



KATAEVA, Olga. *L'épos et la modernité dans le film Ivan le terrible* de Sergueï Eisenstein. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-15. ISSN 2527-080X.

L'EPOS ET LA MODERNITÉ DANS LE FILM *IVAN LE TERRIBLE* DE SERGUEÏ EISENSTEIN

O EPOS E A MODERNIDADE NO FILME *IVAN LE TERRIBLE* DE SERGUEÏ EISENSTEIN

Olga Kataeva

Université Sorbonne Nouvelle Paris III

RÉSUMÉ : Sergueï Eisenstein, qui considérait la littérature comme l'un des précurseurs de l'art synthétique du cinéma, met en valeur les codes de l'écriture épique pour révéler les liens entre le passé et l'époque soviétique dans le film *Ivan le Terrible*. Ainsi il réunit la régression vers le mythe et l'expression du mouvement progressif de l'histoire dans le cadre d'une œuvre d'art. Grâce à une analyse de la séquence de la prise de Kazan, cet article propose une étude du passage du style des bylines, inspiré par l'iconographie des icônes russes.

Mots-clés: *Ivan le terrible*; Sergueï Eisenstein ; Epos ; Modernité.

RESUMO: Sergueï Eisenstein, que considerava a literatura como um dos precursores da arte sintética do cinema, realça os códigos da escrita épica para revelar os laços entre o passado e a era soviética, no filme *Ivan le Terrible*. Assim, ele combina a regressão com o mito e a expressão do movimento progressivo da história através de uma obra de arte. Por meio de uma análise da sequência da tomada de Kazan, este artigo propõe um estudo da passagem do estilo de *bylines*, inspirado na iconografia de ícones russos.

Palavras-chave: *Ivan le terrible*; Sergueï Eisenstein ; Epos ; Modernidade.

Introduction

De nos jours les bylines¹ se composent sur la vie moderne du peuple, sur nos héros d'aujourd'hui; et la voix des conteurs qui créent un nouvel epos, ne semble pas étrangère à la poésie soviétique. Plus que jamais, notre temps est le temps de l'*epos* (I. BACELIS, « Sergej Eisenstein », IZVESTIJA, 1940, p. 4).

Sergueï Eisenstein considère le lien entre la littérature et le cinéma comme un problème injustement peu étudié à son époque. Cependant les deux genres cinématographiques principaux, le ciné-drame et de ciné-*epos*, sont basés sur la méthode littéraire. Il affirme dans son article « La moyenne des trois » (1934-1939) que « le cinéma a complètement acquis la méthode de l'*epos* et du lyrique » (Eisenstein, 1964-71, 78, ma traduction).

Cet intérêt d'Eisenstein envers le genre épique s'est manifesté plus tôt qu'on ne pourrait le croire. L'analyse des rapports entre son œuvre et le système narratif épique peut commencer par les sources de sa création. Eisenstein mentionne une certaine épopée persane parmi trois œuvres lues dans sa jeunesse et qui ont considérablement influencé la formation de ses convictions et ses idéaux. Vu l'importance de l'approche dialectique pour la pensée eisensteinienne, on peut supposer que ces trois œuvres constituent une certaine triade thèse/antithèse/synthèse. La thèse serait ainsi une idée puisée soit dans le livre de Marie Corelli, soit dans le roman de Victoria Cross, *Six Chapters of Man's Life*, qui compare la philosophie à la cocaïne, qui tue la joie mais apaise la douleur. L'antithèse serait le souvenir d'une épopée persane lue dans son très jeune âge². Son personnage principal est un preux conscient dès son enfance de sa vocation pour de grandes réalisations et acceptant de subir les humiliations de son entourage afin de préserver ses forces pour des exploits futurs. Comme dans une démarche d'auto psychanalyse, Eisenstein évoque les points communs de cette histoire avec des aspects propres à sa vie privée, jusqu'à ses côtés les plus intimes, en soulignant notamment le côté vain de ses efforts à accepter l'humiliation ainsi qu'à lutter contre les ennemies. Dans sa création, cette même idée est reprise spécifiquement dans deux cas, celui d'une partie du film *Alexandre Nevskij*, qui n'a pas été réalisée, mais aussi, et ce dernier cas nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche, dans la scène de la prise de Kazan, du film *Ivan le Terrible*, ainsi que dans les scènes qui la suivent. Il s'agit de l'exploit du vainqueur de la bataille de Kazan qui se prosterne aussitôt devant les boyards et celui de l'humiliation volontaire subite au nom du salut du pays. Comme si son œuvre était la résolution des contradictions entre les convictions acquises et l'impossibilité de les appliquer à sa vie personnelle, Eisenstein conclut : « Et ensuite

¹ La byline est une forme traditionnelle de la poésie narrative héroïque de la Russie ancienne, transmise oralement à l'origine.

² Notons que l'antithèse est une pièce *Le soldat de chocolat* de Bernard Shaw dont l'ironie a rompu l'ardeur pathétique juvénile d'Eisenstein.

toute ma vie je traînais mon boulet héroïco-pathétique dans mes 'toiles' de style héroïque sur l'écran ! » (Eisenstein, 1964-71, vol. 1, p. 501, ma traduction)

Ces procédés de l'expression artistique de l'épopée attirent à nouveau son attention lors du travail qu'il conduit pour la mise en scène de *La Walkyrie* de Wagner. Dans un texte intitulé « L'incarnation du mythe » écrit à cette époque (1940), Eisenstein atteste son intérêt non seulement pour les épopées populaires russes, mais aussi pour celles des peuples germaniques et nordiques. Comme Wagner, il est persuadé que les mythes et les épopées ont gardé la structure primaire imagée qui rend envisageable leur interprétation artistique à toutes les époques historiques. L'utilisation des traditions narratives et expressives épiques constitue le retour à l'étape primitive de la pensée qui est analogique au mécanisme de la création des images scéniques et cinématographiques modernes. L'analyse des éléments expressifs qui étaient progressifs à l'époque primitive et leur adoption à la situation contemporaine contribuerait à la création d'une œuvre capable de passer par l'épreuve du temps. En même temps cette analyse des éléments initiaux de l'expressivité, d'un côté propres à l'*epos* et de l'autre côté restant universels et donc peu influencés par l'époque, est nécessaire pour l'élaboration de la méthode créatrice totale. Ainsi la méthode de Wagner, fondée sur l'interprétation des procédés d'expressions artistiques épiques, est justifiée par ses objectifs dans la réalité. L'intérêt du réalisateur pour l'épopée s'explique par son souci de réaliser la synthèse des arts, notamment pour lui à travers la création de l'unité sono-visuelle du spectacle. Selon Eisenstein, c'est son époque actuelle qui a fait naître l'œuvre synthétique dont rêvait Wagner.

Un autre type de questions l'intéresse par rapport à l'*epos*, en particulier celle de la place de l'*epos* dans l'histoire de l'art car l'*epos* est porteur de l'imaginaire primitif. En considérant que le cinéma s'appuie sur les éléments essentiels des autres arts, Eisenstein interprète la littérature comme l'un des précurseurs du cinéma. Selon lui, le script est basé sur la synthèse de tous les genres littéraires, ainsi que le cinéma en général est la synthèse de tous les arts, ce qui correspond au principe *pars pro toto* (notons ici que c'est à l'époque stalinienne que le script acquiert le statut de genre littéraire autonome).

Cette approche permet à Eisenstein de se questionner sur les rapports entre l'œuvre épique et l'œuvre synthétique. Dans son article « La fierté » (1940), il développe son interprétation du modèle de l'historiographie des arts, en traçant les liens entre l'histoire du cinéma et celles de la littérature, la musique etc. Cette réflexion débute par le projet d'étude approfondie de l'influence de « l'héritage » de la culture russe sur l'élaboration de la méthode cinématographique russe, à en croire son texte « Trente ans de cinématographie soviétique et de traditions de la culture russe. » (1947) :

C'est l'idée [...] de la continuité de l'art, en commençant par le pathos des bylines. Et n'est-ce pas avec les toiles épiques que commence notre cinéma ?

N'est-ce pas avec un développement de la forme épique de plus en plus complexe, qui absorbe de plus en plus de sujets et de questions, de plus en plus de procédés de la démonstration expressive, que sont mis en évidence les moments cruciaux de l'histoire de notre cinéma ; du cinéma épique plus qu'aucune des cinématographies du monde ; un cinéma qui a été le créateur de l'épopée révolutionnaire du passé (*Le Cuirassé Potemkine, La Mère*, une trilogie épique sur Maxim), de l'histoire de la Guerre Civile (*Čapaev, Ščors, Nous sommes de Kronštadt*), du passé (*Alexandre Nevskij, Ivan le Terrible, Minine et Pojarskij*), de l'histoire plus récente (*Pierre I, Suvorov, Kutuzov*), de l'histoire des points culminants de la tension de la lutte révolutionnaire (*Lénine en Octobre et Lénine en 1918, L'homme au fusil, Le grand citoyen*) et, enfin, de l'histoire moderne, un cinéma qui lance par *Le serment*, le mouvement de films sur la Deuxième guerre mondiale comme *La jeune garde, La Bataille de Stalingrad, La troisième attaque*. Et n'est-ce pas à travers toute cette diversité que bouillonne toujours la même idée de grandeur et d'héroïsme, d'identité nationale et d'unité multinationale de notre pays et de l'état, qui nourrit notre art classique du passé, en pénétrant dans l'art classique du présent et de l'avenir ? (Eisenstein, 1964-71, vol. 5, 194-195, ma traduction).

Il s'agit ici de la construction d'un nouvel art, conforme aux objectifs imposés par la modernité et de son interaction dialectique avec le processus inverse, la construction de la nouvelle image de la modernité et du passé par les moyens de ce nouvel art.

Effectivement, le style épique correspond parfaitement aux besoins idéologiques de la société stalinienne, car, selon Daniel Madelénat, « l'épopée déploie la somptuosité d'une histoire et d'une imagerie, hypnotise un auditoire, assouvit l'avidité onirique d'une collectivité ; conformiste, elle célèbre et justifie la communauté, la hiérarchie, le charisme des chefs » (Madelénat, 1986, 14). Le système imagé de l'*epos*, au centre duquel se trouve l'image du héros répond à la problématique du rôle de l'individu dans l'histoire, mise en valeur en l'Union Soviétique dans les années 1930-1940. Cette correspondance crée un lien entre l'actualité soviétique et la connaissance globale de l'époque primordiale réactualisée.

Ainsi cette manière d'écrire une historiographie visuelle rend légitime la modernité, en l'inscrivant dans la continuité historique. La modernité est représentée donc en tant qu'une étape normale du développement dialectique de l'histoire. De l'autre côté, le passé reconstruit par les pratiques artistiques devient un modèle idéal pour la construction de l'avenir, comme l'indique Evgenij Dobrenko³. D'après lui, le fait que ce siècle, marqué par le culte du progrès et de l'avenir, soit devenu en même temps le siècle du culte du passé, constitue un paradoxe étonnant.

Notons que chaque époque historique tend à produire à travers ses pratiques artistiques sa propre image du passé, du présent et de l'avenir. Dans l'œuvre d'Eisenstein le film historique devient ainsi un outil de l'historiographie visuelle, fondée sur l'interaction dialectique de

³ DOBRENKO, Evgenij. *Muzej revoljucii: sovetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*. Moscou : NLO, 2008, p. 19.

l'interprétation du passé et du présent. L'histoire dans le film *Ivan le Terrible* constitue le matériel de la création, mais elle-même est aussi le produit de cette création. C'est le double processus de la construction de l'image du passé à travers l'image du présent, et, à l'inverse, la formation de l'image du présent par une certaine interprétation du passé. N'est-ce pas de cette « œuvre-Janus » dont parle Madelénat (1986, 110), en soulignant que « l'épopée met en scène un fonctionnement paradoxal de la mythologie pour réorganiser synthétiquement le monde », où « le chronotope n'instaure un passé absolu que pour mieux penser le présent et désigner l'avenir ».

Au niveau diégétique, le thème choisi par Eisenstein est également propice à l'utilisation des éléments stylistiques de l'*epos*. Ce rapport entre le sujet guerrier et les procédés épiques de l'expression artistique est développé dans la théorie proposée par Madelénat (1986, 65-66) :

Une analogie se perçoit entre la guerre et l'épopée, ordonnances rigoureuses qui gouvernent les corps et les choses, les thèmes et les mots. La régularité du mètre épique évoque les masses humaines rangées et rythmées.

Selon Florence Goyet (2006, 7), l'épopée guerrière est une « gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement [...] Elle est le lieu où s'élaborent les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique [...] ». Elle interprète l'épopée guerrière comme l'outil de la construction de l'histoire en général et des images de ces étapes consécutives :

[...] L'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs « jouer » devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique. Finalement, elle lui permet de « juger » ; de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite.

L'épopée s'inscrit ainsi dans l'Histoire, dont elle est un agent à part entière. Deux traits inattendus sont ressortis des analyses : c'est le présent que l'épopée cherche ainsi à penser, et les solutions qu'elle invente sont profondément nouvelles (2006, 557).

Ces qualités de la narration épique correspondaient parfaitement aux objectifs des pratiques artistiques de la période stalinienne qui visaient à réécrire l'histoire en créant une certaine mythologie. Par exemple, Eisenstein met en valeur les codes de l'écriture épique pour révéler les liens entre le passé et l'époque soviétique dans le film *Ivan le Terrible*. Ainsi il réunit la régression vers le mythe et l'expression du mouvement progressif de l'histoire dans le cadre d'une œuvre d'art (la tâche impossible selon Wagner, dont l'œuvre était au centre de l'attention d'Eisenstein avant le commencement du travail sur *Ivan le Terrible*). En me basant sur l'analyse

d'une de ses séquences sur le thème guerrier, notamment de la prise de Kazan, je proposerai une étude du passage du style des bylines, inspiré par l'iconographie des icônes russes, à une volonté stylistique d'un témoignage documentaire.

L'icône est devenue objet de collection privée et présente dans les expositions de musées dès le XIX^e siècle, mais ce n'est qu'au XX^e siècle qu'a eu lieu la véritable reconnaissance de ses valeurs artistiques grâce à un travail systématique d'élimination à sa surface, de l'huile de lin cuite et des toutes dernières couches de peinture étrangères à l'image initiale. À l'époque où Eisenstein a commencé la création du film *Ivan le Terrible*, la critique d'art en Russie considère l'icône comme l'un des phénomènes majeurs de l'art mondial. Il est alors tout à fait admis que les recherches créatrices d'artistes avant-gardistes, comme K. Malevitch, N. Gončarova et bien d'autres, ont trouvé dans les icônes leurs points de repère. Cependant les théoriciens d'art n'ont pas encore approfondi le rôle essentiel des traditions de la peinture sacrée russe dans la formation des procédés de l'expressivité artistique du cinéma. Pour creuser cette question, il nous paraît important de considérer l'héritage cinématographique d'Eisenstein.

Son travail sur le film *Ivan le Terrible* (1944) a, dans une grande mesure, révélé le don artistique, comme les connaissances encyclopédiques du réalisateur dans le domaine de la théorie et de l'histoire de l'art. La grande quantité d'esquisses graphiques, qu'il a réalisées, est fondée sur l'étude de documents d'archives, d'informations sur la culture et le mode de vie de l'époque trouvés dans les livres et dans les collections de musées.

Une des études les plus complètes portant sur les questions du style artistique et de la méthode créatrice de l'œuvre cinématographique de ce cinéaste a été publiée par M.B. Mejlah⁴. Parmi les œuvres théoriques concernant les origines orthodoxes de l'image visuelle des films de S.M. Eisenstein il faut également évoquer un article de H.-J. Šlegel et la thèse de O.K. Klejmenova⁵. Cette dernière examine les relations entre les structures de la composition de l'architecture sacrée de la peinture de l'icône et l'image visuelle des films d'Eisenstein et de Tarkovski. Malgré la quantité importante de documents d'archives déjà publiés et de travaux théoriques écrits par Eisenstein comme par les spécialistes de son œuvre, les origines des images du film *Ivan le Terrible* et leur corrélation aux œuvres concrètes de peinture d'icône reste très peu claire dans la majorité des cas. Néanmoins, ces questions seraient importantes pour avoir une meilleure compréhension de la méthode créatrice du réalisateur. Nous avons choisi la scène de la prise de Kazan comme objet d'étude, car ce sujet historique a attiré l'attention des peintres

⁴ MEJLAH, M.B. *Izobrazitelnao stilstika pozdnix filmov Eisensteina*. Leningrad : Iskusstvo, 1971, p. 176.

⁵ KLEJMENOVA, Olga. *Komposicionnie postroenija izobrazitelnogo rjada v istoričeskix filmax S.Eisensteina i A.Tarkovskogo*. (Thèse de doctorat, l'Institut de la cinématographie Gerasimov, Moscou, 2001, p.34)

à travers les siècles, ce qui permet d'effectuer une analyse comparative de l'image picturale et filmique par rapport à ces œuvres.

Cet article vise à identifier les sources iconographiques de la scène de la prise de Kazan. La scène du film *Ivan le Terrible* a fait plusieurs fois l'objet d'une analyse théorique. Si la majorité des chercheurs tombent d'accord sur les qualités picturales de la composition des cadres de cette scène, les jugements sur les sources principales de ces images sont contradictoires. Selon M.B. Mejlah, il est évident, que les plans généraux de la scène témoignent de l'influence de « la nature conventionnelle de la peinture de batailles ancienne » (1971, 173), tandis que le V.B. Šklovskij note laconiquement les similitudes entre la peinture des icônes et l'image d'Ivan le Terrible, sans argumenter cette thèse⁶. Parmi les nombreuses toiles qui ont pour thème la prise de Kazan par Ivan IV le Terrible, il faut mentionner la peinture de P.I. Korovin *La prise de Kazan par Ivan le Terrible* (1880-1890), de I.G. Ugrjumov *La prise de Kazan par Ivan le Terrible le 2 octobre, 1552* (1800), celle de P.M. Šamšine *L'entrée d'Ivan IV à Kazan* (1894) et bien d'autres. Interprétant le sujet historique de manière académique, tous ces tableaux ont été réalisés avant la reconnaissance de la valeur artistique des icônes par les théoriciens et les historiens de l'art.

Toutefois, c'est l'une des icônes du XVI^e siècle qui manifeste la plus grande ressemblance dans la structure de la composition avec les cadres de la scène de la prise de Kazan. Cette icône, commandée par Ivan le Terrible en mémoire de sa campagne de Kazan date de 1552, elle a probablement été peinte par le métropolite Athanase et elle est intitulée *Bénies sont les armées du Tsar céleste* ou *L'Église militante* dans la critique d'art soviétique (Fig. 1).



1 Bénies sont les armées du Tsar céleste, ou L'Église militante dans la critique, icône

D'abord placée dans la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption au Kremlin en face de la place du tsar Ivan IV le Terrible, elle figure dès 1919 dans la collection de la Galerie Tretjakov. Cela permet de supposer avec une grande probabilité qu'au début de la création du film *Ivan le Terrible* Eisenstein connaissait cette œuvre, même si elle n'est pas mentionnée dans ses écrits

⁶ ŠKLOVSKIJ, Viktor. **Eisenstein**. Moscou : Iskusstvo, 1973.

théoriques publiés. Aussi il est intéressant de noter que lors de ses études de la structure de la composition du paysage peint, le cinéaste évoque peu la résolution des problèmes d'espace dans le paysage d'icônes, mais évoque à plusieurs reprises les traditions chinoises du tableau en rouleau. A ce sujet, Eisenstein note que l'une des caractéristiques essentielles de la peinture chinoise de paysage est : « Une incroyable capacité à combiner une représentation réaliste du paysage avec son interprétation musicale et émotionnelle par les procédés de la composition » (Presnjakov, 1922, 195-197). Analysant les qualités spatiales et temporelles de ce type de peinture, le réalisateur souligne que, « privées de point de fuite, les compositions spatiales semblent être libres de l'agitation de l'ambition mondaine et plongées dans la méditation pure ». Mentionnés ci-dessus, les premiers cadres de la scène de la prise de Kazan dans le film *Ivan le Terrible* sont l'un des exemples de cette construction poétique de la composition du paysage dans le cadre du film. L'analyse de construction de la composition de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste* permet d'identifier clairement un certain nombre de traits caractéristiques influençant l'image de la scène.

L'icône représente une procession de guerriers allant à la Jérusalem céleste. L'image de la citadelle est interprétée par I.A. Kočetkov comme l'image de Moscou⁷. La ville, couverte d'une tente cramoisie, est représentée sur le côté gauche de l'icône dans une mandorle quadricolore, sur une haute montagne avec les terrasses entourée par le jardin d'Eden. Une rivière du Paradis prend sa source dans la Jérusalem céleste. Sur le côté droit de l'icône la ville en feu est représentée dans un cercle bleu-vert sombre, définie par les chercheurs comme la cité du Malin⁸ ou Kazan, conquis par Ivan le Terrible⁹. Les fantassins et les cavaliers avancent de droite à gauche, depuis les murs brûlants, en trois rangées parallèles, dirigés par l'archange Michel, représenté lui aussi dans une mandorle quadricolore. Il est suivi par un chevalier en habit de tsar, une croix à la main, entouré de guerriers à pied. Les têtes des soldats des rangs supérieurs et inférieurs sont couronnées de nimbes. Les trois processions infinies sont représentées sur un fond d'or, sous chacune d'entre elles on voit une raie de terre brune en forme de montagnes avec les terrasses, couvertes d'arbres. La Vierge est peinte sur le fond de la Jérusalem céleste, avec l'Enfant Jésus donnant aux anges les couronnes du martyr pour les saints guerriers. Fortement allongé horizontalement, le format de l'image n'est pas typique de la peinture des icônes russes et souligne le mouvement des soldats.

⁷ KOCETKOV, I. A. Kistolikovaniju ikony « Cerkov » voinstvuščaja » (« Blagoslovenno voinstvo nebesnogo carja »). In : **Troudy Otdela drevnerusskoj literaturi**. vol. XXXVIII, Leningrad, 1985, p. 185-209.

⁸ KVLIVIDZE, N.V. Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Carja. In : **Pravoslavnaja ènciklopedija**, vol.5, Moscou, p. 324-325.

⁹ PRESNJAKOV, A.E., *loc.cit.*

Examinons maintenant la composition d'un des cadres de la scène de la prise de Kazan du film *Ivan le Terrible* (Fig. 2).



2 Prise de Kazan, Eisenstein, Ivan le Terrible (1944)

Le tournage de cette scène a eu lieu du milieu du mois de mai jusqu'à la fin de l'année 1943, près d'Alma-Ata, pas loin de Keskelen, aux environs du village Politotdel (« Département politique ») car ce terrain évoquait les paysages du pays de la Volga. Basée sur la profondeur de champ, la composition du cadre est « de premier plan », selon la terminologie de S.M. Eisenstein. Le premier plan donc est représenté par des tubes parallèles de canons descendants hors-champ. Le plan moyen dépeint un groupe de guerriers situé au sommet d'une colline dans l'attente de la bataille. La structure rythmique complexe du second plan est fondée sur le contraste entre les lignes verticales (les corps de guerriers, les haches) et les lignes horizontales (les tubes de canons) se croisant à angle droit. L'organisation de la composition du plan lointain est ici d'un grand intérêt (Fig. 3).



3 Prise de Kazan, plan lointain de la composition

Sa limite inférieure est formée par la ligne d'un escarpement, à droite il est séparé du reste de l'espace par un fragment d'étendard, en haut et à gauche ses limites coïncident avec

les bords du cadre. Ainsi, enfermé dans un rectangle allongé, formant dans la composition générale un cadre-fragment distinct et indépendant, le plan lointain est nettement découpé dans la structure globale de la composition de l'image. Ses proportions sont d'environ 1 / 2,6, ce qui correspond approximativement aux proportions de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, égales à 1 / 2,75. Le plan lointain du cadre s'ouvre sur le panorama des troupes du tsar se préparant au combat. Aux sommets des collines les tentes sont établies. En bas, sur un fond clair d'un sol desséché par les rayons du soleil trois rangées des fantassins et des cavaliers, bannières au vent, se détachent. Les rangs sans fin parallèles de soldats s'étendent horizontalement, le supérieur et l'inférieur embrassant harmonieusement le rang central. Les silhouettes des collines de Keskelen reproduisent les formes des montagnes peintes sur l'icône. Le relief du terrain et la construction de trois niveaux de files des soldats correspondent aussi à l'image de l'icône décrite ci-dessus. La tonalité de la composition est identique dans les deux cas. Dans l'icône l'impression du mouvement de l'armée apparaît grâce à la répétition des mêmes silhouettes de guerriers. Dans le cadre le spectateur voit aussi les personnages de la même taille, ayant la même silhouette, mais figés en attente. Cette contradiction crée un aspect supplémentaire intense de la structure dynamique de la composition. On peut également remarquer quelques différences dans les détails secondaires. Par exemple, dans le cadre il n'y a pas d'arbres comme sur l'icône. L'alternance des soldats à cheval et à pied dans l'icône est soumise à un rythme différent de celui qu'on voit dans le cadre du film. Ainsi, S.M. Eisenstein ne cite pas littéralement les images de la peinture d'icône, mais interprète le schéma de base de la composition en conformité avec la conception de la scène.

La perception des cadres de la scène de la prise de Kazan fait naître l'impression que le réalisateur filme les fragments de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, donnant au spectateur l'occasion de l'examiner attentivement. Offrant une vue panoramique sur les positions de l'armée russe, les cadres du plan général sont suivis de l'image du sommet de la colline couronnée par la tente militaire du tsar. Sur la pente deux rangs de soldats sont disposés, les silhouettes convergent vers un point situé dans le coin droit inférieur du cadre. Au-dessus d'eux, à l'horizon on aperçoit un groupe serré de tentes cylindriques aux sommets aigus. La texture des terres brûlées par le soleil et couvertes d'herbe sèche, rappelle les procédés de l'expressivité artistiques propres à l'icône. Le schéma de la composition de la partie inférieure du cadre et les silhouettes de ces éléments principaux correspondent au fragment de la partie droite de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, on y voit une ville en feu dans le cercle foncé et deux files de cavaliers s'entrecroisant sous elle (Fig. 4, 5).



4 Détail de l'icône, Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche)
5 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite)

En conformité avec la loi de la perspective directe, les corps des guerriers, situés au premier plan du cadre, semblent être plus grands que ceux placés au loin, mais réduits par la limite inférieure du cadre, leur hauteur sur l'image filmique est identique à la hauteur des personnages qui sont éloignés du spectateur. Ainsi, un effet similaire à la perspective inversée, typique de la construction de l'image iconographique, apparaît. Un autre fragment de l'icône, qui semble être une image filmique en gros plan, est constitué des murs de Kazan en proie aux flammes.

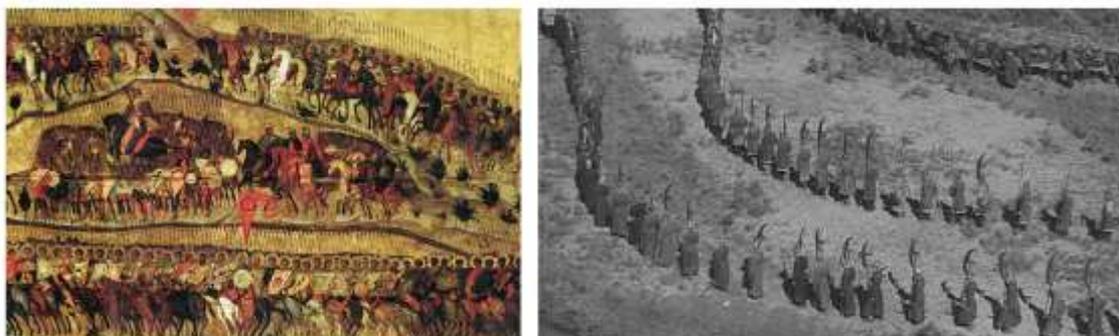


6 Détail de l'icône Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche)
7 Photogrammes de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Sur l'icône, la forteresse est représentée en pierre, alors que dans le film les tours de pierre blanche sont reliés par des murs en bois, ce qui correspond parfaitement aux données

archéologiques¹⁰. Il y a deux types de tours dans l'image filmique aussi bien que dans l'icône: cylindriques avec des extrémités coniques et étagées, sur des bases rectangulaires.

L'élément principal de la composition du cadre panoramique représentant un plan général, est exprimé par le contraste entre le premier plan réaliste et l'arrière-plan conventionnel révélant les traditions picturales d'icônes. Ce contraste est l'élément constructif clef de la scène de la prise de Kazan. Par exemple, on peut discerner deux types principaux de représentation de gros plans des rangs militaires. Le premier type est caractérisé par la structure de la composition de l'image, faisant appel aux traditions picturales de l'icône.



8 Détail de l'icône Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche).

9 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Les files de combattants sont tournées vers le haut, la ligne d'horizon est absente dans le cadre, ce qui produit l'impression de l'espace conventionnel et de l'intemporalité de l'image. Les silhouettes de guerriers, égaux en taille, sont situées à la même distance les uns des autres, formant des lignes légèrement recourbées qui croisent le cadre dans la direction horizontale. À cause de la lumière frontale éclatante l'image est perçue plate, la modélisation du volume par le clair-obscur n'est pas nette.

Ces éléments empruntés du système narratifs de l'icône peuvent être interprétés comme le trait stylistique de *la formule*. Comme l'indique Daniel Madelénat, en se fondant sur les recherches de Milman Parry et de Lord, c'est le trait qui distingue, par excellence, l'épopée :

Elle peut se définir comme un ensemble complexe – phonétique, lexical, sémantique, syntaxique, rythmique – avec des correspondances stables ou inconstantes entre chaque niveau : ce modèle mental, intégré à l'expérience et à la mémoire du poète, sert de matrice à des expressions répétées, plus ou moins semblables. Plus concrètement, la formule est un « schème textuel indéfiniment réutilisable », récurrent dans une œuvre, un groupe d'œuvres ou une aire culturelle, matériau de construction préfabriqué à l'usage de l'improvisateur (1986, 34).

¹⁰ SITDIKOV, A. G.; XUZIN, F. Ch. Istorija Kazani. [dernière consultation le 21/09/2011]. Disponible sur : <http://kitap.net.ru/huzin4.php>.

Le deuxième type de gros plan de soldats est l'interprétation réaliste de l'image, inverse à l'approche de représentation, propre aux icônes.



10 Détail de l'icône, Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche).
11 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Par exemple, tels sont les cadres de la course rapide des cavaliers sous les yeux de spectateur. Contrairement aux tableaux qui peuvent créer l'illusion du mouvement, le cinéma par nature a la capacité de filmer le mouvement. En conséquence, les guerriers équestres sont présentés de différents points de vue, et leurs silhouettes produisent un rythme complexe. Dans le fragment correspondant de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste* l'effet de mouvement est créé par la répétition métrique des images des soldats. L'autre exemple d'une approche réaliste de la représentation du gros plan des soldats – l'un des cadres de la scène de retour après la bataille, où les silhouettes variées des combattants se dessinent à contre-jour dans les nuages de poussière percés par les rayons de lumière, construit une image de cinéma d'une grande complexité de dessin.



12 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à gauche).
13 C. Troyon, Départ pour le marché (Le matin d'automne), huile sur toile, 260,5×211, 1859, Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg (à droite).

Cette hétérogénéité stylistique, au sein de la scène comme au sein du cadre unique, contribue à la création de l'image filmique épique d'un épisode historique concret. Comme le souligne J. Mukarjovskij, « l'art poétique épique procède, et pas seulement récemment, de certains moyens de la représentation de l'espace, analogiques aux procédés d'expression

propres à l'art du cinéma, notamment le détail et le panorama « une transition coulante d'un cadre à l'autre ». Selon ce chercheur, « pendant la durée du même film l'espace peut changer plusieurs fois [...] La dynamique de l'évolution spatiale est créée par la tension qui se manifeste lors de ces changements » (Mukaržovskij, 1994, 405.). Définis par deux principes poétiques, épique et dramatique, deux approches de la représentation de l'espace sont tantôt combinés, tantôt alternés dans la scène de la prise de Kazan. Ainsi, exprimé à travers les traditions picturales de l'icône, l'épique se caractérise par l'intemporel. Le temps « réel », comme il était perçu par les participants du combat, est propre au dramatique. Donc, deux points de vue interagissent dans la scène de la prise de Kazan : la plus distante et la plus proche de l'événement.

Il faut noter que dans les années 1940 l'appui du réalisateur sur la peinture des icônes lors de la création de l'image du film devient possible grâce à la reconnaissance par I.V. Staline de la grande importance politique des activités patriotiques de l'église en temps de guerre. Lors de la réception des hiérarques de l'Église orthodoxe russe le 4 septembre 1943, I.V. Staline a souligné que « l'Église peut compter sur le soutien approfondi du gouvernement pour toutes les questions liées à son renforcement institutionnel et à son développement au sein de l'Union Soviétique [...] » (Karpov, 2006, 621). En outre, lors de son entretien avec Eisenstein à propos du film *Ivan le Terrible* qui a eu lieu le 26 février 1947, I.V. Staline a admis que « bien sûr, nous ne sommes pas de bons chrétiens, mais nous ne pouvons pas nier le rôle progressiste du christianisme à une certaine étape ». Cette tendance a contribué indirectement à la plus grande liberté du réalisateur dans son choix des procédés d'expression artistique de l'image des scènes du film *Ivan le Terrible*.

Au titre de ce qui précède, nous pouvons tirer les conclusions suivantes. Tout d'abord, la construction de l'image du film *Ivan le Terrible* a été considérablement influencée par les traditions picturales de l'icône, traditions qui se manifestent dans l'organisation de l'espace filmique.

Deuxièmement, la base de la conception artistique de la scène de la prise de Kazan est constituée du contraste entre les approches de figuration épique (propres aux icônes) et dramatique (réaliste).

Troisièmement, l'un des principaux objectifs de cette synthèse stylistique, qui s'inscrit dans le projet de la synthèse des arts théorisée par Eisenstein, est la mythification de l'histoire soviétique et la construction de nouveau discours esthétique fondé sur les idées patriotiques développées notamment lors de la période de la Seconde Guerre mondiale.

Quatrièmement, l'affaiblissement de la pression de l'État sur l'Église, en raison du rôle important joué par cette dernière au cours de la Deuxième Guerre mondiale, a créé les

conditions favorables d'utilisation des icônes pour penser la composition du cadre dans le film *Ivan le Terrible*.

Références

EISENSTEIN, Sergueï. Izbrannyje proizvedenija v šesti tomax. In : **Iskusstvo**, Moscou, vol. 1-5, 1964-71.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière, Iliade, Chanson de Roland, Hogen et Heiji monogatari**. Paris : éd. Honoré Champion, 2006.

KARPOV, G.G. Zapiska o priëme Stalinym ierarxov Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi 4 sentjabrja 1943 goda. In : I.V. Stalin, **Sočinenija**, vol. 18, Tver, Sojuz, 2006.

MADELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MEJLAH M.B. Izobrazitelnaoa stilistika pozdnix filmov Eisensteina, **Iskusstvo**, Leningrad, 1971.

MUKARŽOVSKIJ Y. K voprosu ob èstetike kino In **Issledovanija po èstetike i teorii iskusstva**. Moscou : Iskusstvo, 1994.

PRESNJAKOV, A.E., Epoxa Groznogo v obščem istoričeskom osveščenii, **Annali 2**, 1922.