

Bruegel chez Tarkovski

François D. Prud'homme

Number 291, July–August 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72130ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Prud'homme, F. D. (2014). Bruegel chez Tarkovski. *Séquences*, (291), 21–25.

Bruegel chez Tarkovski

Le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski est bien connu pour ses films au caractère à la fois énigmatique, orthodoxe et panthéiste, et sa trame de fond patriotique, mais surtout pour ses compositions cinématographiques à couper le souffle. La toile *Chasseurs dans la neige* (1565) du peintre flamand Pieter Bruegel l'Ancien rassemble par ailleurs toutes ces caractéristiques en sa seule présence dans trois des sept longs métrages du réalisateur, soit *Andreï Roublev* (1966), *Solaris* (1972) et *Le Miroir* (1975), et tient peut-être en elle le code qui permet de révéler les mystères du cinéma tarkovskien.

François D. Prud'homme



Le Peintre et le cinéaste

La toile et ses modèles

Pieter Bruegel l'Ancien, artiste peintre flamand du 16^e siècle, est considéré comme l'un des plus grands peintres nordiques de la Renaissance avec Bosch, Cranach et Rubens, entre autres. Ses toiles les plus connues sont peut-être *Le Combat de Carnaval et Carême*, *La Parole des aveugles*, *La Chute d'Icare* et celle qui nous intéresse dans cette étude: *Chasseurs dans la neige*. Peinte en 1565, cette toile fait partie d'une série de six intitulée «La série des mois» ou «Le cycle des saisons» – commanditée par Nicolas Jonghelinck –, dépeignant la vie paysanne dans ses travaux saisonniers et sa relation avec la nature; un tableau pour deux mois donc, et *Chasseurs dans la neige* est considéré par la plupart des historiens de l'art comme celui représentant décembre-janvier.

Jouant de clairs-obscurs sur le fond blanc d'une vallée enneigée, Bruegel a logiquement préféré le vert-de-gris pour exprimer la froide luminosité du ciel d'un après-midi de

janvier, ciel qui se mire avec une parfaite réverbération dans la glace des deux étangs et lui rend avec pareille grâce son impression de froideur, gage de solidité et d'épaisseur. Pour contraster avec cette impression de froid, qui se ressent aussi dans le cendré des arbres sans feuilles et les tons sombres de l'habillement des paysans, le peintre a su illuminer ses bâtiments avec des couleurs chaudes par l'application de différentes couches appelées glacis, partant du jaune clair pour atténuer ensuite l'éclat de leur façade avec différentes tonalités rompues de couleurs de terre, comme l'ocre, le marron et le sable. Cette palette d'un incroyable équilibre reproduit parfaitement la chaleur d'un village campagnard dans l'ambiance d'un après-midi froid de début d'hiver.

D'un point de vue iconique, cette toile est considérée comme un chef-d'œuvre de composition. Aux lignes verticales, dessinées par les grands arbres chenus de la partie gauche de la toile, font écho les lignes horizontales du pont et des deux étangs dans la

photo: Andreï Tarkovsky,
à droite, en plein tournage





Andreï Roublev : La miniaturisation des figures humaines dans un environnement qui semble si vaste qu'on y perd l'individualité.

partie droite ainsi que la plaine enneigée de l'arrière-plan qui se perd dans l'horizon infini. Diverses lignes diagonales, dessinées par le dénivelé des pentes et des toits du côté gauche de la toile, rencontrent celles dessinées par les montagnes, dans l'arrière-plan en une scène secondaire, peut-être, mais extrêmement significative – scène vers laquelle le peintre voulait manifestement faire converger le regard –, c'est-à-dire les jeux hivernaux des paysans qui ont délaissé le travail de la terre pour profiter d'une pause obligée par le froid glacial de la saison morte. Notons aussi que les trois chasseurs et leurs chiens, qui occupent le premier plan, sont peints à plus grande échelle que les personnages qui brûlent les soies du cochon près de l'auberge, et à encore plus grande échelle que les patineurs figés en des gestes et motifs qui reconstituent toutes les possibilités de mouvements et de jeux sur la glace, sorte de successivité de l'action qui se déploie en plusieurs occurrences, mais en un seul instant: cet instant est marqué par le retour des chasseurs et leur maigre prise. Le jeu des perspectives, les lignes de fuite et une échelle de plans, qui se forge à partir d'un point de vue en faible plongée, donnent au paysage cette impression de s'étendre à l'infini et chargent la parfaite composition imaginée par le peintre d'une forte impression de réalité. En outre, la quantité de détails dans les miniatures – comme ces personnages qui éteignent un feu de cheminée, les trois clochers de village ou ce merle qui pourfend le ciel et le sommet des montagnes – garde l'œil du spectateur dans l'admiration du cadre de cette scène hivernale où s'exprime la joie de vivre des habitants d'un arrière-pays. Dans son ouvrage dédié au peintre flamand, Robert L. Delevoy écrit: «Le dépouillement et l'autorité du signe évoquent irrésistiblement la plastique orientale. Parfaitement accueillant aux conduites de son temps, Bruegel sanctionne ici, plus fortement qu'ailleurs, la totale soumission de l'homme aux pressions du milieu naturel. Dans ce paysage pur, le peintre est face à face avec un monde qu'il sent, voit, mesure et interprète comme un organisme vivant¹.»

Quand on connaît ne serait-ce qu'un peu la peinture de Bruegel et que l'on s'intéresse aussi au cinéma d'Andreï Tarkovski, on ne peut s'empêcher de constater l'étrange coïncidence qui existe entre la subordination des hommes à

cet environnement comme organisme vivant et la soumission apparente, voire obligée, du peuple russe à la rigueur de la nature et l'humilité dont fait preuve le moine-peintre Andreï Roublev face à cet univers qu'il sait être beaucoup plus grand que lui dans sa foi orthodoxe.

ANDREÏ ROUBLEV

Le lien avec la peinture de Bruegel l'Ancien dans le deuxième long métrage du cinéaste soviétique est peut-être celui qui est le moins évident. Pourtant, certains motifs et certains détails dans la composition propre à la toile *Les Chasseurs dans la neige* se retrouvent systématiquement dans le film de Tarkovski, comme un rappel de l'idée panthéiste qui s'y trouve en qualité de source d'inspiration. On constatera d'ailleurs avec bonheur que la composition de l'image, qui avait valu au film son prix de la critique internationale à Cannes en 1969, n'est pas sans l'influence de celle qui avait valu sa réputation au peintre flamand. Le premier motif – qui se retrouve autant dans l'œuvre picturale que dans l'œuvre cinématographique – est le monde et la vie des paysans en hiver. Le lien que le cinéaste fait entre la dureté de la nature hivernale et la fragilité des hommes qui y font face se retrouve à plusieurs reprises dans son film. Pour exprimer cette subordination de l'être humain à son environnement, le cinéaste emprunte un artifice qui a fait la réputation de la peinture de Bruegel: la miniaturisation des figures humaines dans un environnement qui semble si vaste qu'on y perd l'individualité. Les verticales qui croisent les horizontales dans plusieurs plans de grands ensembles (exemple: 00:52:00) expriment en même temps la tentative d'organisation de l'espace comme prise de possession et la marque éphémère et trop temporelle que tente de laisser l'homme sur la nature hostile. Les motifs du chien et de l'arbre dans la neige sont encore plus récurrents. Symbolisant la mort comme animal psychopompe depuis au moins l'Antiquité, le chien est souvent mis en relation, autant chez Bruegel que chez Tarkovski, avec le motif de l'arbre (00:41:45), bien ancré dans le sol gelé, expression d'un «Cosmos vivant en perpétuelle régénérescence», écrit Mircea Eliade dans son traité d'histoire des religions². L'arbre, surtout l'arbre chenu des mois d'hiver,



peut être considéré comme la symbolisation d'un principe qui dépasse l'homme, la nature plus grande et plus éternelle que lui. Plus significatifs encore de la médiation qui est effectuée entre la peinture et le film, certains plans (exemple: 00:51:00) rappellent autant la perspective du peintre flamand avec les enfants qui jouent dans la neige en arrière-plan et la présence du chien dans la procession des villageois qui marchent sans crainte sur la rivière gelée. Le motif des enfants, nous le verrons encore dans **Le Miroir**, représente – autant chez le peintre que chez le cinéaste – la naïveté et la fragilité de l'être humain face à la grandeur du monde et celle de sa propre nature.

Au début du film (après le prologue), les trois moines, dont Andreï Roublev, sont à la merci de ce monde qu'ils arpentent dans leurs robes toutes détrempées par la pluie diluvienne qui s'abat sur eux (00:10:57), un peu comme les chasseurs fatigués de leur longue errance dans les bois de la toile de Bruegel. Au risque d'aller un peu loin, on peut interpréter cette scène comme celle résumant toute l'idée qui se cache derrière le cinéma tarkovskien: la relation entre l'immanence et la transcendance, celle de l'homme avec la nature comme représentante du pouvoir divin. À ce sujet: «Comme le fait remarquer Chris Marker [...] Tarkovski avait tendance à placer la caméra au-dessus des hommes, scrutant tel un dieu l'ici-bas. L'espace cinématographique jaillit [...] du ciel chez [Tarkovski] [...] Transcendance dans l'immanence chez Tarkovski. Avec le cinéaste russe, le monde céleste joue comme prolongement du monde terrestre [...] Omniprésente dans l'univers tarkovskien, la nature, et ses quatre éléments, est porteuse de cette marque de l'absolu [...] La transcendance de la nature tarkovskienne se mesure sans doute à cela. Ce

que Tarkovski donne à voir d'elle vaut comme fin en soi. Disparition de toute action, de toute intrigue, au profit d'une image purement visuelle³.»

Cette relation entre immanence et transcendance, exprimée graphiquement par le peintre flamand dans la relation qu'il induit entre les lignes verticales et horizontales, et le syntagme des jeux d'hiver en relation avec le paradigme ontologique de l'être au monde, est peut-être l'idée la plus importante dans **Solaris**, troisième long métrage du cinéaste soviétique.

SOLARIS

Le film qui suit **Andreï Roublev**, dans la filmographie du cinéaste russe, porte cette réflexion sur la place de l'homme dans l'univers encore plus loin, alors qu'un psychologue est appelé à voyager vers une autre planète, Solaris, habitée par un océan qui fonctionne comme un cerveau, pour décider si l'étude de la solaristique doit être poursuivie ou non. Le mystère entourant Solaris correspond aux mystères entourant la nature de l'homme dans sa relation avec l'Univers: «Avec Solaris, Tarkovski expérimente la quête ontologique en rejoignant les préceptes de Martin Heidegger. Mystère, errance, dévoilement de l'être, telles sont les étapes suivies par Kris qui mènent à ce que Heidegger nomme l'éclaircie existentielle [...] Cette expérience extrême de vie sur Solaris a ouvert la possibilité d'une troisième dimension à partir de laquelle s'ouvre la question du sens de l'être [...] Et pourtant, tout a changé: son regard sur cette Nature placide s'est transformé. Il a compris qu'il appartenait à un monde plus grand que lui, un monde dont il ne peut comprendre toutes les logiques et tous les enjeux. Le monde ne se réduit plus à son environnement proche et à ses seules connaissances⁴.»

Un monde plus grand que l'homme donc, tant au niveau matériel, physique, qu'au niveau de ses lois et de son fonctionnement, qui échappe à l'intellect et à la raison trop humaine. Dans toutes les toiles du *Cycle des saisons* de Bruegel, les paysans acceptent d'être une infime partie de cette entité incommensurable et assument leur rôle avec bonheur, compassion et amour. C'est ce que le personnage de Kris Kelvin, un psychologue rationnel et insensible, apprendra dans sa rencontre avec une copie de son amante suicidée produite par l'océan de Solaris à partir de ses souvenirs. Ainsi, on peut se demander si la présence de quatre toiles de la *Série des mois* dans la bibliothèque de la station spatiale ainsi que la scène de lévitation qui suit (2:06:30) ne seraient pas des effets visuels employés par le cinéaste pour signifier en images la puissance d'un univers dont les lois sont pour nous, petits êtres humains, des forces incompréhensibles et indomptables. Dans cette scène de la bibliothèque, Tarkovski s'attarde longuement sur les détails de la toile de Bruegel et monte, avec une intention certaine, ces images ekphrastiques en parallèle avec des images de l'océan-cerveau de Solaris et une apesanteur magnifique qui transforme Kris et Hari en éléments flottants, légers, aériens et amoureux. Bien loin de la rigueur pragmatique dont le psychologue faisait preuve dans la première séquence du film!

photo: Olga Barnet sur le plateau de tournage de **Solaris**, avec la toile de Bruegel en arrière plan



LE MIROIR

Dans son avant-dernier long métrage, racontant les souvenirs pêle-mêle d'Aleksei (ou Alyosha), sorte de double ou *doppelgänger* de lui-même, Tarkovski pousse sa passion pour la peinture de l'artiste flamand jusqu'à lui emprunter l'ensemble de sa composition. Voici qu'il ne se contente plus de reprendre les motifs organiques et paysans comme il l'avait fait dans **Andreï Roublev** ou bien de filmer la toile entière comme il l'avait fait dans **Solaris**: le cinéaste amalgame les deux moyens et remet en scène la toile entière en filmant un petit garçon avec un oiseau sur la tête, face à un arbre divin et vertical enfoncé dans la neige, devant un décor hivernal envahi par une large rivière gelée près de laquelle de minuscules silhouettes nous rappellent les jeux auxquels s'adonnaient les paysans dans le plan médian de la toile *Chasseurs dans la neige* (1:04:45). La verticalité règne en avant-plan et nous entraîne par la diagonale formée par la rivière vers un au-delà, un hors-champ envahi par la brume hivernale. L'axe paradigmatique s'impose enfin sur le syntagme diégétique et embrouille par le fait même toute compréhension logique de la scène et même de la temporalité du film. Dans **Le Miroir**, c'est effectivement cet axe paradigmatique, signifiant de l'être au monde dans toute la philosophie tarkovskienne, qui doit prendre toute la place, la diégèse et la chronologie des événements étant reléguées aux oubliettes. Jouant d'ellipses et de flashbacks, Tarkovski s'assure qu'il soit impossible d'arriver à se figurer le temps narratif de la vie d'Alyosha pour attirer plutôt l'attention sur les affects qui sont à l'origine des souvenirs du vieil homme. Dans son ouvrage *Le Temps scellé*, Tarkovski écrit: «Le but de tout art (s'il n'est pas consommé comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question. L'une des fonctions indéniables de l'art trouve son origine dans l'idée de connaissance, où l'impression reçue se manifeste comme un bouleversement, comme une catharsis [...] L'art, comme la science, est un moyen pour l'homme de maîtriser l'univers, un instrument de connaissance dans son cheminement vers ce qu'on appelle «la vérité absolue»⁵».

Paradoxalement, **Le Miroir** est, selon bien des cinéphiles, le film le plus énigmatique du cinéaste soviétique. Les rôles et les personnages s'entremêlent en un imbroglio temporel qui peut devenir obscur et hermétique si l'on s'attarde à essayer de comprendre la symbolique qui se cache derrière chacune de leurs paroles, chacune de leurs actions. Pourtant, à la suite de la réflexion que nous venons de faire avec Bruegel, **Andreï Roublev** et **Solaris**,

il nous est peut-être permis d'avancer une hypothèse concernant la mystique du film **Le Miroir**: comme l'exprime la doctrine panthéiste, tout existe en Dieu. Dieu n'est accessible qu'en son tout et reste donc invisible, intangible, caché. Nous le savons déjà un peu: le peuple russe est un peuple extrêmement croyant et Tarkovski d'autant plus. Après avoir cherché Dieu dans l'iconographie religieuse du Moyen-Âge en compagnie d'Andreï Roublev et après avoir accepté d'être une infime partie impuissante de cet incommensurable univers qui nous entoure avec Kris Kelvin, nous apprenons – à même la mémoire du cinéaste – à cesser de chercher une raison d'être au monde pour finalement arriver à simplement être au monde. «Si Dieu est caché, écrit encore Luca Governatori dans *L'Art et la Pensée*, place est faite au miracle et à la grâce [...] L'art tarkovskien est une théophanie sans cesse repoussée. Constamment visée, caressée même, jamais atteinte. Dieu reste un mystère [...] Le doute est roi» (*op. cit.*:63). Le doute est roi, certes, mais rien n'empêche l'homme de se réaliser dans cette incertitude. À l'image des paysans dans «le cycle des saisons» de Pieter Bruegel, l'homme tarkovskien doit s'engager, être au monde dans son environnement avec détachement, soumission et amour.

CONCLUSION

Concluons tout de même cette analyse avec une mise en garde. Ce lien que j'ai tenté de faire entre la peinture et le cinéma aurait fort probablement été magistralement réfuté par le cinéaste soviétique si l'on se fie à ce qu'il écrivait encore dans *Le Temps scellé*: «Une chose sont les conventions propres à chaque forme d'art. Ainsi du souci que peut avoir un peintre pour les couleurs et les relations entre elles sur la surface de la toile. Une autre chose sont les conventions illusoires qui peuvent être, par exemple, la conséquence d'un phénomène passager, d'une compréhension superficielle du cinéma, d'une limitation temporaire des moyens d'expression, d'habitudes ou de lieux communs, ou encore d'une approche trop intellectuelle de l'art. Ainsi, la comparaison trop facilement établie entre le cadre d'un plan cinématographique et la toile d'un peintre... Les préjugés se développent de cette manière (*op. cit.*: 65).».

Pourtant, n'en déplaise au cinéaste que j'admire profondément et avec tout le respect qu'on lui doit comme créateur d'images époustouflantes, impossible d'ignorer l'*imitatio* d'une toile de Vermeer, *Jeune fille à la perle* (1665), derrière un personnage du film **Le Miroir** (1:20:50 et 1:27:15). La nature, comme l'art, parle à travers l'humain créatif et, parfois, même un maître de l'image ne peut contrôler tout à fait les idées qui traversent son œuvre et qui viennent souvent d'un au-delà inconnu, ayant passé auparavant à travers l'œuvre d'autres artistes, d'autres formes d'art. Mais pour faire la paix avec Andreï Tarkovski, avouons quand même une chose: l'art comme le Dieu du panthéisme est un mystère. ☺

¹ Robert L. DELEVOY. *Bruegel*. Genève: Édition d'Art Albert Skira (1990) [1959], p. 119.

² Mircea ÉLIADE. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Éditions Payot (1949), pp. 230-231.

³ Luca GOVERNATORI. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*. Paris: Éditions de L'Harmattan (2002), pp. 56-57.

⁴ Peggy SAULE (2009). *Solaris ou l'éclaircie existentielle d'Andreï Tarkovski*. (Récupéré le 3 avril 2014 de <http://www.cadrage.net/films/tarkovski.htm>).

⁵ Andreï TARKOVSKI. *Le Temps scellé*. Paris: Éditions de l'Étoile (1989), pp. 37-38.