

## COMPTE-RENDU

Séance du mardi 19 avril 2011: le cinéma

**Philippe Bettinelli**, étudiant en M2 de Droit du patrimoine culturel.  
– La présence de la peinture et l'indépendance du cinéma chez Andreï Tarkovski

Andreï Tarkovski (1932-1986) est un réalisateur soviétique qui reçoit une formation de peintre à l'École des Beaux Arts avant de se consacrer au cinéma.

Le cinéma de Tarkovski n'est pas politique mais religieux. Ce n'est pas le cinéma rapide d'Eisenstein, mais un cinéma contemplatif, à l'opposé aussi bien du cinéma des années 1920-30 que du réalisme socialiste qui lui succède. Dans le contexte soviétique de l'époque, Tarkovski a donc beaucoup de mal à travailler : il ne réalise que 7 films au cours de sa carrière. Il quitte définitivement l'URSS au début des années 1980 et est accueilli en France à la fin de sa vie (avec l'aide de Chris Marker notamment). Sur la période qui nous intéresse ici (1955-75), Tarkovski réalise quatre longs-métrages : *L'Enfance d'Ivan* (1962), *Andreï Roublev* (1966), *Solaris* (1972), et *Le Miroir* (1974).

Dans ses écrits théoriques, Tarkovski rejette absolument l'influence des arts plastiques dans le cinéma – sinon, écrit-il : « la réalisation cinématographique n'est plus qu'un dérivé ». Robert Bresson, le réalisateur préféré de Tarkovski proposait déjà la définition ironique suivante : « Films d'art ceux qui en sont le plus dépourvus ».

Pourtant, les références artistiques abondent dans les films de Tarkovski, des gravures de Dürer dans *L'Enfance d'Ivan*, aux icônes traditionnelles russes dans *Andreï Roublev*, à Bruegel dans *Solaris*, ou à Léonard de Vinci dans *Le Miroir*. Comment expliquer ce paradoxe ?

Dans tous ces cas, l'œuvre d'art sert le film, elle trouve sa justification dans le récit. Tarkovski n'opère donc pas un rejet de la citation directe de l'art par le cinéma, mais de l'influence que l'art pourrait exercer dans la composition des plans cinématographiques (filmer à la manière de la peinture, citations empathiques, qui feraient un glissement du cinéma vers la peinture). C'est ce qu'on se propose de voir en explorant trois niveaux de citations des œuvres d'art dans le cinéma de Tarkovski, des plus apparentes aux plus indirectes.

### *Un mode citationnel justifié par le scénario*

Les citations directes d'œuvre d'art immédiatement identifiables sont nombreuses dans les films de Tarkovski. Ainsi en est-il de l'épisode de la crucifixion sous la neige dans *Andreï Roublev*. Cette citation explicite de Bruegel, qui a frappé à l'époque, est justifiée par le scénario : il s'agit d'une scène durant laquelle Roublev imagine une crucifixion, c'est donc la vision d'un peintre que nous montre ici le cinéma. Cependant, Tarkovski s'est repenti plus tard de cette citation trop évidente. La référence à Bruegel réapparaît alors dans des films ultérieurs, mais de manière moins explicite.

Dans une scène du *Miroir*, Tarkovski multiplie les citations directes de peintures. Tout d'abord, un jeune garçon, incarnant Aliocha dans ce film autobiographique, pose devant un miroir convexe, en référence au célèbre *Autoportrait au miroir convexe* du Parmesan (vers 1524). Le parallèle formel est ici doublé par la narration : il s'agit d'un autoportrait de l'artiste en jeune homme. La deuxième citation est plus évidente encore : une femme en turban bleu, la tête légèrement penchée, accroche à son oreille une boucle en perle, reprenant la célèbre *Jeune fille à la perle* de Vermeer (vers 1665). Enfin, l'image d'une jeune fille se réchauffant les mains devant une flamme rappelle directement l'œuvre de Georges de la Tour, présentant souvent, de la même façon, des mains éclairées de l'intérieur par une bougie, dans un effet de transparence sanguine.

Une fois encore, les références à ces œuvres, bien connues d'un amateur de peinture tel que Tarkovski, peuvent se justifier par la narration : dans ce film, qui prend pour thème l'entremêlement des souvenirs, le héros consulte à plusieurs reprises un livre d'art. Les peintures sont donc citées en tant que réminiscences, images imprégnant le souvenir.

### *La reprise de procédés propres à un artiste mis au service de la narration*

Un deuxième niveau de lecture permet de souligner la présence de la peinture non plus par la citation d'œuvres précisément identifiables, mais par la reprise de procédés picturaux propres à un peintre.

Dans son ouvrage théorique *Le Temps scellé* (1986), Tarkovski s'attache à démontrer la supériorité de la peinture de Carpaccio sur celle de Raphael. Pour lui, la peinture de Carpaccio se caractérise notamment par l'excellence de la représentation des scènes de foules, dans lesquelles aucun personnage ne semble dominer les autres, mais où le regard du spectateur s'attache tour à tour à tous, pour parcourir ainsi l'ensemble de la scène. Or, c'est un procédé similaire que Tarkovski décide d'utiliser pour la longue séquence d'*Andreï Roublev* présentant la fonte de la cloche. S'il utilise parfois des plans d'ensemble, la scène marque par la manière dont il passe de personnage en personnage, montrant l'élaboration l'œuvre commune par l'effort de tous sous l'impulsion d'un simple adolescent, qui permettra au peintre de retrouver la foi.

Un second exemple d'emprunt d'un procédé pictural caractéristique est celui des « objets vivants » de Dali. Dans ses toiles marquées de mysticisme des années 1950, que Tarkovski connaît bien, Dali peint des objets éclatés, ou en étrange lévitation, jusqu'à intituler l'une de ses œuvres *Nature morte vivante* (1956). De même, Tarkovski met sans cesse en scène dans ses films des objets vivants : de simples objets de la vie quotidienne mis en mouvement par une force invisible (un courant d'air, un souffle, etc.). Comme chez Dali, il s'agit d'une manière de montrer indirectement l'action divine, par la mise en branle du visible par l'invisible.

### *Des procédés qui ne relèvent pas d'un artiste particulier, mais renvoient à une tradition picturale générale*

La référence à la peinture chez Tarkovski est parfois encore plus indéfinie : il peut s'agir de la reprise de procédés qu'on ne peut attribuer à un peintre particulier, mais qui relèvent d'une tradition typiquement picturale.

C'est le cas par exemple des nombreuses natures mortes qui parsèment ses films. Elles donnent toujours l'impression de compositions soigneusement étudiées, mais il est impossible d'y voir l'influence d'un artiste en particulier : elles renvoient par certains aspects à l'école flamande, par d'autres à l'école espagnole.

De même, certains schémas iconographiques célèbres sont repris de manière récurrente, comme celui de la déposition de croix dans une scène de *L'Enfance d'Ivan* et dans une scène de *Solaris*. Ici, contrairement aux références iconographiques des films suivants, la reprise de ces schémas visuels n'est pas justifiée par le scénario, et semble davantage un choix gratuit.

Enfin, Tarkovski pratique souvent le surcadrage, c'est-à-dire la création artificielle d'un cadre à l'intérieur de l'image par l'architecture (une colonne, une fenêtre, un rideau, etc.), un procédé pictural par excellence (voir à ce titre *L'œil interminable*, de Jacques Aumont).

Dans ce dernier exemple de présence de la peinture qu'est le surcadrage, on semble s'approcher des principes de composition picturaux que Tarkovski dit refuser. Il peut être plus délicat de voir une « application des principes de la composition et des couleurs » au sens strict dans la reprise de procédés d'artistes comme Carpaccio ou Dali, de schémas iconographiques (qui s'appliquent bien souvent dans d'autres arts que la peinture), ou dans la composition d'une nature morte (qui, plus qu'un principe de composition, est un genre en peinture).

Finalement, ce que Tarkovski semble réellement rejeter, c'est davantage le tableau vivant, l'instantané qui reprend une grande composition à la manière de la peinture, de manière gratuite. Davantage encore, pour Tarkovski qui se veut « sculpteur de temps », la maîtrise de la temporalité et des mouvements de caméra est l'outil essentiel qui lui permet de garder une autonomie des moyens cinématographiques vis-à-vis des influences venues de la peinture. Elle marque une profonde compréhension des particularités esthétiques d'un cinéma où ce qui se donne ne se donne que pour être repris. Si l'on comprendra que certains pourront rester sceptiques face aux apparentes contradictions entre la théorie tarkovskienne et son œuvre filmée, nous nous contenterons, pour paraphaser Chris Marker, de dire que Tarkovski pratique un cinéma qui, armé de la peinture, atteint par ses propres moyens la beauté pure.