

Tarkovski, ou revoir le temps faire son œuvre

Une série de reprises, de rééditions et de rétrospectives, à La Rochelle et à la Cinémathèque française, célèbrent le grand cinéaste russe

L'œuvre imposante d'Andrei Tarkovski (1932-1986) se rappelle à nous à l'occasion de deux rétrospectives – l'une au Festival du film de La Rochelle (jusqu'au 9 juillet), l'autre à la Cinémathèque française à Paris (jusqu'au 12 juillet) –, mais aussi de la ressortie en salle de cinq films en versions restaurées et d'une réédition de *Stalker* (1979) en DVD et Blu-ray (Potemkine Films). Mystique éclairé et formaliste grandiose, remodelant les contours du monde extérieur selon de profonds courants intérieurs, Tarkovski interroge la destinée de l'homme et le rôle de l'artiste au sein d'une modernité occidentale soldant peu à peu son héritage spirituel. Son cinéma creuse des voies ésotériques, symboliques et méditatives inédites, à la recherche du lien originel, du souffle sacré qui unit toute chose et tout être à l'univers qui l'entoure.

Bouffées oniriques

Né le 4 avril 1932 dans un petit village sur les rives de la Volga, dans la région d'Ivanovo, Andreï est le fils du poète et traducteur Arseni Tarkovski (1907-1989). Bien qu'il quitte très tôt femme et enfants, ce père absent aura pourtant une influence artistique prépondérante sur le cinéaste, qui s'inscrit délibérément dans le sillage poétique de son aïeul (notamment dans *Le Miroir*, son film le plus ouvertement intime).

Avant cela, son enfance passée entre Moscou et la campagne sera marquée par les bouleversements et les privations de la guerre, ainsi que par la famine et la maladie. Le jeune Tarkovski passera par l'étude de la musique et de la peinture, des langues étrangères et de la géologie, avant d'embrasser définitivement la carrière de réalisateur. En 1956, il

entre au VGIK, la vénérable école de cinéma de Moscou, et suit les cours du grand Mikhaïl Romm. Son film de fin d'études, *Le Rouleau compresseur et le Violon* (1961), récit pour enfants pétri de trouvailles visuelles, lui vaudra d'enchaîner rapidement sur un premier long-métrage.

L'enfance d'Ivan (1962) est l'un de ces sublimes coups d'essai qui contiennent, à l'état embryonnaire, toutes les promesses d'une œuvre en devenir. Adapté d'une nouvelle de Vladimir Bogomolov, le film dresse le portrait d'une enfance ravagée par la guerre, à travers la dernière expédition d'un orphelin au service de l'armée soviétique, envoyé au-delà des lignes allemandes pour des missions de renseignement.

Tarkovski creuse le récit de saisissantes bouffées oniriques, à travers les hallucinations psychotiques du jeune héros ou le décor naturel d'une Volga aux reflets étranges et fabuleux. Défendu en France par Jean-Paul Sartre, le film sera récompensé par un Lion d'or à la Mostra de Venise. Ce n'est qu'à partir du film suivant (*Andreï Roublev*, 1966) que les choses se gâtent pour le cinéaste, dont la carrière se voit entravée par l'opposition systématique des autorités de tutelle cinématographique, lui reprochant à chaque fois l'opacité de ses films hermétiques.

Parmi les six films qui lui restent à tourner, on peut distinguer deux veines distinctes. La première, et la plus fascinante, est sans doute celle des films-cerveaux, qui pénètrent les couloirs de la subjectivité et rendent poreuses les limites du monde et de la conscience. *Le Miroir* (1975) se déploie ainsi comme une mémoire vivante, où se mêlent toutes les strates temporelles de la vie d'un homme (un cinéaste),

« *Stalker* »
(1979),
d'Andreï
Tarkovski.

POTEMKINE FILMS



se rejoignant à l'endroit d'une même figure féminine au statut indistinct. Dans *Solaris* (1972), film d'expédition spatiale, des cosmonautes se retrouvent à proximité d'une planète où leurs désirs les plus profonds se matérialisent et se projettent au-devant d'eux, sous forme de corps humanoïdes appelés « visiteurs ».

La matière du monde

Stalker (1979), autre film de science-fiction, adapté d'un roman des frères Strougatski, nous fait pénétrer dans la Zone, lieu clandestin dont l'espace se modélise selon l'état d'esprit de ceux qui le traversent. Ici ou là, l'espace-temps n'est pas linéaire, mais s'appréhende comme une matière pensante.

L'autre veine est celle de la mise en scène d'« actes de foi », où les protagonistes en viennent à accomplir un geste grandiose qui frise la folie. C'est le cas d'*Andreï*

Roublev, fresque fragmentaire et démantibulée sur un peintre distinct. Dans *Solaris* (1972), film d'expédition spatiale, des cosmonautes se retrouvent à proximité d'une planète où leurs désirs les plus profonds se matérialisent et se projettent au-devant d'eux, sous forme de corps humanoïdes appelés « visiteurs ».

Roublev, fresque fragmentaire et démantibulée sur un peintre distinct. Dans *Solaris* (1972), film d'expédition spatiale, des cosmonautes se retrouvent à proximité d'une planète où leurs désirs les plus profonds se matérialisent et se projettent au-devant d'eux, sous forme de corps humanoïdes appelés « visiteurs ».

A chaque fois, un intellectuel fatigué vient à bout d'une quête métaphysique en s'humiliant dans une œuvre insensée : l'un en transportant une bougie d'un bout à l'autre d'une piscine thermale, l'autre en incendiant sa maison de famille. Ceux-ci s'apparentent alors à des idiots dostoïevskiens ou à des bouffons shakespeariens, atteignant un niveau de conscience supérieure

Son cinéma est à la recherche du lien originel, du souffle sacré qui unit toute chose et tout être à l'univers qui l'entoure

en se défaisant des oripeaux abîmés de leur raison terrestre.

Mais, au-delà de son inquiétude spirituelle, le cinéma d'Andreï Tarkovski ne vise peut-être qu'à une mesure inédite du temps. D'où son attention pour l'écoulement des pluies (parfois même jusqu'à travers les toits), l'évanescence des brumes, les bourrasques du vent qui froissent les feuillages (*Le Miroir*), les palpi-

tations fragiles d'une lumière vacillant dans la pénombre (*Le Sacrifice*), les flammes qui dévorent les maisons et crépitent dans les airs. Partout, les substances élémentaires se transforment à vue, comme au cours d'une grande réaction chimique, qui nous donnerait à voir la matière du monde et ses mille métamorphoses. Selon les propres mots du cinéaste, « *le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir. Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps.* » L'art poétique de Tarkovski tient précisément à cela : recueillir à la surface l'image, comme au travers d'un tamis, ce dépôt résiduel du temps, cette rouille universelle qui contient en elle l'intime secret de notre présence au monde. ■

MATHIEU MACHERET

Traqué par la police et la mafia, un braqueur s'évapore

Réédité en DVD, « Tuez Charley Varrick », réalisé en 1973 par Don Siegel, suit la cavale d'un fugitif qui organise sa propre disparition

DVD

Il est toujours hasardeux de parler de modernité lorsqu'il s'agit de cinéma hollywoodien. Si les transformations observées par celui-ci dans les années 1970 se sont parfois nourries des trouvailles du néoréalisme italien et de celles des nouvelles vagues européennes, son objectif a toujours été intrinsèquement différent. Les altérations, plus ou moins avouées, plus ou moins conscientes, plus ou moins accidentelles, des conventions narratives et de mise en scène du cinéma classique ont toujours, sans doute, servi deux projets apparemment contradictoires : celui d'un plus grand réalisme et celui d'une volonté de distanciation.

Or le paradoxe hollywoodien ne réside-t-il pas dans le fait que l'usage de techniques « modernistes » a souvent été destiné à accroître la fascination du spec-

tateur ? La vision de *Tuez Charley Varrick*, de Don Siegel, qui vient d'être réédité en DVD, fournit, au-delà d'un intense plaisir, une évidente et excitante matière à réflexion sur ces différences entre modernité européenne et mutations hollywoodiennes.

Don Siegel réalise, d'après un roman de John Reese que les scénaristes Howard Rodman et Dean Riesner vont largement transformer, *Tuez Charley Varrick* en 1973, après le succès de *L'inspecteur Harry*. Clint Eastwood fut présenté pour le rôle principal, qu'il refusa, gêné, dit-on, par la perspective d'incarner un personnage insuffisamment positif. On trouvera à cet égard une foule de renseignements sur la genèse et le tournage du film dans le livret écrit par Doug Headline accompagnant le DVD.

Charley Varrick s'est spécialisé, avec la complicité de sa femme et de deux malfrats, dans le braquage des petites banques du Nouveau-

Cette visible absence d'émotions, ou la volonté de rendre celles-ci illisibles, est typique de cette époque

Mexique. Il s'empare, après un hold-up qui coûtera la vie à son épouse, d'une énorme et inattendue somme d'argent. Varrick comprend que la banque braquée servait de planque à l'argent sale de la mafia et qu'il lui faudra, dès lors, fuir à la fois la police et le crime organisé. Doublement traqué, il va s'ingénier à échapper à ses poursuivants en élaborant les conditions de sa disparition.

Le générique du film de Don Siegel est composé d'images quasi

documentaires, des vues authentiques de moments de réalité quotidienne, les travaux et les jours d'un Sud profond saisi au petit matin (un homme lève le drapeau américain sur sa maison, des enfants jouent, une jeune fille pousse une tondeuse à gazon). Des plans effleurant le sentiment d'une vie sans qualités, à la fois indifférente et destinée à être bouleversée par la violence à venir.

A cette volonté de créer une impression d'authenticité, volonté qui s'exprimera encore durant le film, s'ajoute la peinture d'un personnage qui semble imperméable à l'émotion. Charley Varrick, devenu veuf au cours de l'attaque de la banque, paraît à peine affecté par l'événement et semble tout entier concentré sur son objectif, se mettre définitivement hors d'atteinte de ceux qui le traquent, en sacrifiant sans états d'âme son complice impatient.

Cette visible absence d'émotions, ou, en tout cas, cette volonté

de rendre celles-ci illisibles, est typique, là aussi, d'une période où les cinéastes pouvaient mettre à distance les possibilités pour les spectateurs de s'identifier aux personnages. Le film s'attache en effet à suivre un individu, génialement incarné par Walter Mathau, plus célèbre pour le couple qu'il formait avec Jack Lemmon dans les comédies de Billy Wilder (superbe paradoxe), apparemment dénué d'affect.

Quête métaphysique

Or à quoi s'applique le comportementalisme strict d'un récit cinématographique qui colle aux actions d'un personnage parfois opaque ? A mettre à nu le processus par lequel le protagoniste va organiser sa propre disparition, va gommer toute trace de son existence passée. Deux ans plus tard, Michelangelo Antonioni filmait sensiblement la même histoire, le récit d'un homme qui s'évapore en revêtant une nouvelle identité.

L'effacement du héros pouvait certes être lu comme une allégorie plus générale sur les théories d'alors annonçant « la fin du sujet ». Si, dans *Profession : reporter*, le personnage de David Locke (Jack Nicholson) se dissolvait dans la peau d'un autre, c'était pour résoudre une angoisse plus existentielle – échapper à la réalité en général –, plus purement symbolique, que celle d'un Charley Varrick, soucieux surtout de fuir la mafia et la police.

Mais si les péripéties du film d'Antonioni – trafic d'armes et menaces des services secrets – le rapprochaient vaguement des conventions du thriller, l'obstination de Varrick à disparaître du monde ne pourrait-elle pas aussi être lue comme l'expression d'une quête tout autant métaphysique que concrète ? ■

JEAN-FRANÇOIS RAUGER