

Décor de surface et couleur-fard : *La bataille de Kerjenets de Youri Norstein*¹

Youri Norstein conçoit son film *La bataille de Kerjenets* (réalisé en 1970 en association avec Ivanov Vano² et avec le soutien d'une équipe de dessinateurs et d'animateurs), à partir d'un fond culturel, textuel, sonore et visuel de sa Russie natale. Il organise la mise en scène et en situation de fragments de représentations d'icônes et de fresques qui constituent les matériaux de base du film, ainsi que la coordination entre les espaces visuel et sonore, autour d'un modèle de construction d'espace au moyen de la couleur, à tel point que la couleur devient le sujet même du film. Le film pose également la question du travail d'interprétation que l'artiste met en œuvre, à partir d'un texte source (histoire populaire, mythe ou légende).

Comme le titre du film l'annonce, Youri Norstein délivre ici une version de la légende russe célèbre de « la ville invisible de Kitège ». L'espace de références est toutefois plus large. Il est étendu à des sources historiques, géographiques et artistiques de son pays, à des symboles caractéristiques de la période socialiste, à des réalisations artistiques de l'avant-garde russe du début du XXe siècle, à une iconographie relative à des icônes et à des fresques du XIVe au XVIe siècles, à un opéra célèbre de Rimski-Korsakov, à des paysages géographiques russes typiques. Le recours à des formes variées de symbolisation (qui vont de la citation et de la représentation à l'expression et à l'exemplification) permet d'identifier le produit des rencontres ou des hybridations entre ces différentes sources. Au niveau d'un registre plastique, le travail sur le matériau couleur ouvre, suivant des jeux d'influence qui associent les exercices de mise en œuvre et de mise en scène, vers de nouveaux paradigmes plastiques qui déclinent les relations entre décor et couleur autour de la relation entre décor de surface et couleur-fard.

Ce film illustre un épisode de « la légende de la ville invisible de Kitège », une sorte de prototype du paradis terrestre. Le synopsis en est le suivant : la horde tatare, menée par Batu-Khan, voulut dévaster Kitège. Mais la ville fut sauvée par Dieu qui la plongea au fond du lac Svetloïar. Dès lors, elle est invisible, et de temps en temps on peut entendre la sonnerie des cloches.

La bataille de Kerjenets comporte, relativement à cette histoire, trois parties chronologiques distinctes : la préparation de l'armée russe (la bénédiction de la vierge, la table du duc abandonnée par les convives³), la bataille, la célébration festive et la commémoration par les descendants de ces épisodes guerriers.

Le film de Youri Norstein maintient l'opposition nette entre les deux parties, telle que la développe la légende, l'armée russe (lourdement équipée) et les troupes de cavaliers mongols ou tatars (plus légers et mobiles). Cette légende joue un rôle important dans le folklore russe. Elle trouve place dans le registre des bylines, les chansons épiques et les récits traditionnels anonymes qui se sont transmis oralement, jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, époque à laquelle ils ont été transcrits. Ils racontent traditionnellement les exploits des guerriers, le plus souvent contre les tatars qui sont considérés comme le principal adversaire. Nous pouvons ajouter que Youri Norstein inscrit ici son propos dans le droit fil de ce qui est enseigné encore aujourd'hui en Russie, quant à l'image que l'on se fait de « l'envahisseur mongol », et de l'interprétation courante des faits qui se sont déroulés au XIIIe siècle. D'autres interprétations

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *SEPIA Couleur et Design*, N°3, Rodez, Editions du Rouergue, 1^{er} semestre 2008, p. 66-75.

² Ivanov Vano est auteur, depuis 1927, de nombreux films d'animation, tels que *La cigale et la fourmi* (1935), *Le petit cheval bossu* (1947), *Blanche-neige* (1952), *Les aventures de Pinocchio* (1959), *Comment un paysan prit deux généraux* (1965).

³ Il était de tradition, dans la Russie des XIIIe-XIVe siècles, à l'époque où elle était divisée en duchés que les nobles et les chevaliers se réunissent à la table du duc.

sont avancées, qui relatent d'éventuelles alliances qu'ont pu contracter Batu-Kahn (le petit-fils de Genghis Kahn) et le Grand Duc de Novgorod Alexandre Nevski, expliquant ainsi la préservation de la ville par les mongols (et par conséquent la sauvegarde des icônes et des fresques) ; alors qu'ils ravagent le pays et installent pour deux siècles leur domination sur le nord et le nord-est du territoire russe. La légende se réfère à une bataille qui a probablement eu lieu. Là encore, plusieurs hypothèses sont avancées, convoquant différents lieux. Nous ne rentrerons pas ici dans le détail. Sur le plan géographique, la ville de Kitèje se trouve dans la région de Nijni-Novgorod sur la Volga. Kerjenets est le nom d'une petite rivière proche qui se jette dans le lac Svetloïar (au fond duquel a coulé Kitèje, selon la légende). La musique du film est extraite de l'opéra de Rimski-Korsakov consacré au même thème (opéra en quatre actes, sur un livret de Vladimir Nikolayevitch Bel'sky, dont la première exécution a eu lieu au théâtre de Mariinsky en 1907). L'acte trois de l'opéra relate l'épisode de la bataille de Kerjenets entre les armées du Prince Vsevolod et les tatars.

Enfin, il existe plusieurs représentations de cette légende, parmi celles-ci des peintures de Nikolaï Roerich (1874-1947) telles que *La bataille de Kerjenets* (1911) ou des gravures de Nikolaï Kofanov.

Compte tenu de l'étendue de cet espace de références, les développements engagés par Norstein se comprennent comme un travail double *de* variation (autour de l'exercice de construction visuelle qu'il nous propose) et *sur* la variation (suivant l'emprunt qu'il fait à la partition de Rimski-Korsakov). La variation déjoue le caractère propre à la version (de « vertere » qui signifie « tourner »). Elle privilégie les opérations de décliner ou de détourner plutôt que celle de tourner. La variation appelle le varié, le mobile, le divers (de « variare » qui signifie « varier, diversifier »). Le film ne peut pas se résumer à une adaptation, au sens d'une transposition sous une autre forme. Il tient de la réécriture, sur le support d'une « rencontre », suivant l'expression qu'emploie par exemple Milan Kundera lorsqu'il commente son propre travail d'écriture à partir de *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot : « *Jacques et son maître* n'est pas une adaptation ; c'est ma propre pièce, ma propre variation sur Diderot (...). Cette variation-hommage est une rencontre multiple : celle de deux écrivains, mais aussi celle de deux siècles. Et celle du roman et du théâtre (...). J'ai donc écrit un hommage au roman [et « un hommage à la technique des variations »] »⁴. La variation ouvre le jeu interprétatif et déploie un travail propre de construction, une « réécriture ». Norstein ne se contente pas d'ajouter un terme à l'ensemble des différentes manifestations orales, écrites, visuelles et sonores de cette légende, compris sous l'angle du système comme le caractérise, par exemple, le linguiste danois Louis Hjelmslev lorsqu'il écrit : « les variations contractent une combinaison »⁵. Norstein fait de ces « variantes combinées » (une construction visuelle et une partition de Rimski-Korsakov) des variations sur le mode des variétés et développe en quelque sorte une « pratique de la variation », axée vers une intensification poétique.

Dans *La naissance d'Icare*, René Passeron expose quelques-unes des conduites créatrices que les artistes « interprètes » des mythes fondateurs ou de mythes plus « approximatifs » adoptent. Il insiste sur le fait que ces interventions, considérées comme des détournements et orientées vers la manifestation d'une singularité à l'égard des emprunts, introduisent une rupture avec un code, une loi ou des conventions⁶. L'une des caractéristiques du cinéma d'animation, relative aux thématiques abordées, concerne les références mythiques. Mythes,

⁴ Milan Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1981, 1988, p.22-23.

⁵ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Editions de Minuit, 1968-71, p. 106.

⁶ René Passeron, *La naissance d'Icare*, Valenciennes, Ae2cg/Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.161-168.

contes, légendes, histoires populaires qui font partie d'un fond commun à une communauté d'individus constituent le synopsis de nombreux films d'animation. Cette forme d'art se prête tout particulièrement à l'expression du merveilleux et du fantastique. Les ressorts de l'animation sont mobilisés pour traduire les transformations, les hybridations, les apparitions. Ils facilitent, au moyen d'une panoplie d'artifices, l'enchaînement des différents tableaux : le nez de Pinocchio devient signe graphique en mouvement, se confond avec le paysage environnant dans le film de Toccafondo du même nom⁷. L'animation prend en charge tout un univers sémantique autour de l'artifice, le déguisement, le travestissement, la dissimulation. A ces entrées correspondent des termes attachés à une esthétique du fard ou du maquillage. Le film d'animation déroule d'une certaine manière un chantier plastique, recoupe une poïétique pour laquelle les ressources mythologiques deviennent les facteurs d'une production et contribuent à faire l'éloge de l'artifice.

Le sujet se déplace, pratiquement dès le générique qui annonce le choix des matériaux (en renseignant sur le faire), dès le premier plan couleur qui fixe le programme esthétique de Norstein ; masquant par là-même le caractère hypertextuel (selon la formule de Genette⁸) de la transposition. La transposition, dans le film de Norstein, ne consiste pas en une transposition formelle, mais plutôt thématique, qui déplace le sujet notamment du côté de ce qui se passe au-dessus de la ligne d'horizon dans le tableau de Malevitch *La cavalerie rouge*, qui a la propriété, comme le déclare Youri Norstein lui-même, « d'ouvrir l'espace », par conséquent de prendre le contre-pied des modes de construction de l'espace propre aux icônes et d'impulser une image-mouvement suivant le principe d'une couleur actrice, en phase en cela avec les propositions des artistes de l'avant-garde russe (relatives aux images fixes).

Le film de Norstein est à considérer comme une activité créatrice à part entière⁹. Les variétés construites sont du côté des déclinaisons, des dérives, des croisements qui jalonnent et organisent le film *La bataille de Kerjenets*. Norstein « tisse » les histoires¹⁰.

C'est autour de la notion de modèle que peut également se comprendre le déplacement du sujet (entre modèle et modelage), en privilégiant la dimension du faire, en déroulant les termes du chantier, en phase avec une « poïétique du détournement ». La confrontation qu'opère Norstein, entre les modèles de l'art des icônes et les solutions des artistes de l'avant-garde russe, est orientée vers une proposition de relation espace-couleur dans laquelle la couleur « maquille » les constructions spatiales des icônes.

La bataille de Kerjenets se comprend comme un travail d'interprétation des icônes et des fresques des XIVe au XVIe siècles. Les images du film croisent, sur ce point, diverses pratiques artistiques, l'art des icônes, l'art décoratif, l'art populaire ou l'art politique russes, les pratiques cinématographiques qui mettent en scène des icônes et des fresques (Eisenstein, Tarkovski par exemple), les productions des artistes de l'avant-garde russe des premières décennies du XXe siècle pour lesquels les icônes constituent des objets d'étude (et de

⁷ Voir l'étude que Guy Lecerf a consacré au sujet dans ce même numéro de la revue *SEPPIA*.

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 292.

⁹ Nous rencontrons ce point de vue dans la philosophie de Jack Goody lorsqu'il s'intéresse aux formes de transmission des mythes : une « relation dialectique entre le donné culturel et la création individuelle » (*La raison graphique*, Paris, Editions de Minuit, p.74).

¹⁰ Suivant l'idée d'interprétation que définit Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation* : « interpréter signifie réagir au texte du monde ou au monde d'un texte en produisant d'autres textes » (Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1992, p.368). Norstein assure un croisement de textes, des bylines, une histoire de la Russie (invasion mongole) et de l'URSS (socialisme). Par le recours à certaines métaphores, qu'il explicite lui-même (par exemple, les « nuages noirs » pour les ennemis), il se réfère à des légendes connues, telles que ces vers issus d'un poème russe du XIIIe siècle, relatif à des mouvements de troupe de l'armée d'Igor contre les envahisseurs des steppes : « les nuages noirs viennent du côté de la mer. Ils vont fermer les quatre soleils ». Ailleurs, à propos du passage où l'armée, progressivement, disparaît à l'horizon, derrière les collines, il cite ces vers : « Oh, terre russe, tu es là-bas derrière les collines » (voir les pages *Norstein* du site [http:// www.kinoart.ru](http://www.kinoart.ru)).

détournement). Cette dernière référence rejoint le principal axe de travail de Youri Norstein qui inscrit son propos dans le prolongement des recherches des artistes des mouvances suprématisiste et constructiviste¹¹. Il propose notamment une déclinaison, du côté de l'image-mouvement, des constructions spatiales de Malevitch et de Filonov, ainsi que des compositions graphiques de El Lissitzky.

Par la mise en jeu de problématiques dans le champ du cinéma d'animation, Norstein montre son intérêt pour le projet d'une « synthèse des arts », tels que les constructivistes ont eu l'occasion de le formuler (Tatline, Rodtchenko, El Lissitzky). Il insiste en particulier (lors des conférences qu'il a prononcées¹²) sur la prédominance de la plastique, et sur les relations plastiques entre motifs visuels et sonores : « l'idée du film est de faire une synthèse du visuel et du sonore, au moyen de la couleur et de la musique ». A propos du passage de l'approche des ennemis, il ajoute : « la plastique du mouvement coïncide avec la plastique sonore et donne un effet puissant ». En conclusion d'une conférence relative à ce film, il indique avoir recherché « une coïncidence, une relation entre la couleur, la plastique, le mouvement et le son »¹³.

Les icônes et les fresques fournissent, à l'état de fragments, des éléments pour le film. Les motifs iconographiques et plastiques utilisés à l'état de transcriptions dessinées et de papiers découpés rejoignent des motifs iconographiques (des chevaux¹⁴, des cavaliers, des architectures), des symboles (calice, pain), des motifs métaphoriques (les nuages noirs pour les cavaliers), des termes plastiques (formes, couleurs, textures, motifs plastiques), des modes spécifiques de construction de l'espace.

Norstein puise dans le registre des icônes et des fresques de l'école de Novgorod, caractérisé par l'éclat des couleurs employées, en particulier des rouges et des pourpres (notamment dans les représentations de Saint-Georges). Le motif du cavalier est également très répandu dans les icônes qui relatent des scènes de bataille, telles que la *Bataille des habitants de Novgorod et de Souzdal* (ou *La défense de Novgorod contre les cavaliers de Souzdal*). Norstein emprunte à ces représentations quelques éléments d'architecture, la figure du cavalier ou du groupe de cavaliers, ainsi que la combinaison de couleurs blanc-rouge qui leur est associée (drapeau rouge, cheval blanc, fond rouge). Ces emprunts assurent de la relation, que Youri Norstein entretient avec les artistes russes ou d'origine russe du début du XXe siècle tels que Vassily Kandinsky (*Avec trois cavaliers*, 1911, *Homme sur un cheval*, *Etude pour Saint-Georges*, 1911), Pavel Filonov (*Mardi gras*, 1913-14), Marc Chagall (*Cavalier*, 1918), Kasimir Malévitch (*La cavalerie rouge*, vers 1930). Ivan Ivanov-Vano, collaborateur de Norstein pour *La bataille de Kerjenets*, a réalisé le film *Le petit cheval bossu* en 1947. Dans les dernières images du film, Norstein expose le chantier même de construction d'une tour, en renforçant, par le treillis de surface correspondant à l'échafaudage du chantier, un ornement de surface¹⁵. Ce thème est également récurrent dans l'iconographie russe, corrélé au sujet de la Cité de Dieu des bâtisseurs des églises. Une peinture célèbre de Nikolaï Roerich en fait

¹¹ Lors des entretiens qu'il a accordé à des critiques, lui-même s'est à plusieurs reprises exprimé sur ce point. 25 octobre – premier jour, par exemple, se réfère explicitement à des peintures de Filonov et de Malévitch.

¹² L'ouvrage *Sneg na trave* (La neige sur l'herbe), publié à Moscou en russe en 2003 réunit des conférences prononcées dans le cadre des cours pratiques dispensés à Tokyo à l'automne 1994 et des cours supérieurs des scénaristes et directeurs de films entre 1997 et 1998. Des extraits du livre peuvent être consultés sur le site Internet : <http://www.kinoart.ru>.

¹³ Voir les entretiens réalisés avec Youri Norstein, communiqués sur le site Internet <http://www.kinoart.ru>.

¹⁴ Les formes et les couleurs des motifs iconographiques relèvent de systèmes de codifications. Denis l'Aréopagite nous renseigne, par exemple, sur le sens des formes et couleurs des chevaux : « en ce qui concerne la forme des chevaux, on doit penser qu'elle manifeste leur obéissance et leur docilité ; quant à la couleur, s'ils sont blancs : leur éclat, aussi proche qu'il se peut de la lumière divine, rouge : leur incandescence et leur activité, etc. » (Sendler, 144).

¹⁵ Cette configuration évoque la série des œuvres que Fernand Léger réalise sur le thème des *Constructeurs*, autour des années 50.

d'ailleurs état. Par le recours aux motifs iconographiques du cavalier et de la tour, Norstein établit un lien entre les ancrages historiques (les tribus nomades des grandes plaines herbeuses, le siège des villes fortifiées, la construction des villes), les données culturelles (la place des chevaux dans les légendes et les contes populaires) et artistiques (les icônes, les œuvres d'artistes de l'avant-garde russe) de son pays.

D'un point de vue plastique, Norstein prend prioritairement en compte les modes spécifiques de construction de la représentation de l'espace des icônes, les marques d'érosion ou d'effacement qui les affectent parfois et quelques motifs chromatiques.

Les icônes et les fresques russes, à la suite des représentations byzantines, mettent en œuvre des modes spécifiques de construction de la représentation de l'espace. Les artistes ont notamment recours aux perspectives inversées et axonométriques. Les procédés utilisés par les artistes byzantins contribuent à réduire la profondeur illusoire, à rapporter les éléments de décor architectural ou paysager, ainsi que les groupes de personnages étagés, à un même plan. Cet effet est renforcé par le fait que les différents éléments sont simplement juxtaposés les uns aux autres. Ils sont traités indépendamment les uns des autres, du point de vue d'une coordination perspectiviste globale. La réduction de l'espace à la surface est une constante de l'art byzantin¹⁶ (Du fait d'une absence de raccourci, les surfaces sont traitées comme des ornements, de manière presque frontale. Panofsky, à l'étude de ces motifs, précise que la ligne devient le moyen privilégié d'expression graphique. Elle «éprouve son sens dans la délimitation et l'ornementation des surfaces. Elle n'est plus l'indice d'une spatialité immatérielle, mais elle est la surface bidimensionnelle du support matériel de l'œuvre»¹⁷).

Norstein exploite, dans le chantier d'un cinéma d'animation plasticien, des formes de détournement de ces principes de construction. En empruntant les modes de construction de l'espace des icônes et des fresques byzantines, il interroge le modèle de la perspective linéaire. Il aboutit ainsi à des solutions plastiques comparables à celles qu'ont pu proposer Picasso dans ses réalisations de la période du cubisme analytique (*Usine à Horta de Ebro*, par exemple, en 1909) et Malevitch dans les *Architectones*, les *vues aériennes* ou son *Projet de gratte-ciel pour la ville de New York* (1926). Ce travail de surface est renforcé au moyen de la couleur. La couleur de surface ou la couleur-fard illumine le tableau et le contrarie en même temps, dans la mesure où la couleur «maquille» le dessin.

Norstein exploite les signes d'altération des icônes et des fresques. Il sélectionne certaines zones, en cadrant au plus près de ces espaces où opèrent les relations entre support, matière et manière, dégagant des fragments plus ou moins autonomes. Il fait «remonter» en quelque sorte le fond matériel à la surface et accuse le travail chromatique et textural de ces espaces au moyen d'interventions plastiques. En retenant des icônes les craquelures, les poussières plutôt que l'or, l'artiste associe, au point de les rendre indiscernables, les «masques de l'opération» et les marques de l'altération¹⁸. Dans la dynamique du film, les figures des cavaliers sur le champ de bataille surgissent de ces traces et de ces trames. Ce sont elles qui les modèlent, suivant des termes plastiques (fragmentation, superposition, dilution) qui participent à la définition même d'une forme de mouvement. Le prélèvement d'espaces érodés ouvre le jeu plastique vers un brouillage des lignes de contour des figures, vers la saisie pleine d'une

¹⁶ Voir sur ce sujet : Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, P.100.

¹⁷ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, P.108. Comme l'a très bien exposé le cycle de films présenté au Musée de Louvre en 2002 (du 21 novembre au 4 décembre) – en projetant notamment ce film de Norstein, aux côtés de *Ivan le terrible* (1943-45) d'Eisenstein, *Andrei Roublev* de Tarkovski (1966-67), « le cinéma occidental s'est presque naturellement coulé dans le moule de la perspective » hérité de la peinture italienne et flamande du quattrocento (XVe siècle).

¹⁸ Gaëtan Picon évoque dans ces termes le travail de Jean Dubuffet : « les masques de l'opération et les signes du périssable sont indiscernables les uns des autres » (*Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970, p.62).

couleur substance, une couleur informée par les deux régimes des altérations et des opérations. Norstein cherche ainsi, selon ses propres termes, à nous faire « comprendre le caractère des figures que l'on sent de manière tactile, de la paume de la main »¹⁹. La couleur force le trait, en rupture avec toute entité géométrique. L'espace du tableau, siège des coordonnées codifiées du cadre et de la partition géométrique réglée du plan, se fracture au bénéfice de l'espace de la peinture. La couleur devient fourmillement, tournoiement, scintillement ou jaillissement. Elle tient à tout ce qui la manipule, l'oriente. Elle adhère en même temps à la matérialité des premières strates du support peint. La scène de la bataille, scène centrale du film, se comprend comme l'expression d'une durée qui conjugue le travail de peinture et le travail du temps.

Ce travail de surface, qui évacue la profondeur illusoire attachée à la représentation, privilégie des motifs plastiques, graphiques, texturaux et chromatiques. Les lignes hachurées, les réseaux plus ou moins denses de traits constituent des systèmes graphiques homogènes. Des courbes et des contre-courbes se répondent, pouvant évoquer les contrepoints que Mondrian mettait en scène dans sa série des *Arbres*. Des semis de taches, une dispersion fluide de macules, des réseaux de craquelures organisent l'espace des textures. Dans les domaines du rouge, du noir, du blanc ou du bleu s'engagent des processus d'intensification de la couleur qui conduisent à des écrans rouge ou blanc, se déploient des systèmes de couleur en contraste. Ces motifs plastiques caractérisent l'image-mouvement et font du film un travail sur le temps. Les espaces de couleur (plutôt que les plans) se déroulent de proche en proche suivant l'expression d'une coulée plastique. Norstein nous donne à reconnaître l'expression d'un flux, un enchaînement de taches et d'accents graphiques discontinus, au travers desquels les marques d'érosion se diffusent, parfois se figent. Le mouvement fait corps avec l'activité plastique. Il s'accorde aux changements d'états successifs que provoquent les opérations de fragmentation, de dislocation, de dilution, de dispersion ou d'accumulation. Il porte l'usure et l'éclat. Il manifeste l'irréversibilité qui constitue une marque tangible de l'œuvre du temps. En cela et sur ce point, les matériaux choisis pour le film en constituent déjà un échantillon. Ils donnent le ton. Ils sont utilisés comme surface craquelée, rayée, maculée, comme rouges vifs ou ternes, afin que Norstein, à partir de là, crée de nouveaux espaces de texture et de couleur-mouvement.

Dans les propos qu'il a eu l'occasion de tenir au sujet de ce film, et en particulier en ce qui concerne le passage de la chevauchée de l'armée des ennemis « à travers les vagues colorées » (comme il le déclare lui-même), Youri Norstein insiste sur l'usage d'un modèle spécifique d'organisation de l'espace : « ces vagues colorées sont à l'image des steppes herbeuses²⁰. Mais l'image n'a rien à voir avec cette herbe. Nous créons, dans le film, une masse plastique compacte »²¹. Il fait ici le lien avec les recherches plastiques des artistes de l'avant-garde russe des années 1920. Dans un entretien relatif à *La bataille de Kerjenets*, il déclare avoir examiné avec beaucoup d'attention *La cavalerie rouge* de Malévitch. Celle-ci a probablement inspiré les scènes de courses de cavaliers du film pour leur sujet, et plus encore pour le mode d'organisation et de construction spatiales.

Il a notamment remarqué que « les cavaliers galopent au-dessus des lignes horizontales des champs » ; ce qui provoque « un effet incroyable d'espace », ce qui permet « d'ouvrir la perspective ». Il ajoute :

¹⁹ Voir les entretiens réalisés avec Youri Norstein, communiqués sur le site Internet <http://www.kinoart.ru>.

²⁰ Les steppes mongoles ou cosaques se caractérisent par des plages herbeuses rases. Lorsque l'herbe est sèche, ces landes herbeuses sont brassées par le vent, l'herbe en « flocons » se détache et s'envole.

²¹ Voir les entretiens réalisés avec Youri Norstein, communiqués sur le site Internet www.kinoart.ru.

« Si la tâche consiste à dessiner un paysage qui traverse la surface du tableau (en profondeur), nous pourrions exprimer cette profondeur illusoire avec un autre motif, par exemple un alignement de pylônes d'électricité jusque dans le lointain (...). Il existe d'autres modes de construction de l'espace, en particulier lorsque la ligne d'horizon coïncide avec le sommet d'une colline. Cette coïncidence sur la ligne d'horizon de la terre et du ciel génère une énergie propre à la tension des espaces de la peinture. En s'élevant juste au-dessus de la ligne d'horizon, un autre espace s'ouvre : l'énergie de l'horizon se transforme en une clarté (...). Il suffit (comme dans les peintures de Malevitch des années 1920 : vers la conquête de l'espace de la peinture) de dessiner d'autres lignes, et tout de suite l'espace s'ouvre ». « En créant *La bataille de Kerjenets*, je me suis souvenu de cette résolution plastique. J'ai demandé au peintre de dessiner des sinusoïdes qui ressemblent aux vagues, chacune de couleur différente. Je prévoyais ensuite de les mêler. Sur l'écran, les sinusoïdes entrent en conflit. (...) Les vagues colorées flottent parallèlement et tout le plan du film respire en même temps »²².

Norstein renoue ici avec les procédés des artistes qui inventaient, sur des « corps » informels, des « corps sans surface », tels que les nuages, les marbres, les rochers ou les planches de bois rainurées, quelques scènes imaginaires (au moyen de surlignements, d'écorchures ou d'éclats, d'élimination). Ce sont les scènes de bataille qu'y décelait Léonard de Vinci, les forêts qu'y projetait Max Ernst, les personnages et les animaux qu'y découvrit Delacroix²³, les figures qui se révélaient aux regards d'André Masson et d'Henri Michaux. La couleur actrice de Norstein, qui marque les « sillages » des formes plutôt que les formes elles-mêmes, répond à la ligne vecteur d'André Masson, pour lequel il s'agit de « peindre des forces ». Il marque des affinités avec les artistes intéressés par la représentation ou l'expression de phénomènes atmosphériques ou de situations catastrophiques, de tourbillons, de déluges, de turbulences, de bouleversements géologiques, à rebours de l'ordre de la linéarité. Vinci décrit dans ses *Carnets* une tempête : « Les crêtes des vagues marines commencent à descendre à leur base et battent, en s'y frottant, les concavités de sa surface ; et l'eau soumise à cette friction, quand elle retombe en menues particules, se change en un épais brouillard et se mêle au cours des vents, telle une fumée onduleuse ou un nuage sinueux »²⁴. Paul Valéry décrit cette expérience du peintre Degas : « On prétend qu'il a fait des études de rochers *en chambre*, en prenant pour modèles des tas de fragments de *coke* empruntés à son poêle. Il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner soigneusement le site ainsi créé par le hasard qu'avait provoqué son acte »²⁵. Les nuages noirs dans le film de Norstein prennent sur le champ du décor, en déstabilisent le « cristal » ou entrent en conflit avec lui²⁶, vont du côté « des formes évanescences de la fumée », suivant le régime de la variété, de l'improbabilité, de la complexité : « le tourbillon liquide – détrônant l'ordonnement du cristal – est devenu le modèle [de l'organisation cellulaire], ainsi que la flamme de bougie, quelque part entre la rigidité du minéral et la décomposition de la fumée »²⁷. Les intensités chromatiques s'accordent à l'expression de ces atmosphères.

Dans le film, le décor se résume en premier lieu au plan de travail orné de fragments d'images d'icônes et de fresques, à un fond qui prend le dessus au moment de la création de l'imagemouvement. Les papiers découpés, matériaux du film, sont utilisés pour « fixer » des éléments

²² Voir les entretiens réalisés avec Youri Norstein, communiqués sur le site Internet www.kinoart.ru.

²³ « Je remarque dans les rochers à formes humaines et animales de nouveaux types plus ou moins ébauchés », note Delacroix dans son *Journal* (Tome III, Paris, Plon, 1893, p.54 – voir également p.56).

²⁴ Hubert Damish, *Théorie du nuage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.192-193

²⁵ Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1938, 2^e édition, p.76.

²⁶ Suivant le sens que prête Atlan à ce terme : exprimant l'ordre répétitif, la régularité, la redondance – et suivant ce que Norstein prête à l'espace ciel dans *La cavalerie rouge* de Malevitch : il le qualifie de « cristal » et souligne « l'ambiguïté » que crée la rencontre du ciel et des cavaliers, du cristal et de la masse plastique (Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Editions du Seuil, 1979).

²⁷ Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Editions du Seuil, p.5.

du décor et de l'espace de la peinture en relation dialectique, entre organisation hiérarchique (une forme sur un fond, une scène sur fond de décor) et travail de surface, entre décor de surface et dessin de surface. Globalement, la tension s'exprime entre un décor cadre de scène et un décor dessin de surface, entre une fonction décor qui s'accorde à la régulation d'un treillis ou d'une trame de fond et une fonction décor orientée vers le modelage de l'espace, une déclinaison en couches de couleurs et de textures. Au début du film, Norstein inscrit des représentations de villes empruntées à l'iconographie des icônes et des fresques, qui se comprennent en fond de scène comme des décors, au regard de la situation centrale et prédominante (du fait d'une variation d'échelle) de certains personnages (la Vierge par exemple). Ailleurs, les toiles de fond, telles que les plages craquelées, « donnent le ton ». Les axonométries développent des ornements de surface.

Les mouvements fluides ou saccadés qui dessinent et entraînent les images, dans plusieurs passages, font « glisser » le décor vers le dessin de surface. Celui-ci déploie des dispositifs qui tiennent à l'homogénéité, à la dispersion, à l'effusion, plutôt qu'à des dispositifs d'encadrement dessinés d'avance sur le modèle du cube scénographique. Il joue ici le rôle d'espace d'accompagnement (plutôt que de support) et de résonance des espaces de couleurs. Le décor de surface va jusqu'à « réduire en poudres » le décor fond de scène. En dernier lieu, autour de l'épisode qui déroule le jeu de « la masse plastique compacte », le décor disparaît. Dans ce passage de la chevauchée, la masse plastique prend tout l'espace de l'image. Les sinusoïdes succèdent aux horizontales, les mouvements de couleur aux lignes directrices de la perspective. Il y a rupture dans la hiérarchisation des plans et disparition du décor. Cette plasticité, qui démonte les ressorts de l'espace du tableau, s'étend à l'espace scénographique et accorde au décor un nouveau statut. Cette « résolution plastique », suivant les termes de la « masse plastique », réactualise le débat entre dessin et coloris qui a eu cours au XVII^e siècle. Cette « ouverture de la perspective » rejoint l'expression d'un « moelleux » de la peinture, en phase en particulier avec le procédé du clair-obscur, qui se démarque du « sec » de la perspective linéaire (suivant les termes employés par les encyclopédistes du siècle des Lumières)²⁸. Ce passage se caractérise par la mise en œuvre d'une dialectique matérielle de la profondeur et de la surface, qui met au contact la couleur de surface avec la couleur de la chair. Le décor, à l'exemple de la peinture²⁹, n'est qu'un fard. La couleur-fard « maquille » le décor de manière « sensible, tactile, visible, à base de pâtes et d'onguents, d'authentiques pigments »³⁰ pour en faire un ornement. Norstein jalonne le film de ces marques sensibles où l'icône s'efface derrière l'onguent, un matériau se substitue à un autre, où les formes se retranchent derrière les volutes de fumée et les tourbillons liquides, où le décor cède sa place à l'ornement, où la couleur chasse le dessin, où la couleur de surface rencontre le coloris, jusqu'au seuil d'une « masse plastique compacte » qui met les chairs à vif.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

²⁸ Les rouges, palpant entre le « sourd » et « l'éclat », battent la mesure, prennent l'espace, « passent la mesure » (Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 1999, p. 205), dans le sens où la couleur « maquille » le dessin linéaire et perspectif, la coordination sur le mode fragmentaire des images du film, l'organisation hiérarchique des plans suivant la fonction décor.

²⁹ « la peinture n'est qu'un fard », écrit Roger de Piles en 1708.

³⁰ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 1999, p. 205.