



Figure frontalière dans le cinéma russe : passeurs et créateurs de frontières spatiale et temporelle, visuelle et virtuelle

Confrontés à la géographie, à l'histoire et à la spiritualité vertigineuses de leur vaste pays, les cinéastes soviétiques et russes font de la frontière et du frontalier leur problématique privilégiée. Les deux figures frontalières qui m'intéressent accomplissent leur fonction à différents niveaux de la représentation filmique. Il s'agira d'analyser différents types de frontières passées, transgressées, bafouées : frontière spatiale, frontière visuelle et frontière virtuelle.

La première frontière est de l'ordre du visible et du sonore. Elle demeure dans la matérialité la plus pure. Frontière géographique, circonscrite dans un espace, un paysage, un décor, elle est accessible aux sens. La seconde frontière se manifeste dans les figures. Elle est de l'ordre du visuel : les figures filmiques déploient la narration en suggérant des pans de l'image invisibles et pourtant présents. Ces strates de l'image au-delà du visible et sonore, interrogent la temporalité linéaire en proposant d'autres modèles temporels possibles : cercle, spirale, bifurcation, ramification, épaisseurs multiples. Les motifs narratif et figuratif de la frontière et la figure du passeur semblent donc explorer le dispositif cinématographique et ses outils d'expression afin d'ériger une figure de la frontière qui serait de l'ordre du virtuel. Dans les films analysés, la figure frontalière, le passeur déploie les repères spatio-temporels afin de révéler une matière filmique porteuse de nouvelles formes temporelles.

L'analyse portera sur deux extraits issus des films *Elena* (2011) d'Andreï Zvyagintsev et *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski.

Il s'agira d'étudier comment la question du rapport du corps et du visage de frontalier à son décor génère l'interrogation des figures filmiques et l'instauration de nouveaux modèles temporels.

FRONTIERE SPATIALE

Elena est infirmière à la retraite issue d'un milieu modeste. Elle vit avec son époux Vladimir, riche homme d'affaires. Tous deux ont des enfants d'une première union : Sergueï, fils d'Elena,

chômeur et chef d'une famille en pleine expansion, et Ekaterina, fille de Vladimir, cynique intellectuelle vivant pour son plaisir. Le film surprend Elena dans son quotidien bien réglé. Elle part de son domicile du centre de Moscou, retire l'argent de sa retraite à la banque pour l'amener à son fils vivant dans les quartiers populaires à la périphérie de la ville.

Le trajet d'Elena prend la forme d'un passage entre deux quartiers de nature opposée. En passant d'un espace à un autre, elle apparaît alors comme une figure frontalière, appartenant simultanément aux deux espaces. Ce statut ambivalent soulève une question purement cinématographique : la question du rapport entre le corps et le décor.

Une symétrie spatiale parfaite se dessine au cours de ce trajet. Chaque espace et chaque personnage du quartier luxueux d'Elena possède un double dans le quartier délabré de son fils. Ces espaces explorés par les mêmes figures filmiques bâtissent la construction symétrique.

- **Ascenseur d'immeuble.** La séquence s'ouvre et se clôt sur le même espace : ascenseur dans une cage d'escalier. Dans l'immeuble de Vladimir, la cage d'escalier est propre, neutre, sa décoration soignée et élégante, ses couleurs pastels. La cage d'escalier de l'immeuble de Serguei est délabrée : les murs d'un bleu sale sont parés de tags maladroits. Dans ces deux espaces, Elena est filmée de profil en plan américain. Seul l'axe change : dans l'immeuble de Vladimir, on voit son profil gauche et dans l'immeuble de Serguei, on voit son profil droit. Ces deux espaces se reflètent, comme dans un miroir.

- **Entrée d'immeuble.** Elena sort de l'ascenseur dans son hall luxueux. Un hôte d'accueil en costume, derrière son comptoir ainsi qu'une voisine élégamment habillée saluent Elena. Devant l'entrée de l'immeuble de Serguei, les salutations proviennent d'une bande de jeunes gens qui fument et boivent des bières. Dans les deux plans, Elena est filmée en plan moyen. Seule la direction de son déplacement est inversée.

- **Quartier.** Filmée en plan large, Elena sort de son immeuble. Un long plan filmé en caméra fixe retrace le déplacement de la femme : quelques passants, une rue propre et calme, aux trottoirs larges et dégagés. À la fin de la séquence, un plan large dévoile le quartier de Serguei : une large construction en béton délabrée, jamais repeinte, aux vitres sales sert d'épicerie. À l'arrière-plan, on découvre une barre d'immeuble vétuste de l'époque de Khrouchtchev.

- **Banque.** Dans la banque du centre ville, une jeune guichetière aimable remet l'argent à Elena. La question centrale de l'argent est soulevée à nouveau, dans le quartier de Serguei, au moment du paiement des courses. Elena achète de la nourriture dans le magasin en face du domicile de son fils. Une seule des deux vendeuses est

capable d'encaisser un paiement par carte bancaire. L'autre vendeuse, impolie et bruyante, apparaît comme le négatif de la jeune guichetière souriante de la banque.

- **Transports en commun.** Le passage consacré aux transports en commun est central dans cette séquence. Malgré une sensation visuelle de statisme, d'immobilité, desur-place, c'est à partir de ces plans en transport que s'opère un véritable déplacement jusqu'à la transgression : Elena désobéit à son mari et apporte l'argent à son fils. Elle ira jusqu'au meurtre pour subvenir à ses besoins. Cette traversée, ce passage d'un monde à l'autre, est retracé de manière minutieuse. Il est une frontière matérielle, spatiale signalée par le plan large sur un quartier périphérique de Moscou : couleurs grisâtres, voitures nombreuses, bruit assourdissant du klaxon du tramway, pont aérien à la peinture détériorée, gare délabrée, plateforme de trains de banlieue, panneau de sens interdit que semblent ignorer aussi bien Elena que le tramway. Mais une frontière métaphorique est déjà annoncée par la musique entêtante, répétitive, angoissante qui s'immisce dans les bruits d'ambiance et semble même en émerger.



Comme dans *Elena*, on observe dans *Stalker* de Tarkovski deux espaces hétérogènes : la ville et la Zone. Après un événement apocalyptique inconnu, une zone de nature mystérieuse s'est formée. Trois protagonistes, Stalker (le passeur), l'Écrivain et le Professeur, visent à pénétrer dans la Zone depuis la ville afin d'accéder à la « chambre » où tous les souhaits les plus chers se réalisent. Ils doivent traverser une frontière très bien gardée. Les oppositions

qu'on peut souligner entre ces deux espaces géographiques s'articulent autour de trois éléments principaux.

- **Hommes.** Si la ville grouille d'humains pourtant déshumanisés, mécanisés – silhouettes de militaires recouvertes de sombres uniformes –, la Zone est un lieu dépeuplé. Aucune présence humaine dans la Zone : on découvre un vaste paysage verdoyant. Les herbes sont hautes et denses.

- **Environnement.** Dans la ville, en revanche, aucune végétation n'est visible. Le champ est obstrué sans cesse par des constructions en bois, en béton, en verre. Ces constructions humaines semblent pourtant inadaptées à l'humain, le corps résiste à ce décor hostile. Lorsque le Professeur va chercher la draisine,¹il avance lentement sur des ruines en pierre et manque de tomber. La figure du professeur semble minuscule et vulnérable dans ce décor oppressant filmé en plan large. Il avance difficilement, par à coups, résistant à l'eau, au métal, au mécanisme. L'environnement de la Zone est radicalement opposé. Lorsque la draisine s'immobilise après un long trajet, un panoramique dévoile un paysage verdoyant où la végétation sauvage envahit les derniers détritiques humains : les poteaux et les fils électriques, une carcasse de voiture, le chemin de fer. Les trois hommes sont filmés en plan large à nouveau. A nouveau, ils paraissent petits et insignifiants dans ce décor majestueux. Mais le type de confrontation des corps à ce décor-là est différent. Les corps ne manifestent pas une volonté de résistance mais un désir de soumission au décor, au sens de dissolution. Les trois hommes sont dans un rapport d'étrangeté avec l'espace de la Zone, ou, pour reprendre le terme de Nicole Brenez, dans un rapport de disproportion :

[...] la figure s'avère parfaitement étrangère à son espace : il est condamné au relatif ; elle est condamnée, parce qu'elle ne connaît pas d'invariant, à l'absolu, à chaque fois. Ils sont dès lors toujours intimement disproportionnés l'un à l'autre : elle y apparaît toujours trop grande ou trop petite ; il lui est à la fois théâtre et prison mouvante, puisqu'il ne cesse de basculer, de couler dans le temps [...]. De sorte que le désarroi du personnage relève moins de son comportement que du rapport de disproportion qu'il entretient avec l'espace.²

Si les trois hommes découvrant la Zone sont étrangers à son environnement, le but de leur quête spirituelle et plastique sera de s'y immerger, d'en épouser les courbes géographiques et temporelles impossibles,toujours en reconfiguration permanente : boucles et pièges temporels, chemins dégagés devenant des impasses... Sur le plan

¹ Véhicule automoteur léger utilisé pour l'entretien et la surveillance de la voie de chemin de fer.

² Nicole Brenez, « L'être selon l'image. Orson Welles, Citizen Kane », *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, «Arts & Cinéma», 1998
URL : www.cairn.info/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier--9782804129996-page-207.htm

plastique, ils sont alors assimilés aux débris qui parsèment cette première image et toute la Zone.

- Il est enfin une opposition plastique et sémantique entre les **objets** de la ville et les objets de la Zone. Dans la ville, les objets artificiels sont mis en mouvement, en branle. Les projecteurs lancent des rayons de lumière aveuglants, la lourde barrière zébrée s'élève, les bruits assourdissants et métalliques du train et de la sirène transpercent la bande sonore, la porte vitrée heurtée par les balles claque, les vitres volent en éclat, les cageots en bois s'effondrent, la poussière s'élève du sol. Dans la Zone, à l'inverse, ces objets ayant perdu leur fonctionnalité semblent rabougris, informes. Les poteaux électriques tordus et démunis de leur fonction technique apparaissent comme des objets informes, des chutes, des ruines, des débris. Réduits à une fonction plastique de pure forme, ces objets (les poteaux, la carcasse de voiture, les amas de bois en putréfaction) s'ouvrent ainsi à un réseau de significations multiples.



FRONTIERE VISUELLE

La capacité des formes représentées dans le cadre et des formes filmiques à déployer des réseaux de sens est au cœur des concepts que j'appelle, en reprenant les termes de Georges Didi-Huberman, frontière visuelle et frontière virtuelle. En parlant de la peinture de Fra Angelico, il qualifie ainsi le visuel : « quelque chose qui tentait de tirer le regard au-delà de l'œil, le visible au-delà de lui-même, dans les régions terribles ou admirables de l'imaginaire et du fantasme. »³ « Le visuel devenait donc l'instrument par excellence du virtuel, c'est-à-dire de la mémoire, c'est-à-dire d'un *au-delà* »⁴.

Outre tout aspect visible, figuratif, narratif, une frontière de l'ordre du visuel s'érige dans les extraits étudiés. Il s'agit d'un lieu où s'opère un basculement qui modifie aussi bien le régime de représentation que le régime de perception du spectateur. Ce basculement est généré aussi par l'irruption d'une figure temporelle déconcertante. Le dialogue entre deux espaces opposés dans leur manifestation visible semble souligné par l'inertie, la « paralysie » temporelle. Dans les deux séquences, il s'agit d'un déplacement qui ne s'inscrit pourtant pas dans une temporalité linéaire qu'on attendrait. Dans *Elena*, la sensation de cette « paralysie » temporelle est générée par différents procédés filmiques :

- **Plans fixes.** De longs plans fixes (agrémentés parfois de lents panoramiques latéraux) accompagnent le déplacement d'Elena. Souvent il s'agit de plans larges qui saisissent le pas lourd et assez lent de l'héroïne. Les longs plans statiques laissant entrer et/ou sortir le personnage du champ semblent suspendre, étirer le temps jusqu'à l'immobiliser. La durée des plans larges et fixes vient contrebalancer le mouvement d'Elena qui paraît alors minime, lent et éprouvant, pour elle comme pour les spectateurs.

Ce programme esthétique semble manifeste dans d'autres choix du cadrage, notamment dans les plans retraçant le passage par les transports en commun. La caméra suit le déplacement du bus d'Elena à la même vitesse. La rapidité du train de banlieue est insensible puisque la caméra reste fixe à l'intérieur du wagon. Ces choix filmiques suspendent le mouvement, réduisent l'espace parcouru et absorbent le temps du déplacement de l'héroïne.

- **La musique** répétitive de Philip Glass extraite du troisième mouvement de la Symphonie n°3 (1994) s'immisce dans la représentation afin d'en faire surgir la matière filmique comme porteuse de sens. La musique répétitive déclenche la mise en

³ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

mouvement des formes, déplie le cadre spatio-temporel pour en interroger les limites. Elle intervient précisément au moment où Elena est filmée derrière la vitre du bus. Faite de boucles entêtantes, et empreinte d'une teinte tragique, cette musique participe à ce programme esthétique de dilatation temporelle. Elle apparaît donc comme cette frontière visuelle et ou plutôt auditive qui investit le récit de la virtualité dont parle Didi-Huberman. Si elle intervient au moment où l'on voit le visage d'Elena derrière la vitre du bus, c'est que le véritable lieu de métamorphose, de changement, de bouleversement dynamique n'est pas dans le décor mais dans ce visage de frontalière.



Dans *Stalker*, la frontière visuelle – celle qui sépare le noir et blanc et la couleur – se cristallise dans la figure du champ-contrechamp. Le long trajet du Stalker, de l'Ecrivain et du Professeur en draisine depuis la ville vers la Zone est filmé en noir et blanc : on voit les nuques et les profils des trois hommes qui observent le paysage brumeux qui les entoure. Ce trajet de quatre minutes environ désigne la traversée d'une frontière géographique. Et pourtant, s'installant dans la durée dilatée, il véhicule cette sensation de sur-place, d'immobilité, de stagnation déjà analysée dans *Elena*. L'enchaînement des plans est répétitif : gros plans sur les nuques des trois hommes, arrière-plan brumeux, son métallique et monotone de la draisine, sonorités électroniques. Cette longue expérience sensorielle se heurte soudain à la couleur. La confrontation emprunte à la figure classique du champ-contrechamp. Filmé en noir et blanc en gros plan, l'Ecrivain, toujours de dos, se réveille de sa torpeur et regarde gauche cadre. En contrechamp, on découvre le paysage verdoyant et brumeux de la Zone filmé en couleur. Le travelling latéral de droite à gauche correspond à la vitesse de la draisine, puis à son arrêt. Cette image en travelling fait irruption comme objet des regards des trois héros. Et pourtant sa nature est radicalement différente : elle fait événement dans une temporalité suspendue.

Philippe Dubois remarque que beaucoup de films du cinéma classique « font jouer la dialectique noir-et-blanc /couleur autour de la *problématique du passage*. »⁵

La révélation par la couleur cristallisée dans la figure filmique du champ-contrechamp nous semble refléter l'événement que constitue le passage du noir et blanc à la couleur dans *Stalker*. Si la figure du champ-contrechamp relie le regard des héros filmés d'abord en noir et blanc à la Zone filmée en couleur, elle manifeste aussi une rupture violente, un intervalle, un vide. Toujours en parlant des films hollywoodiens des années 40, Dubois écrit :

L'irruption de la couleur ouvre une béance, et du coup se donne assez systématiquement comme porteuse d'une vérité. [...] C'est l'affirmation « frappante » d'un *changement de registre* de la représentation : passer du noir-et-blanc à la couleur, c'est non seulement passer de la diégèse à la symbolique, mais c'est aussi passer par le biais d'un raccord, de la cinématographicit   [...] à la picturalité comme telle [...].

Mais l'affichage d'une picturalité n'est que l'affaire d'un instant, d'un contrechamp, d'un retournement[...].⁶

À la frontière entre deux espaces hétérogènes, la couleur surgit dans l'intervalle entre deux images hétérogènes. La frontière visuelle fusionne alors avec cette frontière chromatique. Les spectateurs se confrontent à la couleur comme expressivité, comme visibilité intense, comme visuel porteur de sens multiples. La couleur dans *Stalker*, picturale, irréelle, fantasmatique, désigne la Zone et demeure durant toute sa traversée. Présence ponctuelle, elle se déploie dans l'intervalle, dans le vide. Les hypothèses de Dubois peuvent être poursuivies avec « la poétique du Vide »⁷ théorisée par Térésa Faucon. La notion du Vide dans sa théorie du montage réhabilite l'intervalle, donne sens à l'effet de rupture et intègre l'ellipse dans le tissu temporel d'une œuvre filmique. Dans cette théorie, *Stalker* apparaît comme une œuvre exemplaire :

Un film en particulier résume ce passage par le Vide, *Stalker* (Tarkovski, 1979), avec la traversée de la Zone, et la figure du passeur qui interroge cette indétermination, « l'infini de l'image ». [...] On pense alors que traverser la Zone, c'est être dans l'intervalle, lieu privilégié pour observer la « pression du temps », ses variations d'intensité ou de dilution.⁸

La frontière visuelle s'immisce dans l'intervalle entre le champ (les visages des hommes filmés en noir et blanc) et le contrechamp (le paysage de la Zone filmé en couleurs fantasmagoriques). Le mouvement du « passage par le Vide » semble bien refléter la traversée

⁵ Philippe Dubois, « Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », in Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Gabriele Mazzotta, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 79.

⁶ Ph. Dubois, art. cit., p. 87.

⁷ Térésa Faucon, *Théorie du montage, énergie, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, Recherche, 2013, p. 122.

⁸ *Id.*

ou plutôt la transgression de cette frontière à la fois géographique et visuelle. Les héros transgressent la loi pour pénétrer dans la Zone, ils transgressent l'accord avec Stalker en y allant avec de mauvaises intentions. Cependant, le Vide n'est pas réductible à un lieu ou à un temps figé : « Au cœur de la notion de Vide réside celle du fluide, souffle énergétique, état de l'énergie auquel la mécanique des fluides et des ondes donne une nouvelle perspective. »⁹ Cette dynamique énergétique qui traverse le Vide nous permet d'aborder la troisième frontière qui s'érige dans les deux extraits étudiés : la frontière virtuelle. Cette frontière-là est étroitement liée à la figure frontalière : il en est le garant, le créateur et le bourreau à la fois. Cette frontière-là, d'ordre spirituel et impalpable, ne se manifeste pourtant plus dans une figure filmique ou des éléments plastiques. Invisible et insensible, elle accède à la visibilité au travers le corps, et plus précisément, le visage du frontalier.



FRONTIERE VIRTUELLE

Dans les extraits étudiés, la figure du frontalier concentre toute la tension temporelle et émotionnelle du récit.

Dans son essai *Du visage au cinéma*, Jacques Aumont rappelle l'histoire du visage dans la culture et les arts européens. Il souligne un paradoxe essentiel qui constitue le visage humain : l'apparence, l'expressivité et la visibilité dissimulent une intériorité invisible de l'être. Les arts visuels doivent donc trouver des compromis de représentation qui canaliseront ce paradoxe¹⁰.

« Le plus célèbre, le plus important de ces compromis, c'est le système de l'icône. »¹¹

Le visage humain apparaît donc lui-même comme une frontière entre l'extériorité (l'expressivité) et l'intériorité (l'énergie de l'âme). Mikhaïl Kritchman, directeur de la

⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1992.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

photographie sur le film *Elena* souligne l'ambivalence du visage de l'actrice (Nadejda Markina) : « de face, elle a l'apparence d'une femme simple, mais son profil est absolument grec. Et lorsqu'elle coiffe ses cheveux, c'est une véritable femme grecque, épouse du roi »¹².

Le visage d'Elena s'installe à la frontière entre deux catégories sociales, deux groupes humains radicalement opposés. L'impassibilité de son visage participe au double processus : identification et déshumanisation. Son visage est unique et pourtant ses traits renvoient à toute une série de codes visuels reconnaissables : celui d'une femme soviétique, notamment¹³.

Selon Jacques Aumont, le cinéma opère la défaite du visage humain. La perte du visage au cinéma dont il parle est étroitement liée, encore une fois, au rapport de l'image du visage au temps.

Il écrit : « Perte du visage, par tous les bouts. Si le cinéma y a joué son rôle, c'est d'abord en le produisant morcelé, agressé, déformé, neutralisé, en le tirant finalement vers l'insignifiance. Mais il y a plus, et plus profond, si le propre du cinéma est bien d'avoir joué, pour tout cela, de son intime et essentiel rapport au temps. »¹⁴

Et plus loin : « il [le cinéma] a produit un visage-temps, un visage qui lui-même a voulu devenir temps. »¹⁵

Ce visage-temps, filmé en gros plan, apparaît alors comme le lieu de toutes les virtualités temporelles. Il abolit le cours linéaire du temps en introduisant une nouvelle perception temporelle. Le temps semble prendre la forme d'une *spirale* : aucune progression n'est possible. On assiste davantage à une élévation d'un mode de représentation à un autre, d'une représentation visible à une représentation mythologique, spirituelle. Une simple visite d'une mère à son fils véhicule une forte aura tragique. Cette charge sémantique résulte, on l'a vu, d'une superposition de l'image et de la musique extra-diégétique, mais aussi de la superposition des éléments visuels et sonores diégétiques. Le visage devient alors le lieu d'un jeu de transparences.

En effet, le visage d'Elena filmé en plan rapproché est toujours interféré, « parasité » par d'autres éléments visuels ou sonores.

- Son visage apparaît d'abord derrière la vitre d'un bus reflétant des voitures circulant autour. La surimpression du paysage de la ville sur le visage d'Elena crée un

¹² Mikhaïl Kritchman, « Le regard de la caméra », in Andreï Zvyaguintsev, Oleg Neguine, Mikhaïl Kritchman, *Histoire de création du film d'Andreï Zvyaguintsev Elena (История создания фильма Андрея Звягинцева Елена)*, traduction personnelle, Londres, Cygnet, 2014, p. 143.

¹³ Voir l'interview de la chef costumière Anna Bartouli, in *La Respiration de la pierre. Le monde des films d'Andreï Zvyaguintsev*, Moscou, Novoiéлитературноиэобозренiié, 2014.

¹⁴ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 193.

¹⁵ *Ibid.*, p. 194.

rapport charnel entre le corps de l'héroïne et son décor. Son visage accueille et « enrôle » sur lui le mouvement, l'espace et les éléments qui le composent, le temps.

- Dans le train de banlieue, le visage d'Elena est parasité par le monologue abondant de la vendeuse de journaux.

Le visage filmé en gros plan n'instaure pas seulement un conflit avec l'espace (par les procédés d'exclusion ou de surimpression) mais semble également abolir le temps. La narration ne vectorise plus la représentation visuelle mais devient prétexte à un déplacement plastique et sémantique vers une autre dimension (le mythe dans l'œuvre de Zvyagintsev). Le visage apparaît comme la frontière virtuelle qui recrée un nouveau modèle temporel, ici celui de la spirale.

Le visage du frontalier, sur le seuil entre deux espaces hétérogènes et discontinus, devient le lieu de tensions et de rupture, s'installe dans « l'intervalle », pour revenir à la théorie de Térésa Faucon.

Il réduit tout mouvement, s'immobilise, se « dilate » dans le temps et exclut tout l'espace pour dévoiler une énergie intérieure, invisible et qui s'imprime pourtant dans la matière filmique. Dans l'extrait étudié de *Stalker*, on assiste à cette double fonction du visage comme frontière virtuelle : propulsion d'une énergie invisible dans la matière filmique et élaboration d'un nouveau modèle temporel.

Propulsion d'une énergie invisible dans la matière filmique

L'étirement du temps par la répétition des figures filmiques (gros plans sur les nuques, travellings) attire notre attention sur la matière filmique. Elle se tisse à partir d'une dialectique de la continuité et de la rupture. Les travellings latéraux créent une homogénéité visuelle. Propulsés souvent par des regards des héros, les travellings qui circulent d'un personnage à un autre donnent l'illusion d'un plan ininterrompu. Les cuts, au contraire, introduisent les ruptures dans la matière filmique. Parfois ils raccordent des visages tournés vers les directions opposées (*Stalker* et *l'Ecrivain*), parfois ils raccordent le décor filmé en plan large et les visages en rappelant la confrontation des figures humaines à leur décor filmique.

Elaboration d'un nouveau modèle temporel

Olga Kobryn convoque cette séquence dans le cadre de sa notion théorique de « forme-durée ». Ce voyage en draine est présenté comme un moment continu bien que la séquence soit montée (dans les passages d'un personnage à un autre notamment). Le montage organise les différents flux du temps. Le temps devient la matière plastique de l'image : flux indivisible, le temps compose avec l'hétérogénéité, les variations, les ruptures et les changements de rythme. On retrouve ici le conflit soulevé par Bergson entre la nature continue du temps et l'hétérogénéité de ses flux. Les personnages de frontaliers sont cadrés de derrière, ce qui suggère un voyage mental, un changement intériorisé. Mais à l'extérieur, dans le mouvement répétitif des travellings, Olga Kobryn voit une virtualisation du mouvement qui ne s'actualise pas. Le temps de cette séquence lui semble alors intensif plutôt qu'expansif¹⁶.

Dans cette séquence, la suprématie visuelle du visage (profil, nuque) semble immobiliser le cours du temps en l'enfermant dans une dynamique circulaire rythmée par les figures filmiques répétitives, les bruits monotones et métalliques, les mouvements des acteurs similaires. Comme dans *Elena*, le temps prend ici la forme d'une spirale qui accumule l'intensité (Kobryn), l'énergie (Faucon) susceptible de se déverser dans un événement purement filmique (ici, chromatique). Le visage apparaît donc comme un foyer (frontalier) de concentration, de superposition des phénomènes plastiques, temporels¹⁷ et métaphysiques.



¹⁶ Olga Kobryn, « La forme-durée », conférence dans le cadre du séminaire CREAvis, Paris, INHA, 21/03/2016.

¹⁷ Igor Evlampiev rappelle l'affirmation de l'écrivain sur le futur qui se fond avec le présent. Cette déclaration témoigne de la fin des temps qui s'approche : le moment où se décide le destin des hommes, où le monde arrive à sa fin apocalyptique et où le temps perd sa linéarité habituelle. Le monde arrive à la frontière de son équilibre précaire.



La notion de frontière multiple reposant sur les trois binômes analysés – frontière diégétique et géographique, visuelle et filmique, virtuelle et temporelle – possède le pouvoir de déconstruire la linéarité du temps pour introduire un nouveau modèle temporel : la spirale. Cette figure semble féconde par sa forme à la fois circulaire et évolutive. Dans les deux extraits, à la manière d'une spirale le temps ne va pas de l'avant mais s'élève vers une nouvelle dimension : la concentration intense de l'attente – attente d'une apocalypse, d'un événement filmique, d'une émotion, d'un néant.

Macha Ovtchinnikova

(Doctorante – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – LIRA)

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1992.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- DUBOIS, Philippe, « Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », in Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Gabriele Mazzotta, Paris, Cinémathèque française, 1995.
- FAUCON, Térésa, *Théorie du montage, énergie, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, Recherche, 2013.
- KLYUYÉVA, Lyudmila, *La Respiration de la pierre. Le monde des films d'Andrei Zvyaguintsev*, Moscou, Novoiélitératurnoiéobozreniié, 2014.
- KOBRYN, Olga, « La forme-durée », conférence dans le cadre du séminaire CREA VIS, Paris, INHA, 21/03/2016.
- ZVIAGUINTSEV, Andrei, NEGUINE, Oleg, KRITCHMAN, Mikhaïl, *Histoire de création du film d'Andreï Zvyaguintsev Elena (История создания фильма Андрея Звягинцева Елена)*, traduction personnelle, Londres, Cygnet, 2014.