenirs dans ces quatre films ne constituent que des images factices et des supercheries de l'esprit mais offrent à Jacques, Marie, Aliocha et Alexandre une halte dans la course du temps pour mieux repartir, serein et confiant, vers l'avant.

---

164 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu – VI. Albertine disparue* (1925), Paris, Gallimard/Nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, volume IV, p. 46.

## Bibliographie

---

### Sur Roger Leenhardt et *Les Dernières vacances* :

- Essai :

LEENHARDT Roger, *Chroniques de cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrits », 1986.

- Article :

BAZIN André, « Les Dernières vacances » (1948), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1985, pp. 207-215.

- Entretiens :

LACOUTURE Jean, LEENHARDT Roger, *Les Yeux ouverts*, Paris, Seuil, coll. « Traversée du siècle », 1979.

### Sur Ingmar Bergman et *Jeux d'été* :

- Essais :

BJÖRKMAN Stig, MANNS Torsten, SIMA Jonas, *Le cinéma selon Bergman* (1970), traduit du suédois par Alain Debove, Paris, Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1973.

DONNER Jörn, *Ingmar Bergman* (1965), édition française établie par Guy Braucourt, traduit du suédois par Sven Frostenson, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » (n°62), 1973.

MARTY Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art » 1991.

- Article :

GODARD Jean-Luc, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°85, juillet 1958, pp. 1-5.

- Entretiens :

ASSAYAS Olivier, BJÖRKMAN Stig, *Conversation avec Bergman* (1990), Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2006.

- Mémoires :

BERGMAN Ingmar, *Laterna Magica*, traduit du suédois par Lucie Albertini et Carl Gustaf Bjurström, Paris, Gallimard, 1987.

### Sur Andreï Tarkovski et *Le Miroir* :

- Essais :

BAECQUE Antoine (de), *Andrei Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989.

BÁLINT KOVÁCS András, AKOS Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1987.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* (1989), traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014.

- Articles scientifiques et critiques :

CAMPAN Véronique, « L'expérience sonore du sublime », *Cinergon* (Lézignan-Corbières), n° 17-18, 2004.

CHIARAMONTE Giovanni, « L'image comme souvenir », in *Lumière instantanée*, Paris, Philippe Rey, 2004, pp. 121-134.

ESTÈVE Michel, « Le Temps du souvenir : note sur *Le Miroir* », in *Études cinématographiques, Andreï Tarkovsky*, n°135-138, Paris, Minard, 1986, pp. 63-73.

FERRARI Jean-Christophe, « Hérétisme du cinéma », *Positif* (Paris), n°568, juin 2008, pp. 88-90.

GAUTHIER Guy, « La nostalgie : rêve d'enfance, mal du pays, quête spirituelle » in Claude Murcia, Gilles Menegaldo (sous la dir. de), *L'expression du sentiment au cinéma*, Poitiers, La licorne, 1996, pp. 61-72.

GOVERNATORI Luca, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2002.

HEURTEBISE Jean-Yves, « Repenser le temps à travers *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski », [en ligne], Cadrage.net, 2011, (consulté le 16 janvier 2016), disponible sur <<http://www.cadrage.net/films/miroir.htm>>.

HEURTEBISE Jean-Yves, « Le cinéma en miroir dans *Persona* et *Le Miroir* », *Cinergon* (Lézignan-Corbières), n°19-20, 2010, pp. 101-115.

- Journal :

TARKOVSKI Andreï, *Journal 1970 – 1986* (1993), traduit du russe par Anne Kichilov avec la de Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

### **Sur Théo Angelopoulos et *L'Éternité et Un Jour* :**

- Ouvrage collectif :

ROLLET Sylvie (sous la dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème 9 », 2007.

- Articles critiques et scientifiques :

CIMENT Michel, « Mélancolie, fin de siècle », *Positif* (Paris), juin 2007, n°556, pp. 106-108.

ESTÈVE Michel, « À la frontière de la mort, le temps du souvenir. *L'Éternité et Un Jour* », in *Études cinématographiques, Théo Angelopoulos*, n°48, Paris, Minard, 1998, pp. 177-187.

KOLOVOS Nikos, « Le Voyageur et le poète. Sur Théo Angelopoulos », in Michel Demopoulos (sous la dir.), *Le Cinéma grec*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Cinéma/plurriel », pp. 163-173.

MASSON Alain, « À la liberté et à la langue. Sur *L'Éternité et Un Jour* », *Positif* (Paris), novembre 1998, n°453, pp. 76-78.

ROLLET Sylvie, « Petite musique du temps qui passe. Sur *L'Éternité et Un Jour* », *Positif* (Paris), novembre 1998, n°453, pp. 79-81.

- Entretiens :

CIMENT Michel, « Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre », entretien avec Théo Angelopoulos, *Positif* (Paris), novembre 1998, n°453, pp. 82-87.

**Cinéma :**

- Essais :

BIRÓ Yvette, *Le Temps au cinéma*, traduit du hongrois par Catherine Fay et Thierry Loisel, Lyon, Aléas, 2007.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

FAUCON Térésa, *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », série « IRCAV », 2013.

MOUREN Yannick, *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005.

ODIN Paul-Emmanuel, *L'Inversion temporelle du cinéma*, Marseille, Al Dante, 2014.

- Articles, chapitres d'ouvrage :

AUMONT Jacques, « Clair et confus » (2000), in *Matière d'images* (recueil d'articles de Jacques Aumont écrits entre 1996 et 2001), Paris, Images modernes, coll. « Cinéma », 2005, pp. 120-149.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1985, pp. 9-17.

METZ Christian, « Ponctuation et démarcations dans le film de diégèse », in « Essais sur la signification au cinéma II, Section II : Sur divers problèmes sémiologiques », in *Essais sur la signification au cinéma* (1968, 1972), Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2013, pp. 313-360.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « L'image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli » (1991), in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, pp. 233-248.

**Photographie :**

- Essais :

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », série « Cinéma et Image », 1990.

- Article scientifique :

DONDERO Maria Giuliz, « L'aura, ni répétable, ni reproductible », in *Le Sacré dans l'image photographique*, Paris, Lavoisier, coll. « Forme et sens », 2009, pp. 63-77.

**Sciences humaines et philosophie :**

- Essais :

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie* (1974), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2011.

PERRIN Denis, *Qu'est-ce que se souvenir ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2012.

- Chapitre d'ouvrage :

BACHELARD Gaston, « Les rêveries vers l'enfance », in *La Poétique de la rêverie* (1960), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.

BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 269-316.

BERGSON Henri, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » (1908), in *L'Énergie spirituelle* (1919), Paris, PUF, coll. « Quadrige grands textes », 2005.

### **Littérature :**

- Roman, mémoires et poésie :

CHATEAUBRIAND François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), Paris, Gallimard/Nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », deux volumes, 1947-1950.

MUSSET Alfred (de), « Souvenir » (1841), in *Poésies complètes*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1933.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Gallimard/Nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », quatre volumes, 1987-1989.

RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983.

- Article scientifique :

BERCEGOL Fabienne, « Mémoire et mélancolie : le récit d'enfance dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », in BOHLER Danielle (sous la dir. de), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2004, pp. 417-429.

## Filmographie

---

### *Les Dernières vacances*<sup>165</sup>

Production déléguée : Pierre Gerin pour L.P.C – Les Productions Cinématographiques

Réalisation : Roger Leenhardt

Scénario : Roger Leenhardt (sur une idée originale de Maurice Junod)

Dialogues : Roger Breuil, Roger Leenhardt

Interprétation : Michel François (Jacques Simonet), Odile Versois (Juliette Lherminier), Pierre Dux (Valentin Simonet), Renée Devilliers (Cécile Simonet), Jean d'Yd (Walter Lherminier), Berthe Bovy (Tante Délie), Frédéric Munié (Édouard), Jean Lara (Pierre Gabard), ...

Directeur de la photographie : Philippe Agostini

Décors : Léon Barsacq

Son : René-Christian Forget

Montage : Myriam Borsoutzky

Musique originale : Guy Bernard

Format : Noir & Blanc - 1,33 : 1 - 35mm

Pays d'origine : France

Sortie : 24 mars 1948

Durée : 94 minutes

### *Jeux d'été (titre original : Sommarlek)*<sup>166</sup>

Production déléguée : Allan Ekelund pour Svensk Filmindustri

Réalisation : Ingmar Bergman

Scénario : Ingmar Bergman, Herbert Grevenius, d'après la nouvelle non publiée *Marie* d'Ingmar Bergman

Interprétation : Maj-Britt Nilsson (Marie), Birger Malmsten (Henrik), Alf Kjellin (David), Annalisa Ericson (Kaj, l'amie danseuse), Georg Funkquist (l'oncle Erland), Stig Olin (le maître de ballet, le clown Coppelia), Mimi Pollak (Mme Calwagen, la tante d'Henrik), Gunnar Olsson (le prêtre), ...

Directeur de la photographie : Gunnar Fischer

Décors : Nils Svenwall

Son : Sven Hansen

Montage : Oscar Rosander

Musique originale : Erik Nordgren (avec des extraits de Léo Delibes, Frédéric Chopin, Piotr Ilitch Tchaïkovski)

Format : Noir & Blanc - 1,33 : 1 - 35mm

Pays d'origine : Suède

Sortie suédoise : 1er octobre 1951 (sortie française : 30 avril 1958)

Durée : 92 minutes

---

<sup>165</sup> Sources : générique de début du film ; Fiche du film sur Ciné-Ressources, [en ligne], (consulté le 21 mai 2016), disponible sur <<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=49779>>.

<sup>166</sup> Sources : générique de début du film ; Fiche du film sur le site du festival Lumière, [en ligne], consulté le 21 mai 2016), disponible sur <<http://2013.festival-lumiere.org/manifestations/jeux-d%E2%80%99%C3%A9t%C3%A9.html>>

***Le Miroir (titre original : Зеркало)***<sup>167</sup>

Production déléguée : Erik Waisberg pour Mosfilm

Réalisation : Andreï Tarkovski

Scénario : Alexandre Micharine, Andreï Tarkovski, avec des extraits de poèmes d'Arseni Tarkovski

Interprétation : Margarita Terekhova (Maroussia, la mère d'Aliocha / Natalia, la femme d'Aliocha), Philippe Jankovski (Aliocha, à 5 ans), Ignat Daniltsev Jankovski (Ignat / Aliocha, à 12 ans), Maria Tarkovski (Maroussia âgée), Anatoli Solonitsyne (le passant-médecin), Larissa Tarkovskaïa (Nadejda Petrovna), ...

Directeur de la photographie : Gueorgui Rerberg

Décors : Nikolay Dvigubskiy

Son : Semyon Litvinov

Montage : Lyudmila Feyginova

Musique originale : Edouard Artemiev (avec des extraits de Bach, Pergolèse, Purcell)

Format : Couleurs et Noir & Blanc - 1,37 : 1 - 35mm

Pays d'origine : URSS

Sortie en URSS : avril 1975 (sortie française : 18 janvier 1978)

Durée : 106 minutes

***L'Éternité et Un Jour (titre original : Μια αιωνιότητα και μια μέρα)***<sup>168</sup>

Production déléguée : Eric Heumann et Giorgio Silvagni pour Paradis Films, Intermedias, La Sept Cinéma

Avec la participation de Canal +

Co-production : Classic SRL, Istituto Luce, Théo Angelopoulos, Le Centre du cinéma grec, Télévision grecque (ERT1)

Producteurs associés : WDR, Arte, Martin Wiebel

Avec le soutien du fond Eurimages

Réalisation : Théo Angelopoulos

Scénario : Théo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni

Interprétation : Bruno Ganz (Alexandre), Isabelle Renaud (Anna, la femme d'Alexandre), Achilleas Skevis (l'enfant), Fabrizio Bentivoglio (le poète), Despina Bebedelli (la mère d'Alexandre), Héléne Gerasimidou (Urania, la gouvernante d'Alexandre), Iris Chatziantoniou (la fille d'Alexandre), ...

Directeurs de la photographie : Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

Décors : Yorgos Patsas

Son : Nikos Papadimitriou, Kostas Varibobiotis (mixage)

Montage : Yannis Tsitsopoulos

Musique originale : Eleni Karaindrou

Format : Couleurs - 1,66 : 1 - 35mm

Pays d'origine : Grèce, Italie, France

Sortie française : 28 octobre 1998 (présenté au Festival de Cannes 1998 – Sélection officielle, en Compétition)

Durée : 128 minutes

<sup>167</sup> Sources : générique de début du film ; Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski, op. cit.* ; Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, op. cit.* ; Andreï Tarkovski, *Journal (1970-1986), op. cit.*

<sup>168</sup> Sources : générique de début et de fin du film ; Michel Ciment, « Mélancolie, fin de siècle », *op. cit.*

## Filmographie secondaire

---

- *Les Fraises sauvages*, (*Smultronstället*), réal. Ingmar Bergman, avec Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstand, Folke Sundquist..., Suède, 1957, 91 minutes.

- *L'Amour en fuite*, réal. François Truffaut, avec Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Marie-France Pisier, Dani, Dorothée..., France, 1979, 91 minutes.

- *Intervista*, réal. Federico Fellini, avec Anita Ekberg, Marcello Mastroianni, Federico Fellini, Sergio Rubini, Antonella Ponziani..., Italie, 1987,

- *Gens de Dublin*, (*The Dead*), réal. John Huston, avec Anjelica Huston, Donal McCann, Dan O'Herlihy, Donal Donnelly, Marie Kean..., Royaume-Uni, Irlande, États-Unis, 1987, 83 minutes.

- *Trois places pour le 26*, réal. Jacques Demy, avec Yves Montand, Mathilda May, Françoise Fabian, Jean-Claude Bouillaud, Antoine Bourseiller..., France, 1988, 116 minutes.

- *Porto de mon enfance*, (*Porto da minha infância*), réal. Manoel de Oliveira, avec Jorge Trêpa, Ricardo Trêpa, Maria de Medeiros, Manoel de Oliveira..., Portugal, 2001, 61 minutes.

- *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, réal. Collectif, prod. Gilles Jacob, avec Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Takeshi Kitano, Nanni Moretti, Émilie Dequenne..., France, 2007, 118 minutes.

## Index des images

---

### Première partie : Paradis perdu

<i>Trois places pour le 26</i> , réal. Jacques Demy, France, 1988.....	17
<i>Trois places pour le 26</i> .....	17
<i>Porto de mon enfance</i> , réal. Manoel de Oliveira, Portugal, 2001.....	17
<i>Jeux d'été</i> , réal. Ingmar Bergman, Suède, 1951, 00:00:17.....	19
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , réal. Théo Angelopoulos, Grèce, Italie, France, 1998, 00:00:46.....	19
<i>Les Dernières vacances</i> , réal. Roger Leenhardt, France, 1948, 00:02:58.....	20
<i>Le Miroir</i> , réal. Andreï Tarkovski, URSS, 1974, 00:04:10.....	21
<i>Le Miroir</i> , 00:04:38.....	21
<i>Le Miroir</i> , 00:05:11.....	21
<i>Jeux d'été</i> , 00:21:11.....	23
<i>Le Miroir</i> , 00:13:33.....	23
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:02:56.....	23
<i>Jeux d'été</i> , 00:21:51.....	25
<i>Jeux d'été</i> , 00:23:21.....	25
<i>Le Miroir</i> , 00:12:08.....	25
<i>Le Miroir</i> , 00:13:20.....	25
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:14:54.....	25
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:15:23.....	25
<i>Les Dernières vacances</i> , 00:38:22.....	28
<i>Jeux d'été</i> , 00:23:14.....	28
<i>Le Miroir</i> , 01:33:30.....	28
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:19:52.....	28
<i>Jeux d'été</i> , 00:23:21.....	29
<i>Jeux d'été</i> , 00:23:55.....	29
<i>Jeux d'été</i> , 00:24:28.....	29
<i>Jeux d'été</i> , 00:01:50.....	32
<i>Jeux d'été</i> , 00:26:08.....	32
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:07:56.....	32
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:14:52.....	32
<i>Jeux d'été</i> , 00:24:38.....	34
<i>Le Miroir</i> , 01:32:34.....	34
<i>Jeux d'été</i> , 00:02:18.....	38
<i>Jeux d'été</i> , 00:07:35.....	38
<i>Jeux d'été</i> , 00:09:42.....	38
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:11:10.....	38
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:37:52.....	38
<i>Jeux d'été</i> , 00:09:53.....	39
<i>Le Miroir</i> , 00:33:35.....	39
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:24:04.....	39
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:24:59.....	40
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:29:22.....	40
<i>Jeux d'été</i> , 00:04:59.....	40
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:19:43.....	40
<i>Jeux d'été</i> , 00:03:31.....	42
<i>Jeux d'été</i> , 00:03:41.....	42

<i>Les Dernières vacances</i> , 00:01:55.....	44
<i>Jeux d'été</i> , 00:07:00.....	44
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:06:25.....	45

## **Deuxième partie : D'un temps à l'autre**

<i>Gens de Dublin</i> , réal. John Huston, Royaume-Uni, Irlande, États-Unis, 1987.....	47
<i>Gens de Dublin</i> .....	47
<i>Les Dernières vacances</i> , 00:02:03.....	49
<i>Les Dernières vacances</i> , 00:02:09.....	49
<i>Les Dernières vacances</i> , 00:02:14.....	49
<i>Jeux d'été</i> , 00:16:39.....	49
<i>Jeux d'été</i> , 00:16:46.....	49
<i>Jeux d'été</i> , 00:16:49.....	49
<i>Le Miroir</i> , 00:18:44.....	53
<i>Le Miroir</i> , 00:18:57.....	53
<i>Le Miroir</i> , 01:28:30.....	54
<i>Le Miroir</i> , 01:28:32.....	54
<i>Le Miroir</i> , 00:35:22.....	54
<i>Le Miroir</i> , 00:35:03.....	54
<i>Le Miroir</i> , 00:36:39.....	54
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:14:46.....	55
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:14:47.....	55
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:20:42.....	55
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:20:44.....	55
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:52:50.....	56
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:52:59.....	56
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:53:14.....	56
<i>Jeux d'été</i> , 00:14:56.....	57
<i>Jeux d'été</i> , 00:15:21.....	57
<i>Jeux d'été</i> , 00:48:57.....	58
<i>Jeux d'été</i> , 01:08:27.....	58
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:23:57.....	59
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:36:39.....	59
<i>Jeux d'été</i> , 00:16:33.....	60
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:56:12.....	61
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:57:18.....	61
<i>Jeux d'été</i> , 00:12:19.....	62
<i>Jeux d'été</i> , 00:12:21.....	62
<i>Jeux d'été</i> , 00:12:23.....	62
<i>Jeux d'été</i> , 00:13:44.....	63
<i>Jeux d'été</i> , 00:13:49.....	63
<i>Jeux d'été</i> , 01:16:32.....	63
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:47:42.....	64
<i>Jeux d'été</i> , 00:08:37.....	64
<i>Jeux d'été</i> , 01:18:31.....	65
<i>Jeux d'été</i> , 01:18:33.....	65
<i>Jeux d'été</i> , 01:19:28.....	65
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:14:43.....	65
<i>Le Miroir</i> , 00:15:24.....	66
<i>Le Miroir</i> , 01:29:15.....	66

<i>Le Miroir</i> , 01:31:31.....	66
<i>Les Dernières vacances</i> , 01:29:49.....	71
<i>Les Dernières vacances</i> , 01:29:55.....	71
<i>Jeux d'été</i> , 01:20:44.....	75
<i>Jeux d'été</i> , 01:21:38.....	75
<i>Le Miroir</i> , 00:32:22.....	75
<i>Le Miroir</i> , 00:32:56.....	75
<i>Le Miroir</i> , 00:16:53.....	75
<i>Le Miroir</i> , 01:21:58.....	75
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:39:35.....	77
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:40:02.....	77
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:40:08.....	77

### Troisième partie : La réconciliation

<i>Intervista</i> , réal. Federico Fellini, Italie, 1987.....	79
<i>Intervista</i> .....	79
<i>Jeux d'été</i> , 00:07:21.....	82
<i>Jeux d'été</i> , 01:19:10.....	82
<i>Le Miroir</i> , 00:04:46.....	83
<i>Le Miroir</i> , 01:41:45.....	83
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:04:08.....	83
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 02:04:41.....	83
<i>Le Miroir</i> , 00:37:50.....	85
<i>Le Miroir</i> , 00:37:57.....	85
<i>Le Miroir</i> , 01:03:14.....	85
<i>Le Miroir</i> , 01:02:30.....	85
<i>Le Miroir</i> , 00:57:53.....	85
<i>Le Miroir</i> , 00:40:23.....	85
<i>Chasseurs dans la neige</i> , Pieter Brueghel l'Ancien, huile sur bois, 117x162 cm, 1565.....	91
<i>Le Miroir</i> , 01:00:56.....	91
<i>Le Miroir</i> , 01:07:14.....	91
<i>Le Miroir</i> , 01:07:38.....	91
<i>Le Miroir</i> , 00:41:15.....	91
<i>Le Miroir</i> , 01:23:09.....	91
<i>Le Miroir</i> , 01:39:52.....	94
<i>Le Miroir</i> , 01:37:48.....	94
<i>Le Miroir</i> , 01:39:59.....	94
<i>Le Miroir</i> , 01:40:45.....	95
<i>Le Miroir</i> , 01:41:03.....	95
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:17:09.....	96
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:17:27.....	96
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:17:45.....	96
<i>Jeux d'été</i> , 01:21:21.....	99
<i>Jeux d'été</i> , 01:24:20.....	99
<i>Jeux d'été</i> , 01:25:54.....	99
<i>Jeux d'été</i> , 00:05:44.....	101
<i>Jeux d'été</i> , 01:31:45.....	101

<i>Le Miroir</i> , 00:17:43.....	102
<i>Le Miroir</i> , 01:33:15.....	102
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:30:23.....	103
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:57:33.....	103
<i>Les Dernières vacances</i> , 01:28:31.....	105
<i>Les Dernières vacances</i> , 01:29:23.....	105
<i>Jeux d'été</i> , 01:28:31.....	105
<i>Jeux d'été</i> , 01:29:23.....	105
<i>Le Miroir</i> , 01:35:47.....	106
<i>Le Miroir</i> , 01:35:58.....	106
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 00:19:30.....	107
<i>L'Éternité et Un Jour</i> , 01:59:19.....	107