



*La Revue du Ciné-club universitaire, 2016, n° 1*

# Goodbye Staline

ACTIVITÉS CULTURELLES  
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

## Sommaire

Guerre et héros dans le cinéma du «dégel».....	3
Tarkovski, un ascète dans le cinéma.....	11
Traversée narratologique du <i>Miroir</i> .....	20
L'Orient soviétique et ses structures narratives...	26
Collage Paradjanov.....	31
<i>Le conte des contes</i> : entre intime et universel .....	37
Programmation.....	41

## Illustration

1<sup>ère</sup> de couverture: *Le début*, Gleb Panfilov, 1970

## Remerciements

Mehdi-Boris Bouhali, Yvonne Varry (Gaumont, Département Arkeion), Andreas Furler (trigon-film), André Schäublin (Cinémathèque suisse)

## Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Margaux Terradas, Emilien Gür, Éléonor Beck, Charlotte Rey, Noémie Baume, Manuel Vielma, Marie Kondrat et Alberto Susini

## Activités culturelles de l'Université

**responsable:** Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue  
**édition:** Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen

Recevoir gratuitement  
*La Revue du Ciné-club universitaire*  
chez vous?

Abonnez-vous!

sur **culture.unige.ch/revue**

# Éditorial

par **Margaux Terradas**

« **F**INI LES FEUILLETONS AMÉRICAINS, on veut des feuilletons soviétiques et même des belges y en a des biens, y en a un c'est l'histoire d'une frite qui est amoureuse d'un communiste ». Ces paroles tirées d'une chanson de Renaud illustrent parfaitement la dualité dans laquelle l'Europe se trouve face au cinéma mondial et à l'omniprésence culturelle américaine. Comme si encore les effets de la Guerre froide se faisaient ressentir, confinant toute présence cinématographique soviétique par-delà les plaines sibériennes. On a beau aimer le cinéma, à part quelques Tarkovski ou Paradjanov, il est dur de trouver un autre « communiste » qui se serait glissé dans notre assiette. Il existe pourtant un nombre impressionnant de ces cinéastes qu'il nous faut encore découvrir et, en voyant leurs films, on ne peut que se demander comment ils ont pu nous échapper si longtemps. À travers les méandres de la censure et les soubresauts politiques qui ont agité le Bloc, quelques perles ont survécu et sont parvenues à rayonner pour qu'Hollywood laisse enfin sa place à Mosfilm. Au diable *Chantons sous la pluie* quand résonne *La nuit du carnaval*. Pourquoi s'attarder sur *Le jour le plus long* quand *Quand passent les cigognes* nous éblouit par son réalisme? Finalement Mickey



ne pourrait-il pas ranger ses oreilles devant le génie du *Conte des contes*?

Dès l'instant où la mort de Staline a laissé une brèche dans le mur impressionnant de la censure, une génération entière de cinéastes s'y est engouffrée pour ne plus en sortir. C'est dans cet espace des plus exigües et de taille variable que ces cinéastes nous ont livré souvent après moult péripéties (dignes d'un *Film, film, film*) de véritables chefs-d'œuvre qui auraient pu tout aussi bien nous échapper tant notre regard est irrémédiablement attiré vers l'Ouest.

*La nuit du carnaval* (Eldar Riazanov, 1956) ou l'utilisation des clichés pour mieux dénoncer le pouvoir en place.



Pour Tatiana Samoilova, la guerre n'existe pas. Son regard déterminé se porte déjà sur son futur, dans *Quand passent les cigognes* (1957) de Mikhaïl Kalatozov.

# Guerre et héros dans le cinéma du «dégel»

*Envisagés comme une cause, les films du dégel sont les moteurs d'un changement de société. En tant que symptôme, on peut les considérer comme des reflets mobiles, des évolutions de la société soviétique. Suite au traumatisme causé par la Grande Guerre patriotique, la représentation de la guerre dans les films de la fin des années 1950 diffère passablement de la manière de la montrer entre 1941 et 1950. C'est notamment des individus qui font cette guerre et non plus des héros nationaux.*

par **Charlotte Rey**

EN 1958, LE FESTIVAL DE CANNES décerne la Palme d'or à *Quand passent les cigognes*, un film soviétique réalisé par Mikhaïl Kalatozov. Bien que ce choix surprenne la presse, le film est un succès aussi bien commercial que critique en France. Ce prix met en lumière l'existence de transformations en train de s'opérer en URSS<sup>1</sup>. Tourné en 1956, soit trois ans après la mort de Staline, cette histoire d'amour sur fond de Grande Guerre patriotique est considérée aujourd'hui encore comme un film clé du «dégel», sans qu'il ne soit toutefois resté dans les annales ou qu'il n'ait pris l'importance esthétique de *L'enfance d'Ivan* (1962) du jeune Tarkovski. Ce film n'est pas le premier de cet épisode de l'histoire du cinéma soviétique, mais c'est à travers lui que l'Occident, en tout cas la France, découvre le renouveau de la nation cinématographique soviétique.

*Quand passent les cigognes* est une histoire d'amour tragique. Le jeune couple formé par Boris (Alexeï Batalov) et la belle Veronika (Tatiana Samoïlova qui reçut une mention spéciale à Cannes pour son interprétation) vit le début de son histoire, lorsque tout n'est encore que joie rire et bonheur.

Cette histoire, jugée parfois trop simple par les critiques<sup>2</sup>, sera teintée du malheur de la guerre: lorsque les troupes de la Wehrmacht envahissent l'URSS en juin 1941, les deux amoureux sont séparés trop rapidement, sans qu'ils n'aient l'occasion de s'adresser un au revoir, laissant alors présager qu'il s'agit plutôt là d'un adieu. Si le lyrisme de l'intrigue générale est teinté d'éléments de l'ordre de la destinée – dans son malheur Veronika sauvera un enfant nommé lui-même Boris –, cette guerre n'est pas la seule responsable du malheur des tourtereaux, puisque le jeune homme décide volontairement de répondre à l'appel de l'armée: c'est une décision individuelle, naïve peut-être, mais réfléchie qui pousse le jeune homme à prendre les armes. Les scènes de batailles ne sont par ailleurs que peu présentes à l'écran, tout le film se concentrant sur l'attente de Veronika, ses choix et ses douleurs.

Concernant la représentation de la guerre dans *Quand passent les cigognes*, un changement s'opère par rapport au cinéma stalinien: la guerre possède désormais de nouvelles implications et constitue un vecteur de souffrance humaine. De plus, les

personnages sont envisagés comme des individus maîtres de leur sort, en partie en tout cas. Ce changement de regard porté par ce cinéaste sur le monde est loin d'être un cas à part dans le cinéma de la seconde moitié des années 1950 en Union soviétique. La Grande Guerre patriotique restant encore aujourd'hui un événement clé de l'identité russe<sup>3</sup>, il devient intéressant de voir comment des films du cinéma du dégel, dont fait partie *Quand passent les cigognes*, s'émanent, partiellement en tout cas, de la vision totalisante et structurante que Staline avait imposée dès 1946. Par extension, ces observations sont l'occasion d'exposer quelques éléments relatifs au cinéma stalinien d'après-guerre et de voir les tensions qui perdurent dans la manière d'envisager le monde ainsi que le rattachement à une ligne esthétique.

### **Avant le dégel: une guerre de chair, de sang et d'idéologie**

Durant les années de guerre, quand il ne montre pas d'images du front, le cinéma a pour mission de divertir le public. Dans cette perspective, quelques films d'animation ayant pour champ référentiel la tradition historique sont produits dans les studios d'Alma-Ata. Par ailleurs, dès 1941, de nombreux opérateurs ont pris position sur le front, et les actualités documentaires sont un des créneaux principaux de représentation de la guerre et de la souffrance, car si le cinéma fictionnel raconte aussi l'invasion allemande, c'est plutôt les victoires et les efforts des partisans qui sont présentés à l'écran<sup>4</sup>.

Il apparaît également que les personnages héroïques prennent une dimension nouvelle. Les héros nationaux du cinéma des années 1930 prenaient les traits d'hommes du peuple, d'ouvriers ou de paysans. En temps de guerre, ce sont aux pilotes et aux soldats, voire à l'Armée rouge, qu'on donne la fonction de représenter la fierté nationale. «Le pays se préparant à affronter un ennemi extérieur, l'ennemi intérieur de la fin des années 1930 dispar[ait] complètement pour être remplacé par des étrangers ou des espions. Si de 1938 à 1940, les explorateurs ou les pilotes ont pu être propulsés comme les héros d'un nouveau monde, le dénonciateur était mis en équivalence dans une atmosphère politique paranoïaque.»<sup>5</sup>

Ce verrouillage de la représentation de la guerre, et par conséquent de la société, devient encore plus effectif à la fin de la guerre avec un durcissement sans équivoque de la censure. La victoire sur l'Allemagne relance la constitution d'un mythe national collectif. Dans la deuxième moitié de l'année 1946, une résolution du Bureau d'organisation du Comité central décrète qu'*Une grande vie* (Leonid Loukov, 1939), *Ivan le terrible* (Sergueï Eisenstein, 1944), *Admiral Nakhimov* (Vsevolod Poudovkine, 1947) et *Des gens ordinaires* (Kozintsev et Trauberg, 1945) constituent des anti-modèles. Dès lors, le message du Parti est le suivant: «Les cinéastes étaient invités à diffuser une image idéale de l'Union soviétique, dans laquelle les travailleurs du Parti apparaîtraient comme des personnages modèles. Une Union soviétique puissante et moderne, maîtrisant une technique avancée grâce aux plans quinquennaux

Ce regard porté au-delà de l'horizon semble être une promesse: la promesse d'un nouveau cinéma soviétique (*Quand passent les cigognes*, Mikhaïl Kalatozov, 1957).

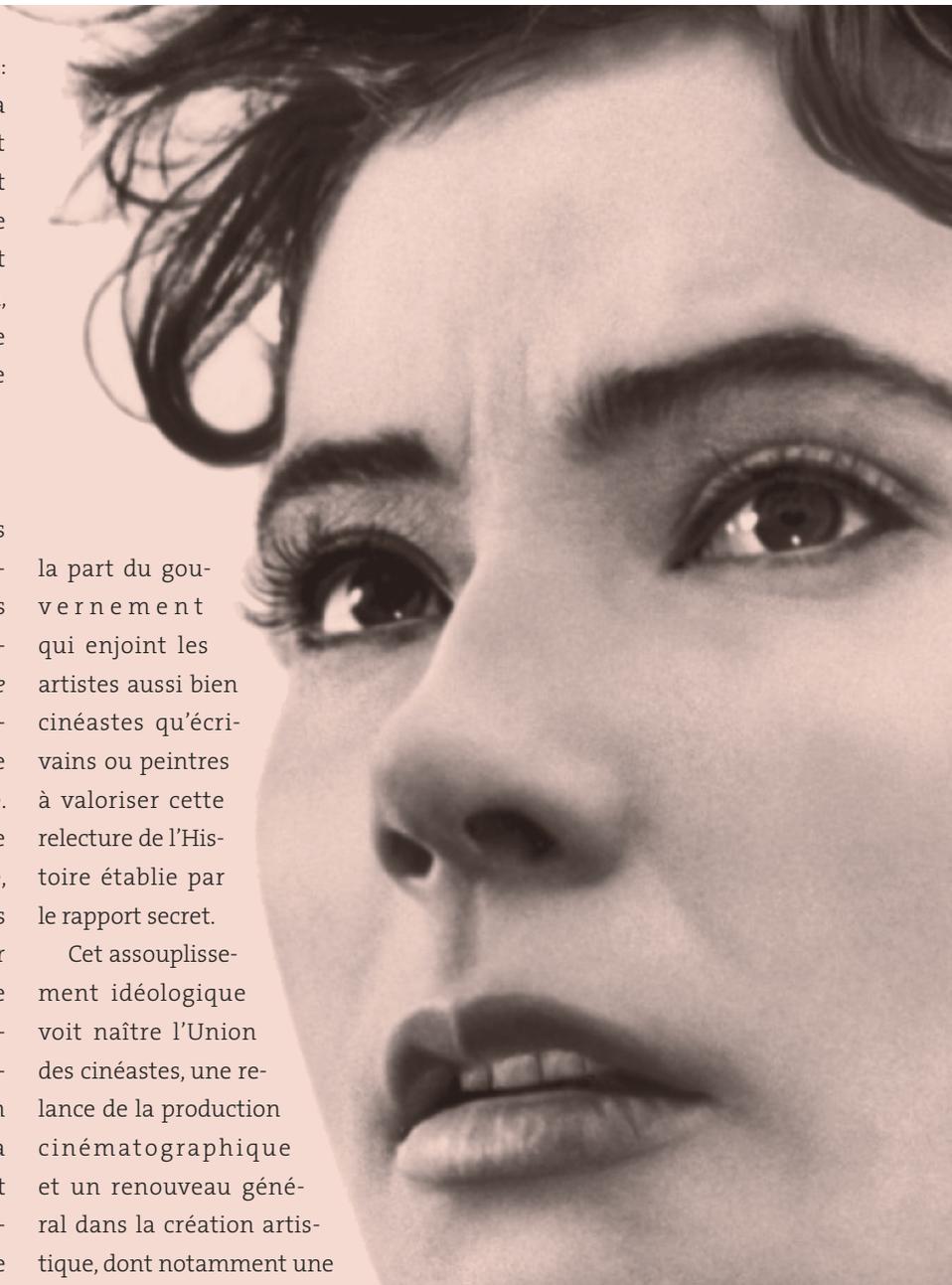
et professant une morale bien-pensante, surtout une Union soviétique victorieuse du nazisme: mêlant célébration du passé, glorification de la puissance actuelle, exaltation de la culture russe, et dénonciation des influences étrangères.»<sup>6</sup> Durant les dix années qui suivirent la fin de la guerre, cette thématique est mise de côté. Le mythe national est alors transmis par d'autres canaux de glorification, le pays revient à une démarche d'avant-guerre et se tourne sur son patrimoine culturel, littéraire pour se raconter<sup>7</sup>.

### **Relecture de la guerre par Nikita Khrouchtchev**

L'année 1953 marque un changement radical dans l'histoire soviétique: Staline mort, une refonte partielle mais importante des stratégies économiques et politiques est entreprise par le général Khrouchtchev. Le rapport secret datant de 1956, intitulé *Sur le culte de la personnalité et sur ses conséquences*, s'intéresse notamment à la réinterprétation de la Grande Guerre patriotique et sur les acteurs de la victoire. «Ce n'est pas Staline, mais le parti tout entier, le gouvernement soviétique, notre armée héroïque, ses généraux pleins de talent et ses soldats pleins de bravoure, c'est le peuple soviétique tout entier qui ont remporté la victoire dans la Grande Guerre patriotique.»<sup>8</sup> De plus, les actions militaires et stratégiques de Staline sont critiquées, et, fait essentiel, l'importance des pertes humaines est prise en compte<sup>9</sup>. Ce changement est interprété comme «la source de l'expansion des valeurs humanistes dont l'intelligentsia artistique du "dégel" se veut porteuse.»<sup>10</sup> C'est d'ailleurs une demande officielle de

la part du gouvernement qui enjoint les artistes aussi bien cinéastes qu'écrivains ou peintres à valoriser cette relecture de l'Histoire établie par le rapport secret.

Cet assouplissement idéologique voit naître l'Union des cinéastes, une relance de la production cinématographique et un renouveau général dans la création artistique, dont notamment une



déverbalisation des scénarii. Toutefois, ces transformations n'ont pas de prise sur la partie de production des films. Aucune remise en question du point de vue administratif n'est envisagée, et le système stalinien est maintenu, pour la censure entre autres. Un écart réside alors entre les volontés politiques et la réalité du règlement en vigueur<sup>1</sup>.

### **Une nouvelle représentation cinématographique de la guerre**

La victoire n'est plus attribuable à Staline et l'on sait que ses choix stratégiques étaient discutables, voire totalement erronés. Que sait-on alors de la guerre? Comment envisager les images qui ont été montrées durant le conflit? À la manière d'une plaie suffisamment cicatrisée pour être examinée, le «dégel» permet aux cinéastes de revenir sur la période 1941-1945. Les réalisateurs, en fonction de leur vécu de la guerre ou encore de leur choix scénaristique, abordent la question de manières diverses. De plus, il va sans dire que, le temps passant, le regard porté sur les fronts de l'Est évolue largement.

Dans *Quand passent les cigognes*, l'intrigue porte essentiellement sur la vie de Veronika. Peu d'images du front sont montrées. C'est essentiellement au travers de la vie civile que l'on perçoit la guerre et les changements dans la société. La guerre est partout, et, bien que lointaine, transparait par tous les pores de l'image. Par exemple, au début du film, Veronika attend Boris qui ne viendra pas, étant mobilisé. Sur les marches d'un grand escalier de pierres, la jeune femme attend cadrée en plan pied de telle manière à mettre en évidence la longue profondeur du champ de laquelle apparaît Mark, le cousin de

son amoureux, qui est lui-même épris de la jeune femme. Rien ne laisse présager alors que la ville est déjà parée au combat. C'est seulement en fuyant les avances du messenger de son malheur que, lors d'un second plan, apparaissent en arrière-fond les croix antichars. Le plan final de la séquence, une plongée vertigineuse en plan large, dévoile soudainement la réalité de l'espace dans lequel évoluent les deux protagonistes: ils se trouvent sur une place vide au bord d'un fleuve, entourés seulement de croix de fer. Veronika traverse le champ en remontant entre ces objets comme pour signifier que le temps du bonheur est révolu. Dès lors, la guerre est là et Veronika est seule.

Si, dans cette séquence, c'est l'ajout d'éléments extra-urbains qui marque le temps de la guerre, dans la plupart des représentations de la guerre au cinéma, les films s'attardent plus à montrer la destruction des lieux de vie des habitants, victimes innocentes et passives des bombes lancées sur leur tête. On retrouve ces plans autant dans *Quand passent les cigognes* que dans *Le destin d'un homme* (1959) de Sergueï Bondartchouk. Dans ce dernier film, Andreï Sokolov, personnage interprété par Bondartchouk lui-même, après avoir subi les horreurs des camps, parvient enfin dans sa ville. Espérant retrouver son foyer, il erre à travers les ruines fumantes de ce décor urbain où plus un seul bâtiment ne tient debout. Les plans larges et les contre-plongées d'une caméra toujours mouvante offrent le point de vue subjectif de Sokolov, de plus en plus abasourdi par ce qu'il découvre. Cette tension qui souligne, chez Sokolov, l'effritement de tout espoir de retrouver sa maison, est d'ailleurs rehaussée par la musique jouée par des cordes en pizzicati; la tension augmentant, vient

alors s'ajouter un fond percussif... Puis l'image bascule: le regard du soldat laisse place à une série de quelques images mouvantes ressemblant à s'y méprendre à des scènes documentaires. Ce qui apparaît alors de la guerre n'est plus seulement une reconstruction fictionnelle, mais une mise au présent d'une image qui, si elle n'a pas été filmée sur les cendres encore chaudes d'une ville après un bombardement, revit par son immédiateté à l'écran.

À l'inverse de cette scène du *Destin d'un homme*, dont cette séquence représente l'apothéose de la tragédie de la vie du soldat Sokolov, le bombardement de l'appartement des parents de Veronika, moment central du film de Kalatozov, n'est qu'une étape du parcours de la jeune femme dans le paysage de la guerre, la menant toujours un peu plus loin dans la solitude. Là encore plus rien ne subsiste à l'ouverture de la porte du petit appartement. Seule une horloge arrêtée, comme posée en équilibre sur une poutre, est encore debout. Ici, les images, qui touchent à un surréalisme cauchemardesque, ne montrent plus la destruction d'une réalité collective, mais plongent le spectateur dans un sentiment intime de perte absolue, signifiée avec force par l'arrêt de l'horloge.

Si les choix formels sont relativement distincts entre les deux films, ils possèdent un élément commun. Qu'il s'agisse du soldat Sokolov ou de la jeune Veronika, c'est au travers de leurs yeux que ces images nous sont transmises, au travers de la souffrance qu'occasionnent la perte de leur foyer respectif, la mort de leur proche. On est bien loin, ici, d'une allégorie, car, dans un cas comme dans l'autre, aucun exploit national ne naîtra suite à la douleur de la perte.

## La campagne et les champs de bataille

Si la ville, détruite, est présente, la campagne prend deux visages. D'un côté, c'est le lieu où se déroulent les batailles et, de l'autre, c'est le chez-soi, que l'on cherche à retrouver et qui est à rattacher à la notion de lieu de retraite et de protection à l'opposé de ce que représente la ville; c'est aussi dans cette lignée qu'il faut adjoindre à la campagne l'idée de voyage, de transition. Le film qui exemplifie à merveille cette idée est sans conteste *La ballade du soldat* (1959) de Grigori Tchoukhraï. Cette œuvre, très profondément inspirée de l'expérience du réalisateur, relate le voyage semé d'embûches d'un jeune soldat en permission, suite à des faits d'armes valeureux. Quittant le front pour rentrer voir sa mère, qui justement vit dans une région rurale protégée du conflit, le jeune homme, Aliocha, s'embarque dans un périple qui le fera rencontrer mille visages du pays, et traverser diverses contrées.

Dès le générique, le monde rural nous est dépeint: dans un village où se promènent des canards, une femme marche seule; elle est vêtue de noir et son air endeuillé contraste avec les rires d'un groupe de jeunes qui retentissent. Puis, toujours dans le même plan, la femme croise un jeune couple dont l'épouse tient un bébé: ils se retournent. Raccord regard, la femme de dos s'éloigne sur la petite route qui serpente entre les champs de blé. Elle s'arrête et regarde au loin. «C'est la route qui quitte le village, ceux qui quittent notre village et ceux qui plus tard reviennent là où ils sont nés marchent le long de cette route» annonce la voix *over* sur fond de violons tristes. Cette route qui se perd dans l'horizon est vide: le décor est posé dès le générique avec l'idée que ce

paradis perdu, enclave loin des troubles de la guerre, est aussi le lieu vers lequel on ne peut pas revenir. Suite à ces images de nature – le ciel, rempli de nuages qui jouent avec le soleil, donne une dimension mystique à la nature –, retentit le bruit des bombes sur le front. Alors, la campagne perd de son lyrisme: les tranchées occupent tout l'espace avec les routes des chars d'assaut en lieu et place des prairies rases.

Si le champ de bataille est montré assez brièvement durant les premières minutes, le contraste saisissant établi avec la séquence d'ouverture marque une véritable rupture. La transition entre les deux



Boris n'est pas encore parti et pourtant ils n'ont jamais été autant séparés que sur cette photo symbole d'une triste fin (*Quand passent les cigognes*, Mikhaïl Kalatozov, 1957).

séquences est effectuée grâce à un parallélisme visuel: la surimpression entre le regard fixe d'une femme et un tank avançant frontalement. Il ne s'agit pas là d'un contre-champ à proprement parler, mais d'un fondu-enchaîné qui crée un lien entre les deux séquences qui pourtant

n'ont de corrélation ni temporelle, ni même spatiale. Par cette mise en relation, la campagne apparaît encore plus fortement comme un refuge que la guerre anéantit.

La relation entre la nature et le combat est présente dans *Quand passent les cigognes*. Boris meurt d'une balle alors qu'il est envoyé en éclaireur dans un marécage. Au contraire des champs travaillés par l'homme de la scène d'ouverture de *La ballade du soldat*, la nature qui sert de cercueil à l'amoureux de Veronika ne constitue ni une ressource, ni un refuge: l'eau est stagnante et froide, les petits monceaux de terre sont juste assez grands pour accueillir un

camarade blessé, et les bouleaux ne cachent ni ne protègent les deux hommes du regard de l'ennemi.

Ces arbres à l'écorce blanche, si typiques des plaines de l'Est, sont porteurs d'une charge symbolique en lien avec la mort, le passé et même le retour aux sources. Le jeune Boris meurt entouré de ces arbres et pour représenter ses derniers instants, un plan en contre-plongée totalement à la verticale tournoie et mêle une série de souvenirs et d'images de sa compagne qu'il ne reverra plus. Quant au héros du film de Tchoukhraï, l'image de sa bien-aimée Shura, qu'il pense avoir perdue à tout jamais, apparaît alors que défile, depuis la fenêtre du train qui le mène à sa mère, une forêt de bouleaux. Enfin, dans *L'obier rouge* (1973) de Vassili Choukchine, «le premier geste d'Egor, le personnage central du film, [...], n'est-il pas d'aller caresser les bouleaux, ainsi qu'il le ferait avec une femme ou un cheval, avant de s'agripper à eux, à l'instant de mourir, comme pour se raccrocher à la vie?»<sup>12</sup> Encore plus que dans les deux films des années 1950, la campagne est au cœur de cette œuvre, en devient même le lieu central, un personnage à part entière: c'est à travers elle que l'homme peut se reconstruire et se racheter des fautes qu'il a commises. Et le lien sensuel établi entre lui et l'arbre reprend encore plus avant le motif déjà présent dans les films en lien avec la guerre.

Les paysages ruraux ou forestiers prennent une dimension symbolique: ils évoquent un état intime du personnage, se font métaphore d'une utopie constitutive des personnages. À l'inverse de la ville qui est marquée par la guerre, les champs de batailles sont relativement peu représentés; ainsi l'espace champêtre reste porteur d'espoir, bien que rattaché de manière inexorable à la mort.

## Des personnages au centre du récit

Les représentations de la guerre et les valeurs qui lui sont attribuées se transforment durant la période du «dégel» avec pour point essentiel le facteur d'individuation qui en découle. La victoire n'est alors plus l'œuvre de Staline: le vrai héros de la Nation est le peuple. Ce type de discours fait écho à la ligne communiste léniniste, sans pour autant que le cinéma ne retombe dans une anonymisation du personnage principal, comme c'est le cas dans *Le cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein ou encore dans *La terre* (1930) de Dovjenko. Au contraire, ce sont les hommes et les femmes en tant qu'individus particuliers qui deviennent les moteurs du récit.

Comme nous l'avons déjà esquissé, la part de responsabilité de Boris, dans *Quand passent les cigognes*, est indiscutable. Il en va de même pour le traître qu'est son cousin, qui ment et se fait réformer. La faiblesse de Veronika et son sentiment de culpabilité se lisent également tant sur les traits de son visage, dans son comportement que dans la manière dont elle est filmée. La jeune femme, fréquemment filmée en gros plan, est isolée du reste des protagonistes, comme laissée seule avec sa douleur. Un certain nombre de séquences sont d'ailleurs organisées de son point de vue. La scène du bombardement qui la lie à Mark est totalement construite dans une perspective expressionniste, voire théâtrale: les notes de piano se superposent au bruit de bombes, la construction spatiale devient progressivement onirique et les gros plans sur les protagonistes se multiplient. Ce n'est pas seulement le chaos de la ville qui est représenté alors, mais bien la tension totalement insoutenable dans laquelle Veronika se trouve. La

chute finale est d'ailleurs tout à fait représentative: la jeune femme se calme, au moment même où la musique et l'attaque s'arrêtent.

Le film de Kalatozov est particulièrement riche en effets de subjectivité qui mettent en avant, sur le plan esthétique, la dimension mélodramatique et les enjeux individuels. Toutefois, la scène finale tend à présenter un personnage dévoué à la Nation, non pas en martyr, mais au contraire en accueillant avec joie les survivants et en mettant de côté son chagrin personnel. À ce titre, *La ballade du soldat* et plus encore *Le destin d'un homme* individualisent leur personnage principal: deux deviennent des héros de guerre, bien qu'ils n'en tirent aucune grandeur. Le soldat Sokolov perd tout ce qu'il possédait et se retrouve à errer avec un enfant sur les routes, tandis qu'Aliocha, passant de déconvenues en déconvenues, ne parviendra pas à retrouver sa compagne, comme le précise la voix *off* qui clôt le film: «C'est tout ce que nous avons à vous raconter au sujet de notre ami Aliocha Skvorstsov. Il aurait pu devenir un homme remarquable. Il aurait pu devenir un constructeur ou il aurait pu embellir le pays avec des jardins. Il a été, et restera pour toujours un soldat dans notre souvenir, un soldat russe.» Évidemment, la dimension patriotique n'est pas totalement absente, une fois encore, mais cette fin, qui fait écho aux premières images du film, souligne qu'il s'agit là du destin d'un héros qui, sans la guerre, aurait eu une vie autre, et qui se serait accompli comme simple homme.

Ces personnages individualisés, par ailleurs, sont sans cesse mis en miroir de la masse. Veronika,

**Durant la période du «dégel», la victoire n'est alors plus l'œuvre de Staline: le vrai héros de la Nation est le peuple.**

cherchant le visage de Boris au moment de son enrôlement, parcourt sans relâche la foule qui est là pour saluer les soldats. Les différentes rencontres que fait Aliocha dans les trains qui le conduisent chez sa mère offrent une palette de figures caractéristiques et stéréotypées de l'URSS, allant de l'officier au bourgeois, du vieillard à la jeune paysanne. Enfin, la masse rencontrée par Sokolov dans *Le destin d'un homme* a la particularité de donner sa place à la population des camps. Soldats, prisonniers de guerre et évidemment juifs sont représentés dans le film de Bondartchouk. La foule entrant dans les fours crématatoires, comme les masses humaines anonymes présentes ailleurs dans le film, fait contraste avec le soldat seul et individualisé – quand bien même le titre, en français en tout cas, contrebalance cette position d'unicité qu'appelle l'article indéfini en donnant au personnage central une dimension anonyme et non-héroïque.

Si le regard porté sur la guerre est radicalement différent d'avant 1956, la construction des personnages reste toutefois teintée de l'idée de collectivisme, constitutif de la voie adoptée par Khrouchtchev. Le mouvement cinématographique poststalinien ne cessera de se transformer et de se construire autour d'autres références. Il va de soi que ces nouvelles propositions qui gravitent autour des personnages sont peut être encore plus évidentes dans les films sur la société civile. Et dans une certaine mesure, la subjectivité du *Conte des contes* (1979) de Youri Norstein ou encore du *Miroir* (1975) de Tarkovski pourrait laisser imaginer que malgré la période de stagnation des années 1970, le mouvement d'autoréflexivité entamé au travers de

l'individuation des personnages et de la construction autobiographique a ouvert un champ de possibilités d'expression aux nouvelles générations de cinéastes.

- 1 Félix Chartreux, «La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France, Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958», *IRICE Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 26, 2007/2, pp. 151-167.
- 2 *Ibid.*
- 3 Michel Bouchard, «La Grande Guerre patriotique: narrations sociales et monuments de guerre», *Anthropologica*, janvier 2013, pp. 113-114.
- 4 Kristian Feigelson, «Le cinéma soviétique du dégel: l'ennemi transfiguré», *Les médias et la libération en Europe 1945-2005*, Paris, INA/L'harmattan, 2006, pp. 405-418.
- 5 *Ibid.*
- 6 Valérie Pozner, «Les limites de la propagande soviétique dans l'après-guerre», *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Éditions du nouveau monde, 2008, p. 563.
- 7 Kristian Feigelson, *op.cit.*
- 8 Extrait de *Sur le culte de la personnalité et sur ses conséquences*, cité par Irina Tcherneva, *Étude sociologique du cinéma soviétique du «dégel» 1953-1968. D'une représentation de la libération à la libération de la représentation*, Mémoire de recherche, Université Lumière Lyon 2, www.kinoglaz.fr, p. 41.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*, p. 44.
- 12 Marcel Martin, *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993, p. 74.

# Tarkovski, un ascète dans le cinéma

*Rares sont les hommes qui peuvent prétendre sculpter, de leur ciseau infime, le dur marbre de l'absolu. Et plus rares encore sont les hommes qui arrivent à transmuier ce marbre en chef-d'œuvre en s'accrochant précisément, voire délibérément, à ce qui les conditionne et les rend particuliers. Russe parmi les Russes, le cinéaste Andreï Tarkovski (1932-1986), sculpteur de temps par antonomase, est dans ce contexte aussi exceptionnel que significatif.*

par **Manuel Vielma**

**Q**UARANTE-SEPT ANS APRÈS SA NAISSANCE à Zabrajié, le fils du traducteur et poète Arseni Tarkovski et de la correctrice Maria Ivanovna Vichniakova écrit dans son journal: «Si je devais dire en quoi consiste ma vocation, je dirais qu'elle consiste à tendre vers l'absolu en cherchant à élever le niveau de mon art. [...] Je veux maintenir l'exigence de qualité comme Atlas soutenait la Terre sur ses épaules. Il aurait pu, fatigué de le porter, laisser tomber son fardeau. Mais il a continué à le porter.»<sup>1</sup> Suggestive de l'ascétisme qui caractérisa sa vision artistique, cette affirmation prendra une dimension concrète dans la forme d'une rhétorique cinématographique brillante qui se situe au-delà des mots et qui sera exploitée avec maîtrise dans les sept longs-métrages du réalisateur. Car c'est effectivement avec sa propre poétique, qui «communique des émotions et des idées à travers des sons et des images»<sup>2</sup> que Tarkovski va nourrir une narration qui insiste non seulement sur des thématiques telles que la nature cathartique de l'art ou les limites de la connaissance humaine, mais aussi sur la notion

de la tradition russe qui fait écho à la célèbre phrase de Cioran: «la patrie n'est qu'un campement dans le désert, est-il dit dans un texte tibétain. Je ne vais pas si loin: je donnerais tous les paysages du monde pour celui de mon enfance»<sup>3</sup>, et qui va ainsi au-delà du simple provincialisme pour évoquer des sentiments profondément humains et universels. C'est cette évocation poétique qui suscite une étincelle de sensations chez un spectateur confus, mais intimement touché par un art qui fuit le concept pour rechercher une spiritualité irrationnelle et indicible: avant que de la signification, Tarkovski est premièrement, et surtout un cinéaste de la sensation.

## **Poursuivis par nos origines, nous le sommes tous**

### **Parcours entre deux enfances**

Presque trente années se sont écoulées entre la naissance d'Andreï Tarkovski et la sortie officielle de son premier long-métrage, *L'enfance d'Ivan* (1962). Quoique placée sous le signe de la polémique<sup>4</sup>, cette



L'amour pour le cinéma de la sensation presque onirique.

création lui vaudra un Lion d'or, et préfigura, en particulier, l'onirisme des images de son œuvre ultérieure – un «nouveau langage» qui «capture la vie comme apparence, la vie comme songe» et qui suscitera l'admiration de Bergman<sup>5</sup>. Adaptation très libre d'un roman de Vladimir Bogomolov, exemplaire typique du genre «héros de guerre» soviétique, le film raconte l'histoire d'Ivan, un garçon orphelin depuis l'assassinat de sa famille par les nazis. Cherchant vengeance et justice, Ivan devient un combattant aguerri dans la guerre contre l'envahisseur allemand et meurt malgré son adoption par des soldats qui cherchent à le protéger. De cette œuvre perçue

comme «une réflexion profonde sur la guerre, sur l'Histoire»<sup>6</sup>, plusieurs figures, dont Sartre, proposeront diverses interprétations dans un cadre philosophique et théorique que Tarkovski va rejeter arguant que ce faisant «les idées, les valeurs [sont] mises en avant, l'art et l'artiste oubliés»<sup>7</sup>. Là comme pendant le reste de sa vie, le réalisateur russe recherche des positions «artistiques, et non idéologiques», déclarant emphatiquement: «Je ne suis pas un philosophe, je suis un artiste»<sup>8</sup>.

...

**Je suis l'Homme, au milieu du monde.  
Derrière moi, des tas de protozoaires,  
devant moi, des myriades d'étoiles.  
Je me trouve entre les deux,  
dans toute ma grandeur.  
Deux rives reliées par une mer,  
un pont qui unit deux mondes.  
Et, mon Dieu, un papillon,  
tel une bribe de soie dorée  
qui rit de moi comme un enfant.**

Arsenĭ Tarkovski, *Au milieu du monde*

moyen-métrage d'études *Le rouleau compresseur et le violon* (1961). À cet appel, le débutant réalisateur consentira avec la condition de pouvoir reprendre tout de zéro, remplacement de comédiens et techniciens compris. Protégé de Mikhaïl Romm (*Neuf jours d'une année*, 1962) – le visionnaire qui poussa vers le cinéma un hésitant Tarkovski baignant déjà dans la musique, la peinture et la géologie –, le futur cinéaste commence ainsi sa carrière en s'inscrivant dans la perspective d'une continuité culturelle russe

Ayant obtenu son diplôme de réalisateur à peine deux ans auparavant à l'Institut Guerassimov de la cinématographie (VGIK), suprême parangon de l'école soviétique de cinéma, le jeune Andreï est assigné au projet qui exercera une influence très notable sur des cinéastes de l'envergure de Sergueï Paradjanov (*Sayat Nova*, 1969). Cette assignation est pourtant une histoire de «travail acharné et labeur en vain, mais avec une fin heureuse»<sup>9</sup>. Ayant commandé originellement l'adaptation d'*Ivan* à Eduard Abalov, les studios Mosfilm, déçus par le déroulement du projet, décident de stopper la production et contactent le jeune Tarkovski, auteur uniquement du

menant jusqu'au panthéon cinématographique couronné par Eisenstein (*Le cuirassé Potemkine*, 1925), grand expositeur de l'art que Lénine considérait «pour nous [les soviétiques], de tous les arts, le plus important»<sup>10</sup>. En effet, à l'exception de l'introduction audacieuse et très personnelle d'éléments oniriques qui enrichissent la structure temporelle du film et le traitement contrasté des sentiments, *L'enfance* reste beaucoup plus proche de la ligne officielle – comme jamais plus son œuvre future ne le sera –, qui, malgré un «dégel» poststalinien mettant l'accent sur l'expression de destins individuels, représente un cinéma très soviétique, très positiviste et parfois même très sentimentaliste au goût de Tarkovski. Film d'exploration et d'affirmation plus que manifeste de principes, Tarkovski admittra lui-même: «C'est après avoir achevé *L'enfance d'Ivan* que j'eus le pressentiment que le cinéma était alors à la portée de ma main. [...] Le cinéma était là, tout près, je le sentais à mon excitation intérieure, comme celle du chien de chasse qui flaire son gibier. Un miracle avait eu lieu: le film était réussi. Quelque chose d'autre était maintenant exigé de moi: il me fallait comprendre ce qu'était le cinéma»<sup>11</sup>.

D'esprit profondément original et d'inclination mystique et contemplative, Tarkovski s'émancipe rapidement des visions en vogue à son époque: *Andrei Roublev* (1966), histoire autour de la vie du peintre de l'icône de la Trinité (1411) et deuxième long-métrage du «poète du cinéma», constitue un chef-d'œuvre qui, par le biais d'une mise en scène sublime, traite des thématiques très chères à l'univers tarkovskien mais durement critiquées par les institutions officielles à cause de leur caractère religieux et de leur

nature abstraite. Parmi ces thématiques, on peut distinguer: la tradition orthodoxe et le paganisme (pendant une promenade se déroulant la veille de la fête d'Ivan Kupala, le héros rencontre un groupe de païens, auteurs d'un rituel luxurieux); la responsabilité de l'artiste dans la constitution de relations harmonieuses entre les hommes (sujet notamment des dialogues entre Roublev et Théophane Le Grec); l'impossibilité d'apprendre de l'expérience des autres sans la vivre soi-même (Roublev ne commence son apprentissage réel qu'après avoir quitté, nous dit-on, son maître), etc.; tout cela sur un arrière-fond épique racontant l'invasion tatare en terres russes. À mesure que Tarkovski saisit «ce qui est le cinéma», son art devient de plus en plus intime et personnel, et le contraste entre sa propre vision et celle des autres de plus en plus grand. La divergence inflexible entre les principes artistiques de Tarkovski et ceux patronnés par le Goskino – le comité étatique de cinématographie de l'URSS – se traduira malheureusement par une censure funeste qui empêchera à plusieurs scénarios du Russe – adaptations de Dostoïevski incluses –, de voir le jour<sup>12</sup>. Cela aboutira à l'exil du réalisateur. Dans ce contexte, il réalisera les films *Nostalghia* (1983) (où l'exil est précisément une des thématiques phares) et *Le sacrifice* (1986), ses deux dernières créations. S'il va se contenter de suivre sa pensée, la productivité de l'auteur qui donna à l'URSS son premier Lion d'or sera rompue à plusieurs reprises. À peine intronisé, le nouveau dieu devient le diable.

Comme c'est souvent le cas dans l'art, le contexte historique affecte, en bien ou en mal mais de manière cruciale, l'œuvre et la pensée de Tarkovski.

Or, les thématiques qui ont poursuivi Tarkovski n'étaient pas toutes liées au contexte macrosocial de son époque. En fait, une grande partie des éléments les plus constants dans l'œuvre de Tarkovski fait référence à des expériences très personnelles qui proviennent fréquemment de sa propre enfance. Né au sein d'une famille appartenant à l'intelligentsia soviétique – mais loin d'être privilégiée –, le futur artiste sera élevé dans un univers peuplé presque exclusivement de figures féminines: Andreï n'a que trois ans, deux de plus que sa petite sœur Marina, quand son père quitte, pour une autre femme, Maria Ivanovna, qui ne se remariera jamais. Comme



Entre vagues et collines (*Stalker*, Andreï Tarkovski, 1979).

d'autres épisodes de son enfance, cet événement – et la subséquente absence du père – constituera un sujet récurrent de la filmographie de Tarkovski, qui se verra ainsi énormément enrichie par un monde de rêves nostalgiques et de souvenirs du temps perdu.

### L'homme absent et itinérant

L'épisode du départ de son père a été naturellement raconté par Tarkovski dans *Le miroir* (1975), son film autobiographique «illustré», paradoxalement, par des poèmes d'Arseniï, qui, de sa propre voix, récite les somptueux vers. Cependant, ainsi l'a-t-on souvent remarqué, le sujet semble être représenté également, au travers de toute l'œuvre du cinéaste, par l'absence et l'itinérance de nombreux personnages

masculins. Dans *Stalker* (1979), par exemple, le héros éponyme, un «aventurier» spirituel donquichottesque, abandonne sa femme et sa fille pour entreprendre une mission vers la «Zone», où il guide un écrivain et un physicien qui véhiculent tous les deux des positions épistémologiques que Tarkovski confronte à sa propre vision située, tel que Luca Governatori l'a dit à juste titre, au-delà du *logos*<sup>13</sup>.

Si l'absence de l'homme (père ou époux) est une thématique traitée dans la filmographie tarkovskienne, la charge morale subséquente qu'elle fait peser sur l'entourage sera néanmoins peu définie. Ainsi, l'absence de Stalker semble être, d'une manière ou d'une autre, justifiée par la valorisation de sa mission vue comme exploration spirituelle. Ceci est par exemple le cas quand, vers la fin du film, un Stalker épuisé est accueilli par sa famille, et en particulier par sa femme qui l'écoute attentivement, alors que, contrarié par le manque de foi des intellectuels qu'il guidait, il paraît oublier sa faute. Pour Stalker, son absence, même si finalement que temporaire, est une sorte de sacrifice nécessaire dans son chemin spirituel vers la «Zone», vers ce qui est au-delà de l'Homme. Ce genre d'ascétisme, de sacrifice nécessaire qui détermine, dans la pensée tarkovskienne, tout rapport avec «l'absolu», est également un motif dans *Le sacrifice*, où, renvoyant au sacrifice de caractère abrahamique, la figure du père est beaucoup plus importante. Dans ce film, Alexandre – le héros – offre à dieu, en effet, tout ce qu'il aime le plus – son fils, Petit Garçon, inclus – en échange de la prémunition contre des événements catastrophiques imminents – une sorte de guerre nucléaire, apprend-on. Abraham moderne, Alexandre constitue ainsi

encore un autre exemple d'une figure paternelle qui, bien que porte-parole d'un discours plus global, semble refléter quelques aspects de la relation ambiguë de Tarkovski avec son propre père. Car il s'agit effectivement ici d'une relation distante et marquée par l'absence. Mais c'est aussi une relation nourrie par des motifs spirituels partagés et caractérisée par l'admiration mutuelle qui donnera heureusement lieu à la merveilleuse «traduction en lumière» des vers du père dans les films du fils.

### La figure de la femme

Contrairement à la figure masculine, la femme, chez Tarkovski, n'est pas itinérante ou aventurière, comme l'est Kris Kelvin, le cosmonaute qui affronte l'inconnu dans la planète Solaris, mais plutôt comme sa femme Khari, qui incarne la faute et le désir du cosmonaute. Attiré par la découverte de l'inconscient, Tarkovski trouve dans le célèbre titre de science-fiction qui donne nom à son film un sujet profond qu'il adaptera en ajoutant des éléments personnels. Dans cette histoire où les humains affrontent l'inconnu (figuré par l'énigmatique



planète), le traitement de la représentation de la femme prend, comme on le verra, une dimension pour le moins intéressante. En tant que matérialisation des fantasmes traumatiques de Kris, Khari, qui s'est suicidée après avoir été abandonnée par Kris (pensez au sujet de l'absence de l'homme), réapparaît sur Solaris sans identité propre. Prenant conscience finalement de sa «non-existence», et après quelques tentatives vaines de Kris visant à se débarrasser d'elle, le fantasme de Khari essaie de se supprimer; cependant, réincarnée par la planète-cerveau Solaris, elle ne réussira à disparaître qu'après une deuxième tentative<sup>14</sup>. Dans son essai *Tarkovski ou la chose venue de l'intérieur* (2005), le philosophe slovène Slavoj Žižek cite le cas de Khari et de la figure maternelle des rêves de Kris, qui peuvent être considérés comme archétype de l'opposition femme/mère déterminante autant dans l'univers tarkovskien que dans la tradition religieuse<sup>15</sup>. En effet, chez Tarkovski, la femme qui incarne le désir s'oppose à la femme substantialisée par une maternité et qui soutient, par ailleurs, l'identité masculine: «son partenaire court frénétiquement [*l'homme itinérant*], pendant qu'elle mène une vie calme et sert de rocher ou de havre protecteur»<sup>16</sup>. Pour Žižek, cette fonction protectrice semble s'opposer, dans l'œuvre du cinéaste russe, à la menace incarnée par la femme qui fuit le refuge factice de l'autosatisfaction maternelle: ainsi elle perd le

**Dans l'univers tarkovskien, plus la femme est dénigrée, réduite à une combinaison inconsistante d'apparences, plus elle menace l'identité ferme et substantielle de l'homme.**

La femme menace-t-elle l'homme dans le cinéma de Tarkovski? (*Nostalgia*, Andreï Tarkovski, 1983)

seul appui possible de son identité pour être réduite à une simple série d'apparences. «Le paradoxe est que [dans l'univers tarkovskien] plus la femme est dénigrée, réduite à une combinaison inconsistante et sans substance d'apparences recouvrant un Vide, plus elle menace l'identité ferme et substantielle de l'homme [...]; de l'autre côté, plus la femme est une Substance consistante et autosuffisante, plus elle soutient l'identité masculine»<sup>17</sup>, écrit le philosophe. Bien que cette vision assurément *rétrograde* de la

**«Accéder au sein de nos limites à la grandeur, c'est démontrer que nous sommes humains. Pour l'homme, il faut qu'existe un idéal en tant que conception spirituelle de la loi.»**

femme ne corresponde pas nécessairement à la position de Tarkovski – qui, par ailleurs, comme le fait noter Antoine de Baecque<sup>18</sup>, ne la situe jamais au centre des stratégies de conquêtes d'histoires d'amour artificielles, comme dans presque tous les récits de cinéma –, le mythe de l'Ève primordiale et l'opposition entre la mère protectrice et la femme séductrice et sensuelle correspondent à une constante dans sa filmographie. Prenons par exemple *Nostalghia*, probablement le cas le plus illustratif. L'Ève de *Nostalghia* est représentée par Eugenia, une femme attirante et hystérique qui sert d'interprète, pendant son parcours en Italie, à Gortchakov, un poète russe qui est à la recherche des manuscrits d'un compatriote compositeur du 19<sup>e</sup> siècle. Poussée par ses pulsions sensuelles, Eugenia essaie de séduire un Gortchakov qui choisit de la rejeter, ne la voyant que comme beauté de «surface», pour se réfugier dans les souvenirs de sa terre,

de ses origines... de sa mère. À ce propos Antoine de Baecque cite pertinemment les mots de Tarkovski en personne: «dans une telle situation, l'amour et le contact sont impossibles, [...] l'autre en tant que sujet reste éternellement inaccessible. L'amour sensuel souligne cet échec du stade esthétique dû à la cho-sification générale»<sup>19</sup>. Cependant, cette situation va contraster avec, pour prendre encore un exemple, la Maria du *Sacrifice*, personnage énigmatique – sorte de sorcière, nous dit-on –, qui incarne, sous la forme de l'amour charnel, le seul espoir pour Alexandre d'éviter la catastrophe qui s'approche.

Comme c'est le cas pour tous les éléments de la création de Tarkovski, l'être féminin au travers de son œuvre est probablement beaucoup plus complexe qu'on ne peut le croire *a priori*. Or, s'il fallait développer cette analyse, serait abordée la figure maternelle, que Tarkovski représente comme la protectrice d'une datcha russe qu'il fait figurer de manière presque obsessionnelle dans la majorité de ses films (la datcha dans *Le miroir*, les datchas situées dans des terres «étrangères» des films de *Nostalghia* et *Solaris*, la datcha en feu dans *Le sacrifice*,...). La datcha est souvent celle de son enfance ou celle qu'il construira plus tard à 200 km de Moscou, mais elle devient également métaphorique en se référant à Pouchkine et Dostoïevski, qui représentent la tradition russe face à la «dégénération morale» associée au monde d'après-guerre.

## **Un ascétisme profondément humain**

En tant que partie d'une vision artistique inclinée vers le mysticisme, la position de Tarkovski autour

de l'absolu ne fait pas partie d'un système d'idées nécessairement cohérent. En effet, qu'elles soient philosophiques ou scientifiques, il fuira toutes les approches rationnelles concernant des thématiques qu'il considère, par ailleurs, comme inaccessibles à la pensée. Pourtant, quelques-unes de ces notions peuvent être assurément contextualisées dans la tradition philosophique. Ainsi, par exemple, l'acceptation tarkovskienne de la possibilité de parler de l'absolu s'oppose à la position néopositiviste qui s'y refuse compte tenu du manque de «référence observable» rattachée à l'expression d'«absolu», ce qui, violant les règles syntactiques du langage, nous empêcherait de l'utiliser significativement<sup>20</sup>. Or, si Tarkovski accepte la possibilité de se référer à l'absolu, comme d'ailleurs l'ont fait plusieurs penseurs, il s'agirait de se cantonner au domaine de l'indicible, du méconnaissable, de l'extrahumain,... de dieu. Pour Tarkovski, l'absolu n'est donc atteignable ni par le moyen de la raison pure ni par le moyen de l'expérience, mais seulement, semble-t-il, de façon intuitive. En cela cette notion se différencie, chez lui, de celle de la vérité, une notion profondément humaine qui tend, cependant, à un idéal extrahumain, absolu, apte à créer ainsi la loi morale suivie par l'Homme. Dans une note de son *Journal* datée du 5 septembre 1970, l'artiste écrit à ce propos: «Qu'est-ce que la vérité, le concept de vérité? C'est au fond quelque chose de tellement humain, qu'on ne peut le définir de façon objective, extrahumaine, absolue. Et si c'est quelque chose d'humain, c'est quelque



La maison source de bonheur brûle chez Tarkovski (*Le sacrifice*, Andreï Tarkovski, 1986).

chose de limité [...]. Lier l'humain au cosmos est inconcevable. De même pour la vérité. Mais accéder au sein de nos limites à la grandeur, c'est démontrer que nous sommes humains.[...] Pour l'homme, pour qu'il puisse vivre sans faire souffrir les autres, il faut qu'existe un idéal [...] en tant que conception spirituelle, morale de la loi. L'on ne peut pas unir les gens dans une action, que si cette action est fondée sur la loi morale, que si elle est incluse dans un système où règne l'idéal, l'absolu»<sup>21</sup>. Caractéristique de la pensée de Tarkovski sera aussi, on l'a dit déjà, sa vision ascète de l'existence. Le sacrifice, tel «l'Atlas qui continue à porter la Terre», est en effet presque toujours, dans ses films, le seul moyen de rentrer en contact avec l'absolu. En ce sens cette notion est très proche de celle de l'ascétisme de la tradition chrétienne. Tarkovski rejette donc la mortification en tant que telle, et l'accepte seulement en tant qu'exercice permettant de mener l'homme à l'idéal. Dans un des derniers scénarios conçus par Tarkovski, une sorte de *Tentation de saint Antoine*<sup>22</sup>, le sujet de l'ascétisme est explicité au travers du personnage d'Antoine qui rejette les femmes et les plaisirs qui lui sont offerts. Mais la conception ascète de Tarkovski ne coïncide pas toujours avec une vision religieuse. La pauvreté,

la chasteté et l'humilité, c'est-à-dire les idéaux «classiques» de l'ascétisme, n'ont pas une signification très importante chez le créateur russe. De son côté, Nietzsche, dans la partie III de sa *Généalogie de la morale*, considère ces idéaux classiques comme des «castrateurs de la volonté» qui ne peuvent donc pas intervenir dans la vie d'un artiste. Pourtant, même si Nietzsche dénie l'existence d'une vérité, d'un idéal de connaissance, il affirme que les idéaux ascétiques apportent un but à l'existence de l'Homme sur Terre: «l'Homme aime mieux vouloir le néant que ne pas vouloir...»<sup>23</sup> Pour Tarkovski aussi ces idéaux offrent un but à l'existence; néanmoins, contrairement à ce que défend Nietzsche, ils répondraient à un idéal absolu, auquel on pourrait n'accéder qu'après avoir renoncé à la raison. Et cet acte de foi semble être finalement le majeur «sacrifice» posé dans les œuvres de Tarkovski. Les films du cinéaste sont effectivement peuplés d'intellectuels, de Faust de toutes les époques, fréquemment présentés comme des

«aliénés de la pensée», qui refusent souvent, comme dans le cas de l'Écrivain et du Professeur de *Stalker*, ce sacrifice majeur.

Humain, et par conséquent «imparfait», le chemin vers l'absolu, vers l'idéal prendra, chez Tarkovski, un aspect burlesque. Ainsi le présente-t-il, ou ainsi du moins peut-on l'interpréter, dans les cas de Domenico, le fou de *Nostalghia* et d'Alexandre, le héros du *Sacrifice*. Prononçant un discours sur la nécessité de retourner à la vie simple, l'ermite mathématicien Domenico prépare son «acte sommet», c'est-à-dire son immolation, au milieu d'une piazza de Rome. L'acte, déjà rabaissé par l'indifférence des personnes présentes, tourne au ridicule quand, après des faux départs du quatrième mouvement de la *Neuvième* de Beethoven, Domenico a des difficultés à s'auto-immoler par le feu. On retrouve cette même tonalité burlesque à la fin du *Sacrifice*, où Alexandre court désespéré, tel un enfant confus, après avoir «sacrifié» sa maison: «Et, mon Dieu, un papillon, / tel une bribe de soie dorée / qui rit de moi comme un enfant».



La nudité païenne face aux dogmes de la chrétienté, dans *Andrei Rublev* (1966) d'Andrei Tarkovski.

- 1 Extraits cités par Larissa Tarkovski dans la préface de: Andreï Tarkovski, *Le temps scellé: de L'enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahier du cinéma, 1995.
- 2 Christian Mouze dans la préface de sa traduction: *Zimnii den' / Jour d'hiver*, Arseniï Tarkovski, Paris, Harpo &, 2001.
- 3 Emile Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 11.
- 4 Jean-Paul Sartre, «Discussion sur la critique à propos de *L'enfance d'Ivan*», *Études cinématographiques*, n° 135-138: «Andreï Tarkovski», 1986, p. 9. L'article de Sartre a été publié pour la première fois dans *L'unita*, journal italien, du 9 octobre 1963.
- 5 Ingmar Bergman, «Le plus grand», *Positif*, n° 303, mai 1986.
- 6 Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Éd. de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1992, p. 106.
- 7 *Ibid.*, p. 106.
- 8 *Idem.*
- 9 Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London, I. B. Tauris, 2012, p. 15.
- 10 *Sovietskoié Kino* [Le Cinéma soviétique], n° 1-2, 1933, p. 10.
- 11 Andreï Tarkovski, *Le temps scellé: de L'enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahier du cinéma, 1995, p. 89.
- 12 La liste de scénarios de Tarkovski qui n'ont pas vu le jour inclut: une adaptation de *L'idiot* (Dostoïevski); une adaptation de *La montagne magique* (Thomas Mann); *Hoffmanniana* sur la vie de l'écrivain E. T. A. Hoffmann; une adaptation de *Crime et châtiment* (Dostoïevski); une évocation des derniers jours de Tolstoï; une adaptation de *La mort d'Ivan Ilich* (Tolstoï); une adaptation du *Loup des steppes* (Hesse); une *Tentation de Saint Antoine*; etc.
- 13 Luca Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- 14 La «non-existence» de la femme est aussi incarnée par le personnage d'Eva (Bibi Anderson) du film *En passion* (1969), où Ingmar Bergman a traité le sujet merveilleusement.
- 15 Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum: essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013.
- 16 *Ibid.*, p. 194.
- 17 *Ibid.*, p. 201.
- 18 de Baecque, *op. cit.*, p. 56.
- 19 *Ibid.*, p. 55.
- 20 Voir par exemple l'article «ascetismo» in: José Ferrater-Mora, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza, 1986.
- 21 Andreï Tarkovski, *Journal: 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
- 22 Michel Chion, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma: Le Monde, 2008, p. 13.
- 23 Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Cornélius Heim et al., in *Œuvres philosophiques complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, p. 347.

# Traversée narratologique du *Miroir* de Tarkovski

*La critique a souvent abordé Le miroir dans une perspective esthétique et philosophique, mais s'est peu penchée sur la structure narrative du film. En posant les jalons d'une analyse narratologique d'une œuvre trop souvent considérée comme située au-delà des genres et des normes, issue du seul «génie» de son réalisateur, il s'agit de montrer que, au contraire, le film de Tarkovski s'inscrit dans un genre de discours bien défini, le récit, dont il explore les frontières.*

La nature ramène l'homme à l'état de petitesse qu'il n'aurait jamais dû quitter, dans *Le miroir* (1975) d'Andrei Tarkovski.

par **Emilien Gür**

**O**N A SOUVENT REMARQUÉ que la structure narrative du *Miroir* (1975) de Tarkovski était déroutante et complexe. Jusqu'à présent, la critique s'est surtout attachée à «saisir» la signification de ce film sans jamais procéder à une véritable analyse de la structure narrative de celui-ci. C'est ce que nous nous proposons d'entreprendre en examinant les différents «problèmes» que pose une lecture narrativisante du *Miroir* à l'interprète de cette œuvre. L'interprète que nous postulons est une construction textuelle, proche de la conception du Lecteur Modèle d'Umberto Eco (1985). L'encyclopédie que nous prêtons à ce dernier comprend un savoir architextuel portant sur une certaine classe de discours, le récit, mais non une connaissance de l'œuvre du cinéaste Andreï Tarkovski. Ce parti pris limite la portée de notre analyse. En effet, les interrogations que nous attribuerons à cet interprète se poseront certainement de façon moins prégnante à un spectateur familier de l'œuvre d'Andreï Tarkovski, habitué à l'incomplétude du discours narratif de ses films. Néanmoins, il nous semble qu'elles ne peuvent être contournées dès lors que l'on tente de lire *Le miroir* comme un récit, c'est-à-dire, en suivant Baroni, comme «un texte structuré par une mise en

intrigue dont la perception dépend du devenir d'une tension».

### **La récit défini par ses effets thymiques: suspense, curiosité et surprise**

Dans son ouvrage *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Raphaël Baroni examine trois effets thymiques produits par les œuvres narratives sur leurs interprètes, à savoir le suspense, la curiosité et la surprise. Ces derniers structureraient le développement de la tension narrative, laquelle «rythme[rait] l'intrigue en contrastant ses temps "forts" [...] et ses temps "faibles" [...]», tandis que l'intrigue «configure[rait] temporellement la tension» en lui donnant «son "extension" et sa "direction"». La surprise serait créée par «la dissimulation provisoire d'une information cruciale». À la différence du suspense et de la curiosité, la surprise se définirait avant tout par «le moment de son surgissement et non pas sa durée. Par conséquent, cette émotion ne [serait] pas en mesure de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter ses "moments forts"». Le suspense, effet thymique si fortement lié à la narrativité que Baroni estime qu'«il paraît impossible d'imaginer [s]a présence [...] dans un texte qui ne



serait pas narratif», serait quant à lui créé «par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important (bon ou mauvais) pour un ou plusieurs des personnages principaux et il [...] requerrait par conséquent [...] un certain respect de la chronologie». Le suspense engagerait l'interprète à établir une série de pronostics, terme dont Raphaël Baroni donne la définition suivante: «anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses». Enfin, la curiosité «serait [...] tributaire d'un effacement [...] partiel dans le discours d'un événement crucial apparaissant précocement dans la structure événementielle. Le texte devrait évoquer cet événement de manière à ce que l'interprète réalise qu'une information importante ne lui a pas été révélée». La curiosité engagerait à l'établissement de diagnostics, terme défini comme une «anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète». L'approche du récit à travers ses effets thymiques proposée par Raphaël Baroni permet de souligner la dynamique interlocutive à l'œuvre dans la relation entre un récit et son interprète. Celui-ci s'engage émotionnellement dans le récit qu'il actualise par sa lecture, et ses émotions permettent de structurer le développement de la tension narrative. La prise en compte de l'activité émotionnelle et cognitive de l'interprète dans l'actualisation d'un récit nous semble constituer une piste intéressante pour aborder *Le miroir* dans une perspective narratologique. En effet, ce film se laisse difficilement découper en séquences narratives telles que les théories classiques du récit l'enseignent. En revanche, en nous

penchant sur les effets thymiques qu'il génère, nous pouvons mieux saisir la façon dont il mobilise une lecture narrativisante.

### **Une traversée du *Miroir* à travers ses effets thymiques**

Des trois effets thymiques étudiés par Raphaël Baroni dans le cadre de son travail sur la tension narrative, la curiosité est assurément le plus massivement suscité par *Le miroir*. En effet, dans l'inventaire des interrogations ouvertes par le film de Tarkovski que nous avons établi, nous n'avons relevé que deux questions «conduis[ant] à émettre des *pronostics* sur la situation narrative et produis[ant] par conséquent un effet de *suspense*»:

- La mère va-t-elle découvrir une coquille dans l'édition spéciale du journal?
- La grenade va-t-elle exploser?

Cette faible présence de questions produisant un effet de suspense est peu surprenante dans la mesure où on voit mal comment un effet thymique lié à la dynamique chronologique pourrait s'épanouir dans un film qui ne cesse de faire s'entrecroiser différents niveaux temporels, c'est-à-dire de perturber l'ordre chronologique des événements représentés. En revanche, les questions conduisant à émettre des diagnostics sur la situation narrative et produisant un effet de curiosité sont tellement nombreuses que nous avons renoncé à en exposer un relevé exhaustif. Nous pouvons les répartir entre deux groupes. Précisons d'emblée que l'ensemble de ces questions sont des cas de curiosité exhibée, soit une curiosité débouchant sur «une mise à distance du texte, sur l'exhibition de la forme ou de la fictionalité du

discours, sur une sortie [...] de l'immersion», ainsi que de curiosité anachronique, «fondée sur une véritable “déchronologisation” du récit». Certaines portent sur des éléments de la *fable*, soit «l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre», d'autres sur des éléments du *sujet*, soit «l'artefact fini en face de nous, le texte tel qu'il a été effectivement formé par l'artiste». À titre d'exemples, les questions suivantes entreraient dans la première catégorie:

- Qui sont les personnages qui interviennent dans le deuxième plan et que nous ne reverrons plus jamais au cours du film?
- Quel mot chuchote la mère à l'oreille de sa collègue de travail?
- Qui sont les Espagnols que nous voyons dans le salon?
- Depuis combien de temps le protagoniste masculin est-il en mauvais terme avec sa mère?

Remarquons qu'il s'agit de questions qui ne recevront pas de réponse au cours du récit. En raison de la multitude des incertitudes radicales qui exhibent l'incomplétude du discours narratif du film, *Le miroir* empêche une lecture uniquement narrativisante et invite son interprète à s'engager dans un autre type de lecture. Cette modification du mode de lecture suite à la découverte d'une incertitude radicale est décrite par Raphaël Baroni en des termes qui nous semblent tout à fait s'appliquer au film de Tarkovski: «[...] confronté à une incertitude qu'il considère comme radicale, l'interprète ne réagit pas à une stratégie rhétorique visant à polariser le discours narratif en direction de son dénouement, mais il est au contraire encouragé à atomiser le processus de la



réception, à élargir le champ *a priori* illimité de son interprétation».

Les questions portant sur des éléments du *sujet* découlent de la discursivité exhibée de l'énonciation du film, laquelle trouble également la lecture narrativisante du *Miroir*. Elles concernent par exemple certains enchaînements de plans, certains mouvements de caméras, l'usage du ralenti, la lecture de poèmes en voix *over* dont le contenu entretient une relation de disjonction référentielle par rapport à celui véhiculé par l'image, soit des marques d'énonciation qui ne paraissent pas motivées narrativement et qui rendent difficile l'interprétation du film. Ce type de questions est peu abordé par Raphaël Baroni dans

Des cheveux aussi emmêlés que la narration du *Miroir* (Andreï Tarkovski, 1975), mais le rendu n'en est que plus beau.

son ouvrage. Néanmoins, il nous semble possible de les approcher dans une perspective narratologique. En effet, si elles ne portent pas sur des événements de l'histoire racontée, elles ont trait au statut de la *diégèse*, soit le monde créé par le récit qui en assure simultanément la conservation et l'expansion. Ces questions relèvent du paradigme de la curiosité tel que le définit Baroni, au sens où l'interprète «réalise qu'une information importante ne lui a pas été révélée», portant non pas sur le déroulement d'événements, mais sur le statut de ces derniers: s'agit-il de souvenirs ou de fantasmes? En brouillant les frontières entre souvenir, réalité et fantasme, en mêlant des images d'archives à la fiction, le dispositif énonciatif du *Miroir* empêche la construction d'une diégèse cohérente.

On remarquera que nous avons jusqu'à présent passé sous silence le phénomène de la surprise. À notre avis, *Le miroir* ne suscite que très peu cet effet thymique, dans la mesure où celui-ci, selon Baroni, est créé par «la dissimulation *provisoire* d'une information cruciale» (nous soulignons). Or, comme nous le remarquons plus haut, les incertitudes

générées par le film de Tarkovski sont des incertitudes radicales qui ne reçoivent pas de réponse au cours du récit. *Le miroir*, en suscitant presque exclusivement de la curiosité, empêche d'être lu uniquement comme un récit. Ce constat rejoint une des conclusions de Raphaël Baroni, qui souligne le degré moindre de narrativité de la mise en intrigue par la curiosité par rapport à celui de la mise en intrigue par le suspense: «Les éléments du réseau conceptuel de l'action auxquels se rattachent les questions qui fondent la *curiosité* n'impliquent pas nécessairement un processus actionnel dynamique: identifier un objet, un lieu ou une personne ne met pas en jeu directement une succession temporelle [...]. C'est la raison pour laquelle la "mise en intrigue par la *curiosité*" si elle se révèle souvent efficace pour structurer globalement un récit ou des épisodes entiers de celui-ci, n'est cependant pas aussi intrinsèquement liée à la "narrativité" [...] que la "mise en intrigue par le *suspense*". C'est également la raison pour laquelle [...] cet effet du discours narratif conserve [...] de nombreux points communs avec une structure discursive de type non narratif [...].»



## En guise de conclusion

La curiosité est donc de loin l'effet thymique le plus largement suscité par *Le miroir*. Cette «découverte» n'est en fait que la prémisse à une véritable analyse narratologique du film de Tarkovski. En effet, si nous avons mis à jour deux types de curiosités suscitées par le film de Tarkovski, l'une portant sur la *fable* et l'autre sur le *sujet*, il reste à préciser selon quelles modalités elles sont générées. Il conviendrait également d'analyser la manière dont ces deux types de curiosité s'articulent, et cela sur la base d'exemples précis. Notre travail, en effet, reste à un niveau très général, et la pertinence de notre propos devrait être évaluée à la lumière d'analyses de séquences du film.

## Bibliographie

- Raphaël BARONI, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007.
- Laure CORDONIER, *La poétique de Jim Jarmusch à la lumière de la narratologie post-classique: les cas particuliers de Stranger than Paradise et The Limits of Control*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Boillat A. (dir.), Histoire et esthétique du cinéma, 2012.
- Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- Jean-Christophe FERRARI, *Le miroir de Andreï Tarkovski*, Crisnée, Yellow Now, 2009.

- 1 Notons que cette situation narrative peut en réalité aussi bien conduire à émettre un pronostic sur ce que va découvrir la mère qu'un diagnostic portant sur une action survenue dans le passé: une coquille est-elle passée inaperçue?



# L'Orient rouge soviétique e

*Edward Saïd nous l'avait bien dit, «l'Orientalisme ça n'existe pas! C'est une projection colonialiste». L'appellation d'Orient rouge peut renvoyer à plusieurs éléments: l'étrangeté exercée par l'Asie centrale soviétique, la chanson favorite des gardes rouges maoïstes en 1965 ou plus récemment le disque musical tzigane yougonostalgique du groupe Kocani Orkestar. Mais qu'est-ce que représente de nos jours l'Asie centrale côté cinéma? Le kitsch des productions en carton-pâte à la gloire des néo-satrapes postsoviétiques ont fini par étouffer la vigueur et la créativité d'une production cinématographique pourtant de qualité, héritière d'un processus complexe de maturation au sein du cinéma soviétique.*

par **Alberto Susini**

L'EXAMEN ATTENTIF DES IMAGES du vaste patrimoine de films des différentes républiques de l'Asie centrale soviétique nous laisse entrevoir qu'une autre réalité que celle véhiculée par les productions d'épopées nationales aurait été possible dès la révolution bolchevique, qu'elle a bien eu lieu, qu'elle s'est installée durablement; cette réalité, qui marie le collectivisme soviétique au patriarcat de tribus semi-nomades d'Asie centrale et d'ulémas des villes saintes de Boukhara, Samarkand et Kokand, a permis de donner naissance au mythique Orient Rouge (Krasnyy Vostok), le courant islamo-progressiste idéalisé par des délégations de visiteurs de la défunte République démocratique populaire du Yémen du Sud. On oublie maintenant la puissance fantasmée qu'a exercée cet Orient rouge sur l'embrasement de la révolution tiers-mondiste de l'Asie et de l'Afrique. Que voulaient ces musulmans révolutionnaires? Considéré comme le père de la révolution tiers-mondiste, le tatar Mir



# t ses structures narratives

Said Sultan Galiev, purgé par Staline et reconnu par de nombreux dirigeants du «Tiers Monde» – dont Nasser, Ben Bella et le communiste indonésien Tan Malaka – comme un précurseur de la révolution anti-coloniale, a élaboré la doctrine du communisme national musulman, un socialisme réalisé par les travailleurs musulmans et non imposé par le prolétariat européen.

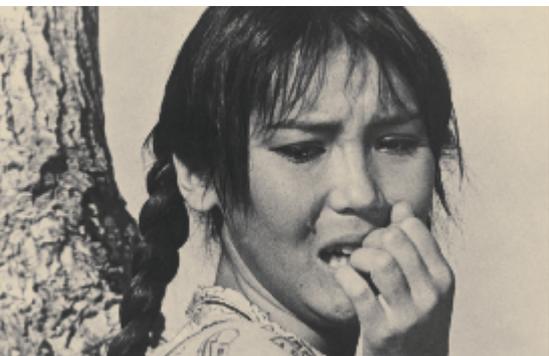
L'accusation déviationniste de sultangaliévisme, qui a duré jusqu'en 1985, a pesé de tout son poids dans la difficile émancipation narrative de cette production cinématographique de l'Asie centrale soviétique, qui sera longtemps dominée par le rapport ambigu entre le libérateur progressiste russe (soldat ou prolétaire) et l'autochtone libéré de son passé féodal. N'oublions pas que le père du formalisme soviétique, le scénariste Viktor Chklovsky, avait imposé dès 1956, dans le film *Dokhunda* produit à Stalinabad, la présence idéologique obligatoire de l'ouvrier russe à côté de l'autochtone, une étreinte dont le cinéma de l'Asie centrale mettra longtemps à se libérer.

Trois excellents films, peu diffusés, permettent de suivre la transposition et l'évolution de cette étreinte encombrante: *Le soleil blanc du désert* (1969) de Vladimir Motyl, *Le premier maître* (1965) d'Andrei Kontchalovski et *Triptyque* (1978) d'Ali Khamraev.

Le premier film, *Le soleil blanc, du désert* est l'archétype d'un genre qui a été très populaire à l'Est, à savoir le western rouge, ou eastern, en opposition aux westerns de l'Occident. Dans ces films, on ne franchit pas le Rio Grande mais l'Amou-Darya, on ne chevauche

pas dans les paysages grandioses de Monument Valley, mais dans les steppes du Kazakstan durant la guerre civile, les combats n'ont pas lieu contre des indiens, mais contre des féodaux autochtones réactionnaires, le tout sur fond de libération de la femme. Mais justement de quelles femmes s'agit-il et dans quel contexte? L'intrigue, rapidement résumée, suit le vaillant soldat de l'Armée rouge Fyodor Ivanovitch Sukhov qui rentre chez lui en marchant dans le sable d'un désert turkmène et qui trouve Sayid enterré jusqu'au cou. Il le libère et ils vont ensuite, avec un détachement de cavalerie de l'Armée rouge, prendre d'assaut la résidence du chef des rebelles féodaux à proximité de la mer Caspienne, le Basmatchi Abdullah et libérer les femmes de son harem. Après de nombreuses péripéties liées au retour d'Abdullah et à la vengeance meurtrière qu'il va exercer contre certaines de ses ex-épouses, Sukhov triomphera du féroce féodal et s'en ira reprendre son chemin. Concernant l'attitude des femmes libérées, elles restent confinées dans le cadre d'une soumission patriarcale condescendante en témoignant à leur libérateur une reconnaissance infinie: Sukhov deviendra leur nouveau protecteur, et sera même considéré par certaines comme leur nouveau mari de substitution. Sayid quant à lui, sans l'aide désintéressée et fraternelle de Sukhov, ne serait arrivé à rien combiner contre les féodaux. Une gratitude éternelle est exprimée au vaillant soldat de l'Armée rouge qui triomphera de la cruauté de l'ancien régime, grâce à son habilité et à sa bonté désintéressée. Toute cette opération de libération de femmes cloîtrées ne résonne

La fureur et le diktat culturel de l'URSS sur ses «provinces».  
Détail de l'affiche du film *Le premier maître* (1965) d'Andrei Kontchalovski.



Une jeune femme au cœur des affrontements culturels, dans *Le premier maître* (1965) d'Andrei Kontchalovski.

pas vraiment comme une action d'émancipation. Pourtant le ton et les valeurs de bravoure et de générosité de l'âme russe qui ont été mises en avant ont permis d'assurer un immense succès à ce film en Russie, le transformant en œuvre culte. En effet, la projection de ce film est devenue un rituel pour tous les cosmonautes la veille de leur départ de la base spatiale de lancement de Baïkonour, et les noms des femmes du harem d'Abdullah ont été donnés à des cratères de la planète Vénus. À Donetsk, une statue de Sukhov a pour sa part été érigée en 2009.

Le deuxième film, *Le premier maître*, est le premier long-métrage du réalisateur Andreï Kontchalovski en 1965. Ce film, écrit par l'écrivain kirghize Tchinguiz Aïtmatov, est projeté en 1966 à la Biennale de Venise, obtenant la Coupe Volpi pour la meilleure actrice, Natalia Arinbassarova, alors épouse du réalisateur. Le rythme du film est caractérisé par l'extrême tension des événements, les portraits tranchés des protagonistes, l'âpreté des conflits et la beauté naturelle des paysages. L'arrivée en 1923 du jeune soldat Diouchen de l'Armée rouge, envoyé par le Komsomol à l'aoul de Koksai en Kirghizie, provoque un attroupement. Le jeune se présente et explique sa mission: éduquer et apprendre à lire. La masse ignorante se moque de lui et le laisse seul sur place avec son idéal. On lui laisse une écurie désaffectée appartenant au bey; un vieux qui vit avec son épouse lui offre l'hébergement. Le conflit entre les villageois, encore prisonniers des vieilles idées et des grands principes révolutionnaires,

est disséqué en profondeur. Entre ces deux polarités, se développe l'histoire d'une orpheline de seize ans, Altynai, qui manifeste son intérêt pour Diouchen. Les premières journées de classe sont difficiles, le maître est livré à lui-même et au bord de l'incompétence. Il a aussi gagné la sympathie de quelques villageois sensibles aux idées nouvelles. S'ensuivent la mort de Lénine mal vécue par le maître, un début de romance entre l'orpheline et le maître, contrarié par le souhait du bey d'avoir Altynai comme seconde épouse, et une tentative de résurgence féodale matée par l'arrestation du bey. Le film s'achève sur la volonté de reconstruire l'école incendiée. Ce film a entièrement été tourné avec des acteurs kirghizes; il comporte une scène magistrale: celle de l'affrontement entre les mondes anciens et nouveaux à l'occasion de la fête musulmane du sacrifice du mouton; le bey y défie en duel le komsomol qui est alors, vu le contexte, paradoxalement semi-ivre de vodka avec d'autres anciens combattants, et qu'un villageois va remplacer au pied levé pour le duel. Ce film, qui a considérablement aidé à la relance du cinéma d'Asie centrale, a toutefois été accueilli avec beaucoup de réticences par l'intelligensia kirghize qui lui a reproché l'usage exclusif de la langue russe au détriment du kirghize, les nombreuses infidélités avec le roman d'Aïtmatov et le message euro-péo-centriste contenant des relents coloniaux provenant du message idéologique du jeune maître, forçant même la noirceur des faits historiques car il semblerait que les villages kirghizes étaient à l'époque beaucoup plus demandeurs d'écoles que ne laisse entrevoir le film. Néanmoins, un début de libération féminine s'ébauche, limité à une orpheline du village qui se voit offrir un avenir radieux d'ouvrière

à l'usine de téléphones de Tachkent. Donc émancipation oui, mais en dehors du village arriéré et surtout avec pour horizon productif la nouvelle modernité. Elle est de la sorte libérée grâce aux valeurs du centre civilisé européen pour rejoindre un système productif situé en dehors du contexte traditionnel, lui-même condamné, de par son arriération, à une lente et pénible évolution.

Le troisième film, *Triptyque*, du réalisateur ouzbek Ali Khamraev, aborde de front la question de la femme dans cette société orientale. Ce film a également le mérite d'avoir été réalisé en 1978, période du rouleau compresseur brejnevien, composé de modernisation à marche forcée, sur fond de désastres écologiques comme l'assèchement de la mer d'Aral et d'assimilation culturelle forcée aux valeurs russes et soviétiques. Il s'agit de l'histoire de trois femmes de milieux différents issues du même village ouzbek de Mevazar, et victimes de solitude et de soumission. Une jeune femme villageoise illettrée, Khalima, seule avec ses deux enfants suite à la disparition de son mari, parti sans raisons apparentes et sans explications, décide de se rendre dans la ville proche de Boukhara où elle se fie au responsable local, Sanobar, qui lui propose de fabriquer des objets d'art populaire. Dans le même temps, bien décidée à commencer une vie nouvelle, elle entreprend de construire une maison. Deuxième portrait de femme: celui d'une enseignante qui essaye d'apporter des idées progressistes aux villages dominés par les traditions. Troisième femme enfin, la vieille Khadikte, kidnappée dans sa jeunesse et forcée au mariage, qui n'a jamais pu se détacher des forces de la tradition. Ces conflits entre tradition et modernité

montrent l'isolement moral dans lequel ces femmes se trouvent, face à des hommes qui sont rarement dépeints comme directement responsables de leurs souffrances, aliénés qu'ils sont par ces mêmes valeurs morales qui poussent les

femmes au désespoir. Ce film, au travers de la passion naissante entre Khalima et Sanobar, montre que, pour la femme orientale, la prise en main de son destin passe par la découverte de sa liberté intérieure, qui devient par là même une clé de la réappropriation de sa propre dignité. Une scène forte le souligne, lorsque, dans la neige à pieds nus, elle pétrit la boue séchée qui formera, mélangée à la paille, les murs de sa nouvelle maison. Ali Khamraev, dans ce film qui peut être considéré comme le plus abouti de son œuvre, a réussi à fournir une des meilleures descriptions cinématographiques du destin des femmes orientales. Tourné entièrement en Ouzbékistan avec des acteurs locaux, ce film, bien que primé au Festival de Sanremo, a paradoxalement été très peu distribué à l'étranger et même en Union soviétique, où à peine douze copies ont été mises en circulation. Il montre la fin du long processus d'émancipation entrepris par le cinéma d'Asie centrale pour arriver à une pleine narration de sa propre réalité culturelle. Ali Khamraev, qui été récemment l'objet d'une redécouverte au Festival de Nantes en 2010, n'a jamais renié son engagement passé, ni ses idéaux progressistes.

**Ce film montre que, pour la femme orientale, la prise en main de son destin passe par la découverte de sa liberté intérieure, clé de la réappropriation de sa propre dignité.**

### **Bibliographie**

Alexandre BENNIGSEN, Chantal LEMERCIER-QUELQUEJAY, *Sultan Galiev, le père de la révolution tiers-mondiste*, Fayard, 1986.

Jean RADVANYI, *Le cinéma d'Asie centrale soviétique*, Cinéma/Pluriel, Centre Georges Pompidou, 1991.

Edward SAID, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1978.

*Il cinema delle repubbliche asiatiche sovietiche*, Marsilio Editori, 1986.

# Collage Paradjanov

## Quand le cinéma recompose la poésie

Mes bagages sont lourds, mes sacs pleins à craquer:  
voici des poudres colorantes:  
Safran, gingembre, cinabre, garance...  
et voici des bijoux pêchés au fond des mers,  
infinis chapelets de perles – de quoi composer maints colliers  
merveilleux!

Sayat-Nova, *Pourquoi me plaindre?*

par **Marie Kondrat**

**S** I JE RETIENS CES MOTS DU POÈTE qui a inspiré l'un des chefs-d'œuvre du cinéma, *Sayat Nova* – *Couleur de la grenade* (1969), c'est parce qu'ils mettent en lumière une opération essentielle dans l'itinéraire éclatant de son réalisateur, Sergo Paradjanian, alias Paradjanov: celle de *composer*.

Identité *composée*, d'abord, qui se lit au travers des déclarations personnelles de Paradjanov se présentant comme un Arménien, né à Tbilissi, interné dans une prison russe pour nationalisme ukrainien. L'identité métissée du cinéaste a pu servir par elle seule de prétexte tantôt aux persécutions par les organes de répression soviétiques, tantôt aux défenseurs de la culture arménienne critiquant les présumées incohérences ethnographiques repérées dans ses films costumés. S'il est évident que l'œuvre de Paradjanov n'a pas la moindre prétention d'être «nationale par la forme», la sensibilité du cinéaste pour les cultures et les langues constituantes de l'empire,

ont fait de lui, en toute ironie, une incarnation rêvée du dogme soviétique de l'amitié des peuples. Ce dogme, s'inscrivant dans la ligne de l'internationalisme, a été perçu comme irrémédiablement périmé au lendemain de la condamnation – hélas fugace – des purges ethniques et des programmes d'assimilation forcée des minorités exercés par le régime stalinien.

On retrouve cette même propension à la *composition* dans l'individualité polyphonique de Paradjanov-artiste, avec ses herbiers et ses autoportraits arcimboldesques, ses dessins graphiques et ses poupées costumées, sans oublier ses photomontages et ses collages volumineux, en passant par les céramiques colorées et les installations décoratives (aujourd'hui toutes exposées dans sa maison à Erivan, devenue en 1991 un musée en hommage du cinéaste)... Ce n'est pas pour le plaisir de l'exhaustivité que cette liste tend à s'allonger: chacun de ces éléments foisonne réellement dans le cinéma de Paradjanov – tel un gros plan d'un vêtement brodé ou un palais reconstruit en arrière-fond de la scène filmée – en formant des couches superposées et en donnant à voir au spectateur cette même stratification en train de se faire.

Dans *Sayat Nova*, Paradjanov ramène ses objets vénéralisés à la surface: là encore, il les *compose* et il les *recompose*, selon le même principe que pour ses collages. À l'intérieur d'un même plan, chacun des

éléments pourrait imposer un axe de lecture des autres éléments, et c'est en ceci que consiste leur égalité de signification<sup>4</sup>. La multitude dans l'assemblage des objets en une composition se trouve contrariée par la planéité de leur disposition dans le champ. On pourrait songer ici aux inspirations des icônes chrétiennes ou des miniatures arméniennes non-perspectivistes, telles qu'on les voit à travers le regard du poète en jeunesse feuilletant des albums d'art. De par l'immobilité de sa caméra et l'absence de dialogues, on pourrait, somme toute, rattacher *Sayat Nova* au cinéma du temps du muet.

Puisque le montage y est principalement elliptique, opérant des mélanges sémantiques forts et soulignant la visibilité des raccords, la trame du film se construit sur une assise qu'on pourrait qualifier d'optique. Cette unité optique, accompagnée d'une cohésion sonore, découle de tout un système de

leitmotifs visuels: des analogies dans la composition des plans, des reprises dans la scénographie ou même des circulations des acteurs à travers les rôles. Ainsi, l'immuabilité de la posture et du regard de Sofiko Tchiaourelï – ceci à travers, par exemple, les métamorphoses de l'actrice en six personnages, masculins et féminins confondus –, est précisément ce qui prend la fonction de canevas structurant du récit.

Comme il est annoncé dans les titres en ouverture<sup>5</sup>, le film ne vise pas à raconter la vie de Sayat-Nova, musicien, poète et chanteur. Le projet de

Paradjanov réside dans la tentative de reproduction de l'univers poétique de cet *achough*<sup>6</sup> du 18<sup>e</sup> siècle, qui écrivait en arménien, en géorgien, en turc et en azerbaïdjanais, et qui faisait accompagner ses poèmes du *saz* ou du *kamantcha*, instruments musicaux comparables à de petits violons. «J'ai essayé de faire représenter l'art dans la vie, et non pas la vie dans l'art»<sup>7</sup>, a affirmé Paradjanov lors d'un discours à Minsk, quelques années après la sortie du film.

Le spectateur suit pas à pas le processus de constitution d'un environnement culturel singulier du poète; plus précisément, il en découvre les composantes avant même qu'elles ne soient attribuées à Sayat-Nova. Selon le même principe d'oscillation entre la présence et l'anticipation, l'image – avec le raisin pressé, la laine bouillonnante ou les poissons lancés sur la toile – est montrée d'abord dans sa matérialité visuelle, puis dans son ancrage diégétique correspondant à l'univers du poète. Aussi les poèmes dans *Sayat Nova* sont-ils avant tout *montrés*, même si parfois également déclamés en voix *off*, sur un mode répétitif et incantatoire soulignant la sonorité des vers. Quant aux intertitres en arménien, très calligraphiques, ils entrent en rapport avec ces images codées en faisant surgir un mode graphique intermédiaire, un mode hiéroglyphique, qui efface la distinction du *voir* et du *lire*.

Entre l'héritage et l'imaginaire, le conteur de la vie intérieure de Sayat-Nova refuse une dramaturgie élaborée au profit d'une immanence pure.

La densité des compositions de Paradjanov et la durée inhabituellement longue des plans statiques invitent résolument à une lecture de chaque image comme indépendante de sa position dans

Pourquoi j'aime la grenade? Parce que c'est le plus harmonieux de tous les fruits jamais créés par la nature. Il combine l'unité et la diversité. En l'ouvrant, vous voyez la grâce des correspondances d'une graine avec une autre. En même temps, chaque grain contient sa vie propre. En somme, leur combinaison est infiniment belle.

Sergueï Paradjanov<sup>8</sup>

l'enchaînement narratif. La puissance évocatrice des objets, tel un livre ouvert dans les mains du poète, leur confie la place des événements, en esquisant par là des axes narratifs novateurs. Tapis et vases, dentelles et manuscrits, poignard et grenade – tantôt symboles religieux, tantôt données matérielles –, les trésors et les accessoires sont présentés par les personnages en pantomime, pleine de ritualité. Un tel détachement des fragments visuels de la structure du film se trouve particulièrement accentué dans les regards-caméra insistants, renforcés *par* et *dans* l'écoulement du temps. Sofiko Tchiaourel



se souvient de sa collaboration avec Paradjanov: «C'était une qualité de travail absolument nouvelle... Je ne dis aucun mot dans le film... Plasticité... Uniquement la plasticité et les yeux... Il pensait exclusivement en termes de plasticité. Il exprimait des pensées et ses sentiments à travers la plasticité. Et il me montrait tout, et avec une perfection, il était étonnamment plastique. À chaque instant, il créait tout avec son être, avec chaque mouvement, avec chaque repli du cerveau»<sup>8</sup>.

Tout au long du film, la transposition des poèmes en images est ainsi stimulée par la surcharge visuelle et la grande plasticité de l'œuvre. Ces deux caractéristiques propres à l'esthétique de Paradjanov sont déjà présentes dans *Les ombres des ancêtres oubliés / Les chevaux de feu* (1965), quoique dans une tout autre tonalité, celle d'effervescence lancée par la caméra mouvante du chef opérateur Youri Illienko. De même, ces dominantes reviennent dans le dernier projet achevé de Paradjanov, *Ashik Kerib* (1988), film-paraphrase de *Sayat Nova* à vingt ans d'intervalle, non pas tant pour le jus de grenade qu'on y voit s'égoutter sur les lèvres du poète mourant, mais pour ce même souci de densité et de face-à-face prescrits au regard.

Bien que le scénario de *Sayat Nova* ait été approuvé par les autorités soviétiques, une fois réalisé, le film a été vite censuré, car jugé comme hermétique et d'un symbolisme incompréhensible, ce qui ne s'inscrivait certainement pas dans le programme du réalisme socialiste. Afin de pouvoir obtenir les droits de distribution, de sauver le film, Paradjanov a accepté qu'il soit remonté par Sergueï Ioutkevitch. Les modifications apportées par ce dernier au scénario initial concernent avant tout la simplification de la structure: il a divisé le film en huit sous-parties, en leur donnant des titres censés correspondre aux différentes étapes de la vie du poète, ainsi qu'en ajoutant des extraits de poèmes de Sayat-Nova.

«Dans un silence absolu, sur un écran noir,  
surgit un PAIN chaud. Du dehors du cadre,  
une main jette un poisson vivant sur le pain...  
Sur une dalle en pierre – une grappe de raisin.  
Un pied d'homme marche timidement/  
craintivement sur le raisin... et l'écrase... Coule  
le vin...  
Un sein féminin dénudé, recouvert d'une  
coupe dorée... La coupe se remplit et déborde  
du lait.  
Sur une toile blanche – les grenades lilas... À  
côté – un poignard ciselé. Le sang s'écoule des  
grenades. La toile blanche rougit...  
Siffle le vent... S'effeuille la rose blanche.  
...Surgit un églantier sauvage.  
Le silence...»

Extrait d'une version du  
scénario de *Sayat Nova*<sup>3</sup>

L'homme et l'animal sur le même  
plan (*Sayat Nova – Couleur de la  
grenade*, Sergueï Paradjanov, 1969).

Évidemment, Paradjanov a toujours critiqué la réduction de son propre projet à la version abrégée de Ioutkevitch, même si le remontage était supposé avoir un impact minimal sur le mode visuel du film. C'est cette version de 1972 qui a été surtout diffusée depuis, en URSS comme à l'étranger, sous un nouveau titre, *Couleur de la grenade*, inspiré de la coulée figurative qui traverse la poésie de Sayat-Nova, la coulée du jus grenat qui traverse les compositions de Paradjanov.



Mettre la littérature à hauteur d'enfants (*Sayat Nova – Couleur de la grenade*, Sergueï Paradjanov, 1969).

- 1 Traduit par Vahé Godel dans *La poésie arménienne: du V<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éd. de la Différence, 1990.
- 2 Extrait des écrits de Paradjanov cités dans *Корина Церетели (ред.), Сергей Параджанов. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра, Имена, Деком.* / K. D. Tsereteli (éd.), *Sergei Paradzhanov: kollazh na fone avtoportreta: zizn, igra, Imena*, Dekom, 2005. p.104. Traduction: Marie Kondrat.
- 3 *Сергей Параджанов, Исповедь, Наследие, Азбука* / Sergei Paradzhanov, *Isповед', Nasledie, Azbuka*, 2001. p. 83. Traduction: Marie Kondrat.
- 4 Paradjanov ouvre ainsi une autre possibilité dans le traitement de la profondeur de champ, dépassant la célèbre distinction deleuzienne entre la profondeur *dans* le champ (simple juxtaposition des plans autonomes dans l'image) et la profondeur *de* champ (système visuel complexe où un élément d'un plan renvoie directement à un élément d'un autre plan). Cf. chapitre «Pointes de présent et nappes de passé (quatrième commentaire de Bergson)», in Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éd. de Minuit, 1999.
- 5 Il paraît que cet appel au spectateur, posé sur le fond rouge, a été ajouté par Sergei Youtkevitch dans la version remontée du film. Cf. plus loin dans l'article.
- 6 Terme qui correspond plus ou moins aux troubadours, dont la poésie de Sayat-Nova était proche ne serait-ce que sur le plan thématique.
- 7 Extrait du discours de Paradjanov à Minsk devant la jeunesse artistique biélorusse, le 1<sup>er</sup> décembre 1971. Cité dans Sergei Paradzhanov, *Isповед'*, op. cit. p. 610. Traduction: Marie Kondrat.
- 8 «Talisman», témoignage de Sofiko Tchiaourelï citée dans K. D. Tsereteli, *Sergei Paradzhanov, op.cit*, pp. 106-107. Traduction: Marie Kondrat.



Il y a deux types de cinéastes, disait  
André Bazin, ceux qui croient à  
l'image et ceux qui croient à la réalité.



Aller vers sa maison, vers sa lumière,  
ne serait-ce pas le dernier lieu où l'on  
serait encore en sécurité?  
(*Le conte des contes*, Yuri  
Norstein, 1979).

# Le conte des contes: entre intime et universel

*Véritable pépite, Le conte des contes, réalisé par Youri Norstein et sa femme, Francesca Iarboussova, met en images les souvenirs d'enfance du réalisateur. Raconté à travers ses rêves et son imagination d'enfant, ce récit dépasse pourtant la simple chronique individuelle: derrière les souvenirs d'un enfant biélorusse élevé en URSS se lit l'universalité de l'enfance.*

par **Margaux Terradas**

**D**ÉCONSTRUIT ET CYCLIQUE à la manière d'un rêve, ce film, qui ne possède ni début ni fin, a remporté un grand succès et est souvent considéré comme le meilleur dessin animé de tous les temps. Pour saisir les raisons d'un tel engouement, il s'agit de s'attarder ici sur les images et grands thèmes que ce film traite de façon récurrente.

## L'animal et la nature

Dans *Le conte des contes* (1979), l'animal est omniprésent. Caché sous les traits d'animaux, un personnage perd toute individualisation et identification à des personnes réelles: représenter une personne sous les traits d'un animal, c'est finalement révéler son âme. Ainsi le lion représentera une personne féroce, un renard un individu futé ou un rat quelqu'un de petit et mesquin. Ici, le personnage principal du *Conte des contes* est un loup, mais il n'en est pas pour autant menaçant, puisqu'il s'agit d'un louveteau aux grands yeux qui se tient debout sur ses deux pattes arrière, proche en cela des humains. La tendance générale du film est d'ailleurs de mettre sur un même pied d'égalité animaux et humains. Il ne semble en effet pas y avoir de différenciation comportementale

claire entre homme et animal. Ainsi, nous croisons un minotaure qui fait de la corde à sauter avec une petite fille ou un chat qui écrit et joue de la musique. Ce dernier se comporte comme un adulte: debout sur ses deux pattes arrière, il chante et converse avec un homme à ses côtés. L'enfant qu'est Norstein fait ainsi de l'animal un membre à part entière de la sphère familiale, contrairement à l'adulte qui a pleinement assimilé les codes normatifs et hiérarchiques de la société, en reléguant l'animal au rang inférieur de simple compagnon.

Dans la même lignée, s'inscrit la scène mémorable du petit garçon qui partage sa pomme avec des oiseaux, scène pour laquelle Norstein dit s'être inspiré d'une gravure qu'il avait chez lui. Assis sur une branche d'arbre en hauteur, l'enfant sourit, heureux de ce moment passé dans la nature. De leur côté, les parents, en bas dans la neige, sont comme prisonniers du sol: assis sur un banc, ils ne se parlent pas, semblent tristes et dépités (l'homme boit). Cette frontière entre le monde des adultes et des enfants est franchie dès que l'individu perd sa faculté d'imagination et qu'il ne parvient plus à intégrer dans son univers autre chose que la réalité factuelle du

monde. Dans cette scène, l'enfant est encore en plein envol et semble trouver dans la nature une certaine forme de bonheur. Mais il y a un frein à ce bonheur qui se dessine comme une fatalité: le père tape contre l'arbre pour faire tomber l'enfant qui est alors forcé de sortir de sa rêverie, symbolisant par là l'attitude de l'adulte poussant l'enfant à abandonner son imaginaire et sa vision idyllique et ingénue du monde.

La nature est également très présente dans ce film. L'opposition classique entre nature et technologie est cristallisée dans cette scène où une petite feuille soulevée par le vent, puis bousculée par un train qui passe à grande vitesse, finit par virevolter jusque dans une mare en pleine forêt. La nature représente ici un véritable refuge, notamment dans la scène où le louveteau, qui se retrouve sur une route surchargée de trafic, court se réfugier dans la forêt. Cette représentation est contraire à l'idéologie transmise par l'Union soviétique qui a bâti sa puissance économique sur l'industrialisation et la technologie et dont le but était de conquérir le monde et l'espace. Tout au contraire, Norstein, à travers ses yeux d'enfant, fait l'éloge d'un repli vers le connu, le rassurant, et vers la mère de tous, la nature.

### **La maison**

Le personnage principal du film est certainement la maison de Norstein, qu'il met au cœur du récit. C'est une maison en bois de deux étages, qui, bien qu'assez sombre, reste le point d'ancrage de l'enfance. La maison d'enfance, Norstein le dit dans une interview, c'est l'endroit où il a passé les plus beaux moments de son existence. C'est finalement

un endroit duquel on ne s'échappe pas, qui semble être hors du temps. Norstein y revient sans cesse comme s'il ne parvenait à la quitter ni même à y revenir. Quitter sa maison, c'est quitter son enfance et rentrer dans un univers de responsabilités diverses; mais y retourner est également impossible. Adulte, la maison d'enfance n'est finalement plus qu'une réminiscence lointaine d'un temps que l'on ne retrouvera plus. Ce serait contre ce sentiment que Norstein lutterait: il dessine sa maison, son jardin, il la dessine par tous les temps, pour tenter de se la réapproprier, jusqu'à même l'incarner.

Les bâtiments constituent également les témoins des événements qui déchirent les hommes. La maison de Norstein en porte les traces, notamment dans cette scène où des planches de bois bouchent les fenêtres de la maison. On peut y voir le symbole de la guerre qui contraint les gens à se replier chez eux. La maison qui devient sombre, statique, passive représente alors parfaitement les émotions des hommes: lumineuses quand il y a du feu dans le cheminée ou très sombres et mélancoliques quand au contraire le louveteau se retrouve tout seul.

### **La guerre**

La guerre, omniprésente dans le film, est symbolisée maintes et maintes fois. Elle constitue le grand traumatisme à la fois de Norstein et de tout le pays. Elle est évoquée notamment par la scène où les soldats s'en vont sous la pluie à la guerre. Aucune image du front, seulement le portrait d'un pays qui fait face à l'absence. La neige et la pluie qui tombent lorsque les soldats s'éloignent n'envahissent que le premier plan, comme si les saisons n'existaient pas

pour ceux restés en arrière-plan. L'attente transparaît dans la scène où, pendant la nuit, des hommes et des femmes dansent au-dessus des maisons. Ne serait-ce pas la représentation la plus classique du rêve qui nous est ici offerte? Les femmes restées dans leurs maisons ne peuvent que rêver de l'époque où leurs maris étaient encore présents. Mais c'est un rêve doux teinté de mélancolie, un rêve et un souvenir qui restent le seul remède et le dernier refuge face à l'inéluctabilité et le drame de la guerre. On bascule alors dans une atmosphère de mélancolie joyeuse, émotion dont Norstein parvient, avec une véritable prouesse, à teinter tout le film.

Les moments de danses, d'abord assez joyeux et accompagnés d'une musique mélodieuse, opèrent une rupture au moment où les hommes disparaissent les uns après les autres, jusqu'à laisser les femmes danser seules. La musique laisse place au drame: sous l'apparence d'oiseaux, des lettres volent jusqu'entre les mains des femmes pour leur annoncer la mort de leurs proches, tués au combat. Norstein quitte dans cette scène la rêverie mélancolique qui lui est propre pour nous faire basculer dans une réalité beaucoup plus crue. Il s'agit là de la seule incursion d'une réalité déchirante, comme si le réalisateur voulait souligner l'effet traumatique que la guerre a eu sur lui et qui le hante encore au moment de réaliser ce film, en 1979.

Ces images de guerre reviennent à différents moments du film et sont notamment symbolisées par le train qui écrase tout sur son passage et qui émet un sifflement strident: en prenant toute la place sur l'écran, il semble nous écraser et boucher toutes nos perspectives. La scène du retour des soldats est elle

aussi teintée de tristesse et de mélancolie: quelques femmes seulement peuvent danser à nouveau aux bras de leurs maris.

À l'écart, l'image du soldat amputé d'une jambe et tenant un accordéon aux côtés de

sa femme est assez glaçante: au cœur d'une atmosphère de fêtes et de célébration, tous deux restent figés sur ce banc, comme pour souligner l'impossibilité pour la vie d'avant de reprendre. Comment fêter en effet une vie brisée? Aucun espoir pour le futur de cette génération sacrifiée n'est apporté. Dans cette scène, les feux d'artifices qui illuminent le ciel ressemblent plus à des explosions, à des bombardements. La frontière entre le début et la fin de la guerre reste incertaine, on se demande même si elle ne s'est pas poursuivie. En tout cas elle continuera à marquer les esprits puisque Norstein, trente ans plus tard, éprouve encore le besoin d'en parler. De façon plus générale, on pourrait dire que ce traumatisme a créé une scission au sein de la société civile entre la génération qui a vécu la guerre et celle d'après qui ne l'a pas connue mais qui en subit toutes les conséquences économiques. La guerre a aussi laissé, sur le cinéma soviétique poststalinien, une empreinte indélébile mêlée de souvenirs, de reconstitution et de gloire patriotique. Tous les cinéastes de cette époque racontent cette période de manière très personnelle et essaie d'imprimer sur pellicule le traumatisme de leur enfance et, *a fortiori*, celui de toute une nation.

**La guerre a aussi laissé, sur le cinéma soviétique poststalinien, une empreinte indélébile mêlée de souvenirs, de reconstitution et de gloire patriotique.**

## L'industrie

Comme déjà mentionné, Norstein ne voit pas d'un bon œil progrès et technologie: cette dernière est toujours considérée comme une menace. Le train qui emporte les soldats est effrayant, les voitures qui roulent trop vite constituent une entrave à la tranquillité de l'enfance, la ville et ses bruits représentent le monde des adultes, hors de portée de l'enfant qui s'en sent dépassé. Dans cette scène où le louveteau court pour tenter d'échapper aux voitures, on peut lire le désarroi de Norstein qui ne trouve pas sa place dans une société qui va trop vite. Quand on sait qu'il a pu passer trente ans à réaliser un film, on peut en déduire qu'il n'a jamais sous-

crit aux codes et règles de l'industrie moderne. Cette représentation du monde industriel va totalement à l'encontre des principes soviétiques qui tendent à exercer un pouvoir de domination grâce aux diverses révolutions industrielles. À l'époque, le héros soviétique se devait d'être travailleur, volontaire et d'œuvrer pour le bien de tous, et cela dès son

plus jeune âge. Cela n'a évidemment rien à voir avec la vision que Norstein se fait de l'enfance. Beaucoup plus sage et contemplatif, le portrait tout en nuance de l'enfant qu'il nous offre nous touche particulièrement, car il va à l'encontre de tous les codes modernes.

En conclusion, à travers les quelques axes qui émergent du *Conte des contes*, on peut deviner qui était Norstein enfant. Ce portrait, tout en mélancolie et en émotion, parle de ce fait en premier lieu à notre sensibilité et nous ramène immanquablement à l'enfant que nous étions. Il est impossible, quand un film joue

à ce point avec nos sentiments, de ne pas céder au processus d'identification. Le film nous renvoie à notre propre histoire et c'est, selon moi, ce qui a tant séduit dans ce court dessin-animé. Parler de soi, c'est parler de tous.

Jean Genet disait «Créer, c'est toujours parler de l'enfance», il est possible que Norstein n'ait jamais réussi à parler d'autres choses.



Cette main est-elle menaçante ou au contraire rassurante, portant le petit loup en sûreté?

(*Le conte des contes*, Yuri Norstein, 1979).

4 janvier	<i>Quand passent les cigognes</i> Mikhaïl Kalatozov, 1957	Auditorium Arditi Place du Cirque   Genève
11 janvier	<i>Neuf jours d'une année</i> Mikhaïl Romm, 1962	Les lundis à 20h
18 janvier	<i>La nuit du carnaval</i> Eldar Riazanov, 1956	Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30
25 janvier	<i>Soy Cuba</i> Mikhaïl Kalatozov, 1964	Tarifs: 8.– (1 séance) 18.– (3 séances) 50.– (abonnement)
1 <sup>er</sup> février	<i>Les chevaux de feu</i> Sergueï Paradjanov, 1965	
8 février	<i>Les aventures d'un dentiste</i> Elem Klimov, 1965	Ciné-club universitaire Activités culturelles Université de Genève
15 février	<i>Andreï Roublev</i> Andreï Tarkovski, 1966	
22 février	<i>Le début</i> Gleb Panfilov, 1970	
29 février	<i>Brèves rencontres</i> Kira Mouratova, 1968	
7 mars	<i>La couleur de la grenade</i> Sergueï Paradjanov, 1969	
14 mars	<i>Le conte des contes</i> Youri Norstein, 1979	
	<i>L'harmonica de verre</i> Andreï Khrjanovski, 1968	
	<i>Film, film, film</i> Fedor Khitrouk, 1968	
21 mars	<i>Le miroir</i> Andreï Tarkovski, 1975	

