

Les héritiers de Tarkovski

Poésie et silence au sein du nouveau cinéma Russe

Anne-Christine Loranger

Number 300, January 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80926ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loranger, A.-C. (2016). Les héritiers de Tarkovski : poésie et silence au sein du nouveau cinéma Russe. *Séquences : la revue de cinéma*, (300), 34–36.



Les héritiers de Tarkovski

Poésie et silence au sein du nouveau cinéma russe

Près de trente ans après sa mort, survenue le 29 décembre 1986, Andreï Tarkovski continue d'influencer le cinéma tant par ses thèmes que par sa poésie. Peu connus du grand public, ses films exigent du spectateur qu'il abandonne ses repères pour se laisser pénétrer par l'émotion et la sensation. La mystique et la poésie tarkovskienne se retrouvent au sein de nombreuses œuvres du corpus cinématographique russe contemporain. Errances nomadiques au pays de Tarkovski et de ses héritiers, terre de silence et d'allégories.

ANNE-CHRISTINE LORANGER

« *Le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas.* » — André Malraux

En 2012, lors d'une causerie publique sur *L'arche russe* (2002) d'Aleksandr Sokurov, l'historien et critique français Jean Douchet mentionnait l'influence d'Andreï Tarkovski. Il signala au passage que l'approche poétique de ce dernier et son questionnement sur la place de l'être humain dans l'Univers, étonnants pour son époque matérialiste, se retrouvaient désormais au sein de l'œuvre de cinéastes aussi variés que Terrence Malick, Lars von Trier ou Apichatpong Weerasethakul. Surprenante assertion quand on pense que la filmographie de Tarkovski ne compte que sept longs métrages. Si ce cinéaste marginal continue son influence, c'est pour avoir établi les bases théoriques du cinéma en tant qu'art poétique et *mosaïque du temps*. « Il y a au cinéma deux catégories de réalisateurs, disait-il. Ceux qui imitent le monde où ils vivent et ceux qui créent leur propre monde. Les films de ces derniers

sont créés contre les désirs du public. Ils cherchent à atteindre beauté et vérité plutôt que la satisfaction du spectateur. Le cinéma survivra grâce à la force de ces poètes. »¹ Intransigent avec son public, il le fut tout autant avec la censure soviétique, se battant d'arrache-pied pour défendre ses films et allant jusqu'à s'expatrier pour pouvoir tourner : *Nostalghia* (1983) et *Le sacrifice* (1986) furent tournés respectivement en Italie et en Suède. Mystique dans l'âme tout autant que dans le travail, il cherchera toute sa vie à atteindre l'Absolu, s'efforçant d'élever toujours plus haut la maîtrise de son art. « Le sens de l'art, de mon art, c'est la prière. C'est ma prière à moi. »

LA POÉSIE COMME REGARD...

Le thème du père, central dans la littérature russe, se retrouve dans presque tous les films de Tarkovski. On la retrouve dans *Le miroir* (1974), *Stalker* (1979) et *Nostalghia*. La dernière image de *Solaris* (1972) montre Kelvin s'agenouillant devant

Photo : *L'arche russe*

son père. Le personnage d'Alexander se condamne à vivre dans un asile en vue de sauver le monde – et surtout son fils, dans **Le sacrifice**. La quête de son père, le grand poète Arseni Tarkovski, qui quitta la maison alors qu'Andreï était encore un enfant, conditionnera non seulement sa vocation de poète du cinéma, mais son entière existence. Il cherchera toute sa vie à renouer avec lui. Comme son père, il parcourra, pendant des années, les régions les plus reculées de l'Union soviétique et étudiera la culture arabe. Surtout, il prendra, très tôt dans sa carrière, un parti-pris poétique de son art. Pour Tarkovski, la poésie est non seulement l'art qui se rapproche le plus du cinéma, elle est l'essence même du monde, la perception que l'humain a de son environnement étant d'abord ressentie. Éternelles évocations poétiques de l'Univers, ses films font d'abord appel à l'émotion, non à la raison. Tarkovski inclura des poèmes de son père dans trois de ses dernières œuvres, **Stalker**, **Le miroir** et **Nostalghia**. Dans **Le miroir** c'est même Arseni qui lit ses vers sur la séquence où s'établit la relation entre la maison et la forêt. Obsédé par le besoin de représenter la vérité au cinéma, Tarkovski puisera constamment dans ses souvenirs personnels, surtout ceux qui montrent sa relation avec sa famille. C'est de là qu'il tirera la moelle allégorique de ses images.

« Nous étions seuls au monde [...] [Tu] M'emmenais dans ton royaume De l'autre côté du verre miroir [...] Les portes de l'auteur s'ouvrirent [...] Dans le cristal, le pouls des fleuves, L'envol des monts, la houle des mers »².

... ET LE SILENCE COMME REFUGE

Il est remarquable que, dans une société aussi communautaire que l'URSS, on retrouve autant de solitude dans les films de Tarkovski. La terre russe et ses immenses espaces offerts à un surplus de ciel y sont pour beaucoup. L'âme russe, son être imaginaire, est totalement liée à la terre. Le cinéaste trouve son refuge dans la solitude des grands espaces naturels. Comme lui, ses personnages vivent en marge pour fuir le monde matérialiste. « Pas une seule fois dans toute l'œuvre de Tarkovski on n'aperçoit une vraie foule. Les personnages sont toujours très peu nombreux, silencieux et seuls. Ces hommes vivent dans des endroits reculés, où la masse des gens n'a pas directement accès. »³ Si leur solitude est parfois forcée, comme **Stalker** qui vit dans un monde déserté au bord de la Zone ou les scientifiques en mission sur la station spatiale de recherche dans **Solaris**, la solitude est le plus souvent voulue. « Les êtres s'isolent pour tenter de se retrouver, voire de se sauver. »⁴ On pourrait aussi y voir la réaction d'un artiste à une société encore profondément marquée par le stalinisme, où tout le monde est devenu l'espion de tout le monde. Le silence, dans ce cas, devient



Dans la brume

aussi salvateur que protecteur. Qui ne dit mot consent, mais un silence porté par des images fortes a son poids de protestation. En montrant des personnages solitaires évoluant lentement au sein de lieux désolés, Tarkovski se mettait lui-même en scène face à l'immensité de la bureaucratie soviétique. Il ira jusqu'à faire du fils d'Alexander, dans **Le sacrifice**, un enfant muet qui ne retrouve la parole qu'à la dernière image.

Pour capter l'œuvre de Tarkovski sans être aidé par les mots, le spectateur doit se laisser emporter par l'esthétique, privilégier la sensation et l'émotion sur la logique linéaire, cesser d'entasser les faits les uns sur les autres et s'abandonner simplement à ressentir. Si le silence dans lequel les personnages évoluent peut rebuter le spectateur, joint à la beauté des images, il contribue à sa compréhension. Quoiqu'il ait fait usage de bruitage et de morceaux classiques, comme le Prélude de Bach dans **Solaris**, Tarkovski a tendance à éliminer la musique dans ses derniers films, cherchant à délaissier l'artificialité des notes au profit d'une plus grande vérité.

La mystique tarkovskienne, ses plans très longs, ses silences, sa solitude, son emploi d'allers-retours temporels et ses décors de neige, de brume et de vent, sa poésie enfin, se retrouvent chez de nombreux cinéastes contemporains de l'ancien bloc soviétique. Nous avons rassemblé quelques œuvres parmi les plus évidemment inspirées par Tarkovski.

L'ÊTRE ET LES BRUMES

Second long métrage de l'Ukrainien Sergei Loznitza, **Dans la brume** (voir *Séquences* n° 281, 2013) est un récit messianique qui possède les marques du mysticisme cher à Tarkovski. Après avoir résisté à la tentation de trahir ses compagnons, Sushenya se voit tout de même accusé de trahison par les gens de son village. Mais, au lieu de s'enfuir de celui qui allait le descendre pour traîtrise, il va au contraire risquer sa vie pour le sauver, transportant son corps blessé à travers la forêt enneigée, tel un Christ slave portant silencieusement sa croix dans un calvaire de brume. Solitude, silence, le monde naturel protecteur opposé

à une communauté vengeresse et médiocre; toute la pensée tarkovskienne apparaît ici dans sa splendeur dépouillée. Le champ émotif qui se dessine sur visage de Sushenya est en lui-même un poème sur l'acceptation de son inéluctable destin. De même, les brumes et la neige constituent les éléments principaux du décor d'*Under Electric Clouds* (2015) d'Alexey German Jr., mosaïque d'histoires et de temporalités brodées autour d'un édifice laissé inachevé après le décès d'un oligarque. Le film de German se développe en étoile à travers des personnages qui évoluent autour de ce bâtiment sis dans un lieu désolé et battu par les intempéries (on pense à la Zone de *Stalker*), *no man's land* meublé par les décors surréalistes d'un ancien studio de cinéma abandonné, telles les ruines d'un rêve. Lancinant comme le souvenir d'un amour, le film de German représente le constat d'échec de la société capitaliste russe, laquelle, en abandonnant ses valeurs culturelles ancestrales, son Âme et son Être, se retrouve au milieu des ruines de ses propres ambitions. Comme Tarkovski avec *Le sacrifice*, German y annonce la fin d'un monde, tant dans la poésie que dans le geste.

Solitude, neige et nature il y a aussi dans *How I Ended That Summer* (2010), second film d'Alexei Popogrebsky, formidable exploration de la fragilité humaine au milieu des décors de fin du monde d'une station météorologique à l'abandon située sur une île aux confins nordiques de la Russie. Dans ce trou perdu, deux techniciens recueillent des données scientifiques et luttent pour garder leur santé mentale en un lieu qui a la faculté de faire perdre facilement la raison. De même que Tarkovski, Popogrebsky jouxte gros plans de ses deux acteurs et très longues focales qui les voient perdus au milieu d'une nature immense, aussi sublime que cruelle. De même, aussi, il cherche à filmer au plus près de la vérité naturelle, captant autant la texture du sable de l'île que la chair ensanglantée d'une truite éventrée. La place de l'être humain dans l'Univers y est remise en question par la Nature elle-même. Si le film est un *thriller* passionnant qui débute à pas de tortue pour débouler sur un suspense, reste qu'il n'utilise aucun des trucages bébêtes des films du genre, captant plutôt la vérité des visages et des êtres dans leur complexité. Il s'en dégage une situation humaine passionnante, que n'aurait pas reniée l'humaniste Tarkovski.

PLAN-SÉQUENCE VERS LE DÉLUGE

De tous les cinéastes russes contemporains, le seul qui puisse se targuer d'une filiation directe avec Tarkovski – ce dernier l'encourageait déjà, en 1979, pendant ses études de cinéma – est Aleksandr Sokurov. C'est aussi celui chez qui les thèmes récurrents du temps, de l'âme russe, de l'art et du père vont prendre le plus d'expansion. La figure du père, évidente dans *Le deuxième cercle* (1990) et dans *Père, fils* (2003) est allégoriquement présente dans la trilogie que Sokurov a consacrée aux figures de pouvoir patriarcal que furent Hitler, Lénine et l'empereur Hiro Hito. Dans *Francofonie* (2015), le personnage du conservateur du Louvres, Jacques Jaujard, est un Andreï Roublev moderne, isolé au milieu de ses questionnements sur l'art alors que son gouvernement l'a enjoint à collaborer avec les Allemands. Comme les films de Tarkovski, ceux de Sokurov se caractérisent par des silences, une splendide poésie visuelle et des juxtapositions temporelles à faire crier de joie un physicien quantique. Des plans interminables, aussi, tel qu'en témoigne *L'arche russe*, le plus long plan-séquence de l'histoire du cinéma avec ses 99 minutes à travers le musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Filmé dans un mouvement continu, *L'arche russe* déambule à travers 300 ans d'Histoire russe, en une parfaite adéquation des théories de Tarkovski sur le temps. Un triomphe cinématographique d'autant plus magistral qu'il a réquisitionné 1000 figurants, lesquels ont répété tous les jours... pendant six mois! Le film est porté par le personnage d'un Français, le Marquis de Custine, sorte de Tocqueville qui se promène à travers les siècles en commentant, époustoufflé, ce qu'il y voit. Fin observateur de la société russe, il observe sa grandeur et ses misères. Solitude au milieu de la foule, il n'en est de plus intense. Le flux continu de la foule des aristocrates qui descendent le magistral escalier de l'Ermitage, après le bal, pour déboucher sur la rive de la Neva, expose le refus de Sokurov de lier l'âme russe au matérialisme socialiste. « Et après nous, le déluge... » Tarkovski aurait été d'accord. 

¹ Andreï Tarkovski. *Le temps scellé* (Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2004).

² Arséni Tarkovski, *Poèmes*, (Paris, Éditions du Globe, 2000, cité dans *Andreï Tarkovski, Spatialité et habitation* de Pierre Devidts (Paris: Éditions L'Harmattan, 2012).

³ Dimitri Kourtchine, *Andreï Arsenievitch Tarkovski, cinéaste de la mémoire*, in www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2115/andreï-arsenievitch-tarkovski-cineaste-de-la-memoire

⁴Id.



How I Ended That Summer