

Andreï Tarkovski
Le plan incandescent

Marcel Jean

Number 127, December 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50761ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (1986). Andreï Tarkovski : le plan incandescent. *Séquences*, (127), 34–36.

ANDREI TARKOVSKI

Marcel Jean

LE PLAN INCANDESCENT

La sortie en salle commerciale du *Sacrifice*, d'Andrei Tarkovski — récompensé à Cannes par le Grand Prix spécial du jury, le Prix de la critique internationale (Fipresci), le Prix oecuménique et le Prix de la meilleure contribution artistique remis au directeur photo Sven Nykvist —, de même que la projection, à l'Outremont, de *Solaris* et *Nostalghia*, films réalisés précédemment par le cinéaste, obligent à se pencher sur cette œuvre singulière, l'une des plus imposantes du cinéma contemporain.

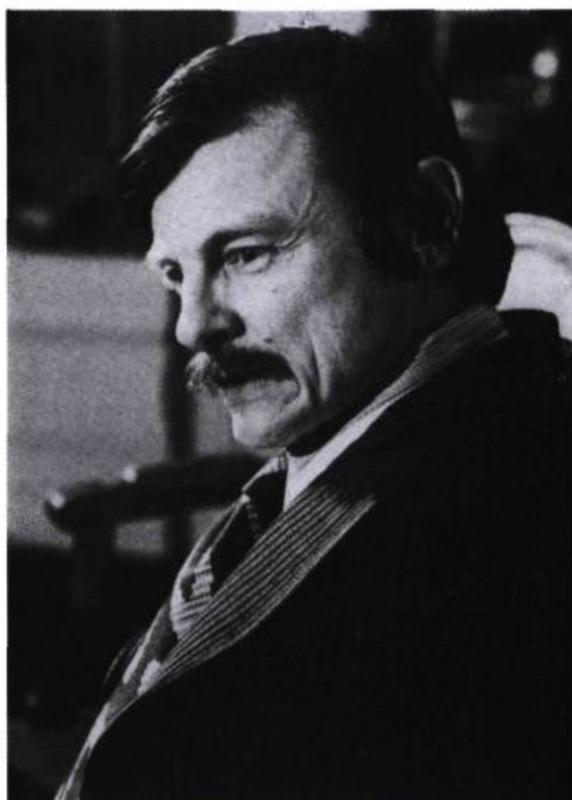
Soviétique, exilé depuis 1983, Andreï Tarkovski, forme avec Sergueï Paradjanov et Otar Iosseliani le trio de choc de la cinématographie d'U.R.S.S. des vingt dernières années. Mais, comme ses deux compatriotes, il n'a pas beaucoup tourné : huit films depuis 1960, dont six seulement dans son pays d'origine (comparativement à huit pour Paradjanov depuis 1954 et à six, dont cinq en U.R.S.S., pour Iosseliani depuis 1961).

Sa décision de ne plus rentrer dans son pays, survenue après le tournage de *Nostalghia* en Italie, repose sur des données complexes qui ont assez peu à voir avec le cas d'autres artistes dissidents. Car Tarkovski n'a jamais véritablement crié sa dissidence. Son cinéma n'en est pas un de contestation politique, mais le côté très personnel de son œuvre, la quête spirituelle qu'on y retrouve, de même que son imposant travail formel (qu'on a souvent taxé d'élitisme), ne s'accordent guère avec le communisme tel qu'on le pratique à Moscou. Considéré comme indésirable sans pour autant être ennemi du régime, il fut victime d'une imposante campagne de harcèlement lors de son séjour à l'étranger entourant le tournage de *Nostalghia*, ce qui l'incita à demeurer à l'Ouest. Un bel exemple des tactiques de Moscou nous fut donné lorsque Sergueï Bondartchouk, cinéaste ce qu'il y a de plus officiel, fut dépêché à Cannes, en qualité de représentant soviétique sur le jury, avec ce qui est apparu à Tarkovski comme la mission de court-circuiter *Nostalghia*, advenant le cas où le film serait pressenti pour la Palme d'or.

Le poète

Andreï Tarkovski est le fils du poète Arséni Tarkovski, détail important puisqu'il se considérera toujours comme « un poète dans le cinéma »⁽¹⁾. C'est aussi un autre poète (excellent, d'ailleurs), Andreï Voznessenski, qui fera de Tarkovski adolescent le portrait le plus inspiré : « Parfois Andreï Tarkovski, un de mes camarades de classe, traversait la cour. Nous savions qu'il était fils d'écrivain, mais nous ignorions qu'il était le fils d'un remarquable poète et aussi le fils du futur père du cinéaste célèbre. Leur famille vivait pauvrement. Il s'était

(1) *Un poète dans le cinéma: Andreï Tarkovski*, titre d'un documentaire de Donatella Bagliivo (1983)



procuré je ne sais où un veston orange aux manches trop courtes et un chapeau vert à larges bords. C'est ainsi qu'apparut le premier zazou de notre classe. Il était la seule tache de couleur dans la gamme grise de ce temps-là. »⁽²⁾

Le cinéaste citera son père à plusieurs reprises (dans *Nostalghia*, où Eugenia lit un recueil de ses textes, ce qui poussera Andreï à lui dire que la poésie est intraduisible : dans *Le Miroir*, alors qu'un poème est lu en voix off juste avant qu'un souffle de vent ne vienne caresser l'herbe longue et molle d'un champ qu'observe Margarita Terekhova). Ces citations, plus qu'un hommage passager, sont surtout la reconnaissance de l'inspiration profonde et constante que le cinéaste a pu puiser chez son père, de même que l'affirmation de la prépondérance de la poésie à l'intérieur de son cinéma.

Richard Martineau écrivait récemment que Tarkovski « opposait au chaos l'ordre des poèmes. »⁽³⁾ Cette affirmation me semble juste, puisque les films de Tarkovski ressemblent souvent à d'imposants poèmes élégiaques, chaque séquence s'organisant comme un chant, comme une cérémonie empreinte de mélancolie. Mais, surtout, ce que j'apprécie dans ce bout de phrase, c'est que, du strict point de vue esthétique, elle permet d'assimiler chaos et naturalisme (comme représentation fidèle d'un monde chaotique) et, ainsi, souligne la rigoureuse organisation qui préside à la construction d'œuvres subjectives, non-linéaires et en apparence désordonnées (*Le Miroir*) comme celles de Tarkovski.

(2) Andreï Voznessenski, *Incontrôlable, suivi de O*, Gallimard, p. 117.

(3) *Séquences*, no 126, p. 64.

FILMOGRAPHIE

- 1960: Le Rouleau compresseur et le violon
- 1962: L'Enfance d'Ivan
- 1966: Andreï Roublev
- 1972: Solaris
- 1974: Le Miroir
- 1979: Stalker
- 1983: Nostalghia
- 1986: Le Sacrifice

La part poétique dans l'oeuvre de Tarkovski est d'abord redevable à sa conception globale du cinéma, une conception basée sur la notion de « figure cinématographique ».⁽⁴⁾ Se refusant à définir de façon précise cette « figure cinématographique », Tarkovski affirme qu'elle se trouve dans le temps et qu'elle est caractérisée par « le rythme qui exprime l'écoulement du temps à l'intérieur du plan ». Il donne, comme cas-limite, cet exemple qui pourrait rappeler certains travaux de l'avant-garde américaine: « On peut s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et avec juste la sensation du temps qui s'écoule dans le plan. Et ce serait du véritable cinéma. »⁽⁵⁾

De tels propos opposent Tarkovski à Eisenstein, puisque cette façon d'envisager le rôle du plan et son rythme interne réfute les théories du montage chères à l'auteur du *Cuirassé Potemkine*. De même, c'est toute une façon d'aborder la dramaturgie au cinéma qui se trouve bousculée par Tarkovski. Mais, il ne faudrait pas assimiler figure et plan, puisque la figure ne saurait se soumettre à un impératif purement technique et que « le flot temporel » peut très bien (et doit) communiquer d'un plan à un autre.⁽⁶⁾

Le premier plan de *Sacrifice*, tout comme celui de la traversée de la piscine dans *Nostalghia*, sont de beaux exemples du travail de Tarkovski sur « la figure cinématographique ». En effet, au début du *Sacrifice*, le cinéaste montre un paysage dénudé, au bord de l'eau, où les personnages, très loin de la caméra, s'occupent et discutent. À cause du recul de la caméra, le spectateur ne peut s'attarder ni aux visages des personnages, ni à leurs actions (somme toute très limitées). D'un côté, leurs propos ne justifient aucunement un tel filmage, puisque leurs paroles sont dissoutes par la longueur du plan et l'absence d'intérêt intrinsèque de ce qui est montré. Seuls la durée du plan et le rythme qui y est imprégné par les mouvements des personnages comptent. C'est dans l'attente (à l'origine d'un véritable état de transe) et dans l'agencement de cette figure avec celles qui vont suivre que ce plan trouve son sens.

Dans le cas de la traversée de la piscine, à la fin de *Nostalghia*, c'est un véritable suspense qui est créé par la longueur du plan. Pour le spectateur, il n'importe pas vraiment de savoir si Andreï réussira à traverser les bains avec sa chandelle allumée, il importe plutôt de savoir s'il réussira à le faire avant la fin du plan; malgré sa longueur

dématurée, il est possible que le plan soit trop court pour permettre à l'action d'aboutir. Le rythme interne imposé par l'épreuve de la chandelle est si lent qu'il fait apparaître dérisoire la durée du plan. Le manque de temps menace d'interrompre l'action.

Mais ces quelques précisions concernant la figure, si elles donnent une bonne idée du travail sur le temps (donc sur le rythme et la durée) chez Tarkovski, ne jettent aucune lumière sur l'une des caractéristiques principales de son cinéma: la polysémie. Au contraire, plutôt que d'éclairer la multiplicité des sens à l'intérieur de la figure tarkovskienne, ces précisions sur la temporalité l'obscurissent, puisque la durée devient attestation du réel. C'est pourquoi il est essentiel d'ajouter à cela certaines affirmations de Tarkovski qui en disent long sur son rapport avec le réel: « ...une figure inventée sera véridique si elle laisse percevoir les liens qui, d'une part, la font ressembler à la vie et d'autre part — ce qui paraît contradictoire — la rendent unique et inimitable, comme est unique et inimitable chaque observation (...) La figure dans le cinéma s'édifie sur l'art de faire passer pour une observation sa propre perception de l'objet (...) La recherche de la perfection pousse l'artiste à faire des découvertes spirituelles, à s'obliger constamment à accomplir un effort moral maximal (...) L'art devient réaliste lorsqu'il cherche à exprimer un idéal moral. Le réalisme est la recherche de la Vérité et la Vérité est toujours belle. »⁽⁷⁾

Le philosophe

Comment prend forme, chez Tarkovski, cette recherche de la Vérité? Quelles sont les conséquences de la partie qui se joue entre l'observation et la perception de l'artiste?

Les films du cinéaste et la multiplicité des interprétations qu'on peut en faire donnent la réponse. Prenons l'exemple du *Sacrifice*. Assistons-nous à un miracle, à un cauchemar ou à la chute d'un homme dans les abîmes de la folie? Mystère ou énigme?⁽⁸⁾ Aucune réponse n'est risquable. On ne sait pas si la guerre a véritablement eu lieu, ou s'il s'agit d'un rêve ou encore d'un fantasme dû à un esprit malade. De la même façon, à la fin, il est impossible de savoir si Alexandre est un fou ou un saint. Toutes les interprétations sont possibles, de la plus clinique à la mystique totale. Tarkovski sait que la frontière entre la folie et la véritable illumination mystique est indiscernable: un miracle demeure toujours inexplicable et les attitudes d'un fou sont inexplicables.

Nostalghia procédait de la même façon (Domenico était-il psychotique ou illuminé?), tout comme *Stalker*, *Le Miroir* et *Solaris*. Son travail sur la temporalité, ses longs plans-séquences et l'agencement auquel il les soumet, permettent à Tarkovski de dilater le réel en ne faisant subir aucune discrimination aux images, qu'elles soient mentales ou réelles.

Et derrière cette ambiguïté du contenu se profile une autre ambiguïté, un autre mystère, beaucoup plus important celui-là, qui a trait au cinéma lui-même. Cette sorte de miracle cinématographique qui permet aux images, quelle que soit leur origine (mentale ou autre) d'être en rapport étroit avec la réalité.

(4) Andreï Tarkovski, De la figure cinématographique, *Positif* no 149, pp. 29 à 38.

(5) Idem p. 34.

(6) Michel Chion, La Maison où il pleut, *Cahiers du cinéma* no 358, p. 41.

(7) Andreï Tarkovski, op. cit.

(8) Emmanuel Carrère, Le Miracle secret, *Positif* no 304, p. 24.



Andreï Roublev



Le Sacrifice



Le Stalker

Le peintre

Tarkovski a fait des études de peinture. Cela explique en partie qu'il se soit consacré dès le début de sa carrière à la vie du peintre d'icônes Andreï Roublev. Mais cela explique aussi, en partie, la grande richesse plastique de ses films (pour *Stalker*, il était son propre décorateur), ainsi que sa capacité de bien percevoir la sensualité des éléments.

L'eau, le feu, la terre et l'air sont présents à l'intérieur de son cinéma de la façon la plus concrète qui soit. Souvent, même, les éléments se retrouvent confondus, à l'intérieur d'une même image, de la façon la plus surprenante (la boue de *Stalker*; la maison qui brûle sous la pluie dans *Le Miroir*; les vapeurs d'eau de *Nostalghia*).

La forte présence de ces éléments, de même que celle de nombreux animaux (les chiens de *Stalker*; le chien, le cheval et les oiseaux de *Nostalghia*) viennent renforcer l'impression de réalité, surtout à l'intérieur des images mentales les plus évidentes.

La sensualité avec laquelle Tarkovski filme la terre, l'intérêt qu'il lui porte n'a son pareil, au cinéma, que chez un autre cinéaste soviétique: Sergueï Paradjanov. La terre, pour eux, est fétichisée au point où l'on pourrait la croire sacrée. À cet égard, la dernière image de *Nostalghia* est particulièrement révélatrice: à l'intérieur d'une cathédrale ouverte sur le ciel, Andreï est étendu avec son chien devant une maquette de la maison et de la terre de son enfance. Ici, la terre devient sacrée, elle est objet de culte à l'intérieur d'une église.

Comment ne pas voir, dans cette image, un mélange de catholicisme (l'église) et de paganisme (le culte de la terre ancestrale)? La quête de la spiritualité, chez Tarkovski, ne passe pas par une religion en particulier, ce, malgré la forte présence du catholicisme à travers toute son oeuvre. En témoigne la scène du *Sacrifice*, où Alexandre se livre physiquement à Maria, scène qui fait figure de cérémonie païenne et qui s'ajoute à la prière faite à Dieu, plus tôt dans l'histoire. Chez Maria, on retrouve d'ailleurs de nombreux fétiches, plus ou moins sacrés, qui sont comme autant de tentatives de rejoindre Dieu.

Lors de leur union, Maria et Alexandre léviteront, véritable démonstration de pouvoirs surnaturels. Le désir de s'élever, chez Tarkovski, est régulièrement pris au sens littéral (notamment dans *Le Miroir*). Il vient illustrer sa volonté incessante d'aller vers la Vérité.

Le mélange, volontiers hétéroclite, des éléments participant à la quête spirituelle chez Tarkovski rappelle aussi que la Russie est une plaque tournante entre l'Occident et l'Orient (plus jeune, Tarkovski a étudié l'arabe et le japonais, et il est un passionné de haïku). Assumant l'héritage de la culture russe antirévolutionnaire (Andreï Roublev), Tarkovski se soumet du même coup aux nombreuses influences orientales qui, à diverses époques, ont marqué la Russie. Cet aspect rapproche encore une fois Tarkovski et Paradjanov, qui s'est donné pour mission de se faire le chantre des anciennes cultures nationales.

On retrouve, dans *Le Sacrifice*, pourtant tourné en Suède, une forte influence orientale (plus précisément japonaise). En témoigne cet arbre, autour duquel le film s'ouvre et se clôt. Directement issu du zen, il a une présence éminemment morale et résume clairement le



Nostalghia

message, assez simple, que sous-tend le film et qui concerne la réinstauration du rituel comme seul espoir de retrouver la spiritualité du monde. À l'arbre s'ajoutent le kimono que porte Alexandre, la musique du film et le parti pris esthétique faisant en sorte que les extérieurs réfèrent à la peinture japonaise et, aussi, au dénuement des jardins de pierres zen. Après *Nostalghia*, il est de plus en plus évident que Tarkovski désespère de l'Occident et qu'un retour vers l'Orient, plus proche du spirituel, offre une dernière chance (d'où l'espoir qui marque la fin du film).

Et puisque nous sommes dans les considérations esthétiques, il peut être intéressant de se demander pourquoi la caméra bouge tant, chez Tarkovski? Toujours; la caméra de Tarkovski est en mouvement, comme si elle cherchait quelque chose. Michel Chion⁽⁹⁾ faisait remarquer que les Américains appellent « revelation pan » l'opération qui consiste à effectuer un panoramique pour révéler un détail significatif. Chez Tarkovski, la caméra cherche, scrute, erre, mais n'arrive jamais à trouver le détail qui donnera un sens à l'ensemble. C'est une caméra de la quête, à l'image de tout le cinéma de Tarkovski. Rien d'étonnant, à ce moment-là, que le panoramique vertical qui termine *Le Sacrifice* ouvre vers le ciel et que le zoom out sur lequel se clôt *Nostalghia* fasse de même.

Le sacrifice

Dédié à son fils Andrioucha, *Le Sacrifice* sera vraisemblablement le dernier film d'Andreï Tarkovski. Atteint d'un cancer qui l'a empêché d'aller recevoir ses prix, lors du plus récent Festival de Cannes, le cinéaste semble avoir signé là son testament artistique. Ce n'est pas par hasard si, pour la première fois, cet homme fondamentalement pessimiste a choisi de terminer un film en insistant sur le fait qu'il demeure encore une chance. Car si cette chance ne demeurerait pas, aucun des gestes de Tarkovski (son exil, surtout) n'aurait de sens.

Je veux bien voir dans la maladie qui le frappe le résultat de la souffrance morale, de la « nostalghia » qui le ronge depuis le début de son exil. Dans *Nostalghia*, justement, il parlait de l'impossibilité pour un homme de vivre arraché de sa terre. La décision de l'artiste de ne plus rentrer en U.R.S.S., dès lors, devient une forme de sacrifice qu'un film, le dernier, est venu achever de consommer. Sacrifice d'un homme à son art, l'itinéraire de Tarkovski, dans toute sa tragédie, est exemplaire de rigueur, d'abnégation et de sincérité.

(9) Michel Chion, op. cit.



Le Miroir



Le Sacrifice