



HAL
open science

**Esthétique du fragment dans cinq films de Nicolas
Roeg: Performance (1970), Walkabout (1971), Don't
Look Now (1973), The Man Who Fell to Earth (1975),
Bad Timing (1980)**

Lucie Savary

► **To cite this version:**

Lucie Savary. Esthétique du fragment dans cinq films de Nicolas Roeg: Performance (1970), Walkabout (1971), Don't Look Now (1973), The Man Who Fell to Earth (1975), Bad Timing (1980). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03335575

HAL Id: dumas-03335575

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03335575v1>

Submitted on 6 Sep 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Esthétique du fragment dans cinq films de Nicolas Roeg :
Performance* (1970), *Walkabout* (1971), *Don't Look Now* (1973), *The
***Man Who Fell to Earth* (1975), *Bad Timing* (1980)**

Lucie Savary



Université Rennes 2 – UFR Arts Lettres Communication
Master Histoire et Esthétique du Cinéma sous la direction de Éric Thouvenel
Soutenu en juin 2021

**Esthétique du fragment dans cinq films de Nicolas Roeg : *Performance* (1970),
Walkabout (1971), *Don't Look Now* (1973), *The Man Who Fell to Earth* (1975),
Bad Timing (1980)**

Université Rennes 2 – UFR Arts, Lettres, Communication
Master Histoire et Esthétique du Cinéma sous la direction d'Éric Thouvenel

Soutenu en juin 2021

Remerciements

Pour sa disponibilité, son implication et ses précieux conseils, je remercie Éric Thouvenel qui a toujours été à l'écoute et m'a toujours redonné confiance. La version finale de ce mémoire n'aurait pas été la présente sans ce travail de collaboration indispensable.

Je remercie également toute l'équipe enseignante en études cinématographiques pour sa bienveillance et sa présence constante auprès des étudiants qu'elle ne laisse jamais sans ressource.

Je remercie également ma mère pour son soutien, sans lequel, l'écriture de ce mémoire aurait été plus éprouvante.

Introduction

Imaginez un cadre. À l'intérieur, une photo. Celle-ci a été déchirée et les fragments en ont été, tant bien que mal, recollés. Comment définir cette fragmentation, si tant est que cela soit possible ? Le fragment naît d'un acte : celui de fragmenter, que l'on appelle communément la fragmentation. Celle-ci implique une action violente de coupe, de découpe, de mutilation. La fragmentation au sein d'une œuvre d'art interpelle, pose des questions et nous fait violence pour atteindre sa portée et c'est ce qui va nous occuper avec les cinq premiers films de Nicolas Roeg en tant que réalisateur.

Le CNRTL¹ définit le fragment comme suit : « (Petit) morceau d'une chose qui a été brisée, déchirée ». Cette définition est le premier sens du mot fragment. Cependant, l'exemple ci-dessus nous montre aussi que le fragment fait toujours partie d'un tout. Il est donc à la fois individuel et pluriel. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve également dans le deuxième sens du mot fragment dans le CNRTL : « (Petit) élément d'un ensemble ». La fragmentation implique l'idée de pluralité puisque, fragmenter revient à couper. Si l'on coupe quelque chose, on obtient forcément au moins deux parties de l'objet que l'on vient de couper. Le fragment est donc individuel, puisque l'on peut le penser seul, mais il est aussi pluriel, puisque l'on ne peut pas oublier non plus la ou les parties auxquelles il est rattaché, d'où l'exemple d'une photo déchirée dont les morceaux sont recollés car l'idée même de penser la photo avec des fragments manquants est impensable. Penser un fragment de photo est pensable uniquement si l'on sait que le reste de la photo existe et qu'on le connaît. Si nous possédons un fragment de quelque chose et que nous savons qu'il s'agit d'un fragment, on peut le penser seul mais on sera toujours à la recherche de la partie manquante.

Cette définition du fragment est valable pour un objet matériel telle une photographie. En revanche, les films sont des éléments immatériels convoquant la notion d'espace-temps. L'idée de fragmentation prend alors une autre dimension. En restant du côté de l'analyse esthétique, la fragmentation dans les films de Nicolas Roeg est de l'ordre de la cognition puisque c'est le défilement des plans et l'analyse des espaces-temps qui nous permettent de cerner la structure des œuvres et de connaître son fonctionnement. Contrairement à un objet matériel, la fragmentation au sein des films de Roeg n'est pas visible directement, elle est ressentie. Cela en passe par un effet et non par un simple coup d'œil comme avec une peinture par exemple. En peinture, la fragmentation est visible et sensible alors qu'avec les films qui nous occupent, elle est sensible et non visible directement². La fragmentation s'observe donc premièrement au niveau structurelle. Nicolas Roeg fait alors appelle à notre herméneutique pour recoller chaque fragment afin de donner une

1 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

2 Même si nous verrons qu'elle peut aussi l'être dans certains cas. Cf, *infra.*, p. 37-45, chapitre II.1.

cohérence à l'ensemble.

En effet, nous avons dit plus haut que le fragment est un morceau, un élément qui s'est détaché de l'ensemble ou qui a été coupé, volontairement ou non. C'est également ce qu'avance Dominique Chateau dans *L'art du fragment* où il prend pour exemple la tasse de café ébréchée³. L'ébréchure de la tasse est le fragment. Comme dans l'exemple précédent, en pensant le fragment plus loin, on se rend compte progressivement qu'étant un élément qui se détache du tout, on ne peut penser le fragment sans penser à l'ensemble et inversement. Lorsque l'on regarde la tasse, nous ne pouvons nous empêcher de penser également la partie ébréchée tout comme nous pouvons penser un plan d'un film sans considérer ceux qui le précèdent et le suivent. Le fragment révèle donc autre chose que lui-même. Il dépasse ce qui lui est propre.

Penser le fragment offre donc un paradoxe : il est fragment mais aussi fragment d'un ensemble. C'est-à-dire qu'il est indivisible de l'ensemble auquel il est rattaché. Il est indépendant puisque détaché mais dépendant de ce à quoi il se rapporte. Penser le fragment c'est donc penser ce qu'il y a entre les deux, c'est penser le vide qui relie les deux objets. C'est ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appelle « les bords de la fracture⁴ ». Penser le fragment c'est donc penser un entre-deux que l'on choisit de tourner vers le fragment ou vers l'ensemble. Cet argument se retrouve dans le fragment 206 de *l'Athenaeum*⁵ : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson⁶. » C'est ce qu'ils appellent la « logique du hérisson ». Jacques Derrida explique que :

La totalité fragmentaire, conformément à ce qu'il faudrait plutôt se risquer à appeler la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée⁷.

Cependant, nous venons de voir plus haut que le fragment n'est jamais vraiment détaché de son ensemble puisque que c'est un détachement que l'on pense, à part, mais à partir de l'œuvre entière.

En conséquence, l'idée d'un entre-deux suppose une frontière, un bord, une séparation entre

3 Chateau Dominique, *L'Art du fragment : Frontières apparentes & frontières souterraines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos série RETINA », 2016, p. 13-14.

4 Bien que les deux auteurs parlent du fragment en tant que fragment littéraire, ils pensent également la notion de fragment en général dans Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 62.

5 *L'Athenaeum* est une revue littéraire allemande considérée comme pionnière pour le courant du romantisme littéraire allemand. Elle est fondée en 1798 par Auguste et Frédéric Schlegel.

6 Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 63.

7 Derrida Jacques, *Points de suspension, Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, coll. « La philosophie en effet », p. 311-312 cité dans Lisse Michel, « Le paradoxe du fragment », *Revue de métaphysique et de morale* [en ligne], Vol.2, n°86, 2015, p. 206. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2015-2-page-205.htm>

deux espaces. Le fragment, naissant d'un acte de fragmentation, implique donc l'idée de rupture. La rupture renvoie antinomiquement à l'idée d'une continuité, mais qui a été brisée ou interrompue. La continuité, suite ininterrompue d'événements, se rapporte à l'ordre. L'apparition du fragment dans cette continuité amorce la notion de désordre et d'embrouillement où l'on perd l'idée de linéarité. Intervient alors une lecture saccadée et décousue qui résulte de la fragmentation dont la cohérence n'est plus évidemment apparente mais éclatée et dont la redécouverte implique l'usage de notre capacité de raisonnement. La participation du spectateur est ce qui intéresse Nicolas Roeg : « On voit tellement de "narratif" aujourd'hui, tout est expliqué tout le temps, et j'aime laisser quelque chose pour l'imagination⁸. »

Lorsqu'il y a fragmentation, notre intellect est toujours sollicité pour recoller les fragments afin d'avoir une idée de la vision d'ensemble car, pour adhérer à une chose, l'homme a besoin de son entendement. Apprécier une chose, c'est la comprendre et même parfois c'est admettre qu'il ne faut pas forcément comprendre pour l'apprécier.

En art, une œuvre qui use de la fragmentation se place donc du côté de la confusion et du dérangement car elle se place en rupture avec l'ordre classique. Par exemple, la sculpture de Auguste Rodin, le *Masque de l'homme au nez cassé* a été refusée pour l'exposition au Salon en 1865 à cause de sa forme fragmentaire qui ne rentrait pas dans les codes de l'époque⁹. C'est ce qu'avance également Marion Delage de Luget :

Ainsi la fragmentation, l'interdisciplinarité, constitue véritablement ce point d'incohérence où s'amorce la rupture d'un ordre ; parce qu'elle valide une nouvelle structure, basée sur la confusion, une structure qui n'est plus que marges, un système opérant dans les rencontres, avec tout ce qu'il peut y avoir d'inconvenant à ne plus séparer ce qui doit l'être¹⁰.

Une structure « basée sur la confusion », cette expression introduit bien le cinéaste qui va nous occuper pendant tout le mémoire. Si le fragment est paradoxal c'est aussi car il ne se rapporte à aucun genre, selon Lacoue-Labarthe et Nancy¹¹. Effectivement, le fragment ne peut avoir de définition puisque qu'il naît de la fragmentation qui est un processus. Le fragment, ainsi que sa pensée, sont indépendants de l'idée que l'on cherche à faire passer. Le fragment est une mise en

8 Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, Londres, Faber & Faber Films, 2013 [2011], p. 44.

Notre traduction « We see so much "narrative" today, everything is explained all the time, and I like to leave something to the imagination ».

9 Le Normand-Romain Antoinette, « "Êtreindre sans bras et tenir sans mains" : Rodin et la figure partielle » dans Le Normand-Romain Antoinette et Pachet Pierre (dir.), *Du fragment*, Paris, Ophrys, coll. Lire, 2011, p. 21-60.

10 Delage de Luget Marion, « La fragmentation, ce monstrueux. Étude sur le décloisonnement disciplinaire dans l'oeuvre de Lynch », *Appareil* [en ligne], n°6, 2010, p. 7, consulté le 31/05/2021, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/420>

11 Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'absolu Littéraire, op. cit.*, p. 62.

forme, un choix esthétique. Par conséquent, la définition du fragment ne peut se faire que par l'intermédiaire de l'analyse de la forme. En l'occurrence, la forme qui nous occupe est la forme filmique. Cette forme traverse l'ensemble du mémoire de différentes façons.

Enjeux et état des lieux

Le premier enjeu de ce mémoire est d'effectuer une analyse croisée de plusieurs films du réalisateur britannique, Nicolas Roeg, afin de rendre compte d'une esthétique majeure qui caractérise son style. En l'occurrence, une esthétique du fragment. En revanche, cela ne veut pas dire que nous ne sommes pas conscients que d'autres cinéastes peuvent répondre à une esthétique où le fragment prend également une place importante. Ce qui justifie le choix d'associer les films de Nicolas Roeg au fragment dans ce travail, et pas ceux d'un autre cinéaste, est que ce sont, semble-t-il, de rares films où la notion de fragment est présentée sous une forme plurielle. Chaque niveau de lecture (technique, plastique, temporelle, narrative) semble déterminé et structuré par l'idée-même du fragment. Dans cette étude il s'agira de démontrer qu'il existe bel et bien dans son œuvre, et sous de multiples formes, ce que l'on peut appeler une esthétique du fragment.

Le choix de Nicolas Roeg s'explique par le fait qu'il soit étonnamment peu commenté en France. Même si nous verrons que Danny Boyle le considère comme le Picasso du cinéma¹², il est loin d'être autant étudié. Pourtant, les similitudes avec le cinéma d'Alain Resnais ou d'Alfred Hitchcock sur lesquelles nous reviendrons, auraient peut-être mérité plus d'attention. La présente étude contient des axes de réflexion auxquels les deux cinéastes ont été associés à maintes reprises tel que « Des temporalités éclatés » ou « Couleurs signifiantes ». En revanche, ces échos ne font pas pour autant des films de Nicolas Roeg des pastiches, il existe bel et bien un style à part entière qui résulte en partie de ces influences. Ainsi, le choix de travailler sur Roeg part d'une méconnaissance nationale sur le sujet, malgré la richesse et l'intelligence artistique que propose sa filmographie.

Les films du corpus sont représentatifs de l'esthétique vers laquelle Nicolas Roeg a choisi de se tourner puisque ce sont les cinq premiers films de sa filmographie en tant que cinéaste. Ce sont les films les plus connus du réalisateur car ce sont aussi les plus originaux, à l'exception peut-être d'*Eurêka* (1983) qui aurait pu trouver sa place dans le corpus principal. Cela n'a pas été le cas car le film propose trop de ressemblances formelles et scénaristiques avec *Don't Look Now*. Les cinq films du corpus se ressemblent esthétiquement tout en étant très différents, ne serait-ce que par leurs structures et leurs scénarios. Ils s'opposent et se complètent. La réflexion sur l'esthétique et la mise en scène se diversifie et se solidifie alors dans un même mouvement. Si pour Neil Feineman les

12 Cf, *infra.*, p. 14, Partie I : « Des constructions fragmentaires ».

quatre premiers se complètent en ce qu'ils explorent différemment le changement d'environnement des personnages et le traumatisme, voire la destruction liée à cette expérience¹³, nous pouvons également voir une continuité dans la question des genres. Les cinq films côtoient des genres totalement différents. Nous pourrions qualifier *Performance* de film de gangsters, *Walkabout* de voyage initiatique, *Don't Look Now* de thriller horrifique, *The Man Who Fell to Earth* de science-fiction et enfin, *Bad Timing* de drame psychologique. Chaque film se distingue par un montage singulier mais ils se rejoignent parce qu'ils exploitent tous la notion de fragment de manière plurielle.

L'intérêt du croisement entre les œuvres semble permettre de mieux révéler la démarche du cinéaste. Les ouvrages publiés par le passé sur le sujet se sont étonnamment opposés à ce principe. Il y a, à notre connaissance, cinq ouvrages sur Nicolas Roeg, tous construits de façon identique. Celui de Scott Salwolke est significatif : *Nicolas Roeg Film by Film*¹⁴. En effet, les auteurs ont tous fait le choix d'analyser les films un par un dans l'ordre chronologique de leurs sorties. Bien que l'approche ne soit pas forcément la même (John Izod¹⁵ a choisi l'angle psychanalytique à travers les théories de Jung et Joseph Lanza¹⁶ a choisi l'angle philosophique), cela reste une lecture film par film. Les analyses n'en restent pas moins pertinentes et enrichissantes, seulement, il manque une recherche de l'esthétique générale du cinéaste ou l'élaboration d'une problématique propre à plusieurs de ses films. Ceci reste assez vague. En revanche, Andrew Mark Patch a mené une thèse en 2010 sur Roeg où il questionne la place de la couleur dans *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing*, films faisant également partie du corpus. Cette thèse apporte un regard nouveau sur les œuvres en proposant des interprétations inédites et éclairantes sur la couleur, que l'on partage ou non, mais l'auteur reste une nouvelle fois dans une analyse séparée des films. Chaque film constitue une partie du développement de l'étude.

Il convient d'ailleurs de préciser que les interprétations faites dans ce mémoire ne sont, justement, que des interprétations et qu'il s'agit d'une façon particulière de voir et comprendre les films. Bien sûr, il en existe d'autres et il existe des avis différents sur ce qui est présenté dans cette étude. Une image, un son, un raccord sont des éléments qui ne sont jamais vraiment définitifs et qui peuvent éveiller en nous plusieurs interprétations et émotions liées à un monde intérieur, une éducation, un passé personnel. Les analyses effectuées dans ce travail peuvent très bien s'éloigner de la vision initiale du cinéaste et même de son époque. Les films du corpus sont britanniques et datent des années 1970 et 1980, une toute autre époque. Nous assumons donc la subjectivité des

13 Feineman Neil, *Nicolas Roeg*, Boston, Twayne Publishers, 1978 [1977], p. 131-134.

14 Salwolke Scott, *Nicolas Roeg Film by Film*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1993.

15 Izod John, *The films of Nicolas Roeg : Myth and Mind*, New-York, St.Martin's Press, 1992.

16 Lanza Joseph, *Fragile geometry. The films, philosophy, and misadventures of Nicolas Roeg*, New-York, PAJ Publications, 1989.

analyses émanant d'un regard d'une Française du XXI siècle avec ses possibles interprétations qui, par mégarde, contrediraient ou s'éloigneraient des intentions des créateurs des films.

Une analyse fragmentée

Le cinéaste aime déconstruire la narration en manipulant l'image et le son. Notre compréhension devient alors partielle et fragmentaire, gênée par une discontinuité qui ne l'est qu'au premier regard. L'emploi du mot « fragment » se justifie par l'observation d'un certain nombre d'éléments permettant à Roeg et son équipe de déconstruire la narration, aussi bien au niveau visuel que sonore grâce à un montage que l'on qualifiera de fragmentaire. Ces éléments sont, premièrement, des éléments formels émanant des choix de réalisation, du montage et de l'image en elle-même. Ceci est une première idée à laquelle rattacher le travail de Roeg avec le mot « fragment » que l'on abordera d'un point de vue esthétique. C'est-à-dire que nous repérerons et analyserons les choix plastiques et esthétiques qui constituent le film où l'enjeu est de démontrer en quoi la structure des films du corpus et la structure des images sont déterminées par la notion de fragment. C'est ce dont il sera question dans la première partie du mémoire que nous avons appelé : « Des constructions fragmentaires ».

Ensuite, selon Dominique Chateau, le fragment « indique toujours autre chose que lui-même, quelque chose qui l'englobe, le dépasse, le justifie éventuellement¹⁷ ». En effet, l'intérêt de notre réflexion est de penser la relation du fragment avec l'ensemble. Il s'agit en effet d'étudier ce qui déborde du fragment. Le choix de cette forme fragmentaire implique des conséquences sur notre compréhension et perception du film en tant que spectateur. Dans la deuxième partie : « Des temporalités éclatées », nous analyserons le traitement du temps dans les films du corpus. Notre perception du temps est instable car ambiguë. Par des enchevêtrements ou alternances de scènes ou plans d'espace-temps différents, le spectateur perd la notion du temps. L'esthétique fragmentaire amène un trouble, un décalage spatial et temporel afin d'installer une distance réflexive sur la narration, ce qui peut engendrer des doutes ou des remises en question. La vision d'un fragment d'une temporalité étrangère à celle que nous étions en train de suivre dans la scène précédant l'insertion de ce fragment, déclenche un questionnement chez le spectateur qui tente, par la suite, d'interpréter ce fragment en le reliant à l'une des problématiques du film. Nous laisserons donc l'esthétique de côté pour analyser le fragment d'un point de vue structurel.

Nous pouvons repérer deux manières d'embrouiller le temps que nous justifierons grâce à la métaphore de la mosaïque. La mosaïque, étant une œuvre d'art structurellement fragmentée, impose

17 Chateau Dominique, *L'art du fragment*, op. cit., p.18.

une distance au spectateur pour pouvoir visualiser et comprendre ce dont il s'agit. Cela se rapproche du principe des films qui requiert une posture interprétative qui demande de prendre du recul pour arriver à les déchiffrer. Le rapport avec la mosaïque est explicité plus loin dans le mémoire. Nous y distinguerons deux types de mosaïques : une mosaïque temporelle et une mosaïque référentielle. La mosaïque temporelle se rapporte à l'environnement spatial et temporel des films et l'intervention de *flashes-back* et de *flashes-forward* en intégrant à la réflexion la notion de voyance et de prophétie en prenant également en compte des échos temporels qui structurent le récit. Il s'agit donc d'un jeu direct avec le temps. Ensuite, la mosaïque référentielle repose sur les tableaux que Roeg utilise dans les films et qui ont pour particularité d'être prophétiques, nous y reviendrons. La mosaïque référentielle renvoie aussi à la comparaison entre les films et les textes originaux dont ils sont adaptés et à ce que cela implique pour le traitement de la temporalité. Il s'agit donc d'intertextes qui agissent indirectement sur la temporalité. Par ce processus d'intertextualité, nous allons tenter de montrer en quoi nous pouvons parler d'un éclatement temporel et en quoi toute notre compréhension temporelle émane d'une esthétique fragmentaire.

Enfin, la troisième et dernière partie traitera plus précisément de la psychologie des personnages, de leurs relations entre eux ainsi que leur relation avec leur environnement spatio-temporel. L'enjeu est de déterminer si l'esthétique fragmentaire régit la psychologie des personnages ou si c'est la psychologie des personnages qui est à l'origine de la forme. La relation avec l'autre est toujours ambiguë, les relations amoureuses flirtent avec le trauma et la mort. La violence des relations peut s'insinuer par le cadrage qui fragmente les corps par exemple. Cependant, on peut constater une fissure dans la relation elle-même. Les rapports entre les personnages sont fragmentés et paradoxaux, reposant sur le rejet et l'attraction, la fascination et la peur ou encore l'amour et la mort. Ensuite, au-delà de la question du couple et des relations à l'autre, nous nous intéresserons au rapport similaire qu'entretiennent les personnages avec leur environnement, c'est-à-dire leur relation à l'espace et au temps.

La logique structurelle de la réflexion tient d'une volonté de partir de détails esthétiques et techniques pour arriver à les réutiliser et les replacer plus largement dans la narration. Bien sûr, le récit et sa structure amènent des questionnements sur des aspects plus précis qui se rapportent à la mise en scène, à la technique et à l'esthétique. En revanche, notre impression vis-à-vis des films ne peut s'éveiller que grâce à des éléments esthétiques. C'est donc en analysant des aspects esthétiques, techniques et plastiques précis que l'on peut déduire et expliquer ces impressions. C'est pourquoi notre réflexion débute par une analyse esthétique et plastique pour en mesurer les effets sur la perception de la temporalité des films qui en appelle à notre compréhension et sur la psychologie des personnages qui s'attarde plus sur le lien entre forme et narration.

Première partie : Des constructions fragmentaires

La prise en compte du montage est essentielle à l'analyse structurelle d'un film. Nous avons dit dans l'introduction que l'on pouvait qualifier le montage de fragmentaire. Cependant, parler de montage fragmentaire peut être compris comme un pléonasme. Le montage est constitué de fragments puisqu'il s'agit d'un processus d'assemblage de plusieurs éléments que l'on monte les uns avec les autres, pas forcément dans l'ordre chronologique. Les éléments en question sont des plans et une bande sonore. En plus de cela, l'idée de fragmentation apparaît dès le filmage d'un plan. C'est ce qu'avance Philippe Durand¹⁸ en disant que le plan est déjà en lui-même un fragment d'une certaine réalité. C'est une image extraite d'un espace plus grand que ce qui nous est montré dans le plan. Dans ce cas, comment définir ce qu'est un montage fragmentaire puisque le fragment semble être déjà présent dans sa définition et avant même l'intervention du montage ?

Chez certains réalisateurs, le montage est utilisé dans l'optique d'une inventivité formelle ne se limitant pas à l'établissement d'une continuité spatio-temporelle qui se donne pour objectif d'être une illusion de la réalité. Une esthétique particulière domine en ne cherchant pas le réalisme mais plutôt une inventivité qui peut parfois déstabiliser le spectateur, en réveillant son attention et en soulevant un certain nombre de questions. Ce type de montage apporte une vision perturbée où l'intérêt est de garder le spectateur actif, et de lui rappeler qu'un film n'est pas une simple retranscription mais une création, au sein d'un choix de narration remettant en cause la linéarité. En effet, toute création résulte d'un travail préalable où l'œuvre ne cesse de se penser en fragment. En d'autres termes, l'idée même de montage implique en amont la notion de découpage des scènes au tournage et ce découpage se pense de manière fragmentaire en isolant chaque scène ou plan pour les penser individuellement. Ce travail de découpage est nécessaire pour la plupart des films, même ceux dont la volonté est de mettre en scène une histoire racontée de façon linéaire. En revanche, les cinéastes comme Nicolas Roeg dont l'ambition est d'inventer une nouvelle manière de raconter, continuent de penser le film en une multitude de scènes interchangeables, comme au découpage, sans pour autant quitter la logique narrative. C'est ensuite le montage qui rend concrètement compte de cette façon de concevoir les films. Ce que recherche le cinéaste dans le montage est donc une logique formelle non chronologique.

Ce qui nous intéresse ici est donc de repérer une structure qui se nourrit d'un principe de fragmentation dont l'existence réelle n'est possible que par le montage, processus qui permet la réalisation concrète de cette structure. C'est précisément ce qui nous occupe avec Nicolas Roeg. La discontinuité qui ressort des films grâce à la fragmentation est au cœur de la structure narrative et

18 Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1993, p. 162.

visuelle des films. En effet, celle-ci reposent très souvent sur l'idée de discontinuité par l'intermédiaire d'une conception fragmentaire qui, par conséquent, fragmente ensuite notre vision et notre compréhension première des films.

Lorsque nous sommes confrontés pour la première fois à un film de Roeg, nous sommes désorientés. Nous n'avons pas toujours des informations sur les personnages, le lieu d'action ou la symbolique d'action en elle-même. L'achronologie impose nécessairement d'avancer plus loin pour comprendre petit à petit le propos des films. Certains plans sont raccordés ensemble de manière énigmatique et au fur et à mesure que nous avançons, l'énigme trouve peu à peu une résolution.

En ce sens, cette idée présente des similitudes avec la théorie de la distance d'Artavazd Pelechian qu'il expose en 1992 dans la revue *Trafic* avec « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance¹⁹ ». Le principe est de penser le montage comme une disjonction et non comme une continuité. L'interaction entre les plans a pour but de créer une distance. Il n'y a pas nécessairement de lien direct mais la communication entre les plans provoque un sens qui réunit à nouveau les images entre elles.

Par ailleurs, si l'on pense à la vision d'ensemble que provoque les films du corpus, elle n'est pas sans évoquer la notion de cubisme. L'impression visuelle qu'offre le cubisme est celle d'un assemblage de fragments, de morceaux hétérogènes, de différentes parties d'un objet ou d'un corps qui forment, une fois rassemblés, une image fragmentée. La vue éclatée que l'on a des films de Nicolas Roeg peut faire partiellement écho au mouvement cubiste. Par exemple *La Belle Martiniquaise* de Louis Marcoussis pourrait très bien être le portrait de Milena dans *Bad Timing* par la fissure émotionnelle que sa relation a provoqué en elle et sur elle (la cicatrice qu'elle a sur le cou suite à l'opération est l'héritage physique de cette période de sa vie), ou celui de Thomas Newton dans *The Man Who Fell to Earth* par son identité et destin brisés.

Cependant, le cubisme est avant tout une déformation de la vision humaine. Les corps sont difformes, parfois désarticulés, ce qui n'est pas le cas dans les films du corpus. On est, en revanche, parfois entre l'abstraction et la réalité. Certains moments sont bien concrets puis, dans la seconde qui suit nous ne savons plus où nous situer ni comment décrire ce que nous voyons. Ceci englobe aussi notre perception de l'espace et du temps au sein des films ainsi que celle des personnages. Un paysage cubiste tel que la gravure de Leopold Survage représentant un paysage urbain totalement disloqué rappelle la vision intérieure que John Baxter se fait du monde, la perception détachée du temps et de l'espace qu'il peut avoir ou encore la manière qu'a Roeg de filmer l'espace du désert australien dans *Walkabout* grâce à un jeu sur les échelles de plans. Si l'on mettait bout à bout les

19 Pelechian Artavazd, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Trafic*, n°2, printemps 1992, p. 90-105.

plans du bush, sa représentation serait décomposée ou décousue. Nous ne pouvons qualifier les films de Nicolas Roeg de cubistes car ils ne le sont pas. L'esthétique des plans ne rappellent absolument pas ce mouvement pictural. Pourtant, là où l'on peut penser au cubisme, c'est dans notre pensée générale du film, après le visionnage, dans les enchaînements et ce à quoi ils renvoient.

L'esthétique cubiste, par son aspect fragmenté, peut également se rapprocher de la figure du miroir à la manière de Pherber (Anita Pallenberg) dans *Performance* lorsqu'elle fusionne son corps avec celui de Chas (James Fox) avec un miroir. L'utilisation des miroirs est une idée que l'on développera plus loin dans le mémoire. Le cinéaste Danny Boyle est un grand admirateur de Nicolas Roeg et a, lui aussi, fait un rapprochement avec le cubisme allant jusqu'à excessivement parler de lui comme le Picasso du cinéma : « Nous avons un Picasso dans notre domaine, à cette époque, un iconoclaste, un gars qui n'est pas intéressé dans la perfection, mais intéressé par l'éclatement des choses pour voir ce qu'on peut y voir d'autre²⁰. » Le cubisme est aussi évoqué dans un article sur *Track 29* sur le site du webzine *Culturopoing*²¹. Cette piste n'est pas la plus évidente ni la plus pertinente mais rejoint étroitement l'idée du montage fragmentaire par assemblage de fragments dans une logique de construction par la déconstruction.

Chapitre I. Montages alternants

En ce sens, si le montage de Roeg est effectivement fragmentaire, en passant par des liens avec le cubisme, par un entremêlement de plans d'espace-temps différents pour créer une discontinuité apparente, nous pouvons également faire une seconde observation. En effet, en allant plus loin dans la réflexion sur le montage, nous pouvons remarquer un motif récurrent : celui de l'alternance. L'alternance est une autre notion importante dans les films du cinéaste car dans sa discontinuité, le film suit tout de même une trame, un récit. Roeg utilise le fragment de manière à ce que le montage soit toujours plus ou moins alternant. C'est-à-dire que nous voyageons entre les espaces, les temporalités ou les points de vue. Bien que la construction des films soit fragmentaire, nous trouvons au récit, une construction qui lui est propre et qui lui donne sa propre cohérence en repérant une alternance dans le montage.

Comme le dit Pelechian, le montage est « l'expression de l'idée²² ». Effectivement, pour Roeg, le montage et sa fonction sont de vrais éléments de réflexion qui doivent s'intégrer pleinement à la

20 Patch Andrew Mark, « Nicolas Roeg / Chromatic photography », thèse dirigée par Susan Hayward, Université d'Exeter, 2010, p. 16.

Notre traduction : « We had a Picasso in our midst, at that time, an iconoclast, a guy not interested in perfection, but interested in blowing things away to see what else was there. ».

21 Rossignot Olivier, « Nicolas Roeg – *Track 29* », *Culturopoing* [en ligne], 31/05/2019, consulté le 31/05/2021, URL : <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-dvdblu-ray/nicolas-roeg-track-29/20190531>

22 Pelechian Artavazd, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *op. cit.*, p. 96.

narration, reflétant ainsi son état d'esprit puisque « la clôture narrative favorise l'établissement d'une structure interne, tandis que la mobilité qui caractérise l'expression cinématographique appelle le développement d'une temporalité semblable à celle où se fait le récit²³. »

I.1. Formes herméneutiques

Par ailleurs, les cinq films du corpus répondent à cette idée en mettant en œuvre chacun un type de montage particulier. Les cinq types de montage repérés ont, ce que l'on peut appeler une forme herméneutique. C'est-à-dire que la plupart du temps, la communication entre les plans est implicite et la détection d'un sens plausible se fait par l'intermédiaire de l'esprit du spectateur grâce à « un transfert de pensée²⁴ » par les images. S'il y a une pensée qui est transférée, cela veut dire qu'il y a une pensée initiale présente dans les films. Faire un film, c'est déjà faire part d'une interprétation de quelque chose. La question est de savoir si nous pouvons déchiffrer cette pensée initiale.

Si l'on parle de montages herméneutiques c'est parce que la pensée initiale n'est pas toujours révélée concrètement et n'a pas besoin de l'être pour trouver une cohérence. L'intention de Roeg est de transmettre une idée sans y mettre de mots, c'est une communication par l'image qui fait appelle à l'interprétation. Cette communication passe donc par l'émotion du spectateur, c'est-à-dire, ce qu'il comprend ou ce qu'il croit comprendre. Par exemple, dans *Walkabout*, pendant le long voyage des enfants dans le désert (presque la totalité du film), on compte cinq gros plans du soleil intervenant séparément à plusieurs reprises. Qu'est-ce que le cinéaste veut transmettre dans ces plans ? La réponse exacte n'existe pas. La première fois que le soleil apparaît, le plan qui le précède montre les enfants, dormant sur les rochers. Ceux-ci disparaissent progressivement à l'aide d'un fondu sur ce même plan. Le plan du soleil apparaît ensuite, et disparaît en fondu sur un autre plan où l'on voit les enfants poursuivre leur route. Plusieurs interprétations sont possibles. Tout d'abord, pragmatiquement, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'accentuer la chaleur qui s'abat sur la peau fragile des enfants (le petit garçon aura le dos couvert de brûlures). On peut supposer aussi que les plans du soleil, par leur récurrence au sein du film, impliqueraient une sorte d'insistance qui révélerait une acceptation progressive de la culture aborigène dans l'imaginaire des enfants. Le soleil, en fondu sur le plan des enfants que l'on distingue au loin, les surplombe, étant placé juste au dessus de leurs têtes. Enfin, on pourrait penser aussi à une fonction plastique. On pourrait croire à

23 Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Le Temps d'une pensée. Du Montage à l'esthétique plurielle* [en ligne], Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 21-44, consulté le 31/05/2021, URL : <https://books.openedition.org/puv/124>

24 Kennedy Harlan, « *Bad Timing*. Magical image slices. Nicolas Roeg – in interview », *American Film* [en ligne], Vol.5, n°4, Janvier-Février 1980, p. inconnues. [consulté le 31/05/2021]. URL : http://americancinemapapers.homestead.com/files/BAD_TIMING.htm

Notre traduction : « it's tranference of thought ».

une volonté de rendre compte de la beauté des paysages du bush et même de l'exagérer, tant les couleurs sont criardes. De plus, l'échelle choisie fait perdre au soleil son caractère inaccessible qu'il a dans la vie réelle. En perdant cette distance, le plan ressemble presque à un tableau que l'on pourrait appeler « Cercle jaune sur fond rouge ».

Toutefois, bien que plusieurs interprétations soient possibles, cela n'enlève rien à la forme première que l'on définit comme herméneutique, même si elles peuvent s'éloigner de l'idée du réalisateur, puisque ces interprétations émanent chez le spectateur uniquement parce que le film a été conçu pour être parfois ambigu et appréhendé de cette manière. « Rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne du caractère de l'image²⁵ ». Si plusieurs hypothèses émanent des images, c'est peut-être aussi une volonté de créer des images à la signification plurielle.

Ainsi, la connexion entre les plans produit un sens qui nous appartient de déchiffrer. Il y a souvent plusieurs possibilités. Les plans dialoguent entre eux et le sens qui s'en dégage naît de la mise en relation des situations. Et, une interprétation des images. Le sens des images peut être parfois amorcé par le dialogue ou des situations mais jamais les significations ne sont tranchées explicitement.

En outre, cette lecture herméneutique ne peut avoir lieu sans un lien sous-jacent avec la narration. En effet, c'est la narration qui nous aide à établir des liens convaincants avec l'esthétique et la mise en scène. Enfin, l'interprétation de l'enchaînement entre les plans nous permet de dégager ceci : *Performance* semble présenter un montage anticipé tandis que dans *Walkabout* nous pouvons repérer un montage que l'on pourrait qualifier d'ouvert. *Don't Look Now* propose un montage que l'on peut nommer montage de circulation. *The Man Who Fell to Earth*, nous offre plusieurs éléments qui nous permettent d'avancer l'idée d'un montage que l'on pensera comme omnivoyant. Enfin, dans *Bad Timing*, on observe un montage épousant l'idée de reconstitution.

I.1.1. Montage anticipé :

Le montage de *Performance* est extrêmement déstabilisant et perturbe notre compréhension du film lors du premier visionnage. Ce frein à la compréhension immédiate vient, nous l'avons dit, de la discontinuité, créée par une esthétique fragmentaire. Nous pouvons cependant y remarquer un principe esthétique qui emprunte à la notion d'anticipation. Dans la première partie du film, un fragment d'une action future s'insère furtivement au sein de celle à laquelle nous sommes en train d'assister. C'est ce que nous appelons montage anticipé. Passé cette partie du film, le montage devient plus calme, mais pas linéaire pour autant. Il se recentre sur Chas et se transforme en un

25 Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 136.

montage, linéaire en apparence, qui anticipe la fin du film de manière surprenante. L'anticipation est toujours présente mais le montage n'anticipe plus seulement la scène suivante mais la fin du film de façon implicite. Les sautes temporelles que provoquait le montage en passant du futur au présent n'existent plus. L'anticipation devient indirecte, bien que présente, et passe désormais par un autre type de montage que l'on nommera montage de substitution. La deuxième partie du film met en scène une rivalité entre Chas, Turner (Mick Jagger) et Pherber. Il s'agit d'un montage qui superpose deux ou plusieurs personnalités, deux ou plusieurs personnages différents en une même image. Tout en dressant un portrait de trois personnages rivaux, ce montage de substitution anticipe l'issue du film qui est la mort d'un des deux personnages masculins du trio.

Prenons plusieurs exemples pour rendre compte de la construction anticipée de *Performance*. Dès l'ouverture, plusieurs images et sons s'emboîtent ou s'alternent presque frénétiquement pendant les trente premières minutes. Les liens entre les plans sont parfois troubles et encore plus entre images et sons. Très rapidement, nous voyons et entendons un avion militaire en plein vol. Celui-ci traverse le plan puis notre point de vue change. Nous voyons le ciel depuis l'arrière de l'avion. On le déduit par les traces de gaz qu'il provoque dans le ciel. Ensuite on passe à un plan aérien sur une voiture avec, en bande sonore, *Gone dead train* de Randy Newman. Se crée alors une alternance entre les plans de la voiture et des plans d'un homme et d'une femme en train de faire l'amour, l'homme en question est Chas mais nous ne le savons pas encore. Au cours de cette alternance, la musique diminue jusqu'au silence. Les images deviennent muettes jusqu'à ce qu'un nouveau son fasse son apparition. Ce son est difficilement qualifiable. Il s'apparente à de l'air comprimé que l'on libère selon un rythme mécanique.

On peut parler ici aussi de montage anticipé car quand cette alternance se termine, nous nous concentrons sur les deux personnages que l'on voyait en train de faire l'amour. C'est le matin, ils se préparent tous les deux pour leur journée. Et la scène qui suit montre Chas, l'homme que l'on voyait dans les plans, qui monte dans la voiture avec laquelle on s'est familiarisé quelque temps auparavant. Le film continue sur le même principe pendant les trente premières minutes. On a l'impression de voir un film décousu avec des sautes temporelles.

Ensuite, le dernier moment de ce premier type de montage anticipé prépare la transition avec le deuxième : le montage de substitution anticipant la fin de manière déguisée.

Ce moment se situe à la vingt deuxième minute lors d'un règlement de compte entre Chas et le reste du gang auquel il appartenait. L'agression sanglante de Chas est dévoilée avant même qu'elle n'ait eu lieu. Nous voyons Chas rentrer chez lui quand apparaissent brusquement trois plans avant de revenir au plan où Chas rentre chez lui. Les deux premiers plans qui apparaissent subitement représentent du sang éclaboussant les murs avec le son qui accompagne les images et le troisième

montre un personnage qu'on ne connaît pas encore qui est en train de peindre un mur en rouge à l'aide d'une bombe, un son que l'on entend également. Ce personnage est celui de Turner. Ce dernier réapparaît une deuxième fois entre le moment où Joey arrête de frapper et Chas et que celui-ci reprend l'avantage.

Il y a donc dans cette scène une double anticipation. Premièrement, le montage anticipe l'action suivante, l'agression, en insérant un plan qui interrompt celle à laquelle nous assistions : Chas rentrant chez lui. Deuxièmement, le montage anticipe une situation future qui est plus lointaine mais qui découle des conséquences de l'agression qui signifie l'éjection de Chas au sein du gang car le personnage, encore inconnu à ce stade, est Turner, un hippie, ancienne rock star qui va héberger Chas, obligé de fuir. L'introduction partielle de Turner de cette manière permet de lui donner une importance pour la suite et de faire une transition au montage de substitution où les deux personnages en question sont impliqués.

Afin de mieux comprendre comment arriver à déduire l'existence d'un tel montage, il convient de revenir à des éléments narratifs. Pour échapper à la vengeance de la bande de gangsters dont il a fait partie, Chas se réfugie dans une maison hippie en cachant la raison de sa venue. La drogue et l'idéologie d'asexualité que prônent les habitants des lieux entraînent Chas dans une dépossession de lui-même. Le chef de la bande, Turner, joue avec Chas pour connaître sa véritable identité en le droguant et, son amie, Pherber tente de jouer avec les principes féminins / masculins de Chas. Deux rivalités sont à l'œuvre. Une rivalité d'autorité entre les deux personnages masculins et une rivalité sexuelle entre Chas et Pherber. Ces rivalités sont appuyées par le montage que l'on peut identifier comme montage de substitution car, grâce au montage, les trois personnages ne forment parfois qu'un seul être par l'utilisation du fondu. À une heure quatre, les visages des deux hommes se superposent par un fondu, Pherber étant juste derrière Chas, les trois visages sont présents dans le plan. Le fondu permet une illusion de corps qui se confondent. De plus, dans une autre scène, on observe un gros plan sur une perruque que porte Pherber qui est raccordé à un autre plan de cette même perruque mais cette fois, c'est Chas qui la porte.

Peu après, un plan en plongée sur les cheveux de Turner est raccordé sur un plan des cheveux de la perruque de Chas sur laquelle Pherber a posé une petite loupe. Ce raccord est le plus signifiant du montage de substitution découlant sur une anticipation finale. Il suggère la substitution car Turner, en bon rival, veut posséder Chas et voir ce qu'il cache en lui mais ce plan suggère aussi une anticipation inversée de la fin car Chas tue Turner d'une balle dans la tête. La loupe est placée exactement au même endroit que la balle et est à peu près du même diamètre. La loupe est sur la tête de Chas car Turner est en train de fouiller dans son esprit pour l'analyser. Elle est placée à cette endroit précisément car elle prophétise la mort de Turner. Chas finit par se venger et comprendre le

petit jeu de son adversaire.

Ainsi, *Performance* offre un montage qui anticipe les actions avant même qu'elles ne se soient passées. Dans la première partie du film, l'anticipation est frontale en montrant les actions futures par des coupes franches pareilles à des sautes. En revanche, dans la deuxième partie du film, l'anticipation est indirecte. Le cinéaste choisit d'utiliser une autre manière d'avertir le spectateur sur la fin du film. Au lieu d'insérer nettement des plans de la mort de Turner comme cela a été le cas avec l'agression de Chas, Roeg préfère l'annoncer indirectement en laissant planer le doute en passant par un montage de substitution.

De plus, comme le fait remarquer James Fox, l'acteur du rôle de Chas, ce montage ne vise pas le didactisme mais, bien au contraire, l'herméneutique car chacun peut déceler certaines choses différemment : « Nous chorégraphions le film comme une œuvre d'art : la re-création de la douleur, de l'humiliation, de l'amour, de l'orgueil, de la revanche, de la faiblesse, d'un caractère impitoyable – sans ces références, ce que nous voyons, je ne peux pas juger²⁶. ».

I.1.2. Montage ouvert

Nous parlerons ici de montage ouvert en associant le caractère ouvert du montage à l'idée de croisement, de bifurcation et d'indétermination. Entendons par ouvert un aiguillage culturel, c'est-à-dire une communication entre les personnages, entre leurs cultures, leurs modes de vie, leurs paysages, en somme, une multiplication de points de vue qui s'entremêlent. Effectivement, l'idée de montage ouvert est ici étroitement liée à la notion de point de vue²⁷. On se demande souvent, au cours du visionnage, à partir de quel point de vue se regarde le film et cela passe par trois étapes précédemment nommée : le croisement, la bifurcation et l'indétermination. On constate un croisement de points de vue que l'on peut penser au départ comme une alternance mais dont l'analyse bifurque à certains moments de façon inattendue pour laisser place à une indétermination. L'indétermination implique l'idée que, tous les points de vue se rejoignant, l'idée même de détermination d'un point de vue disparaît car ce dernier est multiple.

Prenons plusieurs exemples pour affiner notre propos. Nous assistons d'emblée à un croisement culturel entre la vie occidentale mécanique et superficielle et le calme de la vie aborigène. On ressent dès le tout début du film, une connexion formelle, établie par le réalisateur, entre la culture

26 Patch Andrew Mark, « Nicolas Roeg / Chromatic photography », *op. cit.*, p. 70.

Notre traduction : « We were choreographing it as a work of art: the re-creation of pain, humiliation, love, pride, revenge, weakness, ruthlessness - what you get when you see it without these references, I cannot judge ».

27 Ce n'est pas la première fois que l'expression « montage ouvert » est utilisée dans la recherche sur le montage et ses effets. Vincent Amiel, dans son ouvrage *Esthétique du montage*, propose d'appeler montage ouvert un montage qui offre plusieurs sens. Certains plans peuvent nous donner la certitude d'une chose qui se modifie brusquement par un autre plan. Cf, Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin [Nathan], 2017 [2001], p. 122-127.

occidentale de la ville d'Adélaïde et la culture aborigène. On peut croire au départ à une alternance mais cette idée s'évapore rapidement. Au tout début du film, des plans des citadins, de la ville, des immeubles se succèdent rapidement sur une musique aborigène. La musique s'arrête à deux reprises, les deux fois où nous voyons la jeune fille en classe avec ses camarades. Ils font des exercices de respiration. Ce moment agit comme une courte pause dans le flux de plans urbains qui défilent sous nos yeux et surtout, on a l'impression d'alterner entre les sons urbains et la musique aborigène. Ce n'est pourtant qu'une impression car dans les plans urbains, les sons de la ville restent perceptibles malgré le didgeridoo par dessus. On repense alors la connexion entre les deux cultures qui serait plutôt de l'ordre du croisement. L'action de croiser suppose de placer une chose sur une autre. Les deux cultures ne sont pas présentées de manière distincte mais bien de façon entremêlée. Analysons donc depuis les tous premiers plans. Le film s'ouvre sur une succession rapide de plans sur les roches du bush. Cette succession se termine par un plan sur un mur de briques rouges symbolisant l'urbanisation australienne. Ces plans sont accompagnés en fond sonore d'un train en marche, qui fusionne rapidement en un son radiophonique avant de disparaître. Ces plans sont comme une introduction à ce qui va suivre. En effet, les deux cultures se mêlent et se distinguent. La culture aborigène est symbolisée par les roches, le désert et l'instrument de musique : le didgeridoo. À partir du moment où le didgeridoo commence, l'image ne montre plus que le monde urbain, à l'exception d'un plan où le mur de briques réapparaît suivi d'un travelling vers la droite, dévoilant le désert. Le didgeridoo continue mais des sons de klaxons font leur apparition uniquement sur ce plan. On remarque donc que, si l'image rend compte d'une culture, le son rend compte de l'autre. L'image et le son dialoguent au sein d'une complémentarité visuelle et sonore en se croisant.

C'est avec l'idée d'ouverture que commence à se préciser la question de la bifurcation. Celle-ci inclut un changement de point de vue au sein d'une scène où nous pensions savoir de quel point de vue on se situait. Vers le milieu du film, les enfants sont guidés par l'aborigène, ils sont en train de marcher en plein désert. Dans un plan d'ensemble, on voit les trois personnages marcher avec en arrière plan des dromadaires. Le petit garçon (Luc Roeg) dit « Regardez ! », sa sœur (Jenny Agutter) regarde dans la direction indiquée mais ne semble pas voir la même chose que son frère. Pourtant, dans le plan qui suit, nous revoyons les dromadaires. Semblant ne rien voir de particulier, elle tourne la tête. Et le plan suivant semble suivre le regard de la jeune fille qui se pose sur les fesses de l'aborigène (David Gulpilil) en train de marcher devant elle. La caméra revient sur le petit garçon, avant de nous remonter le plan sur les dromadaires mais, cette fois-ci, une sorte de *lens flare*²⁸ avec un air de projecteur vers le bas formant un cône. Ensuite, les dromadaires apparaissent

28 Le reflet de la lumière ou du soleil est visible à l'écran.

en fondu. Sur l'un d'eux, on peut apercevoir un homme.



Fig.01 Les dromadaires vus ou imaginés par le petit garçon dans *Walkabout*
00. 37.43 + 00.37.51

Après quelques alternances entre les plans sur les dromadaires et le petit garçon, nous revoyons le plan de la jeune fille puis celui des fesses de l'aborigène avant de revenir à un plan des dromadaires presque identique à celui au début de la scène. Au début de l'extrait, on croyait avoir affaire à aucun point de vue particulier jusqu'à ce que nous doutions de la réalité des dromadaires et l'arrivée de ce qui semble être un raccord regard. Ici, il ne s'agit plus réellement d'un croisement mais d'une bifurcation car la scène commence d'une manière et se termine d'une autre. Ceci provoque le doute et modifie une logique de compréhension pas véritablement établie en amont. S'amorce donc l'idée d'un film ouvert où les points de vue convergent sans réellement se rejoindre. Le film, à ce moment-là, est en train d'entrouvrir une porte qui s'ouvrira plus grand progressivement pour arriver à une fusion des points de vue où on en arrive à une indétermination de ces mêmes points de vue.

Une scène, se situant à quarante six minutes, témoigne d'un entremêlement de sons qui rend compte de ce que nous entendons par montage ouvert. Ce moment est une fusion entre l'esprit de tous les personnages et plus encore. Sur plusieurs gros plans du soleil montés à la suite, on peut entendre des bruits d'insectes, des explosions, des bruits radiophoniques et les voix des trois personnages occidentaux (le père, la fille et le fils). La voix de l'aborigène est absente car on peut le rapprocher de la nature, celle-ci étant au fondement de sa culture. Le soleil semble représenter l'esprit du bush. En effet, l'environnement semble lui aussi doté d'un esprit et cela est suggéré à la vingt deuxième minute. Des plans de paysages désertiques se succèdent et se fondent les uns dans les autres avec un son qui s'apparente à une respiration, comme si, le paysage lui-même était vivant. Ce passage du film n'est pas encore dans une phase d'ouverture car il n'y a que le point de vue du bush mais le fait d'ajouter ce nouveau point de vue fait l'effet d'une porte entrouverte. Les plans avec le soleil, au contraire, communiquent entre eux avec une fluidité sonore. Tous les esprits sont

réunis pour exposer leur différence et leur unité. Différence, car ils ne viennent pas de la même culture mais unité, car ils viennent du même monde.

Walkabout est avant tout une expérience, une exploration à travers les cultures. Autrement dit, une ouverture sur le monde. Les différences des personnages s'opposent et communiquent entre elles, se remettent en question. Roeg nous suggère effectivement les différences entre les cultures par un montage d'opposition à l'intérieur de ce montage ouvert car l'opposition fait partie de la communication, de l'ouverture sur le monde et les autres. Nous avons parfois des plans qui s'insèrent pendant quelques secondes en fragmentant une autre scène. Par exemple, lorsque l'aborigène chasse, apparaît un plan d'un boucher hachant de la viande comme pour suggérer une opposition des moyens mais pas de leurs finalités. Le film est une constante communication par l'image et le son. Les musiques indigènes ou occidentales se croisent et se transposent sur des images qui les opposent. Si, au début du film, la musique aborigène accompagne des plans de la ville d'Adélaïde, dans le bush, on a plutôt affaire à une musique occidentale.

L'aspect ouvert du montage est aussi en accord avec la narration. Cette conception du montage est le reflet d'un besoin d'ouverture culturelle de la part des personnages. À la fin de la scène d'ouverture, le travelling vers la droite nous révèle que le mur de briques est ouvert et nous dévoile la voiture du père avec ses enfants à l'intérieur. Le père a fait croire à ses enfants qu'ils étaient là pour faire un pique-nique, mais celui-ci prépare son suicide où il emportera ses enfants avec lui. Les personnages, pourtant dans un espace sans limite apparente (le désert), sont pourtant enfermés dans une voiture. Le mur de briques aussi symbolise un enfermement dans sa propre culture. La jeune fille écoute la radio. Il est diffusé un programme qui apprend aux auditeurs comment bien utiliser et disposer les couverts. Le petit garçon, à l'arrière de la voiture dit à voix haute la couleur de ses bonbons. Le père, lassé, dit à son fils de ne pas parler la bouche pleine. Le suicide du père à la fin de cette scène et son désir d'emporter avec lui ses enfants vient d'une lassitude de cette vie beaucoup trop bien réglée et déterminée. Il est toujours resté d'un seul côté du mur et n'est jamais allé au-delà. En ratant le meurtre de ses enfants, ceux-ci vont pouvoir explorer cet autre côté. Roeg amorce progressivement la fusion des points de vue pour former une ouverture où les imaginaires se libèrent. Cette montée esthétique progressive converge avec l'ouverture d'esprit, elle aussi progressive, des enfants. Ceci est exprimé dans le titre du film. Le *walkabout* est défini par un carton au début du film comme un voyage initiatique destiné aux aborigènes. Pourtant, il semblerait qu'ici, le *walkabout* soit destiné aux enfants, enfermés dans une bulle culturelle dont ils doivent sortir pour s'ouvrir aux autres cultures qui l'entourent. Le montage du début du film fonctionne comme un appel à l'ouverture pour les personnages.

Dans *The World is Ever Changing*, Nicolas Roeg, en parlant du montage et des gens trop sûr

d'eux-mêmes dit « C'est difficile dans la vie d'être certain. Les gens qui foncent à toute vitesse tout droit sur un mur de briques pensent vraiment que tout sera exactement comme ils l'avaient planifié ; ils sont toujours surpris²⁹ ». Le doute de ses propres principes, de ses convictions, de ses croyances est nécessaire pour s'ouvrir au monde. Pourtant, à la fin du film, des années après le voyage dans le bush, le mur qui inspirait un motif d'exploration du monde est devenu un mur de parpaings. La jeune fille est devenue femme. Elle a un mari et vit dans le même appartement que ses parents. Ce voyage n'a pas changé le destin de la jeune fille qui est prise, elle aussi, dans la monotonie et la répétition de la vie en société et rêve de ne pas avoir quitté le bush qu'elle voulait tant quitter lorsqu'elle y était. La vie déterminée que redoutait le père est finalement arrivée et le fait qu'elle s'en rende compte est le résultat du voyage, de cette exploration du monde. On ne sait pas ce qu'il advient du petit garçon qui, lui, s'était accommodé plus facilement à la vie dans le désert.

Ensuite, l'absence de mots sur les situations et changement de points de vue laisse une grande importance à l'herméneutique. Les raccords entre les plans sont comme des portes entrouvertes que l'on ouvre grâce à notre interprétation. Par des moyens visuels et sonores, Nicolas Roeg suggère une idée qu'il n'appartient qu'à nous de retrouver mentalement. Et, puisqu'une grande part d'interprétation fait le sens du film, il va de soi qu'il existe plusieurs interprétations. Donc, le film propose non seulement une forme ouverte interne par l'entremêlement de points de vue mais offre également une forme ouverte externe car herméneutique, puisque le spectateur, peut émettre plusieurs hypothèses de lectures.

Dans une interview consacrée à la sortie de *Bad Timing* mais reprenant également les autres films, Roeg dit lui-même : « La pensée peut être transférée par la juxtaposition des images, et on ne doit pas avoir peur si le public ne comprend pas. On peut dire des choses visuellement, immédiatement, et c'est, je pense, ce vers quoi va le film³⁰. ».

Ainsi, le principe qui qualifie le montage de *Walkabout* est donc l'ouverture. Le montage fonctionne comme un entremêlement jusqu'à un point de fusion des points de vue. La fusion agit comme une négation de la notion de point de vue. Elle nous fait comprendre qu'ils sont multiples, indéterminables et qu'il aurait très bien pu s'agir d'autres personnages. C'est donc notre propre point de vue qui est à l'épreuve. La fluidité des raccords images et sons sans véritable explication ouvrent à l'interprétation, mettant à l'épreuve notre perception des choses. Les plans et les pensées qui s'en dégagent se lient et se délient et peuvent s'interpréter de différentes manières. C'est par

29 Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, op. cit., p. 150.

Notre traduction : « It's difficult in life to be certain. The people who walk straight into a brick wall at high speed really believe that everything is going to be exactly how they planned it ; they're always surprised ».

30 Kennedy Harlan, « *Bad Timing*. Magical image slices. Nicolas Roeg – in interview », op. cit., p. inconnues.

Notre traduction : « Thought can be transferred by the juxtaposition of images, and you musn't be afraid of the audience not understanding. You can say things *visually, immediately*, and that's where film, I believe, is going ».

l'intermédiaire du montage et non du dialogue que l'on comprend le film et ses personnages.

I.1.3. Montage de circulation

Don't Look Now raconte la progressive descente aux enfers de John Baxter (Donald Sutherland). John et Laura (Julie Christie) ont perdu leur fille Christine (Sharon Williams) au début du film, noyée dans leur étang. Cet événement tragique n'est que le début d'une mise en garde contre le destin de John. N'ayant pas conscience qu'il possède un don de voyance, celui-ci ne déchiffre pas bien les messages de ces mises en garde et en paiera le prix. Le montage rend compte de cette présence du mysticisme qui circule régulièrement à travers les plans.

Par montage de circulation, entendons que la liaison entre les plans se fait par le biais des visions qui renvoient au mysticisme, force spirituelle surnaturelle qui intervient dans le réel, ponctuée par le symbolisme de la couleur rouge. Ce sont les visions qui circulent, les présages, les mises en garde par l'intermédiaire de cette couleur qui noue les plans entre eux. De plus, la notion de circulation est d'autant plus convaincante quand on remarque que la couleur n'est jamais statique, elle est toujours en mouvement, elle traverse les plans.

Précisons tout d'abord que la structure du film est basée sur l'ellipse et celle-ci ouvre la voie au montage de circulation. L'intérêt de l'ellipse dans le film, est qu'elle débouche sur la dissimulation de l'action principale pour enclencher le transfert symbolique de cette action en une autre image, celle de la couleur rouge. Au début du film, l'élément le plus important pour l'intrigue est la mort de Christine. Pourtant, c'est la seule chose que nous ne voyons pas. Jamais nous ne voyons la petite fille en train de se noyer. Nous voyons l'avant et l'après mais pas l'action capitale qui est l'élément pilier du film. Contrairement à Fritz Lang, par exemple, qui ne montre pas le « moment paroxystique de la mort³¹ » pour des raisons morales, pour le dire rapidement, dans *Don't Look Now*, dissimuler la mort par un autre plan résulte d'une stratégie scénaristique qui permet de donner une fonction narrative et esthétique au montage.

L'accident est remplacé par un plan à valeur plastique et symbolique. Il s'agit d'une diapositive de l'intérieur d'une église (celle que John doit restaurer) où une tache liquide rouge, dont la présence reste inexplicée, traverse petit à petit le plan en s'élargissant. Le rouge, nous le comprenons *a posteriori*, c'est-à-dire une fois que le drame s'est produit, est symbole de mort. La noyade, étant remplacée par un plan symbolique, sa portée est transférée dans ce plan et cette portée, le message énigmatique que cet événement et ce transfert contient, peut alors circuler tout au long du film en

31 Rollet Patrice, « L'instant qui nous échappe. Syncope et césure chez Lang » dans Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique n°5, *Le Montage dans tous ses états*, Paris, Cinémathèque Française, Printemps 1993, p. 168.

s'insérant dans les plans, puisque dans le transfert, le message possède un corps : la couleur rouge. La mort n'est donc pas visible au début du film, mais intégrée et symbolisée dans un plan montrant une tâche rouge qui s'étend progressivement avant de recouvrir tout l'écran. Philippe Dubois parle d'ailleurs à ce propos de « plaie d'image³² » car la mort est visible figurativement. L'omission de l'action principale la rend plus évocatrice que si elle avait été montrée à l'écran et permet ensuite à Roeg d'utiliser cette couleur, de la faire circuler dans les plans et de tromper le spectateur car celui-ci est effectivement berné par cet effet.

En intégrant la couleur rouge à ce moment-là, en tant que spectateur, nous l'associons à la mort de Christine, tout comme le fait John. Pourtant, ce n'est pas essentiellement la mort de Christine mais surtout le présage de celle de John qui est à venir. Ceci permet un retournement à la fin du film. Lorsque l'on comprend que John est sur le point d'être assassiné et qu'il s'est trompé sur l'identité du personnage que l'on voit dans ses visions qu'il associait à sa fille par leur manteau rouge identique, Roeg nous donne la résolution à l'énigme du film par le montage grâce à une circulation d'informations entre la scène d'ouverture et la scène finale.

À la fin, une succession rapides de plans proposent une réponse à notre lecture du film mais cette réponse n'est pas clairement définie, elle est plutôt suggérée. Le montage alterne des plans du début, de la fin et quelques plans du milieu du film. Ils s'enchaînent, se répondent, s'interrogent en intégrant la couleur rouge comme si la circulation d'informations se faisait dans l'interaction des plans eux-mêmes et non pas ce qui y est représenté, contrairement au reste du film qui entretenait l'énigme en dissimulant l'information à travers une couleur.

Une autre chose importante est que la circulation de la couleur se fait pas l'intermédiaire d'objets : le ciré, le ballon rouge et blanc de Christine, la diapositive, le sang de John qui vient de se faire égorger par le meurtrier, la couverture du lit de Johnny, le deuxième enfant du couple, ou encore la lumière rouge qui émane des bougies que Laura a allumées dans l'église quand le couple est arrivé à Venise. La couleur est littéralement incrustée dans l'image et dans la vie des personnages puisque les éléments cités précédemment sont des éléments personnels, voire carrément organiques quand on pense au sang de John. Cette incrustation donne l'impression que l'image est imprégnée de ce rouge et qu'elle lui donne une profondeur, une histoire, comme si on pouvait voyager en elle et découvrir son passé³³. Cette incrustation dans l'image et cet ancrage dans la vie des personnages donnent une vitalité et une mobilité à cette couleur.

En effet, la couleur, étant sur des vêtements, des objets, sur les corps, se déplace et circule dans le plan. La couleur n'est jamais statique. Christine porte son ciré rouge vif et bouge constamment

32 Dubois Philippe, « Plaies d'images » dans Aumont Jacques (dir.), *Le septième art – Le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 171-188.

33 Cf, *infra*, p. 62-63, chapitre III.2.2.

dans les plans. Prise dans son jeu, elle court, saute, s'accroupit, se met debout... Même dans le plan symbolique de la mort, le liquide rouge se déplace. Il se répand jusqu'à utiliser tout l'espace du plan. Ce mouvement indique bien l'imprégnation du rouge dans l'entièreté du film et sa circulation constante dans les plans et dans les esprits des personnages comme des spectateurs.

Ainsi, grâce au montage, Nicolas Roeg établit une liaison entre le réel diégétique et son imprégnation par le mysticisme en faisant circuler une couleur au sein des plans. Cette couleur est un moyen pour le cinéaste de circuler entre les espaces, les temporalités et l'esprit de John qui est connecté aux visions.

I.1.4. Montage omnivoyant

Lorsque l'on analyse *The Man Who Fell to Earth*, on peut penser que la forme du film est construite en lien avec les capacités physiques du personnage de Newton (David Bowie). Celui-ci est doté d'une vision particulière qui va au delà de ce que peuvent voir les humains, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Il semble, en effet, qu'il puisse voir des événements passés ou dissimulés pour l'œil humain et qu'il puisse voir sa famille depuis la Terre. Ses dons ne sont pas exprimés clairement dans le films, cela se déduit et s'interprète grâce à une interaction de plans assez énigmatiques qui suggèrent ses capacités sans y mettre de mots³⁴. On pourrait donc croire que le montage ait une fonction physiologique en se structurant par rapport aux dons du personnage, tant par rapport à la vision qu'à son étonnante longue vie mais certains éléments rendent cette affirmation caduque et laissent entendre un point de vue plus large au sein du film. Quelques exemples permettent de prouver que l'on peut voir le film sous le regard de Newton mais ces exemples peuvent être contrés par d'autres dans la suite du film.

Dès le début du film, une fois que Newton est arrivé sur Terre il entre dans un magasin de prêts sur gages. Quand il y rentre, le plan est une vision subjective du personnage qui observe les lieux comme s'il les découvrait. Le son est étouffé, on entend un petit bip, comme s'il était toujours dans son vaisseau ou comme un étourdissement. Présenté comme ceci, juste après que le spectateur ait suivi son trajet à pieds, de l'endroit où il a atterri jusqu'à ce magasin, laisse penser qu'il est le personnage le plus important et que l'on regardera le film à travers son regard. De plus, un gros plan sur les yeux du personnage insiste sur l'importance de son regard.

Ensuite, au cours du film, nous avons accès à ses souvenirs et à des souvenirs rêvés comme, par exemple, le moment où il imagine sa famille avec lui, en sécurité, sur Terre en marchant dans l'herbe (42min).

34 C'est le principe du « transfert de pensées ». Cf *infra*. p. 15, chap. 1.1.

Pourtant, certains éléments peuvent nous faire douter de ce regard entièrement subjectif et penser qu'il y aurait un regard supérieur qui nous avertirait sur la chute de Newton. Finalement, nous avons un indice dès les tous premiers plans. Lorsque Newton vient d'atterrir, il descend une énorme butte de terre. Ceci est raccordé avec un plan moyen sur un homme, dont on ne sait rien et qui observe l'extraterrestre. La caméra revient sur Newton et dézoome jusqu'à voir le dos de l'homme inconnu qui observe le personnage de loin. On n'y fera jamais allusion dans le film mais après réflexion, on peut mettre cela en relation avec la fin tragique de T.J. Newton. À la fin, celui-ci est repéré par la CIA (l'homme inconnu pourrait en faire partie) qui le soupçonne probablement de vouloir envahir la Terre, c'est pourquoi il ne veulent pas le laisser repartir, de peur qu'il revienne avec une armée. En le gardant enfermé, ils ont un œil sur lui et peuvent tenter de comprendre son organisme.

À plusieurs reprises au cours du film, Newton est filmé de dos avec parfois un zoom sur l'arrière de sa tête. Ces plans viennent insinuer un regard extérieur inconnu et l'utilisation du zoom marque une insistance de ce regard. Nous proposons l'expression de montage omnivoquant car celui-ci implique un regard extérieur, inconnu et surplombant qui voit tout et annonce implicitement la chute de Newton. Ce regard a la capacité de changer de point de vue, de tout voir et de tout entendre indépendamment de l'espace et du temps. Le montage est principalement centré sur Newton mais présente parfois un côté omniscient qui débouche sur une omnivoquant amenant à penser la fin du film.

Situé à douze minutes de film, nous pouvons trouver un exemple qui part d'un regard subjectif pour finalement en sortir et dévoiler un regard surplombant sur tous les personnages comme si une prophétie était à l'œuvre. Newton vient de rencontrer Farnsworth (Buck Henry) qui va devenir son avocat et lui demande de lire des brevets. Pendant ce temps, Newton regarde par la fenêtre. Nous voyons un plan d'ensemble nocturne de la ville avant de repasser au plan rapproché sur Newton. À ce moment-là, nous assistons à une transition entre le point de vue subjectif de Newton à un point de vue inconnu, omniscient puis, que l'on peut interpréter comme omnivoquant car il suggère l'ascension de World Enterprise, l'entreprise fondée par l'extraterrestre. Lorsque Newton regarde par la fenêtre, il regarde le ciel et semble chercher quelque chose du regard. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de sa planète. En revanche, nous ne savons pas ce que voit exactement le personnage. Le gros plan sur les yeux du personnage raccordé à un plan du ciel montre bien que le personnage est en train de regarder ce même ciel.

Ce moment s'apparente à une sorte de pause plastique, comme on peut en trouver d'autres dans le film, en opposition à la majorité des scènes du film qui se placent plus dans un cadre plus ou moins réaliste, avec des personnages et des décors concrets, c'est-à-dire, des images qui ressemblent

à ce que notre œil voit dans la réalité. Dans l'extrait, ce que nous voyons en tant que spectateur, est un ciel nocturne illuminé par des petites lumières orangées. Ses lumières disparaissent pour laisser place à un feu d'artifices bleu. Ce plan est ensuite raccordé par un fondu sur un plan d'ensemble de la ville, qui, par une accélération temporelle passe en quelques secondes d'un ciel étoilé à un ciel d'aurore. Le son qui accompagne ces images joue également un rôle dans le changement de point de vue. La musique de John Phillips que l'on entend sur les plans du ciel et du feu d'artifices est une musique mystérieuse, flottante avec des sons qui s'apparentent à un chant de baleine. On s'éloigne totalement de la réalité terrienne, de notre conception du temps et de l'espace. Cette musique est récurrente pendant les visions de Newton. Nous pouvons ainsi l'identifier comme un thème de la clairvoyance du personnage.

D'une certaine façon, c'est la musique qui donne un sens latent aux images de cet extrait puisque nous identifions un thème musical à une action ou à un personnage. Sans le montage sonore, le sens des images est encore plus difficile à déchiffrer. En l'occurrence, c'est d'ailleurs essentiellement le son qui nous permet, dans cet exemple de parler de montage omnivoyant car lorsque la caméra revient sur le plan d'ensemble de la ville, après la vision, la musique s'efface peu à peu sous les bruits de sirènes, de voitures, et ceci nous indique que nous avons changé de dimension. La temporalité, l'espace et la nature des plans (visions de Newton / plans issue de la réalité terrienne) ont changé depuis le regard de Newton vers le dehors et ces plans de ville dans une fluidité formelle qui laisse penser à un regard extérieur à la narration, un regard surplombant qui connaîtrait l'issue du récit car, ce qui suit n'est pas forcément sans rapport avec le destin du personnage.

L'image du feu d'artifices est peut-être une symbolisation d'une explosion du point de vue visuel et sonore puisqu'il nous fait quitter la subjectivité de l'extraterrestre pour passer à un autre regard. Ensuite, nous voyons des plans de la ville, des gens, des immeubles qui s'entremêlent en plongée par l'intermédiaire de fondus et de mouvements circulaires. L'angle de la caméra, en montrant les immeubles de cette manière indique une ascension qui nous fait penser à celle de l'entreprise. Les mouvements circulaires peuvent suggérer un étourdissement, la future chute du personnage. Ensuite, tout en voyant les passants, les immeubles, les voitures, nous entendons le dialogue entre Newton et Farnsworth se superposer aux bruits de la ville et à une musique lointaine qui se rapproche du thème de l'extraterrestre. Le point de vue et le point d'écoute sont totalement décalés, embrouillés, fragmentés. Cependant, ce décalage révèle le caractère omniscient de la caméra, porteuse de ce point de vue inconnu puisque grâce à ce point de vue nous pouvons voir une chose et en entendre une autre simultanément. Mais, cela révèle aussi un caractère omnivoyant puisque ce moment se termine lorsque le point de vue et le point d'écoute se rejoignent et que nous voyons Newton. La scène débute et se termine avec Newton, le personnage principal de la prophétie. De

surcroît, quand la caméra revient sur Newton, nous suivons son regard jusqu'à la télévision. La télévision est un médium qui se rattache également à l'idée d'omniscience non pas parce qu'elle voit ou sait tout sur tout le monde mais parce que celui qui la regarde pense avoir un point de vue omniscient sur le monde, ce qui est le cas de Newton.

L'hypothèse d'un montage omnivoyant se concrétise par l'apparition quelque minutes après du tableau de *La Chute d'Icare* de Brueghel. Ce plan raccorde avec l'idée d'omnivoyance puisqu'il annonce, dans la fiction, quelque chose qui ne s'est pas encore passé³⁵.

Le montage serait donc omnivoyant par son aspect tacitement prophétique. L'adverbe « tacitement » renvoie à la forme herméneutique des cinq montages étudiés. Dans l'exemple de la scène avec le feu d'artifices, le son, plus que l'image amène une dimension particulière. La singularité du son dans le film coïncide avec les propos de Pierre Sorlin qui avance que « Le son nous impose rarement une signification précise. Il est, par là, sur un tout autre registre que l'image. L'image nous dit, nous informe, nous entraîne. [...] Il y a dans le son une possibilité d'aller au-delà, une possibilité d'évocation, qui est infiniment différente de celle de l'image³⁶. » Le montage visuel et sonore de l'extrait, dans leur aspect énigmatique, impliquent que l'on ne s'intéresse pas tant à l'histoire qu'à une atmosphère. Et, cette atmosphère se déduit grâce à l'intuition, à l'interprétation que le spectateur fait des images et des sons qui lui sont proposés à l'écran.

Par ce choix de montage, on dépasse la narration. Bien que le type de montage proposé semble, à première vue se rattacher aux dons de Newton, donc avoir une fonction physiologique, en rapport avec la fiction, Roeg va plus loin en pensant le film comme une articulation entre le récit, la beauté des images avec toujours une pointe d'implicite pour faire réfléchir le spectateur et le rendre actif.

I.1.5. Montage de reconstitution

La métaphore du puzzle peut s'appliquer à *Bad Timing*, qui, dans sa structure implique l'idée de reconstitution, d'éléments éparpillés qu'il faut rassembler pour déchiffrer leur complexité. Dans son analyse du scénario de cinéma, Francis Vanoye effectue une analyse de multiples types de scénarios possibles et emploie le terme de « film-puzzle » dont la définition s'applique bien à *Bad Timing* : « Film-puzzle [...] parce que la structure en flash-back disperse les éléments de l'histoire en autant de pièces à réunir pour dessiner une image, celle d'un personnage ou d'une série cohérente d'événements, et parce que la dernière pièce est indispensable à la complétude de l'image³⁷. »

35 Cf. *infra*, p. 100-101, chapitre V.1.

36 Sorlin Pierre, « La bande sonore, ornement ou centre du montage ? » dans Jacques Aumont (dir.), *Le montage dans tous ces états*, Paris, Cinémathèque Française, Printemps 1993, p. 149.

37 Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008 [1993], p. 71.

Cependant, si l'on qualifie un film de film-puzzle, cela sous-entend qu'il tient son appellation d'une construction qui résulte préalablement d'une réflexion sur le montage.

Le montage de *Bad Timing* est le plus perturbant des cinq films du corpus en terme de fragmentation, à l'exception, peut-être, de *Performance*. Dès les tous premiers plans, le collage entre les différentes scènes, les différents fragments de récits s'entremêlent. Le film s'ouvre sur des tableaux de Gustav Klimt et d'Egon Schiele qui ne sont pas montrés dans leur ensemble mais morcelés par le cadrage. Quelques plans donnent tout de même une raison narrative à ces gros plans sur les tableaux en dévoilant l'espace dans lesquels ils se trouvent et un contexte qui est celui de deux personnages dans un musée qui contemplent ces tableaux. Nous ne savons rien de l'histoire, des personnages, de la temporalité ou de l'endroit où l'on se trouve. Au lieu de raccorder avec d'autres plans qui permettraient de contextualiser ce que l'on vient de voir, Roeg choisi de surprendre et de bousculer le confort du spectateur par des plans qui nous dépayseraient à tous les points de vues. La chanson *Invitation to the blues* de Tom Waits inaugure le film dans une atmosphère posée et calme. Les plans sur les tableaux invitent à la contemplation et à l'attention sur les détails par leur fragmentation. Puis, dans un raccord brutal sur une ambulance, nous tombons au milieu d'une action dont on ignore les causes et les conséquences et que nous ne pouvons absolument pas situer spatialement, temporellement et narrativement puisque nous ne connaissons pas les personnages et pas même leurs noms. On est pris dans un flux d'informations que l'on a du mal à intégrer d'emblée.

Après l'ambulance, la scène suivante se passe à la frontière autrichienne. Nous commençons à identifier le personnage féminin qui manifestement a l'air central. Nous la voyons avec un homme, nous comprenons qu'il s'agit d'une séparation mais le pourquoi et le quand restent un mystère. Le film continue ainsi en donnant les informations par bribes, éloignées de toute chronologie.

Par une alternance récurrente entre des situations dans l'hôpital où le personnage d'Alex (Art Garfunkel) se fait interroger pour l'enquête et d'autres situations diverses, on comprend peu à peu que l'enquête est le point d'ancrage et que les différentes scènes que nous voyons sont les éléments qui permettront de résoudre l'énigme que pose l'intrigue. Ce que le montage insinue est que les scènes extérieures au contexte de l'hôpital et de l'interrogatoire des enquêteurs seraient des souvenirs d'Alex. Les questions insistantes sur sa relation avec Milena (Theresa Russell) et sur les faits de la soirée de l'accident fait resurgir des fragments de sa vie avec la jeune femme³⁸.

Ainsi, le montage joue un rôle majeur dans la question de l'enquête et est l'outil qui permet que l'intrigue en soit une. Sa forme désordonnée au premier abord ne l'est que parce qu'elle demande à

38 Nous étairions la question aux pages 71-80 du chapitre IV.1.1.1. en démontrant que le principe de reconstitution mémorielle n'est pas forcément propre au souvenir. Ce que l'on comprend au départ comme des souvenirs peuvent être remis en cause et s'interpréter sous l'angle de l'imagination ou du fantasme.

être réordonnée mentalement par un mécanisme de reconstitution. Cependant, elle n'est pas aussi désordonnée que dans le film *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais (1968). Le film de Resnais est aussi un voyage dans le temps et à travers la mémoire d'un personnage, mais dans un temps plus long. Nous voyageons à travers un an de la vie de Claude Ridder en apercevant des fragments de sa vie passée. Le montage est capricieux comme la machine à remonter le temps dans laquelle se trouve le personnage. Les souvenirs sont extrêmement fragmentés. On a des retours en arrière, des répétitions, des sautes à tel point que ce n'est plus la recherche d'une cohérence ou d'un fil conducteur de la part du spectateur qui est attendue mais une expérience du temps de la mémoire par la fragmentation presque frénétique du montage. *Bad Timing* n'a pas une structure aussi complexe et se rapproche plus d'un film comme *Mahler* de Ken Russell (1974). Le film de Russell est également basé sur le principe de reconstitution mémorielle. Seulement, le spectateur est guidé puisque après chaque souvenir ou scène rêvée qui émanent de l'esprit du personnage de Gustav Mahler, ce dernier donne une explication par le dialogue en disant qu'il s'est souvenu de quelque chose ou qu'il a rêvé de quelque chose. Le spectateur peut être perturbé dans sa compréhension immédiate du film mais il est vite secouru par l'explication qui suit, ce qui n'est pas le cas avec *Bad Timing* où l'objectif est que ce soit le spectateur lui-même qui parvienne à ce type de conclusion.

Nicolas Roeg, avec *Bad Timing*, pense le montage comme une retranscription du mécanisme de la mémoire d'Alex en reproduisant son aspect déconstruit sans pour autant perdre une certaine fluidité du récit car le film n'est pas un embrouillage et un entremêlement constant entre les *flash-back*. Dans la réalité, lorsque nous nous souvenons des choses, nous passons rapidement sur certaines et nous attardons sur d'autres. Il semble que Roeg reproduit ce phénomène en jugeant l'intensité du montage en amenant parfois une fluidité entre les plans et parfois une coupe franche comme si on avait affaire à une déchirure, un morceau du souvenir qui a été arraché ou trop douloureux pour être remémoré plus longtemps. *Bad Timing* propose donc un montage de reconstitution de l'enquête présente dans le film et ce montage s'apparente à la reconstitution mémorielle.

Le montage de chaque film est pensé dans une logique bien précise qui se lie à la narration pour la complexifier et lui donner sa propre forme. Le propos général des films se trouve en grande partie dans la compréhension du montage. Pourtant, bien que chaque montage ait une fonction singulière, nous retrouvons tout de même une similitude entre plusieurs films concernant les raccords.

I.2. Raccords cicatriciels

Le montage ne saurait être appelé montage s'il ne s'agissait pas d'un assemblage de plusieurs fragments filmés. Le raccord, élément clé du montage, permet de lier les plans entre eux. Il ne se pense pas exactement à l'échelle de tout le film comme le montage. Il est plus ponctuel. En revanche, penser le raccord permet la cohérence du tout et est parfois plus important que les plans en eux-mêmes puisque ce qui importe n'est pas tant le plan mais comment il est associé avec ce qui suit. Le raccord est une manière de mettre des plans, des scènes, des séquences ou des situations en lien implicitement. C'est une manière de révéler quelque chose sur le film sans vraiment le dire. La déduction doit venir du spectateur. Cette idée est exprimée dès les années 1920 avec l'effet Kouléchov. Lev Kouléchov théorise le sens que l'on donne aux plans par leur enchaînement en disant que :

L'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé, mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments³⁹.

Cette idée, bien que non focalisée directement sur la notion de raccord, se rapproche de notre propos dans le sens où les raccords sont principalement ce qui permet l'interprétation et ce qui permet au réalisateur de s'exprimer et d'exprimer son propre style cinématographique. Par conséquent, la nature d'un raccord ne se doit pas forcément d'être chronologique mais peut être symbolique en ayant une fonction interprétative. C'est d'ailleurs ce que font remarquer Jonathan Degenève et Sylvain Santis dans *Le Montage comme Articulation* : « l'oeil et l'esprit sont de formidables fabriques pour la cohérence, *a fortiori* lorsqu'ils sont sollicités par un montage⁴⁰. ».

Beaucoup de raccords dans les films de Roeg sont herméneutiques et l'on peut repérer que certains ont même un rôle essentiel dans la construction fragmentaire des films. Ces raccords spécifiques peuvent être qualifiés de raccords cicatriciels. Une cicatrice est une marque corporelle visible qui montre que l'on a brisé la continuité de la peau. En terme cinématographique, cette expression s'applique aux raccords qui brisent violemment la continuité visuelle et sonore entre les plans.

Ainsi, ce que nous appelons raccords cicatriciels sont des raccords brutaux entre les plans. Des images et des sons surgissent parfois brusquement, et ne coïncident pas forcément. Par leur caractère brutal, ils captent l'attention du spectateur. Les exemples les plus significatifs se trouvent

39 Kouléchov Lev, *La bannière du cinématographe*, 1920, cité par Degenève Jonathan et Santis Sylvain, *Le Montage comme articulation, unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 99.

40 Degenève Jonathan et Santi Sylvain, *Le Montage comme articulation. unité, séparation, mouvement, op. cit.*, p. 11.

dans *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing*. Dans *Performance* et *Bad Timing* ce motif s'installe dès le départ. La scène d'ouverture de *Performance* que l'on a analysé au début du mémoire, comprenait un avion militaire, une voiture et un couple en plein acte sexuel⁴¹. À première vue, il n'y a aucun rapport entre les plans. Pourtant, lorsque l'on avance dans le film, ces raccords surprenants prennent peu à peu sens. L'avion militaire n'a pas de relation directe avec la narration, sa fonction est symbolique. La connotation d'un avion militaire est la guerre. Le film n'est pas un film de guerre mais met en scène une guerre de gangs. Chas fait partie d'un groupe de gangsters qui fait la loi dans la ville et va se retrouver en guerre contre eux et prendra la fuite. Ensuite, la voiture et le couple sont raccordés ensemble car ils ont un lien narratif et temporel qu'il est possible de comprendre qu'une fois la scène terminée. La voiture est en route pour venir chercher Chas et pendant ce temps, nous voyons ce qu'il fait à ce moment-là ou plus précisément ce qu'il a fait pendant la nuit, puis nous voyons ce qu'il fait pendant que la voiture est en train de rouler. Ensuite, l'utilisation du son, nous l'avons dit, est aussi perturbante car ce que nous entendons n'est pas du tout ce que nous voyons. Selon Nicolas Roeg, le son ne doit pas obligatoirement être connecté à l'image car ce n'est pas ce qui se passe non plus dans la réalité. Le cinéma est une expérience sensorielle qui convoque notre vue et notre ouïe au même titre que lorsque nous regardons quelque chose dans le réel.

Par cela je veux dire que le son n'est pas nécessairement connecté à une image, parce que c'est comme ça qu'est la vie – vous savez, on rentre dans un restaurant et on se parle l'un à l'autre de part et d'autre de la table et on entend son époux/épouse ou la voix de nos amis et cela comprend tout – et inconsciemment, bien sûr, on entend le son du couteau et de la fourchette – mais ensuite : “ Qu'est-ce que c'est ? ” On se retourne et quelqu'un s'est évanoui trois tables derrière, un bruit complètement différent⁴².

Le raccord de *Bad Timing* avec la sirène d'ambulance en est la parfaite illustration. Deux personnes sont dans un musée, la sirène retentit et on passe à autre chose.

À cela nous pouvons ajouter que dans la volonté du réalisateur de suivre les mécanismes de la reconstitution mémorielle, *Bad Timing* inclut également la parole qui peut être aussi l'intermédiaire de ces raccords perturbateurs. La scène de l'ambulance est raccordée avec une autre, seulement par le biais de la parole. En outre, cette parole est *off*. On peut reconnaître la voix de Milena seulement

41 Cf. *infra*, p. 17, chapitre I.1.1.

42 Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, *op. cit.*, p. 48.

Notre traduction : « By that, I mean a sound that is not necessarily connected to an image, because that's how life is – you know, we go to a restaurant and we talk to each other across the table and you hear your partner or your friend's voice and that concentrates everything – and subconsciously, of course, you take in the sound of the knife and fork – but then : What was that ? You turn round and someone has fainted three tables down, a completely different noise. »

une fois que l'on visionne le film pour la seconde fois. La première fois on ne distingue pas vraiment qui parle. On voit Milena sur le brancard. On entend en *off* : « Stefan I'm sorry ». Puis, on passe directement à une autre scène où l'on voit Milena avec un homme à la frontière autrichienne. Milena retire son alliance en signe de séparation. On suppose alors que l'homme en question est Stefan (Denholm Elliott).

On peut aussi citer le moment où Alex et Milena sont dans un bar. Situé à dix-huit minutes de film, Milena dit à Alex : « Pourquoi es-tu si froid ? ». Immédiatement, surgit un plan où on les voit en train de faire l'amour puis survient un gros plan de Milena à l'hôpital qui tente de respirer. La parole permet un raccord par analogie qui est un message caché sur la fin du film et la fin de la relation amoureuse. Roeg dévoile l'issue tragique de la relation sans véritablement nous le dire. On se doute de quelque chose par le plan de Milena à l'hôpital subissant une intubation respiratoire mais cela reste très vague. Lorsque l'on connaît le film dans son entièreté, il est plus facile d'interpréter ce passage. Le raccord est rapide et à double sens. Quand Milena dit : Pourquoi es-tu si froid ? » elle veut souligner qu'Alex n'est pas très à l'aise avec ses fréquentations. Cependant, quand on sait ce qu'il va se passer ensuite, on pense à l'acte de viol que va commettre Alex. Cette pensée est appuyée par les plans du couple en train de faire l'amour. Le mot « froid » peut aussi bien être relié à l'état dans lequel se trouve Milena qu'à la cruauté dont a fait preuve Alex ce soir-là.

Ainsi, le raccord verbal peut aussi être vecteur de fragmentation d'une scène. Cette phrase amène des plans extérieurs à la scène que l'on voit ou lie des scènes d'espace-temps différents seulement par le contexte verbal.

Une autre exemple similaire peut être cité. Cette fois-ci cela concerne la parole d'Alex. Il dit à ses étudiants pendant un cours que l'on est tous des espions. Dans le plan suivant, il s'excuse auprès de Milena pour avoir « fouiné » dans sa vie privée.

Les raccords sont pensés comme l'esprit, un mot déclenche un souvenir comme une situation en déclenche une autre. Roeg écrit d'ailleurs à ce propos :

Mon esprit part à la dérive tout le temps ; des choses diverses éclatent dans ma tête. Je détesterais être mis dans une pièce vide. J'ai besoin de mes livres autour de moi et j'ai besoin de cogiter, j'ai besoin de voir et de penser – et si je suis bloqué, partir et faire un tour – parce que quelque chose se présente toujours à nous. Je ne peux pas penser les choses sans me rappeler d'autres choses. Je ne dis pas que cela devrait suivre l'histoire. Je pense que c'est ce qui se passe dans la vie – des choses nous rappelle soudainement autre chose⁴³.

43 *Ibid.*, p. 150. Notre traduction : « My mind is drifting the whole time ; various things are popping into my head. I would hate to be put in an empty room. I need my books around me and I need to move about, I need to look and think – and, if I get stuck, to go out and walk around – because something always presents itself. I can't think through things without being reminded of other things. I'm not saying it should follow the story. I believe that's what happens in life – things suddenly remind you of something. ».

Ce type de lien, dans les films, est mis en scène par le son et sous-entendus par l'intermédiaire de la parole, provoquant une discontinuité visuelle inattendue. Dans *Don't Look Now*, c'est encore une fois principalement le son qui provoque un choc. Lorsque Laura sort de la maison et voit le corps de Christine dans les bras de John, son cri est raccordé à un bruit puis à une image de perceuse. On est passé à une scène de chantier. Le raccord est cicatriciel car subit, pareil à un choc dont l'origine est autant visuelle que sonore. Plus précisément, c'est le choc visuel de la mort de la petite fille qui fait intervenir le choc sonore afin d'appuyer l'accident comme un dérèglement, un cycle naturel qui se brise. Les enfants ne sont pas censés mourir avant leurs parents et surtout pas avant d'être adulte. Ce raccord peut être interprété de deux manières. L'hypothèse majeure est évidemment celle de la douleur de Laura, du choc émotionnel qui l'accable. Le cri mêlé à un bruit de perceuse arrive comme une dissonance. En allant plus loin dans l'interprétation, on peut dire que cette dissonance est l'illustration sonore du fait que la mort de Christine est inhabituelle et brise le cycle naturel dont la conséquence suivante est la fragmentation des relations au sein du couple qui est une autre dissonance.

Avec ces trois exemples on comprend que ces raccords sont inconfortables, ils prennent le spectateur au dépourvu mais ce choc est nécessaire pour saisir l'atmosphère des films. Les raccords sont cicatriciels car ils coupent violemment une scène ou interviennent sans que le spectateur s'y attendent. Ils sont intrusifs et éparpillent les éléments utiles à notre compréhension. De plus, *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing* sont des histoires dérangeantes où les personnages sont en marge précisément parce que leurs actes ou leurs comportements étranges les excluent ou parce qu'il leur est arrivé quelque chose de contre nature qui les empêche d'avancer et se mettent à l'écart. Ils avancent avec une cicatrice, leur âme est fissurée par leur expérience de la violence ou de la mort.

Un autre type de raccord se rapporte également à l'expression de raccords cicatriciels. Il s'agit cette fois de s'intéresser à l'échelle des plans et au point de vue et point d'écoute. On peut observer dans certains cas un raccord qui provoque un écart entre les échelles visuelles et/ou sonores. Par exemple, dans *Walkabout*, on remarque plusieurs raccords entre gros plans et plans d'ensemble et inversement. Une scène en particulier articule plusieurs fois d'affilé ce type d'enchaînement. Les enfants n'ont pas encore rencontré l'aborigène, on est à une vingtaine de minutes du film. Des plans d'ensemble sur le désert et les enfants s'enchaînent avec des gros plans sur un porc-épic. On a deux alternances de ce type. Puis, on passe dans un temps imaginaire proche du rêve avec des plans du bush. On voit un plan sur le sable, puis un gros plan sur la lune qui se transforme en soleil et on revient sur un autre gros plan sur le porc-épic. Cet écart entre les échelles visuelles est peut-être la volonté d'une disparition des échelles. *Walkabout* raconte un choc culturel pour les protagonistes

mais le choc culturel est une abolition des frontières. L'échelle devient universelle car le monde entier se repense à partir de ce déplacement intérieur. Si la frontière intérieure est brisée, les échelles visuelles et sonores sont elles aussi abolies et circulent librement entre les points de vues et points d'écoute.

Nous pouvons faire le même constat avec *The Man Who Fell to Earth*. Il s'agit également d'un déplacement intérieur et même d'un choc entre deux univers. Newton se retrouve confronté à un monde qui lui est totalement inconnu tout comme les hommes qui croisent son chemin se voient décontenancés face à lui et son étrangeté. Même si son identité est dissimulée par un camouflage à l'apparence humaine, son aura dégage quelque chose de mystérieux. C'est pourquoi certains raccords sont énigmatiques et que l'on se demande quel est le point de vue. Si nous reprenons l'exemple que nous avons pris pour montrer l'existence d'un montage omnivoyant⁴⁴, nous pouvons dire que le déplacement entre le point de vue et le point d'écoute (des plans de la ville avec en fond sonore la conversation de Newton et Farnsworth) résulte du fait de cette universalité et d'abolition entre les frontières visuelles et sonores qui est la conséquence de la venue de Newton. En passant la frontière de la Terre, Newton rompt une loi universelle qui le place dans un endroit qui n'est pas son environnement naturel. En dépassant les limites de son monde, il ouvre une séparation, formant une cicatrice entre la relation du point de vue et du point d'écoute. On peut remarquer tout de même un équilibre entre image et son. L'image peut être cicatricielle dans le sens où elle peut changer d'espace-temps rapidement pour revenir à l'espace-temps initial mais le son qui accompagne ces plans apporte parfois une certaine continuité. Par exemple, lorsque Mary Lou (Candy Clark) découvre pour la première fois le véritable corps de Newton, des plans de l'extraterrestre et de sa femme apparaissent à l'intérieur de la scène. Le son englobe les deux scènes qui sont montrées simultanément. On peut parler de raccords visuels cicatriciels atténués par un son englobant car les images montrent des actions qui s'opposent mais étant montrées sur la même musique, l'écart entre les deux actions n'est plus un écart mais une mise en relation entre les deux. D'un côté nous voyons Mary Lou effrayée par le physique naturel de Newton et de l'autre, nous voyons Newton et sa femme en train de faire ce qui s'apparente à une scène de sexe extraterrestre. Deux sentiments différents sont montrés : la méfiance et la confiance mais ils sont montrés ensemble car les personnages sont habités par cette contradiction et le lien qui crée une continuité entre ces images est le son car il est continu malgré le changement d'espace-temps des images.

Ainsi, la notion de raccords cicatriciels se rapporte à l'image et au son ou uniquement à l'un d'entre eux. Dans le deuxième cas, le son et l'image deviennent complémentaires, l'un des deux étant un médiateur entre la discontinuité et la continuité.

44 Cf. *infra*, p. 26-29, chapitre I.1.4.

Si l'on remarque une fragmentation au niveau du montage et même au sein du montage avec le raccord, on constate également une fragmentation dans la composition de certains plans.

Chapitre II. Plans du morcellement

Après avoir analysé le montage et ses raccords, on remarque également que certains plans sont eux-mêmes fragmentés. Le morcellement au sein de l'image peut être amené d'au moins deux manières : par les miroirs et les zooms. D'une part, les miroirs donnent au plan une valeur esthétique et d'autre part, les plans ne se valent pas uniquement pour leur beauté mais ont une fonction cognitive à l'égard des personnages qu'ils reflètent. Ensuite, nous verrons que les zooms ont une fonction scénaristique dans le sens où ils guident l'œil du spectateur, empêchant la contemplation pour dissimuler certaines choses, pour ne pas se perdre dans l'espace ou resserrer sur les personnages.

II.1. Miroirs de la division

La fragmentation par les miroirs est utilisée régulièrement par le cinéaste. Il les définit comme étant : « l'essence-même du cinéma⁴⁵. ». En effet, le miroir est symboliquement une réflexion sur nous-même. En reflétant notre apparence, il nous plonge également profondément en nous. Les miroirs nous font voir plus que ce que notre œil voit. Par cette vision plus avant, le miroir est utilisé comme un moyen de fragmentation de l'image dans le but d'atteindre une connaissance sur les personnages qui se produit par l'interprétation des plans dans l'esprit du spectateur. La fonction du miroir est double dans les films de Roeg. Il y a à la fois une recherche esthétique, qui se rapporte à la beauté des plans et l'utilisation du motif pour en faire une structure en miroir, et une recherche cognitive, qui se rapporte à la participation du spectateur, à sa capacité à relier esthétique et herméneutique, à déceler une « vérité » sur les personnages.

Pour le cinéaste, les miroirs sont « un moment visuel de vérité. Un moment de vérité dans un miroir, est un moment où les gens s'examinent eux-mêmes. Beaucoup de choses sont révélées quand quelqu'un est pris à se regarder dans un miroir⁴⁶. » Le mot « cognitif » semble bien s'accorder avec notre idée puisque Carl Plantinga fait remarquer que : « La théorie de la cognition aujourd'hui est premièrement intéressée à la manière dont le spectateur produit du sens face aux images et répond

45 Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, op. cit., p. 175.

Notre traduction : « they are the very essence of cinema. »

46 *Ibid.*, p. 178.

Notre traduction : « a visual moment of truth. A moment of truth in a mirror, that's where people examine themselves. A lot is revealed when one is caught looking in the mirror at oneself. »

aux films, grâce à la structure textuelle et technique qui élèvent ensemble l'activité et la réponse spectatorielle⁴⁷. » Les miroirs sont cognitifs car ils nous montrent et nous font réfléchir sur la psychologie des personnages, et par le résultat du processus interprétatif du spectateur, cela l'amène à une connaissance intérieure du personnage.

Parmi les films du corpus, trois films assument pleinement l'utilisation de miroirs. Il s'agit de *Performance*, *Don't Look Now* et *The Man Who Fell to Earth*. Dans *Performance*, beaucoup de miroirs sont utilisés et leur utilisation a, comme expliqué précédemment, une double fonction : esthétique et cognitive.

La valeur esthétique des miroirs tient à l'idée de beauté et d'illusion. Dans l'appartement de Turner, il y a beaucoup de grands miroirs s'étalant sur l'entièreté des murs. Grâce au cadrage, Roeg peut donner l'illusion que nous sommes en train de regarder un espace réel, alors que nous n'observons que son reflet. Une scène peut commencer par un plan sur un miroir (ce que l'on découvre après coups) avant un mouvement de caméra qui révèle la supercherie. Ceci fragmente notre vision du film entre réel et irréel. Notre attention est toujours sollicitée. Le miroir devient cognitif lorsqu'il implique l'intériorité des personnages. C'est le cas, par exemple, quand, Pherber, la copine de Turner, joue avec un petit miroir en le posant sur le corps de Chas reflétant ainsi son corps à elle à côté de celui-ci. Les deux corps sont fragmentés par les miroirs pour être assemblés et n'en former qu'un seul. Elle tente à ce moment-là de lui faire comprendre l'ambiguïté du genre. Le féminin et le masculin sont poreux et chaque être possède les deux sexes en lui. On peut ajouter que Chas, étant sous l'emprise de la drogue en cet instant, le miroir reflète aussi un abandon de soi, une perte de contrôle. Le miroir fragmente les corps mais aussi le plan en lui-même en proposant un surcadrage qui réfléchit une complexité psychologique qui traverse les personnages.



Fig.02 Visages de Chas et Pherber fusionnés par un miroir dans *Performance* (1970)

01.22.29 + 01.22.46

47 Plantinga Carl, « Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal », *Cinémas*, Vol.12(2), Hiver 2002, p. 23. [consulté le 31/05/2021]. URL : [Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal – Cinémas – Érudit \(erudit.org\)](http://Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal – Cinémas – Érudit (erudit.org))

Notre traduction : « Cognitive theory today is primarily interested in how spectators make sense of and respond to films, together with the textual structures and techniques that give rise to spectatorial activity and response. ».

La complexité psychologique à travers le miroir est croissante. Au départ, l'utilisation du miroir sert à refléter la psychologie du personnage de Chas. Les miroirs accompagnent chaque changement dans la vie de Chas. Au début du film, celui-ci fait pleinement partie du gang. Dans la scène suivant la scène d'ouverture, nous le voyons se préparer pour la journée avec la femme avec qui il a couché. Chas ne se reproche rien à se moment-là et continue sa vie normalement, presque mécaniquement. Donc, le miroir dans lequel il se reflète, est opaque à toute analyse psychologique puisque le personnage ne s'est pas encore regardé intérieurement et nous sommes en train de faire sa connaissance. Nous ne voyons rien d'autre sinon son simple reflet. Le personnage ne se regarde même pas, il se voit mais se prépare machinalement.

Ensuite, quand Chas est agressé par Joey par vengeance, il le tue. Nous voyons dorénavant le visage de Chas, tâché de sang, dans un miroir brisé. Non seulement il vient de tuer un homme, ce qui morcelle l'âme, mais il vient aussi de perdre ce qui le définissait, son appartenance au gang. L'utilisation du miroir brisé est ici métaphorique. La métaphore est un concept qui se contient en une image ou un objet. Le destin brisé du personnage est exacerbé par la vue de ce miroir qui condense en même temps le morcellement de l'âme par le meurtre.

Lors de la rencontre avec les hippies, spécialement Turner, les miroirs ont une fonction analogique qui débouche sur une connaissance intérieure des personnages. Ce n'est pas un miroir physique mais une esthétique relevant du montage provoquant une association entre les personnages et révélant ainsi leur rivalité⁴⁸. Nous pouvons parler d'un *effet* miroir car le miroir n'est pas visible physiquement, il est contenu dans la structure par l'intermédiaire de fondus et de mouvements de caméra. Le montage de substitution, que nous avons défini plus tôt, agit comme un point de vue des personnages sur l'autre. La vue de l'autre entraîne la vue de sa propre personne. Ceci est vrai en particulier pour Turner. Ce dernier vit reclus de la société après une carrière de chanteur qui s'est brutalement arrêtée. Lorsque Chas se présente pour obtenir la chambre, il se fait passer pour un jongleur à succès, ce qui replonge Turner dans son passé douloureux. Il s'identifie partiellement à lui et cela fait surgir un sentiment de jalousie dont découle la rivalité. Donc, le montage de substitution, par l'*effet* miroir qui s'en dégage, révèle implicitement l'intérieur des personnages.

Dans *The Man Who Fell to Earth*, les miroirs sont utilisés uniquement d'un point de vue psychologique. Ils renvoient à la double identité de Newton. Les miroirs interviennent à un moment bien précis dans la narration. Le visage de Newton est multiplié par deux dans les miroirs en plus de son propre visage que l'on voit de dos. L'image incarne à cet instant, la double identité du personnage qu'il est sur le point de révéler à Mary Lou.

48 Cf. *infra*, p. 18-19, chapitre I.1.1.



Fig.03 Newton est sur le point de prendre sa véritable apparence dans *The Man Who Fell to Earth* (1975)
01.23.45

La deuxième fois où apparaissent les miroirs est lorsque les scientifiques insistent pour faire une photo aux rayons x des yeux de Newton. Celui-ci tente de les convaincre que les rayons x sont nocifs pour lui. S'il n'enlève pas ses lentilles, il ne pourra plus jamais les enlever. Le miroir reflète seulement le regard de Newton, regard qu'il gardera à présent toute sa vie à cause des rayons x. Les miroirs, après cela, n'interviennent plus, puisque la dualité du personnage n'est plus présente. Newton est devenu humain et ne peut plus retrouver son apparence naturelle.



Fig.04 Les scientifiques demandent à Newton d'enlever ses lentilles dans *The Man Who Fell to Earth* (1975)
02.05.49

Dans *Don't Look Now*, les miroirs sont psychologiques et temporels. Par exemple, dans la scène du restaurant, les miroirs des toilettes reflètent le don de la voyante (Hilary Mason), en la présentant

sous trois reflets. De plus, ils reflètent aussi les doutes de Laura. La voyante a accès au passé, au présent et au futur, d'où les trois reflets. Et, Laura vient de rencontrer la voyante et commence à douter du monde dans lequel elle pensait vivre. Elle pensait que sa fille faisait partie du passé mais elle fait peut-être partie également du présent lorsque la voyante dit qu'elle la voit et qu'elle lui parle. Le corps de Laura est alors réfléchi en deux fois alors que les deux femmes sont dans la même pièce et se reflètent sur les mêmes miroirs. En réalité, le troisième reflet de Laura n'est pas présent car le miroir est trop petit. Nous ne voyons que la voyante dans le miroir de droite car le futur, pour Laura, se trouve entre les mains de la voyante.



Fig.05 Première rencontre entre Laura et la voyante dans *Don't Look Now* (1973)
00.12.26

Le miroir produit donc une lecture individualisée et implicite des personnages. Par ailleurs, on ne voit jamais le reflet de John dans un miroir car celui-ci est trop pragmatique. En rejetant son don de voyance, il rejette également cette ouverture vers le futur. En outre, il ne veut pas non plus rester bloqué dans le passé. Il ne cesse de répéter à Laura que la voyante est une imposteure et que Christine est morte.

On retrouve également un *effet miroir* dans *Don't Look Now* mais celui-ci est totalement différent de *Performance*. Nous pourrions parler d'un *effet miroir* completif. La fin du film se referme sur elle-même en reprenant et mettant en perspective des événements du début et de la fin en y ajoutant des fragments significatifs du milieu du film. Ce sont des fragments qui se répondent et ce face à face complètent notre compréhension du film⁴⁹.

Ce n'est pas non plus anodin qu'un *effet miroir* se retrouve dans les affiches de ces trois films. Chaque film a plusieurs affiches et beaucoup reprennent ce motif. Voyons quelques exemples.

⁴⁹ Cf. *infra*, p. 95-98, chapitre IV.2.2.

L'affiche américaine de *Performance* (Fig.06) représente deux portraits de Turner en haut et deux de Chas en bas. La photo de gauche de Turner le représente dans son apparence habituelle mais l'autre représente un moment qui marque une sorte de pause musicale dans le film où Turner prend littéralement la place de Chas au sein du groupe de gangsters dans une scène qui relève de l'imaginaire. Ses cheveux sont tirés vers l'arrière, il est habillé en costume comme Chas au début du film. C'est le même principe pour les photos de Chas. L'une le représente dans son apparence naturelle et l'autre quand il vit avec les hippies où il porte une perruque aux cheveux longs de la même longueur que Turner. La phrase placée au dessus des images : « Vice. And Versa » rend bien compte de cet entremêlement des personnalités. L'affiche allemande (Fig.07) est construite comme une mosaïque avec cette fois, le visage de Pherber qui est ajouté. Les multiples visages de Chas avec une perruque, de Turner et de Pherber sont dispersés dans plusieurs petits carrés avec un filtre bleu ou jaune dans une vue d'ensemble qui ne fait pas de distinction entre les personnages mais qui fait plutôt une analogie en gommant les différences entre eux. Enfin, le dernier exemple (Fig.08) est différent et joue sur la couleur. Le visage de Turner prend une grande partie de l'affiche. On voit Chas derrière en plus petit, comme une ombre. Le visage de Turner est recouvert de bleu. La peau de son rival est naturelle mais il porte une chemise bleue et l'on distingue une légère tâche bleue sur son visage en haut à gauche comme si Turner était en train de déteindre sur lui.



Fig.06 Affiche américaine de *Performance* de 1970 par Warner Bros



Fig.07 Affiche allemande de *Performance* de 1970 par Warner Bros



Fig.08 Affiche britannique de *Performance* de 1979 créée par Vic Fair à l'occasion de la ressortie du film au cinéma au Royaume-Uni

Dans le cas de *Don't Look Now*, il existe aussi plusieurs affiches. Les plus récentes (Fig.09 et Fig.10) placent les parents en opposition avec le reflet de Christine dans l'eau. En effet, l'eau agit comme un miroir de la mort car c'est l'endroit où est morte Christine. Les parents se battent constamment contre la mort qui se reflète dans tout les recoins de leur vie. Venise n'est d'ailleurs pas un endroit très propice à l'oubli de l'accident puisque c'est une ville encerclée d'eau. De surcroît, dans l'affiche de 2019 (Fig.09), les parents sont dos à dos, presque comme un effet miroir pour montrer leurs différends sur l'accident et leur difficulté à communiquer. La dernière (Fig.11) met en évidence l'importance du miroir en incluant clairement l'objet. L'image des parents est incluse dans un cadre qui ressemble à un miroir dont s'échappe un liquide rouge.



Fig.09 Affiche britannique de *Don't Look Now* de 2019 pour la restauration du film en 4k par StudioCanal



Fig.10 Affiche française de *Don't Look Now* de 2020 pour la restauration du film en 4k par StudioCanal

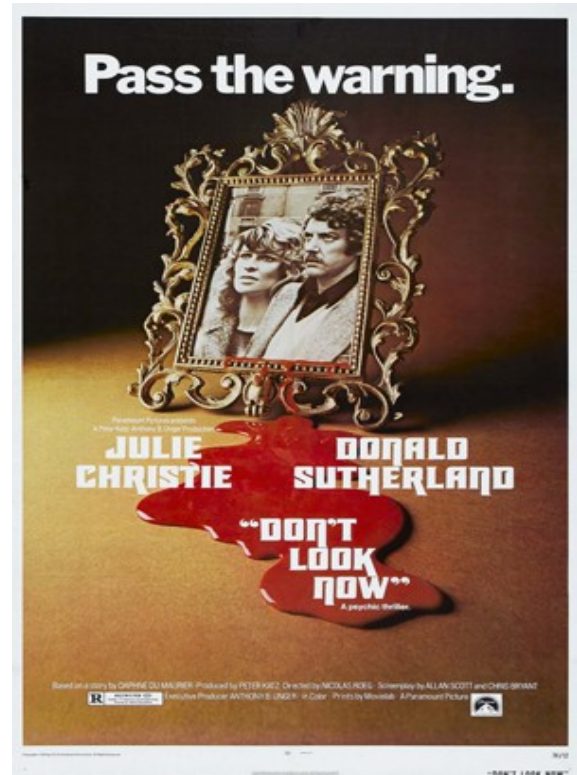


Fig.11 Affiche américaine de *Don't Look Now* de 1973 de National Film Ventures et Paramount Pictures

Enfin, il existe également deux affiches concernant *The Man Who Fell to Earth*. La première (Fig.12) représente le haut du corps de Newton à l'intérieur d'un triangle, lui-même à l'intérieur d'un cercle qui contient un paysage montagneux. En bas du triangle, on remarque la silhouette d'un homme. On comprend alors que le visage de Newton est le reflet du visage de la silhouette. La figure du triangle est un clin d'œil au scientifique Isaac Newton qui a décomposé la lumière à l'aide d'un prisme et révélé le spectre de la lumière, tout comme le miroir décompose la psychologie du personnage. Une deuxième affiche (Fig.13) représente Newton assis sur un siège, tourné vers le spectateur. Il ne nous regarde pas, il regarde vers le haut. Derrière lui, est placé un mur de télévisions qui diffuse son portrait en extraterrestre. Effectivement, la télévision étant un écran peut se rapprocher du miroir. Elle peut être vue comme étant tacitement le miroir du monde. Dans le film, Newton en apprend beaucoup sur les humains en regardant ce mur de télévisions jusqu'à l'aliénation. De même qu'il en apprend aussi sur lui-même puisque dans son aliénation, il en apprend sur ses limites et ses faiblesses.



Fig.12 Affiche britannique de *The Man Who Fell to Earth* de 1976 créée par Vic Fair



Fig.13 Affiche française de *The Man Who Fell to Earth* de 2005 pour la sortie DVD en édition collector par Studio Canal

Ainsi, les miroirs s'invitent ponctuellement dans les plans ou prêtent leur *effet* pour le réinvestir dans la structure à l'aide du montage. Cette façon d'utiliser le miroir ou d'emprunter ses propriétés fait réfléchir le spectateur et l'amène à déduire une vérité sur un personnage. En ce sens, les miroirs ont une dimension cognitive car ils nous apportent une connaissance psychologique sur un personnage que l'on déduit à l'aide de l'interprétation de l'image que nous propose le cinéaste via les miroirs. L'interprétation fait le lien entre l'image et la cognition. Et, ce que l'on retient de l'interprétation est souvent une description fragmentée des personnages à l'image du miroir brisé dans *Performance*.

Une autre manière de fragmenter l'image est l'utilisation du zoom. Cependant, celle-ci touche moins à la narration qu'à l'atmosphère des films. Le zoom n'est pas un révélateur psychologique mais plutôt un guide pour le spectateur qui coïncide avec le rapport des personnages à leur espace et avec la conception que Roeg se fait de cet espace et de l'image au cinéma.

II.2. Zooms : guides scopiques

L'objectif zoom a commencé à se développer dans le cinéma de fiction des années 1950 et 1960 suite aux dépôts de nouveaux brevets. L'exemple le plus connu de cette époque est *Vertigo* d'Alfred Hitchcock en 1958, intégrant pleinement le zoom à la fiction en le combinant avec un travelling

allant dans le sens opposé pour donner une impression de vertige. D'autres réalisateurs ont utilisé ensuite le zoom dans leurs films tels que Roberto Rossellini, Luchino Visconti ou Claude Lelouch. Les améliorations techniques du zoom dans les années 1970 et 1980 ont incité certains cinéastes à intégrer le zoom à leurs films. Les films du corpus datant de cette époque, on peut supposer que Nicolas Roeg a été influencé par cette période d'exploration technique du zoom. Cependant, son emploi n'est pas un simple effet de mode, il s'agit d'un enjeu esthétique raisonné. L'effet que produit le zoom s'applique bien à l'atmosphère des films et fait sentir la présence du cinéaste comme s'il explorait son propre film en guidant le spectateur. Il s'agit d'une intervention ponctuelle indépendamment de la structure du récit. Les environnements que déploie Roeg dans ses films sont souvent ambigus, les personnages doivent toujours rester sur leurs gardes. Les zooms récurrents agissent comme un œil qui scrute l'écran, à la recherche d'un indice ou d'un éventuel danger et par la même occasion guident l'œil du spectateur et l'empêche d'explorer l'espace par lui-même comme si le réalisateur nous donnait à voir l'intérieur du film.

Par exemple, à la fin de *Don't Look Now*, quand John aperçoit à la fin du film, le tueur au loin dans l'obscurité des rues de Venise, la caméra effectue un zoom rapide vers l'endroit où le personnage a été vu. Le zoom s'accompagne d'un panoramique fugitif comme pour imiter un mouvement de tête. L'objectif n'est pas la contemplation par le spectateur mais la direction du regard par le réalisateur. Si Robert Altman⁵⁰ disait utiliser le zoom pour ne pas que le spectateur oublie sa présence, Nicolas Roeg semble utiliser le zoom plutôt comme une main mise sur le décor. En guidant le regard du spectateur, il peut aussi le manipuler en lui faisant voir ce que le cinéaste veut que nous voyons comme s'il s'invitait à l'intérieur des films.

Le zoom, pour Roeg, apporte une tension qui montre où l'œil ne peut pas aller mais où seule la caméra en a la possibilité. Il guide l'œil du spectateur. Le fait de zoomer de manière aussi récurrente montre ce qu'est une image pour le cinéaste. Une image n'est pas fixe, elle peut être explorée, modifiée, rognée, fragmentée. Souvent, un plan peut être un plan d'ensemble et devenir progressivement un gros plan en se concentrant sur le personnage. Le cadre prend en compte l'environnement dans lequel se trouve le personnage pour restreindre finalement le cadre sur ce personnage comme pour nous permettre d'évaluer la situation avant de rentrer dans le vif du sujet. Nicolas Roeg nous donne une vision d'ensemble avant de resserrer sur ce qui l'intéresse vraiment : garder un point de vue serré sur les personnages. Beaucoup de scènes commencent par un plan d'ensemble où le décor est visible et se terminent par un plan rapproché sur les personnages où le décor est écarté du cadre. Par exemple, dans *Walkabout*, les trois personnages sont assis par terre,

50 Belton John, « The bionic eye zoom aesthetics », *Cinéaste* [en ligne], Vol.11, n°1, 01/12/1980, p. 20-27. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1746234698/E7022D76E83643F0PQ/2?accountid=13488>

tendant de trouver de l'eau sous le sol. Au fur et à mesure que la scène se déroule, la caméra zoome de plus en plus sur le personnage de la jeune fille en train de boire comme pour attirer notre attention et insister sur la nécessité et l'importance de cette action à ce moment-là. La caméra nous oblige à regarder ce que le réalisateur veut que nous voyons. Dans ce cas précis, Roeg semble vouloir insister sur la jeune fille pour accentuer le bouleversement des codes sociaux que la société lui a appris. C'est une sorte d'étape dans la remise en cause de ce qui est approprié ou non.

On remarque aussi des zooms sur des éléments n'ayant pas d'aspects narratifs mais relatifs à l'atmosphère des films. Dans *Walkabout*, des zooms sont faits sur certains animaux vivant dans le désert comme des insectes ou des reptiles apportant ainsi une atmosphère menaçante. La même idée se retrouve dans *The Man Who Fell to Earth* avec au début du film un zoom sur le revolver que cache la vendeuse de la boutique de prêts sur gages. Ce plan amène une tension qui serait moindre s'il n'existait pas. L'atmosphère qui se dégage de l'objet mis en évidence par le zoom amène presque une âme à l'objet et c'est pour cela que quelque chose émane de cet objet. Par l'isolement que provoque le zoom sur un espace, un objet ou un corps, en allant jusqu'au gros plan, « les objets se découvrent une psyché⁵¹ ». Le zoom n'étant pas un mouvement de caméra mais une modification de la focale donne l'impression d'une intervention du réalisateur, qui nous fait sortir du film pendant une fraction de seconde pour mieux y revenir. Roeg donne un indice sur la narration comme s'il s'immiscerait discrètement dans le film.

Un deuxième effet se dégage du zoom en général : l'abstraction. Un zoom convoque toujours plus ou moins l'idée d'abstraction de l'espace. Par ailleurs, l'illustration de cette idée est repérable dans *Don't Look Now*. Au début du film, la caméra zoome sur un plan de l'étang en continuant à zoomer jusqu'au flou. Par le rétrécissement du champ de vision, le zoom transforme l'espace en le fragmentant en choisissant d'isoler une partie. Seule cette partie est visible et l'environnement qui entoure ce fragment devient abstrait car absent, étant devenu hors champs.

Paul Joannides, dans un article consacré au zoom, parle lui aussi d'abstraction : « Le zoom et la longue focale contiennent une forte tendance à l'abstraction. Les deux renient la réalité de l'espace⁵². » En effet, l'interaction des personnages avec l'espace est souvent compliquée car dangereuse. Soit ils avancent aveuglément dans un espace comme John à Venise dans *Don't Look Now*, soit ils sont étouffés par un espace comme Milena dans l'appartement qu'elle a décoré pour Alex dans *Bad Timing*, soit ils fuient un espace pour un autre comme dans les trois autres films du corpus. Donc, l'abstraction de certains zooms sont aussi des indices sur le vertige des protagonistes

51 Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse, op., cit.*, p. 126.

52 Joannides Paul, « The aesthetics of the zoom lens », *Sight and Sound*, Vol. 40(1), Hiver 1970, p. 42.

Notre traduction : « Both zoom and telephoto shots contain a strong tendency to abstraction. Both deny the reality of space. »

par rapport à leurs espaces. Une autre phrase de Paul Joannides résume bien cette idée. Bien qu'il parle de la longue focale, son application au zoom n'est pas absurde, le passage en longue focale étant une conséquence du zoom : « La longue focale contribue seulement à l'intrigue quand l'intrigue dépend de l'espace ; sinon c'est généralement utilisé pour l'effet attractif qu'elle peut avoir⁵³. »

Dans le cas de Nicolas Roeg, l'espace entretient un lien étroit avec l'intrigue. L'utilisation du zoom n'est donc pas seulement une question d'esthétique bien que ce procédé soit récurrent dans sa filmographie. De plus, le zoom était déjà présent dans son travail lorsqu'il était chef opérateur avant de devenir réalisateur. C'est le cas notamment dans *Fahrenheit 451* de François Truffaut en 1966 et de *Petulia* de Richard Lester en 1968. Dans le film de Truffaut, Roeg fait une succession rapide de zooms sur des antennes de télévision pendant la première minute du film pour anticiper le récit. Le film se déroule dans une société qui vénère la télévision et interdit la lecture. Le zoom dans le reste du film est utilisé dans un moment d'attente d'une réponse. Dans *Petulia*, Roeg effectue des zooms sur le personnage éponyme (Julie Christie) dans des moments d'introspection où suit un *flash-back* ou quand elle est dans ses pensées.

Ainsi, le zoom agit comme le regard du réalisateur sur ses films, guide l'œil du spectateur et focalise notre attention sur des réactions des personnages. Le zoom peut donc avoir une fonction esthétique par son abstraction mais aussi une fonction scénaristique et narrative. La fonction scénaristique implique une manipulation scopique par le réalisateur afin d'orienter notre regard et la fonction narrative implique les personnages et leur émotions. En fonction de la situation narrative, les effets du zoom peuvent être liés à la psychologie des personnages et à leur relation à l'espace qui se traduit souvent par un étouffement, une relation oppressante avec le décor.

Ce que nous avons commenté dans les deux premiers chapitres sont des éléments de fragmentation visible. C'est-à-dire que l'acte de fragmenter se perçoit dans une proposition formelle grâce à des procédés esthétiques ou techniques tel que le montage, les raccords, les miroirs et les zooms. En revanche, la fragmentation peut aussi émaner du sens des images, c'est-à-dire quand l'interprétation est double ou multiple. L'analyse de la couleur se prête à cette ambiguïté interprétative en offrant un sens fragmenté : la couleur produit un sens qui est double. C'est-à-dire que la couleur offre un sens premier et un sens qui lui est opposé.

53 *Ibid.*, p. 41.

Notre traduction : « The telephoto lens only contributes to drama when drama is dependent on space ; otherwise it is generally used for the attractive effects it can often have. »

Chapitre III. Couleurs signifiantes

La couleur n'échappe pas non plus à la manipulation de Roeg. Ayant débuté sa carrière en tant que chef opérateur. Nicolas Roeg accorde une place non négligeable à la couleur. Elle en dit parfois autant que les mots voire plus dans certains cas. C'est un véritable texte chromatique. L'enjeu n'est pas de dire que la couleur est fragmentée, ce serait faux et hâtif. Il s'agit plutôt de distinguer les conséquences de la manière d'utiliser une couleur qui amène un sens fragmenté, c'est-à-dire dont la symbolique est double, ou qui brise une continuité dans la nature de l'image ou dans le temps du récit.

La première chose qui attire notre attention est ce que nous appelons des couleurs ambivalentes par leurs significations imprécises dont l'imprécision relève d'une double signification que l'on peut qualifier de sens fragmenté. Ce que nous allons tenter de démontrer est que certaines couleurs, soigneusement choisies par le cinéaste et le chef opérateur, sont dans un premier temps ambivalentes, mais plus nous avançons, plus nous comprenons que ce sens fragmenté, venant de l'ambivalence, présente une complémentarité. L'ambiguïté que contient une couleur dans sa symbolique existe car les deux sens qui en émanent sont opposés. Cependant, cette opposition apporte une complémentarité dans le sens où le premier sens est un fait constaté au début du film et le deuxième sens est une conséquence tragique de ce premier constat.

III.1. Couleurs ambivalentes

Le rouge est la couleur la plus récurrente dans le travail de Nicolas Roeg car, déjà en tant que chef opérateur, il a dû travailler à plusieurs reprises cette couleur. En effet, il en a eu recours pour *The Mask of the Red Death* de Roger Corman (1964), *Doctor Zhivago* de David Lean (1965), *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966) et *Far From the Madding Crowd* de John Schlesinger (1967), soit quatre films sur six où il a été directeur de photographie.

L'importance de la couleur lui donne une place aussi puissante que les autres éléments techniques et esthétiques en tant que révélateur psychologique et narratif. La couleur possède déjà en elle-même des symboliques. Pour faire apparaître un trait de caractère d'un personnage, faire éclater sa personnalité sans y mettre des mots, la couleur est un bon moyen implicite. La couleur est un révélateur narratif et psychologique car d'un point de vue narratif, elle peut s'apparenter à un personnage, un événement ou encore une temporalité. D'un point de vue psychologique, elle peut influencer notre regard sur un personnage. La récurrence ou la mise en évidence forte d'une couleur en la présence d'un personnage en particulier, influence notre vision et interprétation de la

psychologique de ces personnages.

De plus, la couleur est révélatrice car, comme elle contient déjà une signification première en elle-même, nous avons déjà en tête ces significations et donc nous interprétons certaines choses à l'aune de ces connotations sociales. Voilà pourquoi la couleur est un révélateur narratif et psychologique puisque la connotation de la couleur elle-même influence notre vision et l'interprétation du récit ou des personnages. Comme le dit Sarah Street à propos d'Eisenstein, la couleur « est capable de créer des déplacements, des enjeux contextuels au sein d'un film narratif, la couleur devrait être comprise "organiquement" en relation avec la totalité du travail⁵⁴. » Pourtant, la couleur peut aussi être trompeuse et révéler une chose et son contraire.

III.1.1. Rouge mortel et sensuel

« Organique » est un mot qui convient parfaitement à l'utilisation du rouge dans *Performance*. Le premier emploi du rouge dans le film annonce une bagarre et donc, du sang. Le rouge a pour première symbolique la violence et la conséquence du geste qui fait couler le sang. En intégrant des plans où l'on voit un liquide rouge qui gicle sur les murs pour anticiper la scène de conflit (Fig.14), la couleur agit comme un indice narratif et endosse une identité propre qui est celle de l'avertissement de la violence.



Fig.14 Éclaboussures de peinture rouge sur les murs avant le règlement de compte entre Chas et Joey dans *Performance* (1970) 00.23.23

54 Eisenstein Sergueï, *The film sense* (1942), trad. Jay Leyda (Londres, Faber and Faber, 1968), p. 120-121, cité dans Street Sarah, « The colour dossier. Introduction : the mutability of colour space », *Screen*, Vol.51(4), Hiver 2010, p. 379-380.

Notre traduction : « Sergueï Eisenstein, on the other hand, argues that as inherently malleable and capable of creating shifting, contextual meanings within a film narrative, colour should be understood "organically" in relation to the whole work. »

En revanche, cette fonction se modifie lorsque Chas vit avec les hippies. Le sens premier du rouge dévie et symbolise plutôt la sensualité. Dans la deuxième partie du film, le rouge imprègne le décor dans son entier en étant présent sur les murs, sur les vêtements, les draps (Fig.15)... La couleur incruste l'écran comme pour orienter implicitement le regard du spectateur et faire déborder la violence qui se dégage des personnages dans le décor par l'intermédiaire de la couleur. La grande quantité de rouge dans l'immeuble hippie est associée à l'idée de sensualité, de débauche sexuelle et de drogue, principaux éléments qui se dégagent de l'ambiance générale.



Fig.15 Rouge dans le décor de *Performance* (1970)
01.17.11

Cependant, on peut noter que cette sensualité aboutie finalement à la violence. La première fois que nous voyons du rouge nous l'associons directement à la violence par la brutalité de la scène dans laquelle il apparaît. Pourtant, par la suite, la violence que l'on discerne dans le rouge s'atténue avec les hippies mais une méfiance sous-jacente persiste. Dans cette débauche qui, au premier abord, relève de l'insouciance, l'ambition des personnages habitant les lieux n'est pas innocente. Comme dit précédemment, une rivalité se joue entre Turner et Chas. Afin de connaître mieux son rival et découvrir la véritable raison de la présence de Chas, Turner use de drogue jusqu'à entraîner Chas dans une dépossession de lui-même. L'objet qui provoque cette sensation de bien être et de dépossession de son corps chez Chas n'est pas non plus anodin. Turner le drogue avec un champignon rouge. Le fait de droguer quelqu'un à son insu est un acte de violence mais Chas ne le sait pas et à ce moment-là il vit un instant de plaisir. En outre, nous l'avons dit, cette rivalité aboutie à la violence par le meurtre de Turner par Chas à la fin du film. Sous le rouge du plaisir de la drogue

et de la débauche sexuelle se cache donc encore une fois la violence. La violence physique que l'on voyait dans le liquide rouge projeté sur les murs s'est transformée en une violence mentale accompagnée de plaisir pour revenir ensuite à la violence initiale lorsque Chas tue Turner d'une balle dans la tête. Ainsi, le deuxième sens du rouge n'est pas véritablement une opposition : l'un complète l'autre. L'ambiguïté vient de la complémentarité des opposés, ce qui est d'ailleurs un principe scientifique de la couleur. Ici, la complémentarité est interprétative. Le rouge possède donc une double face complémentaire qui est la violence physique et une violence masquée qui, lorsqu'elle est découverte fait resurgir la première.

C'est également le cas dans *Don't Look Now*. Dans la scène d'ouverture, au premier abord, le rouge est une couleur attirante, pétillante, « flashy » puisque portée par la petite fille Christine, innocente, en train de jouer dans le jardin (Fig.16). La première conclusion est que c'est une couleur pleine de vie. Pourtant, le revers de cette couleur est la mort et le sang révélé par le plan du liquide rouge sur la diapositive symbolisant l'accident (Fig.17). Le rouge est appréhendé au départ comme une couleur de la vie, de l'enfance mais très vite, son sens se décline en son opposé : la mort.



Fig.16 Christine dans *Don't Look Now* (1973)
00.01.51

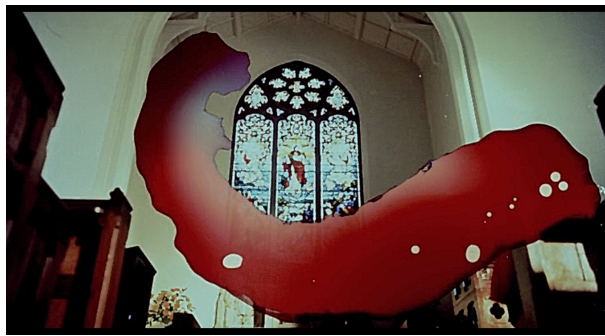


Fig.17 Tâche rouge sur la diapositive de John dans *Don't Look Now* (1973)
00.06.10

En revanche, une nouvelle fois, nous pouvons dire que la symbolique du rouge dans *Don't Look Now*, ne s'arrête pas là. Le rouge ne cesse d'être un symbole de mort dans le film mais aux yeux de John, le rouge se rattache au ciré que Christine portait le jour de sa noyade. Quand John court après le nain tueur en croyant qu'il s'agit d'un enfant, il ne voit pas cette couleur comme dangereuse mais plutôt comme bienveillante. Tout comme Elizabeth Sutter (Sabine Azéma) dans *L'amour à mort* d'Alain Resnais (1984), John est piégé entre l'amour qu'il avait pour sa fille, ce à quoi le rouge renvoie pour lui et le danger mortel que représente cette couleur pour lui. Dans le film de Resnais, Elizabeth est prise entre le rouge et le noir, entre l'amour passionnel et la mort, alors que chez Roeg, ce qui fait l'ambiguïté du rouge, est que les deux significations (amour et mort) se condensent en une seule couleur. John voit la vie dans le rouge en gardant en mémoire le souvenir de sa fille qui

jouait vêtue de son ciré rouge vif. Par conséquent, le spectateur aussi a cette vision dans un coin de son esprit, bien que conscient du sort qui attend le personnage, et donc le rouge a une signification ambivalente également chez le spectateur.

III.1.2. Or passionnel et destructeur

Avec la couleur de l'or, on suit le même principe de complémentarité mais cette fois, la couleur s'incarne dans un objet. Dans *Bad Timing*, cela a un rapport avec Gustav Klimt dont les tableaux sont montrés dans les toutes premières minutes du film avant d'avoir fait connaissance avec les personnages. Ces tableaux sont ce qu'on pourrait appeler prophétiques, idée que nous exposerons dans la deuxième partie. Ce qui nous intéresse ici est comment Nicolas Roeg utilise ces tableaux et intègre la couleur de l'or, également présente dans les œuvres d'art, à la relation d'Alex et Milena.

Les tableaux, au tout début du film, ne sont pas montrés dans leur intégralité. La caméra cible des parties bien précises et ne montre jamais un tableau strictement dans son ensemble. Par des gros plans sur les toiles, Roeg insiste sur la couleur or qui submerge les œuvres de Klimt de la période de son cycle d'or. L'or, au premier abord est attractif, il représente le beau, le brillant. Symboliquement, l'or se rapporte aussi à la séduction qui laisse place à la passion.

Mais sa beauté est trompeuse aussi bien chez Klimt que chez Roeg. Dans *Le Baiser* (Fig.23), les amants enlacés entourés d'or se trouvent au bord d'un précipice. Leur amour est fort mais fragile et peut s'effondrer à tout moment et les détruire. L'arrière plan du tableau est d'un doré plus foncé comme si les amants s'enlaçaient pour se protéger d'un malheur extérieur qui viendrait les séparer malgré eux.

De plus, il semblerait que dans le film, la couleur or du tableau se soit transférée sur les cheveux de Milena car leur brillance évolue au cours du film. En fonction des situations, les cheveux de Milena sont lumineux ou plus ternes. Lors de la première rencontre du couple, les cheveux de Milena sont blonds mais d'un blond qui se rapproche du châtain très clair, une sorte de blond foncé. Ensuite, au fur et à mesure que l'on avance dans la relation, elle tombe amoureuse d'Alex et ses cheveux virent quasiment au blond platine dans certaines scènes. En outre, Roeg use de la lumière pour accentuer l'intensité du blond. Par exemple, à deux reprises, les cheveux de Milena sont tout proches d'une lampe (Fig.18).



Fig.18 Cheveux de Milena éclairés par une lampe dans *Bad Timing* (1980)
00.20.09 + 00.52.46

Quand Alex et Milena partent au Maroc (Fig.19), les cheveux de celle-ci sont très clairs presque décolorés. Ce voyage est l'occasion pour Alex de faire sa demande en mariage. Milena est heureuse pendant se voyage, consumée par la passion.



Fig.19 Milena au Maroc dans *Bad Timing* (1980)
01.02.16

Cependant, lorsque nous assistons à des scènes de désaccords entre les deux personnages, ses cheveux sont plus ternes et dans certains cas, la luminosité de la pièce en accentue l'assombrissement.



Fig.20 Alex tente de faire revenir Milena dans *Bad Timing* (1980)
01.22.39



Fig.21 Milena fait une scène à Alex dans *Bad Timing* (1980)
01.28.38

Lorsque Alex tente de faire revenir Milena qui avait disparue pendant plusieurs semaines (Fig.20) sans lui donner de nouvelles, Milena n'est plus heureuse avec lui et la brillance de ses cheveux n'est plus présente. Elle se place dans l'ombre dans le plan. Ensuite, Milena fait une scène à Alex après être revenue pour lui montrer qu'elle n'est pas heureuse (Fig.21), qu'Alex ne s'occupe pas assez d'elle et ses cheveux sont de nouveau plus foncés malgré la lumière de la pièce. Enfin, la troisième illustration se déroule pendant l'overdose de Milena. Elle est proche de la mort, ses cheveux sont ternes même s'il reste quelques reflets blonds dorés car la trop grande passion amoureuse est la cause de cette tragédie.



Fig.22 Milena fait une overdose dans *Bad Timing* (1980)
01.42.47



Fig.23 Gustav Klimt, *Le Baiser*, 1908-1909, Huile et feuille d'or sur toile, 180 x 180 cm, Palais du belvédère à Vienne



Fig.24 Affiche britannique de 1980 de *Bad Timing* pour World Northal Corporation

C'est comme si les cheveux de la jeune femme sortaient tout droit du *Baiser* en reflétant tantôt l'or brillant qui entoure les amants, tantôt le fond sombre du précipice. Aussi, une des affiches du film (Fig.24) reprend exactement la même esthétique des peintures de Klimt avec les personnages d'Alex et de Milena. On retrouve évidemment la couleur dorée mais aussi un assemblage de petits rectangles de couleur dans les cheveux d'Alex et des objets circulaires sur Milena qui sont les mêmes motifs que l'on retrouve dans le tableau sur l'homme et la femme du tableau de Klimt. Sur l'affiche, Alex et Milena, comme dans *Le Baiser*, se perdent dans l'or. Il s'y complaisent et s'y embourbent à la fois comme un piège, une obsession qui devient malade jusqu'à détruire les sentiments qui ont fait leur relation. On peut noter d'ailleurs le sous-titre de *Bad Timing* qui est : *A Sensual Obsession* (Une obsession sensuelle). Alex et Milena se sont rencontrés dans une fascination sensuelle qui a rapidement tourné à une fascination sexuelle jusqu'à, pour Alex, devenir obsessionnelle. Mais, Milena veut plus, elle veut une vraie relation qui n'est pas uniquement basée sur le sexe et Alex ne le comprend pas.

Ajoutons également le fait que le titre français de *Bad Timing* est *Enquête sur une passion*. L'idée est donc de donner à voir la naissance d'une passion, ses limites et ses dangers soulignés par l'emploi de la couleur dorée. En somme, les deux visages de la passion. Le commencement, les premiers pas de la séduction, l'âge d'or de la relation et son effritement progressif jusqu'à la descente aux enfers.

Un autre film de Roeg met en scène la passion et la destruction incarnées dans la couleur or. Il s'agit d'*Eurêka*. John McCann (Gene Hackman) est un chercheur d'or qui a consacré la moitié de sa vie à la recherche de cet or jusqu'à ce que celui-ci le consume et le détruise littéralement en le conduisant à la mort. Son amour obsessionnel et malade pour l'or a eu raison de lui. Cette passion/destruction s'incarne dans l'or lui-même au début du film lorsqu'il le déterre enfin. L'or, sous forme liquide, jaillit de la roche d'un seul coup avant de tout recouvrir sur son passage y compris John lui-même. Il reste quelques secondes sous le liquide avant d'en ressortir en reprenant un souffle de vie. L'obsession pour l'or est ce qui le maintient en vie mais aussi ce qui le tue.

III.1.3. Blanc innocent et condamné

Le blanc, chez Roeg, se pense souvent en lien avec le rouge. Le rouge serait comme une fatalité du blanc. Il n'est pas rare que le blanc s'incarne dans une figure imaginaire qui est celle du cheval blanc. Dans beaucoup de films de Roeg, apparaît furtivement un cheval blanc. La symbolique de cette couleur, dans l'imaginaire collectif est la pureté et l'innocence mais associée à la figure du cheval c'est l'innocente liberté ou au contraire, la débauche si l'on pense à la couleur de la drogue

qui se traduit en argotique par « horse » en anglais. Mais par rapport au contexte des films, l'innocence est plus pertinente. Dans cette sous-partie, nous convoquerons d'autres films du réalisateur qui ne font pas partie du corpus car l'idée que nous tentons de développer est une idée récurrente et ne s'observe pas uniquement dans les films du corpus. Nous parlerons de *The Man Who Fell to Earth*, *Bad Timing*, *Don't Look Now*, *Track 29* (1988), *Two Deaths* (1995), et *Puffball* (2007).

Tout d'abord, commençons par *Don't Look Now*, *Two Deaths* et *Puffball* où le blanc tire sa contradiction de son lien avec le rouge. Dans *Don't Look Now*, le cheval apparaît dans la scène d'ouverture. Il galope devant Christine juste avant qu'on ne la voit jouer seule près de l'étang. La blancheur du cheval montrée à ce moment précis symbolise l'innocence de Christine qui ne se préoccupe que de son jeu à ce moment-là. Pourtant, l'innocence interprétée précédemment se retrouve contredite par l'action suivante : la noyade de la petite fille. La noyade, nous l'avons dit plus haut, s'incarne dans le plan traversé par un liquide de couleur rouge (Fig.17). Ainsi, le rouge symbolisant la mort vient nourrir l'interprétation du blanc qui n'est plus seulement l'innocence mais l'innocence condamnée.

On observe la même idée dans *Two Deaths* qui raconte l'histoire d'un docteur (Michael Gambon) qui a brisé la vie d'une femme (Sônia Braga) en la retenant captive chez lui en tant que bonne, seulement parce qu'elle lui plaît sexuellement. Dans un plan situé au début du film, on voit une colombe morte devant la porte qu'ouvre la bonne et plus tard un cheval blanc est abattu pendant les agitations de la Révolution Roumaine. Le sang coule sur le cou blanc du cheval.

Puffball aussi utilise le blanc et le rouge ensemble mais cette-fois, sans la figure du cheval. Le film est le récit d'un combat entre deux femmes pour donner la vie. L'une, Mabs (Miranda Richardson), est jugée trop vieille pour pouvoir procréer et l'autre Liffey (Kelly Reilly), est jeune mais n'a pas l'intention d'avoir un enfant pour l'instant. La première femme, jalouse de l'autre, va user de magie noire par l'intermédiaire de sa mère (Rita Tushingham), qui est une sorcière, pour mettre enceinte Liffey afin qu'elle porte son enfant. Ce n'est pas ce qui va se passer. L'enfant que porte la jeune femme est bien le sien mais aveuglée par l'envie et la jalousie, Mabs persiste dans sa folie en voulant blesser, voire tuer Liffey.

La symbolisation de l'innocence souillée par la violence par la couleur se remarque, premièrement, dans les plans eux-mêmes dont la dominante chromatique est blanche. La jeune femme est architecte. Au début du film, elle vient d'arriver en Irlande avec son compagnon pour construire une maison voisine à celle de Mabs qui veut désespérément un enfant. On remarque la blancheur des plans lorsque l'on se trouve sur la propriété des deux amants, dehors comme à l'intérieur. Les murs de la maison en construction et la lumière du dehors ont une dominante

blanche. De plus, dans une scène où le jeune couple fait l'amour, l'image du sperme entrant dans le corps de la femme est mis en avant avec la couleur blanche qui ressort.

Le blanc dans *Puffball* représente l'innocence des amants face à la situation, il ne se rendent pas compte de l'enfer qui les attend mais aussi représente l'innocence d'un enfant à venir. Cette insouciance est brisée par la haine et la violence qui déborde de leur voisine qui les envie désespérément. Et, cette violence s'incarne dans le rouge du sang dans trois situations. Dans la première, la jeune femme fait une fausse couche et perd beaucoup de sang qui vient souiller la blancheur de son pantalon (Fig.25).



Fig.25 Liffey fait une fausse couche dans *Puffball* (2007)
00.45.26

Ensuite, à un autre moment, la jeune femme fait un cauchemar et voit son enfant dans un berceau (Fig.26). L'enfant est couvert de brûlures et les couleurs du plan sont partagées entre le blanc et le rouge. Une légère lumière rouge vient se poser sur la chemise de nuit et les draps blancs de Liffey lorsqu'elle ignore encore ce qu'elle est sur le point de voir. Lorsque le bébé est dans le plan, une forte lumière rouge est visible derrière le drap blanc qui sert provisoirement de séparation entre les pièces.



Fig.26 Liffey fait un cauchemar dans *Puffball* (2007)
01.21.38 + 01.22.07

Enfin, à la fin du film, prête à accoucher, la jeune femme se retrouve seule. Mabs l'abandonne dans son agonie par vengeance (Fig.27). Le sang coule une nouvelle fois sur ses vêtements contrastant avec la blancheur du plan, de la peau et des chaussures de Liffey.



Fig.27 Liffey est en train d'accoucher dans *Puffball* (2007)
01.42.02

Le rouge fonctionne ici comme l'envers du blanc, en étant une représentation imagée de la violence souillant l'innocence.

En revanche, le blanc peut aussi avoir un sens ambigu qui lui est propre, de la même manière que l'or et le rouge, en évoquant la figure allégorique du cheval blanc. Le cheval blanc est une allégorie, car il incarne une idée abstraite qui est, nous l'avons dit, l'innocente liberté. Mais, son interprétation est changeante en rapport avec le reste du film qui bouleverse la première interprétation en impliquant la fatalité. C'est pourquoi nous proposons l'expression d'innocence condamnée.

Dans trois autres films nous pouvons également remarquer la présence d'un cheval blanc : *The Man Who Fell to Earth*, *Bad Timing* et *Track 29*.

Dans *The Man Who Fell to Earth*, nous voyons un cheval blanc qui galope pendant quelques secondes. Newton le remarque alors qu'il est en voiture avec Mary Lou. Ce court passage quitte le temps du récit, appuyé par la musique mélancolique des Kingston Trio : *Try to remember*. Le titre de la chanson qui veut dire « essaye de te rappeler » enclenche ensuite le souvenir rêvé de la famille de Thomas Newton. Dans *Bad Timing*, il s'agit d'une licorne qui apparaît cette fois-ci sur une tapisserie : *La licorne captive*. Elle est issue de la série de sept tapisseries intitulée *La chasse à la licorne*, datant de la fin du XV^e siècle. Cette tapisserie orne un mur de l'appartement d'Alex.



Fig.28 Artiste inconnu, *La Licorne Captive*, environ 1499, tapisserie issue de *La Chasse à la Licorne.*, conservée au Metropolitan Museum of Art de New-York

Enfin, la dernière occurrence de la figure du cheval blanc se trouve dans *Track 29*. Linda (Theresa Russell) est enfermée dans une vie conjugale ennuyeuse et rêve d'avoir un enfant. Son mari, Henry (Christopher Lloyd), médecin passionné par les trains, n'est pas de cet avis. Le cheval blanc apparaît pendant que les personnages font un tour de carrousel.

Quel est le point commun de tous ces moments ? Le cheval blanc, par sa couleur est symbole de pureté, d'innocence mais sa présence indique pourtant toujours un présage de danger futur, proche ou plus lointain. Pour reprendre les mots de Joseph Lanza, c'est un présage d'innocence avant la catastrophe⁵⁵. Dans *The Man Who Fell to Earth*, au bout de quarante cinq minutes de film, les plans de Newton commencent à s'effondrer, il va être démasqué malgré sa naïveté de pouvoir sauver sa famille en s'immisçant dans le monde des humains. Dans *Bad Timing*, nous pourrions dire que métaphoriquement, *La licorne captive* est une image de Milena. Une jeune femme en quête d'amour qui pense le trouver enfin avant de s'en retrouver prisonnière. Enfin, dans *Track 29*, dans un *flash-back* de Linda, à l'époque où elle était lycéenne, elle est sur le cheval blanc d'un carrousel juste avant de se faire violer dans le plan qui suit. Elle perd son innocence et sa virginité.

La blancheur de l'innocence n'est toujours qu'éphémère et ne peut être que fatalement profanée par un malheur, une tragédie souvent liée à la mort. Entendons-là pas forcément une mort physique mais la mort d'un sentiment de bonheur, de confiance ou d'insouciance.

La couleur agit ainsi quasiment comme un personnage extérieur qui nous invite à entrer dans la psychologie des personnages ou du film en lui même, c'est-à-dire le propos du film, son atmosphère, ce qui doit être compris. La couleur, par sa simple présence, fait passer un message sur le récit où sur la pensée intérieure d'un ou plusieurs personnages. C'est pour cela que sa

⁵⁵ Lanza Joseph, *Fragile geometry. The films, philosophy, and misadventures of Nicolas Roeg*, op. cit., p. 46.

Notre traduction : « an omen of innocence before catastrophe ».

symbolisation est double, opposée et complémentaire à la fois. L'ambivalence de la symbolique des couleurs viendrait peut-être de notre relation naturellement ambivalente avec la couleur selon David Batchelor. « Par ambivalence je veux dire une attraction / répulsion puissante et simultanée émanant d'un même objet, une coexistence d'émotions contraires⁵⁶. » Dans les films du corpus, la couleur est une indication narrative visible mais muette qui oriente l'interprétation. Les couleurs chez Roeg sont herméneutiquement ambivalentes et bien sûr, les interprétations qui ont été faites ci-dessus ne sont pas les seules possibles. Il existe évidemment d'autres interprétations, d'autres significations de ces couleurs mais l'idée était de servir l'argument qui démontre que la couleur, dans les films de Roeg, est changeante parce que dans beaucoup de cas, les significations s'opposent et se complètent en ne se contenant qu'à l'intérieur d'une seule couleur.

III.2. Couleurs de la rupture

La couleur se rapporte à la notion de fragment non seulement dans le sens fragmenté qu'elle propose mais elle s'y rapporte également par la rupture. En définissant le fragment en introduction, nous avons indiqué qu'il impliquait aussi l'idée de rupture⁵⁷. Le fragment, en naissant d'un acte de fragmentation, crée une frontière et donc une rupture entre deux parties d'un objet. L'apparition de la couleur dans certains plans provoque également une rupture. Celle-ci se divise en deux. On observe d'une part une rupture plastique et d'autre part une rupture temporelle. La première est une pause dans le récit par la contemplation. La seconde agit sur la structure temporelle des films en s'étendant parfois à la réalité en faisant référence à une réalité extérieure dans le cas de *The Man Who Fell to Earth*.

III.2.1 Rupture plastique

Il peut arriver que l'on puisse trouver dans certains plans une dimension plastique qui se suffit à elle-même. La couleur, par son intensité et sa beauté procure au spectateur un moment de contemplation parfois proche de l'abstraction. On peut notamment penser au plan de la tâche rouge de *Don't Look Now* qui, sans penser à l'univers du film, a des valeurs plastiques évidentes. L'image saisie et surprend par son sens évocateur au niveau narratif mais aussi par sa beauté. Bien sûr, toute beauté est de l'ordre du subjectif mais l'on ne peut nier l'effet de ce plan d'un point de vue plastique en laissant de côté l'aspect narratif. Si l'on isole ce plan, il pourrait très bien être vu comme une

56 Batchelor David, *Colour*, Cambridge : Massachusetts, *The MIT Press*, London, *Whitechapel*, 2008, p. 20.

Notre traduction : « By ambivalence I mean a simultaneous and powerful attraction to and repulsion from the same thing, a coexistence of contrary emotions. »

57 Cf. *infra*, p. 7, Introduction.

peinture. D'ailleurs, Roeg n'exclut pas l'insertion de véritables tableaux dans l'ouverture de *Bad Timing*. Cette ouverture, outre ses liens avec la narration, propose un moment de contemplation de ces tableaux. Les gros plans permettent de voir les œuvres d'art autrement que par notre œil humain.

Il est en de même dans *Performance* avec la peinture rouge giclant sur les murs pour figurer le sang. Ces plans sont, certes, pensés en fonction de la narration mais sans oublier la valeur plastique des images. Outre leurs symboliques que nous avons attribuées aux couleurs et que l'homme en général attribue, la couleur existe essentiellement pour ce qu'elle est naturellement : une couleur qu'elle convienne à notre goût ou non. Ce type de plan marque une rupture que l'on peut appeler rupture plastique dans le visionnage du film comme un fragment qui vient s'insérer pour provoquer une pause. C'est le cas dans *Walkabout* avec plusieurs gros plans sur le soleil qui viennent rythmer le voyage des personnages. L'intensité des couleurs rouge et jaune attire notre œil et nous fait presque oublier le récit au moment où ces plans apparaissent.



Fig.29 Plans du soleil de *Walkabout* (1971)
00.46.02 + 00.46.26

Bien que le plaisir des yeux soit parfois un facteur dans l'esthétique des images, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Jacques Aumont, que « le plaisir esthétique est soumis à la pertinence et à l'intelligence de l'arrangement⁵⁸. » Bien que son propos porte sur l'arrangement d'un tableau en peinture, on peut retrouver cet argument dans l'intelligence du scénario. Les plans considérés comme plastiques ne sont pas non plus choisis et insérés au hasard. Ces plans ne sont pas inutiles au récit. Par exemple, les coups de Joey sur Chas sont figurés plusieurs fois par le mur couvert de peinture rouge. De plus, un monochrome rouge qui apparaît au moment où Chas tire sur Joey parle de lui-même mais l'interprétation que nous faisons de ce monochrome est influencée aussi par les autres plans qui précèdent et qui suivent.

Outre un moment de contemplation, la couleur peut apporter un autre type de rupture. Celle-ci

58 Aumont Jacques, *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, Malakoff, Armand Colin, 2020 [1994], p. 142.

se trouve dans la structure temporelle des films.

III.2.2. Rupture temporelle

La couleur, en plus d'être plastique, contient en elle autre chose qui bouleverse les temporalités. C'est le cas avec le plan de la diapositive traversée par un liquide rouge dans la séquence introductive de *Don't Look Now*.

Ce plan, que Philippe Dubois a qualifié de « plaie d'image⁵⁹ », offre non seulement une rupture plastique par sa beauté paradoxale (lorsque l'on pense à sa signification), mais elle offre également une rupture temporelle. C'est-à-dire qu'elle scinde le présent en deux, étant reliée au passé et au futur en même temps. C'est un présent qui appartient à la fois au passé et au futur. Quand ce plan apparaît, d'un point de vue narratif, le plan en lui-même, fait déjà partie du passé car John Baxter a vu la diapositive avant nous. Ce que nous voyons, John l'a vu avant. Nous avons un temps de retard sur le personnage. Donc, le plan que nous voyons dans notre temps doit se penser comme appartenant au passé. Premièrement parce que John a déjà vu la diapositive avant le spectateur et deuxièmement parce qu'elle représente la mort de la petite fille, qui, au moment où nous voyons le plan, s'est déjà produite. Ensuite, le plan est lié au futur parce qu'il est un présage que John n'a pas su déchiffrer. La diapositive, parce qu'elle représente l'intérieur de l'église que John doit restaurer à Venise, là où les personnages ne se sont pas encore rendus, est l'avertissement d'un malheur à venir. Ce plan est le plus emblématique du film et donne le principe de lecture de la couleur rouge tout au long du métrage. Les autres moments où apparaissent la couleur rouge se pensent toujours sous le signe de la rupture, plastique, car elle se détache du reste du plan, et temporelle, car elle convoque toujours les trois temporalités en une seule image.

Le rouge dans *Performance* se pense aussi de la même manière et particulièrement dans la scène où Chas se fait agresser. Juste avant cela, quand Chas rentre chez lui, trois plans surgissent rapidement pour s'insérer dans cette courte scène. Dans les deux premiers on voit du sang gicler sur les murs et dans le dernier, on voit Turner, que l'on ne connaît pas encore qui asperge le mur de rouge à l'aide d'une bombe. Ensuite, on assiste à la scène du règlement de compte dont est victime Chas. Tout comme *Don't Look Now*, le rouge contient une portée temporelle ambiguë. Premièrement, les tâches de sang sur les murs contiennent une signification passée qui tient à la cause de cet incident sanglant : agression corporelle commise par Chas dans un passé proche. Cependant, ces plans, anticipant l'action suivante font partie du temps présent pour le spectateur au moment où il les voit mais font aussi partie du futur pour le récit. Ainsi, le rouge est en quelque

59 Dubois Philippe, « Plaies d'images » dans Aumont Jacques (dir.), *Le septième art – Le cinéma parmi les arts*, op. cit., p. 171-188.

sorte prophétique car il donne à voir, par sa simple présence, ce qui est sur le point de se passer avec les tâches sur le mur et ce qui se passera encore plus tard avec le plan de Turner. Le rouge, que ce soit dans *Performance* ou *Don't Look Now* amène une polysémie temporelle.

En outre, le rouge n'est pas la seule couleur à apporter cette multiplication simultanée des temporalités. Le orange, dans *The Man Who Fell to Earth*, aussi est pourvu de cette pluralité temporelle. Le scénariste du film, Paul Mayersberg fait remarquer que : « Le temps est un thème du film : bien qu'il avance dans une narration linéaire, il bascule aussi en parallèle dans un temps passé depuis le point de vue de Newton⁶⁰. »

À cela on peut ajouter un autre temps, celui de notre réalité qui est extérieure et pourtant étroitement liée au film. Cette réalité est relative à David Bowie et son image de rock star. L'artiste a développé et incarné plusieurs personnages sur scène au cours de sa carrière. Avant d'avoir joué dans le film de Roeg, Bowie a créé Ziggy Stardust en 1972, un messager extraterrestre bisexuel qui vient sur Terre pour transmettre un message d'amour et de paix aux humains qui n'ont plus que cinq ans à vivre. En 1973, le personnage de Ziggy est réinvesti dans celui d'Aladdin Sane qui est une sorte de Ziggy Stardust en Amérique. En 1973, Bowie décrit Aladdin Sane comme un moyen de se défaire de son personnage de Ziggy tout en gardant quelque chose de lui. Il déclarait ainsi :

Je ne voulais pas être piégé dans ce personnage de Ziggy toute ma vie. Et je pense qu'avec Aladdin Sane, j'étais en train d'essayer de passer à une autre étape – mais en utilisant en quelque sorte une pale copie de Ziggy en tant que seconde main. Dans mon esprit, c'était Ziggy allant en Amérique : Ziggy sous l'influence de l'Amérique⁶¹.

Aladdin Sane est un personnage de débauche qui vit dans un monde de drogue, d'alcool et de sexe. C'est une mutation de Ziggy qui était plus une sorte de hippie. En devenant Aladdin Sane, Bowie monte d'un cran en se mettant dans la peau d'un personnage qui se détruit et qui est détruit par le monde dans lequel il vit. Ceci n'est pas sans rappeler le personnage de Thomas Newton. D'ailleurs, c'est en voyant le documentaire *Cracked Actor* de Alan Yentob en 1975 sur la BBC que Nicolas Roeg voit en Bowie l'incarnation de l'extraterrestre. Bowie lui-même dira après la sortie du

60 Hoad Phil, « Interview : How we made : Paul Mayersberg and Tony Richmond on *The Man Who Fell to Earth* », *The Guardian* [en ligne], 25/06/2012. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.theguardian.com/culture/2012/jun/25/how-we-made-man-fell>

Notre traduction : « Time is a theme in the film: although it progresses in a straight forward narrative, it also moves sideways into parallel and past time from Newton's point of view. »

61 Sheffield Rob, « How America inspired David Bowie to kill Ziggy Stardust with “Aladdin Sane” », *Rolling Stone* [en ligne], 13/04/2016. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-america-inspired-david-bowie-to-kill-ziggy-stardust-with-aladdin-sane-230827/>

Notre traduction : « I didn't want to be trapped in this Ziggy character all my life. And I guess what I was doing on *Aladdin Sane*, I was trying to move into the next area – but using a rather pale imitation of Ziggy as a secondary device. In my mind, it was Ziggy Goes to Washington: Ziggy under the influence of America. »

film qu'il n'avait pas besoin de jouer et qu'il était lui-même : « Être juste moi tel que j'étais à l'époque était parfaitement adéquat pour le rôle. Je n'étais pas sur Terre à ce moment-là⁶² . » Ce rôle le marqua au point de l'intégrer pleinement à sa carrière musicale en créant un nouveau personnage, celui du Thin White Duke, qui reprend l'apparence de l'extraterrestre, et en sortant l'album *Low* en 1977, un an après la sortie du film, qui est totalement inspiré de son personnage.

Plusieurs fois dans le film, on peut remarquer des zooms sur l'arrière de la tête du personnage mettant clairement en évidence ses cheveux. On le voit dès le début du film, dans la boutique de prêts sur gages. Il y a un plan de dos sur la tête de Newton reflétée dans un miroir suivi d'un zoom sur ses cheveux. L'utilisation du miroir ici est double. C'est, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, une mise en image de sa double identité et le zoom accentue cette attention portée aux cheveux orangés. Ce zoom sur les cheveux du personnage fait sortir le spectateur de la fiction pendant quelques secondes en provoquant une rupture temporelle entre le temps du récit et le temps du réel. En effet, ce plan fait implicitement planer la figure du Thin White Duke de David Bowie. Pourrait-on alors aller jusqu'à dire que le personnage habite une triple identité ? Celle de Newton l'extraterrestre, celle où il se fait passer pour un humain qu'il n'est pas et celle David Bowie qui se fait à son tour passer pour un extraterrestre.

L'apparence physique de Newton dans le film, et précisément la couleur des cheveux de l'acteur, provoque chez le spectateur une confusion dans une temporalité qui se divise en deux. D'un côté, nous voyons bien que nous sommes en train de regarder un film, que David Bowie est en train d'interpréter un personnage mais d'un autre côté, n'est-ce pas la personnalité de Bowie lui-même d'interpréter des personnages ? N'est-ce pas ce qui a fait sa renommée ? De plus, le choix de garder cette couleur de cheveux orangé rappelle non seulement les cheveux d'un rouge flamboyant de Ziggy mais aussi ceux du Thin White Duke, qui est né pendant le tournage du film, et donc un an avant que le public ne puisse voir *The Man Who Fell to Earth*.

Donc, la couleur agit ici comme une rupture temporelle entre la fiction et la réalité. C'est une couleur transcendante. Elle dépasse les frontières du film, notre perception est double dans un mouvement qui nous échappe. Nous ne pouvons expliquer ce parallèle à la réalité sinon en rétorquant : « On dirait son personnage du Thin White Duke, il a les mêmes cheveux. » tout en étant conscient de l'inconsistance de cette affirmation.

Bien sûr, David Bowie n'est pas la seule rock star ayant travaillé avec le cinéaste. Pouvons-

62 Cité sans référence dans Nicolas Pegg, *The Complete David Bowie*, Reynolds & Hearn Ltd, London, 2006, p.551 cité dans Seknadje Enrique, « Nicolas Roeg - "L'homme qui venait d'ailleurs" », *Culturopoing* [en ligne], 08/05/2016. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-dvdblu-ray/ressortie-de-lhomme-qui-venait-dailleurs-1976-de-nicolas-roeg-avec-david-bowie/20160508>

Notre traduction : « Just being me as I was was perfectly adequate for the role. I wasn't of this earth at that particular time. ».

nous parler également de rupture temporelle concernant Mick Jagger et Art Garfunkel ? Oui et non. Dans *Performance*, bien que Mick Jagger joue aussi un rôle, cela reste un rôle de rock star. Turner est un hippie qui s'est retiré de la société après avoir perdu le succès qu'il avait lorsqu'il était chanteur. Ce rôle est tellement proche de lui qu'il n'y a pas véritablement de rupture, il est quasiment dans une « performance » de son art. Dans le film, il joue de la guitare et il y a même un moment de pause musicale où il chante une chanson qui aurait très bien pu émaner des Rolling Stones. Dans *The Man Who Fell to Earth*, il n'y a aucune allusion à sa carrière de chanteur sinon cette mystérieuse couleur qui vient troubler l'œil du spectateur. Quant à *Bad Timing*, il n'y a pas non plus d'indice implicite ou explicite sur la carrière musicale d'Art Garfunkel. Il nous est présenté comme n'importe quel autre acteur ou célébrité qui endosserait un rôle pour le cinéma. Il n'y a pas cette aura flottante que l'on retrouve avec Bowie.

Donc, l'utilisation de la couleur chez Roeg est éminemment plurielle. Elle sert premièrement de symbolique pour les personnages ou la narration, mais elle peut aussi servir tout simplement pour sa beauté ou apporter une complexité temporelle liée à la fois à la narration, à la psychologie des personnages et même à une réalité totalement extérieure aux films.

L'exploration de la construction des plans, de leurs enchaînements ainsi que l'interprétation du contenu de ceux-ci, nous ramène constamment au motif du fragment : une compréhension parfois fragmentaire de la part du spectateur par l'ambiguïté ou la déconstruction narrative, des raccords brutaux qui fragmentent les films et la scène qui précède, des plans fragmentés par les miroirs, et enfin, des couleurs dont le sens n'est pas univoque et qui permettent parfois de voyager à travers diverses temporalités. Le passage d'une temporalité à une autre est ce qui va nous occuper à présent.

Deuxième partie : Des temporalités éclatées

Le fragment est présent dans les films de Nicolas Roeg au niveau esthétique, structurels, plastiques, mais quelles sont les conséquences sur notre perception des films et en particulier des temporalités qu'ils mettent en œuvre ?

Les films de Roeg sont, la plupart du temps, structurellement ancrés dans une temporalité indomptable et insaisissable. Il existe énormément de films qui sont pensés comme des expériences temporelles non-linéaires dont le but, pour le spectateur est de retrouver une certaine chronologie en cours de visionnage ou à la fin. On pense notamment à *Fight Club* de David Fincher (1999), *Upstream color* de Shane Carruth (2013) ou aux films d'Alain Resnais ou encore de Hong Sang-soo. Le cinéaste coréen dans *Hill of freedom* (2014) fait dire au personnage de Mori (Ryô Kase) que le temps, dans notre société, fait l'objet d'un cadre temporel que l'on a décrété comme étant toujours constant et infini. Nous avons créé notre propre cadre temporel en créant les heures, les jours, les mois et les années. Nous sommes censés avancer constamment dans le temps. L'ordre des choses est : passé, présent, futur. En revanche, comme le dit Mori, nous ne sommes pas personnellement obligés de suivre cette conception du temps, même si nous y revenons constamment. En effet, bien souvent, dans les films de Roeg, des fragments de temporalités sont mélangés et mis en perspective, soit pour être contrastés, soit pour être liés. Passé, présent et futur ne font plus qu'un et s'imbriquent au sein d'un seul et même univers. Ceci produit un éclatement temporel potentiellement perturbant pour le spectateur qui accepte cette temporalité bouleversée mais qui essaye naturellement de la remettre dans un ordre qui lui paraît correspondre à son cadre temporel établi par la société. C'est-à-dire, retrouver ce qui est passé, présent et futur. Par éclatement, entendons un éparpillement de multiples petits morceaux qui se rattachent pourtant à un seul et même objet. Seulement, cet éparpillement n'est pas irréfléchi et obéit à une cohérence supérieure. Comment le cinéaste opère cet éclatement temporel ? C'est ce dont nous allons tenter de rendre compte dans cette seconde partie. Commençons par traiter la question d'un point de vue strictement temporel, c'est-à-dire, en analysant la structure temporelle des films. Puis, dans un autre chapitre, nous aborderons les références picturales ou littéraire qui jouent, elles aussi, un rôle dans cet éclatement temporel.

Chapitre IV. Mosaïques temporelles

Le premier visionnage d'un film de Roeg est un parcours semé d'embûches qui s'apprivoise par l'analyse. Nous parlons bien d'éclatement et non de désordre car, bien qu'il y ait perturbation dans la perception des œuvres, les différents fragments temporels sont agencés de façon réfléchie. Les

structures des films du corpus sont construites à partir d'un mélange de plusieurs éléments, de plusieurs facteurs qui produisent au premier abord un brouillage temporel mais qui ne forment finalement qu'un seul et même objet qui tient d'un seul récit. Nous pouvons mettre cette idée en relation avec la métaphore de la mosaïque. La mosaïque, en art, est un assemblage de divers petits carrés de multiples couleurs qui se rassemblent, sans pour autant se toucher, pour ne former qu'une seule et même représentation. De près, la mosaïque ne représente pas grand chose, mais de loin se dessinent des figures, des objets, des visages... Les films, dans leur entier et tous les éléments qui les constituent, semblent être au départ éparpillés mais sont finalement bel et bien connectés. La mosaïque n'est possiblement intelligible que par le recul de l'observateur. C'est également le cas avec les films qui nous occupent. En ne pensant pas les fragments de temporalité en relation avec l'ensemble, on ne peut saisir correctement les films.

Ce que nous appelons mosaïque temporelle se rattache strictement à la structure temporelle des films (*flash-back*, *flash-forward*, fusion des temporalités). Elle est l'association de plusieurs temporalités distinctes ou indistinctes qui, avec du recul forment une seule et même temporalité qui est celle du film. Nous verrons dans cette partie que l'expression « éclatement temporel » se justifie par une repérage d'enchevêtrements temporels, produits par l'insertion de *flash-back* et *flash-forward* dont l'ordre d'apparition ne respecte pas la chronologie du récit. Par la multiplicité des temporalités et l'incertitude première face à certains plans ou scènes, nous pouvons donc parler de mosaïque temporelle.

IV.1. Perceptions temporelles

L'incertitude temporelle naît également de l'insertion d'une autre perception que la nôtre : celle des personnages. L'introduction de l'intériorité des personnages et de leur propre perception ajoute une complexité d'un point de vue structurel.

Dans les cinq films du corpus et la majorité des autres films du réalisateur, le temps est presque un personnage à part entière. La compréhension du temps dans les films est la clé pour la compréhension des films aussi bien pour le spectateur que pour les personnages. La notion de temporalité est complexe et la manière de ressentir le temps est toujours relative. Cette relativité se dévoile par une représentation du point de vue intérieur des personnages.

Yvette Biró, dans *Le temps au cinéma*, traite de cette question avec un film d'Agnès Varda : *Cléo de 5 à 7* (1962). Dans ce film, Varda nous montre deux heures de la vie d'une jeune femme. Chaque action est délimitée par un temps donné en bas de l'écran. Le décalage entre le temps donné et l'impossibilité que celui-ci soit respecté invite le spectateur à oublier ce temps. De plus, l'ajout

d'un nom en bas de l'écran, à côté de l'heure indiquée, suggère que nous allons passer ce temps à travers la perception du personnage annoncé.

Les enchaînements et enchevêtrements entre les scènes, le travail de recherche de la chronologie *a posteriori* et l'interprétation que l'on fait de certains détails révélateurs apportent du sens et nous permet de déterminer un repère temporel.

Si la recherche d'un temps précis est absurde dans les films de Varda, elle l'est aussi dans ceux de Roeg, car l'objectif ne réside pas en la représentation d'un récit mais plutôt d'émotions au sein de ce récit. L'émotion se révèle en passant par la perception des personnages. C'est l'entrée dans cette intériorité qui brouille la temporalité, comme si nous avions affaire à l'illustration de l'espace mental d'un personnage. En effet, nous avons souvent l'impression de voir les films à travers les yeux d'un personnage en particulier. Nous percevons donc le temps du film à la manière dont le personnage en question le perçoit.

Dans *Performance*, le temps évolue en fonction de la façon dont Chas le perçoit. Dans la première partie du film, tout est très rapide, il est dans l'action, il est sur les nerfs tandis que dans la deuxième partie, le temps ralenti car il est en position d'attente, il est en fuite et est pris au piège par les hippies qui le droguent, lui faisant ainsi perdre toute notion du temps. Dans *Walkabout*, la détermination d'un seul point de vue est relativement floue⁶³. On a l'impression d'un temps insaisissable. Les plans du soleil, de la lune, des paysages, des animaux tournent entre eux, alternent, comme pour provoquer un étourdissement, comme pour effacer une quelconque expérience consciente du temps. Le temps ne semble plus avoir d'importance. L'unique but de la jeune fille et de son frère est de sortir de ce désert, peu importe combien de temps cela prendra. Dans *Don't Look Now*, ce sont les visions de John qui lui font perdre et nous font perdre la notion du temps. Nous ne savons pas toujours dans quelle temporalité nous situer. Pour *The Man Who Fell to Earth*, le traitement de la temporalité est appréhendée à travers les capacités visuelles et physiologiques de Newton en passant par l'accès à ses souvenirs. Enfin, dans *Bad Timing*, le film semble se placer du point de vue d'Alex. Le film est une enquête où ce qui importe est la reconstitution⁶⁴ de la scène d'agression de Milena par le souvenir d'Alex puisque c'est lui qui est interrogé par l'inspecteur Netusil (Harvey Keitel).

L'enchaînement entre les plans ou scènes émanant de la perception d'un personnage, se fait grâce à des éléments symboliques qui peuvent être appelés métaphores visuelles dans le sens où ils condensent une idée, un message dans leur présence-même. Ce sens qu'ils possèdent en eux est la nature de leur existence. Une métaphore visuelle peut prendre la forme d'un objet, d'une couleur ou

63 Cf. *infra*, p. 19-24, chapitre I.1.2.

64 Cf. *infra*, p. 29-31, chapitre I.1.5.

tendre vers l'allégorie⁶⁵. Par exemple, la couleur rouge dans *Don't Look Now* et *Performance* sert, en premier lieu, à garder un lien avec l'intériorité du personnage pour retranscrire indirectement ses émotions sans pour autant rester constamment cantonné à son point de vue. Ce sont des apparitions dans l'image qui viennent suggérer une émotion, une atmosphère ou un événement et seulement le suggérer. Cette couleur vient apporter un sens mais pas LE sens.

Ainsi, nous ne sommes pas constamment dans la tête du personnage car ces métaphores sont insérées par Nicolas Roeg indépendamment de ce que perçoit visuellement le personnage. Toutefois, elles rendent compte de ce que ce dernier ressent intérieurement. L'apparition de ces éléments et les raisons de cette apparition à l'écran peuvent être comparées à un élément de l'inconscient que l'on peut retrouver dans les rêves. Lorsque l'on rêve, certains éléments peuvent paraître absurdes et surgir de nulle part. Ce n'est qu'après l'analyse de ces éléments que l'on se rend compte qu'ils révèlent quelque chose de nous-mêmes. Disons bien, qu'il s'agit d'une signification et pas de LA signification car ces éléments qui déclenchent l'interprétation n'ont pas forcément de sens précis et arrêté. Nos interprétations ne sont peut-être pas celles que le cinéaste a initialement voulu faire passer.

L'incertitude du statut temporel des images se complexifie davantage lorsque l'hésitation se porte entre le réel et l'irréel. Ceci amène l'idée du souvenir présumé, qui ajoute une nouvelle temporalité : la temporalité rêvée. Le rêve est un état difficile à interpréter et parfois même difficile à distinguer dans les films du corpus. Roeg semble donc prendre un personnage comme repère structurel et construire le film principalement à l'image de l'espace mental du personnage choisi, ses souvenirs, ses visions en y ajoutant des éléments symboliques comme le liquide rouge de *Don't Look Now*. Pourtant, la nature de certains plans sont difficilement identifiables. C'est ce que nous allons tenter de démontrer tout au long de cette deuxième partie en passant par l'analyse des *flash-back* et *flash-forward* et comment s'installe le doute sur la temporalité de ceux-ci.

IV.1.1. *Flash-back* équivoques

Notre propre expérience du temps est à première vue linéaire. Nous vivons dans le temps présent et ne pouvons voyager physiquement dans des espaces-temps différents. Lorsque nous racontons une histoire oralement nous commençons par le début, le milieu, puis finissons par la fin. Les représentations schématiques du temps sont, dans la plupart des cas, une ligne continue à l'image des frises chronologiques des livres d'histoire. Certes, le souvenir renvoie au passé mais il s'appréhende à partir du temps présent. Quant au futur, il n'est jamais concret et relève toujours de la

65 Nous pensons ici à la l'allégorie du cheval blanc. Cf. *infra*, p. 59-60, chapitre III.1.3.

supposition, de l'incertitude en partant aussi du présent. En revanche, la perception du temps n'est pas universelle et dépend du sujet. En art, cette perception relative peut être facilement reproduite et modifiée. En outre, il est possible de manipuler le temps à l'aide d'ellipses, d'analepses ou encore de prolepses. Par ailleurs, la théorie de la relativité est évoquée dans *Insignificance* de Nicolas Roeg en 1985 mettant en scène un scientifique et une vedette du cinéma s'apparentant à Albert Einstein et Marilyn Monroe (ils ne sont jamais nommés mais leur comportement, leur apparence et leur métier crient leurs noms aux spectateurs). Le cinéma, par le montage, a la possibilité de modifier les lois du temps à souhait et d'inventer des moyens narratifs ou esthétiques reproductibles nulle part ailleurs.

Il semblerait que, le cinéaste aime troubler la perception du spectateur en provoquant des retournements temporels à l'aide de *flash-back* et de *flash-forward* qui interviennent de manière éclatée. Ainsi, une scène que l'on considère comme présente peut devenir par la suite un *flash-back* ou un *flash-forward*. De même que ce que l'on peut considérer comme un *flash-back* peut s'avérer être un *flash-forward* ensuite et inversement.

Par un enchevêtrement temporel d'espaces-temps différents, les scènes en question sont alors fragmentées car fréquemment entrecoupées. Il peut arriver en effet, que nous revoyons certaines scènes où certains passages. Ces moments ne sont pas autonomes et leur cohérence dépend d'autres plans ou scènes qui s'insèrent à l'intérieur. C'est l'accumulation d'un va-et-vient entre différents espaces-temps qui, lorsqu'on les pense ensemble, forment un sens commun et se complètent les uns les autres. Ce qui crée la confusion chez le spectateur est cette incertitude concernant les *flash-back* et *flash-forward*. Cette réflexion doit sans doute être reliée à la nature même du médium cinéma. En effet, comme l'écrit Pier Paolo Pasolini, cité par Gilles Deleuze : « "le présent se transforme en passé", en vertu du montage, mais ce passé "apparaît toujours comme un présent", en vertu de la nature de l'image⁶⁶. » En effet, la confusion chronologique tient d'abord à la nature du médium avec lequel nous avons toujours une impression de présent. C'est en prenant en considération le fait qu'il ne faut pas toujours croire présent ce qu'on nous montre, que l'on commence à douter, puis comprendre le cheminement temporel des films.

IV.1.1.1. Le souvenir présumé

Commençons par repérer les *flash-back* dont nous doutons du véritable statut de *flash-back*. Le film *Bad Timing* mérite un long développement sur la question du statut des images. Nous ne savons pas toujours de quel côté nous placer. Est-ce le passé ? un souvenir ? ou est-ce imaginaire ?

⁶⁶ Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 52.

La structure de *Bad Timing* repose sur un montage de reconstitution à partir de ce qui est probablement un souvenir d'Alex par rapport à sa relation avec Milena qui est dans le coma. Ces souvenirs présumés interviennent par bribes, ils sont fragmentaires. La cause de cette réminiscence est l'overdose de Milena qu'il a provoqué et qui l'a presque tuée et surtout, les questions des inspecteurs, car Alex a peur d'être incriminé. La finalité de toute la structure du film peut être vue comme une prise de conscience d'Alex de sa propre personnalité et des problèmes qu'elle pose. Pourtant, il refoule catégoriquement cette personnalité, ce qui peut paraître paradoxal car il est psychanalyste. Par ce refoulement, on peut avoir des doutes sur la vérité de ce qui nous est rapporté dans les *flash-back*. On peut alors s'interroger sur l'authenticité de ce que l'on voit.

Nicolas Roeg a beaucoup été inspiré par Alfred Hitchcock qui, dans *Le Grand alibi* (1950) a déjà expérimenté le *flash-back* mensonger comme il l'évoque dans ses entretiens avec François Truffaut :

Alfred Hitchcock : Vous savez, j'ai fait dans cette histoire une chose que je n'aurais jamais dû me permettre...un *flash-back* qui était un mensonge.

François Truffaut : On vous l'a beaucoup reproché, les critiques français également.

Alfred Hitchcock : Dans les films, nous acceptons très bien qu'un homme fasse un récit mensonger. Par ailleurs, nous acceptons très bien aussi, lorsqu'un personnage raconte une histoire passée, que celle-ci soit illustrée en *flash-back*, comme si elle se déroulait au présent. Dans ce cas, pourquoi ne pourrions-nous pas également raconter un mensonge à l'intérieur d'un *flash-back* ? ⁶⁷

Si un mensonge est inséré dans un *flash-back*, on peut alors en questionner la terminologie. Est-ce toujours un *flash-back* ? Si l'on considère les retours en arrière de *Bad Timing* comme des *flash-back*, on considérerait alors que les souvenirs d'Alex sont véridiques. Cependant, la présence d'un refoulement de certains traits de sa personnalité, laisse planer un doute sur ce que l'on voit. Est-ce que nous voyons ce qui s'est réellement passé ou des souvenirs d'Alex modifiés inconsciemment (ou consciemment d'ailleurs) ? Ce que nous voyons est la vérité d'Alex, celle qu'il construit de son point de vue. Bien qu'une enquête soit en cours, nous n'avons jamais le résultat judiciaire de celle-ci. Il est donc très probable que si le film avait été raconté du point de vue de Milena, il aurait été différent.

Gilles Deleuze dans *L'image-temps* a réfléchi sur la nature et les fonctions du mensonge cinématographique et en a déduit que la vérité n'existait pas et que c'était au réalisateur de la créer : « Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée⁶⁸. ». Les souvenirs, les pensées sont la vérité d'Alex et deviennent

67 Truffaut François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993 [1983] p. 158.

68 Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 191.

notre vérité et ce sont aussi les outils de travail d'Alex en tant que psychanalyste. Véridiques ou non, ses souvenirs ne restent pas moins une mise en perspective de son comportement avec Milena. Le risque de son métier est de considérer les gens comme des objets de réflexion, des cas, en oubliant le caractère humain de ces personnes. C'est ce qu'Alex va faire avec Milena, jusqu'à tenir un dossier secret sur elle comme s'il avait affaire à un cas clinique. Dans le cas de Milena, l'expression « objet de réflexion » prend davantage de sens et notamment dans le mot « objet ». Alex l'utilise comme un objet d'assouvissement de ses désirs sexuels sans prendre en compte les désirs personnels de celle-ci, qu'il tente pourtant de comprendre sans y parvenir.

Ainsi, les souvenirs que nous voyons aurait une fonction auto-réflexive sur le passé et sur le personnage lui-même et donc, en tant que spectateur, nous pouvons douter de la véracité de la retranscription mémorielle. Dans le cadre du premier visionnage, nous tenons pour vrai les *flash-back* que l'on nous présente à l'écran. Mais, nous pouvons cependant nous questionner sur l'authenticité de ces *flash-back*. Pourtant, comme le rappelle Deleuze, l'important n'est pas la vérité des souvenirs qu'illustrent ces *flash-back* mais plutôt celle qu'ils produisent.

Cette remémoration du passé par Alex lui offre une mise en perspective de la situation mais son aspect fragmenté et les réponses évasives qu'il donne à l'inspecteur reflètent son refoulement. Les va-et-vient entre les souvenirs d'Alex et le temps présent dans lequel se déroule le récit, additionnés aux allers-retours entre les souvenirs de divers espaces-temps que l'on observe sans chronologie apparente, apportent un bouleversement temporel pour le spectateur mais penser cette structure ainsi nourri aussi la réflexion sur le film. Comme l'explique Yvette Biró « c'est précisément ce travail de morcellement par la mémoire qui donne à nos expériences du passé tout leur poids et tout leur sens⁶⁹. ».

Si l'on voit le film prioritairement comme une reconstitution du souvenir d'Alex, alors on peut penser que tout le film est un parcours labyrinthique à travers l'espace mental du personnage. D'autant plus que la figure du labyrinthe est présente explicitement dans une scène et relie deux espaces à la vingt septième minute du film. Chez lui, Alex possède une image encadrée représentant un labyrinthe. Curieusement, l'inspecteur Netusil a le même chez lui. L'importance symbolique est dans ce que les personnages font avec ce cadre. Alex le nettoie avec un chiffon juste avant de le remettre au mur. Le raccord avec le plan suivant se fait sur l'inspecteur qui prend ce même cadre pour l'observer avant de le ranger dans un placard. On pourrait interpréter ceci en disant qu'Alex essuie, oublie, fait fi de certaines informations dans sa mémoire pour ne plus se sentir coupable de choses qu'il a pu faire, afin de les dissimuler à l'inspecteur. Ce dernier, ayant deviné ce qu'Alex est en train de faire, s'en remet à son propre jugement pour trouver la bonne conclusion d'où le fait de

69 Biró Yvette, *Le temps au cinéma, op. cit.*, p. 99.

mettre le cadre dans un placard. En outre, ce geste est suivi d'un zoom sur les diplômes universitaires de l'inspecteur qui prouve ses capacités et sa faculté de raisonnement. Il trouvera la vérité, ou du moins ce qu'il pense être la vérité, à la fin du film : l'acte meurtrier refoulé d'Alex, et tentera de faire avouer ce dernier qui ne cédera pas et ne cessera de donner des réponses évasives.

Par ailleurs, ces réponses approximatives font sens par rapport à la structure temporelle du film. Nous avons déjà évoqué l'aspect fragmentaire de *Bad Timing* : les différentes scènes ou séquences s'entremêlent entre des espaces et temps divers. Quand un collègue de l'inspecteur Netusil demande à Alex à quelle heure Milena l'a appelé, il dit : « Je n'ai pas regardé l'heure. Utilisez le temps que vous voulez⁷⁰. ». Le terme « utilisez » appuie ce jeu avec le temps qu'effectue Roeg dans le film. « Utiliser le temps » est une expression clé pour parler de la structure du film semblant dépendre de l'esprit d'Alex qui tente de trafiquer le temps pour ne pas être incriminé.

L'étrangeté de *Bad Timing* vient du fait que l'on a une impression de continuité dans la discontinuité. La plupart du temps, les scènes s'enchaînent en effet dans une impression de montage linéaire mais c'est la brutalité de certains raccords et le flou sur la temporalité qui désoriente le spectateur. La seule temporalité vraiment continue, et repérable comme telle, est celle de l'enquête. Pourtant, les souvenirs, bien qu'ils appartiennent à des temporalités différentes semblent s'enchaîner aussi de manière continue comme s'ils appartenaient à une seule temporalité : celle du souvenir hypothétique. Dans ce cas précis, la continuité qui, dans la plupart du temps, inspire la cohérence et la simplicité, entraîne ici la confusion. Jeff Thoss va encore plus loin en disant que « Les deux continuités temporelles du montage sont utilisées pour fusionner ces deux temporalités et pour compliquer au lieu de clarifier ce qui se passe (ou ce qui s'est passé)⁷¹. ». Des gros plans ou zooms sur des horloges ou des montres appuient cette idée de fusion des deux temporalités car ils permettent aussi une fluidité dans les raccords.

On remarque trois moments où les deux principales temporalités : l'enquête et le souvenir présumé, fusionnent grâce à un montage continu. Nous parlons de montage continu lorsque le montage suggère une continuité entre des espaces similaires mais des temps différents par des raccords fluides estompant volontairement l'écart temporel séparant les plans pour créer la confusion.

Le premier exemple est le plus imperceptible stylistiquement et se situe à une heure trente six du début du film. L'inspecteur et son équipe demande à Alex de les accompagner en voiture jusqu'à

70 Notre traduction « I didn't look at the clock. Use whatever time you want. » Alex dans *Bad Timing* (00.11.16).

71 Thoss Jeff, « Classical editing and nonlinear narrative in Nicolas Roeg's *Bad Timing* », dans Schlickers Sabine et Toro Vera (dir.), *Perturbatory narration in film. Narratological studies on deception, paradox and empuzzlement*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2018, p. 183.

Notre traduction : « Both times continuity editing is used to fuse the two timelines and to complicate instead of clarify what actually happens (or happened). ».

l'appartement de Milena en essayant de le faire exactement comme le soir de l'incident. Les plans du soir de l'accident sont raccordés avec fluidité avec ceux du temps de l'enquête grâce à la musique de la radio qu'a allumée Alex dans les plans du temps passé qui continue dans l'autre temporalité, ainsi qu'au manque de profondeur de champ provoqué par un flou de l'arrière plan comme pour favoriser une porosité temporelle. Le raccord entre les plans, avec ce flou, favorise l'indistinction. Par exemple, un plan d'ensemble de la voiture d'Alex en train de rouler est raccordé à un gros plan sur le visage de ce dernier. L'axe de la caméra et le flou de l'arrière plan laisse penser au spectateur que l'on est toujours dans le passé mais la seconde suivante laisse entendre le contraire lorsque l'on entrevoit le visage de l'inspecteur et que l'on entend sa voix sans que l'on ait changé de plan.



Fig.30 Alex et les enquêteurs vont jusqu'à l'appartement de Milena pour vérifier les dires d'Alex dans *Bad Timing* (1980)

Nous sommes passés d'un temps à un autre dans une totale fluidité en gommant les frontières temporelles. La musique qu'écoutait Alex continue, alors que l'image ne nous montre plus du tout ce moment. Le cinéaste ajoute encore un niveau de complexité une fois que les personnages arrivent dans l'appartement.

Alex entre en premier. Il allume la lumière, on voit Milena, par terre, agonisante, comme si l'on était revenu dans le passé. Cependant, dans le plan suivant, on voit l'inspecteur, au loin, derrière Alex pour nous indiquer que nous n'avons pas quitté le temps de l'enquête. C'est le même principe que l'exemple précédent mais ce qui est intéressant est ce qui suit, car s'ajoute à cela la notion de point de vue. Les deux hommes s'approchent du lit désordonné où Milena a succombé à l'overdose. Ils se trouvent de part et d'autre de ce même lit pour continuer la conversation. Alex, est tendu et semble se remémorer douloureusement les événements passés et l'inspecteur tente désespérément de trouver une reconstitution cohérente. Juste avant de découvrir la scène de viol dans ce qui semble être un retour en arrière, on voit Alex en gros plan en train de regarder vers le bas. Puis, un gros plan de Netusil qui regarde aussi vers le bas. La scène de viol démarre avec un plan de Milena assise par terre, au bord du coma, s'appuyant sur le bord du lit, là où semblaient regarder les deux hommes.





Fig.31 Alex et Netusil sur les lieux de l'enquête. Leurs deux regards amènent un retour en arrière sur la scène d'overdose de Milena dans *Bad Timing* (1980)

Il est impossible de déterminer réellement de quel point de vue est montrée la scène de viol de Milena. Sommes-nous dans la tête d'Alex ou celle de l'inspecteur ? Cela remet en cause le fait que le film serait une reconstitution du souvenir d'Alex. C'est effectivement ce que Roeg veut nous faire comprendre au départ. En alternant systématiquement entre ce qui semble être un passé et un moment présent qui est le temps de l'enquête, où Alex, que l'on voit dans ces moments passés, est interrogés, le spectateur en déduit qu'Alex est le point de vue central. On présume que ce sont les questions de Netusil qui replongent Alex dans son passé. Cependant, au fur et à mesure que l'on avance dans le film, on se demande si certaines choses que l'on voit n'émanent finalement pas de l'esprit de l'inspecteur comme s'il imaginait ce qui s'est passé. C'est là que nous arrivons au troisième moment de fusion des temporalités qui sème le doute.

Nous sommes à cinquante quatre minutes de film, l'inspecteur arrive dans l'appartement. Sur le pas de la porte, Netusil observe les lieux. Nous voyons la vue d'ensemble qu'il semble lui aussi avoir quand un mouvement de caméra très rapide vers la droite nous ramène dans le passé où Milena montre à Alex comment elle a redécoré l'appartement. Du moins, nous pensions être dans le passé jusqu'à ce qu'apparaisse un plan de l'inspecteur en train d'observer, lui aussi la scène (Fig.32).

La scène se poursuit jusqu'à une scène de viol où Milena, voyant qu'Alex ne s'intéresse à elle que pour le sexe, s'énerve et lui dit de venir chercher ce qu'il veut alors qu'il est en train de descendre les escaliers de l'immeuble. L'inspecteur apparaît une deuxième fois. Cette fois-ci, il se place réellement en position de voyeur comme s'il pouvait vraiment voir sous ses yeux la scène que le spectateur est en train de voir.



Fig. 32 Deuxième apparition de Netusil au sein d'une scène passée dont il ne peut avoir connaissance dans *Bad Timing* (1980)

On revoie un plan similaire à la fin du viol. À la toute fin de la scène, nous revenons exactement sur le même plan de Netusil sur le pas de la porte.

Ces trois exemples remettent en cause le statut des images. Que sommes-nous en train de voir ? L'objectif de la continuité employée par Roeg, est de fusionner le temps dans une perspective d'indistinction. Dans cette perspective nous ne savons que voir ni croire. Dans quelle temporalité nous plaçons-nous ? Est-ce un *flash-back* objectif ou est-ce ce qu'imagine l'inspecteur ? Questionner le statut de ces images revient ainsi à questionner tout le reste du film : faut-il toujours croire ce qu'on nous montre ?

Dans cette optique la diégèse resterait celle de l'accident de Milena et l'enquête. En revanche, ce qui est incertain est tout le reste. Ce que nous appelons des souvenirs présumés font partie de cette diégèse si ce sont véritablement des souvenirs. Si ce ne sont pas des souvenirs et qu'ils émanent de l'esprit des personnages en fonction de ce qu'ils veulent voir ou faire croire, on peut alors les qualifier de métadiégétiques⁷². En effet, ils désignent une diégèse dans la diégèse. Les personnages d'Alex et de l'inspecteur construisent un récit à l'intérieur de leurs esprits, à l'intérieur de la diégèse initiale.

Si *Bad Timing* est le film du corpus le plus complexe en matière de statut des images, ce n'est cependant pas le seul où l'on se pose ce genre de questions.

Certains plans de *Walkabout* sèment également le doute sur la réalité de quelques situations dont un que nous avons déjà commenté⁷³. Il s'agit du plan avec les dromadaires. Le fait que le petit garçon semble voir des dromadaires et pas les deux autres personnages sème le doute sur la réelle présence de ces animaux. Ainsi, cela peut remettre en question le film entier. Sommes-nous sûrs de toujours voir une réalité diégétique ou métadiégétique ? En d'autres termes, voyons-nous le film à

72 Jeff Thoss emploie le terme pour désigner les plans dont le statut est incertain. Les plans sont métadiégétiques s'ils sont relatifs à un récit dans le récit premier. Cf. Thoss Jeff, « Classical editing and nonlinear narrative in Nicolas Roeg's *Bad Timing* », dans Schlickers Sabine et Toro Vera (dir.), *Perturbatory narration in film. Narratological studies on deception, paradox and empuzzlement*, op. cit., p. 188.

73 Cf. *infra*, p. 20-21, chapitre I.1.2.

travers un regard constamment objectif ou constamment subjectif ou les deux ?

De plus, la dernière scène du film nous invite dans l'intériorité de la jeune fille où elle se remémore un souvenir qui n'en est peut-être pas un. On pense plus une à situation rêvée qu'à un souvenir : elle, son frère et l'aborigène jouent ensemble dans un bassin au milieu du désert, insouciants du reste du monde. Au départ, on ne se doute pas vraiment que ce que nous voyons ne s'est pas passé (sous nos yeux). En se remémorant le film on se rend compte que nous n'avons jamais vu ce moment à l'écran. Pourtant, on peut tout de même supposer qu'il a pu se dérouler dans la diégèse. Le cinéaste a pu délibérément omettre ce passage. Peut-être que ce moment a vraiment eu lieu diégétiquement et que nous le découvrons seulement à l'état de souvenir. Toutefois, cela reste hypothétique car on peut aussi penser ce plan comme un rêve conscient, un désir, plutôt qu'un souvenir. Ce plan dans le bassin peut très bien uniquement venir de l'imagination de la jeune fille qui, dans la scène qui précède, s'ennuie de sa situation et répond à peine à son mari qui lui parle de son travail.

L'incertitude réside entre la remémoration et la stricte réalité diégétique des personnages. En tant que spectateur, nous peinons à distinguer le réel de l'irréel tant la frontière est floue. Ce que nous présentons comme étant des souvenirs présumés sont des scènes ou plans dont la véracité est insaisissable. Ces moments apparaissent comme des fragments d'une autre réalité dans le cas de *Walkabout* ou comme fragmentés (les souvenirs s'imbriquant les uns dans les autres dans un désordre apparent tout au long du film) dans *Bad Timing*. Le souvenir présumé questionne le spectateur sur la réalité ou l'irréalité diégétique du rêve, souvenir ou *flash-back*. On se demande alors s'il s'agit d'une idée émanant de l'esprit d'un personnage ou s'il s'agit d'un événement présent auquel nous assistons en direct, comme les personnages de la scène. Ceci reviendrait à suggérer une frontière poreuse entre la réalité des personnages, ce qu'ils vivent réellement, et leur imagination, tout ce qui se passe dans leur esprit. Il s'agit donc d'une incertitude temporelle qui s'étend davantage en prenant en compte la temporalité rêvée. Ce qu'écrit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, sur Alain Resnais, pourrait aussi s'appliquer à Nicolas Roeg :

Toute l'œuvre de Resnais [...] est construite sur le montage conçu comme art de jouer avec le temps et comme intermédiaire dans le passage nécessaire de la réalité à l'imaginaire. [...] Dans l'œuvre de Resnais [...] ce n'est pas l'image qui symbolise un aspect du temps, c'est la tension entre plusieurs images, et plusieurs espaces de durée et de lisibilité variables, qui propose au déchiffrement du lecteur le mouvement temporel d'une conscience : la fugacité des fragments subjectifs les rend en effet plus disponibles pour l'imaginaire ; les ruptures qu'ils introduisent dans l'action fait de leur sens une question ; et seule leur répétition permet d'organiser progressivement leur fonction dans un ensemble, et

de situer respectivement l'espace mental et l'espace réel dans l'imbrication desquels se développe le récit⁷⁴.

Ainsi, ce que nous interprétons comme étant des souvenirs ne le sont peut-être pas. Dans ce cas, à l'inverse, nous pourrions aussi dire que les films entiers sont des souvenirs par leurs structures temporelles instables car changeantes au fil du récit.

IV.1.1.2. Instabilités temporelles

L'instabilité temporelle est présente dans l'intégralité des films de Nicolas Roeg et de manière constante. La temporalité des images est souvent incertaine. Lorsque l'on cherche la définition du mot « instabilité » dans le CNRTL, on trouve à la quatrième définition du mot au sens figuré une occurrence au temps : « [En parlant de l'heure, de la lumière, d'une couleur, en fonction du moment de la journée, de la clarté] Qui a un caractère changeant, imprécis. ». Effectivement, l'instabilité temporelle telle que nous la définissons dans le mémoire relève d'un caractère variable et imprécis de la temporalité des images. Le statut temporel des plans n'est jamais immuable et est, au contraire, incertain voire instable car les temporalités se croisent et s'entrecroisent.

Don't Look Now s'ouvre sur un plan sur l'étang des Baxter. Il pleut. La caméra zoome sur l'eau jusqu'au flou. Puis, apparaît un plan rapproché sur une fenêtre aux volets fermés dont trois petits rayons de lumière percent l'opacité. Ce plan est tout de suite suivi de la séquence d'ouverture se déroulant chez les Baxter, autour de l'étang. C'est le moment de la noyade de Christine. Ce mystérieux plan sur les volets trouve un écho à la vingt-septième minute où l'on retrouve un plan sur ces mêmes volets ornés des mêmes motifs circulaires. Nous pouvons alors suggérer, après coup, que toute la première séquence serait un *flash-back* et que le couple Baxter serait déjà à Venise au moment où nous assistons à la mort de leur fille. Le spectateur assisterait donc à la remémoration d'un souvenir qui ne peut s'effacer dans l'esprit des deux personnages, un souvenir qui les hante et qui les hantera jusqu'à la fin du film. On peut donc se demander ce qu'il en est du tout premier plan sur l'étang. Cela ne peut être un plan issu de la scène d'ouverture car il pleut, or il ne pleut pas dans la scène de la noyade. Il se pourrait donc que ce plan soit un plan du jardin des Baxter au moment où ils sont à Venise et donc dans la même temporalité que le plan sur les volets ou dans un espace-temps proche. On pourrait même faire l'hypothèse que le tout premier plan soit lié à la toute fin du film. Pendant l'agonie de John qui vient de se faire trancher la gorge, parmi tous les plans qui

74 Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Le Temps d'une pensée. Du Montage à l'esthétique plurielle* [en ligne], Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 21-44. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://books.openedition.org/puv/124>

défilent, on en aperçoit un où l'on voit Laura dans une voiture devant chez elle, en Angleterre. Il pleut, elle regarde par la fenêtre d'un air triste. Elle semble seule. Ce plan correspondrait avec le tout premier où il pleut et le zoom pourrait même s'apparenter au regard de Laura qui fixe l'étang, remplie de désespérance. Pourtant, on remarque également qu'un plan similaire nous est montré lors de la rencontre avec les deux sœurs, dans la scène du restaurant qui suit celle de la noyade. La voyante dit qu'elle a vu Christine et apparaît soudainement le même plan de Laura dans la voiture mais l'échelle du plan est plus large, on voit donc John qui rentre à son tour dans la voiture. La temporalité de ce plan serait donc postérieure à la noyade mais antérieure à celle de Venise. Les enfants ne sont pas présents et le regard triste de Laura laisse penser que l'accident a déjà eu lieu.

Ainsi, le film s'ouvre sur trois plans qui se rattachent chacun à l'une des trois temporalités (mais ces temporalités sont elles-mêmes incertaines car elles peuvent se modifier en cours de visionnage). Le plan du zoom sur l'étang ferait partie du futur puisqu'il serait en lien avec la fin du récit dans une première hypothèse mais il peut aussi faire partie d'un passé plus proche que celui de l'accident. Le plan sur les volets ferait partie du présent puisque le séjour à Venise est le temps référence de toute l'histoire qui se déroule presque entièrement à cet endroit. Enfin, la noyade appartiendrait au passé puisque ce qui suit se déroule bien après et ce qui précède se rattache à ce qui suit : le séjour à Venise qui semble être le présent du récit. L'éclatement temporel dans ce film peut être qualifié de mystique car il tient du mysticisme occupant constamment l'atmosphère du film⁷⁵.

À cette incertitude temporelle, le réalisateur pourrait nous répondre « Les apparences...⁷⁶ » pour reprendre les mots de John Baxter dans sa conversation avec Laura sur une question posée par Christine : « Si la Terre est ronde, pourquoi un étang est-il plat ? ». L'étang possédant une profondeur grâce à la courbure de la Terre n'est plat qu'en apparence tel le temps, que l'on peut voir au premier abord sous le signe de la continuité alors que l'analyse en dévoile plusieurs strates.

Ce développement sur *Don't Look Now* rappelle la théorie de l'image-cristal de Gilles Deleuze. En effet, le doute sur la temporalité de la première scène, de la dernière scène ou même du film tout entier coïncide avec un aspect de l'image-cristal.

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps

75 Cf. *infra*, p. 84-88, chapitre IV.1.2.1.

76 Notre traduction « Nothing is what it seems... » John dans *Don't Look Now* (00.04.01).

consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos⁷⁷.

Dans la scène d'ouverture, nous pensons effectivement nous situer dans le présent alors qu'il s'agit d'un événement passé qui « s'élance vers l'avenir ». Joseph Lanza, en parlant de la structure des films de Roeg emploie l'expression : « C'est une machine à remonter le temps⁷⁸. » Suite à ce que nous venons d'analyser, nous pourrions apporter une nuance à ces propos. Nous pourrions dire, que les films de Nicolas Roeg sont des machines à entremêler le temps. En effet, l'exemple de *Don't Look Now* ou de *Bad Timing* dans le chapitre précédent démontrent une certaine volonté du réalisateur de ne pas se restreindre au présent et surtout de ne pas se limiter à la perception humaine du temps qui repose majoritairement sur l'idée de continuité.

Dans *The Man Who Fell to Earth*, la temporalité est également difficile à cerner pour des raisons différentes. La gestion de la temporalité semble avoir été pensée en fonction des aptitudes physiologiques de Newton. La structure du film semble reposer sur sa propre perception du temps liée à une longévité plus importante que celle des humains. Il reste physiquement intact du début à la fin du film, tandis que les autres personnages vieillissent à vue d'œil. L'ampleur du temps qui s'écoule entre la première moitié du film et la deuxième se vérifie après coup. C'est un temps qui semblait pourtant se dérouler dans une temporalité proche. Ce qui nous permet de percevoir un écart temporel important est que Farnsworth a soudainement des cheveux blancs alors que la fois précédente où on l'a vu, ses cheveux étaient plutôt gris. Pourtant, il n'y a aucune transition, aucun élément qui indique cette avancée dans le temps car l'expérience du temps du personnage n'est pas la même que celle des humains.

Les ellipses sèches que fait Roeg s'appréhendent comme si on restait dans une certaine continuité. Comme Newton ne perçoit pas le temps de la même manière, il est plus allongé que le nôtre. L'ellipse agit comme un marqueur de temps de sa propre différence. Notre embarras devant elle, car nous sommes des humains, est à l'image de l'incompréhension des humains dans le film qui enferment Newton pour faire des tests sur lui. La structure du film est donc liée à l'être particulier qu'est Newton en englobant sa longévité importante et son don de voyance (ce que nous allons voir dans l'exemple suivant).

En revanche, n'oublions pas que Newton n'est pas non plus totalement maître de son destin. Une force supérieure guide parfois l'œil du spectateur, comme nous avons pu le montrer dans la

77 Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 108-109.

78 Lanza Joseph, *Fragile geometry. The films, philosophy, and misadventures of Nicolas Roeg*, op. cit., p. 92.

Notre traduction : « It's a time machine ».

première partie en parlant de montage omnivoyant avec l'exemple du tableau de *Le Chute d'Icare* et le passage des plans de la ville en plongés qui tournoient comme pour suggérer une forme d'étourdissement.

L'effet sur le spectateur est un trouble dans la continuité du récit et des images. L'ambiguïté sur le temps et le sens de images peut aussi amener le doute sur la signification de certaines scènes. Par exemple, au bout de trois quarts d'heure de film, par l'intermédiaire de la voyance, Newton voit des gens qui semblent être d'une autre époque dans les champs au bord de la route. Il est en voiture avec Mary Lou. Newton est le seul à voir ces gens, Mary Lou regarde mais ne voit rien. Nous pouvons nous demander s'il s'agit du passé où d'autres extraterrestres qui ont la faculté de se cacher. D'ailleurs, on peut repérer un cadre lumineux ovale sur les bords du plan rappelant la forme d'un œil, comme si nous voyions à cet instant à travers les yeux du personnage (Fig.33).



Fig.33 Étrange vision de Newton en regardant un champ dans *The Man Who Fell to Earth* (1975)
00.49.34 + 00.49.48

Cependant, une phrase qui arrive bien plus tard dans le film permet d'élaborer une hypothèse plus précise. Nous sommes à une heure trente et une de film et nous assistons à une conversation entre Newton et Nathan Bryce (Rip Torn), le professeur d'université, qui est au courant de la condition de Newton. Bryce demande à l'extraterrestre s'il y en a eu d'autres comme lui sur Terre et Newton lui répond qu'il y en a toujours eu et qu'il a « vu leur traces ». Nous pouvons alors dire qu'il les voit à travers les traces qu'ils laissent bien que nous ignorions de quelle nature sont ces traces. Il voyage donc dans une réalité différente, dans un espace-temps différent.

L'éclatement temporel dans *The Man Who Fell to Earth* a donc une double dimension. D'une part, il est physiologique par sa structure liée à l'être de Newton, à la nature de ses facultés surhumaines. D'autre part, l'éclatement temporel est aussi mémoriel car on ne sait pas de quand date la vision que Newton a des autres extraterrestres qui sont venus sur Terre mais leur mode de vie rudimentaire et leur vêtements en haillons nous incitent à croire qu'ils viennent d'un temps passé, plutôt lointain. De plus, l'éclatement temporel de type mémoriel tient également aux remémorations récurrentes de Newton de sa famille et de sa planète.

Le doute sur le statut temporel des images ne tient donc pas uniquement à l'insertion de *flash-back*, de souvenirs, de situations rêvées ou imaginées par les personnages mais également à l'intérieur des plans eux-mêmes et à la manière dont ils sont raccordés avec les autres. Ce sont effectivement les enchaînements entre les plans qui créent des questionnements.

En revanche, le doute n'est pas uniquement un moyen de bouleverser la temporalité. Le cinéaste peut choisir d'assumer ce choix en confrontant frontalement les temporalités.

IV.1.2. *Flash-forward* intrusifs

Contrairement à des plans ambigus sur leur statut temporel (*flash-back* ou issus du présent diégétique), certains sont immédiatement ou presque immédiatement identifiables en tant que *flash-forward*. Ces plans, que nous qualifions d'intrusifs car inattendus, interviennent subitement en perturbant la narration et notre perception temporelle du récit. C'est le cas de l'ouverture de *Bad Timing*. Le plan de l'ambulance qui surgit brusquement à l'écran après avoir observé des personnages dans un musée provoque un choc comme s'il s'agissait d'un plan étranger. Ne sachant pas dans quelle temporalité se situer, nous ne pouvons parler à ce stade de *flash-forward* même si on repère assez rapidement le fil conducteur et que l'on comprend que les scènes se passant aux urgences sont postérieures aux autres qui défilent. Ainsi, on peut voir le plan de l'ambulance comme un *flash-forward* quand on le met en relation avec ce qui précède car la temporalité de ce plan est postérieure à celle des plans du musée. Il est impossible de savoir exactement dans quel ordre les événements se sont passés au sein des plans extérieurs à ceux de l'hôpital mais ce qui est une certitude, c'est qu'ils sont tous chronologiquement antérieurs à la tentative de suicide de Milena. C'est la raison pour laquelle il est possible de voir au départ le plan de l'ambulance comme un *flash-forward* puisque c'est une accélération très rapide par rapport au plan précédent que nous pensons d'abord comme présent en tant que spectateur. En revanche, c'est le seul moment où nous pouvons faire cette hypothèse dans *Bad Timing*.

Cependant, deux films du corpus se prêtent entièrement à cette idée de *flash-forward* intrusifs. Le *flash-forward* peut premièrement être favorisé par un film imprégné de mysticisme tel que *Don't Look Now* ou par une structure anticipée, comme c'est le cas avec *Performance*.

IV.1.2.1. Voyance et prophéties

La voyance engendre la notion de destin et porte avec elle la notion de prolepse. Dans *Don't Look Now*, la rencontre du couple avec la voyante apporte une complexité temporelle en évoquant le

futur et toute la structure du film est pensée à l'aune de cette prophétie qui s'annonce tragique mais dont on ne connaît pas encore la teneur. Dans les toilettes du restaurant, où elle rencontre Laura Baxter, Heather, la voyante informe celle-ci qu'elle voit sa fille disparue et qu'elle leur parle. Plus tard, elle prévient Laura d'un mauvais présage concernant John. Cet avertissement viendrait de Christine qui leur demande de quitter Venise. John, ne croyant pas à ces prédictions, n'y prête pas attention. Pourtant, plusieurs éléments indiquent l'arrivée d'un événement tragique.

Premièrement, la couleur rouge est un avertissement récurrent signifiant le danger, la mort⁷⁹. On peut également noter le verre brisé. Le verre qui se brise semble être un signe de révélation de l'événement qui se prépare et une métaphore de la continuité temporelle qui se rompt. En effet, dans la première séquence, Johnny, le fils des Baxter, avec son vélo, roule sur un morceau de verre qui se casse instantanément. Cet instant est un premier déclencheur dans l'esprit de John et le lie à l'avenir comme des flashes qui apparaissent furtivement dans son esprit, des sortes de *flash-forward* intuitifs que seul le personnage est capable de percevoir et de saisir pleinement. Ils sont intrusifs car ils apparaissent de manière imprévisible. Aucun élément ne nous prépare au fait que nous allons assister à une vision. Celle-ci se fond dans le réel. Quand du verre se brise, on voit le visage de John se refermer dans ses pensées. Cependant, ce n'est que lorsque la goutte rouge apparaît sur la diapositive que John comprend réellement ce qui est en train de se dérouler ou ce qui est sur le point de se passer. Le verre éclaté enclenche le doute et le rouge révèle. Cet élément se produit une seconde fois dans le film mais cette fois-ci, l'avertissement pour le futur fusionne les trois temporalités.

Avant cela, plusieurs indices ouvrent la voie au spectateur pour deviner la nature du mauvais présage de la voyante tel un cierge qui s'éteint au milieu de plusieurs allumés par Laura ou encore la vision de John voyant sa femme, la voyante et la sœur de cette dernière (Clelia Matania) endeuillées sur un bateau. Nous devinons petit à petit que la fin débouche sur la mort de John. Seulement, il n'en est pas conscient jusqu'à ce que sa vie soit en péril. Pendant la restauration de l'église John a failli tomber de l'échafaudage qui était suspendu à plusieurs mètres de hauteur. Une planche de bois est tombée de nulle part en brisant de nouveau le verre qui se trouvait à cet endroit, impliquant donc un éclatement de la temporalité. C'est à cet instant que John commence à se remettre en question mais ne comprend toujours pas la gravité de la chose : sa propre mort est en jeu. Le rouge n'est pas présent dans cette scène, c'est pourquoi la révélation n'apparaît pas encore dans l'esprit de John. Lorsqu'il sort de l'église, on distingue à l'arrière plan sur le mur, une affiche d'un film de Charlot intitulé *Uno contro tutti*⁸⁰. Effectivement, John est le seul à ne pas s'alarmer face à la situation, même s'il commence à se demander s'il a raison d'ignorer les avertissements car il se rend compte

79 Cf. *infra*, p. 52-53, chapitre III.1.1.

que la coïncidence est trop grande. Si le verre enclenche le doute de John, nous avons aussi vu plus haut, qu'il est une métaphore de la linéarité temporelle qui se brise pour faire intervenir l'avenir.

Plusieurs temporalités se juxtaposent dans la scène de l'échafaudage. La mosaïque que John restaure dans l'église est aussi un symbole de la voyance. Une fois terminée, on devine qu'elle représentera un personnage. Seulement, seuls les yeux ont été réalisés (Fig.35). De surcroît, le rendu final du visage représenté dans cette mosaïque est révélé dans un plan en contre-plongée où le visage, avec les yeux mis en évidence par une forte lumière blanche, se place au dessus de John (Fig.34). La composition du plan, l'emplacement personnage dans le cadre et la photo du visage placé comme suit, révèle le caractère surplombant de la prophétie et comment John se fait écraser par elle.



Fig.34 Visage de la mosaïque mis en lumière au dessus de John dans *Don't Look Now* (1973)
01.02.27



Fig.35 Visage inachevé de la mosaïque dans *Don't Look Now* (1973)
01.02.43

L'insistance sur l'œil de la mosaïque inachevée que John est en train de réaliser par un gros plan et l'apparition du modèle, avec une insistance sur les yeux grâce à la lumière, place cet œil en synecdoque. L'œil renvoie à l'élément à travers lequel se produit la voyance. Il est l'élément à travers lequel nous voyons mais ici, la prophétie a déjà été annoncée par le passé donc la fonction de cet œil est plutôt d'annoncer qu'un avertissement va se produire puisque les avertissements précédents n'ont pas été pris en compte par John. Le fait de montrer cet œil distinctement et délibérément entraîne un suspense qui sous-entend que quelqu'un sait, quelqu'un a vu ce qui allait se passer, mais en tant que spectateur, on sait qu'il va se passer quelque chose mais on ne sait pas quoi. Cette hypothèse de l'œil se confirme avec un fondu de la sœur de la voyante en train de rire diaboliquement. Son visage est délimité par un cercle transparent de lumière, une sorte de *lens flare*

80 Aucun film de Charlie Chaplin de s'intitule ainsi. Il semblerait qu'il s'agisse soit d'une affiche d'une compilation de courts métrages ressortis en salle en 1961 en Italie, soit d'une affiche d'un film de Chaplin mais avec un faux titre. Dans les premières années où étaient exploités les films de Chaplin, il pouvait arriver de voir des affiches avec des faux titres pour faire croire aux spectateurs que c'était un nouveau film alors que ce n'était pas le cas.

qui ressemble à une boule de cristal (Fig.36).

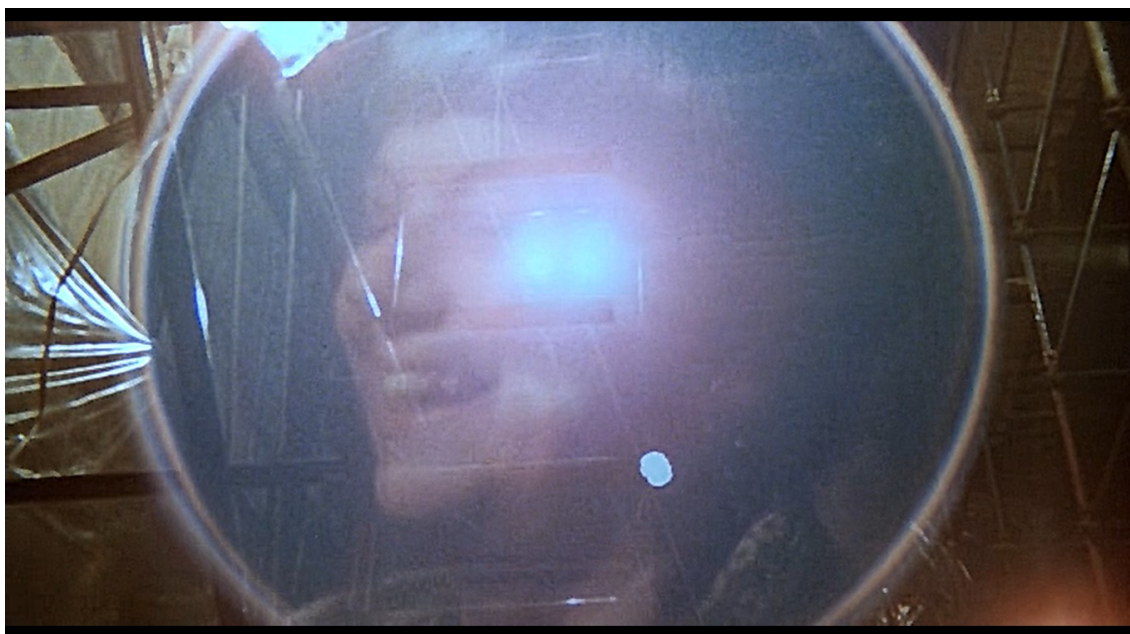


Fig.36 Visage de la sœur de la voyante dans un lens flare pour former une boule de cristal dans *Don't Look Now* (1973)
01.01.23

Ceci rappelle un plan très court où l'on voit Heather et sa sœur Wendy en train de rire. Le plan qui apparaît appartient au passé puisque nous l'avons déjà vu. En outre, cela amène aussi une certaine étrangeté car la raison de cette hilarité nous est inconnue. En revanche, le fait de revoir partiellement ce plan en fondu, juste avant la chute de John, peut faire penser que les deux femmes sont à l'origine de cet accident. Il s'agirait peut-être d'un avertissement supplémentaire afin de prévenir une tragédie future encore inconnue. Nous avons donc trois temporalités dans la scène de l'échafaudage : le passé (nous voyons une scène qui s'est déjà produite), le présent (John restaure l'église) et le futur (la chute est provoquée en vue d'échapper au destin tragique).

La mosaïque présente dans le film peut se voir comme une allégorie du don de voyance et même, plus largement, une allégorie de la mosaïque temporelle en condensant les trois temporalités. Nous ne voyons pas les visions de la voyante mais celles de John nous sont accessibles. Bien qu'il rejette ce don en ne cherchant ni à le comprendre, ni à le déchiffrer, il voit tout de même des bribes de choses, des fragments éparpillés, sans pouvoir vraiment les saisir jusqu'à ce que la chose réelle se produise, jusqu'à ce que la mosaïque soit complète. Ce sont de multiples petites visions qu'il faut assembler pour y mettre une signification. La récurrence des indices sur la prophétie et des objets s'apparentant au sixième sens prouvent que se libérer de ce don est impossible malgré l'ignorance du personnage. Même lors d'un moment aussi banal qu'une promenade dans les rues, après avoir entendu un cri, le couple passe à côté d'un magasin de lunettes, « ottica » en italien, qui suggère la

vue, et en l'occurrence, la double vue.

De surcroît, un autre indice sur la présence du mysticisme est présent dès le tout début de *Don't Look Now*. Il s'agit d'un livre s'intitulant *Beyond the fragile geometry of space* dont l'auteur n'est autre que John Baxter lui-même. La géométrie dans l'espace consiste à reproduire des figures géométriques dans un espace tridimensionnel en faisant figurer aussi les côtés invisibles, dissimulés par le caractère solide de l'objet. Nous pouvons faire un rapprochement entre la géométrie spatiale et l'esprit humain et, en particulier, lorsque celui-ci possède un sixième sens. En effet, le propre de la voyance est la faculté de voir quelque chose qui est normalement invisible, caché pour ceux qui ne possèdent pas ce don. La différence réside cependant dans le fait que l'espace géométrique soit solide, palpable et potentiellement constructible et reproductible tandis que la voyance est immatérielle et incontrôlable. Ce livre écrit par John et le titre qu'il porte accentue sa personnalité rationnelle. Il ne croit que ce qu'il voit et se fie à un jugement pragmatique et mathématique. C'est la raison pour laquelle il rejette le don et ne cherche pas à le comprendre et ne le comprendra jamais ce qui finira par le tuer. D'ailleurs, c'est bien la voyance qui est à l'origine de l'éloignement du couple. Laura en vient même à reprocher à son mari d'avoir laissé les enfants jouer au bord de l'étang comme s'il n'avait pas voulu voir le danger. Cette dispute a lieu lorsque Laura tente de faire venir John chez la voyante.

En revanche, bien que constructible, la perspective géométrique de l'espace ou d'un objet n'est pas modifiable à moins de détruire l'objet pour le recommencer. Il en est de même avec les présages venant des visions. L'issue de toutes les visions est inévitable et ne peut être contournée. Malgré tous les efforts de Laura et de la voyante pour mettre John en garde contre son destin, l'échec en reste le résultat. La prophétie régit tout le déroulement du film jusqu'à son dénouement.

Notons maintenant l'utilisation des mots « Beyond » et « fragile » qui se traduisent de l'anglais par « au-delà » et « fragile ». « Beyond » nous donne d'emblée un indice sur la nature spirituelle et complexe dans lequel s'inscrit le film. Nicolas Roeg nous invite à voir au delà des apparences en interprétant les signes qui s'offrent à nous à l'écran. « Fragile » renforce le caractère incertain sur lequel repose le destin des personnages. *Don't Look Now* est donc un voyage au-delà de l'esprit humain et sa capacité de projection dans un autre temps que le sien. C'est le récit de quelque chose qui nous dépasse tout en restant tout de même proche de nous : le temps et la mort. Cette dernière est étroitement liée à la notion de temps étant son issue fatale, même si nous pourrions nous demander s'il existe un temps de la mort⁸¹.

81 Alain Resnais dans *L'amour à mort* (1984) s'est posé cette question du temps de la mort en insérant des plans noirs, composés seulement de neige qui tombe, et accompagnés de musique tel un temps suspendu, un temps inexistant.

IV.1.2.2. Flashs anticipés

Attardons-nous à présent sur le cas particulier de *Performance* et ce que provoque son montage anticipé sur la structure temporelle. Dans ce film, on a l'impression d'un temps qui serait malléable comme s'il était matière et qu'on pouvait le tordre, l'étirer ou le réduire. Le traitement du temps est largement lié à la narration et au personnage de Chas puisque la rapidité ou la lenteur du temps qui s'écoule dialogue avec ce que le personnage est en train de vivre et son mode de vie.

Comme évoqué précédemment, les trente premières minutes du film sont montées de façon assez rapide. L'ouverture du film contient même un montage frénétique de quelques secondes entre deux plans (la voiture et Chas en train de faire l'amour). Tout ce qui suit, jusqu'à ce que Chas fuie et rencontre Turner, s'emboîte continuellement quasiment sans interruption dans un temps inconnu en entremêlant parfois les discussions ou les actions. Les entremêlements sont toujours pensés dans une anticipation temporelle.

Par exemple, nous sommes à quatre ou cinq minutes de film, Chas et ses collègues vont régler leurs comptes dans un service de taxis. En parallèle, on assiste au jugement d'une affaire de fraude. Les accusations d'incompétence de Chas envers le gérant de l'entreprise de taxis sont mêlées à la défense de l'accusé du tribunal, un patron accusé de fraude fiscale. Il y a, dans les répliques, un parallèle sur la mauvaise foi des personnages avec un son électronique masquant presque les voix, comme pour crier les mensonges de leurs paroles. Le dialogue entre les espaces s'enchaîne jusqu'à ce que l'avocat évoque un suspect dans l'affaire qu'il annonce comme coupable. Il s'agit de Mr.Flowers (Johnny Shannon), le patron du cercle gangster. Directement après cette accusation, un plan du personnage apparaît. Il dit « Bonjour, Chas ! ». On repasse à la scène de l'entreprise de taxis puis celle de Mr.Flowers et Chas qui discutent à propos de la scène que l'on vient de voir.

Analysons ce que cet extrait induit sur notre perception du temps. Les changements rapides de situations et d'espaces ainsi que l'entremêlement des scènes provoquent un effacement de la temporalité. Celle-ci devient en quelque sorte non-essentielle dans le sens où savoir les jours ou les heures qui se sont écoulés entre tel et tel moment importe peu. Ce qui importe est la relation entre ces scènes et ce que cela révèle sur les personnages. En revanche, même si le ressenti de la temporalité, en terme de mesure, semble être mis au second plan, la chronologie garde toute son importance. Toute l'esthétique du montage réside dans cette chronologie précipitée donnant une impression de désordre qui devient ordonné une fois que l'on a compris le principe. Lorsque l'on débute une scène, une autre s'introduit brièvement dans celle que nous avons commencé par l'intermédiaire d'un plan. La scène que nous avons commencée se termine et nous comprenons alors le plan que nous avons vu précédemment.

Dans l'exemple ci-dessus, le raccord entre la scène de jugement et la scène avec Mr.Flowers est introduite par le dialogue mais ce n'est pas toujours le cas. En réalité, c'est rarement le cas. Les raccord entre chaque scène sont toujours imprévisibles jusqu'au moment où un plan vient perturber la scène précédente pour indiquer ce qui attend Chas et, par la même occasion, ce qui nous attend comme celle où il est sur le point de se faire tabasser en rentrant chez lui⁸².

Les prophéties, autant que le montage de *Performance* participent ainsi d'une anticipation temporelle. D'ailleurs, dans *Performance* aussi la prophétie est présente discrètement à travers le montage sans pour autant invoquer le mysticisme⁸³.

IV.2. Circuits temporels

Il semblerait donc que Roeg choisisse de structurer le film par rapport à la perception temporelle d'un personnage. Notre ressenti face au temps est relatif et fragmentaire et résulte de la perception de ce même personnage. Dans la réalité, nous revenons constamment à notre passé ou envisageons le futur à l'aune de notre présent. Le temps est toujours plus ou moins éclaté. Les films du corpus mettent en image cette sensation d'un temps pluriel et simultané à l'aide de *flash-back*, de *flash-forward* ou d'images extra-temporelles (qui condensent les trois temporalités en même temps). Les multiples va-et-vient temporels, les enchevêtrements, les entremêlements apportent une complexité à la vision d'ensemble qui forment une mosaïque temporelle qui se déchiffre uniquement par l'analyse par fragments mais toujours en relation avec l'ensemble. Ainsi, le temps se pense comme un circuit. En tant que spectateur, nous percevons la temporalité des films de manière désordonnée, au départ. En allant plus loin, on se rend compte que la temporalité est amenée de façon réfléchie et suit une trame. Nous avons ainsi distinguer les notions d'indistinction, de prophétie et d'anticipation. Pourtant, ce ne sont pas les seules façons de caractériser ce temps. Si l'on parle de circuit temporel c'est parce que l'on peut observer des situations qui se répètent comme des déjà-vus. Certaines scènes se font échos, se répondent. Dans le cas de *Don't Look Now*, on peut même aller jusqu'à parler de boucle temporelle.

Le temps semble presque être le sujet même en devenant « la matière du récit, et non le support d'une action⁸⁴. » Paul Mayersberg, le scénariste de *The Man Who Fell to Earth* et *Eurêka* (1983) résume parfaitement l'idée que Roeg et lui-même se font du cinéma :

82 Cf. *infra*, p 17-18, chapitre I.1.1.

83 Cf. *infra*, p 18-19, chapitre I.1.1.

84 Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Le Temps d'une pensée. Du Montage à l'esthétique plurielle*, op. cit., p 21-44.

C'est quelque part entre le rêve-apparent et n'importe quelle autre chose dont le nom vous appartient. Je n'aime pas les classifications. C'est pourquoi je suis heureux que *The Man Who Fell to Earth*, le premier film que j'ai écrit qui a été réalisé, soit très difficile à classer. Ce n'est pas vraiment de la science-fiction⁸⁵.

Pour Mayersberg, le cinéma ne sert pas à raconter des histoires. C'est un médium qui fait ressentir des émotions et se rapproche plus du rêve que de la réalité. Le film se définit par lui-même, il est imprévisible et inclassable. Mayersberg parle d'une aventure informelle. En outre, l'esprit humain étant imprédictible et fragmentaire, les films qui en découlent sont à l'image de celui-ci.

On peut alors supposer qu'il existerait une chronologie psychologique. Dans les cinq films on peut repérer une chronologie narrative déconstruite car intervient la perception d'un personnage en particulier. La chronologie a été brisée car ce qui prend le dessus est la chronologie émotionnelle des personnages. Les films se pensent comme achronologiques seulement lorsque l'on se place dans la peau du spectateur qui attend qu'on lui raconte une histoire du début à la fin. Si l'on prend pour repère l'état émotionnel des personnages principaux en laissant de côté l'aspect narratif, celui-ci est dépeint de manière chronologique puisque ce qui relève de l'espace mental, tel que le rêve ou les souvenirs, ne connaît pas de chronologie déterminée. Ce que l'on discerne comme narratif peut être interprété comme des fragments de narration venant alimenter ce portrait psychologique.

Par conséquent, si le fragment est un élément coupé venant d'un autre ensemble⁸⁶, il porte toujours en lui la notion d'inachèvement⁸⁷. Le raccord de plusieurs fragments à la suite dont la temporalité et la narration n'ont pas pour but la linéarité, donne naissance à une forme fragmentaire dont la compréhension ne peut se faire qu'à l'aide de notre intellect. La compréhension est donc subjective et relève de l'inachevé dans l'optique où l'on entend le mot « inachevé » comme une conclusion en suspens. C'est-à-dire que les films se terminent bien par une conclusion mais dont les consistances ne sont jamais pleinement délivrées, et qui reste donc imprécise ou incertaine. Même si le générique de fin annonce l'achèvement du film, ce dernier garde en lui une partie inachevée car les films de Roeg ne sont pas une histoire avec un début un milieu et une fin, mais une expérience temporelle où les temps se confondent. La confusion vient de l'apparition d'échos temporels ou de structure en forme de boucle où le début et la fin du film se rejoignent.

85 Lanza Joseph, *Fragile geometry. The films, philosophy, and misadventures of Nicolas Roeg*, *op. cit.*, p. 81.

Notre traduction : « It is somewhere between dream-like and anything else you'd care to call it. I don't like classifications. That's why I'm glad that *The Man Who Fell to Earth*, the first film I wrote which got made, is very hard to classify. It's not really science-fiction »

86 Cf. *infra*, p. 5-6, Introduction.

87 Zarnoveanu Diana Elena, « D'une théorie du fragment à la fragmentation. Un essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée », *op. cit.*, p. 38.

En parlant du fragment écrit : « L'impossibilité de faire « bloquer » de tels fragments dans une forme finale certifie la règle que le fragment (en tant que forme d'écriture) ne soit jamais achevée, ni « achevable » et qu' il incarne, de toute façon, un désir illimité, celui de devenir achevé en étant "inachevable". »

IV.2.1. Échos temporels

Ce que nous appelons échos ne sont pas de simples répétitions mais des plans qui agissent comme des prises de conscience, aussi bien par les personnages que par les spectateurs, ou comme des explications à ce qui paraissait à première vue sans portée majeure. Un autre film de Roeg qui ne fait pas partie du corpus mérite néanmoins que l'on s'y arrête concernant cette question des échos temporels. Il s'agit de *Eurêka* (1983). La notion de destin et de prophétie, comme dans *Don't Look Now*, est un aspect majeur du film. Dans *Don't Look Now*, la complexité temporelle est plus grande car le personnage principal possède un don de voyance qu'il rejette, ce don cherchant alors à intégrer l'esprit de John en le déstabilisant. Dans *Eurêka*, Jack McCann ne possède aucun don surnaturel mais le mysticisme est présent dans l'univers du film. C'est un homme rongé par la soif de richesse et la crainte que celle-ci lui soit dérobée. Il a passé la moitié de sa vie à chercher de l'or. Une fois son but atteint, son orgueil et sa paranoïa prennent le dessus. Sa fin tragique est suggérée dès les premières minutes du film qui se révèlent être un *flash-back* que l'on comprend comme tel après coup, de même que le message concret de la prophétie. Le destin de Jack ne se comprend réellement que lorsqu'il est en train de se produire. En effet, lors de la mort très violente de Jack, des fragments de scènes que l'on a pu voir au début du film se mêlent à celle de l'assassinat dont l'écart temporel entre les deux doit être approximativement de vingt ou trente ans. Au début du film, on comprend que quelque chose est présagé par l'utilisation d'une boule de cristal et l'atmosphère fantastique qui se dégage des premières minutes. Le destin du personnage de Jack est clairement mis en jeu par un plan en particulier (Fig.37). On voit une représentation de lui-même qui se caractérise par un homme habillé en peau de bête pour se protéger du froid glacial et muni d'une pioche qu'il porte sur le dos. Il marche et est éclairé par un croissant de lune.



Fig.37 Boule de cristal tenue par Frieda, la voyante, contenant le destin de Jack dans *Eurêka* (1983)
00.11.14

Cette représentation est enfermée dans une boule de cristal tenue par Frieda (Helena Kallianiotis), une voyante. Cette même boule de cristal réapparaît lors de la scène du meurtre de Jack. Un des tueurs la tient dans sa main avant de la laisser tomber délibérément. Elle se brise, signe de la réalisation de la prophétie. Avant ce plan sur la boule de cristal dans le début du film, on peut observer un gros plan sur la lune et une succession de plans entre Jack et des loups qui rôdent autour de lui alors qu'il est visiblement épuisé, adossé à un arbre. Une lumière dans le ciel fait jaillir un éclair qui se transforme en feu. Un des objets utilisés par les criminels, que l'on peut associer aux loups, est un chalumeau. La flamme qui s'en libère fait écho à la mystérieuse apparition du feu dans la prophétie.

Un autre élément important est une pierre translucide. Au début du film, Jack la tient dans sa main. Roeg fait un gros plan sur celle-ci et ajoute un second gros plan où l'on peut voir cette même pierre tourner sur elle-même sur un fond noir. Ce plan confirme l'importance de l'objet et Jack le gardera avec lui jusqu'à la fin. La pierre porte en elle le destin du personnage en agissant dans le reste du film comme un avertissement. Quand la menace commence à tomber fortement sur Jack, la pierre lui brûle les doigts. On voit bien ici, l'entremêlement entre passé, présent et futur. Le retour sur des événements passés font échos à ce qui se passe dans le présent car ils annonçaient la tragédie à venir. Nous avons évoqué tout à l'heure la présence de la lune. Celle-ci n'est pas anodine car c'est un marqueur de temps qui représente la nuit et qui a pour symbolique le guide spirituel, c'est un élément récurrent des rêves et du fantastique. Tracy, la fille de Jack réutilise le symbole de la lune oralement à la fin du film pour parler de la destinée de son père. Pour elle, l'assassinat de son père n'était que physique. Moralement, Jack est mort quand il a trouvé l'or. Ceci nous amène à aller plus loin dans l'hypothèse en trouvant un autre écho temporel en supposant que Jack McCann a déjà vu sa propre mort sans le savoir au début du film. Effectivement, Jack croise sur son chemin un homme mourant de froid qui lui sourit avant de se tirer une balle dans la tête. Ce geste enclenche un plan libre de la temporalité narrative qui représente un feu d'artifice, lequel réapparaîtra dans son mouvement inverse lors de la mort de Jack. D'autant plus que, très rapidement, lorsque Jack reprend son chemin après avoir assisté à ce suicide, le gros plan sur la tête explosée réapparaît comme une fatalité.

Ainsi, les temporalités ne font plus qu'une dans un éclatement de la prophétie. Les échos ont une fonction révélatrice. Ils révèlent au spectateur la dimension prophétique et viennent expliciter le message que certains plans ne faisaient que suggérer.

Le motif prophétique n'est pas le seul qui permette à Nicolas Roeg de provoquer des échos temporels. En effet, bien que *Walkabout* ne convoque pas l'idée de voyance, nous pouvons tout de même observer un début et une fin qui se répondent. Nous avons vu que le film s'ouvre sur un mur

de briques⁸⁸. Ce mur semble être un objet de transition d'un passage d'un univers à l'autre. Au début, nous commençons par voir la ville puis en passant le mur, nous arrivons dans le désert. On peut constater le mouvement inverse à la toute fin du long métrage. À l'inverse, après le mur, on revient à la ville, les enfants sont rentrés chez eux. Le film se clôt sur un rêve éveillé de la jeune fille où l'on y voit les enfants et l'aborigène jouer ensemble dans l'eau, ils sont heureux. À cela, s'ajoute une musique occidentale qui évoque la mélancolie et le rêve. Au début du film, c'est la culture aborigène qui appelle la culture occidentale, par l'insertion de la musique sur les plans urbains, et à la fin c'est la première qui est appelée par la seconde puisque le schéma est opposé : la musique est occidentale et les images sont relatives à la culture aborigène. On peut ajouter que quand les enfants sont dans le désert, lorsque l'aborigène chasse, un plan d'un boucher apparaît brusquement avant de disparaître pour revenir à l'histoire des enfants. En opposition à cela, dans la dernière scène, la jeune femme coupe de la viande et apparaît, de la même manière, un fragment de souvenir de l'aborigène qui chasse pendant une seconde. Ce retournement est le résultat du voyage des enfants dans le désert qui a pour effet l'ouverture de leur esprit à l'altérité. La rencontre avec l'aborigène et la traversée dans le bush s'apparentent à un parcours initiatique et ont eu pour effet, à retardement, une remise en question de sa condition. Disons à retardement car dans cette scène, nous sommes manifestement des années plus tard puisque la jeune fille est devenue une femme et a un mari.

Ces échos placent *Walkabout* en tant que retranscription d'une expérience et plus précisément comme un retour sur expérience. Le début et la fin se répondent car leur mise en scène représente l'état d'esprit des personnages au début du film, avant d'avoir fait le voyage et à la fin, après le voyage, tel un parcours initiatique. Plutôt que de proposer une simple narration, Roeg choisit d'utiliser le médium cinématographique comme une retranscription émotionnelle. Le cinéaste prend le film comme un moyen de mettre en image les ressentis et sentiments des enfants à l'égard d'une culture qui leur est étrangère. Conséquemment, en tant que spectateur, notre expérience temporelle du film est brouillée. Roeg exclut tout marqueur de temps. Nous ne savons pas combien de temps les enfants sont restés dans le bush ni combien de temps s'écoule entre le moment où les enfants sont rentrés chez eux et la scène de la jeune fille et son mari. Le temps est étiré (durée du voyage inconnue), contrasté (opposition des cultures par insertion de fragments temporels (chasse / boucher)) et rêvé (le bassin).

The Man Who Fell to Earth aussi offre parfois des situations qui se répètent, pas seulement pour rendre compte des pensées de Newton mais également pour contraster deux situations à la fois similaires et différentes. L'exemple le plus flagrant est celui de la relation entre Mary Lou et Newton. Au début de la relation, Newton est plutôt tendre avec Mary Lou. Leurs sentiments se

88 Cf. *infra*, p. 20, chapitre I.1.2.

révèlent dans une scène de sexe douce et passionnelle vers le milieu du film. En revanche, vers la fin, un montage parallèle relie les deux scènes. Un fragment de la première scène de sexe est insérée dans la deuxième. Celle-ci met en scène les mêmes personnages mais l'atmosphère qui s'en dégage est tout autre. Entre temps, Newton a été découvert et pris au piège dans une prison dorée où chacune de ses demandes est exaucée, excepté celle de sortir et il a succombé plus d'une fois aux dangereux plaisirs de l'alcool et de l'aliénation télévisuelle. Ils se sent trahi par Nathan Bryce et Mary Lou qui n'ont rien tenté pour le retrouver. Des années plus tard, Mary Lou lui rend visite. Les retrouvailles sont tendues et électriques. La violence qu'à subi Newton se retrouve dans leur rapport sexuel qui inclut un pistolet à blanc à la symbolique phallique. Régulièrement, l'écran devient noir pendant une fraction de seconde entre les plans. Vers la fin de la scène, nous revoyons trois plans de la scène d'amour du début de leur relation qui ne sont pas entrecoupés de noir, le noir permet de revenir à l'autre scène en parallèle. On voit clairement la différence entre les deux types de relation. L'une est tendre, Newton est arrivé sur Terre depuis peu, il a toujours en tête sa mission, et l'autre est brutale car ce qui la précède a réveillé la violence des hommes. Newton a changé de comportement au fil de son passage sur Terre au fur et à mesure qu'il côtoyait les humains. Il commence à les comprendre et à agir comme eux. Il dit à un moment dans le film qu'il ne peut haïr quelqu'un car il ne possède pas le sentiment de haine. Pourtant, l'amertume semble visible et l'alcool devient sa consolation. L'écho temporel ici sert à rendre compte des dégâts causés par la nature humaine, par la peur, la suspicion des hommes face à un être inconnu. Même s'il n'a pas changé physiquement, Newton n'est plus le même intérieurement. Une noirceur est née en lui. L'éclairage des plans en atteste. Les fragments du passés sont relativement clairs avec une lumière douce. À l'inverse, les retrouvailles se font dans l'obscurité. L'écho appuie le changement émotionnel et comportemental face au temps qui passe et aux événements de la vie.

IV.2.2. Boucles temporelles

Outre les échos, *Don't Look Now* va plus loin en se refermant sur lui même telle une boucle. La scène de fin répond à la scène d'ouverture fonctionnant comme un englobement du film tout entier. On peut parler ici de structure circulaire : le début ramenant à la fin du film et inversement. Analysons successivement l'ouverture et la clôture pour bien comprendre les liens qui s'établissent. Une description longue et précise sera ici nécessaire pour analyser le lien entre le début et la fin qui se trouve dans les détails.

Au début du film, Christine joue au fond du jardin lorsqu'un cheval blanc passe en galopant devant elle. Elle porte un ciré rouge et lance un petit ballon blanc orné de spirales rouges. La

caméra suit le ballon en gros plan qui termine sa trajectoire dans l'étang. L'eau qui l'entoure est verdâtre donnant un aspect sinistre, dénué de vitalité, en contraste avec le rouge de Christine. Cet élément est un premier indice sur la tragédie qui est sur le point de se dérouler. Le ballon, par sa couleur, se lie à l'enfant. Ensuite, la petite fille s'approche un peu plus de l'étang en voulant passer sur un tronc d'arbre qui forme un passage pour traverser mais quelque chose tombe dans l'eau. Elle se penche pour la ramasser. On l'a voit de dos, accroupie, et la caméra zoome en faisant un panoramique vers le bas, dévoilant le reflet de Christine dans l'étang dont on ne discerne que la couleur rouge de son manteau parmi les plantes qui parsèment l'eau verte de l'étang. Ce gros plan est suivi d'un autre en fondu sur le feu du poêle des Baxter. Le feu, en plus de l'eau, est un autre indice qui annonce la mort de la petite fille. À ce moment-là, John est en train de regarder les diapositives des églises qu'il doit restaurer. Il y voit une forme rouge s'apparentant à une personne assise, vêtue d'un manteau rouge avec une capuche. Cette forme, nous ne le savons pas encore, ressemble exactement à l'assassin de John. Ensuite, la caméra suit le reflet de Christine qui court dans un panoramique de gauche à droite. Pendant que Christine joue autour de l'étang, son frère Johnny fait du vélo et roule sur un morceau de verre et le brise. Juste avant l'éclatement du verre, Roeg insère rapidement un plan sur les pieds de Christine qui passe par dessus un petit cours d'eau. Après plusieurs plans alternant John et Laura, on passe à un plan sur Johnny qui vérifie que le pneu de son vélo n'a pas crevé avec le verre et l'on discerne Christine au loin. On entend la poupée avec laquelle joue la petite fille comme si l'on était proche d'elle alors qu'elle se trouve à plusieurs mètres de distance. La poupée, en tirant sur un fil est capable de parler. À ce moment-là, elle dit « Ennemi en vue ». Cette phrase n'est pas sans évoquer la prophétie dont la réalisation est imminente. De plus, le point de vue et le point d'écoute ne sont pas liés à cet instant car la prophétie, on le sait dans la suite du film, ne concerne pas uniquement Christine mais aussi John et finalement toute la famille. Ensuite, Christine lance une nouvelle fois le ballon dans l'eau. À ce moment-là, John lance un paquet de cigarettes à sa femme et donne un coup dans son verre, sans le faire exprès, qui se renverse. Ses diapositives sont recouvertes d'eau. Ce raccord mouvement indique que le destin des deux personnages est lié mais tout ce que nous observons ici ne peut être analysé qu'après avoir vu le film entièrement. On revoit ensuite le plan sur le ballon flottant sur l'eau avant que John regarde une de ses diapositives qui est désormais traversée par un liquide rouge. C'est à cet instant précis qu'il se rend compte de ce qui s'est passé. La noyade s'est bien déjà produite au moment où John le comprend car le plan qui suit montre Johnny se précipiter vers la maison pour prévenir ses parents. Le plan sur le ballon représentait donc métaphoriquement Christine dans l'eau de l'étang. Nous voyons concrètement ensuite un plan rapproché sur la fillette, déjà inconsciente, ensevelie dans l'eau. Quand John sort pour rejoindre sa fille, c'est le ballon qu'il voit au départ et lui indique où elle

se trouve. Laura, dans la maison, ignore encore la tragédie et regarde la diapositive qui a fait son mari sortir précipitamment de la maison. Elle la jette ensuite car elle ne comprend pas. La place du liquide est plus importante et s'agrandit jusqu'à former une trace similaire à celle que l'on pourrait obtenir avec un gros pinceau. La musique intervient à l'agrandissement du liquide rouge et renforce l'effroi et la stupeur face à cet horrible événement. Par la suite, on a un fondu enchaîné sur un très gros plan sur l'eau qui laisse rapidement apparaître John en train de sortir Christine de cette eau maudite. Roeg utilise le ralenti et la répétition à cet instant. On voit plusieurs fois, de manière saccadée (décomposition et fragmentation du mouvement) l'évacuation de Christine de l'étang. C'est une manière d'étirer le temps et de le transposer à la souffrance de John face à la catastrophe. Le temps, à ce moment-là n'existe plus pour lui et le ralenti permet de concrétiser ce sentiment. Simultanément, nous revoyons le plan sur la diapositive et le liquide rouge a presque recouvert son ensemble. Le ralenti s'arrête quand John sors de l'eau, la petite fille dans les bras. Laura voit son mari et Christine dans ses bras, sans vie, elle cri. C'est ainsi que le prologue se termine.

L'épilogue est à la fois une résolution de l'énigme et un doute supplémentaire sur la temporalité du film. Il commence avec un plan sur le reflet dans l'eau de Venise d'une petite personne vêtue d'un manteau rouge. C'est le nain tueur mais John l'ignore. Il marche de l'autre côté du canal et voit le tueur comme une enfant et l'associe à sa fille. Il pense donc que c'est une petite fille qui fuit le meurtrier et tente de l'atteindre pour l'aider. L'association avec Christine se fait par un plan analogique où l'on retrouve exactement le même plan du début du film où l'on voit le reflet de Christine qui court autour de l'étang. John continue de suivre la mystérieuse forme rouge sans douter de son erreur alors qu'un homme lui crie « Arrêtez-le ! ». On voit une seconde fois un plan sur le reflet du tueur dans l'eau mais cette fois-ci, son reflet est plus flou comme si Roeg nous révélait qu'il ne s'agit en aucun cas de Christine. John suit le tueur dans une demeure étrange remplie de brume à l'image de l'aveuglement du personnage qui se rendra compte à la dernière seconde de son erreur. Dans cette brume, apparaît brièvement en gros plan le visage de Heather, la voyante, comme pour prévenir la réalisation imminente de la prophétie comme avec la poupée de Christine. Il y a beaucoup de portes, de passages d'une pièce à l'autre, d'escaliers comme si John était inconsciemment en train d'explorer le chemin de la vérité. C'est lorsqu'il se trouve devant le meurtrier que la scène d'ouverture s'entremêlent clairement avec la fin entraînant un éclatement temporel nécessaire à la révélation de l'énigme. John se rappelle la diapositive et se rend compte que la forme rouge qu'il a en face de lui (le tueur de dos avec une capuche rouge) lui est identique. Une fois que John comprend, il est trop tard, le nain tueur lui tranche la gorge et des fragments du début du film se succèdent rapidement, mélangés à d'autres fragments issus du reste du film en lien avec la prophétie. Juste avant cela, le mystérieux assassin mime un non de la tête et suit un bref plan

de Heather à sa fenêtre qui crie de terreur car elle voit ce qui est en train de se passer. On revoit le plan du ballon dans l'eau, le plan ralenti de John et Christine, les avertissements comme la scène de l'échafaudage ou du restaurant (le jour où Laura rencontre les deux sœurs et a entendu la mise en garde). La répétition est une nouvelle fois utilisée, rompant de nouveau la continuité temporelle. Nous assistons à deux reprises au non du nain tueur et à la chute de John lorsqu'il se fait trancher la gorge. Christine fait également non de la tête. Ce non est la représentation concrète du doute constant de John et de l'ambiguïté perpétuelle entre vue et aveuglement. En outre, le sang de John coule et rappelle le liquide rouge de la diapositive. Un plan du meurtrier brisant du verre à l'aide d'une pelle est immédiatement suivi du plan de la première séquence où Johnny roule sur un morceau de verre qui éclate. Puis, la caméra tourbillonne pour signifier la perte des sens, la perte de la vie. De plus, un nouveau gros plan sur le visage de Heather apparaît. La translucidité de ses yeux est accentuée et se raccorde avec le tout premier plan du film : le zoom sur l'eau de l'étang sous la pluie. Nous voyons aussi Laura devant chez elle dans une voiture avec ses habits de deuil sous cette même pluie.

Le fait de revoir le tout premier plan et de repasser quasiment dans son entièreté de manière accélérée la noyade en y glissant une ambiguïté sur son véritable sens, car rien ne passe par la parole, invite le spectateur à revoir le début et ainsi à revoir le film en entier dans une boucle infinie.

Le son ajoute aussi une autre complexité temporelle et met en perspective la vision que John a eu de sa propre mort sans le savoir dans sa vision de Laura sur le bateau. Durant tout le moment de remémoration / résolution de l'histoire, on peut entendre un son de cloche d'église. Sachant que tout ce moment est suivi de la toute dernière scène du film, celle de l'enterrement où les cloches agissent comme la concrétisation de la vision de John qui est d'être témoin de sa propre mort. Ces sons de cloches sont la conséquence du meurtre de John et agissent comme une projection dans l'avenir. Enfin, le liquide rouge de la diapositive recouvre totalement l'écran. Le recouvrement de la diapositive indique la réalisation de la prophétie et donc la mort de John.

Toute la scène de fin contient subséquemment en elle-même les trois temporalités : passé, présent et futur et les relie. Les souvenirs interviennent comme une analyse du passé mettant en perspective le présent qui aurait dû anticiper l'avenir : la prophétie, mais cet avenir est maintenant perdu.

Nous avons exploré et analysé les éléments des films de Nicolas Roeg qui se rapportent à ce que l'on appelle une mosaïque temporelle, c'est-à-dire des enchevêtrements de plusieurs scènes d'espaces-temps divers qui semblent ne pas être connectés au premier abord, mais qui, avec le recul

du visionnage entier du film, trouve une cohérence. Cette mosaïque temporelle, nous l'avons dit, n'est pas le seul élément qui nous permet de parler d'éclatement temporel. L'éclatement est également le résultat d'un second facteurs : la mosaïque référentielle.

Chapitre V. Mosaïque référentielle

Si la première mosaïque est strictement temporelle, l'autre est d'abord une référence avant d'être temporelle. Avec la mosaïque référentielle, il s'agit, en premier lieu, de mettre en évidence comment l'insertion d'œuvres d'art dans le récit joue un rôle dans l'éclatement temporel. Ensuite, il s'agira d'analyser les choix d'adaptations littéraires de trois films du corpus : *Walkabout*, *Don't Look Now* et *The Man Who Fell to Earth* en montrant en quoi ces choix sur la temporalité rendent compte de la conception que se fait Nicolas Roeg du cinéma. On parle de mosaïque référentielle lorsque les films sont constitués de références artistiques (picturales ou littéraires) à travers lesquelles nous pouvons les penser tout entiers. Ces références se fondent dans les films. Concernant les tableaux, il faut un second visionnage pour pouvoir les comprendre pleinement et les penser comme guide de lecture des films. En effet, les œuvres picturales peuvent parfois être pensées comme des condensés des films en terme de scénario. C'est-à-dire que le synopsis des films se retrouve condensé en une seule image, celle du tableau. Et, au moment où nous voyons ce type de tableau, celui-ci nous indique implicitement la fin du scénario que nous ne sommes pas à même de saisir à ce moment-là, puisque ce ne sont que des suppositions tant que le visionnage n'est pas terminé.

Ainsi, nous proposons de nous attarder premièrement sur ces tableaux et de mettre en évidence leur caractère prophétique vis-à-vis des films. Et, dans un second temps, il s'agira de comparer les textes originaux et les films dont ils sont adaptés. Ceci permettra de nous informer sur l'objectif du cinéaste, ce qu'il attend du cinéma, c'est-à-dire, la fonction que prennent les films pour lui. Ainsi, nous pourrions encore mieux comprendre l'importance de la temporalité au sein des films et ce que cela dit des intentions de Nicolas Roeg.

V.1. Tableaux prophétiques

Au cinéma, un tableau peut être utilisé pour renforcer ou symboliser un aspect d'un film ou d'un personnage à un moment précis. En revanche, l'œuvre peut parfois dépasser ce caractère de simple complément ou d'illustration en contenant la problématique du film dans son ensemble. C'est le cas notamment pour deux œuvres du corpus : *The Man Who Fell To Earth* et *Bad Timing*. Dans le premier, on remarque la présence de *La Chute d'Icare* de Pieter Brueghel (Fig.38) et dans le second,

dès les tous premiers plans, sont montrés *Le Baiser* (Fig.23), *Judith et Holopherne* (Fig.39) et *Le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I* (Fig.40) de Gustav Klimt suivis de *La Mort et la Jeune Fille* de Egon Schiele (Fig.41).

Rappelons brièvement l'histoire de *The Man Who Fell To Earth*. Thomas Newton est un extraterrestre qui arrive sur Terre pour pouvoir apporter de l'eau sur sa planète et sauver sa famille. Pour ce faire, il commence par vendre des bagues qu'il a apportées avec lui jusqu'à gagner des millions de dollars et créer World Entreprise, qui deviendra la société la plus riche du monde. C'est au moment où Newton s'apprête à rejoindre sa planète qu'il est trahi et chute de son piédestal, enfermé pour subir des expériences scientifiques par peur que son espèce envahisse la Terre. Tout comme Icare, Newton a volé trop près du soleil, trop près de la toute puissance et a fini par se brûler les ailes. Son destin brisé n'affecte pas plus son entourage que l'agriculteur, le berger ou le pêcheur du tableau de Brueghel. La seule personne à en souffrir est peut-être Mary Lou mais elle ne fait rien pour lui venir en aide ou le revoir et se marie avec celui qui a trahi Newton : Nathan Bryce.



Fig.38 Pieter Brueghel, *La Chute d'Icare*, 1558 environ, Huile sur panneau transposée sur toile, 73,5 x 112 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée Alice et David van Buuren

Le tableau de Brueghel apparaît assez tôt dans le film : à la dix-septième minute. En tant que spectateur, nous ne voyons pas forcément le tableau comme prophétique mais nous pouvons établir un lien étroit entre Icare et Newton par le fait qu'ils sont tous deux tombés du ciel dans un moment où ils pensaient surplomber le monde. En outre, un zoom sur le tableau et plus particulièrement, sur les jambes d'Icare est suivi d'un plan sur Newton poursuivant son ascension en téléphonant à Farnsworth, dans sa voiture. On constate, par ce raccord, qu'un déclin attend le personnage. Au fur et à mesure que l'on avance dans le film, le destin de Newton ne peut être que tragique. Face à la

popularité, la richesse et le pouvoir, la fatalité est plus forte. *La Chute d'Icare* est le destin de Thomas Newton, destin d'ailleurs provoqué par celui qui regardait le tableau : Nathan Bryce. De plus, c'est bien Bryce qui découvre la vraie nature de Newton et le dénonce à la CIA. Ironiquement, le tableau est présent dans un livre qui porte le logo de World Entreprise. Ceci est le signe que Newton est piégé par ce qu'il a lui-même créé tel Icare trahi par les ailes que son père, Dédale, lui a fabriquées pour qu'il puisse s'évader du labyrinthe.

L'insertion de l'œuvre de Brueghel dans le film amène une dimension mythologique, une représentation imagée du monde. Dans la pensée grecque, l'*hybris*, la démesure est considérée comme catastrophique. En voulant voler trop près du soleil, Icare a défié les dieux, en se hissant pratiquement à leur hauteur. C'est pourquoi sa chute était inévitable d'un point de vue divin. Newton, par sa domination économique en plus de son projet astronomique, dérange. C'est pourquoi les humains vont l'empêcher d'aller au bout de son but. Cette analogie entre Icare et Newton apporte une nouvelle temporalité : celle de notre esprit. Nous devons sortir du film et chercher dans notre esprit les connaissances qui nous apporteront un sens supplémentaire au film.

La Chute d'Icare a donc une fonction cognitive et prophétique. Cognitive car son apparition demande un effort de réflexion, de souvenir de sa signification pour le spectateur qui la détient et prophétique car le tableau annonce un destin fatal. En plus d'être prophétique, il est aussi synthétique car il ne contient pas seulement la chute mais sa raison (implicitement l'ascension lorsque l'on connaît le mythe) et ses conséquences (l'indifférence) contenant ainsi le passé, le présent et le futur.

Dans *Bad Timing*, la notion de mosaïque est encore plus présente car nous n'avons pas affaire à un seul tableau mais à plusieurs, successivement. Si dans *The Man Who Fell to Earth*, un seul tableau permettait d'appréhender la fin du film, dans *Bad Timing*, nous avons affaire à plusieurs tableaux qui se complètent pour retracer l'histoire avant même que celle-ci ne débute.

Dès le premier plan, *Le Baiser* de Gustav Klimt annonce le récit. Il représente deux amants enlacés dans un décor doré, libérés de l'espace et du temps par l'abstraction du décor. Ils s'embrassent avec tendresse, enveloppés d'un manteau d'or comme si rien ne pouvait les séparer, blottis sur un parterre de fleurs. Cependant, ce parterre s'arrête brusquement aux pieds de la jeune femme. Leur relation, malgré la passion qui s'en dégage semble tout de même au bord d'un précipice. De plus, la femme est agenouillée comme si elle se soumettait au désir de l'homme. C'est d'ailleurs l'homme qui prend le visage de la jeune femme dans ses mains mais elle ne l'enlace pas. Sa main est posée sur la sienne. La femme est dominée par l'homme mais n'est pas pour autant réticente. On peut lire sur son visage aux yeux fermés du plaisir et un abandon d'elle-même à son partenaire. Après coup, on remarque que la ressemblance avec ce que vont vivre Alex et Milena est

frappante. Leur relation démarre par une fouguese passion amoureuse mais leur relation s'effrite peu à peu par la volonté de contrôle d'Alex sur Milena qui ne le supporte pas.

Ensuite, dans le deuxième plan du film, Alex regarde *Judith et Holopherne* (Fig.39). Ce tableau représente Judith après avoir tué l'homme qu'elle a séduit, Holopherne, le général envoyé par Nabuchodonosor II pour assiéger la ville de Béthulie. Judith séduit Holopherne et le tue pour sauver sa ville. C'est une histoire biblique de l'Ancien testament. Ce qui importe ici n'est pas tant l'histoire que relate le tableau mais le sentiment qui se dégage de Judith et la portée de son action. Dans l'œuvre de Klimt, Judith est dans une position lascive, sa robe entrouverte laisse la moitié de sa poitrine nue aux yeux du spectateur. Elle tient dans ses mains la tête de Holopherne. Son visage, sa bouche entrouverte dégage un sentiment d'extase. Ceci est en fait une révélation de ce que va subir Milena à la fin du film.



Fig.39 Gustav Klimt, *Judith et Holopherne*, 1901, Huile sur toile. Plaquage or, 84 x 42 cm, Palais du Belvédère à Vienne

Nous faisons donc un bond entre le début et la fin du film sans le savoir lorsque nous le regardons pour la première fois. La raison pour laquelle Milena se trouve aux urgences est une overdose mais ce n'est qu'à la fin du film, que l'on comprend petit à petit qu'Alex a violé Milena pendant qu'elle agonisait plutôt que d'appeler les secours. De surcroît, ce viol est le viol d'un corps sans vie, Milena est inconsciente et Alex prend du plaisir à violer ce corps agonisant. C'est là que l'on retrouve *Judith et Holopherne*. L'extase de Judith est transféré sur Alex dans la scène de viol. Dans la Bible, Judith séduit Holopherne pour pouvoir sauver sa ville mais aussi se sauver elle-même. Ici, Alex séduit Milena et se trouve dans une impasse, il ne la comprend pas et tente de la

contrôler. Il la tue indirectement et la vision de son corps cadavérique et immobile lui procure un abominable ravissement qui agit tel une liberté retrouvée. Une fois morte, Milena redevient désirable car manipulable à souhait.

Dans le troisième plan du film, on voit Milena qui observe à son tour un autre tableau : *Le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* (Fig.40). Ce tableau est un portrait d'une riche femme autrichienne qui donne son nom à l'œuvre. Klimt y rend hommage à la féminité : la femme étant le seul être peint du tableau, se détachant du fond doré enveloppant son corps tout entier. Adèle Bloch-Bauer est habillée d'une robe étincelante couleur or et parée de bijoux tout aussi éblouissant. Son regard dégage une certaine sensualité. En revanche, on peut aussi percevoir peine et désenchantement. En effet, le décor et l'habit dans lequel se trouve la femme n'ont rien de naturel. Cette artificialité montre que la réalité n'est que monotonie et que rien n'arrive véritablement à la satisfaire.

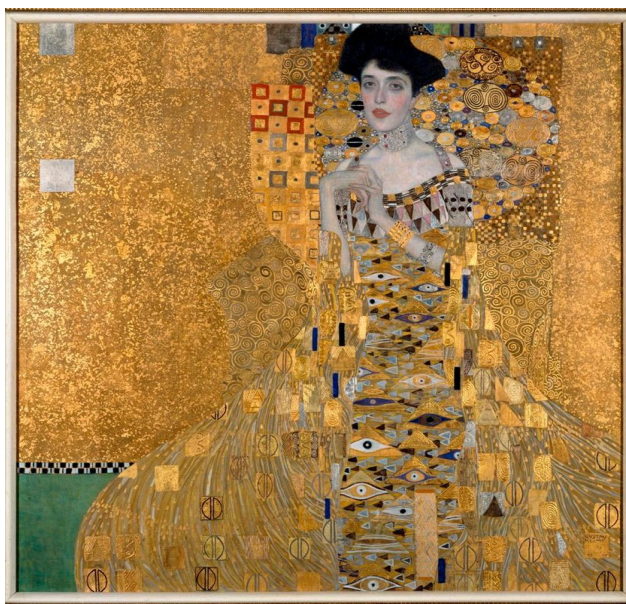


Fig.40 Gustav Klimt, *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I*, 1907, Huile, or et argent sur toile, 138 x 138 cm, Neue Galerie à New-York

Ce tableau annonce la suite du film mais, cette fois, il n'annonce pas un acte mais une intériorité. Le sentiment de Bloch-Bauer est aussi le sentiment de Milena. Elle ne parvient jamais à être pleinement heureuse malgré tous ses efforts. La banalité de sa relation avec Stefan et la médiocrité du personnage l'ont amené à le quitter pour Alex. Pourtant, même Alex ne répond pas à ses attentes et cela va la briser littéralement. Ce tableau rajoute une dimension temporelle : le temps de la réflexion intérieure qui n'est pas mesurable car il n'a pas véritablement de durée.

Le quatrième plan du film réunit les deux personnages avec *Le Baiser* en arrière plan car la passion reste une dimension majeure de leur relation malgré leur difficulté de communication.

Pourtant, il n'y a que Milena qui regarde vraiment le tableau. Alex ne pose pas les yeux sur celui-ci. *Le Baiser*, dans l'engouement et la tendresse de la relation amoureuse qu'il présente est une mise en image de ce que rêve Milena. Elle rêve d'une relation passionnelle où elle serait non seulement aimée mais respectée, même si le précipice et Adèle Bloch-Bauer la ramènent à la réalité. Ensuite, les gros plans sur le haut du tableau de *Judith et Holopherne* ne dévoilant que son visage voluptueux, suivis d'un plan sur les deux amants du *Baiser* avant un panoramique du bas vers le haut pour ne finir que sur leurs visages ivres d'amour ne retiennent finalement que la passion débordante du couple Alex / Milena.

Bien que la fin de leur relation soit tragique, ce que l'on retient de positif et de négatif est la passion. En effet, la passion les a amené à se découvrir, à s'aimer et à occuper toutes leurs pensées. En revanche, cette passion s'est révélée dangereuse et même toxique pour leur relation. Trop intensifiée, la passion se transforme en obsession et dépasse les personnages au point de devenir un écœurement. C'est la jouissance telle que Jacques Lacan la décrit dans son *Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*⁸⁹. Un plaisir peut devenir tellement fort qu'il se métamorphoserait en une insoutenable souffrance : la jouissance, car il serait régité par la pulsion (en l'occurrence, dans le cas de *Bad Timing*, par la pulsion sexuelle). Milena aime énormément Alex mais son comportement envers elle et l'attente d'un changement qui ne vient pas l'envahissent d'un amour-dégoût pour cette relation qui aboutira à la destruction d'elle-même.

Enfin, cette première séquence du film se clôt avec un gros plan sur *La Mort et la Jeune Fille* de Egon Schiele (Fig.41) précédé d'un fondu enchaîné sur le gros plan du *Baiser* déjà évoqué. La relation avec *Le Baiser* est évidente par ce qu'il représente, le tableau de Schiele étant une version plus macabre.



Fig.41 Egon Schiele, *La Mort et la Jeune Fille*, 1915, Huile sur toile, 150 x 180 cm, Palais du Belvédère à Vienne

89 « Problème de la jouissance, en tant qu'elle se présente comme enfouie dans un champ central, avec des caractères d'inaccessibilité, d'obscurité et d'opacité, dans un champ cerné d'une barrière qui en rend l'accès au sujet plus que difficile, inaccessible peut-être pour autant que la jouissance se présente non purement et simplement comme la satisfaction d'un besoin, mais comme la satisfaction d'une pulsion ». Cf, Lacan Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986 [1973], p. 247-248.

Ici aussi, nous avons affaire à un couple à la fois amoureux et effrayé qui s'enlace sur un drap blanc dans un décor abstrait, libre de tout espace et de tout temps. Dans l'œuvre d'Egon Schiele, c'est la jeune femme qui enlace l'homme, allégorie de la mort que l'on observe dans le titre. L'homme est recroquevillé sur lui-même et regarde la jeune femme avec un regard apeuré. On peut supposer que, par son amour pour elle, il a peur des conséquences de cet amour qu'il sait peut-être nocive. La jeune femme en l'enlaçant exprime un attachement et un certain regret qui donnent l'impression d'assister à une séparation. Un fois encore, l'œuvre provoque un voyage entre le début et la fin du film. Dans le film, Alex n'a pas peur de ce qui pourrait arriver à Milena si elle reste avec lui, mais il a provoqué la mort de la relation et quasiment celle de Milena. En tombant dans les bras d'Alex, Milena ne savait pas qu'elle courrait à sa perte. En outre, pour se débarrasser d'Alex, elle a dû embrasser la mort. Dans la scène de viol, Milena fait l'amour littéralement avec la mort. L'overdose est provoquée indirectement par Alex par l'abandon et le désespoir de Milena face à cette désastreuse relation. Ensuite, sur les lieux de la tragédie, Alex viole Milena au lieu d'appeler les secours, en lien avec le tableau d'Egon Schiele dont le titre est : *La Jeune fille et la mort*.

Ainsi, l'utilisation de tableaux pour présager l'issue fatale des films est une autre manière de s'emparer de la notion de prophétie telle qu'elle a été présentée avec *Don't Look Now*⁹⁰ ou *Eurêka*⁹¹. Dans *Bad Timing* aussi, le film se condense dans l'ouverture à travers les tableaux de Klimt et Schiele.

De plus, ajoutons que l'insertion d'une œuvre d'art déjà connue au sein d'un film lui confère une signification nouvelle. C'est aussi ce qu'avance Paolo Bertetto : « L'inscription d'une copie d'un tableau en tant que telle permet d'évoquer dans le film des significations culturelles, un goût, mais aussi un imaginaire sur lequel le film va pouvoir se déployer⁹². » En effet, c'est ce que nous connaissons de ces tableaux qui nous permet de parler de prophétie, dans le sens où ils annoncent quelque chose par ce que l'on connaît déjà de ces œuvres. Premièrement, on se rappelle le message du tableau, on le garde en mémoire et on fait des liens avec le film. Les deux œuvres se nourrissent mutuellement. Par l'intermédiaire des films, les tableaux peuvent prendre une nouvelle dimension et les films eux-mêmes se nourrissent de cette nouveauté qu'ils ont contribué à créer.

Ainsi, le rôle de ces tableaux dans ces deux films est bien prophétique car ils contiennent des éléments essentiels qui nous font pressentir la fin du récit et ce, tôt voire très tôt, dans l'avancement des films. Seulement, pour pouvoir les comprendre pleinement et les interpréter, il faut tous les éléments nécessaires, c'est-à-dire, le film complet.

90 Cf, *infra.*, p. 84-88, chapitre IV.1.2.1.

91 Cf, *infra.*, p. 92-93, chapitre IV.2.1.

92 Bertetto Paolo, « Les insertions de l'oeuvre d'art dans le film. Un essai de typologie », dans Fiant Antony, Frangne Pierre-Henri et Mouëllic Gilles (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 40.

En conséquence, la prophétie se remarque une fois que nous avons visionnés les films dans leur entièreté. La divulgation de ces tableaux par Nicolas Roeg au bout de dix-sept minutes pour *The Man Who Fell To Earth* et dès le début pour *Bad Timing* complexifie une fois de plus la temporalité. Dans le premier, nous commençons à cerner les enjeux du film, à comprendre les intentions de Newton et le tableau nous amène directement à penser la fin du film et ses conséquences. Dans le second, c'est encore plus déconcertant car le film est à peine commencé que l'essentiel est implicitement dévoilé. La temporalité est d'autant plus brouillée que nous ne savons pas où nous nous trouvons, quand se situe l'action et qui sont les personnages. Ce sont ces va-et-vient incessants entre passé, présent et futur qui fragmentent le temps du récit et c'est à la fin du visionnage, en prenant du recul, que nous y voyons plus clair, que le dessin de la mosaïque se dévoile.

V.2. Adaptations fragmentaires

La mosaïque référentielle ne s'applique pas seulement aux tableaux mais également au premier objet qui a poussé Nicolas Roeg à réaliser un film : la littérature. Nombre de films de la filmographie de Nicolas Roeg sont des adaptations littéraires. *Castaway* (1986) est un roman de Lucy Irvine, *The Witches* (1990), un conte de Roald Dahl, *Cold Heaven* (1991), un roman de Brian Moore et trois films du corpus sont également des adaptations : *The Man Who Fell To Earth*, *Walkabout* et *Don't Look Now*.

En revanche, précisons d'emblée que le réalisateur a pu prendre quelques libertés avec les textes adaptés et effectuer des modifications. On le remarque parfois au sein de la narration mais aussi dans son traitement. Certains éléments peuvent disparaître au profit d'autres et la gestion de la temporalité est modifiée de sorte que le texte source devient une simple inspiration que Roeg peut modifier, retourner et fragmenter à sa guise. Il utilise des fragments de scènes, d'atmosphères, de personnages venant des écrits afin de les réinterpréter grâce aux moyens cinématographiques.

Notons tout de même que les modalités de narration entre le cinéma et la littérature ne sont de toute façon pas semblables. Le cinéma est visuel et sonore et la littérature textuelle. Néanmoins, il est parfois possible que le cinéma respecte quasiment à la lettre les histoires dont le film est adapté ou décide de se les approprier. La vision que Nicolas Roeg se fait du cinéma l'oblige à modifier la structure des écrits dont il s'inspire pour mettre en scène des impressions, des atmosphères, à l'image d'un rêve pour s'émanciper de la perception humaine du temps. François Ramasse, en parlant de Roeg, suppose que pour le cinéaste, « la demande des films linéaires, donc d'une vision non perturbée, témoigne d'une volonté artistique [...] conservatrice⁹³. ». Nicolas Roeg ajoute lui-

93 Ramasse François, « Enquête sur une passion », *Positif*, n°234, septembre 1980, p. 68.

même dans son propre livre : « On voit tellement de "narratif" aujourd'hui, tout est expliqué tout le temps, et j'aime laisser quelque chose pour l'imagination⁹⁴. »

L'objectif de Roeg est donc de prendre appuie sur le texte et de laisser son imagination structurer cet univers. Nous pouvons constater cette liberté face au récit original dans *The Man Who Fell To Earth*, adapté du roman homonyme de Walter Tevis en 1963. La première différence est l'apparence physique de Newton. Dans le roman, il est décrit avec des cheveux blancs et bouclés, un teint hâlé, des yeux bleus pâles, des traits délicats, un corps frêle, des doigts longs et minces et une peau diaphane. Dans le film, on en n'est pas très loin excepté le fait que Newton a un teint très pâle avec des cheveux orange à l'image du Thin White Duke⁹⁵ de David Bowie. Cette assimilation entre Newton et Bowie perturbe déjà le spectateur au premier abord. C'est comme si l'artiste jouait son propre rôle en interprétant un personnage de fiction qui existait bien avant la création du Thin White Duke. Cela déstabilise déjà notre rapport au film et Roeg entretient cette impression d'avoir affaire à un personnage mystérieux dont on ignore l'origine et les particularités, en ne révélant aucune indication qui caractériserait Newton, ses intentions, son origine, que nous découvrons en même temps que les autres personnages du récit. Au contraire, Walter Tevis est très explicite sur l'histoire et le but du personnage. Dès les premières pages du roman, l'auteur nous renseigne sur la planète du personnage qu'il nomme Anthéa. Non seulement, elle est nommée mais elle est aussi décrite : « avec sa sécheresse, son immensité, le silence total des immenses déserts qui s'étendaient entre les villes presque vides où seul venait tourbillonner le vent froid et sempiternel, écho de son propre peuple mourant⁹⁶. » Par ailleurs, l'auteur donne des informations physiologiques telles que : « les anthéens n'avaient pas de barbe⁹⁷. », « Il se lava le visage, sans utiliser le savon qui était trop irritant pour sa peau⁹⁸. » Rien de tout cela n'est perceptible dans l'oeuvre de Nicolas Roeg.

Dans le film, nous comprenons que la mystérieuse planète de Newton souffre de sécheresse mais c'est une idée aussi vague que la nature de cet humanoïde et ses objectifs qui sont très explicites chez Tevis. En effet, lors d'une discussion avec Nathan Bryce, Newton, ne pouvant plus garder le secret pour lui seul, dévoile ce qu'il est et la raison de sa présence. Son but est de construire un vaisseau qui puisse faire un voyage interplanétaire afin de ramener son peuple sur Terre pour le sauver et sauver les terriens par la même occasion de la destruction de leur propre planète. La principale raison pour laquelle Newton est venu sur Terre est le carburant, celui de sa

94 Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, op. cit., p. 44.

Notre traduction : « We see so much "narrative" today, everything is explained all the time, and I like to leave something to the imagination ».

95 Cf, *infra*, p. 64-65, chapitre III.2.2.

96 Tevis Walter, *L'homme tombé du ciel*, Paris, Denoël, 1973 [1963], p. 25. (traduit de l'anglais par Nicole Tisserand)

97 *Ibid.*, p. 29.

98 *Id.*

planète n'étant pas assez puissant pour faire un aller-retour. Nous avons aussi des détails sur les espèces, les guerres et les gouvernements d'Anthéa ainsi que les impressions de Newton sur la race humaine. Nous apprenons de surcroît que Newton a subi un entraînement physique de deux ans pour pouvoir vivre sur Terre. Tous ces aspects sont omis dans le film. Nous n'avons aucun indice sur l'histoire du personnage. Nous comprenons qu'il veut aider sa famille, qu'il construit un vaisseau pour les rejoindre mais tout cela reste très flou. Dans le livre, la révélation des intentions de Newton devant Bryce se fait dans un grand hôtel à Chicago où les deux personnages se sont isolés des entrepreneurs pour pouvoir discuter. L'aspect politique et social se dissout dans le film au profit d'une atmosphère plus disposée à rendre compte des sensations et capacités surhumaines de Newton par l'image.

De plus, la temporalité est très précise dans le roman. On n'y compte pas moins de cent vingt cinq occurrences au temps. On a des références aux heures, aux jours, aux mois, aux années et même aux saisons. Roeg, quant à lui, écarte toute évocation temporelle. On sait que chez Tevis, Newton est sur Terre depuis seulement cinq ans. Chez Roeg, sans aucune certitude, on pourrait dire qu'il est là depuis dix ou vingt ans, à en juger par l'apparence vieillissantes des personnages humains⁹⁹ (Farnsworth, Mary Lou, Bryce). Ce changement par rapport à la temporalité illustre bien comment le réalisateur appréhende le cinéma et comment le support littéraire n'est finalement qu'un support, n'étant plus qu'un fragment de l'histoire globale, et que l'image cinématographique doit laisser libre cours à l'interprétation et à l'imagination. Le manque de précision sur le personnage de Thomas Newton est un choix assumé mais nous pouvons chercher cette précision dans le traitement du film, dans sa construction temporelle, dans sa structure même si cela restera toujours hypothétique. En se concentrant sur le personnage de Newton et en construisant le film sur sa personnalité et son intériorité, Roeg a également modifié le rôle de Mary Lou par rapport au roman lui donnant une double fonction, narrative et temporelle.

Le personnage de Mary Lou se nomme Betty Jo dans le livre. C'est une femme seule, un peu niaise, qui boit beaucoup et qui a besoin des aides sociales pour vivre. Elle devient la secrétaire de Newton dans son entreprise et il n'y a pas de relation amoureuse entre eux. On sent qu'elle a des sentiments pour lui mais ce dernier ne montre aucune émotion. Comme dit précédemment, l'aspect politique et social est écarté par le réalisateur, sauf bien sûr lorsqu'il s'agit d'une donnée narrative essentielle comme le capitalisme (l'ascension financière de Newton). On n'a donc pas connaissance des problèmes financiers ou sociaux de Mary Lou, bien que l'on se doute qu'elle est issue de la classe populaire. À l'inverse du roman, la relation entre Mary Lou et Newton est assez forte chez Roeg et c'est elle qui fait avancer le récit. Elle ne travaille pas pour l'extraterrestre mais devient son

⁹⁹ Cf, *infra*, p. 82-83, chapitre IV.1.1.2.

amante. De plus, on observe une ressemblance physique entre Mary Lou et la femme de Newton qui apparaît dans ses souvenirs. C'est là que le rôle de Mary Lou joue sur la temporalité puisque la relation amoureuse que l'extraterrestre entretient avec elle peut être comprise comme un retour dans le passé pour Newton suivi d'une projection inconsciente dans le futur. La ressemblance des deux femmes replonge Newton dans ses souvenirs et lui rappelle sa mission qu'il doit accomplir pour revoir sa famille et sa véritable femme à l'avenir. L'ambition de Roeg est bien de se focaliser sur la perception intérieure du personnage car le reste des anthéens, hormis la famille de Newton, ne sont mentionnés qu'une seule fois, lors de sa conversation avec Bryce sur sa véritable origine. Le fait de délaissé certains aspects narratifs de l'histoire de Tevis nous plonge dans l'intériorité du personnage. Et, la disparition de toute évocation temporelle écrite ou dialoguée, noie le spectateur dans un espace et un temps discontinus, fragmentés, à l'image de l'espace mental de l'extraterrestre. C'est une adaptation par omissions et dislocations pour reprendre les mots de James Leach¹⁰⁰.

Dans le cas de *Walkabout*, là aussi, le réalisateur prend le roman comme un déclencheur de la réflexion et déploie son imagination à l'aide des procédés cinématographiques en ne livrant pas au spectateur une narration mais une expérience. *Walkabout* de James Vance Marshall date de 1959 et se concentre essentiellement sur la survie des deux enfants qui sont nommés dans le livre contrairement au film : Mary et Peter. Roeg décide de se focaliser sur la confrontation entre les deux civilisations et sur la psychologie des personnages. Dans le film, les deux enfants arrivent dans le désert australien à cause du suicide de leur père qui voulait les emporter avec lui. Dans le livre, les deux enfants sont les seuls rescapés d'un crash d'avion. Nous ne cessons d'être dans le paysage désertique du bush et ce, jusqu'à la fin du roman. Chez Nicolas Roeg, les deux cultures se mêlent grâce à des fragments qui se répondent et se contrastent.

Par exemple, quand l'aborigène tue un animal avec sa lance, apparaît rapidement un plan d'un boucher en train de couper de la viande. Ceci dure quelques secondes avant de revenir à l'histoire des enfants et de l'aborigène. L'écrivain ne confronte pas aussi frontalement les cultures choisissant de ne pas briser la continuité temporelle du récit. Dans le films, les enfants font l'épreuve de l'altérité qui intervient comme un choc. Et, de ce choc, Roeg tire profit en fragmentant les espaces-temps et en les alternant successivement.

La différence majeure entre le livre et le film serait peut-être que le premier est une aventure et le second, le récit d'une expérience. Marshall relate des faits tout en soulevant des problèmes de compréhension et de communication mais dans une continuité parfaite et en indiquant au spectateur que les enfants ont passé deux semaines dans le bush. L'ambition du cinéaste est plutôt de faire part

100 Leach James, « *The Man Who Fell to Earth* : Adaptation by omission », *Literature/Film Quarterly*, Vol.6 (4), Automne 1978, p. 374.

d'un ressenti, d'une expérience de l'altérité entre les cultures et au sein de sa propre culture par le biais des enfants en passant aussi par la question de la sexualité qui dépasse l'idée de culture, faisant partie de la nature humaine. On ne sait pas combien de temps ils sont restés dans le désert et ils ne se posent pas non plus la question. En outre, cette libération du temps s'explique par une mise en image de l'intériorité du petit garçon ou de la jeune fille¹⁰¹.

Celle-ci voit la nature comme un danger. Ainsi, Roeg ne garde que l'aspect hostile en faisant des gros plans sur les serpents ou les fourmis alors que dans le roman, Marshall y ajoute des ornithorynques, des oiseaux, des koalas. L'environnement est plus menaçant dans le film que dans le roman car les enfants se font dominer par lui, même si des choses plus positives émanent de l'inconscient du petit garçon comme l'imaginaire des dromadaires déjà évoqué ou la résurrection d'un bœuf par la pensée grâce à un retour en arrière. Ce passage de l'imaginaire de l'un à l'autre est la raison pour laquelle la temporalité n'a pas de limite et est insignifiante.

De plus, le réalisateur a rajouté deux scènes qui ne sont pas présentes dans le livre. Face à ces scènes, on se demande si on a affaire à une projection ou à une scène s'inscrivant dans le cours du récit. L'insertion de ces deux scènes bouleverse notre perception spatiale et temporelle en brisant la continuité du récit. Les protagonistes y sont absents et on se demande alors quelle est leur place dans le scénario. Roeg ajoute un passage où l'on voit des enfants fabriquant des objets de souvenir pour un homme blanc et un autre moment avec des scientifiques qui examinent on ne sait trop quoi en posant un drapeau australien sur le lieu de leur découverte. Ceci n'a aucun lien avec l'histoire des enfants et intrigue le spectateur. En revanche, on peut relier cela à la pensée de la jeune fille. Elle voit en effet l'aborigène comme un être primitif qui ne comprend rien, mais qui lui est utile pour sa survie, comme l'homme utilise le talent des petits enfants aborigènes pour fabriquer sa marchandise qui lui permet de vivre. Ensuite, les scientifiques analysent tout mais n'ont pas de relation humaine et n'ont pas de respect pour un environnement qui ne leur appartient pas. Un groupe de trois hommes jouent aux cartes et scrutent les moindres mouvements de la femme scientifique afin de pouvoir lorgner sur les parties dénudées de son corps. La jeune fille craint que l'aborigène soit désireux de son corps en pleine mutation, elle n'a pas de respect pour les coutumes de ce dernier et ne cherche pas à les comprendre.

Pour aller plus loin, nous pourrions supposer que le regard de la jeune fille ici se transpose à celui de la culture occidentale en général puisqu'elle y est très attachée et que ses agissements sont conditionnés par cette même culture.

Ainsi, nous pouvons faire l'hypothèse que les ajouts ou modifications de Nicolas Roeg sont présentes pour retracer un parcours mental des enfants qui font acte de leur expérience vis-à-vis de

101 Cf, *infra*, p. 19-24, chapitre I.I.2.

leur aventure. C'est pourquoi la linéarité et les repères temporels sont mis de côté au profit d'une représentation mentale, subconsciente ou rêvée. C'est d'ailleurs pourquoi ils ne sont pas nommés. On ne s'intéresse pas à eux précisément, on ne connaît pas leur passé, ni ce qu'ils aiment puisque ce qui compte est ce qui se passe dans l'instant, leur ressenti et leurs agissements qui ouvrent une réflexion sur la diversité des cultures. Cette idée est bien résumée dans une phrase de Scott Salwolke : « Pour Roeg, la question centrale n'est pas la survie mais l'interaction entre les personnages dont les réponses sont conditionnées par la société¹⁰². »

Enfin, dans le cas de *Don't Look Now*, la différence de support entre l'œuvre originale et le film est encore plus flagrante car Nicolas Roeg a choisi d'adapter une nouvelle de Daphné Du Maurier. Le format n'est pas du tout le même et il est normal que le réalisateur ait ajouté des éléments. Cependant, nous pouvons trouver quelques différences notables au niveau narratif, temporel et structurel. Premièrement, comme dans le film, Christine est déjà morte au moment où se déroule l'histoire et les Baxter sont déjà au restaurant. Roeg, en choisissant de nous montrer la mort de la petite fille effectuée d'emblée un jeu avec le temps en proposant un *flash-back*. Le spectateur s'en rend compte *a posteriori*. De plus, la cause de sa mort est toute autre. Elle meurt d'une méningite dans la nouvelle, mais Roeg décide de remplacer la maladie par une noyade dans l'étang de la propriété des Baxter. Ce détail permet au cinéaste de jouer sur le motif de l'eau, synonyme de mort, dans les rues de Venise et de rappeler constamment le passé.

En outre, la couleur de Christine n'est plus le rouge mais le bleu chez l'auteure, c'est Laura qui porte du rouge. Dans la nouvelle, nous pouvons interpréter les couleurs de cette manière : le bleu de Christine pourrait renvoyer au rêve, au fantastique, en rapport avec la voyance et le rouge renverrait à l'amour profond de Laura pour sa fille disparue. Cependant, le changement que fait Roeg en attribuant la couleur rouge à Christine lui permet d'associer la petite fille au tueur et d'associer le rouge à la mort. Cette association offre une possibilité au réalisateur d'effectuer un montage de circulation¹⁰³ de cette couleur entre des espaces et des temporalités différents par l'intermédiaire des visions de John. Dans le film, nous sommes donc constamment à cheval entre les trois temporalités : passé, présent, futur car la prophétie est étroitement liée à ce qui est passé. Dans la nouvelle comme dans le film, John suit le nain tueur dans les rues de Venise. Seulement, chez Du Maurier, l'analogie entre le nain et Christine est beaucoup moins forte puisque le jeu de couleur est absent. John suit le tueur seulement parce qu'il croit aider un enfant, alors que dans le film, John se voit peut-être sauver l'enfant qu'il n'a pas pu sauver puisque la vue du ciré rouge de l'assassin fait

102 Salwolke Scott, *Nicolas Roeg Film by Film*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1993, p. 20.

Notre traduction : « For Roeg, the central question is not survival, but the interaction of characters whose responses have been conditioned by society ».

103 Cf, *infra*, p. 24-26, chapitre I.1.3.

immédiatement ressurgir le souvenir de Christine.

Effectivement, dans le film, par la double signification de la couleur rouge qui renvoie à la fois à la petite fille et à la mort, l'association n'est que plus perturbante et le voyage entre les temporalités est plus fort. Ainsi, l'assimilation entre Christine et le tueur rappelle le tout début du film où la petite fille joue avec son frère dans le jardin.

Concernant le don de voyance de John, celui-ci est explicité directement par Laura qui lui dit elle-même que les sœurs lui ont dit qu'il possédait aussi le don sans le savoir. La seule fois où ce don se manifeste est lorsqu'il voit Laura endeuillées avec les deux sœurs dans un bateau rejoignant Venise alors qu'elle est censée, à ce moment-là, prendre l'avion pour l'Angleterre afin de rejoindre leur fils, Johnny. Nicolas Roeg, grâce aux possibilités de l'image cinématographique a ainsi pu explorer plus avant le don du personnage et accentuer cette perte de repère temporel.

Une phrase de Gilles Deleuze peut presque résumer ce qui attend le spectateur dans un film de Nicolas Roeg, bien que cette phrase ne se rapporte pas à ce dernier mais est en rapport avec l'image cinématographique et le temps en général : « il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir¹⁰⁴. »

L'éclatement temporel que nous avons commenté ici résulte des analyses que nous avons pu mener dans la première partie de ce mémoire. La perte des repères temporels est la conséquence de la structure fragmentée des films, le morcellement des plans et la symbolique ambiguë des couleurs. Le but de ces choix narratifs et esthétiques est de perturber la narration, de perdre les repères du spectateur. Cependant, on pourrait se demander à présent quelles raisons motivent cette volonté perturbatrice. Dans la troisième et dernière partie du mémoire, il s'agira donc de se demander pourquoi la structure des films de Roeg est-elle nécessairement fragmentée, en quoi cette construction fragmentaire est-elle pertinente, à quel moment elle fait sens.

104 Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 54-55.

Troisième partie : Des relations chaotiques

Nous allons voir dans cette dernière partie comment ce que nous avons abordé dans les deux précédentes (la construction technique et esthétique des films) découle des relations chaotiques qu'entretiennent les personnages avec les autres, avec eux-mêmes et avec ce qui les entoure. La pensée esthétique des films trouve son origine dans la narration et particulièrement l'intériorité des personnages. Les relations avec autrui et parfois avec soi-même ne sont jamais simples dans les films de Nicolas Roeg. Elles commencent calmement ou prudemment pour finir dans une cacophonie intérieure qui, partant des personnages, déborde sur l'esthétique et la mise en scène. Les corps et les esprits sont mis à l'épreuve, fragmentés entre amour et rejet, confiance et méfiance ou vie et mort. Cela en passe par une exploration psychologique présentée au spectateur dans les dialogues, les comportements et parfois par l'intermédiaire de procédés esthétiques comme le cadrage, la couleur et enfin par une dissociation de l'espace et du temps, toujours sous le regard subjectif des personnages.

Chapitre VI. Des êtres déstructurés

Les personnages principaux des cinq films voient leurs vies et leurs habitudes bouleversées par un changement radical et imprévisible, et dans certains cas inexplicable. Au début des films, ils mènent leur vie paisiblement, dans l'ordre des choses. Chas continue sa routine avec sa bande de gangsters. Les enfants de *Walkabout*, vont à l'école et suivent le rythme de la vie urbaine. John et Laura semblent former un couple heureux et ordinaire avec deux enfants. Milena est une jeune femme qui aime la vie et ses plaisirs (si l'on prend en compte le début de la relation, dans sa chronologie et non de manière éparpillée comme c'est le cas dans le film). La seule exception est *The Man Who Fell to Earth*. Lorsque le film démarre, le changement est déjà enclenché pour Newton. Le malheur est déjà tombé sur sa planète. En revanche, la situation dans laquelle se trouve le personnage n'est pas nouvelle. Elle dure déjà depuis longtemps. Newton a un plan qui a été pensé et mûri, et le film est le récit de ce plan mis à mal avant d'être totalement détruit. C'est également le cas de Chas, John et Laura, Milena et Alex et les enfants. Leur vie quotidienne et l'avenir qu'ils pensaient stables se voient brisés par un événement imprévisible qui déstructure leur vie et qui, par la suite, va les changer à jamais. L'erreur commise par Chas d'agresser une personne qui n'aurait pas dû l'être selon Mr. Flowers, l'exclut du gang. Cette exclusion qui signifie finalement une disparition, oblige Chas à fuir et à se reconstruire une identité.

Dans *Walkabout*, la tentative de suicide du père des enfants les livre à un événement inattendu et

à un parcours qui les changera et ouvrira leur regard sur le monde. La mort de Christine dans *Don't Look Now* oblige ses parents à retrouver un sens à leur vie que John n'a pas su saisir en acceptant ses dons mystiques. Enfin, la rencontre entre Alex et Milena est un changement qui, au lieu d'apporter de la stabilité, apporte une déroute émotionnelle.

Nous avons donc affaire à des âmes brisées dont les sentiments sont parfois fragmentés ou emmêlés.

VI.1. Personnalités en éclats

Chaque film est le récit d'une exploration intérieure des personnages. Nous avons vu que pour Nicolas Roeg, les miroirs sont « l'essence même du cinéma¹⁰⁵ ». Les miroirs projettent un reflet de nous-mêmes qui nous fait voir bien souvent plus que notre simple apparence. Les miroirs sont récurrents dans les films du corpus. Seul *Walkabout* n'en présente aucun puisque le film se passe dans le désert. Les quatre autres films proposent souvent des plans où l'on voit le visage ou le corps d'un personnage à travers un miroir. Par exemple, dans *Bad Timing*, plusieurs scènes démarrent par un plan sur un miroir, suivi d'un dézoom qui nous fait comprendre que nous ne voyions pas directement les personnages mais leur reflet.

Puisque, pour le cinéaste, les miroirs expriment une réflexion psychologique, nous pouvons considérer les films comme des miroirs reflétant les âmes brisées des personnages. Les films sont des voyages initiatiques où les protagonistes sont mis à l'épreuve. L'expérimentation de leurs limites les dote d'une meilleure connaissance d'eux-mêmes. Cela en passe par des mises à l'épreuve émotionnelles. Les émotions sont éprouvantes car inconstantes et ne sont parfois pas réciproques. Gardant leurs préoccupations à l'intérieur d'eux-mêmes, ce qui les ronge finit par déborder et ils finissent par exploser dans une crise qui devient leur seul recours d'expression. Plus radical encore, le suicide est aussi parfois une des conséquences. Un des intérêts des films du corpus est que l'on a affaire à ce que l'on peut appeler des *crescendos* émotionnels. C'est-à-dire que l'on ne soupçonne jamais, au début des films, que les personnages en question peuvent agir de manière si intense et impulsive. Les étapes de leurs vies, les rencontres et les événements qu'ils ont pu croiser ont fait naître en eux des sentiments contradictoires. Ce sont des êtres aux personnalités intérieures éclatées par ce qu'ils ont vécu, éprouvé, ressenti ou rencontré.

L'enjeu ici est de montrer comment les films livrent aux spectateurs des outils esthétiques, techniques et scénaristiques qui permettent d'établir un portrait psychologique des protagonistes et qui justifie la forme fragmentaire des cinq films.

105 Cf, *infra.*, p. 37, chapitre II.1.

VI.1.1. Inconstances sentimentales

L'éclatement de la personnalité des protagonistes naît des changements de regards constants sur les autres. Leur regard sur ceux qu'ils côtoient au début et à la fin des films n'est plus le même. Les films sont des voyages à travers leurs sentiments intérieurs leurs limites. L'inconstance des relations, en passant d'un rapprochement à un détachement, provoque un *crescendo* émotionnel dont le climax apporte avec lui une mort, qu'elle soit physique ou spirituelle.

Cette décomposition des sentiments des personnages dans les films de Roeg, et en particulier ceux du corpus, est rendue possible par la présence de procédés techniques, esthétiques et scénaristiques qui rendent compte de ces sentiments changeants. L'agencement des plans entre-eux, le statut des plans, la fragmentation à l'intérieur de certains plans, l'utilisation de ralentis ou de répétitions et la construction des dialogues participent à l'élaboration de ces portraits psychologiques.

On peut remarquer que plus les protagonistes tentent de se connaître les uns les autres, plus leur relation devient difficile. Dans *The Man Who Fell to Earth*, cette idée émane premièrement du mur de télévision façonné par Newton. La multitude d'écrans fragmente les plans où ils apparaissent. En outre, ce mur d'écrans donne à l'extraterrestre une vision fragmentée du monde. Chaque écran lui donne une information différente sur le monde qui l'entoure et ne saisit peut-être pas ce qui en fait la cohésion (la faune, l'amour, la guerre, les inventions techniques (avions, voitures), le cinéma, la musique...). Placés côte à côte, les plans mettent en lumière le paradoxe de la vie humaine avec ses environnements et sentiments contrastés. On peut repérer deux scènes avec le mur d'écrans. Dans la deuxième, le paradoxe de la vie sur Terre (entre beauté de la vie et violence) est mis en scène par un enchevêtrement des images montrées sur les multiples télévisions. Par exemple, on peut y voir des animaux, des scènes de la vie quotidienne, de la danse à côté d'une scène de fusillade ou de dispute. On peut entendre des cris mêlés à de la musique, des bruits de moteur d'avions, d'explosions. Enfin, il y a un contraste entre des plans en mouvements et d'autres qui tiennent de la fixité.

En revanche, les écrans et leur mise en scène ont un lien direct avec les personnages dans la première scène où l'on découvre le mur d'écrans. Le son d'un écran couvre celui des autres pour que le spectateur puisse entendre une phrase en particulier « L'ennui, c'est que les gens s'attachent toujours trop et ça donne des scènes, des larmes, des choses larmoyantes¹⁰⁶. » Cette phrase, bien distinctes des autres sons émanant des télévisions, décrit la future relation entre Newton et Mary Lou. D'ailleurs, immédiatement après cette phrase, Mary Lou, pensant que Newton ne l'entend pas,

106 Notre traduction « The thing is, people get too attached to each other, things drag on scenes, tears, everything get so maudlin » extrait de *Love in the Afternoon* de Billy Wilder (1957) dans *The Man Who Fell to Earth* (00.39.26).

dît : « Ce n'est pas assez. Je ne sais pas pourquoi vous vivez avec moi¹⁰⁷. » Le doute et l'amertume est sur le point de s'installer entre eux. Cependant, cette amertume n'est visible que chez Mary Lou. Du côté de Thomas Newton, jamais il n'a été question d'amour. L'une des raisons est que ce dernier a déjà une femme. La crispation que Newton peut avoir parfois avec la jeune femme vient du souvenir de sa famille, dont les plans interviennent régulièrement pour nous le rappeler, et de sa mission.

Le rapprochement entre Mary Lou et Newton est réciproquement un remède à la solitude mais cela devient aussi la source de leur traumatisme. C'est ce qui est mis en évidence dans scène une que nous avons déjà mentionnée. Il s'agit de la deuxième scène de sexe du film¹⁰⁸. Celle-ci, comme nous l'avons vu, fait intervenir les trois plans de la première scène d'amour à l'intérieur de la deuxième. Si nous avons montré que l'insertion de ces plans est un jeu temporel et notamment sur les échos, c'est aussi une esthétisation du contraste entre le comportement des deux personnages dans la première scène et la deuxième. Au départ, Newton est innocent et doux avec la jeune femme. L'habitude de l'extraterrestre à son environnement et la fréquentation constante des humains a peu à peu émietté la relation amoureuse. Newton est vite entraîné dans une spirale infernale d'aliénation alcoolique et télévisuelle qui le tient prisonnier sur Terre et le plonge dans une mélancolie et une haine de sa vie actuelle (bien qu'il dise que son espèce est incapable de haïr qui ou quoi que ce soit). Son expérience terrienne a forgé son caractère. Du côté de Mary Lou, la révélation de la véritable apparence de l'homme qu'elle pensait connaître sera un traumatisme pour elle. Par ailleurs, la lumière vient aussi jouer un rôle dans la mise en scène. Les trois plans réinsérés dans la deuxième scène sont plus lumineux que ceux appartenant à celle dans laquelle ils sont reliés.



107 Notre traduction « It's not enough. I don't know why you're living with me » Mary Lou dans *The Man Who Fell to Earth* (00.39.46).

108 Cf. *infra.*, p. 94-95, chapitre IV.2.1.



Fig.42 Opposition du cadre et de la lumière dans les deux scènes de sexe entre Newton et Mary Lou dans *The Man Who Fell to Earth* (1975)
00.55.31 + 01.53.59

Une lumière douce se pose sur les corps et la caméra suit doucement les mouvements du couple dans la première. En opposition, dans la seconde, les plans sont assez sombres, avec une lumière bleutée clignotante, atteignant le noir dans les plans les plus sombres. De plus, les personnages bougent beaucoup. Ils se mettent debout, s'allongent, se tournent. Ils ne restent pas en place tout comme la caméra qui tente difficilement de les suivre. Ensuite, le cadre a ici aussi son importance. Dans la première scène, la caméra bouge peu, un peu flottante comme une respiration et le cadre est centré sur les deux corps quasiment dans leur entier ou sur les visages. Dans la deuxième, la caméra est en mouvement constant et coupe parfois radicalement les corps. L'utilisation d'un pistolet à blanc par Newton amène une tension supplémentaire qui témoigne de cette relation abîmée par le temps et les épreuves qu'ils ont subi.

Il semblerait donc que l'exploration de l'autre et de sa différence provoque paradoxalement un certain rejet après l'amour et l'attraction. Mary Lou est d'abord fascinée par le physique de Newton. Elle ne connaît pas son nom ni sa véritable identité. Elle tombe amoureuse de lui sans le connaître. Plus on avance dans le récit, plus Mary Lou déchiffre petit à petit la personnalité de Newton. Elle commence à s'énerver, à ne pas le comprendre. Lorsqu'elle découvre la véritable apparence de l'extraterrestre, elle est terrifiée et le rejette. Des années après, elle revient vers lui mais la relation amoureuse est définitivement perdue. À l'inverse, la relation de Newton avec sa famille semble s'être indubitablement renforcée, bien qu'étant à des années lumières de celle-ci. L'éloignement provoque un rapprochement spirituel contrairement au rapprochement physique qui provoque un éloignement spirituelle.

Cette idée se confirme par une réplique d'Alex Linden dans *Bad Timing* avec un degré plus élevé. Nous le revoyons avec Milena dans le musée, quinze minutes après les tous premiers plans

du films, se déroulant dans ce même musée. Milena regarde *Le Baiser* (fig.23) de Klimt et dit « Ils sont heureux¹⁰⁹ », avant qu'Alex lui réponde « C'est parce qu'ils ne se connaissent pas encore très bien¹¹⁰ ». Le dialogue, à ce moment-là, prépare le spectateur à l'effritement, peut-être brutal, de la relation et le met en lumière.

Ce que vivent Alex et Milena tout au long du film est une passion intense qui s'est déclenchée sans même connaître la personnalité de l'autre, ce qui laisse donc place au conflit. Il s'est installé une tension sexuelle d'emblée mais, plus on avance dans le temps, plus la situation se dégrade. Plus les personnages essayent de déchiffrer la personnalité de l'autre, plus ils se fourvoient. La passion devient souffrance au fur et à mesure que les traits de la personnalité se dévoilent.

L'inconstance passe également par un jeu sur la mise au point de la caméra dans une scène de flou sentimental, précisément au moment où Milena, après avoir quitté Alex, est retrouvée par celui-ci. Lorsqu'ils se rencontrent, l'arrière plan est entièrement flou et les pensées se mêlent à la parole dans une sorte de confusion. Nous y reviendrons plus loin.

Le cas de *Don't Look Now*, est un peu différent. Le couple s'effrite par l'intermédiaire de la voyante et de ce qu'elle représente. Ils se disputent à propos de l'existence d'un monde spirituel. L'unique scène de sexe du film est l'illustration parfaite d'un déclin dans la relation mais d'un déclin ponctuel, qui n'est pas définitif. L'amour ne s'éteint pas, il se fragilise. La scène se situe dans la première moitié du film, à une vingtaine de minutes. Les deux personnages sont d'une part, dans un moment de pure intimité et d'amour sensuel et d'autre part, ils sont séparés, ils ne sont pas dans la même pièce et se rhabillent. Cela résonne comme la fin d'une période, la fin d'un amour sans faille. La mort de Christine a fragmenté leur amour non seulement par la perte de l'enfant mais aussi indirectement par l'intervention du mysticisme, sujet sur lequel le couple se dispute.

John et Laura sont souvent filmés séparément ou séparés dans les plans. Par exemple, lorsque le couple a rendez-vous avec l'évêque, ceux-ci ne se placent pas côte à côte mais de chaque côté de l'homme d'église.



Fig.43 John et Laura Baxter avec l'évêque de Venise dans *Don't Look Now* (1973) 00.23.49

109 Notre traduction « They're happy. » Milena dans *Bad Timing* (00.15.15).

110 Notre traduction « That's because they don't know each other well enough yet » Alex dans *Bad Timing* (00.15.20).

Peu de temps après, le couple se parle en étant dans des pièces différentes. De plus, lorsqu'ils sont ensemble dans les plans, ils se parlent, mais ne se regardent pas ou se regardent furtivement. Leurs regards ne se répondent pas sauf dans deux scènes, se situant au milieu du film (00.42.37 / 00.51.18) où le couple se dispute. Dans la première, Laura va rendre visite aux deux sœurs, n'en déplaise à son mari, et dans la deuxième, nous assistons à son retour. Le couple est dans la chambre d'hôtel. Laura raconte à son mari ce qu'elle a vu et entendu mais ce dernier reste fermé et se révolte en fixant sa femme lorsqu'elle mentionne le nom de Christine et ses intentions. Le regard fuyant ou perçant semble être un choix de mise en scène pour éclairer les divergences du couple.

L'inconstance des relations n'est pas uniquement présente dans les relations amoureuses. Qu'elles soient amicales, professionnelles ou de simples connaissances, les relations sont très souvent ambiguës.

Dans *Performance*, Chas semble fasciné par le passé artistique de son hôte mais s'en méfie également. Cette méfiance trouve sa source dans le double jeu continu entre les deux hommes. Les propos sont toujours à double sens. Chas fait croire aux habitants qu'il est jongleur. Il continue d'essayer de leur faire croire ce mensonge alors que Turner et Pherber ont compris qu'il était gangster mais continuent tout de même de rentrer dans son jeu.

Lucy (Michèle Breton), la jeune française qu'hébergent Turner et Pherber, dit ne pas aimer Chas lorsqu'elle le voit pour la première fois. Toutefois, vers la fin du film, elle couche avec lui et a l'air de bien l'apprécier.

Dans *The Man Who Fell to Earth*, Nathan Bryce, en tant que scientifique est fasciné par Newton et son entreprise qu'il veut intégrer. Au fur et mesure du temps passé près de Newton, Bryce commence à suspecter son patron de venir d'une autre planète. Il mène son enquête jusqu'à valider la bonne hypothèse. La confiance qu'il avait en Newton s'essouffle et laisse place à la peur qui le pousse à dénoncer l'identité de l'extraterrestre à la CIA. Plus il cerne le personnage de Newton, plus Bryce semble mal à l'aise face à lui. En revanche, Farnsworth qui le voit très peu, il lui parle essentiellement au téléphone, ne s'est jamais posé la question et n'est pas gêné du tout.

Ces changements de sentiments incessants face à l'autre entraînent parfois un conflit intérieur qui peut aller jusqu'au chaos.

VI.1.2. Chaos intérieurs

Face aux sentiments instables qu'éprouvent les personnages, ceux-ci commencent à s'opposer et à devenir contradictoires. L'opposition des idées entraîne une confusion des sentiments, un désordre qui amène le conflit qui mène parfois à la violence dans le cas de *Performance* et de *Bad Timing*. On a alors affaire à un véritable chaos mental. Le conflit naît bien souvent d'une incommunicabilité où l'on sent une tension qui ne se démêle pas par le dialogue. Le désaccord du couple Baxter sur l'existence ou la non-existence du mysticisme se dit clairement mais ne se débat pas. Les personnages n'argumentent pas et ne confrontent pas leurs idées. John dit refuser de rendre visite aux deux sœurs d'un non radical, mais Laura dit faire confiance à celles-ci. Ils ne communiquent pas plus amplement pour tenter de comprendre la vision de l'un et l'autre. Ils ne communiquent pas non plus sur l'étrangeté de la situation lors de la noyade. Sans la double vue, John n'aurait pourtant jamais pu savoir ce qui s'est passé avant que leur fils Johnny vienne les prévenir.

Par ailleurs, John a des pensées contradictoires. Il refuse catégoriquement de croire à l'existence du mysticisme alors qu'il en est lui-même imprégné, possédant lui aussi un don de voyance. Ce refoulement amène un paradoxe chez le personnage qui fragmente sa perception de lui-même et lui donne une vision parcellaire de sa propre situation. Ceci est mis en scène par trois éléments : l'insertion du plan de la diapositive de l'église, les déplacements de John dans le restaurant lors de la première rencontre avec les deux sœurs et enfin, le montage de circulation engendre une confusion entre les visions et la réalité.

Au moment où John découvre le corps sans vie de sa fille, la diapositive que John venait d'observer quelques minutes avant, réapparaît à trois reprises. Sa présence et l'insistance sur ce plan, suggère l'importance des visions malgré le fait que John ne les prend pas en compte. Lorsque John sort précipitamment de la maison puis entre dans l'eau à la recherche du corps de Christine, nous voyons ensuite un plan de Laura en train de regarder à son tour la diapositive suivi d'un plan sur la diapositive. John plonge dans l'eau. Laura repose la photo sur le canapé où elle est assise et le plan de la diapositive réapparaît mais, cette fois, la couleur rouge s'élargit sur le plan. Lorsque John remonte le corps de sa fille, Roeg use de ralenti et des jump-cut¹¹¹ qui donnent une vision saccadée de l'action. Nous revoyons une nouvelle fois le plan sur la diapositive qui s'élargit avant de revoir les plans de John et Christine au ralenti. Enfin, le rouge de la diapositive recouvre l'entièreté du plan.

La séquence d'ouverture de *Don't Look Now* est paradoxale aux réactions de John. Celui-ci ne cesse de répéter à Laura qu'il ne possède pas le don de voyance et ne cesse de se le répéter à lui-

111 Mise bout à bout de deux plans du même cadre ou presque qui provoque une saute dans l'enchaînement.

même. L'exemple ci-dessus montre qu'au moment de l'accident, John a suivi son instinct sans réfléchir et s'est laissé guider par la double vue qu'il refuse pourtant de suivre. En effet, John sort précipitamment de la maison après avoir regardé la diapositive. Il comprend ce qu'il s'est passé avant même d'avoir vu physiquement le corps de la petite fille et avant d'être averti par son fils. Ce passage montre la contradiction et le refoulement qui réside à l'intérieur du personnage. L'insistance des plans sur la diapositive prouve l'importance du mysticisme et sa présence bien réelle. Si ici, John a fait confiance à sa vision il ne partage pas pour autant ses visions avec Laura et ne semble pas non plus assumer ou supporter l'idée que c'est bien ses capacités mystiques qui l'ont averti du drame et non Johnny qui s'apprêtait à le faire.

Dans la scène suivante, celle du restaurant, c'est la première fois que John aperçoit les deux sœurs. Elle sont attablées juste derrière Laura. John les regarde avec indiscretion et commence à se sentir mal à l'aise. Il les fixe, commence à regarder autour de lui et finit par se lever et tente de fermer la fenêtre en face de lui sous prétexte qu'il « gèle ». Au moment où il ferme la fenêtre, par un courant d'air, la porte du restaurant s'ouvre brusquement. Ce choix de mise en scène n'est pas anodin à ce moment du récit car nous ne savons pas encore qu'Heather est voyante. Ce geste de fermer la fenêtre suivi de la porte qui s'ouvre sonne comme une fatalité. Même si John ne veut pas y croire, ce qui doit se produire se produira. Plus précisément, on pourrait imaginer que la fenêtre et la porte sont métaphoriquement une fermeture et une ouverture sur la voyance. John, sentant qu'Heather possède elle aussi le don, commence à angoisser et ferme la fenêtre par peur qu'elle fasse resurgir en lui des visions qu'il ne veut pas voir et donc qu'il n'écoute pas. Ensuite, la porte s'ouvre instantanément pour suggérer l'idée de fatalité. Malgré le refoulement de John, ce qui doit arriver arrivera. La présence de Heather et Wendy déstabilise John car ce qu'il essaye d'enfouir en lui ne cesse de remonter à la surface. En outre, l'insistance de Laura sur la réalité du mysticisme et la fiabilité des visions, accroisse les doutes de celui-ci et le plonge dans une incertitude chaotique où il ne sait plus faire la différence entre les visions et la réalité.

Dans la première partie, nous avons qualifié le montage de *Don't Look Now* de montage de circulation¹¹². Ceci permet de rendre compte esthétiquement du chaos intérieur de John. À deux reprises, nous sommes confrontés, comme le personnage, à des visions dont nous comprenons qu'il s'agit de visions après coup. Rien ne permet, dans les plans eux-mêmes, de voir qu'il s'agit d'une autre réalité que celle dans laquelle vivent les personnages. Quand le couple visite l'église (00.22.17), John aperçoit Wendy mais sans sa sœur. Dans un endroit isolé, en retrait du groupe, John met ses mains sur son visage. Seul son visage est éclairé. Heather passe en face de lui, derrière une grille sur laquelle elle fait glisser ses mains. Nous revenons sur le visage de John

112 Cf, *infra.*, p. 24-26, chapitre I.1.3.

enfouit dans ses mains, ramené à la réalité par d'autres mains : celles de Laura, qui le font sursauter. Wendy se trouvant dans le groupe de visite, nous pourrions très bien supposer qu'Heather se trouve réellement dans l'église. Pourtant, le renfermement de John sur lui-même à ce moment-là et l'éclairage porté sur son visage comme pour signifier l'accès à l'esprit du personnage ou le passage de la réalité à un rêve, porte à croire le contraire.

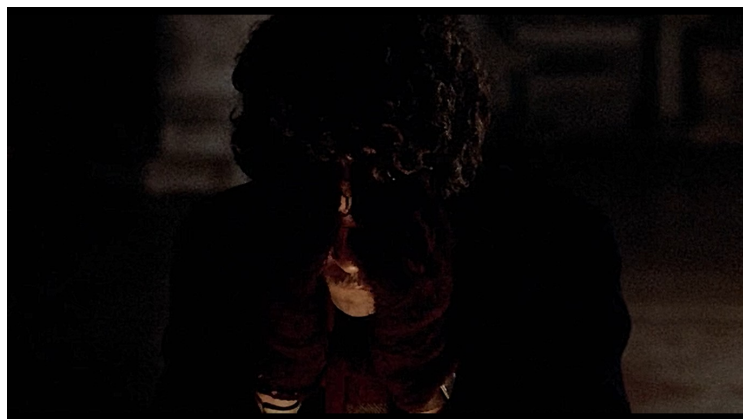
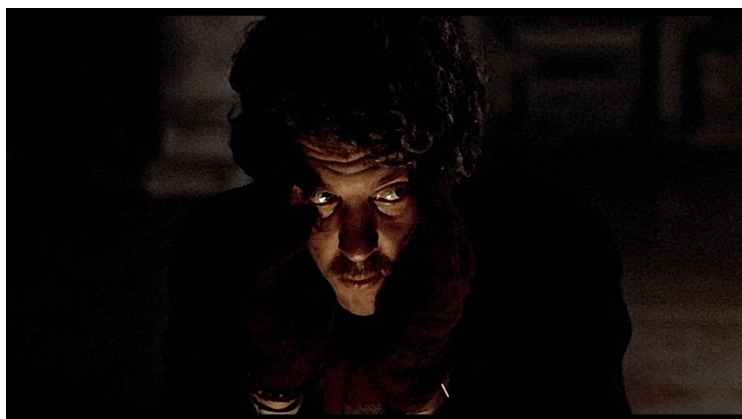


Fig.44 John dans ses pensées dans l'église dans *Don't Look Now* (1973)
00.22.29 + 00.22.38

On pourrait supposer qu'Heather, à ce moment précis, n'est pas présente physiquement mais dans l'esprit de John comme une obsession et un obstacle à son propre refoulement.

Ainsi, le montage de circulation, en plus de faire circuler la couleur dans les plans, comme expliqué au tout début du mémoire, fait aussi circuler des visions où la couleur rouge n'est pas présente, mais qui sont là pour établir le portrait psychologique de John.

Le deuxième exemple est lorsque ce dernier croit voir sa femme et les deux sœurs endeuillées sur un bateau (01.09.35). Le spectateur croit aussi qu'elles sont présentes physiquement avant de se rappeler, comme John, que Laura est en Angleterre. Seulement, le spectateur accepte qu'il s'agit d'une vision alors que le personnage persiste dans son aveuglement au point de croire que les deux sœurs retiennent Laura prisonnière et de le signaler au commissariat.

Le chaos intérieur de John est donc symbolisé, premièrement, par les plans de la diapositive dans la séquence d'ouverture qui viennent contredire le reste du film avec des plans entretenant une confusion entre les visions et la réalité suite au refoulement de John. La contradiction tient du fait que pendant la noyade de Christine, son père fait confiance aux visions sans *a priori*. Après l'accident, le refoulement fait ou refait surface. Enfin, le conflit intérieur de John est accentué par les dialogues lors des disputes du couple. L'insistance de Laura sur l'existence du mysticisme accentue le conflit psychologique de son mari.

De manière plus radicale, le refoulement ou le manque de communication engendre parfois des réactions hystériques ou excessives de certains personnages.

Dans *Bad Timing* aussi, le montage¹¹³ est en harmonie avec la psychologie d'Alex et de Milena. Son aspect désordonné ou émiétté l'est pour que la chronologie soit reconstituée par le spectateur, le film étant une enquête. Cependant, le montage est aussi lié aux comportements des personnages. L'égoïsme et la jalousie d'Alex, l'insatisfaction de Milena malgré la passion débordante est un vrai casse-tête autant que l'enquête pour les inspecteurs. Seulement, l'enquête peut se résoudre contrairement à la relation qui est dans une impasse indépendamment de la volonté des deux personnages. Ceci engendre des réactions excessives, des cris, des coups. Une scène en particulier met clairement en évidence le chaos intérieur puisque qu'elle est imaginée et non réellement vécue (00.42.03). Alex vient d'apprendre que Milena est mariée à Stefan Vognic. Lui et Milena sont tous les deux allongés dans le lit pour discuter. Elle lui dit que ce n'est pas important qu'elle ne lui a pas dit qu'elle était mariée. Il n'y a pas d'agressivité jusqu'à ce qu'Alex s'emporte violemment en étranglant la jeune femme en criant : « Pas important pour qui¹¹⁴ ? ». Des plans de réanimation de Milena aux urgences apparaissent. Puis, nous revenons au couple allongé paisiblement dans le lit où Alex redit la même phrase calmement, sans violence. Ce passage témoigne d'une retenue de la part d'Alex qui, avec le temps finira par resurgir¹¹⁵. Cette scène montre le conflit d'Alex contre lui-même. C'est le comportement jaloux, possessif et violent qu'il tente d'étouffer mais qui ressurgit et qui lui est reproché par Milena mais qu'il ne reconnaît pas. En conséquence, la réaction de Milena face à ces agissements est, certes excessive mais témoigne d'une profonde détresse qu'il n'est plus possible pour elle d'exprimer autrement.

Les réactions hystériques semblent être les seuls moyens de se libérer. L'aliénation de Newton aux écrans de télévision et à l'alcool finit par l'obséder et le posséder à tel point qu'il ne sait plus comment s'en débarrasser. Rivé sur les multiples écrans, il crie, les yeux remplis de détresse : « Sortez de ma tête...Tous¹¹⁶ ! » et « Laissez mon esprit tranquille¹¹⁷ ! » Ce genre de comportement cache une crise interne qui résulte d'un conflit intérieur non verbalisé. Newton ne se confie jamais à qui que ce soit, même pas à Mary Lou qui, juste avant cela, lui ordonne de ne pas allumer ses écrans et de lui parler. L'extraterrestre est prisonnier de ses addictions et n'obéit plus qu'à elles.

L'emprise que l'alcool et la télévision ont sur Newton l'empêche de réaliser son but. La dépendance est si intense qu'elle prend le dessus en n'importe quelle situation, même lorsque

113 Cf, *infra.*, p. 29-31, chapitre I.1.5.

114 Notre traduction « Not important to whom ? » Alex dans *Bad Timing* (00.43.33).

115 Cf, *infra.*, p. 131-132, chapitre VI.2.2.

116 Notre traduction « Get out of my mind...all of you ! » Newton dans *The Man Who Fell to Earth* (01.00.04).

117 Notre traduction « Leave my mind alone ! » Newton dans *The Man Who Fell to Earth* (01.00.12).

l'extraterrestre désire à tout prix résister. Lorsque les scientifiques veulent lui retirer ses lentilles, Newton proteste et leur explique qu'il doit le faire lui-même, ils lui servent alors un verre pour lui retirer la pince des mains. La tentation était trop forte et Newton cède. La volonté du personnage est toujours contrecarrée par une force supérieure qui l'écrase. Il cède sans le vouloir mais c'est plus fort que lui. La douceur que Mary Lou lui réservait au début de leur rencontre s'est changée en exaspération. Mary Lou ne comprend pas et ne supporte plus son comportement. Pourtant, lorsque que la CIA lui enlève Newton, elle hurle à Farnsworth qu'elle refuse son argent et qu'elle veut seulement retrouver « Tommy », comme elle le surnomme.

Le manque de communication, ici aussi, provoque le chaos dans les relations collectivement et individuellement. Le trouble intérieur de Newton (sa double identité cachée) est dévoilée à Mary Lou sans préparation par le dialogue. La vue du vrai corps de Newton entraîne un choc tellement fort pour Mary Lou qu'elle hurle et se voit paralysée de peur. Cette séquence met en scène le mal-être et le tiraillement de Newton entre sa famille et Mary Lou, et, le traumatisme de cette dernière. Le traumatisme de l'extraterrestre d'abandonner sa famille pour la Terre en dissimulant son apparence devient aussi celui de la jeune femme car elle pensait le connaître. Un plan rend compte de cela. Mary Lou, terrifiée, est partie se réfugier dans la cuisine pour tenter d'évacuer et d'intégrer ce qu'elle vient de découvrir. Par un procédé d'anamorphose, notre vision est largement déformée, comme si l'on regardait dans un œil de bœuf. Si ce n'est pas un plan subjectif, il n'en est pas loin puisque l'anamorphose sous-entend une perte de repère de la réalité. Mary Lou est perdue, elle pensait connaître le monde dans lequel elle vit et ne sais plus si ce qu'elle vient de vivre est bel et bien vécu ou rêvé d'où la déformation de la vision.



Fig.45 Mary se réfugie dans la cuisine après avoir découvert la vérité sur Newton dans *The Man Who Fell to Earth* (1975) 01.29.43

La réaction de Mary Lou replonge Newton encore plus dans le souvenir douloureux de sa famille sans défense et de son impuissance face à l'univers. Les plans suivants nous montrent l'extraterrestre, sur sa planète, fermer lentement les yeux de désespoir voyant ses proches s'éloigner

au loin avec les « pourquoi » de Mary Lou en fond sonore. Enfin, la séquence se termine par un plan qui ressemble à un autre que nous avons déjà commenté :

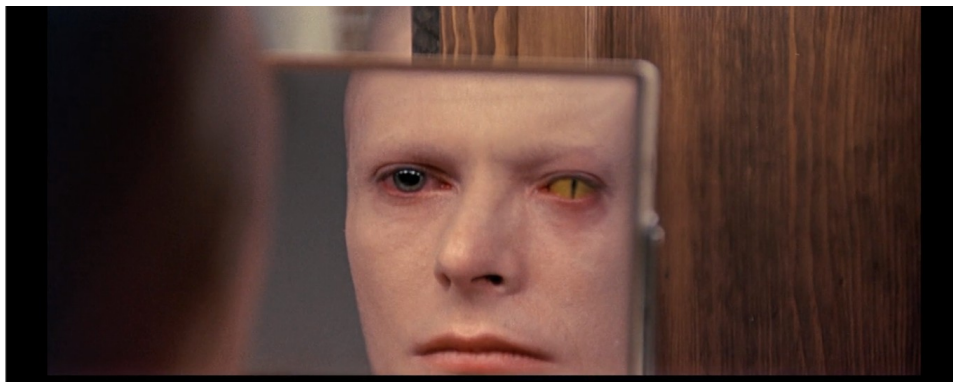


Fig.46 Newton reprend son apparence humaine dans *The Man Who Fell to Earth* (1975)
01.30.03

Ce plan (Fig.46), est une synthétisation en image de ce que traverse l'extraterrestre. Premièrement, le regard dans le miroir suppose un examen de soi. Newton est constamment tourné vers le passé et ne vit au présent que pour retrouver ce passé dans le futur. Ensuite, le mélange entre les deux identités (humain et extraterrestre), par les yeux de différentes natures, indique bien au spectateur que c'est précisément cette quête d'identité et son passé perdu qui sont à l'origine de son malaise.

Ainsi, ces exemples témoignent d'une inconstance forte des protagonistes face aux autres et à ce qui les entoure. Cette instabilité émotionnelle finit donc par éclater, étant restée trop longtemps enfouie. En revanche, si nous avons pour l'instant axé la réflexion sur l'intériorité des personnages, nous pouvons aussi l'élargir en nous attardant sur la présentation physique de ces personnages. L'enjeu ici est de montrer comment le cadrage des corps contribue à ce portrait psychologique instable.

VI.2. Le corps fragmenté

Si les émotions des personnages sont parfois contrastées et paradoxales, l'apparition de leur corps à l'écran est aussi quelque fois éclatée. Dans l'ensemble, les corps ne sont pas souvent filmés dans leur entier. Le cadre est souvent serré, il y a beaucoup de plans rapprochés taille ou épaule. En outre, le cadre peut être encore plus serré avec des gros plans voire des très gros plans allant chercher des parties du corps de certains personnages, en l'occurrence féminins. La fragmentation des corps féminins est récurrente dans les films de Nicolas Roeg pour signifier l'érotisme et le désir

sexuel et/ou amoureux.

Le fragment corporel est donc d'une part érotique mais il est également traumatique dans le sens où l'amour a toujours plus ou moins pour issue la mort, remplaçant l'amour par le traumatisme. En revanche, nous verrons aussi que le fragment traumatique n'est pas toujours lié à l'érotisme et qu'il peut aussi exister autrement. Ce type de fragment n'est pas de la même nature que les autres et naît de l'utilisation de l'arrêt sur image. Ce n'est pas le corps qui est fragmenté à proprement parler, c'est l'action qui est saccadée. L'apparition d'un corps à l'écran fragmente le défilement des plans en cassant la régularité de ce défilement.

VI.2.1. Fragments érotiques

Dans la deuxième partie, nous avons émis l'hypothèse que *Bad Timing* pouvait s'interpréter du point de vue d'Alex. Ainsi, certains cadrages témoignent d'une érotisation du corps de Milena. L'attirance qu'éprouve Alex pour Milena est essentiellement sexuelle. Par le cadrage, le corps de la jeune femme est fragmenté en mettant en évidence les parties désirées par Alex. Lors de la rencontre entre les deux protagonistes dans les premières minutes de film, bien que se faisant sous le signe de la séduction, c'est bien le cadrage qui ajoute une tension sexuelle supplémentaire en isolant l'entrejambe de Milena par un gros plan. Les deux personnages se rencontrent au milieu d'une fête, Milena est vêtue d'une robe légère et provocatrice. C'est elle qui aborde Alex physiquement en empêchant ce dernier de passer avec sa jambe, mais lui, plus pudique et refoulant ses désirs sexuels la convoite en l'observant. Beaucoup de choses passent par le regard et ce regard désirant se traduit grâce à trois gros plans : celui sur l'entrejambe de Milena, suivi d'un autre sur la main de celle-ci qui tend son numéro de téléphone à Alex, et un dernier situé à vingt huit minutes de film, sur la bouche de la jeune femme qui accentue sa sensualité. Ces trois plans rendent compte d'une forte attirance sexuelle d'Alex envers Milena. L'entrejambe renvoyant directement au sexe féminin qui renvoie à l'acte sexuel, la main fait allusion au toucher et au fait d'être touché et la bouche évoque le baiser.

Ce choix de découpage avec cette fragmentation du corps de la jeune femme dit quelque chose de la nature de la relation des deux personnages. L'attirance qu'éprouve Alex envers Milena est essentiellement physique. Les gros plans sur le corps de Milena et non sur celui d'Alex place celle-ci au rang de proie et Alex de prédateur. Milena devient au fur et à mesure un objet d'assouvissement sexuel plutôt qu'une véritable âme sœur¹¹⁸. La passion fait vivre le couple jusqu'à

118 On se rapproche de la définition d'un aspect de la jouissance au sens lacanien : « la jouissance de la transgression ». Lacan prend pour exemple les œuvres de Sade et de ses personnages libertins. Le libertin ne désire pas des âmes mais des corps. Bien qu'Alex ne soit pas réellement un libertin, son intérêt principal est bien le corps de Milena. La

éclater car leurs intentions personnelles sont différentes. Le cadrage témoigne du regard d'Alex sur Milena mais pas réciproquement. Donc, cette fragmentation du corps est un choix qui oriente le regard du spectateur sur la narration en y voyant une érotisation pensée par le personnage masculin. Cette fragmentation prépare aussi indirectement au dénouement au cours duquel Alex, pris par une pulsion sexuelle presque meurtrière, viole Milena et ce viol implique deux parties du corps présentes dans les gros plans évoqués : la bouche et l'entrejambe. Ces plans indiquent également un rapport de propriété. Alex veut Milena et veut la garder près de lui, la contrôler. Il désire posséder son corps et chacune de ses parties : « Je veux que tu sois mienne¹¹⁹ » dit-il.

Ce choix de cadrage induit la question du point de vue qui, ici, insinue soit qu'il s'agit de plans subjectifs du regard du personnage, soit qu'il s'agit de plans émanant inconsciemment de son esprit et donc insinués par le cinéaste car, concernant celui de l'entrejambe, l'angle de prise de vue ne peut rendre compte du regard d'Alex. Celui-ci est debout alors que le plan suppose d'être à genou. Cela ne peut donc pas être un regard subjectif. Toutefois, nous pouvons tout de même affirmer que, dans les deux cas, nous nous plaçons à travers un regard masculin, que le regard soit diégétique ou extra-diégétique.



Fig.47 Plan d'Alex et Milena suivi d'un gros plan sur l'entrejambe de la jeune femme dans *Bad Timing* (1980) 00.08.19 + 00.08.20

conséquence de ce désir sur l'Autre (grand Autre qui se désigne par ce qui est extérieur à soi, en opposition avec le petit autre qui est considéré comme un autre qui nous ressemble, un autre moi) entraîne un morcellement du corps de ce dernier. Cf, Lacan Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 237.

119 Notre traduction : « I want you to be mine » Alex dans *Bad Timing* (01.21.52).

Ceci rappelle une idée qui s'applique au cinéma en général et qui a été soulevée par Laura Mulvey, notamment dans les années 1970 avec l'article « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Elle constate et démontre le fait que le cinéma a majoritairement un regard hérité d'une société patriarcale. Les femmes sont ainsi souvent représentées du point de vue des hommes, c'est-à-dire en femme fatale attirante et séduisante. « La femme exposée comme objet sexuel est ainsi le motif récurrent du spectacle érotique : des pin-ups au strip-tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capte le regard, joue pour lui, et signifie le désir masculin¹²⁰. » Le titre de la troisième partie de ce même article illustre très bien ce regard d'Alex sur Milena : « La femme comme image, l'homme comme vecteur du regard¹²¹ »

Les films de Nicolas Roeg ne semblent pas faire exception. En effet, dans *Performance*, le personnage de Pherber est très érotisé et n'a pas d'autre rôle que d'amener un fond érotique afin de participer à la « transformation¹²² » de Chas. Le rôle de Pherber est d'être simplement un passage entre la vie de gangster de Chas et sa « nouvelle » vie et de l'ouvrir à d'autres pratiques sexuelles.

De plus, au tout début du film, après l'ouverture où l'on voit Chas faire l'amour avec une femme qui nous est inconnue, c'est le matin, les deux personnages se préparent pour leur journée. Chas ignore presque la jeune femme qui lui propose son petit déjeuner. Alors qu'elle s'habille, avant de mettre sa culotte, nous voyons ses fesses dénudées dans le reflet d'un miroir. Suit un plan de Chas de dos en train de se lever. Le plan sur le miroir n'est pas subjectif puisque Chas ne la regard pas mais reflète la froideur entre Chas et la jeune femme, qui, on le devine rapidement est prostituée. L'isolement de cette partie du corps nous suggère l'indifférence morale de Chas à l'égard de cette femme et son intérêt sexuel.

120 Mulvey Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Screen* [en ligne], 09/01/1975, Vol.16, n°3, p. 11 (de la revue originale. p. 4 du lien). [consulté le 31/05/2021]. URL : https://zintv.org/wp-content/uploads/2018/07/plaisir_visuel_et_cine_ma_narratif.pdf (traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy).

121 *Ibid.*, p. 11.

122 Dans sa thèse, Andrew Mark Patch cite Mark Gallagher qui soutient l'idée que la place des personnages féminins dans les films psychédélics est toujours réduite au plan sexuel, dans une optique de transformation d'un personnage masculin. « Like many ostensibly countercultural texts, *Performance* and other psychedelic films represent women in disempowered, conservative ways. The subgenre offers familiar iconography of female objectification, as women frequently appear bare-chested or fully naked, unlike their male partners. Additionally, and partly owing to their exploitation-film heritage, films in the subgenre regularly pose threats of sexualised violence to their female characters, despite the women's already limited roles in relation to male protagonists. Frequently, women function principally as catalysts for male transformation. Ultimately, then, while the psychedelic film promises a forum for altered or raised consciousness and for liberation from both social and narrative constraints, it tends to reaffirm traditionally male notions of artistic production and of psychological and physical bases of identity. » Patch Andrew Mark, « Nicolas Roeg / Chromatic Cartography », *op. cit.*, p. 112.



Fig.48 Reflet des fesses de la prostituée dans un miroir dans *Performance* (1970)
00.03.02

Si les deux premiers exemples présentent les personnages féminins comme des objets sexuels, ce n'est pas le cas des deux suivants. La fragmentation des corps avec une connotation sexuelle peut aussi émaner d'un vrai désir amoureux.

Dans *Walkabout*, le jeune aborigène est attiré par la jeune fille qui sera bientôt une femme. Il l'observe et tente de la séduire. À quarante quatre minutes de film, c'est la nuit, la jeune fille étale un calmant sur ses jambes douloureuses. Juste avant cela, un très gros plan du visage de l'aborigène montre qu'il la regarde discrètement. Ensuite, le cadre isole les jambes de la fille, ainsi que sa main qui étale le médicament. En face d'elle, l'aborigène la regarde, lui demande si ses jambes lui font encore mal et ajoute qu'elle a la peau douce. Le cadrage s'est resserré sur chacun des deux visages. Puis, Roeg insère une succession de cinq plans de branches d'arbre s'apparentant à un corps féminin avant de revenir sur les visages des deux protagonistes.



Fig.49 Branches d'arbre suggérant le sexe féminin dans *Walkabout* (1971)
00.44.32 + 00.44.36

Les branches sont associées symboliquement à des jambes de femmes. Certaines fissures ou séparations de branches évoquent le sexe féminin avec en fond sonore un léger souffle appuyant la connotation érotique. Ainsi, l'érotisme est appuyé ici par l'analogie entre les branches et les jambes. Les jambes seules sont, certes, objet de désir pour le jeune aborigène mais l'analogie vient confirmer cette idée.

Dans *Don't Look Now*, la seule scène érotique du film¹²³, (00.29.10) montre John et Laura dans un moment de relâchement pendant la triste période qu'ils sont en train de vivre. On peut repérer, à nouveau, une insistance sur les mains. Ce sont elles qui commencent le contact en provoquant le désir sexuel et qui le terminent lorsque les personnages enfilent leur habits. Les mains déshabillent et rhabillent dans cette même séquence. Tout au long de la scène, le cadre suit le mouvement et porte également une attention aux visages des deux personnages. La caméra bouge au même rythme que les protagonistes en mettant en évidence leurs mains qui, par leur toucher et leur importance, portent en elles-mêmes le caractère érotique de la scène, en plus des plans sur les visages. Le resserrement sur les visages, ensemble dans le plan ou séparés, est présent pour montrer l'effet de ce que les mains ont enclenché. Même lorsque John ou Laura se rhabillent, les mains ne perdent pas leur caractère érotique puisque la musique émotionnelle de Pino Donaggio reste également présente sur ces plans, même si l'effet paradoxal de les montrer se rhabiller à l'intérieur de la scène de sexe souligne une dissonance dans la relation.

De façon plus brève, les mains ont aussi un caractère érotique dans *The Man Who Fell to Earth*. Lorsque Newton dévoile son apparence à Mary Lou, des plans du couple extraterrestre apparaissent pour entrecouper la scène avec Mary Lou. Il semblerait que le toucher, les caresses soient la manière de faire l'amour pour l'espèce de Newton. Dans ces plans, nous voyons les deux êtres humanoïdes s'enlacer dans ce qui s'apparente à une danse. Leurs corps sont recouverts d'un liquide blanc apparu probablement par sécrétion. Mary Lou, une fois le choc visuel passé, revient prudemment vers Newton. Il s'est allongé sur le lit, elle le rejoint et lui prend la main pour y déposer un timide baiser. La jeune femme passe sa main au dessus du corps de l'extraterrestre, sans le toucher. Sa main est située au centre du cadre et le plan est raccordé avec celui des mains du couple extraterrestre pour signifier l'érotisme de ce geste.

Ainsi, pour créer un effet d'érotisme, le cinéaste choisi la fragmentation des corps féminins par le gros plan en s'appropriant l'œil des personnages masculins. Dans certains cas, la connotation de ces fragments est double. Elle est d'une part, comme nous venons de l'expliquer, érotique et d'autre part, traumatique.

123 La scène d'amour entre John et Laura a été censurée à la sortie du film pour sa trop grande vérité. Selon Nicolas Roeg, cette scène a choqué car elle reproduisait ce qu'un couple aurait réellement fait dans la réalité. Cf, Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, op. cit., p. 164-167.

VI.2.2. Fragments traumatiques

La fin des relations amoureuses se terminent toujours par un événement tragique où bien souvent, la mort est présente. Et, l'érotisme de la relation amoureuse y est souvent lié. Les deux exemples les plus pertinents sont *Bad Timing* et *Walkabout*.

Les fragments corporels de Milena que nous avons déjà relevés, mettent en lumière des éléments sur lesquels le couple est en désaccord. Ce que veut Milena est une relation passionnée avec un homme qui la respecte et qui ne l'aime pas seulement pour son physique. Alex ne saisit pas cela. La bouche et l'entrejambe que l'on voit en gros plan ont une connotation érotique et fonctionnent ainsi comme une métonymie. Ces plans renvoient directement aux désirs charnels. Le sexe est justement ce qui les lie en premier lieu, mais c'est aussi ce qui les désunit. L'attrance première est physique mais avec le temps, Milena souhaite un changement qui n'a pas eu lieu et qu'Alex ne veut pas et ne comprend pas. C'est une relation qui vit sous le signe du décalage, de l'incommunicabilité. Ils ne sont jamais vraiment sur la même longueur d'onde. Les gros plans sur le corps de Milena sous-entendent une faille dans la relation qui porte sur l'objet de ces mêmes plans. Les désaccords au sein de la relation laissent place peu à peu à la violence, jusqu'à son paroxysme à la fin du film. Et, cette violence déclenche toute cette remémoration du passé par Alex. La bouche sensuelle de Milena que l'on voyait en gros plan se transforme en une bouche à l'agonie, inerte, avec des tubes pour maintenir la jeune femme en vie.

Suite à l'opération de Milena pour la sauver, un nouvel élément fait son apparition : la cicatrice sur son cou. À la fin du film, Alex revoit Milena. Ils se croisent par hasard dans la rue. Elle sort d'un taxi et lui y entre. Leurs regards se croisent rapidement et un zoom met en évidence la cicatrice de Milena. On peut supposer que ce plan agit, d'une part, comme une condamnation de l'acte horrible qu'a commis Alex, et d'autre part, comme un rappel et un regret du personnage et surtout, c'est le symbole de leur relation désastreuse. La vision inattendue de Milena à ce moment-là fait monter en lui un désir de lui parler. Cependant, la vue de cette cicatrice fait resurgir le passé. Les yeux de Milena le fixent, remplis de rancune, tandis que ceux d'Alex semblent rongés par la culpabilité. Le plan sur la cicatrice est une fragmentation corporelle dont le symbole est le résultat tragique de cette incommunicabilité.

Dans *Walkabout*, le désir qu'éprouve l'aborigène envers la jeune fille est concrétisé vers la fin du film par une danse de séduction qui, plutôt que d'attirer celle-ci, la repousse. Rejeté, le jeune aborigène fini par se suicider. Les jambes de la jeune fille, au départ vecteur d'érotisme deviennent, à ce moment du film, un souvenir douloureux puisque inaccessible. Le suicide du personnage vient d'une humiliation profonde du rejet amoureux, qui, dans le film, englobe peut-être une idée plus

large : le déni de la culture aborigène par les occidentaux.

Le fragment corporel n'est pas la seule manière de provoquer un effet traumatique. Dans *Bad Timing*, la présence d'un arrêt sur image (01.23.17) fragmente soudainement le film par l'arrêt du défilement des images et met l'accent sur le geste violent d'Alex et la perplexité de Milena face à cet acte. La scène en question est celle où Alex retrouve Milena, un mois après que celle-ci s'est enfuie (Fig.20). Milena le rejette dans un discours assez décousu et provocateur où elle laisse entrevoir une indécision. Elle est perdue, et l'agressivité verbale lui sert de couverture tandis que l'impuissance d'Alex face à la situation fait montrer une impatience qui se traduit par la violence physique. Alex frappe la jeune femme au visage à deux reprises. Le photogramme gelé est un gros plan sur la réaction pleine de détresse et de surprise de Milena.

Par ailleurs, on peut noter une analogie entre l'amour et la douleur dans deux exemples. Au Maroc, pendant la demande en mariage d'Alex où le couple semble à peu près heureux, même si Milena rejette la proposition, les plans alternent entre le couple et un numéro de charmeur de serpents. Le serpent est un animal changeant. Il mue et se transforme en renaissant avec une nouvelle peau. Le serpent peut être vu ici comme un tournant négatif à venir. Le reptile a pour connotation la perfidie : animal de l'ombre, il est présage de malheur. Le malheur en question est l'overdose de Milena et le sadisme et la cruauté d'Alex suite à cet événement tragique.

Ensuite, à deux reprises le sexe est associé à la douleur (00.32.13 + 01.11.03). Dans les deux cas, deux scènes s'entremêlent : le couple en train de faire l'amour et Milena, à l'hôpital, subissant une opération pour l'aider à respirer dans la première scène et un examen de dépistage de viol dans la deuxième. Le couplage entre ces deux événements révèle un sentiment contrasté de douleur et de plaisir qui rend ainsi prisonniers les personnages de leur propre plaisir. Ce qui au départ leur donnait une sensation de bien-être s'est changé en un souvenir tourmenté.

Donc, les fragments érotiques/amoureux et traumatiques sont étroitement liés et engendrent une perte de repères sentimentaux chez les personnages. Cependant, les sentiments envers les autres ne sont pas les seuls bouleversés et s'étendent à leur relation au monde. La perturbation émotionnelle entraîne avec elle une perte de repère spatio-temporel.

Chapitre VII. L'ambivalence spatio-temporelle

L'espace dans les films de Nicolas Roeg, est intrinsèquement lié à la psychologie des personnages. Leurs chaos intérieurs débordent de leurs seules intériorités. Vient alors se greffer des indices sur ces personnalités et leurs angoisses et obsessions dans l'espace qui les entoure. L'enjeu est donc de déceler une relation entre l'espace, son esthétique (c'est-à-dire son aspect) et la

perception que les personnages ont ou auront de ce même espace ainsi que ce que l'espace vient révéler ou appuyer sur la psychologie de ceux-ci, car, comme le dit André Gardies, « l'espace n'a de sens que pour autant qu'il est saisi par un sujet¹²⁴ ». La réflexion de Gardies nous servira d'appui pour celle qui nous est propre. Il s'agit ici d'examiner l'espace narratif¹²⁵. Il s'agit d'un espace faisant corps avec les personnages et la narration, il s'inscrit « en tant que "force" du récit¹²⁶ ». L'espace n'est donc pas un simple décor mais devient acteur et prend part au récit et parfois l'oriente.

L'ambivalence de l'espace se distingue de deux manières. Premièrement, parce que l'espace sublime les sentiments contradictoires des protagonistes et, deuxièmement, parce qu'on observe un décalage entre ce que croient les personnages et ce qui est suggéré dans son esthétique. Dans le premier cas, la sublimation s'effectue par l'emploi de la couleur. Le rouge et le vert imprègnent les murs, les vêtements ou les objets en y glissant une double signification qui vient scinder en deux la perception de l'espace aussi bien pour les personnages que pour les spectateurs. L'espace, dans ce cas précis, peut alors être qualifié d'espace chromatique. Dans le second cas, l'espace est trompeur pour les personnages. L'environnement dans lequel ils vivent se voit être totalement différent de ce qu'ils avaient imaginés. Aussi, la représentation de l'espace peut se modifier en fonction des rencontres des protagonistes au cours des films.

Ainsi, la conception de l'espace épouse l'atmosphère et la psychologie des personnages. La fonction de l'espace, dans ce cas précis, est modélisante car représente fidèlement les sentiments des protagonistes et leurs ambivalences. Ce faisant, cette manière de concevoir l'espace laisse entrevoir la possibilité de parler « d'espace pensant ».

En conséquence de ces deux manières d'appréhender l'ambivalence de l'espace, on peut tenter d'y voir une dissociation de l'espace et du temps dans certaines situations, malgré l'expression « espace-temps » que nous avons déjà pu utiliser dans les pages précédentes.

Suite à cette dissociation, il s'agira d'analyser l'importance du temps, dans ce qu'il représente en lui-même. C'est-à-dire que l'enjeu est de cerner la place du temps dans la narration et non d'analyser la structure temporelle des films. L'importance du temps d'un point de vue structurel et narratif le place dans une position d'entre deux entre un temps extérieur à la narration (un temps qui appartient entièrement au réalisateur) et pleinement intégré au récit au point où l'emploi de l'expression « temps personnage » ne serait pas absurde. Le temps, jamais nommé par les personnages, est toujours la source de leurs tourments et de leurs complications.

124 Gardies André, *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993, p. 115.

125 Nous utilisons la formulation « espace narratif » dans le même sens qu'André Gardies, c'est-à-dire comment l'espace est utilisé pour la narration et non comment la narration utilise l'espace. « Il s'agira moins ici, de l'espace de la narration que de l'espace dans la narration. ». Cf, *Ibid.*, p. 105.

126 *Ibid.*, p. 13.

VII.1. Des repères perturbés

Dans les cinq films, les personnages, en plus d'être tiraillés entre des sentiments paradoxaux sont tiraillés entre deux espaces : le foyer et un ailleurs qu'ils découvrent. Le foyer est perdu ou fui. L'ailleurs est, premièrement perçu comme calme et apaisant ou, dans le cas de *The Man Who Fell to Earth*, la Terre est un moyen de retrouver le calme et l'apaisement du foyer, et deuxièmement, l'ailleurs est perçu comme menaçant. Cette atmosphère menaçante est mise en évidence par une utilisation de la couleur bien précise. Observons comment dans *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing*, le passage du premier espace au second est mis en évidence par la couleur pour souligner les dangers potentiels d'un espace (pourtant appréhendé comme bienveillant) et les sentiments éclatés qu'éprouvent les personnages à l'intérieur d'eux-mêmes. C'est le dialogue entre le rouge et le vert qui, dans leur complémentarité, rend compte de l'atmosphère d'un lieu résultant du chaos intérieurs des personnages. Cette première idée nous conduira à nous demander si les espaces, dans ces trois films, peuvent être qualifié d'« espaces pensants » ?

Ensuite, nous verrons que la perception des personnages envers leurs espaces dans *Walkabout* et *The Man Who Fell to Earth* peut s'avérer changeante et s'explique par les rencontres que font les personnages principaux.

VII.1.1. Espaces chromatiques significants

La relation des personnages à leurs environnements est très souvent ambivalente. Les lieux d'action s'appréhendent en lien avec ce que ressentent les protagonistes. Toutefois, il ne s'agit pas ici de rendre compte de la forme ou de la couleur que prend l'espace en fonction du regard du personnage. Il s'agit plutôt de la proposition inverse. L'espace, tel qu'il est présenté nous donne des indices sur la tournure que prendront les événements qui vont suivre ou, plus largement, reflète l'instabilité dans laquelle vivent les protagonistes. Donc, outre leur fonction narrative évidente (la définition d'un espace est essentielle à toute narration), les espaces ont également une fonction modélisante. Comme annoncé précédemment, entendons « espace modélisant » comme un espace qui s'accommoderait volontairement à la narration en produisant une atmosphère chromatique inhérente à l'intériorité des personnages. Ce ne serait pas l'espace perçu par les personnages mais

l'espace retranscrivant leur chaos intérieur grâce à des procédés tels que la couleur ou le montage¹²⁷. Au vu de l'importance de la couleur au niveau narratif et esthétique, nous pourrions également aller jusqu'à parler de scénarios chromatiques. L'emploi de la couleur est étroitement lié au scénario. Elle guide le regard du spectateur, appuie les sentiments des personnages et parfois, annonce les émotions futures ou même la tournure que prendront les événements. La couleur est un facteur capital de notre lecture des films et va parfois jusqu'à être un élément central comme on a pu le voir avec *Don't Look Now* et le plan de la diapositive.

Ainsi, commençons par caractériser l'utilisation du vert et du rouge dans trois films du corpus : *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing*. Il semblerait que le vert agisse comme une conséquence du rouge. Plus précisément, dans *Performance*, le vert agit comme une conséquence du croisement des deux faces du rouge¹²⁸. La première apparition du vert dans *Performance* se situe lorsque Chas cherche une chambre. Une lumière verte vient caresser l'espace et le corps de Pherber lorsqu'elle rencontre Chas pour la première fois. On remarque également une lumière rouge dans la pièce d'à côté, mise en évidence par la vitre transparente. Au fur et à mesure que l'on avance dans la scène, la lumière verte vient caresser aussi le visage de Chas, sur le point d'intégrer l'univers dont fait partie la jeune femme. L'utilisation du vert semble, au départ accentuer la sensualité du personnage féminin mais semble plutôt annoncer un univers malsain dont Chas vient de franchir les portes. Le vert n'est visible qu'à ce moment-là du film et lorsque nous voyons Chas seul dans sa chambre pour la première fois quelque temps après.

Le vert, proche du verdâtre, insinue une maladie, une infection, un univers et un décor insalubre. Le rouge semble sublimer les actes des personnages (la sensualité et la violence) et le vert semble plutôt indiquer une atmosphère globale qui se place sous le signe de la malsanté. On peut supposer que le vert pourrait agir comme un avertissement pour le spectateur d'un mauvais pressentiment sur ce qui va suivre pour Chas et le rouge serait justement l'élément de l'espace qui trompe le personnage et peut-être le spectateur lorsqu'il découvre les lieux. On pourrait penser qu'il s'agit d'un endroit libre, désintéressé ou l'on se sent en sécurité. Toutefois, nous savons que ce n'est pas le cas.

127 L'argument se rapproche alors de celui d'Antoine Gaudin et de ce qu'il appelle « l'image-espace ». Selon lui, l'image-espace reverrait à un cinéma où l'espace n'est pas simplement l'arrière plan du film mais où celui-ci participe activement au récit. L'espace participe au sujet-même du film. « L'espace n'est plus un *donné* (une évidence de la représentation), il redevient un *problème* (une question vive inscrite au cœur des formes filmiques). » Cf, Gaudin Antoine, « L'image-espace : proposition théorique pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [en ligne], n°10, Juillet – Décembre 2014, p. 6-31. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://journals.openedition.org/miranda/6216>

128 Cf, *infra.*, p. 50-53, chapitre III.1.1.



Fig.50 Lumière verte imprégnant le décor et Pherber / Ajout d'une lumière rouge dans la pièce d'à côté / La lumière verte arrive aussi sur le visage de Chas dans *Performance* (1970)
00.41.08 + 00.41.20 + 00.41.36

Une affiche du film met en évidence le contraste du rouge et du vert indissociables, mettant en évidence, par la même occasion, l'issue malade de la rencontre entre Chas et Turner (Fig.51). D'un côté Turner vit sa vie habituelle avec Pherber et Lucy (le rouge sensuel imprègne les murs), et de l'autre, Chas et Turner. Le Turner de gauche et Chas, à droite, ont la même expression d'abattement alors que le Turner qui se trouve à droite, juste à côté de Chas, a une expression sereine.



Fig.51 Affiche américaine de *Performance* de 1970 par Warner Bros

Ce n'est pas pour rien que les couleurs utilisées par Roeg sont des couleurs complémentaires. Le rouge et le vert sont autant opposés que liés. Notons également ce qui est écrit en dessous des deux images de l'affiche. Sous l'image de gauche il est écrit « This film is about madness. And sanity. Fantasy. » et sous l'image de droite : « And reality. Death. And life. Vice. And Versa. ». Le rouge renverrait donc à la folie, la santé et la fantaisie. On peut noter le paradoxe de cette affirmation. Explicitement, on pourrait dire qu'il s'agit de l'environnement naturel des personnages de Chas et Turner. La folie rejoint les deux modes de vie (gangster et hippie). La santé revient à dire la santé de l'esprit, la routine. Leurs esprits ne sont pas perturbés par autre chose qu'eux-mêmes. Enfin, la fantaisie est synonyme d'imaginaire. Le film est un voyage imaginaire à travers la psychologie des personnages. En opposition, mais tout de même de manière complémentaire, le vert renverrait à la réalité, la mort, la vie et vice versa. On peut aussi seulement prendre en compte le mot « vice » pour le dernier mot, étant suivi d'un point sur l'affiche. Cela laisse penser que « Vice » se pense d'avantage seul que suivi de « And Versa ». Les mots pour décrire le film se mélangent comme les esprits et émotions se mêlent les uns dans les autres.

Le vert amènerait une atmosphère malsaine émanant d'une rivalité « réelle » qui aboutit à la mort

de l'un et la mort potentielle de l'autre (le film se termine quand Chas est emmené en voiture par les membres du gang. On peut imaginer qu'ils ont l'intention de le tuer quelque part).

En résumé, le rouge tient à la vie respective des deux personnages (la violence pour l'un et la sensualité pour l'autre) et le vert représente la conséquence néfaste du croisement des deux personnalités.

Dans *Don't Look Now*, l'utilisation des deux couleurs est un peu différente. En revanche, là aussi, le vert vient compléter l'interprétation du rouge. Le vert tourne réellement au verdâtre. Le vert imprègne la couleur de l'eau que ce soit celle de l'étang ou celle de Venise. L'eau dans l'imaginaire peut être un symbole de vie, mais ici, l'eau représente la mort ou plutôt l'aspect que nous évoque la mort : le vert de la moisissure. Le rouge est la couleur de la mort au moment où elle se produit et le vert symbolise l'après : la pourriture, le morbide, la putréfaction. Le jour de la noyade de la petite fille, nous ne voyons pas exactement le moment de la mort, nous sommes déjà dans l'après, tout comme John. C'est pourquoi le vert est aussi important que le rouge dans l'image au moment où John regarde la diapositive et comprend ce qui s'est passé ainsi que lorsqu'il découvre réellement le corps de sa fille.

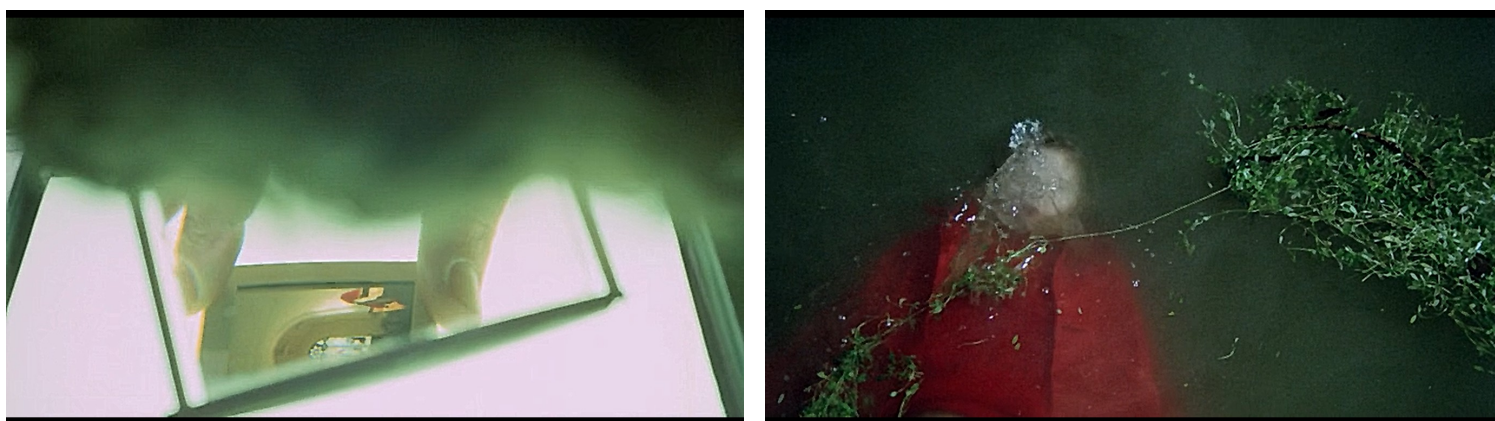


Fig.52 Le vert, indicateur de la mort passée dans *Don't Look Now* (1973)
00.04.56 + 00.05.26

Les rues de Venise aussi sont imprégnées par la mort avec le tueur qui rôde. On peut voir des volets, des portes vertes ou des murs intérieurs comme ceux du restaurant par exemple comme si la mort avait longtemps été incrustée dans les rues sombres de la ville. C'est le cas par exemple lorsqu'un cadavre est retrouvé dans de l'eau de Venise. Nous sommes à une heure et six minutes de film. L'extrait commence par un plan d'ensemble sur l'eau, encombré en bas de l'image par des bouts de bonnets rouges de personnes issues de la foule qui assistent à la remontée du corps (Fig.53). Beaucoup de personnes ont des habits rouges vifs : une écharpe, un bonnet ou un manteau. L'eau tend vers le verdâtre. On aperçoit des petites drapeaux verts et rouges. Dans le bateau de secours il y a une bâche verte et la victime est vêtue d'une veste rouge avec une tissu vert clair posé

en diagonale. Pendant un cours instant, l'image de Christine revient nous hanter comme elle revient dans l'esprit de John.



Fig.53 Un cadavre est retrouvé dans l'eau de Venise sous les yeux de la foule dont plusieurs personnes sont vêtues de rouge dans *Don't Look Now* (1973)
01.07.11

À ce moment-là, Venise qui devait être un endroit de détente, de pause dans le deuil du couple, devient une constante remémoration du drame qu'ils ont vécu. Cela s'ajoute à la rencontre de la voyante Heather qui ne cesse de rappeler le souvenir de Christine.

Le rouge et le vert semblent indissociables, ils se pensent toujours ensemble, l'un étant la cause et l'autre la conséquence. Et plus encore, le vert ne cesse de suivre le couple, étant présent sur les murs dès la scène du restaurant, qui suit immédiatement l'ouverture du film, rappelant l'impossibilité de fuir le deuil même en ayant changé d'espace. Bien que John soit à Venise pour son travail, Laura a décidé de le suivre pour se changer les idées. La présence récurrente du vert et l'immédiateté de sa présence montre une impossibilité de chasser le douloureux souvenir de la perte de Christine. John et Laura sont dans l'illusion que Venise leur fera du bien, alors que la ville deviendra un véritable cauchemar.

Cette utilisation du rouge et du vert n'est pas sans rappeler celle d'Alfred Hitchcock dans *Vertigo* (1958) où le rouge et le vert se complètent au point de placer le personnage de Scottie (James Stewart) dans une confusion du même ordre que John Baxter. Également, dans *Vertigo* le rouge est la cause et le vert, la conséquence. Le rouge est la couleur de la passion, de l'obsession et du crime et se rapporte essentiellement à Madeleine (Kim Novak). Le vert est la couleur de Judy et la couleur

de la mort. C'est Judy qui rend possible la confusion entre elle et Madeleine et qui provoque la mort de cette dernière. Tout comme *Don't Look Now*, la couleur fait corps avec le scénario tout en étant révélatrice de la psychologie des personnages.

Enfin, *Bad Timing* repose également sur ce même schéma du vert et du rouge. Le titre français du film, *Enquête sur une passion*, est révélateur pour traiter la question à laquelle la couleur semble répondre. Comment qualifier la relation entre Alex et Milena ? Le rouge serait symbole de passion, comme cité dans le titre, et le vert serait son envers, et représenterait la toxicité de la relation.

À plusieurs reprises on peut remarquer une association de rouge et de vert dans l'image. Le premier moment où nous pouvons réellement interpréter l'utilisation de ces couleurs, en tant que spectateur, se situe assez tard dans le film (00.56.00). Milena vient de ranger et redécorer son appartement, au milieu du film. Elle est contente de le montrer à Alex. Lui ne pense qu'à une chose, faire l'amour avec elle. Milena n'est pas d'accord, elle voudrait qu'il l'aime pour ce qu'elle est vraiment et pas seulement pour son corps. Elle est vêtue d'une robe rouge, passionnément amoureuse d'Alex, mais face à son comportement, ses espoirs s'effondrent. Dans un éclat de colère, alors qu'Alex a passé le pas de la porte pour s'en aller, elle lui dit, dans les escaliers de l'immeuble, de venir prendre ce qu'il est venu chercher. Cette scène de viol se déroule dans une obscurité contrée par une lumière verdâtre, atténuant ainsi le rouge vif de la robe de Milena tel l'envers de la relation prenant le dessus sur la passion. On peut remarquer la rampe de l'escalier et son ombre sur le mur formant une barrière pour encager Milena comme *La licorne Captive*¹²⁹ (Fig.28) dont le tableau se trouve chez Alex.



Fig.54 Milena rappelant Alex dans les escaliers dans *Bad Timing* (1980)
00.57.47

Ensuite, plus on approche de la fin, plus le vert et le rouge s'emparent du décor. Des panneaux,

129 Cf, *infra.*, p. 59-60, chapitre III.1.3.

des feux de circulation dans les rues peuvent être verts ou rouges. Lorsque l'enquête est sur le point d'arriver à son terme, les deux couleurs ne quittent quasiment pas le décor. L'inspecteur demande à Alex de l'accompagner, lui et son équipe, jusqu'à l'appartement pour reproduire ses faits et gestes de la nuit de l'accident. Pendant le trajet en voiture, on remarque des lumières rouges et vertes constantes jusqu'au devant de l'immeuble de l'appartement, pris entre deux devantures de magasins colorés de vert pour celle de gauche et rouge pour l'autre (Fig.55). Notons également la couleur rouge de la voiture d'Alex.



Fig.55 Devant la porte de l'immeuble de l'appartement dans *Bad Timing* (1980)
01.38.10

L'espace dans *Bad Timing*, et particulièrement l'appartement de Milena est un endroit de désillusion. En déménageant, après avoir quitté Stefan, Milena pensait avoir trouvé l'amour et ne voyait pas celui-ci se faner aussi vite. La couleur enveloppe et habille l'espace en y transférant les sentiments contradictoires de Milena et Alex sur le décor. Le rouge représentant le vrai désir charnel et amoureux du couple et le vert, son incompatibilité évidente.

Le procédé que nous venons d'explorer est un outil esthétique tourné vers les spectateurs pour sublimer le portrait moral des protagonistes. En sommes, la couleur influe sur notre perception du film et de ses personnages.

De surcroît, l'emploi de ces couleurs, rouge et vert, donne l'impression d'un espace vivant et pensant. L'ambivalence sur le statut de l'espace nous laisse penser à un entre-deux entre un simple décor et un décor pensant, participant activement au récit. L'importance de l'espace au sein de la narration serait moindre que celle des personnages mais l'espace reste indissociable du récit et apporte des éléments essentiels à l'intrigue. C'est ce qu'André Gardies nomme un espace « adjuvant¹³⁰ ». L'espace n'est pas relié au rang de personnage mais se trouve juste en dessous.

130 Gardies André, *L'espace au cinéma, op. cit.*, p. 140.

Gardies prend l'exemple de l'Overlook Hotel de *Shining* de Stanley Kubrick (1980) :

L'hôtel est-il le simple « adjuvant » de la dégradation psychique de Jack ou en est-il le « sujet » ? Dans cette dernière hypothèse je dois mettre en place deux programmes narratifs antinomiques : l'un se définit par le désir de Jack de mener à bien son roman, l'autre par la « vengeance » du lieu qui détruit ses hôtes. Le triomphe de l'un entraîne l'échec de l'autre. Tandis que l'hypothèse première, placée sous le signe de la rationalité, « explique » les événements « paranormaux » par référence aux troubles mentaux de Jack ; l'hôtel n'est alors que l'un des facteurs susceptibles d'accentuer la dégradation psychique¹³¹.

Nous pourrions aussi dire que l'ancre de Turner dans *Performance* joue avec l'esprit de Chas ou de lui-même. Cet espace clos agirait sur l'esprit des hôtes dans une remise en question de leur propre identité. Bien que ce soit Turner et Pherber qui poussent les hôtes à s'abandonner, l'espace, ne cessant de rappeler la gloire perdue, les fait agir de la sorte. En revanche, l'espace serait dans ce cas, effectivement un « adjuvant » et non un « sujet » puisque jamais son rôle (s'il en a un), n'est explicité. C'est ce statut d' « adjuvant » qui rend possible la tromperie sur un espace car les personnages, se croyant maître de leur espace se voient dépassés lorsque celui-ci devient pensant ou presque, en orientant leur agissements.

C'est également le cas dans *Don't Look Now*. On peut émettre l'hypothèse qu'une force supérieure, prophétique, agirait sur l'image pour avertir le spectateur, ou le personnage, d'un mal qui s'est déjà produit ou qui est à venir. Ainsi, l'espace serait l'intermédiaire entre la prophétie, l'action et les personnages qui s'y trouvent mêlés puisqu'il est le moyen pour réaliser les prédictions. Le premier élément exploité par les événements surnaturels du film est l'environnement. C'est bien la présence de l'étang qui rend possible « l'accident » sans y faire intervenir personne. De même que pour prévenir et inciter John à quitter Venise, c'est le chantier à l'intérieur de l'église qui est utilisé. Une planche de bois tombe sans raison alors que John aurait très bien pu avoir une vision mais l'avertissement s'est produit physiquement. Enfin, le soir du meurtre de John Baxter, s'effectue un jeu avec l'espace. L'obscurité empêche le personnage de visualiser clairement à qu'il a affaire, d'où la confusion avec une enfant. Ensuite, la poursuite se fait dans les rues étroites de Venise et se termine dans un bâtiment en ruine. De la brume apparaît comme pour isoler John en devenant également une métaphore de l'aveuglement du personnage. Elle le conduit et le suit dans la direction de l'assassin.

Ces espaces, que nous avons qualifié de chromatiques signifiants, car l'embrassement du lieu par la couleur viennent dire quelque chose des protagonistes, et ne sont jamais annoncés tel que ceux-ci les voient. Ils reflètent toujours une atmosphère quelque peu refoulée ou étouffée

131 *Ibid.*, p. 140.

volontairement par un personnage en particulier. Les espaces sont trompeurs car ils incarnent des troubles ou des désillusions qui ne sont jamais formulés ou avoués. Ils dégagent autre chose que ce que les personnages croient au départ. Deux idées contradictoires émanent donc d'un même lieu. La division du point de vue sur certains lieux témoigne d'une vision fragmentaire qui modifie l'atmosphère au cours des films.

VII.1.2. Espaces trompeurs

Une autre manière de provoquer une division face à un espace est la rencontre d'un personnage hostile ou bienveillant qui change la perception de ce même espace. Le changement de perception se distingue grâce au montage. Dans *Walkabout*, avant la rencontre avec l'aborigène, le bush est un espace menaçant. L'insertion de nombreux plans d'insectes et de reptiles présente le désert comme prédateur et les enfants comme proies. Les enfants sont perdus, sans défense et sont forcés de traverser cet espace qui leur est hostile et inconnu. C'est lorsqu'ils sont affamés, assoiffés, épuisés et ayant perdu tout espoir que l'aborigène apparaît. Cette rencontre, change la perception que les enfants ont pu avoir du bush, le jeune garçon, les aidant à survivre et à retrouver leur chemin. L'aspect inquiétant de l'environnement se dissipe progressivement à l'arrivée de l'aborigène. Si l'on peut voir des cadavres de dromadaires et un serpent au début de leur rencontre, ensuite, on voit un wallaby, un phalanger-renard ou un cacatoès, types d'animaux que l'on avait pas croisés auparavant. Inversement, lorsque ce dernier croise le chemin des braconniers blancs avec des armes à feu et un 4x4, le bush, qu'il considérait comme son foyer se voit menacé. Il se rend compte à ce moment-là que cet espace où il se sentait en sécurité, qu'il prenait pour son territoire est devenu un espace exploité où son peuple est menacé. L'arrivée du véhicule le bouscule. Il se relève et voit les braconniers tirer. Le tir est répété de nombreuses fois sur des plans d'animaux en train de s'enfuir et sur des gros plans du visage du jeune aborigène, impuissant face à ce qui se déroule devant lui.

Dans *The Man Who Fell to Earth*, on observe aussi ce schéma de sécurité et d'insécurité des espaces. La planète de Newton est là où il vit, où il se sent en sécurité. Pourtant, arrive une sécheresse catastrophique qui oblige les populations à s'enfuir. Ce qui était sa maison est devenu un danger mortel. La Terre semble être la solution, l'endroit où tout sera réparé. En arrivant sur Terre, Newton, appréhende évidemment l'inconnu mais est persuadé qu'il arrive sur la planète qui va tous les sauver. Cependant, le fait de cacher son apparence aux humains témoignent d'une crainte d'une hostilité envers lui et sa différence. Seulement, plus on avance dans le film, plus le chemin de Newton se complique et plus son environnement devient de plus en plus dangereux et malsain. La rencontre avec Mary Lou l'initie à l'alcool et l'aliène à la télévision qui le détruit intérieurement. De

plus, la maison que Newton offre à Bryce au nom de Wold Entreprise, qu'il pensait donner en ami devient un espace de trahison. Bryce l'y invite un soir pour passer discrètement le corps de Newton au rayons x pour confirmer son hypothèse, selon laquelle, ce dernier ne serait pas humain.

Enfin, dans *Don't Look Now* aussi, l'appréhension d'un lieu est opposée à ce qu'il est en réalité. Le début du voyage à Venise se fait en plein jour, sous le soleil. Le couple est plein d'espoirs quand à la reprise d'une vie à peu près normale. Mais, au fur et à mesure, les espaces s'assombrissent jusqu'à devenir noirs et embrumés le soir de la mort de John.

Ainsi, on remarque que les espaces sont inconstants et instables tout comme les personnages qui y habitent et, par leurs apparences paisibles se révèlent souvent trompeurs pour ces derniers. En conséquence on observe une « disjonction¹³² » entre l'espace et les personnages. Leurs attentes sur les espaces ne sont jamais réalisées. Soit l'esthétique de l'image, grâce à la couleur, le signifie, soit le scénario élabore des rencontres déterminantes pour les personnages où leur perception des espaces dans lesquels ils évoluent est signifiée par le biais du montage visuel ou sonore.

L'importance narrative de l'espace dans les cinq films instaure donc un échange entre les personnages et leurs espaces qui place ces derniers, quasiment (puisqu'il l'espace n'a pas de volonté, il agit), sur un pied d'égalité. Ainsi, l'espace détient une fonction narrative qui lui est propre mais qui dépend du récit premier et des actes des personnages. Son caractère modélisant (qui dépeint l'atmosphère par la couleur) fait de lui un espace chromatique signifiant et son ambivalence vis-à-vis des protagonistes lui donne une fonction à part entière qui nous amène à penser que, les espaces, souvent rapprochés de la notion de temps, peuvent aussi s'en distinguer.

VII.1.3. Espaces et temps dissociés

L'espace et le temps, à première vue, se pensent ensemble, d'où l'expression « espace-temps ». Pourtant, même si nous ne voyageons pas physiquement dans le temps, nous pouvons nous y promener mentalement. Comme l'affirme André Gardies, l'espace « figure sur le photogramme. Le temps non¹³³. ». Ainsi, André Gaudreault poursuit la réflexion en précisant que le temps et l'espace sont bien distincts mais, c'est le langage cinématographique, l'enchaînement entre les plans qui lie notre lecture temporelle des films avec l'espace :

132 Expression d'André Gardies pour la relation des personnages à leur espace. S'ils sont en phase avec ce dernier, on parle d'un conjonction à l'espace. Si non, on parle d'une disjonction à l'espace. Cela peut désigner un écart entre les espoirs d'un personnage envers un espace et la réalité décevante. Cf, Gardies André, *L'espace au cinéma, op. cit.*, p. 150-154.

133 Gardies André, « L'espace du récit filmique : proposition », dans Chateau Dominique, Gardies André et Jost François (dir.), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksiek, 1981, p. 78, cité dans Gaudreault André, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 [1990], p. 125.

Et, puisque *le photogramme* vient avant *la succession de photogrammes*, la temporalité au cinéma doit effectivement s'appuyer sur l'espace pour arriver à s'inscrire au sein du récit. Le temps n'y est *en devenir* que lorsqu'on opère le *passage* entre un premier photogramme (qui est *déjà* espace) et un deuxième (qui est, lui aussi, *déjà* espace)¹³⁴.

En effet, pour comprendre la temporalité des films, nous avons besoin, en tant que spectateur, de nous repérer grâce à l'espace diégétique¹³⁵. C'est lorsque l'espace commence à faire partie intégrante de la narration¹³⁶ que le temps peut s'en voir détaché puisque l'espace, dans le récit, prend un sens particulier pour les personnages.

Les personnages des films de Nicolas Roeg sont très souvent tournés vers le passé. Ainsi, les espaces dans lesquels ils évoluent leur rappellent très souvent une chose qui s'est déjà produite. À ce moment là, l'espace a pour seule importance d'être déclencheur d'un temps de la remémoration. La vue d'un lieu par un personnage déclenche un souvenir à celui-ci, ce qui le fait replonger dans un temps où l'espace n'a plus son importance. Plus précisément, les personnages sont dans un espace particulier, dans un temps présent et, cet espace amène mentalement un autre temps ou un autre espace. L'espace et le temps se voient alors dissociés. Cette dissociation amène donc une fragmentation dans la pensée de l'espace et du temps, par la séparation et la remise en cause ici de l'expression « espace-temps ». Les personnages peuvent très bien penser à un temps sans espace particulier et un espace sans temps particulier.

Par exemple, dans *Performance*, le repère hippie de Turner est une sorte d'échappatoire à la vie présente. On se rend compte peu à peu que Turner a été, pendant un temps, chanteur de rock à succès. Toutefois, au moment où se déroule le film il est totalement oublié de la profession et du public. Les espaces de vie sont fermés et, même s'il y a un jardin, celui-ci est totalement fermé sur le monde extérieur. Les espaces intérieurs sont sombres, chargés, les murs et les rideaux sont colorés d'un rouge étouffant. De plus, la grande quantité de miroirs entretient le blocage dans le passé. Turner voyant son reflet, se repli sur lui-même, repense à sa gloire passée et ne peut avancer. Le temps est ici dissocié de l'espace car Turner pense au passé sans espace défini et tente de conserver ce passé en s'enfermant dans un espace, pourtant bien présent, mais dont le but est de se couper de ce présent.

Dans *Bad Timing*, la salle d'opération où se trouve Milena, du point de vue d'Alex, fait ressurgir

134 Gaudreault André, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, op. cit., p. 125.

135 Cette expression fait partie des quatre distinctions de l'espace au cinéma selon André Gardies. L'espace diégétique renvoie à l'espace construit par le film indépendamment du récit. Il s'agit de la présentation de l'environnement spatial du film qui lui confère sa crédibilité. Cf, Gardies André, *L'espace au cinéma*, op. cit., p. 59.

136 L'espace narratif selon André Gardies définit un espace faisant corps avec le récit et où les personnages y sont impliqués. C'est un espace qui, contrairement à l'espace diégétique a une fonction précise dans la narration. Cf, Gardies André, *L'espace au cinéma*, op. cit., p. 105.

un passé sans espace particulier. Il se remémore des moments qu'ils ont passé ensemble. Bien que dans ses souvenirs il se rappelle peut-être où ils se sont déroulés mais, ce qui compte ici est que l'espace présent (salle d'opération), fait ressurgir un temps (la relation amoureuse) sans espace précis tout comme à la toute fin du film, à la vision de la cicatrice de Milena. Lorsque les deux personnages se revoient, ce qui leur vient immédiatement est le temps qu'ils ont passé ensemble, ce sont les événements qui comptent et non les espaces.

Lorsque John Baxter court après le nain tueur vêtu d'un manteau rouge dans *Don't Look Now*, le reflet de Christine en train de jouer apparaît dans l'eau de Venise. La vue du manteau rouge provoque la remémoration de sa fille chez John qui ne pense pas forcément à un espace puisqu'il n'a pas l'air bouleversé par le souvenir. Il ne penserait alors pas au souvenir de sa mort mais d'un moment de vie indéterminé et indéterminable pour le spectateur.

Après avoir analysé la fonctions des espaces et montré leur caractère parfois dissocié au temps, analysons la place de ce dernier élément et voyons en quoi son importance peut l'élever au rang de personnage et même d'antagoniste.

VII.2. Le temps antagoniste

Gilles Deleuze distingue deux formes de temps en rapport avec le montage cinématographique : le temps comme intervalle et le temps comme tout. Le temps comme intervalle est défini par l'auteur comme un « présent variable accéléré¹³⁷ », on peut le définir comme un temps présent qui se glisserait entre les plans mais un présent dit « variable accéléré », c'est-à-dire un présent manipulé grâce aux raccords entre les plans. Par « manipulé », entendons ce qu'il a paru important pour le réalisateur de montrer à l'écran ou non. L'échelle cinématographique de ce temps comme intervalle est la scène puisque c'est ce « qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action¹³⁸ ». C'est l'écart temporel entre les plans à l'intérieur d'une scène.

Ensuite, le temps comme tout englobe le temps comme intervalle « comme grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers¹³⁹ ». Ce temps représente l'ensemble de la temporalité du film créée par le montage. Elle inclut donc le présent, tout comme le passé et le futur. Ce qui nous intéresse ici, est la similitude entre la définition que Deleuze donne du temps du montage et le rôle que prend le temps dans les films de Nicolas Roeg. Un des aspects fondamentaux de la notion de montage : la temporalité, est réinvestie de manière tout aussi fondamentale au centre

137 Deleuze Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 50.

138 *Ibid.*, p. 50.

139 *Id.*, p. 49.

des films du corpus de façon telle que, non seulement, le temps comme tout du montage structure les films, mais il structure aussi la vie et le destin des personnages. Ainsi, il est également très présent au niveau narratif. Le temps est le point d'ancrage de la narration. Il est comme un « grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ».

Dans les cinq films, le temps est une spirale où les personnages sont prisonniers et qui les empêche d'avancer. La place essentielle qu'occupe le temps dans les films, comme nous avons pu le démontrer auparavant¹⁴⁰, est un concept que l'on peut élever au rang de personnage. En revanche, s'il n'est pas un protagoniste, nous pouvons le qualifier d'antagoniste. Si les personnages évoluent inéluctablement dans un temps qui va vers l'avenir, dans un temps commun avec le reste de la Terre, ils restent bloqués dans un temps qui leur est personnel.

Les personnages sont imprégnés d'une mélancolie qui les contraint à vivre dans le passé. La mélancolie, projection dans un temps regretté, est un sentiment profondément extra-temporelle. Le corps se situant dans le temps présent mais l'esprit entre le passé et l'avenir parce qu'en regrettant des instants passés, bloque le futur, n'y voyant point d'avenir décent. Les personnages de Roeg sont souvent touchés par la mélancolie.

Turner ne peut s'empêcher de repenser inlassablement au temps où il était une rock-star, l'amertume ayant déteint sur sa personnalité. Turner est un personnage facilement irritable, peut-être que cela n'était pas le cas auparavant. La jeune fille dans *Walkabout*, à la fin du film, sombre dans la mélancolie d'un temps qui pourtant, à l'époque où elle le vivait, semblait devoir être fui à tout prix. Les parents de Christine, ne cessent d'être hantés par le souvenir de leur fille. Même lorsqu'ils tentent d'aller vers l'avenir, ils se font rattraper par le passé qui ressurgit par l'intermédiaire de la voyante pour les mettre en garde. Newton, à plusieurs reprises, repense à sa famille, faisant désormais partie d'un autre temps. Voyant ce passé, impossible à revivre, il sombre dans l'alcool sans pour autant oublier. Jusqu'à la fin du film, il garde espoir que sa famille soit toujours en vie, des dizaines d'années après. À la toute fin du film, il compose un album de musique qu'il avoue avoir conçu pour sa femme et ses enfants.

Ainsi, l'avenir des personnages est un cul-de-sac où le passé leur semble l'unique moyen d'avancer alors que c'est précisément ce qui les déstabilise et les empêche d'avoir une vie sereine.

Dans *Bad Timing*, le temps est le sujet même du film. Pour Alex, le temps est quelque chose qu'il faut fuir et dissimuler. Pour l'inspecteur Netusil, le temps est la clé de l'enquête, c'est ce qu'il faut trouver. Enfin, pour Milena, le temps est douloureux. Elle est à la recherche d'un bonheur qu'elle n'atteint jamais car il s'estompe trop rapidement. Retrouver le début de la relation avec Alex est ce qu'elle recherche. Le temps est une spirale infernale qui ramène trop souvent le bonheur à

140 Cf. *infra.*, p. 67-112, partie II. « Des temporalités éclatées ».

l'état de passé et le présent ne devient plus qu'une recherche de ce bonheur perdu. Alex n'est pas le seul homme qu'a connu Milena, pourtant très jeune (une vingtaine d'années), puisqu'elle quitte Stefan pour lui. De plus, on devine, par son comportement dans les soirées et dans les bars qu'elle a sûrement déjà couché avec d'autres hommes. C'est d'ailleurs un des reproches d'Alex envers la jeune femme qui pourtant, depuis sa relation avec lui, n'a vu personne d'autre. Les personnages sont engloutis par leurs contradictions se transformant par un conflit qui enfle et dure dans le temps.

Le temps, pour les personnages est une confusion, une perte du sens. Dans *Don't Look Now*, John Baxter, pris entre le passé, le présent et l'avenir, ne sait plus ce qu'il doit croire et ne sait plus ce qu'il doit ignorer. Doit-il ignorer la prophétie (avenir) dont Christine (passé) semble le mettre en garde ou doit-il y croire ? Doit-il, comme Laura, croire au mysticisme (don qu'il possède mais qu'il refoule) ? Doit-il penser que l'esprit de sa fille vit toujours au présent ou laisser Christine dans le passé ? Tout est question de temps et ce jusqu'à la fin du film où les cloches de l'église sonne la réalisation de la prophétie. De plus, une prophétie implique obligatoirement la notion de temps et d'un temps potentiellement inévitable qui pèse sur une vie.

Dans *Bad Timing*, à force d'essayer d'égarer les inspecteurs sur des fausses pistes, on peut supposer qu'Alex lui-même erre dans une confusion des plus totales. D'autant plus, qu'il se questionne probablement sur la cohérence ou l'incohérence du geste criminel commis envers Milena quelques heures plus tôt. Le temps, dans ce film est une torture mentale pour les personnages. Aussi bien pour Alex que pour les autres. Quand Milena fugue pour tenter de quitter Alex, celui-ci arrive à la retrouver au bout d'un mois. Sa fuite laisse entendre qu'elle veut l'oublier et qu'il appartient au passé. Lorsqu'ils se croisent, un zoom très rapide sur les deux protagonistes suggère que la simple vue d'Alex éveille un choc en Milena, surprise de le voir à cet endroit. Ensuite, au cours de la conversation entre les deux, le plan devient flou petit à petit comme pour accentuer le bouleversement de la jeune femme. Alex fait désormais partie du passé mais ne cesse de la hanter. Il est pour elle une relation amoureuse passée, un échec qui s'accroche à elle et refuse de la laisser partir. L'insistance d'Alex, un être passé qu'elle désire révolu, l'empêche de construire un avenir qui lui plaît même si elle a toujours espoir que sa relation avec Alex fonctionne. Cette confusion entre un temps qui doit demeurer passé ou un temps à poursuivre est signifiée par un flou progressif de l'image.



Fig.56 Retrouvaille entre Alex et Milena après un mois dans *Bad Timing* (1980)
01.15.51 + 01.17.10 + 01.17.54

Le flou accentue la confusion intérieure de Milena (car on peut noter que c'est bien elle qui est dans le flou dans les plans) ainsi que la distance qui s'accroît entre elle et lui. Au fur et à mesure de la conversation, Milena comprend qu'Alex ne changera pas. Il commence doucement en lui parlant

de son bronzage perdu du Maroc pour finir par la questionner sur l'homme avec qui elle discutait juste avant son arrivée. Alex la ramène toujours au passé et l'y enferme.

Un autre personnage doit aussi se battre contre le temps : l'inspecteur Netusil. Le temps reste l'adversaire du personnage jusqu'à la fin du film, son objectif étant de retrouver l'heure exacte de l'appel téléphonique de Milena à Alex, de retrouver l'heure à laquelle il est arrivé chez elle pour la cohérence de l'enquête. Ainsi, son but est de retrouver le temps alors que les deux protagonistes souhaitent le fuir. Dans les deux cas, la difficulté à surmonter reste bel et bien le temps.

Outre l'idée de confusion, le temps, dans le cas de *The Man Who Fell to Earth*, devient souffrance. Sa longévité largement supérieure à celle des humains ne fait que prolonger son calvaire. Son enferment n'est que plus long et sa mélancolie, le manque de sa famille n'est que plus grand.

Ainsi, voir le temps comme antagoniste tient de la relation compliquée, voire nocive, que les personnages entretiennent avec leur passé ou leur avenir. Et, la confusion temporelle des protagonistes se reflète esthétiquement dans un éclatement temporel que nous avons déjà pu analyser précédemment¹⁴¹. L'établissement de ces portraits psychologiques rend compte de la cohérence de cette forme fragmentaire et la rend presque nécessaire pour toucher l'originalité artistique et se forger une identité en tant que cinéaste. Il semblerait alors que la proposition formelle de Nicolas Roeg à travers le motif du fragment découle de cette confusion qui habite les protagonistes. Autrement dit, la forme et la narration des films sont en dialogue constant et c'est ce qui fait leurs richesses.

Ainsi, l'analyse de la forme et la constatation de l'importance du motif fragmentaire au sein de cette forme paraît justifier le titre de l'étude : *L'esthétique du fragment dans cinq films de Nicolas Roeg*.

141 Cf, *infra.*, p. 67-112, partie II.

Conclusion

Ce mémoire a été pour nous l'occasion d'explorer ici les cinq premiers films du cinéastes Nicolas Roeg. L'enjeu a été de dégager un style propre au réalisateur et de faire ressortir précisément un élément qui nous permet de qualifier ce style à travers le motif du fragment. Celui-ci étant présent à plusieurs niveaux de réflexion, nous avons ainsi tenté de mettre en évidence, par de nombreux exemples, comment le fragment semble déterminer la conception des films choisis tant au niveau technique (découpage, montage) qu'au niveau structurel (montage, temporalités), esthétique et plastique (construction des plans, couleurs) et narratif (psychologie des personnages). L'importance du fragment dans toutes ces strates nous permet de proposer l'expression « esthétique du fragment » pour qualifier le travail de Nicolas Roeg sur ces cinq films.

Nous souhaitons que l'enjeu de ce mémoire et sa structure diffère des ouvrages britanniques et américains précédemment rédigés sur Nicolas Roeg. Premièrement, par le croisement des œuvres et deuxièmement, par notre volonté de mettre en lumière une esthétique particulière, propre au travail général du cinéaste et pas pour un film en particulier. De plus il s'agit ici d'une étude exclusivement centrée sur l'esthétique. Bien que certains arguments nous amènent sur le terrain psychanalytique, pictural ou encore littéraire, ce ne sont que des moyens pour définir les films et leur contenus. N'insinuons pas que ce mémoire est le seul travail avec un angle strictement esthétique car cela est faux. Si les ouvrages de John Izod et Joseph Lanza se tournent vers la psychanalyse et la philosophie, ceux de Neil Feineman, Scott Salwolke et Neil Sinyard sont en revanche tournés vers une analyse des films en eux-mêmes. Seulement, la volonté du travail fourni ici est d'aller un peu plus loin, dans le sens où nous voulions caractériser une logique esthétique présente dans les films. Le corpus est composé des cinq premiers films de Nicolas Roeg en tant que réalisateur, ceux-ci mettent en place et confirment les choix formels et esthétiques de ce dernier.

Au-delà des films du corpus, dans le reste de la filmographie de Roeg, le fragment n'est pas exclu mais moins présent dans certains cas et offre peut-être une autre utilisation de la fragmentation ou même d'autres motifs que nous n'avons pas soupçonnés. Inventeur de formes, Nicolas Roeg, ne s'est pas arrêté de créer après *Bad Timing* en 1980. Suit d'ailleurs *Eurêka* en 1983 dont la réalisation laisse de nouveau une grande place au spectateur et à son interprétation où le motif prophétique, la contradiction et la fragmentation de la personnalités des protagonistes peuvent encore être étudiés et explorés. La réflexion sur la dualité des personnages peut encore aller plus loin en passant par le prisme de la célébrité. Dans *Insignificance* (1985), nous assistons à la rencontre de deux personnages dont l'apparence insinue très fortement qu'il s'agit d'Albert Einstein et de Marilyn Monroe, bien qu'ils ne soient jamais nommés. Leur nom n'est jamais évoqué car ils se

situent dans un cadre privé, libres de tout public. Marilyn Monroe est alors représentée comme une experte en physique quantique, l'image opposée de ce qu'elle expose au public. Aussi, un rapprochement entre *Insignificance* et le goût de Roeg pour travailler avec des rocks-stars semble intéressant dans la mesure où être chanteur, ou plus généralement, être célèbre, c'est déjà être acteur. Dans *Performance*, Turner, interprété par Mick Jagger dit que « La seule performance qui marche, qui marche vraiment, qui marche jusqu'au bout, est celle qui atteint la folie¹⁴² ». La folie induit souvent la question de la dualité, la présence d'un double autre que soi à l'intérieur d'un même corps. Le rapport entre performance, célébrité et dualité paraît être une piste qu'il serait intéressant de creuser.

La question du fragment dans l'œuvre du réalisateur est loin d'être épuisée. Nous l'avons appréhendée d'un point de vue essentiellement esthétique, structurel et narratif en passant par les effets de cette utilisation du fragment sur le spectateur en laissant de côté le *suspense*. La non-linéarité des films et leurs aspects éclatés notamment au niveau temporel, laisse le spectateur en position d'attente. L'aspect fragmenté des œuvres permet à Roeg de choisir quand faire intervenir tel ou tel élément et donc de garder constamment les spectateurs en attente jusqu'à la fin de l'intrigue. Tout comme le maître du *suspense*, Alfred Hitchcock, Nicolas Roeg entraîne le spectateur dans la perception d'un personnage en particulier. Le personnage se trompe, ce qui permet de tromper aussi le spectateur même si ce dernier a un avantage sur le personnage grâce à des indices esthétiques tels que la couleur ou la présence de tableaux. Il ne serait pas absurde de mener une étude sur les influences hitchcockienne des films de Nicolas Roeg. Lorsque nous avons évoqué le statut incertains des plans de *Bad Timing*, nous avons abordé la question du mensonge en évoquant *Le Grand Alibi* (1950) et particulièrement la tromperie du cinéaste envers le spectateur grâce aux images. Le fragment peut être vecteur de *suspense* car l'utilisation de cette forme permet de tromper le spectateur, de l'emmener sur une fausse piste, de le faire douter et de le mettre en position d'attente. La mise en scène du *suspense* peut être une entrée, mais ce n'est pas la seule. Nous avons amorcé une réflexion sur l'utilisation de la couleur rouge et verte dans *Performance*, *Don't Look Now* et *Bad Timing* qui est similaire à celle de *Vertigo* (1958). Toutefois, il est également possible d'analyser la mise en scène de l'obsession où la couleur y joue aussi un rôle. En effet, le caractère obsessionnel des protagonistes fait partie intégrante de l'intrigue de *Don't Look Now*, *Bad Timing*, *Eurêka*, ou *Track 29* (1988) qui se rapprochent de nombreux films d'Hitchcock, notamment *Fenêtre Sur Cour* (1954), *Vertigo* (1958) ou encore *Pas de Printemps Pour Marnie* (1964).

Par ailleurs, les similitudes avec Alain Resnais ne manquent pas non plus. Les formes

142 Notre traduction : « The only performance that makes it, that really makes it, that makes it all the way, is the one that achieve madness » Turner dans *Performance* (01.18.33).

temporelles complexes et les personnages déboussolés, plongés dans la mélancolie, à la recherche d'amour ou d'amitiés perdus traversent les filmographies de Resnais et de Roeg. Si la virtuosité d'Alfred Hitchcock et d'Alain Resnais sont acquises et peu remises en cause, cela n'est pas le cas de Nicolas Roeg.

En Angleterre comme ailleurs, le cinéaste britannique divise. Il est tantôt considéré comme un réalisateur commercial (principalement pour ses choix de casting), tantôt comme un auteur qui ne cesse d'inventer des formes. Ses films ont été beaucoup controversés tout au long de sa carrière qu'ils soient inventifs ou plus classiques. Certains films des années 1980 et 1990 tels *Castaway* (1986) ou *The Witches* (1990) sont moins originaux avec une structure très linéaire. Seulement, il ne faut pas oublier la richesse de ses autres films d'un point de vue formel et scénaristique. Ce sont très souvent des films poétiques, psychologiques, qui expérimentent film après film des genres différents tout en ne restant pas cantonnés strictement au genre dans lesquels ils semblent s'inscrire. Nicolas Roeg a développé un style qui lui est propre à travers un récit discontinu qui demande une participation herméneutique de la part du spectateur, des raccords brusques qui nous éloignent du confort de la linéarité, une attention particulière à la plasticité et l'esthétique des plans mais qui restent toujours significatifs et enfin, en inventant des personnages dont le traumatisme et la perte de repère émotionnel ou spatio-temporel doivent se ressentir esthétiquement à l'écran. Ce sont les images qui créent une histoire et non l'inverse. Les films communiquent avec les spectateurs essentiellement par des procédés visuels ou sonores et très peu par les dialogues. Ce qui est intéressant est que les images contredisent très souvent les dialogues et c'est peut-être là où réside l'origine d'un cinéma si fragmenté. Les apparences sont trompeuses. Le mensonge et la dissimulation traversent les cinq films du corpus et s'étendent même à d'autres films de Nicolas Roeg. La volonté d'un cinéma de la désorientation par la fragmentation vient peut-être d'un désir de mettre en scène la face cachée de ce qui est réellement montré. Cela fait directement écho à la réponse que John formule à Laura : « Les apparences...¹⁴³ » lorsqu'elle trouve l'explication à la question que lui a posée Christine : « Si la Terre est ronde, pourquoi un étang est-il plat? ». La réponse est qu'il n'est pas plat puisqu'il a une profondeur tout comme le fragment, dont « les frontières souterraines sont floues et incertaines¹⁴⁴ ».

143 Notre traduction « Nothing is what it seems... » John dans *Don't Look Now* (00.04.01).

144 Chateau Dominique, *L'art du fragment, op. cit.*, p. 6.

Filmographie

Performance (1970)

Technicolor, 1,85:1, Mono, Couleur, 105min

Réalisation : Nicolas Roeg et Donald Cammell

Assistanat de réalisation : Richard Burge et Peter Jaques

Production : Sanford Lieberson et David Cammell (producteur associé)

Société de production : Goodtimes Entreprises

Casting : James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, Michèle Breton, Johnny Shannon, Anthony Valentine, Allan Curthbertson, Ann Sidney, Anthony Morton, John Bindon, Stanley Meadows, Kenneth Colley

Photographie : Nicolas Roeg

Scénario : Donald Cammell et Anita Pallenberg (non-créditée)

Montage : Antony Gibbs, Brian Smedley-Aston, Frank Mazzola (non-crédité), Tony Palmer (non-crédité)

Musique : Jack Nitzsche

Département son : Ron Barron, Alan Patillo, Gerry Humphreys (non-crédité)

Département musique : Merr Clayton, Ry Cooder, Amiya Dasgupta, Lowell George, Milt Holland, Bernard Krause, Randy Newman, Gene Parsons, Nasser Rastigar-Nejad, Buffy Sainte-Marie, Russ, Titelman, Bobby West

Direction de casting : Miriam Brickman et Patsy Pollock

Direction artistique : John Clark

Département artistique : Christopher Gibbs, Peter Young, Alan Cassie

Département maquillage : Linda Devetta, Helen Lennox, Paul Rabiger

Département costume : Deborah Dixon, Billy Jay, Emma Porteous

Walkabout (1971)

Eastman Color, 1,85:1, Hifi, Couleur, 100min

Réalisation : Nicolas Roeg

Assistanat de réalisation : Kevin Kavanagh et Anthony Richmond (non-crédité)

Production : Si Litvinoff, Anthony J. Hope (producteur associé), Max L. Raab (Producteur exécutif)

Société de production : Max L. Raab Productions

Casting : Jenny Agutter, Luc Roeg, David Gulpilil, John Meillon, Barry Donnelly, Noeline Brown, Carlo Manchini

Photographie : Nicolas Roeg

Scénario : Edward Bond

Roman : James Vance Marshall

Montage : Antony Gibbs, Alan Pattillo

Musique : John Barry

Département son : Barry Brown, Gerry Humphreys, Kevin Kearney

Département musique : John Barry, Phil Ramone, Waltjingu "Richard" Bandilil, Sidney Margo, John Richards

Direction de artistique : Terry Gough

Département maquillage : Linda Richmond

Don't Look Now (1973)

Eastman Color, 1,85:1, Mono, Couleur, 110min

Réalisation : Nicolas Roeg

Assistanat de réalisation : Francesco Cinieri, Graham Ford (non-crédité), Gary White (non-crédité)

Production : Peter Katz, Frederick Muller (producteur associé), Anthony B. Unger (Producteur exécutif)

Sociétés de production : Casey Productions et Eldorado Films

Casting : Donald Sutherland, Julie Christie, Hilary Mason, Clelia Matania, Sharon Williams, Massimi Serato, Renato Scarpa, Nicholas Salter, Adelina Poerio

Photographie : Anthony B. Richmond et Nicolas Roeg (non-crédité)

Scénario : Allan Scott, Chris Bryant

Nouvelle : Daphné du Maurier

Montage : Graeme Clifford

Musique : Pino Donaggio

Département son : Peter Davies, Rodney Holland, Bob Jones, Peter Maxwell

Département musique : Giampiero Boneschi, Pino Donaggio

Direction de casting : Miriam Brickman et Ugo Mariotti

Direction artistique : Giovanni Soccol

Département artistique : Francesco Chianese

Département maquillage : Giancarlo Del Brocco, Maria Luisa Garbini, Barry Richardson

Département costume : Marit Allen, Anna Maria Feo, Andrea Galer

The Man Who Fell to Earth (1975)

Technocolor, 2,35:1, Stéréo, Couleur, 139min

Réalisation : Nicolas Roeg

Assistanat de réalisation : Kip Gowans

Production : Michael Deeley et Barry Spikings, John Peverall (producteur associé), Si Litvinoff (producteur exécutif)

Société de production : British Lion Films

Casting : David Bowie, Candy Clark, Rip Torn, Buck Henry, Tony Mascia, Bernie Casey, Rick Riccardo, Jackson D. Kane, Lilybelle Crawford

Photographie : Anthony B. Richmond

Scénario : Paul Mayersberg

Roman : Walter Tevis

Montage : Graeme Clifford

Musique : John Phillips et Stomu Yamashta

Département son : Alan Bell, Desmond Briscoe, Richard Daniel, Robin Gregory, Bob Jones, Colin Miller, Terry Sharratt, Michael Ellis

Département musique : Craig Dormer, Duncan Lamont, John Phillips

Direction de casting: Jeanne Swain et Alan Swain (non-crédité)

Département artistique : Ron Downing, Tom Raeburn, Chris Burke

Département maquillage : Ellis Burman Jr., Linda DeVetta, Marin Samuel

Département costume : May Routh, Ola Hudson, Mike Jarvis, Janet Tebrooke

Bad Timing (1980)

Technovision, 2,35:1, Mono, Couleur, 123 min

Réalisation : Nicolas Roeg

Assistanat de réalisation : Peter Kohn, Marijan David Vajda, Neil Vine-Miller, Tom Ward

Production : Jeremy Thomas, Tim Van Rellim (producteur associé)

Sociétés de production : Recorded Picture Company et The Rank Organisation

Casting : Art Garfunkel, Theresa Russell, Harvey Keitel, Denholm Elliot, Eugene Lipinski

Photographie : Anthony B. Richmond

Scénario : Yale Udoff

Montage : Tony Lawson

Musique : Richard Hartley

Département son : Ken Barker, Alan Bell, Tony Bell, Rodney Holland, Paul Le Mare, Jacques Leroidre, Gordon Everett, Rodney Glenn, John Hayward

Département musique : Richard Hartley et François Rabbath

Direction de casting : Monika Caha

Direction artistique : David Brockhurst

Département artistique : Jonathan Amberston, John Beard, Arie Bohrer, Bob Devine, Bryony Foster, Janet Shearer, Ted Western, Nick Rivers

Département maquillage : Sue Bide et Sarah Monzani

Département costume : Shuna Harwood et Carla Willsher

Les autres films de Nicolas Roeg :

- *Eurêka* (1983)
- *Insignificance* (1985)
- *Castaway* (1986)
- *Track 29* (1988)
- *The Witches* (1990)
- *Cold Heaven* (1991)
- *Two Deaths* (1995)
- *Puffball* (2007)

Les autres films cités (dans leur ordre d'apparition) :

- *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais (1968)
- *Mahler* de Ken Russel (1964)
- *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958)
- *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966)
- *Petulia* de Richard Lester (1968)
- *The Mask of the Red Death* de Roger Corman (1964)
- *Doctor Zhivago* de David Lean (1965)
- *Far From the Madding Crowd* de John Schlesinger (1967)
- *L'amour à mort* d'Alain Resnais (1984)
- *Fight Club* de David Fincher (1999)
- *Upstream Color* de Shane Carruth (2015)
- *Hill of Freedom* de Hong Sang-Soo (2014)
- *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (1962)
- *Fenêtre Sur Cour* d'Alfred Hitchcock (1954)
- *Pas de Printemps Pour Marnie* d'Alfred Hitchcock (1964)

Bibliographie

1 - Nicolas Roeg

1.1. Ouvrage de Nicolas Roeg

Roeg Nicolas, *The World is Ever Changing*, Londres, Faber and Faber Films, 2013 [2011].

1.2. Ouvrages sur Nicolas Roeg

Feineman Neil, *Nicolas Roeg*, Boston, Twayne Publishers, 1978 [1977].

Izod John, *The films of Nicolas Roeg : Myth and Mind*, New-York, St.Martin's Press, 1992.

Lanza Joseph, *Fragile geometry. The films, philosophy, and misadventures of Nicolas Roeg*, New-York, PAJ Publications, 1989.

Salwolke Scott, *Nicolas Roeg Film by Film*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1993.

Sinyard Neil, *The films of Nicolas Roeg*, Londres, Charles Letts & Co, coll. « Letts Film Makers » 1991.

1.3. Travail universitaire

Patch Andrew Mark, « Nicolas Roeg / Chromatic Cartography », thèse dirigée par Susan Hayward, Université d'Exeter, 2010.

1.4. Article

Risker Paul, « The consciousness of the camera. An interview with Anthony Richmond », *Cineaste* [en ligne], Vol.42, n°3, été 2017, p. 4-9. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1959205211/4702BB700BDC43D5PQ/1?accountid=13488>

2 - Les films du corpus

2.1. Performance

Ambrósio Garcia Carla, « A bionian approach to the body and the feminine in Cammell and Roeg's *Performance* », *Studies in gender and sexuality* [en ligne], Vol.17, n°3, 2016, p. 191-200. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/full/10.1080/15240657.2016.1199930>

2.2. Walkabout

2.2.1. Ouvrage

Nowra Louis, *Walkabout*, Sydney, Currency Press & Screen Sound Australia, 2003.

2.2.2. Articles

Berthomieu Pierre, « *La Randonnée* : les lois du cinéma sont très simples », *Positif* [en ligne], n°650, avril 2015, p. 84-85. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1680221592/E95B3852DBD343A6PQ/1?accountid=13488>

Boyle Anthony, « Two Images of the Aboriginal : *Walkabout*, the Novel and Film », *Literature/Film Quaterly* [en ligne], Vol.7, n°1, 1er janvier 1979, p. 67-76. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1297358984?pq-origsite=primo>

Hanson Philip, « The Aboriginal trauma narrative and Roeg's *Walkabout* », *Studies in Australasian Cinema* [en ligne], Vol.11, n°2, 4 mai 2017, p. 85-101. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/full/10.1080/17503175.2017.1385136>

O'shaughnessy Michael, « *Walkabout's* music : European nostalgia in the australian ouback », *Metro : Media & Education magazine* [en ligne], n°140, 2004, p. 82-86. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/236484640/AB6DB26E4EED4E31PQ/1?accountid=13488>

Watkins Liz, « A View from Elsewhere : Ellipsis and Desire in *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971) », *Parallax : Image Damage* [en ligne], Vol.16, n°2, 01/05/2010, p. 107-117. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/full/10.1080/13534641003634739>

2.3. *Don't Look Now*

2.3.1. Ouvrage

Sanderson Mark, *Don't Look Now*, Londres, British Film Institute, coll. « BFI Modern Classics », 1996.

2.3.2. Articles

Belloï Livio, « Détail et expansion : panique des images : *Don't Look Now* (1973) de Nicolas Roeg » dans Belloï Livio et Hagelstein Maud (dir.), *La mécanique du détail. Approches transversales* [en ligne], Paris, ENS Editions, 2013, p. 215-226. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://books.openedition.org/enseditions/6717>

Dempsey Michael, Reviews : « *Don't Look Now* » *Film Quaterly* [en ligne], Vol.27, n°3, printemps 1974, p. 39-43. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/223105492/7C36495943F74E5BPQ/21?accountid=13488>

Dubois Philippe, « Plaies d'images » dans Aumont Jacques (dir.), *Le septième art – Le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 171-188.

Palmer James, Riley Michael, « Seeing, believing and, « knowing » in narrative film » *Literature/Film Quaterly* [en ligne], Vol.23, n°1, 1995, p. 14-25. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1745787923/B323E22833654409PQ/1?accountid=13488>

Watkins Liz, « *Don't Look Now* : Transience and text », *Screen* [en ligne], Vol.56, n°4, hiver 2015, p. 436-449. [consulté le 31/05/2021]. URL : https://www.academia.edu/20565647/Dont_Look_Now_Transience_and_Text_Screen_2015_Vol_56_no_4_pp_436_449

Wilson Kristi « Time, space and vision : Nicolas Roeg's *Don't Look Now* », *Sreen* [en ligne], Vol.40, n°3, automne 1999, p. 277-294. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.1093/screen/40.3.277>

2.4 *The Man Who Fell to Earth*

2.4.1. Ouvrage

Duncan Paul, *David Bowie in The Man Who Fell to Earth*, Köln, Taschen, 2017.

2.4.2. Articles

Gressard Gilles, « *L'Homme qui venait d'ailleurs* », *Positif* [en ligne], n°198, octobre 1977, p. 74. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1745811013/B3AEF6DB48444779PQ/1?accountid=13488>

Hoad Phil, « Interview : How we made : Paul Mayersberg and Tony Richmond on *The Man Who Fell to Earth* », *The Guardian* [en ligne], 25/06/2012. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.theguardian.com/culture/2012/jun/25/how-we-made-man-fell>

Leach James, « *The Man Who Fell to Earth*: Adaptation by omission », *Literature/Film Quarterly* [en ligne], Vol.6, n°4, automne 1978, p. 371-379. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1745775869/F6FB0694383B4EB6PQ/1?accountid=13488>

Mayersberg Paul, « The Story so Far... : a commentary on *The Man Who Fell to Earth* », *Sight and Sound* [en ligne], Vol.44, n°4, automne 1975, p. 225. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/fiaf/docview/1305511808/B0FBC3DA57B643A6PQ/1?accountid=13488&imgSeq=1>

Pribisic Milan, « Pop star is the medium is the message: *The man who fell to Earth* », *Cineaction* [en ligne], n°82, 2010, p. 29-33. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/847471349/fulltextPDF/DC4D4874F41B4B1BPQ/6?accountid=13488>

Schauder Silke, « David Bowie is... *L'Homme qui venait d'ailleurs* », *Annales Médico-Psychologiques* [en ligne], Vol.175, n°1, janvier 2017, p. 47-49. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-sciencedirect-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/science/article/pii/S0003448716302359>

Sheffield Rob, « How American inspired David Bowie to kill Ziggy Stardust with “Aladdin Sane” », *Rolling Stone* [en ligne], 13/04/2016. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-america-inspired-david-bowie-to-kill-ziggy-stardust-with-aladdin-sane-230827/>

2.5. *Bad Timing*

2.5.1. Articles

Kennedy Harlan, « *Bad Timing*. Magical image slices. Nicolas Roeg – in interview », *American Film* [en ligne], Vol.5, n°4, janvier-février 1980, p. inconnues. [consulté le 31/05/2021]. URL : http://americancinemapapers.homestead.com/files/BAD_TIMING.htm

Penman Ian, « *Bad Timing* », *Screen* [en ligne], Vol.21, n°3, automne 1980, p. 107-110. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.1093/screen/21.3.107>

Ramasse François, « Enquête sur une passion », *Positif*, n°234, septembre 1980, p. 67-68.

Ross Toni, « Nicolas Roeg's *Bad Timing*, fabulising the author among the ruins of romance », dans Jayamanne Laleen (dir.), *Kiss me deadly: Feminism and cinema for the moment*, Sydney, Power Publications, 1995, p. 180-220.

Thoss Jeff, « Classical editing and nonlinear narrative in Nicolas Roeg's *Bad Timing* », dans Schlickers Sabine et Toro Vera (dir.), *Perturbatory narration in film. Narratological studies on deception, paradox and empuzzlement*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2018, p. 179-197.

Watkins Liz, « The disquiet of the everyday : gesture and *Bad Timing* », *Journal for Cultural Research* [en ligne], Vol.19, n°1, 23/06/2014, p. 56-68. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/full/10.1080/14797585.2014.920188>

3 – Autres films de Nicolas Roeg

3.1. *Eurêka*

Kennedy Harlan, « Roeg : Warrior », *Film comment* [en ligne], Vol.19, n°2, mars-avril, 1983, p. 20-23. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1746210703/6B3442B41E9C4D7CPQ/1?accountid=13488>

Pursell Michael, « From gold nugget to ice crystal : The diagenetic structure of Roeg's *Eurêka* », *Literature / Film Quarterly* [en ligne], Vol.11, n°4, p. 215-220. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/226985497/33F7B67934C8479FPQ/1?accountid=13488>

3.2. *Track 29*

Rossignot Olivier, « Nicolas Roeg – Track 29 », *Culturopoing* [en ligne], 31/05/2019. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-dvdbluray/nicolas-roeg-track-29/20190531>

4 – Cinéma britannique

4.1. Ouvrages

Pilard Philippe, *Histoire du Cinéma Britannique*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

Pilard Philippe, *Le Nouveau Cinéma Britannique 1979-1988*, Rennes. 5 Continents,

coll. « Bibliothèque du Cinéma », 1989.

Walker John, *The Once & Future Film*, Londres, Methuen, 1985.

5 – Fragment et fragmentation

5.1. Ouvrages

Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1996.

Chateau Dominique, *L'Art du fragment : Frontières apparentes & frontières souterraines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos série RETINA », 2016.

Fauchereau Serge, *Le Cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance et son rayonnement*, Paris, Flammarion, 2012.

Lawder, Standish, *Le Cinéma Cubiste*, Paris, Expérimental, 1994.

Le Normand-Romain Antoinette et Pachet Pierre (dir.), *Du fragment*, Paris, Ophrys, coll. « Lire », 2011.

5.2. Articles

Delage de Luget Marion, « La fragmentation, ce monstrueux. Étude sur le décloisonnement disciplinaire dans l'oeuvre de Lynch », *Appareil* [en ligne], n°6, 2010, p. 42-60. [consulté le 31/05/2021]. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/420>

Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978. Chapitre 1, Le fragment, p. 57-178.

Lisse Michel, « Le paradoxe du fragment », *Revue de métaphysique et de morale* [en ligne], Vol.2, n°86, 2015, p. 205-214. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2015-2-page-205.htm>

5.3. Travail universitaire

Zarnoveanu Diana Elena, « D'une théorie du fragment à la fragmentation. Un essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée », mémoire dirigé par Terry Cochran, Université de Montréal, 2006.

5.4. Conférence

Frangne Pierre-Henri, « Le fragment et le quotidien dans l'art », conférence au Centre culturel *Le Triangle*, Rennes, 04/02/2004, mise en ligne le 03/01/2005. [consulté le 31/05/2021]. URL : http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm

6 – Montage et découpage

6.1 Ouvrages

Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin [Nathan], 2017 [2001].

Aumont Jacques (dir.), Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique n°5, *Le Montage dans tous ses états*, Paris, Cinémathèque-Française, Printemps 1993.

Degenève Jonathan et Santis Sylvain, *Le Montage comme articulation, unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « 7^e art », 1993.

Faucon Térésa, *Théorie du montage*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

Pinel Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Cahiers du Cinéma, coll. « Les Petits Cahiers, CNDP », 2001.

6.2. Articles

Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José, « Introduction générale », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 7-16.

Chateau Dominique, « Le découpage : notion française, "affaire de morale" ou concept ? », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 97-112.

Joubert-Laurencin Hervé, « Sur un moment d'existence du mot « découpage » », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 81-95.

Le Forestier Laurent, « Ar-Chaos-Logie du Découpage », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 19-40.

Péléchian Artavazd, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Trafic*, n°2, printemps 1992, p. 90-105.

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Le Temps d'une pensée. Du Montage à l'esthétique plurielle* [en ligne], Presses Universitaire de Vincennes, 2009, p. 21-44. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://books.openedition.org/puv/124>

Sirois-Trahan Jean-Pierre, « Découpage, mon beau souci », dans Amiel Vincent, Mouëllic Gilles et Moure José (dir.), *Le Découpage au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 63-80.

7 – Esthétique et théorie du cinéma

7.1. Interprétation et cognition

7.1.1. Ouvrages

Aumont Jacques, *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, 2017.

François Frédéric, *Le discours et ses entours. Essai sur l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantique », 1998.

7.1.2. Article

Plantinga Carl, « Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal », *Cinémas*, Vol.12, n°2, hiver 2002, p. 15-37. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v12-n2-cine1885/024878ar/>

7.2. Analyse de films

7.2.1. Ouvrages

Aumont Jacques, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016 [1999].

Aumont Jacques, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2015 [1988].

Jullier Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2012.

Martin Jessie, *Décrire le film de cinéma*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

7.3. Le temps

7.3.1. Le temps au cinéma

7.3.1.1. Ouvrages

Arnaud Diane, *Imaginaire du déjà-vu*, Paris, Hermann, 2017.

Biró Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon, Aléas, 2007.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

7.3.2. Le flash-back

7.3.2.1. Ouvrage

Mouren Yannick, *Le Flash-back*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma, 2005.

7.4. L'espace

7.4.1. Ouvrage

Gardies André, *L'espace au Cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck,, 1993.

7.4.2. Articles

Gaudin Antoine, « L'image-espace : proposition théorique pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [en ligne], n°10, juillet – décembre 2014, p. 6-31. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://journals.openedition.org/miranda/6216>

Lévi Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie* [en ligne], Vol.6, n°694, novembre – décembre 2013, p. 689-711. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>

7.5. La couleur

7.5.1. Ouvrages

Aumont Jacques, *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, Malakoff, Armand Colin, 2020 [1994].

Martin Jessie, *Le Cinéma en Couleur*, Paris, Armand Colin, 2013.

Mouren Yannick, *La Couleur au Cinéma*, Paris, CNRS Editions, 2012.

7.5.2. Article

Street Sarah, « The colour dossier. Introduction : the mutability of colour space », *Screen* [en ligne], Vol.51, n°4, hiver 2010, p. 379-382. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.1093/screen/hjq047>

7.6. Le zoom

7.6.1. Articles

Belton John, « The bionic eye zoom aesthetics », *Cinéaste* [en ligne], Vol.11, n°1, 1 décembre 1980, p. 20-27. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1746234698/E7022D76E83643F0PQ/2?accountid=13488>

Joannides Paul, « The aesthetics of the zoom lens », *Sight and Sound* [en ligne], Vol.40, n°1, hiver 1970, p. 40-42. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/1305517660/E7022D76E83643F0PQ/1?accountid=13488&imgSeq=1>

Morrissey Priska, « Naissance et premier usage du zoom », *Positif* [en ligne], n°564, février 2008, p. 88-93. [consulté le 31/05/2021]. URL : <https://www-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/233256202/B9353CA86C844C9CPQ/60?accountid=13488>

7.7. Cinéma et peinture

7.7.1. Ouvrages

Aumont Jacques, *L'Œil Interminable : Cinéma et Peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

Bonfand Alain, *Le Cinéma Saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2007.

Vancheri Luc, *Cinéma et Peinture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007.

7.7.2. Articles

Bertetto Paolo, « Les insertions de l'oeuvre d'art dans le film. Un essai de typologie », dans Fiant Antony, Frangne Pierre-Henri et Mouëllic Gilles (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 37-49.

Limoges Jean-Marc, « Mises en abyme cinématographique. Comment l'apparition d'une œuvre d'art dans un film de fiction peut-elle troubler ? », dans Fiant Antony, Frangne Pierre-Henri et Mouëllic Gilles (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 51-64.

7.8. Narratologie

7.8.1. Ouvrages

Gaudreault André, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 [1990].

Schlickers Sabine et Toro Vera (dir.), *Perturbatory narration in film. Narratological studies on deception, paradox and empuzzlement*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2018.

Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008 [1993].

7.9. Le genre

7.9.1. Articles

Jayamane Laleen (dir.), *Kiss me deadly: Feminism and cinema for the moment*, Sydney, Power Publications, 1995, p. 180-220.

Mulvey Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Screen* [en ligne], 09/01/1975, Vol.16, n°3, p. 6-18 (de la revue originale). [consulté le 31/05/2021]. URL : https://zintv.org/wp-content/uploads/2018/07/plaisir_visuel_et_cine_ma_narratif.pdf

8 – Littérature

Tevis Walter, *L'homme tombé du ciel* (traduit de l'anglais par Nicole Tisserand), Paris, Éditions Denoël, 1973 [1963].

Vance Marshall James, *Walkabout*, Londres, Puffin Modern Classics, 2009 [1959].

Du Maurier Daphné, *Don't Look Now*, Edinburgh Gate / Harlow, Pearson Education Limited, coll. « Penguin Readers », 1992 [1971].

Table des matières

Remerciements.....	4
Introduction.....	5
Enjeux et état des lieux.....	8
Une analyse fragmentée.....	10
Première partie : Des constructions fragmentaires.....	12
Chapitre I. Montages alternants.....	14
I.1. Formes herméneutiques.....	15
I.1.2. Montage ouvert.....	19
I.1.3. Montage de circulation.....	24
I.1.4. Montage omnivoyant.....	26
I.1.5. Montage de reconstitution.....	29
I.2. Raccords cicatriciels.....	32
Chapitre II. Plans du morcellement.....	37
II.1. Miroirs de la division.....	37
II.2. Zooms : guides scopiques.....	45
Chapitre III. Couleurs signifiantes.....	49
III.1. Couleurs ambivalentes.....	49
III.1.1. Rouge mortel et sensuel.....	50
III.1.2. Or passionnel et destructeur.....	53
III.1.3. Blanc innocent et condamné.....	56
III.2. Couleurs de la rupture.....	61
III.2.1 Rupture plastique.....	61
III.2.2. Rupture temporelle.....	62
Deuxième partie : Des temporalités éclatées.....	67
Chapitre IV. Mosaiques temporelles.....	67
IV.1. Perceptions temporelles.....	68
IV.1.1. <i>Flash-back</i> équivoques.....	70
IV.1.1.1. Le souvenir présumé.....	71
IV.1.1.2. Instabilités temporelles.....	80
IV.1.2. <i>Flash-forward</i> intrusifs.....	84
IV.1.2.1. Voyance et prophéties.....	84
IV.1.2.2. Flashs anticipés.....	89
IV.2. Circuits temporels.....	90
IV.2.1. Échos temporels.....	92
IV.2.2. Boucles temporelles.....	95
Chapitre V. Mosaique référentielle.....	99
V.1. Tableaux prophétiques.....	99
V.2. Adaptations fragmentaires.....	106
Troisième partie : Des relations chaotiques.....	113
Chapitre VI. Des êtres déstructurés.....	113
VI.1. Personnalités en éclats.....	114
VI.1.1. Inconstances sentimentales.....	115
VI.1.2. Chaos intérieurs.....	120
VI.2. Le corps fragmenté.....	125
VI.2.1. Fragments érotiques.....	126
VI.2.2. Fragments traumatiques.....	131
Chapitre VII. L'ambivalence spatio-temporelle.....	132
VII.1. Des repères perturbés.....	134

VII.1.1. Espaces chromatiques signifiants.....	134
VII.1.2. Espaces trompeurs.....	143
VII.1.3. Espaces et temps dissociés.....	144
VII.2. Le temps antagoniste.....	146
Conclusion.....	151
Filmographie.....	154
Bibliographie.....	158