



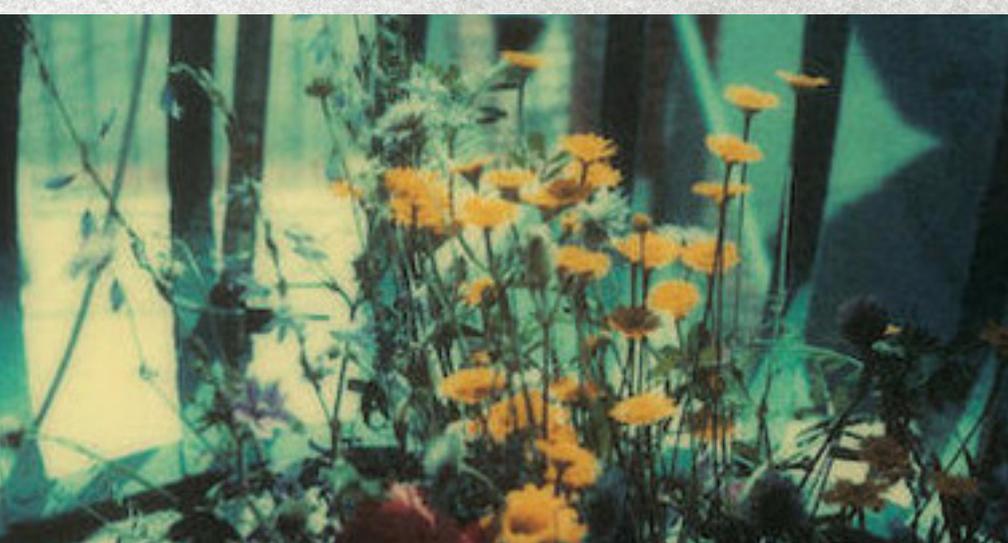
tetrade

revue du centre de
recherche en arts
et esthétique

n° 07



ANDREÏ
TARKOVSKI



NOUVELLES
PERSPECTIVES COMPARATIVES

tetrade n° 07
Andreiï Tarkovski :
nouvelles perspectives comparatives

*Sous la direction de Marie Gueden
et Macha Ovtchinnikova*

tetrade n° 07 printemps 2021

Sommaire

Introduction

Marie Gueden et Macha Ovtchinnikova p.5

Préambule : « Introduction : les éléments du cinéma », Andreï Tarkovski : les éléments du cinéma
Robert Bird p.13

Le dessin ou tracé rythmique et la question graphique

La « pensée graphique » chez Andreï Tarkovski : le « dessin rythmique » de l'écriture, du dessin à la mise en scène et au montage
Marie Gueden p.29

Le dessin comme tracé du rythme expressif chez Sergueï Eisenstein
Olga Kataeva p.42

Du dessin et des arts plastiques à la danse et au cinéma

Sergueï Eisenstein, un disciple de Léonard de Vinci. La bataille des glaces dans Alexandre Nevski (1938), ou « comment représenter une bataille »
Ada Ackerman p.55

« Comment représenter une bataille » : Léonard de Vinci, Eisenstein et Tarkovski
Marie Gueden p.59

Andreï Tarkovski. La couleur au cinéma, un problème plastique
Jessie Martin p.72

Phénomènes chorégraphiques dans l'œuvre d'Andreï Tarkovski
Macha Ovtchinnikova p.84

L'influence graphique et esthétique d'Andreï Tarkovski dans le cinéma contemporain

Figures spiralées et flux de conscience dans The Tree of Life (2011)
de Terrence Malick

Benjamin Léon p.98

Pression du temps. Présences tarkovskiennes dans le cinéma d'animation

Sébastien Denis p.109

Résonances vidéographiques

Yasmina Benabderrahmane, *Bain céleste*, 2016 p.120

Thibaut Honoré, *Mystic River*, 2015 p.124

Jacques Perconte, *Patiras*, 2017 p.126

Cristina Álvarez López, *Games*, 2009 p.129

Présentation des contributeurs p.131

Patiras
Jacques Perconte
2017



Entretien avec Jacques Perconte à propos de *Patiras*

Comment s'est déroulé le tournage de cette pièce? Avez-vous sillonné l'île à la recherche d'une expérience sensorielle ou bien le parcours était écrit en amont?

En 2007, lors ce que je commence à tourner ces images, je n'ai pas du tout le projet de faire un film. Je travaillais à l'époque avec un cabinet d'architecture sur un projet de 1 % et il venait juste de finir l'aménagement de ce refuge à la pointe de l'île de Patiras sur la Gironde, pour un propriétaire privé. C'est lui, quand il a découvert mon travail, qui m'a passé la commande d'une œuvre vidéo dont le sujet serait l'île et l'estuaire. Je proposais de faire une pièce pour Internet qui monterait à l'infini les images de l'intérieur et de l'extérieur de ce refuge créant ainsi une sorte de fenêtre vers l'île depuis n'importe quel point de la planète. Il était que ce site Internet puisse être installé sur un moniteur à l'intérieur du refuge et à un auteur au domicile du propriétaire à Bordeaux. J'aime énormément l'idée de créer ce pont vers cet endroit magique. J'ai alors commencé en juillet 2007 un tournage qui allait durer un peu plus d'un an. Je suis allé à six reprises passer quelques jours sur l'île. J'ai tourné sans aucun plan dans ma tête, j'étais présent à ce qui se passait, c'est-à-dire à peu près rien. Je profitais de la lumière incroyable offerte par le soleil à l'estuaire. Le ciel était tout le temps incroyable. Le vent, presque tout le temps là, mettait en scène chaque élément du paysage dans une danse souvent délicate et de temps en temps violente. Je passais beaucoup de temps avec les chiens et avec les oiseaux. La seule chose dont j'étais sûr, c'est que je voulais rendre hommage à ce jeu incroyable de reflets et de transparence qui liait le refuge à son environnement. L'expérience sensorielle était tout le temps là.

Comment avez-vous envisagé le montage de ce film? Selon quel principe agencez-vous les images des split-screen?

Même si le projet original réalisé en 2008 fonctionnait déjà sur le principe d'un split-screen, ce n'est pas ça qui presque 10 ans plus tard conduit à travailler de la même manière. L'histoire de ce film est un

petit peu particulière puisqu'il est né de la commande d'un document audiovisuel racontant mon travail. Au fur et à mesure de l'élaboration le projet s'est transformé. J'ai un film dont le sujet était le tournage d'un film. J'ai tourné en 2007 avec une caméra mini DV, et je voulais préserver la qualité de ces images en ne trafiquant pas pour les passer dans un format cinéma contemporain. J'ai alors joué de la proximité de la résolution verticale mini DV avec celle du scope 2 K. Je pouvais mettre sans les agrandir deux images côte à côte et ainsi montrer de la meilleure manière possible ces images qu'on aurait pu croire obsolètes. Alors j'ai envie de monter le film à la fois dans le temps et dans l'espace et de jouer sur ce double fenêtrage pour construire le rythme et raconter le territoire. C'est une approche purement sensible qui m'a guidé. Je n'ai pas fait de plan pour le montage, j'ai improvisé, visionné, repris, changé, et ainsi de suite. Et c'est naturellement que j'ai eu envie de tourner très brièvement de nouvelles images en scope 2K, dans le format définitif, pour travailler l'ouverture et la fermeture du film. Mais ces images je ne les ai pas tournées là-bas.

Les effets de compression interviennent à plusieurs reprises de l'œuvre, mais ne la traversent pas entièrement. Comment avez-vous déterminé les moments qui sont soumis à ces distorsions?

Je ne voulais pas du tout que la compression soit le sujet du film. Je voulais vraiment raconter ces images que j'avais tournées. Je voulais aussi faire la part belle à ce format que j'adore du mini DV et qu'il faut absolument que je reprenne pour un prochain projet. C'est aussi parce que je fais extrêmement attention aujourd'hui à ces questions de tournage, et que je rappelle autant que possible que ce travail que je conduis sur la compression vidéo est une forme de révélateur, comme le développement l'est pour le film. Il ne fallait pas que l'on plonge dans cet univers. Je voulais faire vibrer quelque chose de brut. Et toute la bande sonore soutient ce travail. Une grande partie du son a été enregistrée avec ma caméra pendant que je tournais. Les sons rapportés étaient enregistrés avec un petit appareil à côté de moi.

Les phénomènes naturels — le vent, le soleil, l’humidité — que vous évoquez dans la description de la pièce sont aussi essentiels dans la filmographie de Tarkovski. Vous avez avoué par ailleurs que le cinéma de Tarkovski relevait pour vous d’un « imaginaire abstrait ». Sans parler de filiation ou d’influence, y a-t-il des images, des sons, des couleurs de Tarkovski qui vous tiennent à cœur ?

Tout de suite, et c’est peut-être assez commun, je pense à la séquence d’ouverture de *Solaris*.

Dans les années 1910, Germaine Dulac proposait la définition de la mise en scène qui serait la « faculté qu’a l’écran de “faire jouer les nuances les plus subtiles de la lumière, parler le geste, animer les formes, évoquer tout ce qui, par les yeux, s’adresse à l’esprit, et de la réalité remonte jusqu’au rêve.” » Est-ce que votre démarche artistique serait proche de cette définition ?

Je me reconnais assez facilement à la première lecture de cette phrase. Mais je bute un petit peu sur « par les yeux, s’adresse à l’esprit ». Je perds un peu l’équilibre là, c’est parce que, je cherche, je crois, autant que possible à limiter la perception mentale de mes images. Ce que je veux dire, c’est que j’aimerais arriver à produire des formes qui parlent à quelque chose de plus profond que l’esprit. Alors je ne sais pas bien ce que Germaine Dulac, appelle « esprit ». Mais je l’entends comme quelque chose qui filtre, et qui même s’il conduit au rêve peut avoir tendance à filtrer.

Remerciements

Nous remercions les éditions Potemkine pour le prêt des images.

Les coffrets DVD et Blu-ray « Andreï Tarkovski, L'intégrale » sont disponibles sur films.potemkine.fr.

Crédit couverture : *Instant Light. Tarkovski Polaroids*, éd. Giovanni Chiamonte, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Tétrade, revue à comité de lecture du CRAE, Université de Picardie Jules Verne.

