



Faculté de théologie (TECO)

L'art cinématographique d'Andreï Tarkovski et ses enjeux théologiques

Thèse réalisée par
Jean-Luc Maroy

Promoteur
Arnaud Join-Lambert

Lecteurs
Walter Lesch
Olivier Riaudel
Sébastien Fevry
Jérôme Cottin

Année académique 2015-2016
Doctorat en théologie



Périphérie de Città Ducale, *Église dans l'eau*, novembre 1982.

Polaroid d'Andreï Tarkovski, avec l'aimable autorisation de l'Institut Andreï Tarkovski

*A toutes les victimes des holocaustes et génocides dont la mémoire
s'est perdue*

Vous savez interpréter l'aspect de la terre et du ciel ; mais ce
moment-ci, pourquoi ne savez-vous pas l'interpréter ?
Luc 12,56

Le sens de l'art est la recherche de Dieu dans l'homme
Andreï Tarkovski

Il ne serait de temps pensé que raconté
Paul Ricœur

Pour savoir, il faut s'imaginer
Georges Didi-Huberman

REMERCIEMENTS

A mon promoteur, Arnaud Join-Lambert, pour la qualité de ses remarques ; aux professeurs du groupe de recherche *Cinespi* qui m'ont conseillé et encouragé dans ma recherche ; à Georges Jacques pour sa relecture attentive ; à Charles Hubert de Brantes pour son aide documentaire ; à Paulo Rodrigues pour son aide technique et ses conseils ; à ma famille et amis ; aux chrétiens de l'Unité pastorale de Jette et aux membres de la formation au diaconat permanent pour leur soutien, intérêts et questions ; à tous les artistes du groupe « Art et Spiritualité » de Rhode saint Genèse à qui j'ai pu partager ma recherche si souvent.

RÉSUMÉ

L'œuvre du cinéaste russe Andreï Tarkovski est complexe et exigeante. Elle demande, comme le dit le philosophe Hans-Georg Gadamer à propos de l'art, de « séjourner » auprès d'elle pour qu'elle délivre petit à petit la profondeur de son sens. Cette œuvre pousse jusqu'en ses retranchements la question de l'analyse et de l'interprétation, dont la tradition critique accompagne la production des films dans l'histoire du cinéma. Tarkovski a construit un art très personnel, fondé sur une conception poétique du cinéma cherchant à exprimer « la vérité de la vie », un art tendu vers l'absolu dont le temps est la matrice essentielle. L'esthétique tarkovskienne forgée et théorisée tout au long de sa carrière est donc d'un grand secours pour comprendre ses films. En se penchant sur *L'Enfance d'Ivan* et *Le Sacrifice*, nous pouvons apprécier la richesse d'une production qui tend à rencontrer les grandes questions qui se posent à l'humanité en la fin du XX^e siècle. Plus particulièrement, et surtout dans son dernier film, analysé ici dans son intégralité, Tarkovski met en évidence la crise spirituelle que traverse l'humanité et qui met en danger son existence. Un tel film est riche d'enjeux théologiques ; du rapport de l'art à la théologie, de motifs apocalyptiques et eschatologiques, du rapport entre *matière* et *esprit*, entre *logos* et *ratio*. Ce qui préoccupe particulièrement le cinéaste, c'est que le développement de la civilisation laisse en jachère les besoins spirituels de l'humanité. L'art tarkovskien tend, à son corps défendant peut-être, à renouer avec un courant prophétique présent depuis longtemps dans la littérature religieuse russe, confrontant la question de la foi avec celle de la modernité.

Mots-clefs : Religion, cinéma, apocalypse, eschatologie, Tarkovski, spiritualité, théologie, art, culture

ABSTRACT

The artwork of the Russian director Andrei Tarkovsky is complex and demanding. It asks, like says the philosopher Hans-Georg Gadamer in connection with art, “to remain” near it so that it gradually delivers the depth of its meaning. It pushes until in its limits the question of the analysis and the interpretation. Seeking to express “the truth of the life”, Tarkovsky built a very personal art, based on a poetic design of the cinema, an art tending towards the absolute whose time is the essential matrix. Esthetics of Tarkovsky, forged and theorized through his career, is a great help to understand his films. While leaning on *The Childhood of Ivan* and *The Sacrifice*, we can appreciate the wealth of a production which tends to meet the big questions that arose for humanity in the end of the 20th century. More particularly, and especially in his last film analyzed here in its entirety, Tarkovsky highlights the spiritual crisis that humanity grapples with and which endangers his existence. Such a film is rich in theological challenges: rapport of art to theology, apocalyptic and eschatological reasons, relationship between material and spirit, *logos* and *ratio*. What worries the director in particular is that the development of civilization leaves the spiritual needs of humanity in fallow. The art of Tarkovsky tends to join again with a prophetic tendency, present for a long time in the Russian religious literature, but facing now the question of the faith in the context of modernity

Keywords: Religion, cinema, apocalypse, Tarkovsky, spirituality, theology, art, culture.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Mouvements de caméra

CONTRE-PLONG : Contre-plongée
EXT. : Extérieur
INT. : Intérieur
PANO. : Panoramique
PANO DG. : Panoramique droite-gauche
PANO GD : Panoramique gauche-droite
PLONG. : Plongée
TRAV. : Travelling
TRAV ARR. : Travelling arrière
TRAV AV. : Travelling avant
TRAV DG. : Travelling droite-gauche
TRAV GD. : Travelling gauche-droite

Cadrage et autres indications techniques

ES. : Effets spéciaux
GP : Gros plan
HC : Hors-champ
IN : (Pour le son) : Dans le champ
NB : Noir et Blanc
Off : (Pour le son) : Sans lien avec la diégèse
PA. : Plan américain
PE : Plan d'ensemble
PG : Plan général
PM : Plan moyen
VO : Version originale

Œuvres d'Andreï Tarkovski

FC : De la figure cinématographique
JO : Journal (1978-1986)
OCC I : Œuvres cinématographiques complètes, Tome I
OCC II : Œuvres cinématographiques complètes, Tome II
TS : Le Temps Scellé

Autres

PCMS : Andrei Tarkovsky, A photographic Chronicle of the Making of *The Sacrifice*

RELECTURE D'UN PARCOURS DE RECHERCHE

La première fois qu'il nous a été donné de voir *Le Sacrifice* d'Andreï Tarkovski, ce fut lors d'une projection organisée par les pères jésuites du Collège S. Michel à Bruxelles en 1988 au cours d'un cycle « cinéma et spiritualité ». Nous y avons été bouleversés, non seulement par les qualités cinématographiques intrinsèques du film, mais aussi par son propos sur le risque d'une catastrophe atomique, pesant comme une épée de Damoclès sur les sociétés occidentales, spécialement en Europe, dans les années 1980. Dans le film, Alexandre, le personnage principal, obtenait de Dieu que la menace fût écartée, non sans visiter une mystérieuse « sorcière », suite à quoi il faisait vœu de silence et brûlait sa maison. Au lieu que ce soit « la maison commune » européenne qui brûle, c'était celle d'un homme dont la conscience du temps était transformée. La dimension christique apparaissait avec clarté dans la prière d'Alexandre, face à une menace qu'il s'agissait de conjurer.

En cherchant un sujet de thèse en théologie pratique en lien avec le cinéma, Tarkovski s'est imposé à nous par des biais supplémentaires : véritable penseur de l'art cinématographique, il était encore un des rares cinéastes à indiquer clairement l'étendue de la crise spirituelle affectant le monde russe et occidental contemporain. Le simple fait de mettre en évidence, dès le début des années 1980, une crise spirituelle qui touche des mondes culturels et politiques aussi différents a attiré notre attention. Restait cependant à s'affronter à l'exercice difficile de l'interprétation de ses films et à mettre en valeur leur dimension spirituelle. Ainsi se dessinait notre problématique : la théologie peut-elle apporter une valeur ajoutée à la tradition analytique et interprétative de l'œuvre tarkovskienne alors que celle-ci alerte sur la perte du sens de la vie dans la modernité ? Art et théologie peuvent-ils ici dialoguer, et à quelles conditions, en vue de quels fruits ?

Si les premiers films du cinéaste apportaient déjà, à travers la mise en place d'un dispositif esthétique et leurs thématiques, des éléments probants, soulignant l'intérêt d'une telle question, le dernier film du cinéaste, *Le Sacrifice* (1986) ouvrait des horizons encore plus vastes. Mais comment avancer dans l'art difficile de l'interprétation ?

Plusieurs exigences se sont imposées à nous pour faire avancer notre recherche. La première a consisté à étudier les conceptions du réalisateur en matière artistique (Ch. 1). Nous verrons que Tarkovski,

né d'un père poète reconnu en Russie, a approfondi la dimension poétique de l'art cinématographique, et en particulier son essence temporelle : l'art propre au cinéma est de *fixer* le temps pour le restituer dans « la vérité de la vie » des hommes, enrichi d'interprétations. En s'adressant à la sensibilité des spectateurs, plutôt qu'à leur raison, Tarkovski tâche d'évoquer un monde plus grand que ce qui apparaît dans le film, pour faire surgir un lien de foi entre les hommes et Dieu. Les commentaires de Tarkovski sur ses films sont toujours précieux et ouvrent parfois des horizons étonnants, ainsi lorsqu'il parle de la nostalgie comme d'une « impuissance devant le monde, cette douleur de ne pouvoir transmettre sa spiritualité aux autres hommes »¹. Spontanément notre culture n'associe pas la nostalgie à la difficulté de communiquer sur la spiritualité. Il faut ajouter que ce n'est pas la seule manière dont le cinéaste parle de la nostalgie. Antoine de Baecque résume bien la situation particulière de Tarkovski : « Tarkovski a traversé le cinéma en étranger, livrant une œuvre d'étrangeté. (...) Tarkovski est-il trop grand pour être enfermé dans un art ? »² Le premier chapitre peut ainsi être considéré comme introductif, il permet d'élucider quelque peu cette « étrangeté ». Il précède ceux qui se penchent directement sur la question de l'interprétation et de l'analyse, en rapport avec plusieurs films de Tarkovski, avant d'aborder les questions théologiques.

Préoccupé par la question de l'interprétation, il nous a semblé pertinent de l'aborder d'un point de vue philosophique. L'herméneutique s'est présentée tout naturellement à nous alors que cette discipline établit un rapport particulier avec les œuvres d'art, et scrute les savoirs et pensées (Ch. 2). D'autant que la théologie pratique utilise aussi une méthode empirico-herméneutique dans ses travaux³. C'était aussi l'occasion de rapprocher le monde philosophique de celui du cinéma, comme d'autres ont pu le faire (Juliette Cerf, *Cinéma et philosophie*, 2009). Toute œuvre artistique contient implicitement des points de vue philosophiques et l'œuvre de Tarkovski n'y échappe pas. Nous le verrons dans la partie théologique en abordant brièvement la philosophie religieuse russe.

Avec l'herméneutique, nous avons voulu vérifier d'une part la *singularité* de l'œuvre d'art face aux exigences rationnelles des

¹ L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 110.

² A. DE BAECQUE, *Andreï Tarkovski*, p. 117.

³ J.-G. NADEAU, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, p. 227.

sciences et des techniques qui s'intéressent avant tout, non pas à ce que l'on peut imaginer ou pressentir, mais à la forme, la matière, au fonctionnement, à la structure, au factuel et au style. Hans Georg Gadamer nous a offert ici un cadre conceptuel cohérent (*La philosophie herméneutique*, 1996 ; *L'art de Comprendre. Écrits II*, 1991). Selon le mot de Jean Grondin (*A l'écoute du sens*, 2011), le philosophe a permis à la pensée de redécouvrir d'autres voies de vérité que celles de la science, spécialement à travers l'art et l'histoire. L'art, et la culture en général, dépassent de loin le besoin de divertissement que l'homme éprouve naturellement, mais contribue de manière essentielle à la question du sens de l'existence. L'homme ne se comprend lui-même que dans la mesure où il *séjourne* auprès d'œuvres qui délivrent progressivement leurs secrets, ouvrant un espace de dialogue à la compréhension de soi. C'est justement parce qu'il y a un « réel » qui résiste à la rationalité que l'interprétation est nécessaire (de la même façon qu'on a parlé d'un *réel du cinéma* à la différence d'un *cinéma du réel*). Gadamer prend note du fait que subjectivité et objectivité ne se laissent pas facilement dépasser dans l'interprétation de l'œuvre d'art, alors que de son côté, l'artiste mesure sans cesse son implication vis-à-vis de l'objet qu'il crée tout en désirant son autonomie. Les physiciens qui se penchent sur le monde quantique ne disent pas autre chose. En fait, l'œuvre d'art requiert l'implication et de son auteur, et de l'interprète, du critique comme du spectateur pour délivrer du sens, ce qui n'est pas le cas d'autres réalités (fabriquées industriellement par exemple). Son caractère *éminent* consiste en particulier à suspendre l'effort cognitif pour capter l'esprit lui-même. On comprend, à ce stade, que Suzan Sontag dans son essai *Against Interpretation* rappelle le rapport fondamental à la sensibilité, que suscite l'œuvre, avant toute rationalisation ou compréhension. In fine, Gadamer réussit à établir que l'œuvre d'art *s'accomplit* dans l'interprétation. Cette idée d'accomplissement nous a paru être riche de promesses : ouvrant une voie renouvelée au travail théologique lui-même, l'interprétation des œuvres d'art appelle la théologie à se situer dans un cadre interprétatif, à l'écoute de la Parole de Dieu qui ne peut s'accomplir sans l'homme et qui appelle à la grâce. La théologie est aussi poussée à interpréter les signes de la présence de Dieu dans l'histoire (Jean-Guy Nadeau, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, 2007).

Ricœur, de son côté (*Le conflit des interprétations*, 1969), montre que l'être fini a une capacité de se transcender lui-même, parce qu'il se situe toujours devant un horizon du monde qui le requiert, dans

lequel il place tout ce qui existe, et tout ce qui advient (il s'agit de « l'ontologie de la compréhension »). Mais Ricœur veut positionner ce préalable à toute connaissance, y compris vis-à-vis du langage, et la manière dont celui-ci appréhende les réalités humaines. Par le symbolique, le langage se dote d'une articulation qui permet au plan sémantique de maintenir un lien entre le sujet et la réalité qui le dépasse et qu'il cherche à comprendre. Par le plan réflexif, le langage permet le retour sur soi, « finalité de l'herméneutique » par lequel le sujet réfléchit aux moyens qu'il utilise pour sa propre compréhension de lui-même. Même le *Cogito*, pour se ressaisir, ne peut pas faire l'économie d'un déchiffrement de son être au monde, de tout ce qui le relie aux autres, à Dieu pour le croyant. Ces deux plans sont en interaction constante et révèlent deux limites. D'abord celles de l'archéologie du Sujet freudien (*De l'interprétation*, 1965) qui accentue les déterminations du moi, puis celles du téléologique hégélien qui systématise le triomphe de la rationalité sur la compréhension de soi et des autres. Mais la raison est toujours en devenir, toujours imparfaite et appelle à une eschatologie qu'elle ne peut se donner à elle-même. Ricœur veut faire retrouver au « Je » ce dont il avait été dépouillé : sa propre liberté de se comprendre lui-même indépendamment des déterminismes, mais en se reconnaissant aussi dans tout ce qui existe et qui constitue son « moi » ; il s'agit d'arbitrer des interprétations en conflit. Le temps lui-même est requis : il n'est *de temps pensé que raconté* par un sujet, ce qui ouvre autant à l'archéologie qu'à la finalité de l'œuvre d'art : le sens doit être donné à l'homme, il ne le produit jamais par un *Cogito* isolé de tout et de tous. La pensée de Ricœur s'est peu développée dans le champ de l'esthétique mais un texte d'entretiens (*La critique et la conviction*, 2010), permet au philosophe de déployer sa pensée. Pour Ricœur, l'expérience de l'art est toujours l'expression d'une singularité et demande d'être reçue comme tel par celui qui la regarde ou l'écoute ; c'est le partage d'une même émotion qui est en jeu, à la fois sa perception, sa transmission et sa réception. Les œuvres d'art abstraites disent peut-être plus que les figuratives l'acte de peindre lui-même et ce que ce champ recouvre dans l'espace de la modernité. Enfin, au terme de son étude sur le langage du mal (*Le symbole donne à penser*, 1960), Ricœur ouvre une perspective que, semble-t-il, il ne poursuivra pas plus tard dans les mêmes termes : l'herméneutique pourrait être une réponse à la crise de sens qui traverse la modernité. Il a pu penser que la question relevait davantage de la théologie que celui de la

philosophie (impliquant un type de langage symbolique qui déborde le rationnel).

Nous ne pouvions pas cependant, étudiant des œuvres cinématographiques, faire l'impasse sur ceux qui font métier d'en comprendre les mécanismes, qui s'affrontent à l'analyse et à l'interprétation filmique (Ch. 3). Nos auteurs principaux ont été Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye (*Précis d'analyse filmique*, 2012) ; Jacques Aumont et Michel Marie (*L'analyse des films*, 2014). Ceux-ci ont publié encore avec Alain Bergala et Marc Vernet un autre ouvrage important (*L'esthétique du film*, 2008). Les questions philosophiques nous sont réapparues, cette fois en découvrant la tentative structuraliste et sémiologique de l'analyse avec Christian Metz (*La grande syntagmatique du film narratif*, 1966). Nous avons voulu ensuite en interroger les possibilités et limites. Celles-ci, outre qu'elles étaient indiquées par les auteurs évoqués plus haut, étaient aussi le fait de Deleuze (*L'Image-temps*, 1985), ou des interprétations de la *Nouvelle Vague* (*La politique des auteurs*). Enfin, nous avons interrogé l'analyse figurale à partir de Luc Vancheri (*Les pensées figurales de l'image*, 2011). Cet exercice fondamental avait pour but d'éviter le piège qu'évoque Umberto Eco (*Les limites de l'interprétation*, 1992), à savoir que l'intérêt pour l'auteur peut masquer une stratégie pour chercher à authentifier des interprétations personnelles. Dans ce cas, c'est finalement l'œuvre qui est oubliée, d'où, pour Eco, la primauté du sens littéral. Le travail de l'interprétation s'ancre donc dans une lecture de l'œuvre et du sens qui y apparaît, sans ignorer ni l'intention de l'interprète, ni celui de l'auteur : il y a une « tripartite » du sens qui déborde subjectivité et objectivité en recourant à l'altérité au cœur du processus. Les observations de Daniel Arasse dans le domaine de l'histoire de l'art (*On n'y voit rien*, 2000) ont affiné en nous la question du « voir » : toute interprétation suppose un regard prémuni contre toute idéologie qui délivrerait le sens a priori et oblige l'interprète à s'investir lui-même dans la démarche ; c'est ici que l'histoire de l'art et les pensées figurales de l'image trouvent un terrain de rencontre en accordant la primauté à la notion de « figure » comme réseau de signes. Si l'analyse cinématographique a connu le moment sémiologique, elle ne s'y est heureusement pas cantonnée, s'ouvrant aux multiples points de vue et approches par lesquels il est possible de voir un film (esthétique, symbolique, sociohistorique, etc.). L'analyste aujourd'hui n'aura cependant pas oublié la rigueur avec laquelle il doit tâcher de rendre compte de son interprétation constamment en lien avec le film

qu'il travaille. Dans un bref bilan phénoménologique, nous montrons que l'analyse sémiologique offre un bilan mitigé ; les codes utilisés, tout en fournissant des points d'appuis critiques sur le cinéma n'épuisent pas la richesse de l'image, ni de ses ressources sonores.

Armé des découvertes que nous avons pu faire, nous nous sommes alors affronté aux premières œuvres du cinéaste (Ch. 4). Nous avons commencé par *Le Rouleau compresseur et le Violon*, film de fin d'études, puis *L'Enfance d'Ivan* (1962). Tarkovski mettait en place à travers eux son dispositif artistique en exposant des thématiques qui ne cesseront d'être travaillées ultérieurement. Dans le premier, il est impressionnant de voir que le cinéaste tente déjà de dépasser les clivages dans lesquels le cinéma soviétique s'était fourvoyé. Se réclamant surtout de Dovjenko, Tarkovski parvenait déjà à transcender la rencontre d'un ouvrier et d'un enfant violoniste autour de la question de l'art par des jeux de miroirs et de reflets sur l'eau, par une nostalgie du père disparu qui hante la mémoire. Dans *L'Enfance d'Ivan*, le réalisateur se saisissait à bras le corps de la nouvelle tragique de Bogomolov. Ivan, certes, est animé de sentiments de revanche et peut paraître monstrueux. Mais Tarkovski veut surtout faire méditer le spectateur sur l'enfance meurtrie et ses conséquences : à travers ses rêves, Ivan témoigne surtout d'un monde disparu, dont il est nostalgique, et que peut-être il redécouvre avant de mourir. Si cruaute il y a, elle est dans le chef de ceux qui pendent les enfants...

Mais c'est surtout *Le Sacrifice* (1986) qui a retenu notre attention par l'ampleur, la profondeur, et la radicalité de son propos (Ch. 5). De *L'Enfance d'Ivan* au *Sacrifice*, le parcours fut long (24 ans), et transforma profondément le réalisateur. Nous aurions pu prendre le temps d'analyser de manière transversale certaines thématiques qui apparaissent de film en film. Mais il nous est apparu de plus en plus clairement que *Le Sacrifice* était au sommet des préoccupations éthiques et spirituelles de Tarkovski, présentes par ailleurs dans toute son œuvre. *Le Sacrifice* de Tarkovski est une œuvre monumentale par les questions qu'elle pose, sa préparation s'est étalée sur bien des années, y compris à travers des événements vécus personnellement. A notre connaissance, aucune étude systématique de l'œuvre n'a été entreprise jusqu'ici. Bien des auteurs, pourtant, à travers articles, entretiens et chapitres de livres ont cherché à mieux comprendre le sens de ce film. Tarkovski lui-même, conscient de son importance, y consacre un chapitre dans son livre, *Le Temps Scellé*. Parmi les études les plus importantes ou les plus intuitives, mentionnons celles-ci :

From Sermon To Sacrifice de Maya Turovskaya (*Cinema as Poetry*, 1989), *Un père s'efface, un acte s'accomplit* de Michel Chion (*Andrei Tarkovski*, 2008), *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice* de Gunnar J. Gunnarsson (*Through The Mirror*, 2006), *Illusions of Sacrifice* de Nariman Skakov (*The Cinema of Tarkovsky*, 2012), enfin *Atmosphere* de Robert Bird (*Andrei Tarkovsky*, 2008). D'autres penseurs du cinéma tarkovskien se sont révélés incontournables comme M. J. Mondzain (*Tarkovski : incarner à l'écran*, 2004). L'analyse et l'interprétation du film ont constitué la part la plus importante de notre thèse qui a revêtu, en ce sens, un caractère exploratoire sans prétendre à l'exhaustivité.

Voici quelle fut notre méthode de travail quant à l'analyse du film. Un découpage après montage, présenté en annexe (Annexe I), a assis les éléments descriptifs et objectifs qui précèdent toute analyse. Nous avons commencé notre étude par une genèse historique de l'œuvre en nous appuyant sur un recoupement d'informations dans le *Journal* de l'artiste, *Le Temps Scellé* et le travail de Layla Garrett-Alexander qui fut interprète lors du tournage (*Andrei Tarkovsky, A photographic Chronicle of the Making of The Sacrifice*, 2011). L'analyse proprement dite a puisé dans deux traditions, l'une classique, qui découpe un film en séquence, scène et plan (Tableau en Annexe II) et l'autre, sémiologique, qui distingue les différents types de segments dans la diégèse (Tableau en Annexe III). Une corrélation était-elle possible ? Nous nous y sommes essayés (Annexe IV). Nous avons continué avec l'analyse de la bande son, en distinguant différents types de sons, puis avec le montage en essayant de repérer des césures possibles, des « Parties de film » (Raymond Bellour). La part la plus conséquente de notre travail a été d'effectuer une analyse par plan, sélectionnant ceux qui nous ont paru particulièrement révélateurs des différents sens qui affleurent dans le film. Ce travail est suggéré par Tarkovski lui-même qui filme dès le générique *L'adoration des mages* de Léonard de Vinci, sur un aria de Bach, proposant en cela plusieurs clés d'interprétation du film. L'importance du tableau a été bien signalée par Luc Vancheri dans la compréhension de l'œuvre. De manière transversale, nous avons encore travaillé sur un ensemble de thèmes récurrents : les rêves, le sommeil et l'éveil, la filiation, la réversibilité du temps, l'amour et le sacrifice, la folie.

C'était le défi de la prise en compte d'une œuvre intégrale, d'un objet esthétique insécable, dont on ne peut extraire toute la richesse d'un seul coup d'œil, mais seulement sur la durée, y compris celle de

l'analyse par différents angles et points de vue. « Aucun élément d'un film ne peut trouver de sens, pris isolément : l'œuvre d'art est le film considéré dans son ensemble »⁴, dit son auteur. Notre travail, en outre, ne s'est pas privé de relever certaines références à la littérature, aux essais, à l'histoire de l'art auxquels Tarkovski n'a cessé de puiser tout au long de sa vie, et qui éclairent parfois de manière décisive tel plan, telle mise en scène, tel dialogue. C'est la raison pour laquelle nous avons cité Pasternak (*Le Docteur Jivago*), Dostoïevski (*Les Possédés*), en nous attardant sur Pouchkine et Moussorgski, concernant le *Boris Godounov* qui fut monté à Covent Garden en 1983 par le réalisateur.

Restait ensuite à reprendre les questions posées par Tarkovski pour esquisser un ensemble d'enjeux théologiques (Ch. 6.). Notre démarche était inductive (de la réalité à la pensée) : les œuvres d'art sont parfois signes de réalités qui les dépassent, qui transcendent les intentions de leur auteur (comme le supposaient Chabrol et Rivette). Elles peuvent trouver un écho bien au-delà du monde cinématographique par les questions qu'elles posent. Sans surprise, le rapport entre art et théologie est arrivé en premier : qu'advient-il lorsque la théologie s'affronte à un langage si différent du sien, mettant en œuvre la sensibilité ? Ensuite, les motifs apocalyptiques du *Sacrifice* se sont imposés à l'étude pour soulever la permanence de la question eschatologique. Le cinéma peut-il être lui-même un art eschatologique ? Nous avons tenté d'y répondre quelque peu. Enfin, parce que l'œuvre du cinéaste joue d'un conflit entre *esprit* et *matière*, y découvrant les symptômes d'une crise de la vie spirituelle dans la civilisation occidentale, mais cherchant aussi sa résolution, nous avons mobilisé le dialogue *foi* et *raison* pour en explorer quelques implications à la lumière du *Sacrifice*. Pour éclairer notre propos, nous avons cru bon de rappeler que le débat est ancien dans la philosophie religieuse russe, qui a influencé le cinéaste, et nous avons voulu en montrer l'actualité à travers les études contemporaines de Jean-Yves Lacoste (*La phénoménalité de Dieu*, 2008).

Restait à élucider une question cruciale pour notre propos : dans quelle mesure l'œuvre tarkovskienne a-t-elle un caractère prophétique pour notre temps ? Nos dernières réflexions, sur le « temps de la Fin », toujours dans la partie théologique, lient ensemble deux certitudes de foi : la première concerne l'avènement prochain du Fils de l'homme,

⁴ Voir le point 1.3.4.4.

la seconde la théologie « des signes des temps ». L'une se porte en avant, dans un futur insaisissable, à partir des Écritures, l'autre scrute, ce qui, de ce futur, se prépare déjà au présent. Dans les deux cas, le temps constitue un enjeu fondamental : *comment interpréter le temps qui est le nôtre à la lumière du Christ ?* Deux possibilités s'ouvrent à l'humanité selon Tarkovski, soit une croissance spirituelle conjointe à la croissance matérielle, soit un risque, qui va en augmentant, d'anéantissement dû à la perte des raisons d'espérer et de croire. C'est ici que l'œuvre de Tarkovski dépasse celle du cinéaste et est plus grande que son art, tout est restant au seuil d'une réalité insaisissable, mais qui appelle peut-être justement à une manifestation. Ce dilemme renvoie la théologie à son propre questionnement, à son devenir, et à son positionnement dans le débat. En dédiant son dernier film à son fils avant de mourir, Tarkovski a opté pour l'espérance. Que l'avenir puisse lui donner raison.

CHAPITRE 1

L'ESTHÉTIQUE TARKOVSKIENNE

« Ne faut-il pas avant tout essayer de comprendre ce que l'auteur a voulu dire et, partant de là, voir les raisons de son choix pour telle ou telle forme ? »⁵

Après avoir distingué le mot esthétique, chez Tarkovski, de sa dimension analytique au cinéma, nous prendrons connaissance des sources tarkovskiennes telles qu'elles sont disponibles aujourd'hui. Dès lors nous entamerons un parcours, qui suivra pas à pas l'œuvre principale du cinéaste, *Le Temps Scellé*, qui résume ses principes artistiques fondamentaux. Ces principes nous permettront, plus tard, de mieux comprendre son œuvre filmique. Découvrons-en les aspects principaux : une réflexion sur l'art, l'artiste, et son époque, le souci constant du dialogue avec le spectateur, le cinéma comme art du temps, la fonction poétique du cinéma, la mise en scène des personnages, une réflexion sur l'image comme « capteur d'absolu ». Admirateur de Pouchkine, Tarkovski estime que l'art est d'essence religieuse et a pour fonction d'élever l'homme à Dieu ; il arrive parfois que l'artiste soit aussi prophète, même à son corps défendant. Examinons tout cela.

1.1. Sens du mot « esthétique »

En quel sens comprendre ici le mot « esthétique »⁶ ? Pour éviter toute ambiguïté, il faut préciser que l'esthétique constitue une des approches analytiques du cinéma (au sein des théories des formes cinématographiques) qui met l'accent sur l'expérience du goût, de l'émotion, du plaisir à la vue d'un film. On distingue en cela l'approche esthétique d'autres approches : structurale, narrative, symbolique, psychologique et sémiologique, etc.

On comprend l'importance du plaisir (et du déplaisir), de l'intuition, de la réaction émotionnelle dans l'expérience esthétique, susceptibles de déterminer pleinement l'analyse. L'analyse esthétique désigne donc

⁵ A. TARKOVSKI, *Le Temps Scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, p. 118 (Désormais : TS).

⁶ D. CHÂTEAU, *Esthétique du cinéma*, p. 7, signale douze sens possibles au mot « esthétique ».

d'abord une attitude perceptive, une manière de recevoir l'œuvre qui ne s'en remet pas, ou pas seulement à un savoir⁷.

L'approche narrative par exemple met l'accent sur l'analyse objective des contenus du récit (« l'organisation des contenus narratifs ») sans s'intéresser aux effets produits sur les spectateurs, et en amont, sur l'histoire du cinéma (les circonstances de la genèse du film ou l'impact des processus de réalisation sur les protagonistes du film).

En approchant Tarkovski, on s'aperçoit qu'il a une conception de l'esthétique directement liée à sa propre expérience cinématographique⁸. Il ne s'agit pas pour lui de s'inféoder à une théorie philosophique préalable. Si la réflexion du cinéaste a souvent été assimilée à la démarche d'un philosophe, on serait bien en peine de déceler chez lui un travail systématique que l'on pourrait rapprocher d'un courant philosophique contemporain. Tarkovski se veut artiste avant tout, mais un artiste qui pense et réfléchit sur son propre travail, mais sans pour autant chercher à élaborer un style ou un courant cinématographique (comme Eisenstein théorisa le montage par exemple). Certains ont malgré tout tenté d'expliquer Tarkovski en recourant à tel ou tel écrivain ou philosophe russe du XIX^e s. mais les influences sont multiples. Tarkovski a puisé dans le courant culturel soviétique de son époque certains référents sur lesquels il s'appuie ; il cite Engels à l'occasion ou fait référence à la responsabilité de l'artiste vis-à-vis du peuple.

Sans que le réalisateur ait voulu créer une nouvelle théorie du cinéma, on constate donc qu'il n'a cessé de *penser* son travail artistique ; cela méritait bien d'y voir les fondements d'une « esthétique ». Il emploie cependant rarement ce mot dans ses écrits ou interventions. Relevons malgré tout cette idée-phare : « L'infini est de façon immanente propre à la structure même de la figure, c'est-à-dire qu'il relève de l'esthétique »⁹. Cette remarque indique déjà de façon précise ce que le cinéaste comprend de l'image : celle-ci renvoie à l'infini, et la compréhension de l'infini est une affaire d'esthétique.

⁷ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique* (128), p. 42.

⁸ Comment écrire « Tarkovski » ? Les règles de translittération sont différentes d'une langue à l'autre. Le monde anglo-saxon écrit : *Tarkovsky*, les Italiens, les Allemands et les auteurs des pays de l'Est écrivent *Tarkovskij*, les francophones *Tarkovski*. En russe, Tarkovski s'écrit avec un « j » à la fin : ТАРКОВСКИЙ (Tarkosvkij).

⁹ A. TARKOVSKI, *De la figure cinématographique*, p. 31 (désormais : FC).

Si Tarkovski a peaufiné ses principes à partir de son expérience de réalisateur, on ne pourra cependant pas percevoir l'étendue de cette pensée sans les films qu'il a réalisés. En tout état de cause, Tarkovski est meilleur réalisateur que théoricien du cinéma. Mais comment ignorer les écrits et interviews qu'il a laissés en ne tenant compte que des films ? C'est l'interaction entre la pratique du réalisateur et sa réflexion qui permet la meilleure approche possible pour l'analyse. Ignorer sa pensée, c'est se priver d'une ressource importante et risquer d'aborder ses films de manière inappropriée, voire de s'en détourner par ennui, s'étant mépris sur l'intention de l'auteur. Ainsi partant d'une esthétique, puis d'une herméneutique, on pourra s'armer pour analyser et interpréter quelques-uns de ses films avec plus de succès.

1.2. Sources tarkovskiennes

Tarkovski s'est amplement prononcé sur son travail à travers un livre, *Le Temps Scellé*. C'est là qu'il expose ses principes cinématographiques¹⁰, qu'il réfléchit sur l'art et les possibilités du cinéma. Les délais parfois énormes entre la réalisation de deux films, ainsi qu'entre le moment où la première idée d'un film germe dans son esprit et le moment de la réalisation¹¹ lui laissent le temps de mûrir ces questions, nourries par une foule de lectures diverses comme nous l'apprend son *Journal*. Pour Tarkovski, c'est le cinéma en tant qu'art qui est source de réflexion. Nous ne devons jamais oublier cet aspect sans quoi la vue d'un de ses films nous paraîtra toujours quelque peu hermétique. L'approche qui est la sienne ne s'applique donc pas forcément à d'autres productions cinématographiques. Il n'existe d'ailleurs pas un seul « art cinématographique » comme il n'existe pas un seul « art de la peinture ». Le défi de la place du cinéma dans l'art reste entier, et ceci est sans doute dû au fait que le cinéma est un art jeune, qui doit encore pouvoir déployer ses multiples possibilités. Les cinéastes sont-ils capables de produire des chefs-d'œuvre tels qu'on en voit dans d'autres disciplines artistiques ? Pour Tarkovski, un doute subsiste, qui tient à la

¹⁰ Mais un artiste doit pouvoir être libre de ses propres principes si la nécessité l'exige. Tarkovski s'en explique à propos d'un plan quelque peu métaphorique de *Nostalghia*. TS, p. 246-247.

¹¹ Le *Sacrifice*, par ex. : entre la première idée écrite, le 12 février 1979 et sa réalisation, de mai à juillet 1985, il y a plus de six ans. D'autres indices montrent que le processus est à l'œuvre depuis bien plus longtemps encore. Voir A. TARKOVSKI, *Journal 1970-1986*, p. 196-197, éd. définitive (désormais : JO).

conception que l'on se fait du cinéma, qui doit, selon lui, trouver encore sa spécificité dans le monde de l'art.

Mais il subsiste un doute quant à l'existence d'auteurs de cinéma dignes de pouvoir être comparés aux créateurs des chefs-d'œuvre de la culture mondiale. L'explication pourrait être que le cinéma en est encore au stade du tâtonnement, à chercher son propre langage, sa spécificité, et parfois il le trouve... Le problème de la spécificité du langage cinématographique reste ouvert à ce jour, et ce livre n'est qu'un nouvel essai de clarification de certains aspects dans ce domaine. En tout cas, l'état actuel du cinéma nous impose l'urgence de poursuivre une réflexion sur sa valeur en tant qu'art !¹²

Pour élargir le champ de notre approche, rappelons que ses idées se rencontrent aussi à l'occasion d'interviews¹³ souvent consacrées à la sortie de ses films, ainsi que d'articles, dont un déjà cité : *De la figure cinématographique*. En dehors des sept longs-métrages et de quelques courts-métrages, sans oublier des polaroids qui ont été réunis dans un livre¹⁴, nous avons aussi des *Récits de jeunesse*¹⁵, un cours de cinéma¹⁶, des conférences, dont une à Londres sur l'Apocalypse¹⁷, un *Journal*, l'édition en deux volumes des scénarios littéraires de ses films, y compris ceux qui n'ont pas été réalisés¹⁸. Une édition récente d'archives de Tarkovski existe¹⁹, ainsi qu'une compilation²⁰ de souvenirs, d'interviews, de leçons, de lectures diverses pendant son passage au VGIK²¹. Tarkovski a aussi écrit un certain nombre d'articles publiés dans différentes revues et journaux russes, en particulier dans *Iskusstvo kino*²² ou *Ekran*.

¹² TS, p. 204.

¹³ J. GIAVINTO (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews*.

¹⁴ A. TARKOVSKI, *Lumière instantanée*.

¹⁵ A. TARKOVSKI, *Récits de jeunesse*.

¹⁶ A. TARKOVSKI, *La forma dell'anima. Il cinema alla ricerca dell'assoluto*.

¹⁷ Une version électronique existe de cette conférence : (en ligne)

<http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/02/02/andrei-tarkovsky-discours-sur-l-apocalypse.html> (Page consultée le 20/07/2013).

¹⁸ A. TARKOVSKI, *Œuvres cinématographiques complètes I, II* (désormais OCC I et OCC II).

¹⁹ P. D. VOLKOVA (éd.), *Andrej Tarkovskij, Arkhivy, Dokumenty, Vospominaniia*.

²⁰ M. ROSTOTSKAIA (éd.), *Andrej Tarkovskij. Nachalo... i puti : vospominaniia, interv'iu, lektsii, stat'i*.

²¹ Institut National de la Cinématographie situé à Moscou où Tarkovski a fait ses études.

²² On trouvera une liste importante de ceux-ci dans la bibliographie de N. SKAKOV, *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*, p. 250-251.

1.3. Un parcours des choix esthétiques de Tarkovski

1.3.1. *Le réalisateur, fidèle à ses intuitions*²³

Un artiste de talent n'est pas uniquement le fruit du contexte culturel de l'époque dans lequel il crée, ni de l'histoire de la culture de son pays, même si il n'est pas indemne de leurs influences. Tarkovski se pose plutôt en *vis-à-vis* du contexte qui est le sien. L'exemple le plus clair est sans doute la prise de distance que Tarkovski exerce vis-à-vis d'Eisenstein et de la théorie du montage. Tarkovski est tout sauf un idéologue, ou un théoricien qui prouve par ses films ses conceptions artistiques. Il se veut fidèle à la vie, et à la vérité de celle-ci.

La figure (Ndlr. : *cinématographique*) est appelée à exprimer la vie même et non les notions et les conceptions de l'auteur sur la vie. Elle ne définit ni ne symbolise la vie, mais elle l'exprime. La figure reflète la vie, fixant son caractère unique²⁴.

C'est précisément parce que le contexte soviétique des années 1960 n'assimile pas une certaine tradition artistique russe du XIX^e s., étant en cela même une culture de la rupture, que le réalisateur s'en démarque. Tarkovski n'est ni nostalgique ni réactionnaire. Il n'est pas un simple continuateur d'une théorie du montage ou d'une philosophie religieuse russe. Il trouve dans la poésie et l'art (spécialement la peinture) ce qui nourrit sa propre pensée, sa propre quête artistique et spirituelle à laquelle il estime devoir être fidèle. Dès le début, Tarkovski a dû justifier ses choix artistiques devant les comités du Goskino, mais aussi vis-à-vis de son public, parce que sa démarche n'était évidente pour personne.

Il faut donc rendre à Tarkovski l'originalité de son propre monde, de sa propre création, avant de l'inféoder à ceux qui lui ont permis de se trouver lui-même, ou de le catégoriser parmi des penseurs, écrivains, philosophes qui l'ont aidé pourtant à découvrir sa propre voie²⁵. Il est débiteur d'une certaine culture russe, littéraire et

²³ « Le génie, en effet, ne s'exprime pas par la perfection d'une œuvre, mais par l'absolue fidélité à lui-même à sa passion ». TS, p. 65.

²⁴ A. TARKOVSKI, FC, p. 31.

²⁵ Dont Mikhaïl Romm (1901-1971), réalisateur et professeur au VGIK, qui lui a appris à « être lui-même ».

cinématographique²⁶, à laquelle il a aussi voulu donner voix, mais pas seulement, ayant toujours le souci d'être fidèle à lui-même et à sa vision du monde. La réception de ses films aussi bien en Russie qu'en Occident²⁷ faisant difficulté, la première génération des commentateurs et critiques a cherché d'abord à comprendre l'auteur en recourant à divers sources d'inspiration possible. En faisant cela, on n'a pas toujours rendu justice à Tarkovski, ni mis en évidence les caractéristiques de son génie propre, surtout en matière spirituelle. L'œuvre de Tarkovski ne se comprend d'abord que par son auteur²⁸ dans sa propre relecture des œuvres d'art, un peu comme pour l'*Intelligentsia* russe d'entre les deux guerres mondiales²⁹ en ce qu'elle a cherché à comprendre les événements et son destin en fonction des débats qui ont agité la dernière époque tsariste. L'artiste s'approprie ce qu'il lit, voit ce qui l'entoure, matière qui lui permet d'exprimer sa propre démarche :

Toutefois, l'homme, dans la pratique, en fonction de ses préférences, choisit et replace l'œuvre d'art dans le contexte de sa propre expérience personnelle. Et dans la mesure où chacun a des tendances et qu'il défend sa propre vérité dans les grandes comme dans les petites choses, il adapte l'art à ses besoins quotidiens, et interprète l'image artistique à son avantage. L'œuvre d'art est donc placée dans le cadre d'une certaine vie et associée à certaines formes de pensée.

²⁶ Lorsque qu'on met en cause le fait qu'il ne comprend pas les besoins du peuple, ou que « *Le peuple ne comprendra pas !* », Tarkovski s'indigne : « Je fais partie de mon peuple, j'ai vécu dans mon pays natal avec mes concitoyens, j'ai traversé avec ma génération la même période de l'histoire, j'ai observé et réfléchi sur les mêmes événements de la vie, et aujourd'hui où je réside en Occident, je reste un fils de mon peuple. J'en suis un fragment, une cellule, et j'exprime, je l'espère, des idées qui trouvent leurs racines dans la profondeur de ses traditions culturelles et historiques ». TS, p. 203.

²⁷ D'un point de vue artistique, il est compliqué de distinguer nettement Russie et Occident chez le cinéaste. Même s'il existe un bloc de l'Ouest vis-à-vis duquel les Russes se situent encore aujourd'hui, l'histoire culturelle de la Russie est intimement liée à celle de l'Occident, terme général qui ne rend pas compte des différentes cultures qui coexistent et s'interpénètrent sur le continent européen. En ce sens, il vaudrait mieux situer clairement la culture russe au sein du continent européen, comme un pôle intégrant différentes cultures, y compris orientales, elles-mêmes diverses, parmi d'autres pôles, sans compter d'autres influences, mondiales, qui imprègnent la culture européenne.

²⁸ Citons le travail, précis et fouillé de S. MARTIN, *Live in the House – and the House Will Stand : The Role of Autobiography and Lived Experience in Tarkovsky's Films and Aesthetic*, p. 6-39. On y voit à quel point la vie et l'œuvre de l'auteur se répondent. Citons encore pour l'exemple : « Il n'y a pas de démarcation entre mes films et ma vie. Mes films sont intégrés à ma vie. Afin de pouvoir réaliser un film, j'ai toujours dû faire un choix fatidique. (...) Le cinéma n'est pas mon métier, c'est ma vie et chaque film est un acte fondamental », dans D. BAGLIVO, *A Poet in the Cinema*, 28'49''.

²⁹ Voir par exemple I. GOLOVKINA, *Les vaincus*.

C'est que les grandes créations sont ambivalentes et autorisent les interprétations les plus diverses³⁰.

Tarkovski est résolument contemporain dans ses interrogations et ne peut pas être seulement considéré comme un nostalgique d'une Russie passée, riche cependant d'expérience et d'histoire. Il faut d'ailleurs ajouter que la réflexion de certains auteurs dont la démarche l'inspire, comme Dostoïevski ou Tolstoï, reste d'actualité pour lui et ne dépend pas seulement du contexte historique qui était le leur³¹ et qui serait révolu, même si l'époque à laquelle vit Tarkovski ne reçoit pas leur questionnement dérangeant. Le problème est surtout, pour lui, celui d'une certaine conception matérialiste de la vie humaine qui relègue au second plan la vie spirituelle. Cette dichotomie, ou crise de la vie spirituelle, dont nous parlerons longuement plus loin³², n'est pas pour autant que négative :

De grande signification sont ainsi pour moi ces traditions de la culture russe qui tirent leur origine de Dostoïevski. Or, pour l'essentiel, elles n'ont pas pu se développer dans la Russie contemporaine, où elles sont plutôt déconsidérées ou même totalement ignorées. Il y a des raisons à cela. D'abord leur complète incompatibilité avec la tradition matérialiste. Ensuite le fait que la crise spirituelle que vivent tous les héros de Dostoïevski, et qui inspire toute son œuvre et celle de ses continuateurs, suscite l'inquiétude et la méfiance. Pourquoi craint-on tellement cet état de "crise spirituelle" dans la Russie d'aujourd'hui ? Pour moi une "crise spirituelle" est toujours un signe de santé. Elle est une tentative de se retrouver soi-même, d'acquérir une foi nouvelle. Elle est le lot de tous ceux qui se posent des problèmes d'ordre spirituel. L'âme cherche l'harmonie, or la vie est remplie de dissonances : cet écartèlement est le stimulant du mouvement, la source à la fois de notre douleur et notre espérance. Il est à la fois la confirmation de notre profondeur spirituelle, de notre potentiel spirituel. Nous en parlions dans *Stalker*³³.

Tarkovski a de ce fait une idée claire de ce que doit être un réalisateur, dont la tâche première est d'être fidèle à lui-même³⁴. Il

³⁰ TS, p. 127-128.

³¹ Sur le fait qu'il n'y ait pas de « progrès » en art mais seulement des expressions différentes à différentes époques et qui continuent à interpeller hors de leur contexte voir : M. JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, p. 23 et H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 15.

³² Voir 6.2.3.

³³ TS, p. 226-227.

³⁴ « Il s'agit, avant tout, de savoir pourquoi on est venu au cinéma et ce qu'on veut dire avec les moyens de sa poétique. A cet égard, il y a de plus en plus de jeunes gens, ces dernières années, qui, à peine sortis d'une école de cinéma, sont déjà prêts à faire "ce qu'il faut" en URSS ou (ce qui paie davantage !) en Occident. C'est dramatique ! Les problèmes du métier sont secondaires :

s'inscrit dans la conception européenne du cinéma d'auteur qui s'affirme dans les années 1960-70, et aussi quelque peu dans le cinéma du *dégel* de la fin des années 1950 et du début des années 1960³⁵. Le réalisateur est d'abord un auteur, il a une vision personnelle du monde et il doit se tenir fermement à sa propre ligne quoi qu'il lui en coûte en évitant le recours facile du « déjà vu ».

Le plus difficile, sans doute, est de trouver et de suivre sa propre ligne, sans craindre toutes les exclusions que cela implique. Il est beaucoup plus simple d'utiliser les clichés déjà innombrables de notre arsenal professionnel. C'est plus facile pour le réalisateur comme pour le spectateur. Mais grand est alors le danger de se perdre soi-même³⁶.

Le paradoxe, pour Tarkovski, est que pour être véritablement soi-même, il faut se nourrir abondamment de ce que la culture, le cinéma, la littérature offrent de plus authentique, de plus vrai sur le plan humain et spirituel. Tarkovski se sent profondément lié aux autres, et travaille pour un peuple, pour créer des liens spirituels entre les gens³⁷. Cinématographiquement, Tarkovski se sent proche ou revendique l'héritage de certains de ses prédécesseurs ou contemporains³⁸, comme Kurosawa, Vigo, Bresson, Bergman, Mizoguchi, Buñuel, Satyajit Ray, Sokurov³⁹ et d'autres en Russie, comme Paradjanov, Conrad Guerman, Iosseliani, même si on peut noter de grandes différences entre son style et ceux qu'il admire. Et s'il est vrai que Tarkovski s'inspire parfois d'œuvres littéraires, leur traduction cinématographique aboutit à quelque chose de nouveau, qui ne tient pas seulement au style, mais à une nouvelle interprétation du sujet. Ce sont donc ses films qu'il faut examiner plutôt que de chercher leurs correspondances dans leur original littéraire ou leur parenté chez

tout peut s'apprendre, sauf à réfléchir avec dignité et indépendance, à être une personnalité. On ne peut contraindre quelqu'un à prendre sur ses épaules un poids qui n'est pas seulement lourd, mais parfois même impossible à porter. Pourtant il n'y a pas d'autre voie ». TS, p. 146.

³⁵ Cet aspect a été étudié dans la thèse de Kim YI-SEOK, *Du spirituel, de l'individu et de l'éthique dans l'œuvre d'Andreï Tarkovski*, p. 23-61. <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/140372-Du-spirituel-de-l'individu-et-de-l'ethique-dans-l'oeuvre-et-de-l'ethique-dans-l'oeuvre-cinematographique-d'Andre-Tarkovski.html> (Page consultée le 4/08/2014).

³⁶ TS, p. 90.

³⁷ TS, p. 225. Voir les pages importantes de TS, 238-239.

³⁸ « J'ai regardé le soir à la télévision *Le Testament d'Orphée* de Cocteau. Où êtes-vous, ô grands ? Où sont les Rossellini, Cocteau, Renoir, Vigo ? Où sont-ils, les pauvres en esprit ? Où est passée la poésie ? L'argent, l'argent, toujours l'argent et la peur... Fellini a peur, Antonioni a peur... Seul Bresson n'a peur de rien ». JO, p. 271.

³⁹ « Ces artistes suivent fermement leur chemin malgré le prix à payer, les faiblesses, parfois même les artifices, mais toujours au nom d'un objectif clair et d'une conception unique » : TS, p. 90.

d'autres réalisateurs, tout en sachant que sans eux, Tarkovski aurait exprimé plus difficilement sa propre originalité.

Même avec *Zerkalo* (*Miroir*, 1974) et *Stalker*, films qui font appel à des souvenirs personnels précis, l'œuvre du cinéaste reflète toujours ses préoccupations artistiques et spirituelles : « Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que le cinéma ? Quel est le sens de l'existence de l'homme sur terre ? »⁴⁰ Il éprouve le besoin de revisiter de fond en comble ce médium et de lui donner les moyens d'approcher le mystère de l'existence, en en déployant la dimension poétique, plus proche, selon lui de la *vérité de la vie*⁴¹. Tarkovski, se fie à son intuition, à son exigence intérieure de vérité. Il écrit par exemple à la fin du *Temps Scellé* :

Comparez la musique orientale et la musique occidentale. L'Occident s'écrie : "Me voilà ! Regardez-moi ! Écoutez comme je souffre, comme j'aime ! Comme je suis malheureux, comme je suis heureux ! Je ! Moi ! Mon ! Mien !" L'Orient, quant à lui ne souffle mot sur lui-même, totalement ouvert à Dieu, à la Nature, au Temps. Se retrouver en tout ! Tout découvrir en soi !⁴²

Il peut donc paraître étrange de s'intéresser à un auteur qui déclare d'emblée prendre distance avec toute idée qui mettrait le *sujet* au centre de ses préoccupations, mais qui n'en estime pas moins que toute œuvre doit être éminemment personnelle. Étudier Tarkovski, ce n'est pas étudier seulement les idées d'un homme, ou découvrir une pure subjectivité, mais une manière d'entrer en relation avec un monde. L'artiste découvre un monde qui lui est à la fois personnel, comme s'il était le premier à le voir de cette manière⁴³. Pourtant cela

⁴⁰ Le « sens » s'enseigne-t-il ? Tarkovski a lu *Le Jeu des perles de verre* d'Herman Hesse. « Que tu deviennes professeur, savant, ou musicien, aie le respect du "sens", mais ne t'imagines pas qu'il s'enseigne. C'est en voulant enseigner ce "sens" que les philosophes de l'histoire ont gâché la moitié de l'histoire universelle, ouvert la porte à l'ère des pages de variétés et contribué à faire répandre une quantité de sang », p. 189. Le cinéaste note de son côté : « La vérité se vit, elle ne s'enseigne pas *ex cathedra* (Andreï Roublev). Prépare-toi à des luttes (Hesse) ». JO, p. 35. Cette réflexion plus tard sera reliée à une conviction de Paul Valéry, estimant qu'en matière de vérité, ce qui compte, c'est la méthode, le moyen d'y parvenir, la voie. Voir le point 5.5.2.3.

⁴¹ Tarkovski en donne une image : imaginons qu'on puisse filmer toute la vie d'un individu dans ses moindres détails mais qu'il faille ultimement en garder 1h 30-2h. Ce temps devrait être considéré comme la *vérité de la vie* de la personne. Un film d'une telle durée devrait se débarrasser de tout le superflu. Voir aussi l'interview de Viatcheslav Ivanov (5') dans le film de D. TRAKOVSKY, *Meeting Andrei Tarkovsky* (2008-90').

⁴² TS, p. 282.

⁴³ « Se mettant à l'œuvre, l'artiste doit croire qu'il est le premier à incarner tel ou tel phénomène dans une figure. Le premier et le seul à l'avoir ressenti et compris de cette façon-là ». A. TARKOVSKI, FC, p. 31.

ne l'empêche pas de s'ouvrir à l'universel et d'être abordé par des spectateurs de culture très différente⁴⁴. Si la subjectivité de l'artiste tend à l'universel, à l'inverse, l'universel est nécessaire à la découverte de soi. C'est qu'il n'y a pas de véritable dichotomie entre les deux dans la question de la vérité.

Tarkovski prône donc la sortie du moi superficiel et narcissique pour mieux trouver le sens d'une identité humaine tournée vers ce qui se cache au cœur de la réalité, comme événement unique, dans laquelle l'humanité se trouve englobée⁴⁵. Si l'homme fait partie du monde, comme l'affirme la science, le monde fait partie de l'homme, affirme plutôt l'art. Il existe un monde qui tente de venir à l'être, à être révélé par l'artiste. L'identité, de son côté, n'est pas non plus séparable de l'altérité. Comme le dit Rimbaud : « Je est un autre »⁴⁶. L'objectif de l'artiste est sa propre connaissance spirituelle⁴⁷, découvrir le monde intérieur qui le constitue. Tarkovski résume ainsi lui-même sa démarche :

Le cinéma doit être capable d'aborder les problèmes de son temps comme l'ont fait pendant des siècles la littérature, la musique ou la peinture. Il nous faut chercher et chercher la voie propre à l'art du cinéma. Je suis convaincu que tout travail pratique de la réalisation s'avèrerait inutile et vain pour celui qui n'aurait pas saisi avec clarté et précision la spécificité profonde de son art, et qui n'aurait pas trouvé en lui-même sa propre clef⁴⁸.

C'est ici que l'auteur, le cinéaste ou le poète, fidèle à ses propres impressions doit rejeter un académisme qui l'obligerait à appliquer artificiellement des procédés pour « capter » le mouvement de la vie ou l'esprit du temps. Le cinéaste ne peut s'appuyer que sur sa perception, sa vision intérieure, ce que Tarkovski appelle son « idéal » pour exprimer son art et éviter ainsi tout formalisme : « L'authenticité

⁴⁴ Kim Yi-Seok nous évoque la réception enthousiaste de Tarkovski en Corée du Sud, à partir de 1995 et l'influence majeure qu'il a eue sur les productions de l'époque avant qu'elles ne se standardisent en prenant modèle sur le cinéma hollywoodien. Voir Kim YI-SEOK, *Du spirituel, de l'individu et de l'éthique dans l'œuvre d'Andrei Tarkovski*, p. 12.

⁴⁵ « La poétique d'un auteur, qui émerge de l'expérience qu'il a de la réalité, est capable de s'élever au-dessus d'elle, de l'interroger, ou même d'entrer en âpre conflit avec elle. Et, ce qui est important et paradoxal, pas seulement avec la réalité extérieure, mais aussi avec celle qui est en lui. Dostoïevski découvrirait au fond de lui-même des abîmes béants, qui lui renvoyaient autant d'images de saints que de monstres, mais sans qu'aucune ne fût vraiment la sienne ». TS, p. 240.

⁴⁶ (En ligne) Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 (Page consultée le 30/10/2015).

⁴⁷ TS, p. 46.

⁴⁸ TS, p. 94.

des événements et la vérité intérieure ne se ramènent pas, selon moi, à la fidélité au fait brut, mais plutôt au compte-rendu exact de la perception qu'on a eue »⁴⁹. Et plus loin :

Sans doute mon point de vue a-t-il un caractère subjectif. Mais en matière d'art n'est-il pas le seul possible ? L'artiste ne fait que saisir, avec sa perception propre et inimitable, les différentes facettes de la réalité. Je ne revendique pas pour autant l'anarchie ou le désordre. Le problème est d'avoir une vision du monde, une éthique, un idéal. Les chefs-d'œuvre naissent du désir d'exprimer quelque idéal. Et c'est à la lumière de cet idéal qu'apparaissent les visions et les sensations de l'artiste. S'il aime la vie, s'il ressent comme un besoin débordant de la connaître, de la changer, de l'améliorer, de la rendre plus précieuse, alors il n'y a pas de danger à ce que la réalité passe par le filtre des visions subjectives et des états d'âme de l'auteur⁵⁰.

Tarkovski suggère même qu'il y a une base morale à la liberté que l'artiste s'octroie. « Le résultat en sera toujours un effort spirituel vers une plus grande perfection de l'homme, une vision du monde qui nous séduira par l'harmonie de ses sentiments et de ses pensées, par sa dignité et sa lucidité »⁵¹.

Lorsque le réalisateur se trouve sur le terrain, face aux multiples défis que représente la mise en scène, il a la responsabilité particulière de donner au film son unité, celle qui se reflètera ultimement aux yeux des spectateurs : il crée avec son équipe, certes, mais il sélectionne, même parmi les remarques de ses collaborateurs, ce qui sert son projet. Il assume donc l'entière responsabilité du résultat final, en évitant de n'être plus que le coordinateur du projet d'autres. Il s'agit même de lutter pour « la conservation de cette idée de départ dans son état premier »⁵² pour que le travail collectif ne fasse pas dévier l'attention de l'intuition de départ.

C'est encore la preuve que le cinéma, comme tout autre art, reste un art d'auteur. Le réalisateur, certes, peut s'enrichir immensément au contact de ses collaborateurs, mais seule sa pensée donne au film son unité finale. Il n'y a que ce qui filtre à travers le prisme de la vision subjective de l'auteur qui devient le matériau de création et qui peut former un monde complexe, unique, un reflet de la vie réelle. Tout remettre ainsi entre les mains d'une seule personne n'enlève rien à la

⁴⁹ TS, p. 30.

⁵⁰ TS, p. 34. Voir aussi TS, p. 102-103.

⁵¹ TS, p. 34.

⁵² TS, p. 147.

contribution de ceux qui ont participé à la création du film. Mais même dans ce rapport de dépendance, l'enrichissement véritable n'est possible que si le réalisateur fait une sélection dans l'apport des participants. C'est l'intégrité du film qui est sinon atteinte⁵³.

Un dernier élément : il faut que l'artiste croie au don qu'il a reçu, et qu'il s'y donne tout entier, jusqu'au sacrifice s'il le faut, s'il veut atteindre « l'absolu ». La question du sens de ce que l'on fait ne peut jamais être évacuée, en art moins qu'ailleurs :

L'absolu ne peut être atteint que par la foi et l'acte créateur. La condition incontournable pour avoir le droit de créer est que l'artiste croie à sa vocation, qu'il refuse la compromission et qu'il soit prêt à servir. La création artistique exige de l'artiste qu'il soit prêt à "périr pour de bon" (Boris Pasternak), dans le sens le plus tragique de la formule⁵⁴.

1.3.2. Le cinéma : un art de l'idéal

1.3.2.1. L'art comme « nostalgie de l'idéal »⁵⁵

L'expérience de la nostalgie est importante pour comprendre la dynamique de la créativité tarkovskienne. On songe tout naturellement à *Nostalghia*, son premier film réalisé en Occident qui reflète les sentiments de son auteur en exil, lequel fut pour lui une expérience de vraie souffrance⁵⁶. Mais Tarkovski, en parlant aussi d'art comme *nostalgie de l'idéal* indique autre chose : le passé est plus riche que le présent et permet de comprendre le sens de l'existence. La nostalgie⁵⁷ est pour Tarkovski une notion complexe, liée tout à la fois à la mémoire, à la culture russe, au paradis perdu, à l'esprit d'enfance, à la vie spirituelle.

J'ai attaché dans tous mes films une grande importance aux racines, aux liens avec la maison paternelle (*Solaris*), avec l'enfance, la patrie, avec la Terre. Il était primordial pour moi d'établir mon appartenance à une tradition, à une culture, à un cercle d'hommes ou d'idées⁵⁸.

⁵³ TS, p. 40-41.

⁵⁴ TS, p. 49.

⁵⁵ Cf. titre du second chapitre de TS.

⁵⁶ TS, p. 233 et sv.

⁵⁷ Catherine Grenier voit dans l'art contemporain comme la nostalgie du temps où art et christianisme dialoguaient, au moment où « les grands récits » structurants de la vie collective occidentale contemporaine font défaut. Voir C. GRENIER, *L'art contemporain est-il chrétien ?*

⁵⁸ TS, p. 226. Déraciné par son exil en Occident, Tarkovski va faire un film sur la nostalgie russe (*Nostalghia*) qui exprime la même chose, mais comme en contrepoint. « J'ai voulu raconter

Mais cependant, comme le saumon remonterait la rivière pour retrouver les lieux qui l'ont vu naître, où il se reproduira et mourra, fécondant aussi l'environnement et les autres espèces, Tarkovski débordera cette première compréhension de la nostalgie pour déboucher sur une réalité plus vaste qu'il appellera *l'idéal*. L'analogie avec Proust n'est pas être fortuite, dès lors qu'il y fait plusieurs fois référence dans son œuvre. Proust se situe peut-être à un moment de la culture européenne où seule la mémoire aurait pu sauver les hommes du chaos⁵⁹, une idée que l'on retrouvera dans *Le Sacrifice*. Une des pages les plus éclairantes à ce sujet est un commentaire que Tarkovski fait de certaines scènes de *Cris et chuchotements* de Bergman, chez qui il voit une ouverture au spirituel mais... illusoire :

Cette ouverture vers le spirituel a certainement un aspect illusoire chez Bergman, et demeure un rêve : quelque chose qui n'existe pas et ne peut exister. C'est ce vers quoi tend l'esprit humain, vers l'harmonie, vers une sorte d'idéal perçu à cet instant-là. Mais même cette ouverture illusoire permet au public de vivre comme une catharsis, une libération et une purification spirituelle⁶⁰.

Quoi qu'il en soit pour Bergman qui, comme Proust, indique la voie de la spiritualité sans pour autant y entrer (il faudrait la foi), on s'aperçoit que pour Tarkovski le spirituel commence précisément là où la forme échappe, où affleure dans le cœur humain la nostalgie d'un paradis, ou d'un idéal d'harmonie qui n'est pas si inaccessible qu'il y paraît. L'écho en retentit au plus profond du cœur comme une réalité tangible, bien que mystérieuse et difficile d'accès. Car comment peut-on se mettre à la recherche de quelque chose qui n'existe pas ? N'est-ce pas d'une révélation que l'homme a besoin, qui lui donnerait le sens de son histoire ? « Ah, si tu déchirais les cieux, si tu descendais, les montagnes seraient ébranlées devant ta face comme un feu... », dit le prophète (Is 63,19). Il se pourrait que la quête de l'idéal soit précisément l'expression même de l'art tarkovskien.

Je souligne tout cela parce que je défends l'art qui porte en lui une nostalgie d'idéal, et qui en exprime la quête. Je suis pour un art qui

l'attachement fatidique qu'ont les Russes pour leurs racines, leur passé, leur culture, pour les lieux qui les ont vu naître, leurs parents proches et leurs amis. Un attachement qu'ils gardent toute leur vie, quels que soient les horizons où le destin les entraîne ». TS, p. 233.

⁵⁹ Proust écrit *À la Recherche du Temps Perdu* cloîtré à Paris entre 1907 et 1919, donc en bonne partie pendant la 1^{ère} guerre mondiale. Plutôt que de faire du roman le mouvement d'une intrigue, Proust s'intéresse aux mouvements de l'âme de ses personnages, à leur vérité insaisissable. Tarkovski le rejoint dans l'idée que l'art saisit le *mouvement de la vie*.

⁶⁰ TS, p. 225.

apporte l'espérance et la foi. Et plus le monde que décrit l'artiste paraît sans espoir, plus clairement doit être ressenti l'idéal qu'il lui oppose. Sans quoi la vie serait insupportable ! L'art symbolise le sens de notre existence⁶¹.

Cette tension permanente entre le désespoir de la vie présente et la nostalgie d'un idéal, signe d'une réalité plus profonde, est spirituelle ; tout l'art est d'y atteindre. La seule pensée ne peut y parvenir : encore faut-il la foi pour s'y risquer. On songe inévitablement aux protagonistes de *Stalker* devant la Chambre : entreront-ils au risque de voir se réaliser leurs désirs les plus profonds, ce que précisément ils craignent ? L'art tarkovskien est non seulement celui d'indiquer, mais aussi d'avertir de l'erreur qu'il y aurait à ne jamais franchir le seuil.

1.3.2.2. L'art et l'intuition : différence avec la science

L'art cinématographique peut-il élucider à sa manière les problèmes de son temps ? Tarkovski tient à apporter sa définition personnelle de l'art. L'artiste prend en charge, avec le philosophe et l'homme spirituel, l'énigme de la condition humaine et y apporte sa contribution personnelle.

Le but de tout art (s'il n'est pas "consommé" comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette planète, ou sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question. (...) Dès l'instant où Eve croqua à la pomme de la connaissance, l'humanité se trouva condamnée à la quête perpétuelle de vérité. (...) C'est ainsi que l'homme, "couronnement de la création", se retrouva sur la terre pour connaître la raison qui l'y avait mis, ou qui l'y avait envoyé. (...) Ce cheminement, qu'on appelle l'évolution, s'accompagne pour l'homme d'un douloureux processus de découverte de lui-même. (...) Mais sa propre connaissance spirituelle de lui-même demeure son véritable objectif ⁶².

Pour mieux se faire comprendre, Tarkovski compare l'art et la science comme deux moyens de cheminer vers ce qu'il appelle « la vérité absolue ».

L'art nous fait appréhender le réel à travers une expérience subjective. Avec la science, la connaissance de l'univers évolue d'étape en étape,

⁶¹ TS, p. 225. « La nostalgie est cette impuissance devant le monde, cette douleur de ne pouvoir transmettre sa spiritualité aux autres hommes ». L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 110.

⁶² TS, p. 45-46.53.

comme si elle gravissait les degrés d'un escalier sans fin, chacune réfutant souvent celle qui l'a précédée, au nom de vérités particulières objectives. En art, la connaissance de l'univers est toujours une vision nouvelle et unique de l'univers, un hiéroglyphe⁶³ de la vérité absolue. Elle est reçue comme une révélation ou un désir spontané et brûlant d'appréhender intuitivement toutes les lois qui régissent ce monde : sa beauté et sa laideur, sa douceur et sa cruauté, son infinité et ses limites⁶⁴.

De même que le scientifique, l'artiste peut avoir des intuitions qui le conduisent à la vérité. Cependant l'intuition artistique est particulière. « L'intuition en science, à l'instant de la découverte, remplace la logique. Mais en art, de même qu'en religion, l'intuition est semblable à la conviction, à la foi. C'est un état d'esprit et non une façon de penser⁶⁵ ».

Il peut en aller de même pour le spectateur si celui-ci entre dans l'univers de l'artiste, se l'approprie. Le mode d'appropriation est d'abord émotionnel et esthétique avant d'être rationnel, c'est un état d'esprit qui « saisit » l'ensemble des choses et leurs relations entre elles. « Il est inutile de rechercher en art une réelle objectivité »⁶⁶.

L'art s'adresse directement à tous, avec l'espoir de faire impression, de provoquer un choc émotionnel et de se faire accepter, non par un raisonnement irréfutable, mais par l'énergie spirituelle que l'artiste a mise dans son œuvre. Il n'exige pas de formation au sens positiviste, mais une certaine préparation spirituelle⁶⁷.

Une préparation qui a parfois manqué à certains spectateurs venus voir tel ou tel film de Tarkovski, il faut bien le dire⁶⁸. Cette distinction entre science et art soulève des questions philosophiques fondamentales : nous aurons à nous demander si Tarkovski entre dans une conception dualiste de l'existence, déniait à la rationalité la

⁶³ En ces temps lointains de la civilisation égyptienne, l'écriture et la figuration du sacré se confondent, selon l'étymologie du mot. Parole et image reflètent une unité plus originelle que leur distinction. On peut penser à Walter Benjamin qui, à partir d'une réflexion sur Abel Gance cherche à légitimer le langage des images, auxquelles un culte est attaché depuis des temps immémoriaux.

⁶⁴ TS, p. 47.

⁶⁵ TS, p. 51.

⁶⁶ TS, p. 55.

⁶⁷ TS, p. 48. L'idée d'énergie spirituelle fait quelque peu penser à celle d'*aura* chère à Walter Benjamin. A ce propos voir la notion grecque d'*energeia* chez Aristote qui sert à préciser chez Gadamer le mode d'être de l'art. Voir H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 203. *Energeia* est aussi une notion chère à Grégoire de Palamas quant à sa théorie sur les icônes. Sa transposition dans la théologie catholique n'a cependant pas été reçue.

⁶⁸ Voir TS p. 53.

capacité de percevoir ce qui fait l'essence du monde, tel que seul l'artiste et le croyant le perçoivent.

1.3.2.3. L'artiste véritable tend vers l'idéal

Une certaine vision contemporaine de l'artiste seul et tourné vers lui-même⁶⁹, vers son individualité est loin de la conception de Tarkovski. L'art authentique est l'expression collective de la quête d'un idéal qui est spirituel. En ce sens il est objectif et conduit à la vérité. Cet idéal de beauté « saisit » l'artiste et, selon l'exemple de Pasternak cité plus haut (1.3.1, dernier §), il s'y offre en sacrifice au nom de l'humanité⁷⁰.

L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains. L'art contemporain a fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même. Cette prétendue création prend un air suspect avec sa proclamation de la valeur intrinsèque de l'acte personnel. Car l'individualité ne s'affirme pas par la création artistique. Elle est au service d'un idéal. L'artiste est un serviteur, éternellement redevable du don qu'il a reçu comme un miracle. Mais l'homme contemporain ne veut pas du sacrifice, alors qu'il est l'unique moyen de s'affirmer. Il l'a oublié, et perd de ce fait peu à peu l'unique le sens de sa vocation d'être humain⁷¹.

Il y a une dimension sacrificielle dans le travail artistique lorsque celui-ci est expression d'une tension vers l'idéal. L'absolu ne peut être saisi que par « la foi et l'acte créateur »⁷². La science, elle, décrit ou explique, elle ne construit pas, en ce sens qu'elle ne saisit pas la totalité de l'univers et ses multiples lois comme un signe de l'insaisissable, quoique cela soit discuté⁷³. C'est pourquoi, contrai-

⁶⁹ « L'artiste n'est pas le maître, mais le serviteur d'une situation ». TS, p. 54.

⁷⁰ TS, p. 49.

⁷¹ TS, p. 48.

⁷² TS, p. 49.

⁷³ Le travail scientifique repose sur une prémisse philosophique qui considère le monde comme réel, donc observable, calculable, analysable, etc. Mais en quoi consiste cette réalité ? Ses confins quantiques semblent échapper à toute préhension spatio-temporelle et renvoie l'observateur à lui-même. De plus, comment observer un univers dans lequel on se situe ? L'univers devient alors une « machine » qui permet à l'homme de se penser lui-même. Voir M. FONTEZ, *Penser l'information plutôt que réalité*, p. 109-118. La réponse de Deleuze est cinglante : « Le monde moderne est celui où l'information remplace la Nature. (...) Mais l'idée forte de Syberberg, c'est que nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à vaincre Hitler. On aura beau montrer tous les documents, faire entendre tous les témoignages : ce qui rend l'information toute-puissante (le journal, et puis la radio, et puis la télé), c'est sa nullité même, son inefficacité radicale. L'information joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereuse. C'est pourquoi il faut

rement au scientifique qui évite idéalement d'interagir avec ce qu'il observe, l'artiste, lui, ne peut rester en dehors du processus, il est requis personnellement, parce qu'il porte en lui le signe (l'hiéroglyphe) de l'énigme du monde⁷⁴. Le sens du monde s'accomplit en lui. « Un artiste ne copie pas la vie, il la crée », disait Dostoïevski.

Il s'agit non seulement de se donner tout entier à l'idéal en réponse au don que l'on a reçu, mais aussi de chercher comment le partager à d'autres, – ceux finalement pour qui l'artiste crée ; les spectateurs – afin de les entraîner dans cette « spirale » spirituelle. Cette dimension est essentielle pour que le créateur ne s'enferme pas dans une attitude solipsiste et pour que le spectateur trouve en l'artiste celui qui, par son don, exprimera le mystère que le spectateur pressent en lui mais ne peut dire. Impossible donc de se complaire dans un langage compliqué, réservé à des initiés au nom de la liberté artistique. Mais l'artiste doit aussi être authentique ; ce qu'il transmet peut rester obscur, par la nature même de ce qu'il perçoit. Reste que l'art est fondamentalement communication, partage.

L'art est un métalangage par lequel les hommes essaient de communiquer entre eux, de se connaître et d'assimiler les expériences des uns et des autres. Il ne s'agit nullement de chercher quelque profit pratique, mais de concrétiser l'idée de l'amour, qui n'a de sens que dans le sacrifice. Je ne parviens tout simplement pas à croire qu'un artiste puisse créer uniquement pour "l'expression de soi". Cette idée d'une expression qui ne tient pas compte de l'autre est absurde. Chercher un rapport spirituel avec les autres est un acte éprouvant, non rentable, qui exige le sacrifice. Et tant d'efforts en vaudraient-ils la peine si ce n'était que pour entendre son propre écho ?⁷⁵

1.3.2.4. L'art et l'expérience spirituelle

L'analogie entre l'art et le religieux, nous l'avons vu, est patente chez Tarkovski :

L'art est presque religieux dans son essence, conscience sacrée d'un haut devoir spirituel. Un art dépourvu de toute spiritualité porte en lui

dépasser l'information pour vaincre Hitler ou retourner l'image ». G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, p. 352-353.

⁷⁴ TS, p. 47.

⁷⁵ TS, p. 50. Il y a foi en l'autre et dans l'importance du travail à accomplir. Tarkovski dit par exemple, au moment où *Miroir* rencontrait beaucoup d'opprobres de la part de ses confrères et du Goskino, en 1974 : « La seule chose qui nous sauva fut la foi. La foi dans l'importance de notre travail ». TS, p. 158.

sa propre tragédie. Le simple constat sur l'absence de spiritualité de son temps exige déjà de l'artiste une évidente qualité spirituelle. Car l'artiste véritable est toujours au service de l'immortalité. Il essaie d'immortaliser le monde et l'homme qui l'habite. L'artiste qui se détourne de son dessein universel au profit du particulier, se condamne à une gloire éphémère⁷⁶.

Un art authentique ne peut que chercher la vérité sur le monde qui l'entoure, sur son époque. C'est justement parce que le monde est défiguré, périssable, que l'art constitue un signe réconfortant d'un autre monde, impérissable. L'artiste ne peut s'abstraire de tout ce qui défigure l'appel à l'immortalité dans sa culture. Il doit mettre le doigt sur les plaies de son temps, pour en chercher le sens et l'intégrer dans son dessein ; c'est le sujet de la plupart des films de Tarkovski. L'art et le religieux sont comme « les deux facettes de la même pièce ». A la différence d'avec la science, l'art et la religion ont en commun la dimension de la foi. « L'intuition en science, à l'instant de la découverte, remplace la logique. Mais en art, de même qu'en religion, l'intuition est semblable à la conviction, à la foi »⁷⁷.

L'art ne prouve rien, poursuit Tarkovski. Il « ne se conçoit pas rationnellement, ne donne pas une logique de comportement, mais exprime une croyance, un postulat »⁷⁸. Il ne peut rien enseigner⁷⁹. Il ne convainc pas rationnellement. Si un être humain est ému par une œuvre, elle devient pour lui une expression de vérité. Ou alors elle le laisse indifférent, quand bien même il s'agirait d'un chef-d'œuvre. Cette émotion, dès lors, fait *croire* dans le contenu de cette œuvre, quand bien même il est difficile de l'exprimer en mots ou en concepts. De là l'analogie avec l'expérience religieuse.

L'artiste nous fait croire en son univers, et il ne tient qu'à nous d'y croire ou de le rejeter comme un objet inutile. L'image d'un auteur dépasse toujours sa pensée, qui devient insignifiante face à une vision émotionnelle du monde reçue comme une révélation. Car la pensée est limitée, mais l'image absolue⁸⁰. C'est pourquoi il y a bien un parallèle, chez un être spirituellement réceptif, entre l'émotion qu'il ressent devant une œuvre d'art et celle qu'il connaît dans une

⁷⁶ TS, p. 199.

⁷⁷ TS, p. 51.

⁷⁸ TS, p. 51. « En un mot, le sens de l'art réside dans la recherche de Dieu dans l'homme ». JO, p. 398.

⁷⁹ TS, p. 58.

⁸⁰ « L'image, c'est l'impression (fixée) reçue de la vérité, sur laquelle le Seigneur nous a permis de jeter nos regards aveugles ». JO, p. 207.

expérience purement religieuse. L'art agit avant tout sur l'âme et donne forme à la structure spirituelle de l'homme⁸¹.

Le spirituel qui s'exprime par la beauté, qui est aussi émotion devant la beauté, voilà qui nous paraît peut-être d'emblée bien orthodoxe, mais il s'agit plus certainement dans l'esprit du cinéaste d'une expression universelle. Bon nombre d'artistes qui inspirent Tarkovski sont occidentaux. Il faut ajouter que cette beauté que produit le travail artistique apparaît aussi pour lui comme une révélation, une illumination : un monde nouveau se découvre, que l'on ne pouvait soupçonner jusqu'alors. C'est précisément parce qu'il est d'inspiration religieuse, dans ses origines du moins, que l'art a la capacité de découvrir des mondes cachés. Au contraire, la carence d'une vision spirituelle, referme le monde sur lui-même :

Le problème soulevé par l'avant-garde est aussi celui du XX^e siècle, une époque où l'art s'est progressivement éloigné de la spiritualité. La situation est particulièrement désastreuse dans les arts plastiques, qui sont carrément vidés de toute spiritualité. Il est courant d'admettre que cet état de choses n'est que le reflet d'une société dé-spiritualisée. Au niveau du simple constant, c'est exact. Mais si l'on admet aussi que l'art est appelé à transcender cette carence, alors ce constat doit être entendu comme un appel spirituel, comme le fit Dostoïevski, par exemple, qui sut le premier, avec la force du génie, exprimer la maladie du siècle à venir⁸².

De façon complémentaire, l'art permet de regarder le monde à neuf, de le découvrir à nouveaux frais. De là cette pensée essentielle de Tarkovski : l'artiste a la tâche de dévoiler le monde avant de le comprendre. « Le poète est un homme qui a l'imagination et la psychologie d'un enfant. Sa perception est immédiate, quelles que soient les idées qu'il peut en avoir. Autrement dit, il ne "décrit pas le monde, il le découvre" »⁸³. Ce dévoilement consiste précisément à révéler le monde dans sa vérité profonde, qui n'apparaît pas uniquement dans la manifestation des phénomènes ou des événements. La raison, quant à elle, ne peut qu'expliquer ou décrire, comparer ou interpréter, elle reste toujours seconde par rapport à l'expérience première de la découverte artistique qui ouvre les yeux du spectateur sur des correspondances mystérieuses entre les choses,

⁸¹ TS, p. 52.

⁸² TS, p. 115.

⁸³ TS, p. 52.

la Nature et les êtres⁸⁴. L'homme entrevoit des liens mystérieux entre lui et son environnement, entre les différentes parties de l'univers, comprises dès lors comme un tout, ce qui l'ouvre à l'idée de Dieu.

La science est empirique, alors que l'imagination anime une dynamique de révélation : ce sont des illuminations, comme si des écailles tombaient des yeux, où il n'est pas question de parties, mais de rapport avec le tout, avec l'infini, avec tout ce qui déborde la conscience rationnelle⁸⁵.

Cette découverte continue, cette nouveauté sans cesse renouvelée, immédiate, suppose une confiance, une forme d'abandon à la réalité qui n'est pas d'abord interprétée ou comprise, mais ressentie. A contrario, les préjugés, l'incompréhension, ou la difficulté de mettre en suspens la raison, peuvent être autant d'obstacles à la saisie émotionnelle et spirituelle d'une œuvre d'art.

Etre capable de faire confiance à l'artiste, de le croire, est indispensable à la perception de l'art. Mais qu'il est parfois difficile de franchir le seuil d'incompréhension qui nous sépare de l'émotion d'une image poétique ! Elle est comme la foi en Dieu, ou rien que la soif de cette foi, qui exige une certaine disposition de l'âme, un certain potentiel spirituel⁸⁶.

« Celui qui juge l'art au lieu de s'en imprégner manque de spiritualité »⁸⁷. Nous essaierons de ne pas commettre cette erreur ! C'est précisément un des thèmes de *Stalker* que d'explorer la capacité le *potentiel* de foi de l'homme face au mystère, qui est peut-être déjà la foi elle-même en ses commencements. La traversée de la Zone apparaît comme un temps initiatique en vue de la découverte et de l'entrée dans la Chambre secrète. Il faut tâcher d'y parvenir avec suffisamment de foi pour que le miracle de l'exaucement des désirs les plus secrets se réalise. Bien peu d'hommes y parviennent. « Toutes (Ndlr : les sphères comme type de connaissance artistique) sont des révélation poétiques, chacune unique et éternelle, qui témoignent que l'homme est capable de connaître et d'exprimer Celui dont il est

⁸⁴ Ce qui fait penser au poème *Correspondances*. Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, p. 13. On songe, dans un autre registre, aux liens que fit Rimbaud entre couleurs et voyelles, entre l'« O » et le Christ. « O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges : / – O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! ». Voir A. RIMBAUD, *Œuvres poétiques*, p. 75.

⁸⁵ TS, p. 51.

⁸⁶ TS, p. 52.

⁸⁷ TS, p. 53.

l'image et la ressemblance »⁸⁸. En fin de compte, c'est Dieu qu'il s'agit de trouver.

1.3.2.5. L'art et la vérité

« Et qu'est-ce que les moments d'illumination sinon la vérité perçue en un instant ? »⁸⁹ Si l'art a un rapport à la vérité, c'est dans un double sens : révéler l'homme à lui-même, et révéler l'absolu. L'art dévoile le lien quasi ontologique de l'homme à la vérité et ceci provoque une émotion esthétique. L'expérience de la beauté a quelque chose de totalisant, comme nous l'avons déjà souligné. La vérité, c'est la découverte du mystère de l'homme créé à l'image de Dieu. La vérité se situe au sein de l'expérience de foi qui culmine dans l'expérience de la beauté. Cette affirmation n'est pas contraire à la raison, mais ne se limite pas à elle non plus ; elle l'englobe parce qu'elle saisit l'homme dans toutes ses profondeurs et virtualités, dans son mystère⁹⁰.

Tarkovski affirme clairement la nécessité de l'art comme vecteur d'auto-compréhension anthropologique. « Lorsque l'homme rencontre un chef d'œuvre, il se découvre lui-même. Ces quelques instants lui ont révélé l'abîme de ses potentialités et la profondeur de ses émotions »⁹¹. A l'inverse, on pourrait dire qu'une culture étrangère à la recherche de la vérité fait perdre à l'homme la perception de la beauté qui se confond alors avec un certain esthétisme vide de sens. Le passage de l'un à l'autre ne semble pas fortuit⁹². Ou encore, ce qui nous est plus familier, lorsque la perception de la beauté devient pure subjectivité et ne contient plus aucun lien avec la question de la vérité, il devient non seulement impossible de qualifier de beau une œuvre (en effet, sur quels critères ?). Celle-ci devient alors tout à fait relative au regard du spectateur qui l'appréciera ou non, selon son degré de sensibilité, sa capacité de perception. Une culture, en ce sens, ne peut

⁸⁸ TS, p. 49.

⁸⁹ TS, p. 54.

⁹⁰ Ajoutons encore que si le Moyen Âge voit, à l'époque de Saint Thomas d'Aquin, le passage d'une théologie patristique à une théologie « scientifique » ou plutôt *systématique*, le même passage ne s'est pas fait dans la théologie des Églises byzantines et orientales. Celles-ci ont échappé aux querelles liées au nominalisme qui affaiblissait le lien organique entre spiritualité et théologie. Ce qui expliquerait que le questionnement sur le *beau*, le *vrai* et le *bon* n'ait pas été oublié par les philosophes russes du XIX^e s. comme Chestov (1866-1938), Berdiaev (1874-1948) Soloviev (1853-1900) ou Florensky (1882-1937).

⁹¹ TS, p. 54-55.

⁹² « L'œuvre d'art n'est pas fabriquée comme une marchandise ». H.-G. Gadamer, *La philosophie herméneutique*, p. 216.

jamais résulter d'objets produits massivement, c'est-à-dire se réduire à du reproductible.

Mais qu'est-ce que la vérité ? Je pense qu'un des aspects les plus tristes de notre temps est la destruction dans la mentalité des hommes de tout ce qui avait un lien conscient avec le beau. La culture de masse, destinée à des "consommateurs", dans notre civilisation tout en prothèses, rend nos esprits infirmes. Elle nous empêche de nous tourner vers les questions fondamentales de l'existence et de nous assumer en tant qu'êtres spirituels. Pourtant, un artiste ne peut rester sourd à l'appel de la vérité qui, seule, forge, organise sa volonté créatrice et le rend capable de transmettre sa foi aux autres. Un artiste qui n'a pas la foi : autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance⁹³.

On pense volontiers que s'il est un domaine où « les goûts et les couleurs ne se discutent pas », c'est bien en art. Comment expliquer pourtant que certaines œuvres font l'unanimité, acquièrent le statut d'icônes de la culture de leur époque, agissent comme des références incontournables dans l'histoire de l'art, bref, deviennent classiques ? Sans doute parce que l'art participe aussi à l'élévation morale et spirituelle de l'humanité par l'expérience de la beauté. « L'art oblige l'âme », dit un haïku.

L'art exprime les besoins spirituels et les espérances, et joue en tant que tel un rôle finalement immense dans l'éducation morale. Du moins, il est appelé à le jouer... (...) L'art ennoblit l'homme par le fait même de son existence. Il donne naissance à ces liens spirituels particuliers qui font de l'humanité une communauté⁹⁴.

Il est cependant patent que la détermination des goûts est aussi une question sociologique et commerciale : la promotion de certains films, de certains styles plutôt que d'autres correspond à des objectifs stratégiques. Une fois le goût et les attentes du public mis en évidence, la dynamique commerciale tente d'exploiter le filon à fond, souvent au détriment de la qualité, de la profondeur, de la complexité des sujets traités. Beaucoup de films ne peuvent, en ce sens, être considérés comme des œuvres d'art. Mais d'autres acquièrent ce statut iconique et parfois font même recette sans que personne n'ait vu venir le phénomène. C'est qu'il n'y a pas de recette en la matière.

⁹³ TS, p. 53-54.

⁹⁴ TS, p. 216.

Vérité et beauté sont tellement liées que se détourner de l'un conduit inévitablement à se détourner de l'autre. Le risque est réel de devenir insensible à la fois au questionnement existentiel fondamental et à la beauté elle-même, qui n'est alors plus perçue. « Celui qui ne veut pas de la vérité ne voit pas non plus la beauté »⁹⁵, dit le cinéaste. Une des caractéristiques de l'art est donc bien de *sensibiliser* l'homme à la question de la vérité. L'art évite que la raison s'en empare et la conceptualise, au détriment donc du rapport que l'homme peut entretenir avec le monde qui l'entoure, avec lui-même et les autres et qu'il perçoit par ses *sens*. Qu'advierait-il de l'humanité si la sensibilité ne jouait plus aucun rôle dans la compréhension du monde ?

Selon Tarkovski, le chef d'œuvre fait entrevoir, mieux qu'un traité philosophique, l'idée de vérité *absolue*, parce que l'art ne raisonne pas d'abord sur cet absolu, mais le fait pressentir, comme il fait pressentir ce qui déshumanise l'homme. Il dénonce le trivial, le factice, le temporaire. L'homme ne peut se contenter d'idées pour trouver sens à son existence, il lui faut en quelque sorte pressentir ce sens dans la création d'œuvres. Il ne peut non plus advenir à lui-même seulement par la « grâce » de la sécurité sociale et des supermarchés – sans contester ces acquis –, il a besoin de partage et de lien, de liberté et d'amour et, pour le croyant, de l'exemple de cet homme « qui a passé en faisant le bien », Jésus Christ⁹⁶.

Il serait donc possible de parler de vérité absolue, celle qu'on atteint dans l'idéal, en s'ouvrant à l'émotion qui s'exprime dans un art authentique, dans un chef d'œuvre. « Si l'art œuvre avec des hiéroglyphes de la vérité absolue, chacun d'entre eux est aussi une image du monde, manifestée dans le chef-d'œuvre une fois pour toutes »⁹⁷.

Reste que réarticuler vérité et beauté ne va pas sans mal. Lorsqu'une technique, ou un procédé cinématographique rencontre un certain succès auprès du public, il est tentant de se contenter de le reproduire en escomptant les mêmes résultats, comme nous le disions plus haut. Mais le risque de « déjà-vu » est bien là. L'image reste essentiellement unique : l'originalité qui se construit seulement sur

⁹⁵ TS, p. 53.

⁹⁶ Cf. Ac 10,38.

⁹⁷ TS, p. 49. Voir aussi TS, p. 47.

des aspects formels finit toujours par lasser. De même des conventions qui s'imposent un temps au cinéma, et qui sont parfois nécessaires (le montage séquentiel : plan après plan⁹⁸). Mais nombre d'entre elles ont fini par périr (le brouillard pour suggérer les rêves, certains procédés qui suggèrent le flash-back)⁹⁹. Une œuvre authentique ne se laisse pas réduire par ses conventions. Elle rejoint l'objectivité la plus profonde de l'inaliénable subjectivité humaine en quête de sens qui a soif de formes et d'expressions nouvelles qui décriront sa propre complexité intérieure, si elles sont absentes de la culture.

Un film, pour Tarkovski, doit être le miroir de l'expérience intime de son auteur¹⁰⁰, sa manière de comprendre l'existence, la vie, et être le reflet¹⁰¹ honnête et sincère de son expérience, aussi tragique et incompréhensible soit-elle. Et même si cette honnêteté conduit à s'aliéner des spectateurs qui rejettent cette démarche. Cette exigence morale de vérité, permet aussi au réalisateur de « tomber les masques », les siens et ceux que le spectateur acceptera de laisser choir¹⁰². En acceptant de montrer la vie telle qu'il la saisit, telle qu'elle l'émeut, en cherchant à en discerner le sens profond, le film peut devenir l'icône qui, tenant ensemble le clair et l'obscur de l'existence, indique la voie spirituelle du dépassement de soi.

L'objectif du réalisateur est de recréer la vie : son mouvement, ses contradictions, ses tendances, ses conflits. Et son devoir est de révéler la moindre goutte de vérité qu'il découvre, même si cela peut déplaire à certains¹⁰³.

⁹⁸ TS, p. 81.

⁹⁹ TS, p. 83.130.

¹⁰⁰ TS, p. 217.

¹⁰¹ Mais Tarkovski cite Dostoïevski qui écrit : « Ils affirment que la création artistique doit refléter la vie, et ainsi de suite... C'est absurde ! L'écrivain, le poète, crée lui-même la vie, et une vie telle qu'elle n'a jamais existé avant lui... ». TS, p. 222.

¹⁰² L'itinéraire de Tarkovski, sa lutte contre toutes les compromissions en sont un exemple éloquent. Le cinéaste cite Tolstoï : « Les gens qui adaptent leur soif de vérité aux formes déjà existantes de la société ressemblent à celui qui aurait reçu des ailes pour voler et qui les emploierait à mieux marcher ». (Tolstoï, *carnet de 1906, 18 mai, en épigraphe au "Pourquoi je suis devenu symboliste" d'Andreï Biely*) ». JO, p. 552.

¹⁰³ TS, p. 221.

1.3.2.6. L'art et les signes¹⁰⁴

Nous avons vu que l'artiste porte en lui le signe (l'hiéroglyphe) de l'énigme du monde. Les œuvres qu'il crée, si elles sont authentiques, et non simples copies ou enregistrements de la réalité, peuvent aussi devenir *signes*. Quelque chose est caché dans le réel (qui ne se réduit pas au matériel) qu'il s'agit de saisir, de capturer, dont l'œuvre d'art est témoin. En ce sens, les œuvres d'art sont toujours expressions d'êtres humains, et non de machines ou d'animaux. Elles sont l'expression d'une interprétation de la réalité, d'un regard sur elle, un regard qui donne une place plus ou moins grande au mystère que l'artiste porte en lui, au mystère qu'il perçoit dans le monde¹⁰⁵.

L'œuvre d'art permet de regarder le monde autrement que de manière empirique, en « dés-assignant » telle ou telle fonction conventionnelle aux objets et aux êtres et en leur donnant un sens autre qui n'est pas lié à une signification particulière (ce qui ferait du signe un symbole). Il s'agit plutôt de montrer le caractère insaisissable de l'existence :

C'est que je veux créer mon propre monde à l'écran, dans la forme la plus idéale et la plus parfaite possible, tel que je le sens et que je le vois. (...) Je crée cet univers dans les signes qui me paraissent les plus exacts et les plus expressifs pour désigner le sens insaisissable de notre existence¹⁰⁶.

Le regard de l'artiste montre ce qui n'est pas immédiatement perceptible de l'objet ou de la personne, de la nature, que la société du moment distingue et définit¹⁰⁷. Il rend la liberté d'être aux choses et aux êtres. Couche après couche, l'artiste montre que le réel est comme stratifié, expression de significations qui s'ajoutent les unes aux autres. Ainsi la terre fut modelée par les éruptions volcaniques et la

¹⁰⁴ On pourra consulter à ce sujet la thèse de B. BACQUÉ, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et d'Andreï Tarkovski*, p. 19 et sv. L'auteur fait une différence entre signe et symbole, à travers la littérature patristique et théologique, puis entre Bresson et Tarkovski. Le premier serait proche du signe, qui aurait plutôt la faveur des iconoclastes, le second du symbole, qui aurait la faveur des peintres d'icône, et donc des iconodoules.

¹⁰⁵ Tarkovski dit : « J'ai des rapports contemplatifs avec la réalité. Je ne réfléchis pas à la réalité. J'essaie de la percevoir. Je la ressens comme un animal, comme un enfant plutôt que comme un adulte qui pense et tire des conclusions ». Cf. D. BAGLIVO, *A poet in the cinema*, 56'45''.

¹⁰⁶ TS, p. 245.

¹⁰⁷ Le surréalisme par exemple conteste l'adéquation du langage vis-à-vis de l'image ou du réel.

mouvance des plaques tectoniques¹⁰⁸. Comme l'artiste, l'objet est aussi *autre* que lui-même, en particulier lorsqu'il ne peut plus être réduit à une fonction sociale précise, lorsque son sens est détourné de son utilité immédiate, comme l'ont montré le mouvement *Dada* et le surréalisme.

Les objets *ruinés* dans un récit, comme à l'image, correspondent à cette archéologie du sens que le réalisateur ne cesse d'interroger. Mais même si les objets ont une fonction précise, il est toujours possible d'en détourner la signification et de leur attribuer un autre sens. L'artiste en quête de vérité, comme un tisserand, saisit tel et tel fil à sa portée avec lesquels il va constituer une toile dont il ne masque pas la trame et qui pourra donc être désarmante de vérité, parce que dépouillée de toute fonction préconçue ou utile. L'œuvre authentique désinstalle, déconcerte, empêche la perception de soi et du monde de se clore sur elle-même, de se définir dans un sens univoque, pré-assigné par la culture ambiante. L'œuvre, par sa provocation ou son invitation à élargir la perception du monde, peut être le signe d'une transcendance au sein de l'immanence, laquelle offre une multiplicité de sens et échappe à toute détermination, ce qui renvoie aux modes d'assignation des conventions sociales et à leurs limites.

Née de l'expression de l'artiste, l'œuvre acquiert son autonomie et poursuit sa propre destinée en tant que signe pour le monde. L'artiste peut l'oublier et passer à autre chose. Il ne maîtrise pas plus le sens ultime qu'il a pu donner à son œuvre que le spectateur et les générations de spectateurs qui suivront. Même s'il reste toujours possible de s'intéresser à la vie et au génie de l'auteur, ce qui compte désormais, c'est l'œuvre qu'il laisse, expression d'une fécondité qui le déborde, à laquelle il a tenté d'être fidèle. Certaines œuvres d'art détiennent ainsi des clés d'interprétation de l'existence, expriment avec justesse des réponses à des questions silencieuses dont on ignorait même parfois l'existence. Prophétiques, elles devancent parfois la clarté des discours rationnels, comme expression de quelque chose d'essentiel qui ne se traduit pas (encore) en mots. C'est en ce sens qu'une œuvre d'art authentique est à la fois gratuite – en surplus des autres modes d'expressions et de pensée qui sont à la disposition

¹⁰⁸ Voir le peintre Per Kirkeby (1938-...), géologue de formation, inclassable dans les courants de peinture contemporains qui évoque la stratification de l'existence humaine à l'image du monde. Tarkovski est un cinéaste de la terre, insondable par des moyens humains, autant que de l'univers ou que de l'homme.

de l'être humain – et nécessaire, parmi les autres moyens que l'être humain a d'aller à la rencontre de son propre mystère et de sa propre vérité. Elle est aussi en deçà et au-delà des moyens d'expression fonctionnels dans la communication : elle redessine sans cesse les champs dans lesquels cette expression prend place en ouvrant des possibles inattendus.

L'artiste peut devoir briser certaines conventions, pour demeurer fidèle à la vérité qu'il perçoit et qui l'appelle¹⁰⁹. L'œuvre peut devenir, si elle rencontre son public, un nouveau paradigme qui crée un nouveau consensus, jusqu'à ce que des temps nouveaux requièrent un nouveau rapport entre la vérité et l'homme et appellent à donner un nouveau sens à l'existence. Il faut bien entendu qu'une communication ait pu s'établir entre l'œuvre et le spectateur, que celui-ci s'en émeuve et que l'œuvre apporte une interprétation qui éclaire son mystère d'être au monde.

Lorsque Tarkovski parle de signes, ou de signaux, ce qui n'est pas exactement la même chose, mais il n'est pas sûr qu'il ait fait la différence, c'est d'une façon qui ne laisse pas de surprendre.

Il suffit de regarder des chefs-d'œuvre avec concentration, de se laisser imprégner par leur mystérieuse force régénératrice, pour que leur sens à la fois ambivalent et sacré se fasse clair. Ils sont des signaux codés planté au bord du chemin de l'homme pour le prévenir des catastrophes, et qui clament : "Danger ! Pas un pas de plus dans cette direction !" ¹¹⁰.

Le chef-d'œuvre serait donc là pour prévenir les catastrophes. Il met en garde ceux qui le contemplant devant les troubles à venir. Il a un caractère moral, parce qu'il sert de point de repère à une époque déboussolée, qui lui accordera, même tardivement, reconnaissance.

Ces chefs-d'œuvre se situent à la lisière des cataclysmes historiques possibles ou prévisibles, comme des balises au bord des précipices ou de fondrières. Ils définissent, soulignent et transfigurent l'embryon dialectique du danger qui guette la société. Ils sont presque toujours les annonceurs des heurts à venir entre l'ancien et le nouveau. (...) C'est ainsi que l'artiste, le penseur, devient l'idéologue, l'apologiste de son temps, le catalyseur du changement qu'il avait prévu. La

¹⁰⁹ « L'artiste tend à perturber la stabilité d'une société au nom de l'élan vers l'idéal. La société aspire à la stabilité, l'artiste à l'infini. L'artiste est concerné par la vérité absolue. C'est pourquoi il regarde en avant, et voit certaines choses avant les autres ». TS, p. 225.

¹¹⁰ TS, p. 62.

grandeur et l'ambiguïté de l'art est de ne rien prouver, de ne rien expliquer, de ne pas donner de solution, même s'il adresse des signes d'avertissement comme : "Attention ! Radiation ! Danger de mort !". Son effet est de l'ordre de l'ébranlement moral et éthique¹¹¹.

La catastrophe pourrait être envisagée chez Tarkovski comme la conséquence du refus d'une évolution spirituelle nécessaire à l'humanité. L'œuvre met alors en garde celui à qui elle s'adresse et l'invite à une transformation radicale par une conversion intérieure, empruntant le langage de la sensibilité. Le langage rationnel risque parfois d'être le refuge de ceux qui refusent de prendre la mesure de ce que leur sensibilité enseigne, de l'alarme qui retentit confusément à l'approche d'un danger, sans qu'il soit possible de percevoir la menace de manière précise. A l'inverse, bien qu'il soit irrationnel et immoral de vouloir se venger, par exemple pour obtenir justice, comment mettre à l'écart le sentiment, ressort du récit de tant de films, pour trouver un sens à la vie ?¹¹² Libre donc à celui qui veut se divertir d'aller au cinéma dans ce seul but. Mais il est indubitable que telle image dans tel film, tel dialogue, puisse avoir une portée imprévisible, universelle, et révéler quelque chose d'essentiel sans lequel la vie serait réduite à un fonctionnalisme.

Si la technique même du cinéma permet de créer un nouveau monde, une « seconde réalité »¹¹³, il ne faudrait pas pour autant penser que Tarkovski pense le cinéma comme un système de signes saussuriens comme peut l'être par exemple un texte. Dans ce dernier cas, le mot prend le pas sur l'image, et la liberté du lecteur d'imaginer un monde personnel à partir des mots est totale. Au cinéma, le réalisateur impose ses images et son monde, l'artiste s'affirme de cette façon par une impression de réalité qu'il impose. Concevoir le cinéma avec des codes et des signes précis qui renvoient au langage comme le fait l'approche structuraliste ne semble pas adéquat selon Tarkovski pour qui le cinéma est un art qui s'adresse directement aux sens à partir de la réalité. La littérature fait office de médiation entre la perception de l'auteur, ou son imagination, et le lecteur. Tandis que le

¹¹¹ TS, p. 62-63

¹¹² Dans *The Brave One* (A vif) de Neil Jordan (2007-122'), avec Jodie Foster, signalons cette réplique : « Il y a mille façons de mourir, mais le plus difficile est de trouver un sens à sa vie », dit une femme afro-américaine à sa voisine déprimée qui tue des hommes en représailles à la violence masculine qu'elle subit ou voit autour d'elle (son compagnon a été tué par des voyous au début du film).

¹¹³ TS, p. 208.

réalisateur extrait de l'image captée une nouvelle réalité qu'il ne s'agit plus d'imaginer.

La réalisation au cinéma est littéralement la capacité de "séparer la lumière d'avec les ténèbres, la terre ferme d'avec les eaux". (...) Je souligne encore une fois que le cinéma, comme la musique, est un art qui opère avec la réalité. C'est pourquoi je m'oppose tant aux tentatives des structuralistes à vouloir analyser le plan comme un signe d'autre chose, comme un bilan sémantique¹¹⁴. Il ne s'agirait plus, dès lors, que de transposer formellement, et sans aucun sens critique, les mêmes méthodes d'analyse d'un phénomène sur un autre¹¹⁵.

On peut aussi penser que d'un point de vue spirituel, le signe n'a de signification que pour celui qui le reçoit dans la foi, il n'a pas un sens qui s'imposerait objectivement et universellement, pas plus que les sacrements, les miracles, les apparitions ou tout autre phénomène mêlé de grâce, même si ces réalités peuvent, à leur tour, être pensées.

1.3.3. Le réalisateur à la recherche du spectateur

1.3.3.1. Problèmes de réception

Nous l'avons vu, Tarkovski refuse l'idée d'un créateur fermé sur lui-même¹¹⁶. L'art est par essence communication, et le cinéaste cherchera toujours à communiquer avec son public¹¹⁷. En même temps, il est indispensable, nous l'avons vu, que l'artiste reste fidèle à lui-même et sache « tirer un écran entre lui et les autres pour se protéger des innombrables soucis quotidiens »¹¹⁸. Mais avec Tarkovski, un des problèmes les plus singuliers est celui de la réception de son œuvre, jugée difficile par nombre de critiques et de spectateurs, encore aujourd'hui¹¹⁹, tandis qu'elle en ravit d'autres. Une

¹¹⁴ A peu de choses près c'est le même reproche que Tarkovski fait à une lecture *symbolique* du plan.

¹¹⁵ TS, p. 209. « Un plan de film est un fragment de réalité dépourvu d'idéologie ». TS, p. 209.

¹¹⁶ « Avec la conscience particulière qu'il a du temps et du monde, dans lesquels il vit, l'artiste devient la voix de ceux qui ne peuvent formuler ni exprimer leur vision de la réalité. En ce sens, l'artiste est effectivement la voix du peuple ». TS, p. 194. Tarkovski récuse donc les accusations d'élitisme, ou de s'être « coupé de la réalité », de « s'être volontairement isolé des intérêts réels du peuple ». TS, p. 195.

¹¹⁷ TS, p. 194 et sv.

¹¹⁸ TS, p. 195.

¹¹⁹ « Si certaines représentations annoncent l'apocalypse par un nombre impressionnant de signes avant-coureurs (soit simultanément, soit successivement), d'autres représentations, comme celle de Kieslowski, Kurosawa ou Tarkovski, avancent des signes plus ténus, dont l'interprétation demande de la part du spectateur comme du personnage un véritable travail herméneutique ». S.

des difficultés tient sans doute, nous l'avons évoqué, au fait de vouloir appréhender rationnellement une œuvre qui s'adresse d'abord à la sensibilité. Mais il est clair que, une fois la sensibilité éveillée, celle-ci donne à penser, même si ce mouvement vient en second¹²⁰.

Encore une fois, l'art agit avant tout sur les émotions d'un homme et non sur sa raison. Comme si sa fonction était d'attendrir, d'ouvrir l'âme humaine. En effet, devant un bon film, devant une belle peinture, ou en appréciant un morceau de musique, vous vous sentez d'emblée (pour autant qu'il s'agisse bien du type d'art que vous aimez) comme désarmés et émerveillés, sans qu'il ne soit jamais question alors de son idée ou de sa pensée¹²¹.

Un artiste n'a pas à chercher à vouloir être compris, ni non plus à vouloir être incompréhensible¹²². Fidèle à lui-même et sans transiger avec la vérité, il doit faire confiance au public¹²³ qui saura reconnaître, apprécier et s'émouvoir de l'œuvre qu'il crée, même si celle-ci demande une certaine préparation ou initiation. Reste que l'artiste espère être accepté et aimé du public même s'il doit se défendre de vouloir le chercher ou de le susciter¹²⁴, au risque de se trahir. A cet égard, l'artiste doit être son propre juge intransigeant¹²⁵.

Tarkovski, conscient des difficultés de compréhension, n'a pas manqué d'aborder le sujet délicat de l'interprétation. Une œuvre d'art authentique n'efface pas les ambiguïtés de l'image du monde qu'elle expose, les problèmes complexes de la vie et ne saurait être interprétée de façon univoque. Le spectateur pourra toujours découvrir une dimension que l'auteur lui-même n'a pas envisagée.

FEVRY, *Cinéma et apocalypse. Une mise en perspective*, p. 28. « Si longtemps a-t-on essayé de me convaincre que mes films ne servaient à rien ni à personne... » TS, p. 16.

¹²⁰ « One doesn't need to explain the film, but rather to directly affect the feelings of the audience. It is this awakened emotion that then drives the thoughts forward ». G. BACHMANN, *Encounter with Andrei Tarkovski*, p. 10.

¹²¹ TS, p. 195-196.

¹²² TS, p. 198.

¹²³ « En Russie, par exemple, mon public était composé, entre autres, de gens qui n'étaient ni très érudits, ni très éduqués. Je crois, en effet, que la capacité d'appréciation de l'art est donnée à l'homme dès sa naissance, et qu'elle dépend par la suite, du niveau spirituel de chacun ». TS, p. 202. Ou encore : « Le seul moyen pour communiquer avec le public est de rester soi-même, et de ne pas tenir compte des quatre-vingts pour cent de spectateurs qui ont décidé, en vertu de quelque raison, que nous avions à les divertir ». TS, p. 215.

¹²⁴ Cet aspect peut avoir quelque chose de dramatique, lorsque la réception tarde, ou n'est pas possible. TS, p. 200. Plus généralement, « Quand on commence à vouloir s'orienter vers le grand public, nous pouvons parler d'industrie de divertissement, de spectacle pour les masses, de tout ce qu'on voudra, mais certainement pas d'art, lequel doit être soumis avant tout à ses lois internes, que cela plaise ou non ». TS, p. 200-201.

¹²⁵ TS, p. 202.

Mais la valeur d'une œuvre est également fonction de celui ou celle qui la regarde. On a l'habitude de penser que l'importance d'une œuvre se révèle par son contact avec les gens, la société. D'une façon générale, cela est exact. Mais le paradoxe est que l'œuvre devient alors tout à fait dépendante de ceux qui la regardent. Or, tout le monde n'est pas capable de voir ce qui la relie au monde ou à l'homme, car cela dépend aussi des rapports que chacun entretient avec la réalité. Goethe a eu mille fois raison de dire qu'il est aussi difficile de lire un bon livre que de l'écrire¹²⁶.

Les films de Tarkovski ne seraient donc pas hermétiques en eux-mêmes, mais la difficulté viendrait plutôt de la manière dont le spectateur entretient lui-même son rapport avec le cinéma¹²⁷. Il faut encore ajouter que la responsabilité du mauvais goût d'un certain public pour qui le cinéma n'est *que* divertissement, tient entre autres à l'enseignement artistique dans les écoles, et aux politiques culturelles mises en place dans les États, qui favorisent ou non la diffusion de films à haute valeur artistique¹²⁸. La diffusion en masse de films consommables comme du pop-corn peut produire un effet tragique : contribuer à la désensibilisation de toute une génération aux questions fondamentales de la vie humaine, et mutiler la capacité de perception et d'interrogation sur la beauté et la spiritualité avec toutes les conséquences que cela peut avoir à l'échelon individuel et collectif. Il n'est pas jusqu'au statut de l'artiste qui ne soit mis en cause au profit d'une production industrielle de l'art en général¹²⁹.

Si l'art éveille chez le public l'émotion et la réflexion, le cinéma de masse, compte tenu de son effet facile et irrésistible, éteint irrévocablement tout ce qui peut rester de pensée et de sentiment. Et ceux qui ne ressentent plus un besoin de beauté et de spiritualité, ne font plus, dès lors que consommer des films comme des bouteilles de Coca-Cola...¹³⁰.

¹²⁶ TS, p. 55.

¹²⁷ « Le spectateur n'est pas toujours responsable de son propre mauvais goût. La vie n'offre pas à chacun les mêmes chances de développer ses critères esthétiques ». TS, p. 205.

¹²⁸ TS, p. 205.

¹²⁹ Problèmes soulevés par le « pop art ». Nous songeons au problème récurrent des intermittents dans les arts du spectacle et à leur statut financier précaire qui rappellent les difficultés financières que Tarkovski a dû vivre pour être fidèle à sa vocation de cinéaste. (En ligne) http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/06/10/si-vous-n-avez-rien-suivi-a-la-crise-des-intermittents_4434935_4355770.html (Page consultée le 4/08/2014).

¹³⁰ TS, p. 212. « Car le cinéma, avec ses moyens d'impact sur le public, est capable de démoraliser et de désarmer spirituellement le spectateur beaucoup plus vite et plus facilement que les arts traditionnels antérieurs ». TS, p. 221.

Le manque d'expérience spirituelle réduit fâcheusement et la sensibilité au monde et sa compréhension au-delà du pur phénoménal. L'univers devient alors opaque, étranger, incompréhensible¹³¹. Tarkovski met aussi en scène des personnages pour qui le monde dans lequel ils évoluent a cessé de donner sens à l'existence et qui en souffrent. Ceux-ci n'ont d'autre choix que de partir en quête d'un paradis perdu où ils se retrouveront peut-être eux-mêmes. Paradoxalement Tarkovski magnifie aussi la beauté du monde, il s'attarde sur nombre d'éléments qui font de la nature et du paysage dans lequel il évolue un mystère sacré.

L'homme contemporain aurait ainsi perdu tout contact concret avec le réel, en dehors du rapport utile et rationnel, dépoétisé, qu'il entretient avec lui. Le monde ne se contemple plus comme une immense cathédrale, il n'est plus une création, mais un ensemble hétéroclite d'éléments en interaction les uns avec les autres dont il faut trouver le sens de manière ardue, c'est-à-dire avant tout intellectuelle ou rationnelle. Le langage lui-même devient problématique. Si la raison triomphante devient impuissante à donner sens à l'existence et si la foi paraît être le langage désuet de nostalgiques, l'art peut-il, à lui seul, devenir le chantre de ceux qui croient et expérimentent la beauté étrange de l'univers ? Quoi qu'il en soit, estime Tarkovski, l'artiste porte la responsabilité morale¹³² de ne pas fuir devant la vision qui est la sienne, mais de la transmettre aux autres, afin que les spectateurs puissent voir ou entendre ce qui autrement resterait caché.

Je suis convaincu que si un artiste parvient à réaliser quelque chose, c'est qu'en réalité il vient combler un besoin qui existe chez les autres, même si ceux-ci n'en sont pas conscients sur le moment. Voilà comment le public est toujours le vainqueur, celui qui gagne quelque chose, et l'artiste toujours le vaincu, celui qui doit payer¹³³.

La reconnaissance qu'il peut attendre des spectateurs dépend finalement de leur faculté de prendre en compte leur propre sensibilité, mais Tarkovski pense que tout être humain a un minimum

¹³¹ A moins que ce soit l'homme qui s'y sente étranger : cf. A. CAMUS, *L'étranger*, 1971.

¹³² Tarkovski revient plusieurs fois sur la responsabilité morale de l'artiste vis-à-vis du public quant à la fidélité au don qu'il a reçu. « Quant aux conséquences, nous n'en répondons pas, car seul compte pour nous le choix de faire ou de ne pas faire notre devoir. Un pareil point de vue signifie pour l'artiste l'obligation d'être responsable de son propre destin. Mon avenir est un calice que je ne peux écarter. Il me faut donc le boire ». TS, p. 225. L'exil de Tarkovski en Occident à partir de 1984 exprime d'abord sa volonté de continuer à faire des films.

¹³³ TS, p. 215.

de sensibilité pour apprécier l'art¹³⁴. Comme par contamination, un artiste peut toujours toucher même les plus indifférents.

Tarkovski s'écarte volontairement des conventions cinématographiques classiques qui facilitent le travail d'interprétation. Il se situe aux antipodes de l'utilisation du cinéma à des fins idéologiques, politiques, comme le fera parfois Eisenstein, sacrifiant à une conception théorique du cinéma, que ce soit dans la conception géométrique du plan ou à travers le montage¹³⁵. Il les dénonce plutôt et se rapproche en cela de Buñuel¹³⁶. Le réalisateur doit être le plus libre possible et ne pas être inféodé à un quelconque système de pensée. Les difficultés que Tarkovski a rencontrées avec les membres du Goskino¹³⁷ et de l'Union des cinéastes l'accusant « d'élitisme inacceptable » relèvent aussi de cette volonté politique d'instrumentaliser le cinéma à des fins idéologiques. Tarkovski a donc pris des risques en cherchant à être absolument fidèle à lui-même, conduit par une nécessité, « un besoin vital »¹³⁸ qui force l'étonnement et le respect, qui a aussi inquiété par sa gravité et sa constance de ton. On comprend que ses idées aient pu être considérées comme dangereuses, puisque « La véritable idée artistique est toujours quelque chose de douloureux et de presque même dangereux pour un artiste. Sa réalisation est comparable à un acte déterminant de la vie »¹³⁹. On comprend qu'il n'ait pas toujours été compris.

Il y a plus : l'image cinématographique est celle d'un débordement de sens, inépuisable tant qu'elle reste reliée au plus près de la vie. Ce qui implique une prise de distance nécessaire avec toute forme de discours.

Gogol écrivait à Joukovski le 29 décembre 1847, sur son chemin de Naples à Jérusalem : "Ma mission, en effet, n'est point celle d'un prédicateur. L'Art constitue lui-même un enseignement. Mon œuvre est de m'exprimer en images de Vie, et non de faire des dissertations. Je dois évoquer la vie, et non raisonner sur elle". Que c'est juste !

¹³⁴ TS, p. 202.

¹³⁵ Tarkovski se démarque profondément de celui-ci : « La pensée d'Eisenstein est despotique, elle ne laisse pas d'air, elle n'a pas cet aspect insaisissable, qui est peut-être la qualité la plus séduisante de l'art, celle qui permet au spectateur d'établir un lien entre le film et lui-même. Je voudrais faire des films qui n'aient aucun effet oratoire ou de propagande, mais qui soient l'occasion d'expériences intimes profondes ». TS, p. 218.

¹³⁶ TS, p. 60.

¹³⁷ Organisme central du cinéma soviétique.

¹³⁸ TS, p. 223.

¹³⁹ TS, p. 222.

Sinon l'artiste ne ferait qu'imposer ses idées. (...) Le poète ne fait que penser en termes d'images, et exprimer sa vision du monde à travers des images. Il est évident que l'art ne peut rien enseigner, puisqu'en quatre mille ans l'humanité n'a rien appris du tout ! Nous serions tous des anges, si nous avions été capables d'assimiler l'expérience de l'art et d'évoluer dans le sens des idéaux qu'il véhicule...¹⁴⁰.

L'image tarkovskienne est comme celle d'un miroir, elle sert de prétexte à l'exploration du monde intérieur des personnages¹⁴¹. On pourrait faire des rapprochements avec *Persona* de Bergman (1966)¹⁴². Seul le silence parfois permet une communication plus intime entre les êtres. Les rêves ont une place importante dans le cinéma tarkovskien parce qu'ils révèlent ce qui demeure caché à la conscience discursive, qui refuse parfois ou qui ne supporte pas de voir certaines choses (nous pensons au mécanisme du refoulement freudien). Mais pour comprendre ces états d'âme, il faut pouvoir y être sensible, y trouver écho en soi, ce qui dépend donc de l'état (spirituel) du spectateur lui-même, de ses attentes et de ses désirs, de son humilité.

Tarkovski invite donc ceux qui regardent ses films à ne pas obturer ce regard sur l'intériorité, ce qui est difficile à consentir. Le spectateur cherche souvent avant tout à s'oublier lui-même, ses soucis, ses habitudes. En revanche, tout homme a un désir profond de trouver réponse à la question de son identité et de sa destinée : « Qui suis-je ? ». L'homme est une énigme pour lui-même¹⁴³, et la prise au sérieux de cette béance de sens peut ouvrir des horizons insoupçonnés et susciter de nouveaux désirs qui mobilisent l'esprit et le cœur. Le moi n'est-il pas plus que lui-même ? Oserait-on parler d'une

¹⁴⁰ TS, p. 58.

¹⁴¹ « Que celui qui le désire se regarde dans mes films comme dans un miroir, et il s'y verra ».

TS, p. 218.

¹⁴² TS, p. 197.

¹⁴³ A. GESCHÉ, *L'homme*, p. 15 et sv. A moins qu'il ne faille plutôt parler de mystère ? « Quelle différence ? Une énigme, en principe, peut être résolue. (...) Le jour où l'on aura capturé le monstre du Loch Ness ou pris une vraie photo de lui, l'énigme sera résolue. Un mystère, en revanche, comme disait Goethe, ne peut être atteint par la raison seule. Il faut encore les sens, l'implication personnelle, l'intuition, l'illumination. La création poétique est un mystère. La création du peintre et du musicien est un mystère. L'amour est un mystère. La beauté est un mystère. Nous avons beau en analyser les composantes, l'essentiel nous échappera toujours. Le mystère, c'est ce dont la raison, la connaissance analytique ne peuvent jamais rendre compte entièrement. Tandis que l'énigme, c'est uniquement ce que n'est pas encore découvert ou connu ». A. MEN, *Le christianisme ne fait que commencer*, p. 262. A partir du moment où on réduit l'amour à ses composantes, ce n'est plus de l'amour.

transcendance inscrite au cœur de la subjectivité qu'il faut découvrir à défaut d'en être conscient ?

Il s'agit, pour le spectateur, de percevoir non seulement le monde de Tarkovski, mais de croire aussi en un dialogue possible avec son univers personnel. Croire que par l'intériorité, l'artiste et le spectateur peuvent se dévoiler mutuellement leurs mondes, en s'imposant un renoncement, celui du *moi* qui perçoit et juge de tout. Il s'agit d'entrer dans une forme de communion avec un monde « retrouvé », lavé de tout utilitarisme ou matérialisme, rendu simplement à lui-même, un monde où les êtres méditent sur leur mystère, où la vie même est rendue à son incomplétude sans Dieu, tout en le magnifiant.

Il vaut la peine d'insister un instant sur une des ambiguïtés du cinéma contemporain : la sortie du *moi* est bien enregistrée comme une fonction essentielle pour que la magie opère ; il s'agit bien de se projeter, de s'identifier à tel personnage, à telle situation, et pendant ce temps d'oublier tout le reste. L'homme a besoin de rêver et d'imaginer pour faire face aux aspects les plus difficiles de l'existence, dont il cherche à s'échapper ou qu'il cherche à maîtriser. Mais précisément, et Tarkovski est intraitable sur ce point, le rôle du cinéma n'est pas de mésuser de cette fonction en ramenant subtilement le spectateur à ses propres passions, à ses propres représentations, fantasmes et angoisses. Le cinéma et l'art ne se réduisent pas à la catharsis des pulsions profondes qu'ils peuvent provoquer, inscrivant par là même le drame des existences vouées à l'immanentisme dont on ne sort un moment que pour mieux y revenir. Le cinéma tarkovskien n'est pas un miroir qui renverrait le reflet parfait des désirs inavoués du spectateur qui y trouverait un exutoire pour ses passions. Il est miroir, certes, mais au sens de vérité : il révèle une certaine image du monde, celle que le réalisateur perçoit, lui. « L'artiste essaie simplement de présenter sa propre image du monde, pour que les gens la voient à travers son regard et qu'ils soient à leur tour pénétrés de ses sensations, de ses doutes, de ses pensées... »¹⁴⁴.

Considérer la fonction du cinéma comme un divertissement procède, pour Tarkovski, de l'idéologie : le spectateur est dupé, trompé. Il peut être aussi complice ; il joue alors le jeu d'une entreprise qui flatte le narcissisme et qui réduit un film à un produit consommable, donc sur lequel il n'y pas de retour *nécessaire* parce

¹⁴⁴ TS, p. 196.

qu'il ne renvoie pas le spectateur à lui-même dans sa quête de sens. Un film, pour le réalisateur doit être, au contraire, une œuvre d'art et élever les êtres vers les réalités supérieures de l'esprit et du cœur. C'est à ce titre là aussi que le film acquiert sa vie propre et devient une œuvre universelle et intemporelle. Un film sera alors vu et revu, sans qu'il soit possible d'épuiser son sens. Il est inévitable que le spectateur cherche consciemment ou non à être conforté dans une certaine image du monde et de lui-même. Il attend que tel film déploie cette idée. Mais c'est là que le réalisateur doit pouvoir résister aux attentes du public, qui, par ailleurs, ne sont pas à ce point prédictibles.

1.3.3.2. « Vivre mes films avec moi »

Lorsque Tarkovski commente son premier film *L'Enfance d'Ivan* (1962) dans *Le Temps scellé*, il fait une remarque intéressante qui nous éclaire sur le rapport qu'il espère instituer avec le spectateur :

Je pensais que pour réussir ce film, il fallait que les lieux de l'action et le paysage vinssent éveiller en moi des souvenirs et des associations poétiques. Vingt ans après, aujourd'hui, (Ndlr : en 1981-82 donc), je reste persuadé d'une chose : si l'auteur est lui-même ému par la nature qu'il a choisie, avec ses souvenirs et ses associations, fussent-ils les plus subjectifs, le spectateur à son tour en percevra une émotion toute particulière¹⁴⁵.

Tarkovski reste persuadé qu'il est possible de transmettre, par le biais du film, des émotions personnelles qui, par leur authenticité, émouvront aussi le spectateur. Il faut seulement que ce dernier dépasse une position attentiste ou passive qui ne permet pas de pénétrer l'univers tel que l'artiste entend le montrer réellement¹⁴⁶. L'attitude passive ou consommatrice maintient le spectateur dans sa solitude ; il n'est pas pris à partie, il ne doit pas s'impliquer personnellement. Le langage poétique, qui revêt une importance toute particulière chez Tarkovski, permet l'échange des émotions, comme aussi le fait de regarder à plusieurs un tableau ou d'écouter un chef-

¹⁴⁵ TS, p. 36.

¹⁴⁶ Tarkovski a en général une haute idée du spectateur. « Je suis convaincu que le public est beaucoup plus nuancé, plus intéressant et plus inattendu dans ses exigences artistiques que ne l'imaginent tous les responsables de la distribution d'œuvres d'art ». TS, p. 196. « Nous croyons aux ressources latentes de l'artiste ainsi qu'au développement des exigences spirituelles du public. Du moins, nous voulons y croire ». TS, p. 197. Mais Tarkovski n'en reste pas moins réaliste : « Quoi qu'il en soit, on peut dire avec certitude que les normes du cinéma commercial, ou celles des productions télévisées de série, ont corrompu le public de manière impardonnable, parce qu'elles l'ont privé d'un rapport véritable avec l'art ». TS, p. 198.

d'œuvre musical. Le spectateur est ainsi invité à partager (communier ?) à l'univers de l'artiste, d'accueillir le trésor des découvertes spirituelles et artistiques qui transforment la vie. Tarkovski souhaite ainsi entrer en dialogue avec son public, et il l'a fait souvent.

Les conclusions ne doivent pas être livrées toutes faites au spectateur, sans qu'il ait un effort à fournir. D'ailleurs, il n'y tient pas. Et comment pourraient-elles le toucher, s'il ne partage pas avec l'auteur la joie et la souffrance de la naissance de l'image ?¹⁴⁷

Parce que Tarkovski renvoie aux questions qui, d'une manière ou d'une autre, sont reliées à la destinée humaine, il s'est aussi longuement interrogé sur les moyens nécessaires et spécifiques que le cinéma offre à cette fin. Le fait de transgresser les conventions, afin d'y parvenir, lui ont valu bien des remarques, et même parfois le doute qu'il s'agisse encore de cinéma, comme le lui fit remarquer son père à l'avant-première du *Miroir* : « Andreï, ce ne sont pas des films que tu fais... »¹⁴⁸. D'une certaine façon, Tarkovski contribue à faire sortir le cinéma de la représentation de l'action, pour en explorer les modalités et les raisons. Ainsi, on pourrait tout aussi bien considérer que lorsqu'on a vu un de ses films, on a vu les *possibilités* d'une action, plutôt que l'action lui-même. Reste l'inexpliqué, et ce manque ouvre à la compréhension et l'interprétation. Ne pas vouloir tout dire n'a d'ailleurs pas tellement d'importance, à partir du moment où l'on accepte que le cinéma tarkovskien ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité (comme si celle-ci était objective), mais se concentre sur l'interprétation du réel lui-même, dont le spectateur et le réalisateur sont parties prenantes. Le film ne prend sens que dans la mobilité de sa réception à travers la diversité des regards qui le reçoivent. Cette mobilité empêche qu'il se réduise à un objet de consommation, jetable après usage, dont le sens est défini une fois pour toutes.

En ce moment (Ndlr : 21 avril 1982), à Rome, tous mes films passent dans une salle. On a parlé ensemble cinéma, spectateurs – italiens et américains – (Ndlr : avec l'ambassadeur de l'Union Soviétique en Italie) et moi, j'ai éprouvé un sentiment de honte à la pensée que des gens allaient au cinéma pour voir mes films. De honte, parce que ce que j'ai fait n'est pas du cinéma, et qu'il ne faut pas aller voir mes

¹⁴⁷ TS, p. 26-27.

¹⁴⁸ TS, p. 5.

films : ce qu'il faut, c'est les vivre avec moi – mais qui en est capable ? Tel que c'est, j'ai honte¹⁴⁹.

A n'en pas douter, *Miroir*, qui a connu un grand succès en Russie, a réussi à produire, du moins pour un certain nombre de personnes, un véritable partage de vie entre l'auteur et les spectateurs.

Mon désir le plus intime est de pouvoir m'exprimer avec un maximum de sincérité et de plénitude sans en imposer à personne. Ma vision du monde perçue par d'autres comme si elle était une partie intégrante d'eux-mêmes... rien ne me stimule davantage dans mon travail !¹⁵⁰

Et Tarkovski de citer la lettre d'une jeune fille à sa mère que cette dernière lui envoie à son tour :

Il existe un autre langage, une autre forme de communication : c'est celui des sentiments et des images. Ce rapport aide à transgresser l'isolement, à abolir les frontières. La volonté, les sentiments, les émotions, voilà ce qui supprime les obstacles entre les gens, qui, avant cela, se trouvaient de part et d'autre d'un même miroir, d'une même porte. Les limites de l'écran sont repoussées, et le monde qui était séparé de nous, nous pénètre, devient réalité. Et le petit Alexeï n'est plus alors qu'un intermédiaire : c'est Tarkovski lui-même qui s'adresse aux spectateurs assis de l'autre côté de l'écran. Il n'y a plus de mort. Il ne reste que l'immortalité. Le temps est unique et indivisible. Comme dit le poème : "Les arrière-grands-parents et les petits-enfants sont assis à la même table" (Arseni Tarkovski)¹⁵¹.

L'œuvre d'art est signe de l'immortalité dans la mesure où elle permet à l'auteur de dialoguer avec des générations entières, peut-être jusqu'à la fin du monde, tant que celles-ci restent tournées vers la même quête d'immortalité¹⁵².

Je voudrais enfin, pour clore ce livre, dévoiler un espoir caché. J'aimerais que tous ceux qui auront été convaincus par ces pages, même si ce n'est qu'en partie, et à qui je n'ai rien dissimulé, soient devenus maintenant pour moi comme des alliés, des âmes sœurs¹⁵³.

¹⁴⁹ JO, p. 381.

¹⁵⁰ TS, p. 18.

¹⁵¹ Lettre manuscrite citée par Tarkovski dans TS, p. 19.

¹⁵² « On a convaincu l'homme qu'il était mortel, mais si on menaçait l'homme de lui enlever son droit à l'immortalité, il se dresserait et ferait face, comme si on s'apprêtait à le tuer dans la minute même » JO, p. 29. « S'il est naturel pour l'homme de ne pas penser à la mort, pourquoi ne croit-il pas à l'immortalité ? » JO, p. 179.

¹⁵³ TS, p. 282.

1.3.4. Le cinéma comme art du temps

Nous avons vu plus haut que le réalisateur ne peut se dispenser de se demander ce qu'est le cinéma. Nous savons bien qu'il n'y a pas de réponse univoque, définitive, qui vaudrait pour tous les réalisateurs. Chacun apporte sa définition propre, sans compter les critiques de cinéma. Il serait tout aussi vain de se demander : qu'est-ce que la peinture, ou la musique ? Dès que l'on dépasse les moyens techniques qui servent en partie à la définition, toutes sortes de compréhensions se présentent. Tarkovski cependant prend un soin tout particulier à distinguer le cinéma des autres arts, surtout de la littérature¹⁵⁴. Il en cherche la fonction propre, il veut en déployer les potentialités et les possibilités.

Il découvre en particulier que la spécificité du cinéma est de fixer le temps. « Il devient ainsi le fondement même du cinéma, comme l'est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame »¹⁵⁵. Mais la question du temps intervient surtout comme une manière fidèle d'observer la vie, parce qu'en elle se trouve aussi la vérité de l'homme.

J'ai essayé (Ndlr : avec *Stalker*) de manière encore plus conséquente, de faire comprendre au spectateur que le cinéma, en tant qu'instrument de l'art, possède, autant que la littérature, des possibilités qui lui sont propres. J'ai voulu lui démontrer la capacité du cinéma à observer la vie, sans ingérence évidente ou grossière dans son écoulement. Car c'est là que réside, à mon avis, la véritable essence poétique du cinéma¹⁵⁶.

Les êtres humains sont remarquablement dispendieux dans leur manière de vivre et d'exister, comme s'ils n'avaient tout simplement pas conscience du miracle de leur existence. A force de banaliser ce qu'ils ne comprennent pas, ils mènent irrévocablement cette vie vers son extinction, ils consomment la leur sans prendre conscience d'eux-mêmes. La vie n'a jamais été aussi fragile que dans les mains de ceux qui n'ont pas conscience de leur propre vulnérabilité, alors qu'ils sont là pour la protéger et se protéger les uns les autres¹⁵⁷.

¹⁵⁴ TS, p. 134.

¹⁵⁵ TS, p. 140-141.

¹⁵⁶ TS, p. 227-228.

¹⁵⁷ A propos de la femme du *Stalker*, Tarkovski note ceci : « Son amour et sa dévotion sont ce dernier miracle qui peut s'opposer à l'incrédulité, au cynisme, au vide intérieur du monde

1.3.4.1. Un besoin spirituel de la modernité

Le cinéma est apparu pour refléter un aspect particulier de la vie et du monde qui ne l'avait été par aucun art avant lui. Toute forme d'art nouvelle vient en réponse à un nouveau besoin spirituel. Son rôle est dès lors de poser les questions les plus essentielles à son temps¹⁵⁸.

Il se fait que dans l'histoire, c'est plutôt la philosophie et la théologie qui prenaient en charge les questions fondamentales du sens de la vie. Mais il apparaît clairement que l'art apporte aussi ses questions et réponses propres. On peut se demander si l'époque moderne ne tisse pas lentement le linceul de ces deux disciplines, détournant son regard de l'idée que la vérité puisse surgir hors d'une pensée exclusivement scientifique positiviste. Bien que çà et là des « ateliers philo. » rencontrent de l'intérêt, le mouvement est massif. Le vivre ensemble demande aussi de faire appel à des « valeurs ». Mais comment trouver sens à l'existence ? C'est peut-être la question elle-même qui est touchée au cœur : pourquoi faudrait-il donner un sens à la vie ? La vie n'en possède-t-elle pas sans qu'il faille se poser la question ? Ce nouveau *vitalisme* se présente lui-même comme une expérience du bon goût et du bien-être, « vivre et se laisser vivre » avec le moins de contraintes possibles. L'homme se révèle sceptique vis-à-vis de toute forme de révélation, en lui préférant l'exaltation des sens. Mais le vitalisme laisse place aussi à de grands vides dont l'homme cherche alors à se distraire. Le drame pour Tarkovski consiste dans le fait que l'homme moderne perd son temps en futilités. Ce *vide* ne crée aucune mémoire et déresponsabilise face aux enjeux du monde¹⁵⁹. Or il se fait que le domaine de l'art ne se réduit ni à une

moderne dont l'Ecrivain et le Savant sont eux-mêmes les victimes ». TS, p. 229-230. « Je vois comme ma tâche particulière de stimuler la réflexion sur ce qu'il y a d'éternel et de spécifiquement humain, qui vit dans l'âme de chacun, mais que l'homme ignore le plus souvent, bien qu'il ait là son destin entre les mains : il poursuit à la place des chimères. En fin de compte, tout s'épure jusqu'à ce simple élément, le seul sur lequel l'homme puisse compter dans son existence : la capacité d'aimer. Cet élément peut se développer à l'intérieur de l'âme de chacun, jusqu'à devenir le principe directeur capable de donner un sens à sa vie. Mon devoir est de faire en sorte que celui qui voit mes films ressente le besoin d'aimer, de donner son amour, et qu'il perçoive l'appel de la beauté ». TS, p. 232.

¹⁵⁸ TS, p. 95.

¹⁵⁹ « Ce n'est plus le moment de se plaindre et de s'indigner dans les couloirs. Ce temps est révolu. Se plaindre est devenu inutile, et indigne. Comment se comporter à l'avenir, voilà, à quoi il faut réfléchir. Car on peut se tromper et, dans son élan, faire beaucoup de dégâts. Il ne s'agit pas de notre profit, mais de notre vie – la vie de notre intelligentsia "du peuple et de la vie de l'art". Si la déchéance de l'art est évidente – ça crève les yeux – et que l'art, c'est l'âme du peuple – alors on peut dire que notre peuple, notre pays a l'âme gravement malade » JO, p. 22.

pensée ni à une pure expérience vitale. L'art interroge la vie humaine elle-même, l'interprétant et la faisant « expérimenter ».

En quoi le cinéma, en tant qu'art, serait-il davantage outillé que les autres arts, dans le contexte de la modernité, pour prendre le relais des questions fondamentales de la vie humaine ? Dans un premier temps, Tarkovski nous indique que le cinéma est né d'une invention technique, ce qui n'est le cas d'aucun des autres arts. Plus précisément : « Le cinématographe devait être l'instrument dont l'humanité avait alors besoin en réponse à sa nécessité vitale de maîtrise sur le monde »¹⁶⁰. Le XX^e siècle, nous dit-il, est un siècle marqué par une volonté croissante de maîtrise sur le monde par l'industrie et les autres moyens de production, favorisée par l'essor de la science et des techniques. Les groupes humains se spécialisent de plus en plus et perdent le contact entre eux. L'homme, de plus en plus engagé dans son activité, perd en proportion le temps dont il a besoin pour rester en contact avec lui-même et son environnement. Son expérience devient plus limitée, son isolement grandit à mesure de la technicisation des rapports humains. D'où l'apparition du cinéma comme processus d'immunité, de protection face à l'évolution sociale.

Comment expliquer que des millions de gens commencèrent ainsi à remplir des salles, pour attendre, frémissements l'instant magique où la lumière s'éteindrait et où les premières images apparaîtraient sur un écran ? N'était-ce pas comme si (...) le spectateur cherchait à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper un temps perdu ? Ou comme s'il cherchait à remplir le vide creusé par les conditions de la vie moderne, la suractivité, la pauvreté des contacts humains, l'indigence spirituelle de l'éducation contemporaine ?¹⁶¹

Dès le début du cinéma, et Tarkovski en est bien conscient, le public cherche l'émerveillement devant l'image, la nouveauté, le dépaysement. Pour répondre aux goûts du public, pour devenir un produit « de masse », le cinéma a dès lors souvent délaissé les chemins de l'art. Les impératifs économiques de production et de rentabilité (avant l'apparition du DVD qui offre une nouvelle voie de commercialisation, et l'expansion de la VOD) rendent la question plus aiguë encore. Il s'agit de fournir une satisfaction immédiate à des spectateurs peu exigeants qui souhaitent éprouver un plaisir visuel et

¹⁶⁰ TS, p. 96.

¹⁶¹ TS, p. 97-98.

non pas de se poser des questions d'ordre existentiel¹⁶². Tarkovski s'en désole et constate que la responsabilité n'en incombe pas seulement à la production de certains films, mais aussi au public. Pour lui, c'est le paradigme suivant qui sera déterminant : inutile de chercher à séduire le maximum de spectateurs en vue de maximaliser les recettes, chaque réalisateur, pour peu qu'il reste fidèle et authentique à lui-même, aura son public avec qui il pourra entretenir des rapports de critique et d'intelligence réciproque¹⁶³.

1.3.4.2. Fixer le temps¹⁶⁴

L'art, chez Tarkovski, est en tension entre deux pôles extrêmes : tout d'abord l'origine mystérieuse de l'humanité et de la conscience, qu'exprime l'idée (et l'expérience) de la nostalgie¹⁶⁵, une réalité présente qui remonte dans le temps jusqu'à l'aube de l'humanité, jusqu'à la création de l'homme par Dieu, et d'un point de vue personnel jusqu'à l'enfance. Ensuite un futur qui, que résumerait l'idée d'absolu, qui pointe vers l'au-delà de l'histoire et du temps. Atteindre l'absolu par l'art serait cet idéal. Cette distinction du *déjà-là* et du *pas encore*, classique en théologie, montre la tension eschatologique qui marque les films de Tarkovski. Le temps n'est pas seulement celui de l'accompli ou non, comme en hébreu, mais celui de l'origine et de la fin, ou de la manière d'envisager la fin à partir de l'origine et inversement. Un peu comme si le présent était dilaté entre deux extrêmes inaccessibles mais dont la durée s'éprouve dans l'esprit humain en passé, présent et futur. Pour Tarkovski, citant un passage des *Possédés*¹⁶⁶, le temps est nécessaire à la vie humaine présente,

¹⁶² Certaines certaines productions récentes cherchent à concilier expérience esthétique, plaisir visuel et réflexion philosophique, la magnificence de l'un étant censée compenser ou faire contraste avec l'aridité de l'autre. *The Tree of Life* de Terrence Malick (2011-138'), et *Life of Pi* d'Ang Lee (2012-127'), sont de ceux-là. Tarkovski évoque *Le Dormeur* de Pascal Aubier (1974-9'), inspiré du poème *Le dormeur du val* d'Arthur Rimbaud.

¹⁶³ TS, p. 101.

¹⁶⁴ « Fixer le temps » fait penser au titre français du livre : *Le Temps scellé*. Une autre traduction, anglaise, du titre écrit plutôt : « Sculpting in Time » qui correspond à un autre mot du réalisateur : « De la sculpture, avec le temps comme matériau, voilà ce que doit être le montage, voilà ce qu'est la figure cinématographique ». A. TARKOVSKI, *De la figure cinématographique*, p. 38. Fixer le temps fait penser au travail sur le plan, et la sculpture est davantage liée au montage.

¹⁶⁵ Voici une approche curieuse et révélatrice du cinéma par Tarkovski : « Le cinéma vit par sa capacité de ressusciter à l'écran, autant de fois qu'on le désire, le même événement. Il est, de par sa nature, nostalgique ». TS, p. 166. Ceci rejoint Proust. TS, p. 213.

¹⁶⁶ « Le temps n'est pas un objet, mais une idée. Il s'éteindra dans l'esprit ». F. DOSTOIEVSKI, *Les Possédés I*. Deuxième partie, Chapitre I^{er} (I, La nuit), p. 345.

pour que l'homme puisse prendre conscience de lui-même et de la raison de sa présence sur terre, mais au-delà de la mort, il disparaîtra.

Le temps est nécessaire à l'homme de chair pour réaliser sa personnalité. Je ne considère pas ici le temps linéaire, qui signifie avoir le temps de faire quelque chose, de réaliser tel ou tel acte, qui est un résultat. Je m'intéresse, quant à moi, à la cause, à ce qui féconde l'homme au sens moral. (...) Ce qui m'intéresse, ce sont les qualités intérieures, morales, propres au temps lui-même. (...) Le temps d'une vie est une opportunité donnée à l'homme pour prendre conscience de lui-même et de son aspiration à la vérité en tant qu'être moral¹⁶⁷.

Le temps présent est donc nécessairement sous tension, il implique des choix à faire. Ce qui féconde l'action, ce qui détermine l'agir, voilà ce qui intéresse Tarkovski. Le temps est un don fait à l'homme pour qu'il découvre le sens et la vérité de l'existence. L'homme a la responsabilité de ne pas gâcher ce temps mais de chercher à accorder son esprit au sens de l'existence qu'il découvre. Le présent tarkovskien est donc celui d'une fin en mouvement, intégrée, qui « remonte en arrière », qui prend ses racines dans l'acte de création. Le temps a une origine indépassée qui accompagne l'humanité montant vers un futur inéluctable. Rien ne peut empêcher la fin de se produire ; ce qui importe seulement c'est de s'y préparer. Rien ne peut non plus empêcher l'homme de remonter le temps, en vertu de sa responsabilité (il a besoin de temps), en vertu aussi de l'origine toujours présente en lui et d'une mémoire sensible qui rend présent l'événement passé¹⁶⁸. Au cours du tournage du *Miroir*, Tarkovski souhaite filmer un champ de sarrasin, tel qu'il poussait près de sa maison natale, dans sa jeunesse. Pour cela, il faut louer le champ, et l'ensemencer contre l'avis des paysans des environs. Le succès est incertain, mais lorsqu'il arrive, Tarkovski est transporté de joie.

Ce succès fut pour nous comme un signe de bon augure, qui semblait confirmer cette qualité émotionnelle particulière de notre mémoire : sa

¹⁶⁷ TS, p. 67-68.

¹⁶⁸ Les lois physiques n'empêchent pas un observateur en mouvement, s'éloignant à très grande distance de la planète Terre, d'être à l'instant T. contemporain du passé de l'histoire humaine, et, au même instant T., en s'approchant, d'être présent au futur de l'humanité. Il est encore à noter que l'écoulement du temps est subjectif et dépend d'un facteur espace-temps, influencé par la vitesse et la gravité. De plus les lois physiques n'empêchent pas la « réversibilité du temps », seule la « flèche du temps » indique un écoulement constant du passé au futur, sans qu'il soit possible de l'expliquer, bien que l'entropie semble jouer un rôle. (En ligne) <http://www.natgeotv.com/fr/les-secrets-du-cosmos> (Page consultée le 16/02/2014).

capacité à traverser les voiles du temps. C'était le sujet même de notre film, son idée maîtresse. J'ignore encore quel aurait été le destin du film si le champ de sarasin n'avait pas fleuri ! Je ne suis pas prêt d'oublier combien ce moment avait été pour moi vital... mais le champ avait fleuri !¹⁶⁹

Parler de fin inéluctable n'est pas parler de fatalité, ou de destin tout tracé, notion contre laquelle Tarkovski s'insurge¹⁷⁰. Le cinéaste, qui pense donc le temps comme un *état* de la condition humaine présente et non comme une donnée objective, a l'audace d'évoquer la *réversibilité* du temps, dont *Le Sacrifice* (1986) se fera l'écho.

Qu'est-ce qui est "déjà passé", quand, pour chacun d'entre nous, le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens, le passé est plus réel, ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable et n'a de poids matériel que par le souvenir. L'anneau du roi Salomon portait la devise : "Tout passe"¹⁷¹. Par contraste, je voudrais faire porter l'attention sur la réversibilité du temps, considéré dans son sens éthique. Le temps, en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps que nous vivons se dépose en nos âmes¹⁷² comme une expérience dans le temps¹⁷³.

L'âme enregistre le temps comme une caméra. La mémoire est la pellicule de l'âme. Tarkovski explore alors le rapport intrinsèque entre cause et effet qui donne forme au temps dans l'esprit. C'est précisément parce qu'on ne peut séparer l'effet de la cause, comme un élément qui serait devenu superflue que l'homme peut sans cesse « remonter à sa source, à ses causes. En d'autres termes, nous remontons le temps par la conscience. La cause et l'effet sont alors, au niveau moral, inversés. Et l'homme retourne en ce sens dans son passé »¹⁷⁴. Il ne s'agit pas d'un processus seulement psychologique, mémoriel, il s'agit d'actualiser le passé, de lui permettre de faire

¹⁶⁹ TS, p. 157.

¹⁷⁰ TS, p. 69.

¹⁷¹ Nous n'avons pas trouvé de source historique qui l'atteste. La mention est sans doute légendaire. Tarkovski a peut-être puisé cette idée chez des occultistes ou ésotéristes.

¹⁷² Sur les liens entre l'âme et le temps, voir les rapprochements avec saint Thomas d'Aquin. Cf. la thèse de P. ALEKSANDRAVICIUS, *Temps et éternité chez saint Thomas d'Aquin et Martin Heidegger*, p. 91-106. (En ligne) <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/e05c6250-3a98-4266-bd9f-90a99167745d> (Page consultée le 21/01/2013).

¹⁷³ TS, p. 69.

¹⁷⁴ TS, p. 69.

irruption dans l'instant présent pour lui donner consistance. Voyons cela avec plus de précision :

Qu'est-ce que le cinéma ? Quels sont ses moyens, son potentiel, son matériau ? Au sens formel mais aussi spirituel. (...) Pour la première fois dans l'histoire des arts et de la culture¹⁷⁵, l'homme avait trouvé le moyen de fixer le temps, et en même temps de le reproduire, de le répéter, d'y revenir autant de fois qu'il le voulait. L'homme était en possession d'une matrice de temps réel¹⁷⁶.

Ainsi, le temps vécu dans le monde ne devient réellement conscient que pensé pour lui-même. Le cinéma participe d'une certaine façon à la compréhension phénoménologique du monde. Le monde est restitué pour lui-même avec sa temporalité spécifique. Pour ne pas en tenir compte, l'être humain risque de vivre dans le temps perdu du monde, ou dans un monde atemporel, qui n'a plus aucun lien avec l'expérience du réel ; un monde parallèle, qui n'existe que dans l'imaginaire, non sans lien peut-être avec l'image sartrienne de la *projection*. Comme nous l'évoquions plus haut (à propos du cinéma comme réponse à un besoin spirituel face à la volonté de maîtrise du monde), on peut maintenant préciser que cet art est une manière de « retrouver du temps » pour l'auteur.

Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est la recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour chercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine. Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement. (...) C'est pourquoi, au cinéma, le public est davantage un témoin qu'un spectateur¹⁷⁷.

La manière de fixer le temps dont parle Tarkovski consiste à éprouver la consistance du lien entre le monde et l'homme¹⁷⁸ (un lien fragilisé à l'époque postmoderne). Le spectateur est invité à sortir un moment de l'expérience vécue pour en pénétrer le sens à travers le

¹⁷⁵ Tarkovski commente *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895-56''), et des réactions du public lors de la projection.

¹⁷⁶ TS, p. 73.

¹⁷⁷ TS, p. 74-75.

¹⁷⁸ Il semble que Tarkovski ait commencé à se poser ces questions au moment où mûrissait le projet de son second film, *Roublev* (1966). Dès 1962, à peine *L'Enfance d'Ivan* achevé, il dit : « I am trying to make the *fuga temporum* palpable, to show the relationships between time and the artist : how a man, starting with the abstract idea of the Trinity, was able to make us feel all of human fraternity ». Interview par Patrick BUREAU, *Je suis pour un cinéma poétique*, p. 13-19.

regard spécifique du réalisateur, étant entendu que le monde ne délivre aucun sens univoque. Il s'agit de retrouver le temps *perdu*¹⁷⁹ face à ce qui détourne de soi, des autres, du monde, de Dieu. C'est bien parce qu'il n'accorde pas son esprit aux questions fondamentales de l'existence que l'homme ne comprend pas l'histoire présente, est bouleversé par la présence d'un mal qui contredit sans cesse l'idée d'un progrès et d'un bonheur qui tend à être insaisissable¹⁸⁰. A l'inverse de ceux qui pensent qu'il faudrait « profiter » du temps, en jouir, voire l'arrêter sur un moment de bonheur incommensurable, les films de Tarkovski sont marqués par une impatience, une course contre la montre afin de reculer le tragique de la fin d'une société qui n'a plus de temps et donc plus de raisons d'exister et de poursuivre son histoire. Le cinéaste pense qu'il y a des choses plus importantes dans la vie que de vouloir être heureux¹⁸¹. C'est, sans doute, d'être responsable de la vie que l'on a reçue et de celle des autres.

1.3.4.3. Le temps dans le plan

Mais comment percevoir le temps dans un plan ? Le temps apparaît quand est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité. Lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini ? Bref, qu'il renvoie à la vie¹⁸².

Si le film est plus que ce qu'il est, s'il déborde de mille idées par associations, alors il renvoie mieux à la vérité de l'existence, dont chaque instant est inépuisable. Cela vaut mieux qu'un film qui veut préserver le spectateur de toute interprétation en étant explicite de bout en bout, pour lui éviter tout « temps mort » qui susciterait l'ennui¹⁸³. Un film sans interprétation est voué à être saturé d'action pour ne pas risquer d'ennuyer.

¹⁷⁹ Voir TS, p. 150-151.

¹⁸⁰ Sur la dictature du bonheur, voir : P. BRUCKNER *L'Euphorie perpétuelle : Essai sur le devoir de bonheur* et J.-Cl. GUILLEBAUD, *Tyrannie du plaisir*.

¹⁸¹ TS, p. 251. Tarkovski s'en explique dans le documentaire de D. BAGLIVO, *A Poet in the Cinema*, 2'30 et sv.

¹⁸² TS, p. 139. Voir aussi FC, p. 34-36.

¹⁸³ L'ennui au cinéma peut provenir du déjà-vu, des conventions et clichés apparents. Le rythme effréné d'un film, l'omniprésence d'effets spéciaux peut masquer l'ennui : pas le temps de ressentir et il n'y a rien à réfléchir... Il y a comme un vide narratif devant l'angoisse du réalisateur (ou du producteur) face au risque d'ennui du spectateur. L'ennui que peut provoquer la vision d'un film de Tarkovski est d'un autre ordre ; on ne s'attend pas à être renvoyé à soi-même... Le film agit comme un miroir : la vie banale du spectateur est aussitôt reflétée, mais sa richesse intérieure éveillée s'il fait attention au temps qui s'écoule dans le plan, à la vérité qu'évoque l'image, aussi « dérangement » soit-elle.

Le personnage tarkovskien manque de temps. Tarkovski lui en redonne. Le travail du réalisateur est de « sculpter dans le temps »¹⁸⁴ par le montage. La situation idéale du réalisateur serait de pouvoir filmer l'entièreté de la vie d'un personnage et de sélectionner l'équivalent d'une heure trente. Dès lors tout serait « déterminé par le raccourci du regard d'un homme sur la vie »¹⁸⁵. Tout ce qui est posé dans le temps, c'est-à-dire dans la conscience d'un homme, peut être reproductible. Autrement dit, rien de ce qui fait le rapport de l'homme à la réalité n'est négligeable au cinéma pour le comprendre.

Fondre l'homme dans un environnement qui n'a pas de limites, le placer au milieu d'un nombre incalculable de gens qui évoluent de loin ou de près, le mettre en relation avec le monde entier... tel est le sens même du cinéma¹⁸⁶.

Le temps tarkovskien est donc loin d'être effréné, c'est la narration qui introduit la tension, non seulement dans les faits racontés mais surtout dans leurs effets sur les personnages. Ceux-ci sont mis en contact avec leur vérité propre par les circonstances de l'histoire. Le rythme imposé est généralement lent, car il s'agit de récupérer, comme nous l'avons dit, le temps perdu, si facilement découpé au montage sans respecter l'unité de temps et d'action.

1.3.4.4. Temps et montage

On sait que le cinéma soviétique, avec Eisenstein et Koulechov, attribue des caractéristiques précises au montage¹⁸⁷, dans la ligne de ce que Griffith avait déjà innové avec *Naissance d'une nation* (1915-187') et *Intolérance* (1916-197') mais en insistant sur la dimension dialectique propre au marxisme. On pouvait croire à ce moment-là que c'est le montage qui fait et le film et son rythme.

Tarkovski se refuse d'être un théoricien du montage, c'est-à-dire de partir d'une certaine conception du montage pour l'appliquer tel quel dans ses films. La seule concession qu'il fait est celle d'une convention cinématographique, celle du « montage séquentiel » qui consiste à monter un film plan par plan, une convention dont aucun réalisateur ne peut se passer.

¹⁸⁴ TS, p. 75. Voir aussi FC, p. 38.

¹⁸⁵ TS, p. 77.

¹⁸⁶ TS, p. 77.

¹⁸⁷ V. AMIEL *Tarkovski Andreï*, p. 675, explicite le rejet par Tarkovski d'Eisenstein.

Une des conventions de base du cinéma est le montage séquentiel, quelles que puissent être la simultanéité, la rétrospection ou autre des scènes dans la vie réelle. Même pour montrer le parallélisme entre plusieurs phénomènes, il faut nécessairement que ceux-ci soient montrés en plans qui se succèdent les uns aux autres. Il n'y a pas d'autre solution¹⁸⁸.

En quoi consiste donc pour lui le montage ?

Quant au montage, il est difficile de se laisser aller à l'égarement fort répandu selon lequel le montage est le principal élément constituant du film. D'admettre, comme on le prétend, que le film se crée à la table de montage. (...). Le montage unit des plans remplis de temps, mais pas des notions, comme le proclamaient souvent les partisans de ce qu'on appelle le "cinéma de montage". Le jeu avec des notions est loin d'être la prérogative du cinématographe. Donc, le sens de la figure cinématographique consiste dans l'absence de langage, de notion, de symbole. (...) ¹⁸⁹.

Une fois de plus, Tarkovski fait entrer en jeu *l'art* du réalisateur et du monteur qui ne peut être inféodé à une quelconque théorie, mais procède d'une perception particulière de ce qui se trouve déjà dans les plans, cette « pression du temps » qui exprime « la vérité de la vie ». La perception de cette pression, qui va déterminer le montage est très difficile et exige de la part du monteur une grande attention au matériau lui-même auquel le réalisateur doit accorder toute son attention s'il souhaite que son film « prenne vie », qu'il soit animé par une logique interne. Il s'agit de voir quels constituants s'accordent avec quels autres. C'est un travail d'artisanat qui ne procède d'aucune logique intellectuelle et rationnelle prédéfinie à laquelle le matériau devrait se soumettre.

En fin de compte, le montage n'est que la variante idéale du "collage"¹⁹⁰ des plans. Mais cette variante se trouve déjà à l'intérieur du matériau cinématographique. Monter un film correctement, sans fautes, trouver la variante idéale du montage signifie ne pas empêcher l'assemblage des scènes séparées, car tout se passe comme si elles se montaient à l'avance toutes seules. A l'intérieur de ces scènes vit une loi qu'il faut ressentir pour effectuer, en s'y conformant, le "collage" et les coupes de tels ou tels plans. Cette loi de corrélation, de liaison

¹⁸⁸ TS, p. 81.

¹⁸⁹ FC, p. 34-35.

¹⁹⁰ En fait la « coupe » ou le « *cutting* », est à différencier du montage ou de « *l'editing* », qui correspond à une réflexion plus théorique. Pour Tarkovski, c'est le matériau lui-même qui dicte le montage, et pas l'idée préalable du réalisateur ou du monteur.

des plans est parfois très difficile à sentir (surtout quand une scène est filmée de manière imprécise) ; alors à la table de montage a lieu, non pas un assemblage, simple et mécanique des morceaux, mais un processus douloureux pour rechercher le principe d'assemblage des plans, processus au cours duquel, progressivement, pas à pas, se manifeste avec de plus en plus d'évidence le sens de l'unité inclus dans le matériau dès le moment du tournage¹⁹¹.

C'est donc le film qui se constitue lui-même, qui dévoile sa propre logique interne, les liens « organiques » qui se créent dans les plans : seul un certain agencement permet d'atteindre le résultat escompté. Ce n'est pas le réalisateur qui dicte ce que doit être le film, c'est le film qui dicte au réalisateur ce qu'il doit opérer. L'œuvre est plus importante que son auteur.

Ici existe une relation inversée particulière : la construction incluse dans le plan prend conscience d'elle-même lors du montage grâce aux propriétés du matériau incluses dans le plan lors du tournage. Au montage, le matériau exprime son sens, qui se dévoile dans le caractère même de ses collages, dans leur logique spontanée et immanente¹⁹².

Tarkovski veut aussi s'éloigner de l'idée que le rythme du film serait déterminé par le montage. Chaque plan contient sa durée et son rythme propre, qui s'intègre dans l'unité organique du film tout entier¹⁹³. C'est là que le sens affleure, non pas seulement dans un plan, mais plan par plan dans tout le film, qui doit être considéré et pris dans son ensemble : « Aucun élément d'un film ne peut trouver de sens, pris isolément : l'œuvre d'art est le film considéré dans son ensemble. (...) Je ne peux être d'accord avec ceux qui prétendent que le montage est l'élément déterminant du film »¹⁹⁴.

C'est ce qui a en partie déterminé pour nous l'étude d'un film en entier : *Le Sacrifice*. Ce sur quoi le réalisateur, au moment du tournage, fixe toute son attention¹⁹⁵, c'est l'écoulement du temps dans

¹⁹¹ FC, p. 35.

¹⁹² FC, p. 35.

¹⁹³ « Les raccords de plan organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule entre eux. Un raccord ne peut déterminer un rythme (...) d'autant plus que le temps dans un film s'écoule davantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. C'est ce flux du temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table de montage ». TS, p. 138.

¹⁹⁴ TS, p. 135. Voir aussi FC, p. 34-35.

¹⁹⁵ FC, p. 34.

le plan, c'est-à-dire le rythme du plan. Le plan contient son propre rythme, et c'est ce temps, intérieur à l'image, qu'il s'agit de fixer : « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan »¹⁹⁶. C'est le plan qui, associé aux autres, fait le film, à l'intérieur d'un rythme. Ne concevoir le film qu'à partir de montages abstraits et mathématiques occulte la révélation que la réalité fait d'elle-même dans le plan, celle de l'insertion du fait dans le temps, qui donne sens au récit. Aucune réalité ne devrait être filmée hors du temps dans laquelle elle est insérée et qui lui donne son sens :

Mais l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donnent vie¹⁹⁷.

Le montage ne peut donc consister, disons-le encore autrement, à reproduire fidèlement le story-board, ou le pré-découpage des scènes, comme s'il s'agissait de plaquer une logique naturelle au film pendant le montage. Selon Tarkovski, le montage consiste avant tout à corrélér des plans entre eux selon « l'unique essentiel déjà contenu dans le matériau »¹⁹⁸, selon la vérité qui transparaît du plan, laquelle n'est pas seulement déterminée par un ordre de montage. C'est le matériau qui détermine le montage et non l'idée préconçue que l'on en a. La matière dicte le montage : « Une construction nouvelle s'organise d'elle-même au cours du montage, grâce aux propriétés particulières contenues dans le plan filmé. L'ordre donné aux plans révèle en quelque sorte leur essence »¹⁹⁹.

¹⁹⁶ TS, p. 134. On peut comparer avec Robert Bresson (1901-1999) dont on sait que Tarkovski se sentait particulièrement proche. André Bazin, à propos du temps dans le plan de *Journal d'un curé de campagne* (1951-115'), écrit : « Je crois qu'il existe peu de films dont les photographies séparées soient plus décevantes ; leur absence fréquente de composition plastique, l'expression guindée et statique des personnages, trahissent absolument leur valeur dans le déroulement du film. Ce n'est pourtant pas au montage qu'elles doivent cet incroyable supplément d'efficacité. La valeur de l'image ne procède guère de ce qui la précède et la suit. Elle accumule plutôt une énergie statique, comme les lames parallèles d'un condensateur ». A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 123.

¹⁹⁷ TS, p. 135-136.

¹⁹⁸ TS, p. 137.

¹⁹⁹ TS, p. 137. « Le montage, en tant que tel, n'engendre pas quelque qualité nouvelle, mais ne fait que révéler ce qui existait déjà dans les plans à monter ». TS, p. 141.

Le problème reste toujours le même : que voit-on de la réalité que montre un film ? Qui est capable de voir que tel plan s'articule à tel autre selon la vérité interne des deux et non pas selon la logique narrative ? Que voit le réalisateur de ce qu'est la vie, lorsqu'il se décide à la fixer dans le plan ?²⁰⁰ Cas extrême, vingt versions ont existé du *Miroir* avant que n'émerge, enfin, une version définitive :

Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante, le film apparut, le matériau se mit à vivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait²⁰¹.

Comment caractériser l'écoulement du temps dans le plan et déterminer par là son raccord avec un autre plan ? Nous l'avons évoqué : Tarkovski parle de la pression du temps dans le plan, une pression, qui découle d'une intensité, d'une tension, c'est-à-dire quand affleure « le poids de la vérité. (...) Lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. Bref, qu'il renvoie à la vie »²⁰². Lorsque le plan renvoie à beaucoup plus que lui-même ou à ce que le réalisateur a voulu signifier, il manifeste alors que le matériau filmique vit dans le temps, ou que le temps vit en lui ; le film devient vivant, commence sa vie propre, et communique à chaque spectateur quelque chose de la vérité du sens de l'existence. Celui-ci peut alors « apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit »²⁰³. Le film déborde de sens²⁰⁴ et s'écarte « des rébus et des devinettes, (de) déchiffrer des symboles, ou

²⁰⁰ « Le rythme naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa "recherche du temps" ». TS, p. 143.

²⁰¹ TS, p. 137. Voir aussi FC, p. 35.

²⁰² TS, p. 139.127. Voir aussi : « Comment percevons-nous le temps dans le plan ? Cette sensation particulière se crée lorsqu'au travers des événements on ressent une signification particulière, ce qui équivaut à la présence de la vérité dans le plan. Lorsqu'on sent avec une netteté absolue que ce qu'on voit dans le plan n'est pas seulement visuel, mais ne fait que laisser entendre quelque chose qui se propage en dehors de lui, quelque chose qui permet de le quitter pour sortir dans la vie. Donc, ici aussi se manifeste le côté illimité de la figure dont nous avons déjà parlé. Un film est plus riche que ce qu'il nous donne directement, empiriquement. Il se révèle plus riche de pensées et d'idées que son auteur n'en avait mis sciemment ». FC, p. 35

²⁰³ TS, p. 139.

²⁰⁴ Mais Tarkovski a aussi le sentiment d'imposer sa vision de l'écoulement du temps dans le plan, du rythme, vision que partageront certains spectateurs et d'autres non : pour certains le cinéma doit rester fidèle aux conventions prédéfinies. Ce qui nous vaut cette confiance étonnante : « Je vois donc comme mon dessein professionnel la création d'un flux de temps qui me soit distinct et individuel, de transmettre dans le plan ma propre perception de son mouvement, du plus lent au plus impétueux ». TS, p. 144. Cf. FC, p. 36.

s'étonner devant des allégories, en faisant toujours appel à ses facultés intellectuelles »²⁰⁵.

1.3.4.5. Temps conventionnel et temps vécu

Le temps tarkovskien est le contrepoint du temps sociétal ou conventionnel, il fait contrepoids à une histoire faite d'événements qui se succèdent à un rythme soutenu, sans lien réel entre eux, une existence hachée-menu, où les années passent sans que les êtres aient progressé dans la vérité et la vie morale. Le réalisateur, selon Tarkovski, a le devoir de ne pas retirer les objets qu'il filme du temps dans lequel ils sont insérés, c'est-à-dire le temps vécu.

L'image ne peut être divisée ou morcelée à contretemps, car ce serait en chasser la fluidité. L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle, dès le premier plan tourné²⁰⁶. Aucun objet, même mort, aucune table, aucune chaise, aucun verre, ne peut être filmé isolément dans un plan comme s'il se trouvait en dehors du temps²⁰⁷.

Une scène de *Stalker* vient immédiatement à l'esprit : celle où Ouistiti regarde un verre se déplacer sur la table, à moins que ce soit elle, par la force de son esprit, qui le fasse bouger. Plus tard, la bande sonore nous indique que la maison est au bord d'une voie ferrée et qu'un train arrive à toute allure, pendant qu'on entend *L'hymne à la joie* de la 9^{ème} symphonie de Beethoven. Dans cette scène, Tarkovski, fidèle à ses principes, respecte le tissu temporel dans lequel chaque objet, chaque être se situe : ainsi toute chose se déplace dans le temps : la jeune fille, le verre, le train, l'hymne ont leur temporalité propre. Le handicap de la jeune fille est comme le pivot d'une réalité en mouvance autour d'elle que reflète le déplacement du verre...

« L'image cinématographique est donc l'observation des faits dans le temps, agencés selon les formes de la vie même, selon ses lois temporelles »²⁰⁸. On ne peut donc pas parler seulement de l'image, sans tenir compte de cette donnée essentielle qu'est le temps, qui donne aux faits leur fluidité, leur proximité naturelle avec l'histoire et

²⁰⁵ TS, p. 139-140.

²⁰⁶ « C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donnent la vie ». TS, p. 136.

²⁰⁷ TS, p. 79.

²⁰⁸ TS, p. 79.

le monde. Ce qui fait l'intérêt de l'image, chez Tarkovski, c'est la manière dont elle capte le mouvement de la vie. Qu'est-ce qui peut bien amener le spectateur à rester une heure 30 ou plus assis devant un écran à regarder des images sans partir ? Le rapport vivant du *fait* avec le temps. « Aucun art ne peut se comparer au cinéma pour la force, l'exactitude, la rudesse avec lesquelles il fait percevoir le fait et la matière vivant et se transformant dans le cours du temps »²⁰⁹.

Tarkovski donne ici l'exemple de la première scène qui inaugure *Roublev* (1966), et explique en quelques mots la démarche du réalisateur.

Nous aurions pu étudier indéfiniment l'environnement du XV^e siècle, sans pour autant jamais parvenir à le reconstituer à l'identique. C'est que nous le percevons d'une autre manière que celle des hommes du XV^e. Nous ne percevons pas non plus la *Trinité* de Roublev comme devaient le faire ses contemporains. Elle a pourtant traversé les siècles et continue à vivre aujourd'hui. Et ne lie-t-elle pas à sa manière les hommes du XV^e siècle à ceux du XX^e ? (...) Telle fut d'ailleurs notre approche de la réalité qui avait su donner le jour à la célèbre Trinité. Fidèles à ce principe, il nous a fallu introduire, dans presque chacun de nos plans, quelque chose qui éliminait les sensations d'archaïsme, d'exotisme ou de restauration²¹⁰.

Un film donc qui transplante un décor du XV^e au XX^e – sans pourtant céder à des principes d'actualisation arbitraires – comme l'icône de Roublev a traversé le temps : le réalisateur invite le spectateur à remonter le temps pour découvrir la réalité qui a vu naître l'icône, tandis que celle-ci est aussi contemporaine. C'est la permanence entre les époques qui compte. Le film commence avec une scène qui met en avant, presque comme un résumé de tout le film, les principes du réalisateur : un homme rêve de voler, poursuivi par une foule, il se réfugie dans un ballon, mais celui-ci s'écrase peu après, et il meurt. Comment comprendre cette scène au début du film : n'est-elle pas anachronique (le premier vol en ballon se fait beaucoup plus tard) ? Pourquoi fuit-il les paysans ? Pourquoi meurt-il soudain, quel est le sens de cet accident ? « Car toutes les associations que nous sommes trop habitués à faire étaient tout à coup éliminées »²¹¹. Le scénario littéraire prévoyait que le paysan s'envole en se construisant

²⁰⁹ TS, p. 80.

²¹⁰ TS, p. 92-93.

²¹¹ TS, p. 93.

des ailes. Mais cela fait trop penser à Icare, et il ne faut aucune référence explicite.

Nous avons longtemps cherché comment détruire le symbole plastique que contenait cette scène, pour enfin découvrir que l'origine du problème se trouvait dans les ailes. Nous avons alors imaginé un ballon afin d'éliminer tout rappel d'Icare. C'était un ballon grotesque, fait de peaux de bêtes, de ficelles et de loques. Selon nous, il détruisait toute mauvaise convention, et transformait l'événement en un fait unique²¹².

Le fait est juste là, tragique, et n'est pas sans évoquer la brutalité des faits qui seront exposés dans leur nudité pendant le film. Une évocation du destin de Roublev ?

Fixer le temps, c'est aussi fixer la fluidité des faits qui sont « cause » les uns des autres, qui s'enchaînent. Peut-être faut-il avant tout considérer la réalité dans cette fluidité fondamentale. La technique du cinéma nous dit l'illusion de cette fixation : il ne s'agit que de photographier 24 images par seconde, ou plus, ou moins, pour recréer l'illusion du mouvement. La fluidité donne-t-elle davantage de sens que le fait brut en lui-même ? Voyons ce qu'en dit Tarkovski :

Le cinéma est apparu comme un moyen de fixer le mouvement de la réalité, dans ce qu'il a de factuel, de concret, d'unique, et d'en reproduire les moments, instant par instant, dans leur courant instable, que nous ne parvenons précisément à dominer que par leur impression sur la pellicule. C'est cela qui définit les moyens du cinéma²¹³.

Mais ce procédé vise ce qu'on pourrait appeler la conception métaphysique du cinéma tarkovskien : il s'agit surtout de fixer l'idée à l'intérieur de ce courant, de lui donner corps :

Et l'idée de l'auteur ne devient témoignage vivant, qui éveille ou bouleverse le spectateur, que si elle s'insère dans le courant rapide de la réalité fugitive, retenue dans des moments concrets, palpables, chacun unique par sa matière et son émotion. Le film, sinon, est par avance condamné, il vieillira et mourra avant de voir le jour²¹⁴.

²¹² TS, p. 94.

²¹³ TS, p. 111.

²¹⁴ TS, p. 111.

1.3.5. La fonction poétique du cinéma²¹⁵

1.3.5.1. Embrasser la complexité de la vie

Fils d'un poète célèbre²¹⁶, Tarkovski s'est interrogé sur les liens entre poésie et cinéma. Si l'image cinématographique capture des faits situés dans le temps et crée des liens entre les personnages et un environnement, et si l'histoire, telle que nous la concevons, est déjà interprétation rationnelle des faits, il ne faudrait pas croire pour autant que le sens de l'histoire se réduise à ce type de démarche comme Tolstoï l'avait déjà montré dans *Guerre et Paix*. Traditionnellement, c'est par une forme dramaturgique que l'art théâtral ou cinématographique raconte une histoire, par un enchaînement de faits ou d'événements qui posent une question morale ou existentielle. Mais Tarkovski pense que cette manière d'envisager la vie ne permet pas une compréhension réelle de l'existence, ce qui, en retour, n'aide pas une approche narrative dans l'analyse de ses films. Seule la poésie permet une compréhension fidèle de l'existence, parce qu'elle s'ancre dans la sensibilité et dépasse la pensée par l'image. Elle est ce qu'il y a de mieux pour approcher la « vérité de la vie » (plutôt que le drame ou la tragédie)²¹⁷. Le réalisateur ne conçoit pas la poésie comme un genre littéraire, ou un style cinématographique, mais plutôt comme « une vision du monde, une façon particulière d'aborder la réalité, qui devient une philosophie et qui oriente la vie d'un homme jusqu'à la fin de ses jours »²¹⁸. Le cinéaste pense même qu'il s'agit de la forme la plus adaptée pour l'art du cinéma²¹⁹. Il va sans dire qu'une vision du cinéma comme pur divertissement est aux antipodes de cette approche.

Tarkovski est convaincu que le langage dramaturgique traditionnel (en trois actes) n'est pas le seul moyen pour développer une pensée au cinéma. Ce langage est par trop abstrait, inféodé à une action dont on ne peut que trop souvent prévoir la résolution. L'action

²¹⁵ Opposé à l'idée de *genre* au cinéma, Tarkovski considère qu'« Il ne peut exister qu'une seule forme de pensée au cinéma : la forme poétique, la seule qui puisse unir l'incompatible et le paradoxal, et donner au cinéma les moyens d'exprimer les réflexions et les sentiments de l'auteur ». TS, p. 179.

²¹⁶ Arseni Tarkovski (1907-1989). Tarkovski fait lire plusieurs de ses poèmes dans ses films (*Miroir, Stalker...*).

²¹⁷ TS, p. 26.

²¹⁸ TS, p. 27.

²¹⁹ (En ligne) <http://www.ina.fr/video/CAA7801492001/andrei-tarkovski-a-propos-de-son-film-le-miroir-video.html> (page consultée le 3/08/2013).

prend le pas sur la pensée, laquelle ne surgit que comme effet. Le spectateur est souvent dispensé de penser l'action²²⁰, puisqu'il lui est présenté un sens préalable à celle-ci, déterminé par l'action. Dans un tel contexte, le développement linéaire de la dramaturgie suit une logique propre qui n'est pas celle de la vie. Le film a alors un caractère artificiel, il ne se fait pas oublier comme film. L'art devient artifice.

Pour Tarkovski, cette conception fait donc l'impasse sur la complexité de la vie, dont on ne peut déduire a priori le sens. Le langage poétique, langage de la vie, maintiendrait le lien entre des éléments dont on ne perçoit pas immédiatement la signification ; ceux-ci peuvent même être antithétiques ou paradoxaux (comme les oxymores en poésie). Ce qui compte, c'est l'exactitude de l'observation de la nature, des événements de l'histoire, comme nous l'avons évoqué plus haut, ou, pour être plus précis, de la perception de l'artiste, de sa « disposition mentale » au moment de l'observation pour pouvoir essayer de la faire partager au spectateur. Loin donc d'être une observation technique ou scientifique, cette perception de la réalité est en soi poétique, il s'agit d'une certaine vision du monde, qui tient ensemble différentes interprétations²²¹. Cette vision est un don qui ne peut malheureusement pas être transmis, ou être quantifié, « objectivé ». On naît poète, on ne le devient pas. On peut seulement affiner un don déjà reçu²²². La vision poétique est une vision totalisante (non totalitaire), qui unit pour « voir », différente en cela de la raison, qui sépare, distingue afin d'expliquer ou de comprendre. Elle est peut-être plus caractéristique de l'image que de la parole, bien que celle-ci puisse être, à son tour, poétique.

Il s'agit de ne pas éviter la complexité, de ne pas réduire les choses à un aspect trop primaire. La mise en scène au cinéma doit cesser de simplement illustrer l'idée. Elle doit respecter la vie, le caractère des personnages, leur état psychologique. Voilà pourquoi on ne peut réduire l'évolution des acteurs dans l'espace à une simple visualisation du dialogue ou de l'action. La mise en scène du cinéma doit nous bouleverser par sa véracité, sa beauté, sa profondeur, et non pas simplement véhiculer un sens. Et ici, comme ailleurs une

²²⁰ TS, p. 27.

²²¹ « L'artiste ne fait que saisir, avec sa perception propre et inimitable, les différentes facettes de la réalité ». TS, p. 34. Donc l'artiste interprète, et le spectateur avec lui.

²²² Le talent vient de Dieu, et l'artiste en est responsable. Il comporte des obligations. Cf. JO, page 53.

explication trop appuyée de l'idée limite l'imagination du spectateur, en créant un point de vue qui réduit la profondeur²²³.

Il faut préciser que Tarkovski s'éloigne de la conception d'un cinéma poétique²²⁴ qui appelle le symbole, l'allégorie « et d'autres figures qui n'ont rien à voir avec la richesse d'image propre au cinéma »²²⁵. Tout art véritable entretient un rapport étroit avec la vie et sa complexité, en démultiplie les possibilités ; le cinéma le fait à sa manière, par un traitement réaliste et non imaginaire. « La poétique du cinéma, qui est mêlée à la substance matérielle la plus quotidienne, celle que nous foulons tous les jours, s'oppose au symbolique »²²⁶. Un film est poétique quand l'image donne à la complexité de la vie sa vérité et s'éloigne de l'artificiel. Il ne peut y avoir de films-documentaires²²⁷ pour Tarkovski, mais seulement l'attention aux images qui débordent ou qui expriment la profondeur de l'expérience humaine. L'art authentique n'éloigne pas de la vie, n'en distrait pas, mais la dévoile²²⁸. Ici l'observation est primordiale, un détail peut tout à coup révéler la profondeur des choses.

A la grande différence près, cependant, que la prose et la poésie se servent de mots, alors que le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clef de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps²²⁹.

La poésie tisse des liens entre les êtres, animés ou non. Ces liens ne sont pas d'abord le fruit d'une déduction rationnelle, d'un système de pensée ou d'un style²³⁰. Son apparition, souvent insoupçonnée, provoque une émotion, parce qu'elle authentifie l'image. La poésie est de l'ordre de l'insaisissable autant que de la révélation²³¹. Voir un film, ce n'est pas d'abord réfléchir sur ce qu'il dit, mais d'abord faire une expérience, vivre une émotion. Ce n'est que dans un second temps, après avoir vu le film, qu'une réflexion sera possible.

²²³ TS, p. 31-32.

²²⁴ TS, p. 77.

²²⁵ TS, p. 177.

²²⁶ TS, p. 136.

²²⁷ TS, p. 177-178.

²²⁸ « La fonction de l'art n'est pas, comme le croient même certains artistes, d'imposer des idées ou de servir d'exemple. Elle est de préparer l'homme à sa mort, de labourer et irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien ». TS, p. 54.

²²⁹ TS, p. 78.

²³⁰ TS, p. 178.

²³¹ C'est ainsi que l'on a pu parler, chez Tarkovski, de « *revelation pan* » (abrégé de « *revelation panoramic* »).

Le spectateur est souvent un peu pris au dépourvu en allant voir un film, il ne sait pas à quoi s'attendre, et il joue le jeu des impressions qu'il reçoit. Pour profiter pleinement du film, il faut qu'il s'ouvre et mette en suspens la pensée, qu'il s'imprègne des images. Tarkovski ne souhaite pas profiter de l'occasion pour distraire le spectateur mais pour initier un dialogue avec lui. Il l'invite à découvrir des correspondances mystérieuses entre les faits et expériences que les personnages du film vivent, sur lesquels ils s'interrogent, tachant d'en découvrir le sens en se demandant leur « raison ». C'est la liaison poétique et son pouvoir de suggestion qui sert de point de départ à la réflexion, y compris dans l'élaboration du scénario. L'émotion agit comme un révélateur, comme une surprise, d'abord vécue avant d'être comprise. « Les liaisons poétiques apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie »²³².

Chez Tarkovski, la mise en évidence de la capacité poétique du cinéma est liée à une exigence de vérité : être au plus près de la vie, en découvrir et partager la complexité.

La liaison et la logique poétique au cinéma, voilà ce qui m'intéresse. Et n'est-ce pas ce qui convient le mieux au cinéma, de tous les arts, celui qui a la plus grande capacité de vérité et de poésie ? C'est là une manière de voir qui m'est beaucoup plus proche que celle de la dramaturgie traditionnelle, qui relie les images de façon trop linéaire. Cette exactitude ennuyeuse dans la succession des événements est le plus souvent le fruit d'un calcul arbitraire ou d'une idée trop abstraite. Et même si ce n'est pas le cas, lorsque ce sont des personnages qui constituent la matière du sujet, une telle logique de l'action ne prend pas en compte toute la complexité de la vie²³³.

Comment embrasser la complexité de la vie et en donner un aperçu ? Par exemple, il est difficile d'expliquer scientifiquement pourquoi d'infimes variances sont mémorisées par le cerveau quant au rythme musical, que ce choix est délibéré et préféré par rapport à des sons numériques qui rendront la partition plus exacte et techniquement parfaite, mais qu'il faut dès lors modifier pour la rendre plus humaine²³⁴. L'homme semble préférer ce qui est moins parfait, quand

²³² TS, p. 26

²³³ TS, p. 25-26.

²³⁴ Aucun algorithme mathématique ne peut prédire la fin d'une composition musicale par exemple, mais l'esprit humain, lui, pressent intuitivement la fin. De la même façon, un programme ne distingue pas un bruit de la musique. Ou encore : pour imiter par ordinateur un

bien même il peut reproduire la perfection, parce que cette imperfection embrasse quelque chose de plus large et qui le concerne davantage et touche à la complexité de la vie, riche mais fragile. Nous trouvons là ce qui deviendra une partie du credo de Tarkovski : les rationalités ne peuvent à elles seules embrasser la réalité, ni lui donner tout son sens parce que nombre de faits échappent à toute raison, à toute possibilité de compréhension. En particulier le problème du mal impose un défi quasi insurmontable. Les concepts d'invariance et de prédictibilité, abondamment utilisés en science, ne fonctionnent pas en art. A tout moment quelque chose de plus grand, de différent, peut envahir le champ de la conscience humaine²³⁵.

Il est inutile de limiter la complexité de la pensée et la vision poétique du monde dans le cadre d'une réalité trop évidente. La logique du développement linéaire ne ressemble-t-elle pas de manière trop suspecte à celle d'un théorème de géométrie ? Cette méthode est beaucoup plus appauvrissante dans le domaine artistique que l'enchaînement par associations qui rassemble le rationnel et l'émotionnel²³⁶.

On voit clairement que la recherche de la vérité n'exclut pas le rationnel, mais la réalité du monde et de la vie le débordent de toute part. Les liaisons et les images poétiques condensent en quelque sorte le sens là où il est dispersé. L'homme rassemble les éléments de sens fragmentés et dispersés dans la nature, et tente d'en faire une culture, de les ajuster ensemble à travers l'art. Si la pensée scientifique distingue et opère un travail de réduction pour mieux appréhender son

son produit par un musicien, il faut introduire artificiellement de très légères déviations sonores (*white noise* ou *Lcrs*), mais là encore, l'oreille humaine, organe impressionnant de précision, perçoit les différences jusqu'à la milliseconde. Voir les travaux de Theo Geisel : (en ligne) "*In the case of human rhythm, the system is not just complex — it's a living musician*". http://www.physicstoday.org/resource/1/phtoad/v65/i7/p64_s1?bypassSSO=1 (Page consultée le 9/11/2015). A propos des systèmes complexes : (en ligne) <http://www.bulletins-electroniques.com/actualites/70719.htm> (Page consultée le 18/02/2013).

²³⁵ « Or, maintenant, il avait appris à voir le grand, l'éternel et l'infini en tout, et tout naturellement, pour le voir, pour jouir de sa contemplation, il avait abandonné la longue-vue avec laquelle il regardait jusqu'alors par-dessus la tête des hommes et il contemplait avec joie autour de lui la vie éternellement changeante, éternellement grande, inconnaisable et infinie. Et plus il regardait de près, plus il était calme et heureux. La terrible question : pourquoi ? qui autrefois détruisait toutes les constructions de son esprit ne se posait plus pour lui. Maintenant à cette question : Pourquoi ? une simple réponse était toujours prête dans son âme : parce que Dieu existe, ce Dieu sans la volonté de qui pas un cheveu ne tombe de la tête de l'homme ». L. TOLSTOI, *La Guerre et la Paix*, p. 762.

²³⁶ TS, p. 26. Mais cette fascination pour la géométrie a cependant fasciné les peintres humanistes de la Renaissance, entre autres dans la compréhension de la perspective et du sens qu'elle véhicule.

objet, le poète voit des liens, des accords entre les choses et les êtres qui n'entrent pas dans la logique rationnelle. Il est indéniable, aussi, que les Écritures, par exemple, ont également une dimension poétique, au sens de « vision de l'existence ».

Le réalisateur s'interroge sur les différents plans par où s'exprime la psychologie du personnage par exemple. Si les mots n'ont pas toujours beaucoup d'importance dans la vie réelle, pourquoi devraient-ils en avoir au cinéma ?

Il est rare qu'il y ait une concordance totale entre les mots et les lieux, les mots et les actes, les mots et le sens. La parole, l'émotion, l'action, évoluent souvent sur des plans différents. (...) Et il s'agit de savoir ce qui se déroule simultanément sur chacun de ces plans. Il n'y a que par une telle connaissance que peut être exprimé le caractère inimitable, vrai et fort d'un fait²³⁷.

Si le commentaire du poème reste possible, à l'inverse, aucun commentaire ne communique le don poétique, il est à chercher ailleurs, dans le talent. En ce sens, Tarkovski aimera dire que le poète est aussi un prophète : ces figures ont en commun une capacité (un don) de voir le monde autrement que dans sa pure factualité²³⁸. Ou, pour le dire plus précisément, poète et prophète ont reçu un don qui existe chez chacun *a minima*, lequel permet la perception du langage poétique ou prophétique. On comprend pourquoi le cinéma ne peut être qu'un art pour Tarkovski. Et pourquoi l'art, chez lui, est presque nécessairement religieux.

1.3.5.2. Une vision du monde

Il ne s'agit donc pas pour Tarkovski, d'élaborer un système, un style ou un genre cinématographique nouveau. Il s'agit d'être fidèle à la vérité de la vie, qui n'est réellement traduisible que poétiquement et dont le cinéma restitue l'énergie vitale, à travers le temps du plan, et grâce à l'observation des faits²³⁹. La caméra est comme l'amplificateur d'un œil qui a la mission de restituer pour les spectateurs ce que le monde a de mystérieux.

²³⁷ TS, p. 88.

²³⁸ Tarkovski a comme référence Pouchkine et son poème sur *Le prophète* qu'il citera à la fin de TS, p. 255-256. A. POUCHKINE, *Poésies*, p. 71. Voir infra, page 66.

²³⁹ Tarkovski y reviendra dans la conclusion de son livre : « Il m'apparaît actuellement beaucoup plus important, plutôt que de l'art en général ou de la prédestination, du cinéma en particulier, de réfléchir sur la vie en tant que telle. L'artiste qui n'en appréhende pas le sens, ne peut être en mesure de se rendre intelligible dans la langue qui est la sienne, celle de son art ». TS, p. 267.

Ou souvenez-vous du destin de Van Gogh... Pensez à Mandelstam, à Pasternak, à Chaplin, à Dovjenko, à Mizoguchi... et vous comprendrez quelle charge émotionnelle est contenue dans leurs images qui ont l'air de planer au-dessus de la terre. (...) De tels artistes sont capables de saisir tout ce qui relève de l'organisation poétique dans le quotidien et ils dépassent les limites de la logique linéaire. Ils transmettent dans leur complexité, et leur vérité, toutes les liaisons subtiles et les phénomènes profonds de la vie²⁴⁰.

Il ne faut pas se méprendre sur le sens que Tarkovski donne à la poésie au cinéma. Il ne s'agit jamais de s'évader du réel, mais, comme le suggère l'art du *haïku*²⁴¹, d'entrer en résonance avec les détails révélateurs de la complexité et de la beauté du réel. Cela demande de la part du réalisateur le détachement d'un regard trop prémuni sur ce qu'il faut voir et donc montrer du monde (un regard citationnel ou conventionnel), ce qui aiguïsera sa perception et poussera à l'observation. Citant le *haïku* : « "La canne à pêche/Effleurée par la course/De la lune pleine" »²⁴², Tarkovski précise :

Même si je suis méfiant à l'égard de toute analogie faite entre des formes artistiques, l'exemple de cette poésie est proche, me semble-t-il, de l'essence du cinéma. A la différence près que le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clé de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps²⁴³.

C'est seulement en s'attachant à ce qu'un fait a d'unique et de particulier, en le débarrassant de tout ce qui peut nuire à cette perception, qu'un réalisateur approche la vérité de ce fait.

Le réalisateur, dans sa mise en scène, doit aussi tenir compte de cet état psychologique, de la dynamique intérieure de la situation, et tout rapporter à la vérité, au fait observé dans ce qu'il a d'unique. La mise en scène réussit alors à unir l'aspect concret au sens multiple propre à la vérité authentique²⁴⁴.

²⁴⁰ TS, p. 27.

²⁴¹ Le *haïku* est aussi comme une photographie en poésie, et permet à Tarkovski d'exprimer sa démarche cinématographique : une image artistique est un instantané qui fait appel à l'infini.

²⁴² « En trois lignes d'observation, ces poètes japonais savaient exprimer leur rapport à la réalité. Ils ne faisaient pas que l'observer, mais en sondaient avec calme, sans vaine agitation, le sens éternel. Plus l'observation est précise, plus elle est unique, et plus elle se rapproche de l'image. Dostoïevski disait avec raison que la vie est bien plus fantastique que la fiction ». TS, p. 124.

²⁴³ TS, p. 78.

²⁴⁴ TS, p. 86.

La même chose vaut pour le rêve : en quoi se rapporte-t-il à la situation vécue et à la psychologie du personnage dans son unicité ?²⁴⁵ Le point clé est l'exactitude de l'observation, qui ne se contente pas d'un enregistrement factuel du réel. Cette observation est plutôt comme une capacité de découvrir ce qui est au-delà des schémas perceptifs conventionnels, ce qui est contradictoire ou complexe, ce qui ne se réduit pas à la raison, mais qui en élargit la perception, grâce auquel le sens de la vie se découvre peu à peu. Il ne s'agit pas seulement de regarder la réalité avec une pseudo-neutralité ou objectivité, mais réellement de l'observer, et, en l'observant, de lui trouver ou donner son sens. Tel est aussi l'art du cinéaste :

La figure dans le cinéma n'est pas reproduction froide et documentaire d'un objet sur la pellicule. Non ! La figure dans le cinéma s'édifie sur l'art de faire passer pour une observation sa propre perception de l'objet²⁴⁶.

1.3.6. Les personnages et leur mise en scène

Après le tournage de *Nostalghia* (1983), Tarkovski se sent confirmé dans ses pressentiments sur « les possibilités et même la vocation de l'art cinématographique. Celle de devenir un moule de l'âme humaine, de pouvoir reproduire une expérience humaine dans ce qu'elle a d'unique »²⁴⁷. En créant ses personnages, dans *Nostalghia*, Tarkovski veut :

reproduire l'état d'un homme en profond désaccord avec le monde et avec lui-même, incapable de trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrirait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude d'existence²⁴⁸.

Tarkovski désire ses personnages aussi vivants que possible²⁴⁹. Il ne s'agit pas de donner un maximum d'informations sur eux, mais de

²⁴⁵ Cf. TS, p. 83.

²⁴⁶ FC, p. 30.

²⁴⁷ TS, p. 236.

²⁴⁸ TS, p. 237.

²⁴⁹ Tarkovski ne souhaite pas qu'ils « jouent », mais qu'ils « vivent ». C'est la raison pour laquelle il refuse de leur donner trop d'indications de mise en scène, ou concernant le développement du scénario. « Tarkovsky was against actors reading the script. He consciously objected to giving the actors any kind of information. 'How can one play with sincerity, when from the first scene you already know that in the last scene you will die? That necessarily means that everything that happens between the first scene and the last will be false. In a film, an actor

montrer le rapport qu'ils ont avec la vie, de les aider à se charger d'émotion. Tarkovski écrira, toujours à propos de *Nostalghia* :

Dans ce film, le mouvement extérieur, l'enchaînement des événements, l'intrigue ne m'intéressaient pas. Et j'en éprouve de moins en moins le besoin dans chaque nouveau film. C'est avant tout l'univers intérieur de l'homme qui m'intéresse. Il m'est beaucoup plus naturel de partir à l'exploration de sa psychologie, de la philosophie qui le nourrit, et des traditions littéraires et culturelles qui sont à la base de son monde spirituel²⁵⁰. (...) Ce qui m'intéresse est l'homme qui porte en lui l'univers. Et pour donner expression à cette idée, ou au sens de la vie humaine, je n'ai que faire d'étaler derrière lui une trame d'événements²⁵¹.

Cette réflexion jouera à plein pour *Le Sacrifice*. Il ne faut donc pas étoffer le caractère des personnages, montrer leurs contradictions, leurs défauts, par de savants montages psychologiques, ou par une narration complexe afin que le spectateur puisse plus aisément s'identifier à eux, comme souvent les scénaristes américains tentent de le faire aujourd'hui dans les séries télévisées²⁵². Il s'agit surtout d'aider les acteurs à agir le plus naturellement possible, à éviter de *jouer* leurs personnages. Il faut qu'ils puissent faire face à leur mystère (« leur univers intérieur ») sans se soucier d'être regardé, de ce que deviendra le film²⁵³.

Dans la mesure où ils font face à ce qu'ils sont, ils sont engagés dans un processus d'intériorisation qui les rend « pneumatophores »²⁵⁴.

Quand je pense aux films que j'ai réalisés jusqu'à présent, je constate que j'ai toujours voulu parler de gens libres intérieurement, malgré un entourage de gens intérieurement dépendants et qui n'étaient donc pas libres. J'ai montré des êtres apparemment faibles, mais d'une faiblesse

must live, not act' ». L. ALEXANDER-GARRETT, *Andrei Tarkovsky: A Photographic Chronicle of the Making of The Sacrifice*, p. 98 (désormais : PCMS).

²⁵⁰ TS, p. 236.

²⁵¹ TS, p. 237.

²⁵² (En ligne) <http://videos.arte.tv/fr/videos/l-amerique-en-prime-time-3-4--7085708.html> (Page consultée le 3/12/2012).

²⁵³ TS, p. 180-181.

²⁵⁴ « Les personnages tarkovskiens ont donc une chair (...), mais plus encore un corps qui relève finalement du prototype orthodoxe du corps pneumatophore. Ils ne sont pas des êtres habités par la contingence, ils ne sont pas des sujets freudiens, façonnés par la dialectique du désir et de la morale mais par celle du charnel et du spirituel. La tache blanche sur le crâne du *Stalker*, sorte de signa translata, en est comme le stigmate, tout comme le sont ses attitudes et intonations. Elles le font passer pour une créature autant spirituelle que terrestre, un être frôlé par le souffle divin ». B. GIRARD, *Le corps absent*, p. 101.

qui avait une force nourrie par une conviction et une prise de position morales²⁵⁵.

Dans d'autres cas, c'est leur action même qui devient énigmatique, hors normes, en décalage avec ce que la raison attendrait. Ses personnages sont des êtres inadaptés à la réalité, des êtres « faibles », antithèses des héros hollywoodiens. Ce qui intéresse Tarkovski, c'est de déployer à l'écran le monde intérieur des personnages qui ont une « conviction spirituelle », qui « prennent sur eux la responsabilité des autres »²⁵⁶.

Il faut laisser l'acteur exprimer telle pensée, consciente ou non, qui détermine le cours de l'existence de son personnage, et la renvoyer au spectateur pour qu'il se l'approprie, pour qu'il découvre en quoi cette question le concerne, lui. Le scénario n'est qu'un canevas qui doit céder le pas à la spontanéité et à la créativité émotionnelle de l'acteur, qui ne doit pas jouer en empruntant des conventions de jeu, mais doit interpréter une vraie vie. Il s'agit d'être authentique. C'est pourquoi il n'est pas nécessaire que les acteurs connaissent par avance le déroulement du scénario : il ne faut pas qu'ils prévoient ce qui adviendra l'instant suivant, comme dans la vraie vie. L'instant suivant doit rester un mystère²⁵⁷.

Les personnages de Tarkovski *pensent* ou fuient la pensée²⁵⁸, comme si seules ces deux alternatives existaient. Certains méditent, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, parfois à voix haute. La méditation est pour l'auteur un travail de l'esprit poussé par une nécessité teintée d'inquiétude. Il faut faire face au mystère qui convoque. La méditation est quête de vérité, et aboutit au dénuement,

²⁵⁵ TS, p. 214.

²⁵⁶ TS, p. 241.

²⁵⁷ Pendant le tournage de *Sacrifice*, le réalisateur répétait sans cesse : « A mystery must separate you from me. You should not try to understand everything. You must be like people in love – in a state of anticipation, of looking ahead in wonder ». Layla Alexander-Garrett commente : « It's not for a person to know what will happen to him in the next instant – that is a mystery, so why should an actor know everything in advance ? For Tarkovsky, what was important was freshness, the singularity of a never-to-be-repeated reaction, the sincerity, naturalness and truthfulness of the actors ». PCMS, p. 113.

²⁵⁸ Les personnages, au cinéma, sont souvent très émotifs, réactifs à tel ou tel événement, leur psychologie est rendue très lisible. Mais des exemples contraires existent : *Hannah Arendt* de Margarethe von Trotta (2012-113'), campe l'actrice principale dans un vrai travail de pensée, que l'on accompagne sans se départir de l'émotion qu'engendre l'enjeu de cette pensée pour la compréhension du mal dans ses formes contemporaines. Citons encore le film de Marguerite Duras, *India Song* (1975-120'), ou le scénario qu'elle a écrit pour Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959-92'), et bien sûr les films de Robert Bresson.

à l'humilité face au dé-voilement de ce qui est à la source de la vie, de l'existence humaine, la question de l'être peut-être. Méditer c'est pour Tarkovski revenir aux sources (*Miroir*, *Roublev*, *Nostalghia*) ou explorer le futur (*Stalker*, *Solaris*, *Le Sacrifice*) parce que le présent est énigme et ne s'explique pas en lui-même mais implique pourtant d'engager toute sa responsabilité d'homme.

A propos de la mise en scène des personnages, Tarkovski écrit :

On appelle en général mise en scène la disposition des acteurs entre eux et leurs rapports avec l'environnement. (...) Il s'agit de ne pas éviter la complexité, de ne pas réduire les choses à un aspect trop primaire. La mise en scène au cinéma doit cesser de simplement illustrer l'idée. Elle doit respecter la vie, le caractère des personnages, leur état psychologique. Voilà pourquoi on ne peut réduire l'évolution des personnages dans l'espace à une simple visualisation du dialogue ou de l'action. (...) C'est que trop souvent les réalisateurs donnent à l'action humaine, non pas son sens véritable, mais celui qu'ils lui imposent. (...) Il faut s'armer d'observations de la vie elle-même, et non pas jouer à l'expressivité en construisant une vie factice, dénuée d'âme et toute en clichés²⁵⁹.

Cette observation de la vie est le propre de la démarche artistique, qui n'invente donc rien, mais note les liens profonds et particuliers que les hommes ont avec l'existence, et la manière dont ils se comportent. Les acteurs tentent de donner corps à cette manière naturelle de vivre, en essayant d'être fidèles à ce lien qui les unit au monde. Le travail artistique n'est pas imitation de la vie, mais découverte des liens qui unissent les hommes à la vie²⁶⁰. Tarkovski donne ici un exemple convaincant pour se faire comprendre.

Plusieurs soldats allaient être exécutés devant leur régiment pour trahison. Ils attendaient contre un mur d'hôpital, debout entre des flaques d'eau. C'était l'automne. On leur ordonna de retirer leurs manteaux et leurs chaussures. Et l'un d'entre eux, avec ses chaussettes trouées aux pieds, chercha un endroit sec où poser ses bottes et son manteau, dont il n'allait plus avoir besoin quelques instants plus tard...²⁶¹.

Le réalisateur cherche à découvrir le sens de ce genre de comportement, il est clair pour lui que la fiction est souvent une pâle représentation des faits complexes de la réalité. Les personnages

²⁵⁹ TS, p. 31.32.

²⁶⁰ TS, p. 238.

²⁶¹ TS, p. 33.

tarkovskiens se retrouvent face à eux-mêmes, déchirent les clichés de la toile sociale qui les enserme, interrogent les œuvres d'art passées et les mystères irrésolus de l'existence, esquissent parfois un pas vers la foi, mais comme « à pas de loup »²⁶². En d'autres termes, c'est parce qu'ils souffrent – décalés comme ils le sont du sens de leur présence au monde – qu'ils ne peuvent se complaire dans une existence où les questions affleurent de toute part mais restent sans réponses. Dans *Nostalghia* par exemple, Domenico et Gorchakov souffrent aussi que les vraies questions soient systématiquement occultées dans la vie sociale. Les hommes, par une sorte de pudeur, ou par désintérêt, par impuissance aussi, se taisent entre eux sur la question du sens et de la finalité de la vie. Domenico et Gorchakov, eux, ne les occultent pas, quitte à être considérés comme fous, ou comme inadaptés socialement. Mais ont-ils le choix ? Des événements mystérieux les y contraignent, ou ils ne peuvent tout simplement pas faire autrement, mus par une nécessité intérieure, tout aussi mystérieuse elle aussi. Leur souffrance, ou leur mal être existentiel est encore expérience douloureuse de l'incommunication²⁶³. Nous ne sommes pas loin de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »²⁶⁴, premier grand cri de la modernité devant l'opacité soudaine d'un monde que la foi rendait clair par son statut de création. La science n'est-elle pas comme la réponse, celle d'un nouveau langage, à ce cri, la quête de l'origine du monde par le pouvoir de la pensée ? Une tentative de se réapproprier un monde dépouillé de son mystère ou serait-ce la tentative de réappropriation qui le dépouille ? Mais le

²⁶² Comme l'évoque le mot *Stalker* en anglais. Tarkovski explique dans une interview avec Laurence Cossé : « Pour moi ce film parle d'un homme qui poursuit une quête, mais étant idéaliste, il reste une espèce de chevalier pour des raisons spirituelles ». Extrait sonore issu du DVD : *Le son de la terre* par Ch.-H. de BRANTES et G. MARDIROSSIAN, 57'. Voir aussi L. COSSÉ, *Andrei Tarkovski ou le cinéma comme icône*, 43'. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=lj8Hv5Sytj8> (Page consultée le 31/10/2015) et L. COSSÉ *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, p. 109. Publié aussi (en anglais) dans GIAVINTO John (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews*, p. 163-171. Guy Gauthier évoque le fait que le mot *Stalker* commence par les mêmes lettres que *Starets*, ce qui n'est pas, selon lui, un hasard, étant donné la récurrence de personnages qui sont comme des « guides spirituels » dans l'œuvre de Tarkovski (Roublev, Domenico, Alexandre). GAUTHIER G., *Orthodoxie russe : sous les soviets, les starets*, p. 132.

²⁶³ « Je suis attiré par l'homme qui réalise que le sens de sa vie réside avant tout dans la lutte contre le mal qui est au-dedans de lui, et qui lui permettra de franchir au cours de sa vie quelques degrés au moins vers la perfection spirituelle. Hélas, il n'existe qu'une seule alternative à cette voie, celle de la dégradation spirituelle, à laquelle nous prédisposent si bien l'existence et la nécessité quotidienne de se conformer à celle-ci ». TS, p. 242.

²⁶⁴ B. PASCAL, *Pensées*, (Bordas n° 233, et pour l'édition Brunschvicg n°206), p. 172. (En ligne) <http://www.penseesdepascal.fr/Transition/Transition7-moderne.php> (Page consultée le 4/11/2015).

langage scientifique contribue aussi à l'éloignement de l'expérience de la vie, en débarrassant le monde de la question de la beauté et en lui assignant une dimension purement fonctionnelle ou utile. Le langage, toujours plus dépouillé des « mots pour le dire », risque alors de sombrer dans le pragmatisme de l'usage quotidien des objets qui n'ont plus d'autre horizon que leur sens littéral. La langue se dépouille de sa poésie, le langage de son mystère, au profit de l'explicatif ou du performatif. Les personnages tarkovskiens, dépouillés des mots qui exprimeraient le monde mystérieux dans lequel ils vivent et la solidarité fraternelle qui lie les hommes entre eux, sombrent dans une solitude pathétique.

Comme nombre de personnages de romans²⁶⁵, qui prennent dans la pensée et la culture un statut presque existentiel, les personnages de Tarkovski ont une vie indépendante des acteurs qui les incarnent²⁶⁶, des livres qui les décrivent, ou des événements historiques qui les ont vus naître. Pour camper leur authenticité, certains auteurs essaient paradoxalement d'incarner leurs personnages plutôt que d'en faire des prolongements d'eux-mêmes²⁶⁷. La limite entre le réel et le fictionnel semble atteinte. Le fictionnel, constitutif de l'existence humaine, pourrait prendre le dessus sur le réel²⁶⁸.

Tarkovski se défend pourtant de ne pas tenir compte de la différence qui existe entre un auteur et ses personnages. En référence à Dostoïevski : « Chacun des personnages de ses romans était une somme de ses impressions et de ses réflexions. Pourtant aucune ne pouvait prétendre incarner toute sa personnalité »²⁶⁹. Le travail de l'acteur, de son côté, qui incarne le personnage ne doit pas à ce point être *plié* par les injonctions du réalisateur, au point que son interprétation en devienne forcée, et son expression vide. A propos d'une scène du *Miroir*, dont Tarkovski regrette la réalisation : « Nous avons pressé l'émotion recherchée par des procédés de réalisation. Son état devient trop évident, trop facilement lisible. Alors que l'état

²⁶⁵ Une figure importante pour Tarkovski est celle de *l'Idiot* (le prince Mychkine) dans l'œuvre du même nom de Dostoïevski.

²⁶⁶ Tarkovski souhaite que ses films évoluent indépendamment de leur auteur. Cf. TS, p. 139.

²⁶⁷ Voir la pièce célèbre de L. PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*, et la remise en cause de la représentation. Dans un autre registre, des personnages s'émancipent de la toile de cinéma pour dialoguer avec les spectateurs : *The Purple Rose of Cairo*, de Woody Allen (1985-85'). Ou encore sur les dérives de la télé-réalité : *The Truman Show* de Peter Weir (1998-103').

²⁶⁸ Voir N. HUSTON, *L'espèce fabulatrice*. « Vous fabulez, en toute innocence. Par les mêmes procédés qu'emploient les romanciers, vous créez la fiction de votre vie », p. 26.

²⁶⁹ TS, p. 240.

du caractère qu'un acteur incarne doit toujours garder pour nous une part de mystère »²⁷⁰.

1.3.7. *L'image artistique, « capteur d'absolu »*

1.3.7.1. L'infini immanent à l'image

D'un point de vue cinématographique, les notions de *champ*, de *plan*, de *cadre* et *d'image* sont toutes proches, mais se distinguent. L'image cinématographique est forcément celle du *plan* qui sera tourné par la caméra, délimitée par une limite, le *cadre*, avec, comme espace de représentation, le *champ*. Mais pour Tarkovski, l'image débordé toutes ces notions techniques pour rejoindre une expérience difficilement cernable qui touche aux limites de la perception. « Tout ce que je peux dire, simplement, est que l'image tend à l'infini, qu'elle mène à l'absolu »²⁷¹.

Dit autrement : « L'infini est quelque chose d'immanent à la structure de l'image »²⁷².

Nous retrouvons ici une des convictions de l'artiste : il n'y a pas de rupture entre le monde immanent ou matériel et le monde spirituel, mais seulement une différence de degré, mal comprise. Contrairement à d'autres courants de pensée, le spirituel n'oblige pas l'art à devenir abstrait, à se désincarner, à prendre congé de toute forme qui évoque une chose concrète, comme seule issue de ce qui est représentable dans la postmodernité. Cette démarche relève même de l'idéal. « Je relie à cette force (Ndlr : l'absolu) la notion de réalisme dans l'art. L'art est réaliste lorsqu'il se propose d'exprimer un idéal moral. Le réalisme est l'aspiration à la vérité, et la vérité est toujours belle. L'esthétique rejoint ici l'éthique »²⁷³. On comprend mieux, pour Tarkovski, fidèle en cela à la pensée russe, que l'absolu n'est pas un principe théorique, une idée abstraite, mais ce qui embrasse la totalité de la réalité et que l'homme tente d'atteindre. Reste que l'expérience de la réalité peut être décevante comme le commente Alexandre Men par exemple :

Une telle aspiration a toujours été organiquement liée à la vie philosophique et religieuse de l'homme. Car, en profondeur, dans son

²⁷⁰ TS, p. 129.

²⁷¹ TS, p. 121.

²⁷² TS, p. 127.

²⁷³ TS, p. 133.

subconscient, l'homme cherche l'absolu. Et devant l'éternité, il éprouve les émotions les plus extrêmes, les plus profondes. Le problème, c'est que dans le monde terrestre, créé, humain, il n'y a rien d'absolu ; l'absolu ne fait que s'incarner partiellement. En cherchant l'absolu dans les valeurs terrestres, l'homme est le plus souvent déçu. Il arrive à la triste conclusion que ce n'est pas ce qu'il voulait, ce à quoi il aspirait. Tout culte, que ce soit celui de l'art ou de l'amour, conduit donc à une crise quand il est limité à lui-même²⁷⁴.

Le travail de Tarkovski n'a jamais été déconnecté de la recherche du rapport entre la vie humaine et l'absolu. Le sens est quelque chose que l'homme reçoit de son enracinement terrestre, mais qu'il doit donner personnellement à sa vie. Il n'y a pas de rupture, pour le Russe, entre la contemplation poétique et spirituelle du monde, l'enracinement historique de l'homme et la quête de l'absolu face au mystère de l'éternité. Mais le cinéma tarkovskien est aussi un cinéma de la crise : celle d'un déracinement de l'homme avec l'univers dans lequel il vit par une rationalité restrictive à la seule pensée qui « déconnecte » le monde de toute réalité spirituelle. Dès lors l'homme ne comprend plus que *partiellement* le monde lui-même même si, ce qu'il comprend, il le comprend avec plus d'exactitude. Cette rupture est avant tout un problème spirituel pour le cinéaste, c'est-à-dire la perte de la perception que l'homme fait partie d'un tout et que le monde fait lui-même partie d'autre chose. La postmodernité, ayant rompu avec ces paradigmes du sens, fait perdre tout « enchantement » au monde et à la vie humaine. Alexandre Men, contemporain du cinéaste, montre par exemple, comment l'art a la capacité de maintenir le lien avec la vie spirituelle dans l'histoire, contribuant ainsi à l'auto-compréhension humaine.

Ce désenchantement, cependant, n'advient pas lorsque l'art, la création culturelle, prend sa vraie place, organique. Il n'y a alors ni illusion ni cataclysme intérieur. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le passé. Que ce soit (...) les jeux du soleil sur les mosaïques byzantines ou ceux de la lumière à travers les vitraux des cathédrales du Moyen Âge, nous sommes toujours devant le reflet, l'incarnation de la vie spirituelle. Il s'agit toujours d'un phénomène issu d'un profond sentiment religieux. L'homme crée toujours sa maison, son temple, ses tableaux et même les objets quotidiens selon sa vision de

²⁷⁴ A. MEN, *Le christianisme ne fait que commencer*, p. 244.

l'éternité et de la nature qui l'entoure, selon la manière dont il se voit lui-même, intérieurement²⁷⁵.

1.3.7.2. L'image, illusion de l'infini

La démarche d'un créateur commence souvent par l'intuition. Le cinéaste ne procède pas, dans sa démarche artistique, par *trial and error*, comme le fait la science expérimentale. Il ne peut tout simplement pas se le permettre, dans le long processus de production des films, accompagné d'enjeux financiers souvent importants. Fidèle à lui-même et au cinéma d'auteur européen, Tarkovski propose telle ou telle ébauche de scénario, telle idée. L'idée de base d'un film, même si elle naît d'une expérience ou d'un vécu, est souvent accompagnée d'images mentales qui lui sont associées, qui formeront le premier découpage du scénario. Ce qui fait la spécificité du cinéma²⁷⁶, c'est qu'au bout du processus, ces images deviennent concrètes. Tarkovski pense que l'image, une fois *créée*, quand elle maintient l'unité entre la pensée et la forme, ouvre à quelque chose de l'infini. « Et quand la pensée s'exprime à travers une image artistique, c'est qu'il a été trouvé la forme unique qui traduit au plus près le monde de l'auteur et sa quête d'idéal »²⁷⁷. Ce qui définit l'image artistique pour Tarkovski consiste en ceci : une unité trouvée entre idée et forme qui ouvre à l'absolu. Si cette unité venait à manquer l'image, perdrait son caractère artistique²⁷⁸. Il faut cependant que le trajet entre l'idée et la forme soit le plus court possible, le plus simple, il s'agit là d'un travail long et douloureux²⁷⁹.

Tarkovski est impressionné par l'écoulement du temps, nous l'avons vu, qui donne à la réalité et aux événements ce caractère unique et indivisible. Cette unité est « la note dominante de chaque instant de notre existence : il est le principe même de la vie »²⁸⁰. L'artiste tente de capter l'instant, le moment, de le fixer pour atteindre la « vérité de la vie ». Si l'instant à saisir est caractéristique de la photographie, il l'est aussi pour le cinéma : dans les deux cas, l'image est porteuse d'une temporalité propre. Mais le cinéma s'exprime par le

²⁷⁵ A. MEN, *Le christianisme ne fait que commencer*, p. 244-245.

²⁷⁶ A la différence de Pollock, qui affirme que lorsqu'une image lui vient en tête, il l'efface pour n'en garder que la peinture. Il paraît difficile de concevoir qu'un film de fiction puisse n'être qu'abstrait, sauf à titre expérimental.

²⁷⁷ TS, p. 121.

²⁷⁸ TS, p. 33.

²⁷⁹ TS, p. 133.

²⁸⁰ TS, p. 122.

mouvement de l'image, qui le rapproche d'autant de l'expérience concrète de la vie : la temporalité est inscrite dans le processus imageant et lui communique son *flux*. C'est ici qu'intervient le rythme du film. « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à travers le plan »²⁸¹. On songe à la poésie et à la musique, pour qui le rythme constitue aussi un aspect essentiel. Si on peut imaginer un film sans acteurs, sans décors, sans montage, il est impossible de l'imaginer sans images en mouvement dans le flux du temps²⁸².

Comment donner au film sa consistance propre ? Tarkovski nous propose une solution qui ne met pas l'accent sur le montage, qui, pour lui, doit être le plus naturel et le plus invisible possible, mais sur la temporalité propre à l'image et au plan. Le temps est, pour l'auteur, ce qui permet à chacun d'approcher la vérité de la vie, et le choix du rythme dans un film permet au réalisateur de circonscrire la vision qu'il en a. Ce principe permet à Tarkovski d'avoir l'audace qu'on lui connaît : de longs plans en travellings, censés intégrer le naturel de l'écoulement du temps dans les plans, un rythme et une durée propre pour introduire le spectateur dans une expérience de vérité, et retrouver un regard neuf sur le monde et la vie.

La beauté « réside dans la vérité même de la vie, pour autant que l'artiste la découvre et l'offre fidèlement à la vision unique qui est la sienne »²⁸³. La tâche de l'artiste consiste donc à tenter d'approcher cette vérité de la vie, en sachant que, dans chaque instant, quelque chose de l'infini peut-être saisi. L'artiste tente de corréliser son expérience du temps avec la vérité, ce que l'image lui permet de faire.

L'image est quelque chose d'indivisible et d'insaisissable, qui dépend autant de notre conscience que du monde réel qu'elle tend à incarner. Si le monde est énigmatique, l'image le sera aussi. Elle est une sorte d'équation qui désigne la corrélation existant entre la vérité et notre conscience limitée à son espace euclidien. Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité.

²⁸¹ TS, p. 134. Voir aussi : « Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux » TS, p. 138. Cf. FC, p. 36.

²⁸² TS, p. 134.

²⁸³ TS, p. 122.

L'image est une impression de la vérité qui nous est donnée à percevoir de nos yeux aveugles²⁸⁴.

Il y a donc clairement un travail d'analogie : puisque la vie est irreprésentable et inimitable, tout autant que l'idée, c'est l'expérience émotionnelle et sensorielle vécue au cinéma, comme dans les autres arts, qui remet le spectateur en contact avec les profondeurs du réel.

L'image artistique est une métaphore, où une chose est remplacée par une autre, le plus grand par le plus petit. Pour exprimer la vie, l'artiste se sert de l'inanimé et pour dire l'infini, il emploie le fini. De la substitution... L'infini ne peut être matérialisé, mais on peut en créer son illusion, une image²⁸⁵.

L'image se passe de mots, et résiste même à sa description, ce qui embarrasse le critique. Mais à condition d'accepter cette règle fondamentale, une chance est donnée au spectateur : non pas de s'interroger d'abord sur ce qui est vu, mais l'éprouver. Éprouver une image ne suffit même pas encore à en exprimer la profondeur, qui échappe aux sens comme à l'intelligence. C'est en ce sens qu'il y a analogie entre l'acte créateur et la foi, qui elle aussi déborde les concepts et tend vers l'absolu.

Il est peut-être possible de décrire la naissance ou l'essence d'une image, mais la description ne sera jamais tout à fait adéquate. Une image ne peut pas être créée ou ressentie, acceptée ou rejetée. Elle ne peut pas être comprise dans un sens intellectuel²⁸⁶. C'est que les arguments ne peuvent exprimer l'infini. Seul l'art offre cette possibilité, car il le rend tangible. L'absolu ne peut être atteint que par la foi et l'acte créateur²⁸⁷.

1.3.7.3. L'image comme symbole

C'est tout naturellement que la question du symbole se pose, puisque, par capacité analogique, l'image se pose en médiation entre la réalité de la vie et sa saisie rationnelle, elle évoque quelque chose de plus grand qu'elle-même. Cette médiation n'est pas d'ordre intellectuel, nous l'avons vu, mais donne à penser. L'image (et l'art en

²⁸⁴ TS, p. 122-123. Dans le même sens: « C'est peut-être troublant à première vue, mais il ne faut pas oublier que l'image artistique ne suscite pas d'autres associations que des rappels à la vérité ». TS, p. 131.

²⁸⁵ TS, p. 48.

²⁸⁶ Voir aussi : « Comme l'a écrit Gogol, l'image a pour vocation d'exprimer la vie elle-même, et non des concepts ou des réflexions sur la vie. Elle ne désigne pas la vie, ni ne la symbolise, mais l'incarne, exprime son unicité ». TS, p. 130.

²⁸⁷ TS, p. 49.

général) forme une sorte de troisième pôle, qui fait le pont entre la vérité de la vie et le rationnel pour en rappeler les limites. L'art enrichit la perception banale des objets et relève en eux une dimension symbolique. L'image aurait-elle donc aussi une *nature* symbolique ?

Les réflexions de Viatcheslav Ivanov sur le symbole sont ici particulièrement éloquentes (il appelle symbole ce que j'entends par image) : "Le symbole n'est véritable que lorsque son sens est inépuisable et illimité, lorsque, par son langage secret (hiératique et magique), allusif et suggestif, il exprime l'inexprimable. Ce que les mots et leur sens courant ne rendent que de façon impropre. Il a maintes facettes, une multitude de sens, et il est toujours obscur dans son essence..."²⁸⁸.

Tarkovski prend donc ses distances avec l'utilisation du symbole utilisé comme procédé cinématographique, c'est-à-dire en référence à une information précise qui ne peut échapper à l'attention du spectateur. Ce genre de procédé tourne vite au cliché. Pour que la nature symbolique d'un plan fonctionne, il faut le relier à la vérité de la vie qui implique non pas un seul sens, mais une multitude.

Je voudrais dire encore combien la condition *sine qua non* et le vrai caractère de construction plastique d'un film, est son authenticité par rapport aux faits de la vie. (...) La pureté du cinéma, sa force très particulière, ne tient pas en effet au potentiel symbolique de ses images, même le plus audacieux, mais à ce qu'il parvient plutôt à exprimer dans ses images tout ce qu'un fait peut avoir de concret et d'unique²⁸⁹.

En ce sens, une image authentique ne peut rien copier ou imiter, elle doit contenir en elle quelque chose qui la déborde, quelque chose d'infini qui se trouve dans sa spécificité d'image, dans ce qu'elle a d'unique. Ce procédé est atteint lorsque la pensée elle-même est mise en suspens, au profit d'un regard simple, proche de la contemplation. En faisant cela, l'esprit humain cesse de vouloir capter l'image, ou de l'interpréter, d'en chercher le sens, il se laisse plutôt emporter par elle.

Tarkovski s'exprime assez clairement à ce sujet, dans *Le Temps Scellé*, face à des spectateurs qui cherchent une signification symbolique aux éléments de la nature (pluie, feu, vent, terre, etc.) présents dans ses films. Lorsqu'il leur dit que ces éléments n'ont pas de signification précise, mais représentent le milieu naturel dans

²⁸⁸ TS, p. 123. Voir la même référence, plus développée et traduite autrement dans JO, p. 146.

²⁸⁹ TS, p. 84.

lequel il aime filmer, « le milieu esthétique particulier où trempe l'action du film »²⁹⁰, les gens sont souvent déconcertés. Pourtant l'approche symbolique sert même de structure à des livres²⁹¹. Le réalisateur l'explique par le fait que le rapport de l'homme moderne à la nature est vicié, « technologisé » : l'homme contemporain ne vit plus dans la nature et n'en perçoit plus les résonances au fond de son être (« dans le cinéma commercial le temps qu'il fait n'existe pas »²⁹²).

1.3.7.4. L'image ambiguë

Une image authentique ne gomme pas les contradictions qui se rencontrent dans l'existence des êtres et des choses. Elle les porte ensemble plutôt. De la même façon, la beauté n'exclut pas la laideur.

La laideur a de la beauté et la beauté de la laideur. Le monde est pétri de ce prodigieux paradoxe qu'il poursuit jusqu'à l'absurde. C'est lui qui donne à l'art son unité, tout à la fois harmonieuse et dramatique. Et l'image, à son tour, donne à cette unité sa réalité, dans laquelle tant de choses différentes voisinent ou se fondent les unes dans les autres²⁹³.

Tarkovski prend modèle sur Léonard de Vinci (1452-1519), Bach (1685-1750) et Tolstoï (1828-1910) dont les œuvres font coexister des contradictions manifestes. L'ambiguïté de l'image n'est pas tant un procédé esthétique (mettre en valeur la lumière par l'ombre) que l'impossibilité de séparer la lumière de l'ombre, peut-être parce que la donnée est anthropologique. A propos d'un portrait de Léonard²⁹⁴ que Tarkovski a retenu dans une scène du *Miroir*, il écrit :

Ce portrait laisse entrevoir une multitude de choses, mais, en essayant d'approcher son sens, nous nous engageons dans un labyrinthe sans issue. Un plaisir réel est tiré de cette incapacité à épuiser son sens. Une authentique image artistique est pour son spectateur une

²⁹⁰ TS, p. 244.

²⁹¹ C'est le risque auquel font penser les subdivisions du livre de Robert BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, 2010.

²⁹² TS, p. 244-245.

²⁹³ TS, p. 48-49.

²⁹⁴ Portrait de Ginevra de' Benci, (vers 1474-1476), exposé à la National Gallery of Art de Washington. Léonard a peint un buisson, un genévrier, métaphore du prénom de la jeune femme, en arrière-plan. Le contraste entre l'immobilité du visage et l'arrière-plan chatoyant accentue l'impression d'étrangeté. Ce portrait évoque celui de sa mère dans *Miroir* et est abondamment commenté dans TS, p. 126-127. Cf. FC, p. 30-31.

expérience d'émotions complexes, contradictoires, voire même s'excluent les unes les autres²⁹⁵.

Ces contradictions sont cependant parfois relatives et tiennent à la difficulté de penser ensemble des éléments de l'image dont on ne voit pas comment ils s'articulent. Mais l'art capte cet espace où tout tient ensemble.

L'artiste les (Ndlr : « les lois qui régissent le monde ») exprime par l'image, capteur d'absolu²⁹⁶. C'est par elle qu'est retenue une sensation de l'infini exprimée à travers des limites : le spirituel dans le matériel, l'immensité dans les dimensions d'un cadre. On peut dire que l'art est un symbole universel, puisqu'il est relié à la vérité spirituelle absolue, laquelle est occultée dans l'activité positiviste et pragmatique²⁹⁷.

L'art cinématographique, comme celui de la photographie, n'a pas le choix d'être réaliste ou non, à la différence de la peinture. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure, avec l'avènement du cinéma, les peintres n'ont pas cherché à se tourner vers d'autres horizons que le figuratif. Tarkovski, qui a été peintre, procède selon la démarche inverse ; il aborde ses films en peintre et en poète. Jamais il ne pense que l'image serait privée de toute capacité d'évoquer le mystère, bien au contraire. « L'image est liée au concret, au matériel, pour atteindre, par des voies mystérieuses, à l'au-delà de l'esprit »²⁹⁸. Reste que le réalisme dont parle Tarkovski est ce qui touche au plus près de la condition humaine, avant d'être représentation d'un réel visible : on comprend que ce réalisme a une dimension morale. « L'aspiration à la vérité » ne peut cependant manquer de concerner tout ce qui existe matériellement parlant. Le corps de l'homme n'est pas seulement une enveloppe nécessaire pour la vie biologique ici-bas, mais fait partie d'une dimension spirituelle qui le concerne autant que l'esprit. Pour Tarkovski, serait considérée comme non réaliste (contraire à la vérité) toute théorie qui éloignerait l'homme de sa condition concrète. « La poétique du cinéma, qui est mêlée à la

²⁹⁵ TS, p. 127.

²⁹⁶ Si l'image est un « capteur d'absolu » alors on peut le dire aussi de l'artiste, qui, à travers ses œuvres, rappelle à toute l'humanité sa vocation à l'absolu : « L'aspiration à l'absolu est la force motrice du développement de l'humanité ». TS, p. 133.

²⁹⁷ TS, p. 47.

²⁹⁸ TS, p. 136.

substance la plus quotidienne, celle que nous foulons tous les jours, s'oppose au symbolique »²⁹⁹.

1.3.8. Tarkovski, poète et prophète ?

Tarkovski se défend d'être un « prophète » pour son temps.

"Je voulais dire à mon peuple" ou "je voulais dire au monde entier", tout de suite j'ai vraiment l'air d'un prophète... Je ne suis pas du tout prophète. Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être poète, c'est-à-dire de prier d'une autre manière que l'on prie simplement dans les cathédrales. Je ne peux rien dire d'autre de ce point de vue³⁰⁰.

En réalisant *Le Sacrifice*, Tarkovski cependant a eu conscience que l'intrication entre son œuvre et sa vie atteignait un point culminant. Déjà en réalisant l'histoire d'un Russe qui enquête sur un de ses prédécesseurs, puis finit par mourir en Italie (*Nostalghia*, 1983), Tarkovski a été pris lui-même d'une intense et profonde nostalgie pour son pays natal, malheureux d'être séparé des siens. Ce Russe, Gorchakov, rencontre en Italie un homme considéré comme fou, lui demandant de sauver le monde en traversant une piscine vide, une bougie à la main. Domenico, pour exprimer son désintéressement vis-à-vis de son propre discours, s'immolera par le feu sur le Capitole de Rome.

Qui plus est, dès le tournage de mon premier film tourné à l'étranger, *Nostalghia*, le sentiment que ce film avait une influence réelle sur ma propre vie ne m'avait pas quitté. Dans le scénario, Gorchakov ne venait en Italie que pour un certain temps. (...) De même je n'avais pas imaginé de rester en Italie une fois le tournage terminé. Mais comme Gorchakov, je suis soumis à la Volonté Suprême³⁰¹.

En écrivant ces lignes, Tarkovski sait qu'il est atteint d'un cancer du poumon. Il l'a appris à la fin de l'année 1985, quelques mois après la fin du tournage du *Sacrifice*.

²⁹⁹ TS, p. 136. On voit ici le lien avec le cinéma soviétique, réaliste et historique tel qu'un Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, (1929-80'), ou un Dovjenco *La terre* (1930-84'), l'ont développé, quoique dans des perspectives très différentes. Le vent dans la prairie des premiers plans de *La Terre*, peut être rapproché d'une scène semblable du *Miroir* : les pommes avec lesquelles les enfants jouent près d'un vieillard qui pense mourir bientôt évoquent un des rêves d'Ivan dans *L'Enfance d'Ivan*, sur fond d'un questionnement sur l'éternité.

³⁰⁰ Ch.-H. de BRANTES, G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*, 25'.

³⁰¹ TS, p. 254.

Un autre triste fait avait été de nature à approfondir mes réflexions : la mort d'Anatoli Solonitsyne, l'interprète principal de tous mes films précédents. C'est lui qui devait jouer le rôle de Gorchakov dans *Nostalghia*, et celui d'Alexandre dans *Sacrifice*. Il est mort de la même maladie dont avait guéri Alexandre, et qui, quelques années plus tard, vient me frapper à mon tour³⁰².

La première version du scénario prévoyait qu'Alexandre était frappé d'un cancer et après avoir passé une nuit chez une femme, était guéri. Un jour, elle devait apparaître dans sa maison et celui-ci estimait comme un insigne honneur de tout quitter et de la suivre, en mettant un vieux manteau sur ses épaules.

Autrement dit, j'espérais qu'Alexandre allait vraiment être sauvé et, tout comme le héros du film achevé en Suède en 1985, être guéri au sens le plus essentiel de ce terme : il aurait bien réchappé d'une maladie mortelle, mais il se serait agi également d'une renaissance spirituelle, incarnée dans l'image d'une femme³⁰³.

Le scénario va prendre une autre tournure : il ne s'agira plus de la maladie d'Alexandre mais d'un autre cancer si l'on peut dire : la propension des hommes à se détruire les uns les autres, figurée par l'explosion atomique. Il n'est plus celui qui doit être sauvé, mais celui par qui l'humanité toute entière doit l'être. Il répond au sens du sacrifice que Tarkovski conçoit de sa propre vie comme artiste, vis à vie du monde contemporain, et du message qu'il souhaite lui transmettre.

Que peut signifier tout cela ? Je n'en sais rien. En tout cas, c'est très effrayant. Mais je ne doute pas que l'œuvre poétique se fasse plus concrète, que la vérité atteinte se matérialise, se laisse comprendre et, que je le veuille ou non, qu'elle influe directement sur ma vie. Pouchkine avait raison lorsqu'il considérait le poète (je me suis toujours senti plus poète que cinéaste) comme un prophète malgré lui. Il tenait le don de voir dans le temps, de prédire l'avenir, pour une chose horrible et souffrait considérablement du rôle auquel il se sentait appelé³⁰⁴.

Tarkovski cite alors dans *le Temps scellé* le fameux poème que Pouchkine écrivit en 1826 :

³⁰² TS, p. 254.

³⁰³ TS, p. 253.

³⁰⁴ Tout comme *Hamlet*, de Shakespeare. TS, p. 254.

Tout à coup retentit le Verbe/Le Verbe irrité du Très-Haut/"O Toi qui gis là-bas dans l'herbe/Lève-toi, mortel, il le faut/Réveille-toi donc de ton somme/debout, Prophète, entends et vois !/Obéis ! Parcoure à la fois/terres et mers, et que ta voix/ brûle partout le cœur des hommes !" ³⁰⁵.

Tarkovski aurait voulu réaliser un film sur *Hamlet*, après l'avoir monté au théâtre Lenkom de Moscou en 1976-1977 avec Anatoli Solonitsyne et Margarita Terekhova. Dans *Le Temps scellé*, il en donne une interprétation originale :

De ce point de vue (Ndlr : « ce qui m'attire est cette énergie de l'homme qui s'élève contre la routine matérialiste » ³⁰⁶), le *Hamlet* de Shakespeare m'intéresse beaucoup. J'espère pouvoir tôt ou tard le mettre à l'écran. La grandeur de ce drame pose le problème éternel de l'homme de haute stature spirituelle, contraint d'agir dans la réalité la plus vile et la plus basse, comme un homme du futur forcé de vivre dans le passé. Et la tragédie d'Hamlet, telle que je me la représente, ne se situe pas dans sa mort, mais dans le fait qu'il doive auparavant renoncer à ses propres aspirations spirituelles, (Ndlr : Venger la mort de son père pour honorer sa mémoire) pour devenir un assassin ordinaire. La mort, dans sa situation, n'est plus pour lui qu'une issue heureuse, et sans laquelle il aurait dû se suicider... ³⁰⁷.

Nous ne doutons pas que Tarkovski ait été cet homme de stature spirituelle mais qui n'a pas toujours été reçu comme tel ³⁰⁸. Et le drame qu'il évoque à propos de la tragédie d'Hamlet n'est pas sans évoquer le sien : une lutte, toute une existence durant, pour que le cinéma puisse, comme les autres arts, prendre à bras le corps les questions qui concernent la destinée humaine. L'enjeu est énorme, on le sait, étant donné l'impact de ce média dans la vie des gens, sans compter toutes les autres productions audio-visuelles. Tarkovski a résisté, et avec quelle opiniâtreté, pour que son œuvre puisse seulement exister.

³⁰⁵ TS, p. 256.

³⁰⁶ TS, p. 243.

³⁰⁷ TS, p. 243.

³⁰⁸ « Il fait partie de quelques créateurs qui demeurent exceptionnels, je crois qu'on n'ose pas assez le dire. Il y a dans toute création une masse de gens qui travaillent et qui créent des choses et il y a par siècle ou par génération, mais ça demeure extrêmement rare, des êtres d'intelligence et d'inspiration qui élèvent leur art à un niveau où il devrait toujours être. Je pense que ce qui est très pénible à notre époque c'est de voir de plus en plus l'art se rabaisser pour arriver à une espèce de marché de la consommation et une espèce de trafic presque du métier de l'art pour devenir quelqu'un qui se fait remarquer et qui devient une célébrité richissime. Je crois que Tarkovski c'est juste l'inverse et évidemment on ne peut pas ne pas dire que dans un siècle qui allait en sens inverse, il a représenté une recherche, dans tout ce qu'il a fait, de ne jamais s'éloigner de la spiritualité ». Ch.-H. de BRANTES, G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*, 37^e 13^e.

Comble de malheur pour celui qui intitula son *Journal* « Martyrologe », la maladie a mis trop tôt un terme à sa vie. Dans les derniers mois qui précèdent sa mort, Tarkovski écrit dans son *Journal* :

Pourquoi Hamlet se venge-t-il ? La vengeance est une façon d'honorer les liens du sang, de se sacrifier pour ses proches et d'accomplir un devoir sacré. Hamlet se venge, on le sait, pour renouer le fil du temps brisé, ou plutôt pour donner corps à l'idée du sacrifice de soi. (...) L'amour est toujours don de soi aux autres. Et bien que les mots "sacrifice", "sacrificiel", semblent avoir un sens négatif, destructeur, car on les rapporte à la personne qui se sacrifie, en fait l'essence de cet acte est toujours l'amour, c'est-à-dire un acte positif, créateur, divin³⁰⁹.

Est-ce pour cela que dans la dernière page de son *Journal*³¹⁰, Tarkovski fait encore allusion à Hamlet, quelques jours avant de mourir ? « Pour moi, la mort n'existe pas. Je ne sais pas... », dit-il dans le documentaire de Donatella Baglivo, en 1983. Elle lui demande encore : « Pensez-vous être immortel ? ». « Oui, j'en suis certain »³¹¹. Larissa Tarkovski, à propos de la mort de son mari dira ceci :

« Comme je l'ai déjà dit, la vie d'Andreï et ses films s'entremêlent dangereusement. Quand il était à un stade avancé de son cancer, il a dit : "Je dois prendre une nouvelle direction artistique". Malheureusement, il n'a jamais eu le temps »³¹².

Il laisse ces derniers mots, dans son *Journal*, encore plus mystérieux : « Le négatif, coupé à maints endroits, on ne sait pourquoi... » : une phrase, on le notera, sans verbe, alors que la dernière phrase de son dernier film dit : « Au commencement était le Verbe. Pourquoi papa ? ». Il nous semble en effet, que Tarkovski a pu être ce poète dont l'œuvre acquit un caractère prophétique à cause de la vie de son auteur. Son œuvre l'a en quelque sorte rattrapé, il s'y est offert en sacrifice sans pouvoir l'achever. Pour le dire autrement, *Le Sacrifice* est cet achèvement qui ouvre sur un inaccompli du temps et de l'histoire où les hommes ont à prendre leurs responsabilités dans le sillon tracé par l'Incarnation du Verbe.

³⁰⁹ JO, p. 553-554.

³¹⁰ JO, p. 559.

³¹¹ D. BAGLIVO, *A Poet in the Cinema* (1983-101'), 89'.

³¹² Voir M. LESZCZYŃSKI, *Directed by Andrei Tarkovsky* (2008-90').

1.4. Réception critique de l'œuvre tarkovskienne

1.4.1. *Esthétique et critique*

L'histoire de l'interprétation des films de Tarkovski révèle de multiples points de vue, parfois contradictoires, parfois difficiles à démêler. Une première source de difficultés concerne la compréhension de l'esthétique de l'auteur en URSS, soupçonné de manquer de loyauté vis-à-vis de l'idéologie communiste, ou au contraire réduit à des perspectives marxistes censées donner des clés d'interprétation. A ce sujet, Tarkovski écrit :

Je répugne à ce qu'un artiste introduise un aspect tendancieux, voire idéologique dans son système d'images. Dans tous les cas de figure, je considère que les procédés utilisés par l'artiste ne doivent pas être discernables. Je regrette moi-même d'avoir conservé certaines séquences dans mes propres films, qui me semblent aujourd'hui avoir été le résultat d'un compromis, le fruit d'une inconséquence³¹³.

Le danger est permanent de subtiliser des critères artistiques à d'autres critères, qui poursuivent une fin idéologique, de propagande, commerciale ou encore philosophique. Les enjeux sont tels, en particulier financiers, qu'un réalisateur peut ressentir énormément de pression. « Faut-il souligner qu'aucun autre art n'a jamais été soumis de la sorte à de pareils critères d'évaluation ? »³¹⁴ Manifestement, il n'y a pas que Lénine qui considérait que le cinéma est, parmi les arts, celui qui a le plus d'importance, sans doute parce qu'il avait le monopole, avec la presse, de l'impact sur la vie sociale. Aujourd'hui, nous pourrions rajouter tous les canaux d'information, les médias en général, les réseaux sociaux, la télévision et internet comme « ce qui a le plus d'importance ». S'assurer le contrôle de ces réseaux c'est contrôler l'information à laquelle les gens ont accès, c'est promouvoir tel type ou tel type de culture, ou légitimer telle ou telle idée ; parfois aussi c'est choisir délibérément de désinformer. Rien de plus facile que de remplacer, au nom de la subjectivité, telle conception par une autre. Sans esprit critique, comment discerner ?³¹⁵

Il faut dire que les critères de distinction entre l'art et le non-art sont tellement relatifs, fluctuants et peu objectifs, que rien n'est plus facile de remplacer ces critères esthétiques par d'autres, purement utilitaires,

³¹³ TS, p. 128.

³¹⁴ TS, p. 193.

³¹⁵ On pourrait à ce sujet faire référence aux mises en garde de Karl Kraus (1874-1936).

dictés par un désir de profit ou par un souci idéologique. Mais tous deux, à mon avis, sont aussi éloignés l'un que l'autre du vrai propos de l'art³¹⁶.

Le problème est le même en matière de critique cinématographique, qui risque toujours d'être inféodée à des partis pris esthétiques idéologiques. Tarkovski est pleinement conscient du caractère subjectif de toute interprétation, qui dépend en partie de la personne qui voit le film, du contexte, de son humeur, de ses préjugés, de sa culture. Il y a là quelque chose d'inévitable, propre à l'appréhension d'une œuvre d'art. Pourtant, il paraît évident qu'un tel subjectivisme ne rend pas pleinement justice à l'art. *ET, l'extraterrestre* de Steven Spielberg (1984) peut par exemple être considéré comme un film majeur de l'histoire du cinéma, est-ce pour autant une œuvre d'art ? Tarkovski, qui l'avait vu, s'en démarquera fort.

Toutefois, l'homme, dans la pratique, en fonction de ses préférences, choisit et replace l'œuvre d'art dans le contexte de sa propre expérience personnelle. Et dans la mesure où chacun a des tendances et qu'il défend sa propre vérité dans les grandes comme dans les petites choses, il adapte l'art à ses besoins quotidiens, et interprète l'image artistique à son avantage. L'œuvre d'art est donc placée dans le cadre d'une certaine vie et associée à certaines formes de pensée. C'est que les grandes créations sont ambivalentes et autorisent les interprétations les plus diverses³¹⁷.

Comme on peut s'y attendre pour le réalisateur, l'Union Soviétique pose un problème particulier. La critique n'est pas seulement celle de la presse, ou du public, mais commence dès la réalisation du film par les conseils artistiques qui notent et envoient aux réalisateurs des suggestions de modifications de ce qu'il a réalisé. Sans oublier que tout au long du processus de création, tout ce que le réalisateur écrit depuis le synopsis jusqu'au choix de ses collaborateurs, des décors, du budget, etc. est constamment surveillé. EN URSS, Tarkovski a travaillé avec une des trois Sociétés de production du pays, Mosfilm, qui comptait six Unités de production.

Le cinéaste devait commencer par proposer un synopsis à l'une de ces Unités de production. Une fois ce synopsis accepté par la commission compétente, il pouvait rédiger son scénario avant de le remettre à

³¹⁶ TS, p. 194.

³¹⁷ TS, p. 127-128.

l'Unité choisie. Celle-ci le soumettait alors au directeur du Studio et à son directeur artistique, ainsi qu'au Goskino. Le Goskino était le comité d'Etat pour le cinéma. Son président avait rang de ministre. C'est que, depuis la fameuse phrase de Lénine "De tous les arts, le cinéma est le plus important", le cinéma n'était pas attaché au ministère de la Culture, mais disposait d'une structure particulière. Le Goskino administrait toutes les activités liées à l'industrie du cinéma (de la conception artistique, en passant par les écoles... jusqu'à la distribution) et toutes ses décisions étaient contrôlées par le KGB et le Département de la Culture du Comité Central du Parti Communiste. Fondé en 1922, le Goskino a été supprimé au printemps 2000 et le cinéma rattaché au ministère de la Culture³¹⁸.

1.4.2. Difficultés avec Mosfilm et le Goskino³¹⁹

Tarkovski a rencontré des difficultés dès la réalisation de son film de fin d'études, *Le Rouleau compresseur et le Violon*. Ces difficultés sont largement attribuables à la manière dont ses films sont compris et interprétés. L'histoire de ces problèmes et les raisons qui les ont occasionnés pourraient constituer une thèse en soi qui mettrait en lumière un des aspects les plus tragiques de son œuvre : la réalisation de ses films fut soumise à une hypothèque constante. Le *Journal* de Tarkovski en est le témoin le plus clair³²⁰.

Chris Marker, dans son court-métrage sur Tarkovski³²¹, montre un extrait de *Stalker* où le passeur dit : « L'organe de la foi s'est atrophié à force de ne pas servir... Personne croit, pas seulement ces deux-là. Qui pourrais-je emmener. Seigneur, c'est la chose la plus terrible, personne n'a besoin de cette chambre et mes efforts sont en vains ». Il commente en disant : « On imagine l'effet de tels propos sur les autorités soviétiques. *Stalker* fut cité comme exemple du niveau le plus médiocre des films produits par Mosfilm ». Il donne ensuite la parole à Alexandre Medvedkine³²² :

³¹⁸ Ch.-H. de BRANTES, *Avant-propos* à OCC I, p. 14-15.

³¹⁹ On trouvera les grandes lignes de l'histoire houleuse de Tarkovski dans ses rapports avec les autorités soviétiques au cinéma et sa réception critique en Occident dans l'article en ligne de Nicolas Planchard : (en ligne) <http://slavica.revues.org/1080> (Page consultée le 17/08/2015).

³²⁰ « Martyrologe. Un titre prétentieux et mensonger, mais tant pis, il restera en souvenir de ma nullité – indéracinable, agitée et futile », écrit-il le 18 décembre 1974 dans un moment de découragement. JO, p. 121.

³²¹ Ch. MARKER, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, (2000-55').

³²² Une interview de 1988, sans autres précisions. Alexandre Medvedkine (1990-1989) est un réalisateur russe.

Je suis très affligé par la mort d'Andreï Tarkovski. Nous sommes tous très affligés. Il était le préféré de notre collectif. Je sais la peine qui est la tienne. Je dois te dire que nous n'approuvons pas la condamnation de son œuvre. Avec la même douleur que toi et que beaucoup de gens à Paris, nous avons ressenti la perte de cet homme formidable, intéressant. Aujourd'hui, ça ne pourrait plus arriver.

Chris Marker continue :

Oui, mais c'était arrivé et l'hommage émouvant d'un vieux bolchevique n'efface pas vingt ans de tracasseries en tous genres. *L'Enfance d'Ivan*, démoli pour "individualisme et onirisme petit-bourgeois", *Solaris*, honoré d'une liste de 35 remarques qui préconisent des coupures d'une belle variété, depuis "supprimer le concept de Dieu" jusqu'à "supprimer les plans où l'on voit Kris se promener sans pantalon" sans qu'on sache clairement laquelle de ces deux transgressions était la plus grave. *Andreï Rublov* et le *Miroir* sabotés à leur sortie, un harcèlement continu qui le conduira à choisir l'exil, lui qui était si naturellement et profondément russe (...) Andreï n'était pas un dissident³²³. Invité à participer à un film sur la dissidence, il répondait : "et pourquoi pas sur les kolkhozes". Ses héros n'étaient pas des rebelles, c'étaient des étrangers à ce monde, comme l'Idiot de Dostoïevski qu'il rêvait d'adapter.

Les deux lettres que Tarkovski a ajoutées en annexe du *Temps Scellé*, sont très évocatrices des problèmes qu'il a rencontrés. En particulier, celle qu'il a adressée à Filip Timofeievitch Ermach, à l'époque directeur du Goskino. Cette lettre date du 15 juin 1983 et annonce déjà la décision future de Tarkovski de choisir l'exil en Europe, qu'il exprimera lors d'une conférence de presse le 10 juillet 1984 à Milan. La goutte qui a fait déborder le vase, pour le cinéaste, est de ne pratiquement plus avoir la possibilité de filmer en Union Soviétique.

Il est important de souligner le caractère dramatique de la genèse d'une œuvre tournée de plus en plus vers les questions existentielles et spirituelles. Sans compter les court-métrages liés à son apprentissage

³²³ Pris dans des difficultés inextricables, Tarkovski écrit au Président italien Pertini lors de son séjour en Italie, le 25 janvier 1983 : « Dans la mesure où mes œuvres n'ont jamais été des films politiques ou allant à l'encontre de l'Union soviétique mais seulement des films poétiques, le grief principal a été ma détermination à ne tourner que mes films, c'est-à-dire des films écrits et conçus par moi, des "films d'auteur" comme on dit en Italie et non des films de commande des dirigeants du cinéma soviétique. En conséquence, tourner un film dans mon pays s'est avéré pour moi de plus en plus difficile. Ainsi, lors de chaque présentation d'un de mes films au public, les dirigeants n'ont cessé de chercher à entraver le succès, par exemple en interdisant à la presse d'en rendre compte ». JO, p. 456.

du cinéma au VGIK, en 24 ans (de 1962 à 1986), Tarkovski n'a réalisé que sept long métrages. Il s'est vu refuser bon nombre de scénarios par le Goskino, dont il était entièrement dépendant, sans compter que *Roublev* a failli être détruit, que le premier *Stalker* l'a été réellement à cause de détournement de pellicule et de développement en laboratoire catastrophique. Les discussions sur le montage de *Solaris* ont été pénibles avant que le réalisateur ait pu avoir gain de cause, mais sans doute surtout grâce à un changement dans la direction du Goskino. *Stalker* a été projeté à Cannes hors compétition malgré toutes les pressions de l'ambassade russe à Paris pour que ce ne soit pas le cas. Heureusement, la bonne réception auprès du public a évité la décision désastreuse du cinéaste de se retirer du métier.

On ne verra jamais, par exemple, une adaptation de *l'Idiot* de Dostoïevski, un film sur Hoffmann, un autre sur saint Antoine, ou un projet qu'il mûrissait sur la vie de Jésus. Sept films, c'est peu, mais suffisant pour donner une idée de la profonde créativité de l'auteur. Ils sont pratiquement tous considérés comme des chefs-d'œuvre, selon les goûts ou les intérêts des critiques. L'œuvre de Tarkovski dessine un univers où les questions spirituelles qui animent les personnages sont omniprésentes, un univers parcouru de manifestations, de « signes »³²⁴.

1.4.3. Réception de la dimension « spirituelle »

Si la production et la réception des films de Tarkovski par les producteurs, la critique ou le public n'ont pas été sans difficultés, encore aujourd'hui, c'est entre autres à cause d'un problème particulier, provoquant la gêne pour le moins, celui de la spiritualité³²⁵. Tarkovski s'en émeut ainsi auprès de deux journalistes polonais venus l'interviewer :

Ici [en Occident (ndt)], ils ne comprennent rien de tout cela, rien à ce que je dis à ce sujet. Il y a peu de temps, j'ai participé à un entretien, et à l'issue de ce dernier, ils écrivirent dans les journaux qu'il est fort étrange que Tarkovski parle d'une certaine spiritualité. Evidemment, pour eux c'est étrange. Ils ne comprennent pas, ils n'ont tout simplement pas conscience de ce que je veux dire. Ils ne comprennent

³²⁴ TS, p. 243.245.

³²⁵ Une thèse en histoire sur la réception des films de Tarkovski a été faite. Nicolas PLANCHARD *La médiatisation d'Andreï Tarkovski en France (1962-1987)*. (En ligne) <http://www.theses.fr/2010VERS018S> (Page consultée le 3/08/2013).

pas que je parle de spiritualité, ou de l'individu qui devrait savoir pour quoi il vit, qui devrait se questionner sur le sens de sa vie. Celui qui commence à méditer là-dessus, a été en quelque sorte illuminé par une lumière spirituelle, dès lors il n'oubliera et ne rejettera jamais cette interrogation. Il est déjà en chemin. Par contre, si l'individu ne s'est jamais posé cette question, il est comme amputé spirituellement, il vit de façon pragmatique, comme un animal. Et il ne comprend jamais rien. Eux, ils ne comprennent rien. Et quand un journaliste en parle, je suis tout simplement choqué. Il pense fort probablement ainsi : parler de spiritualité revient sûrement à parler de quelque chose de l'ordre du cléricalisme, de l'Église en somme. Pour lui, les questions touchant à l'âme humaine n'existent absolument pas. Tout comme un certain effort moral ou spirituel que l'homme doit accomplir durant sa vie³²⁶.

Prenons un exemple chez Jean-Marie Touratier citant précisément cette même interview accordée par Tarkovski aux deux journalistes polonais puis la commentant.

"Mes films ne sont pas une expression personnelle mais une prière. Quand je fais un film, c'est comme un jour de fête, comme si je posais devant une icône une bougie allumée ou un bouquet de fleurs". Que ce mot de "prière" ne soit pas la cause de malentendus immédiats. Même si la question de la transcendance était au cœur de la pensée de Tarkovski et plus encore en ses dernières années, nulle part dans son œuvre écrite ou filmée, il n'impose, il n'oblige à une foi ; et si religion il y a, elle est au sens étymologique ce qui relie. Ce mot de "prière", disais-je, il faut l'entendre non comme supplique, mais comme ce qui, strictement, met *hors de...* *Hors soi*³²⁷.

Relier, certes, mais à quoi ? Etre « hors soi », mais pour trouver quoi (on n'ose dire « qui ») ? On en jugera en commentant la prière d'Alexandre... à Dieu dans *Le Sacrifice*. Il est évident que Tarkovski n'impose aucune foi, nous le redirons en son temps. Si la tentation d'une foi imposée a pu parfois voir le jour çà et là dans l'histoire des Églises, c'est évidemment par égarement et probablement pour des motifs autres que religieux. Ce serait mal connaître Tarkovski que d'imaginer qu'il puisse imposer quoi que ce soit ; l'histoire de sa vie et de son œuvre témoigne de l'inverse ; il veut affirmer sa liberté d'artiste d'évoquer la dimension spirituelle de l'homme, liberté qui lui

³²⁶ J. ILLG, L. NEUGER, *C'est le problème de la liberté intérieure qui m'intéresse...* p. 27. L'entretien eut lieu en mars 1985 à Stockholm quand Tarkovski préparait le tournage imminent du *Sacrifice*.

³²⁷ J.-M. TOURATIER, *Être humain. II. Yasujiro Ozu, Andreï Tarkovski*, p. 61-62.

fut déniée en URSS par les autorités du Goskino pour des raisons idéologiques.

La position de Touratier et d'autres montre la difficulté de trouver des interprètes qui prennent en compte cette dimension, essentielle chez l'artiste, et de l'analyser pour elle-même, refoulant à la fois le spectre que, en l'abordant, on manifesterait alors une volonté d'imposer une interprétation particulière sur l'œuvre, qui prendrait le pas sur les autres, ou même qu'il y ait eu une telle intention dans le chef du réalisateur. Ainsi que l'explique Ambros Eichenberger qui travailla pour *Signis* :

Toutes les tentatives philosophiques, poétiques et théologiques d'interpréter l'œuvre de Tarkovski doivent en conséquence tenir compte de ce fait affirmé, sinon elles se perdent en pures spéculations : la clé de l'œuvre de Tarkovski est à chercher d'abord dans la culture russe, dans sa sainte Russie, chez les "Idiots" de Dostoïevski et de Tolstoï, auprès de peintres d'icônes, des moines, dans la musique religieuse orthodoxe, et non chez Cervantès, Novalis, Böhme, Dante ou Kant. La Bible également, avec sa doctrine du salut et du besoin de rédemption de l'homme et du monde, joue là un rôle que l'on ne saurait négliger ou escamoter. A mon regret, ce sont précisément ces aspects théologiques et leurs perspectives sotériologiques qui ont été jusqu'ici oubliés ou passés sous silence. Peut-être par peur et incapacité de rendre crédibles dans le contexte de l'actuel monde sécularisé les dimensions spirituelles de l'existence humaine³²⁸.

Même son de cloche chez Edwin Carels : « Tout son style de cinéaste est axé sur la reconnaissance du spirituel dans la matière, sur les traces du créateur »³²⁹. Dans le même article, cet auteur lucide écrit :

Dans ses derniers entretiens – que Tarkovski n'a plus voulu accorder qu'à des journaux religieux – les mêmes questions reviennent avec urgence : Qu'est-ce que la liberté ? Que signifie la beauté ? Comment vivre et ne pas pécher ? Comment se sauver ? Le choix entre une vie de création et la vie contemplative. Tarkovski opposait le saint et l'artiste. Il ne laissait subsister aucun doute cependant que pour l'homme moderne la foi restait l'unique possibilité, l'unique espoir. En Occident, de telles affirmations provoquaient la gêne auprès du public. Celui-ci cherchait à interpréter Tarkovski par Nietzsche,

³²⁸ A. EICHENBERGER, *Andreï Tarkovski*, p. 32.

³²⁹ E. CARELS, *Créativité et sainteté monastique dans la pensée et l'œuvre d'Andreï Tarkovskij*, p. 54.

Freud, l'anthroposophie ou le romantisme allemand, tout en ignorant les traditions théologiques de la Russie. En attendant que paraisse le premier livre russe sur Tarkovski (on est en train de l'écrire) il n'existe jusqu'à présent qu'une seule étude qui sache situer comme il le faut Tarkovski dans la perspective exacte d'une continuité culturelle et spirituelle russe : celle de Fedorov, Soloviev, Merejkovski, Berdiaev, et bien d'autres encore³³⁰.

Evidemment, nous savons bien que Tarkovski lui-même s'est exprimé sur ses propres sources. Nous avons déjà cité le passage du *Temps Scellé* où il se réfère à Dostoïevski³³¹, légitimant par-là les réflexions de Simonetta Salvestroni. Elargissons quelque peu par un autre passage :

Je me suis toujours senti davantage lié aux artistes du XIX^e siècle. Et si vous prenez par exemple Tolstoï, Dostoïevski ou des écrivains de ce siècle, Tchekov, Tourgueniev, Lermontov, ou disons, Bounine, à ce moment-là vous verrez combien leur destin est unique et combien leur œuvre est étroitement liée à leur vie, à leur destinée. (...) Et quand vous parlez de moi dans ce contexte (de la culture des années soixante-dix, et quatre-vingt en Union Soviétique), alors ce qui importe est ce lien avec la culture classique russe, qui a naturellement une continuité, et l'a encore aujourd'hui en Russie. Je ne crois pas qu'elle soit morte. J'ai été l'un de ces artistes qui, par leur vie et leur travail, amenèrent – peut-être même inconsciemment – à ce que le lien entre la Russie passée et future soit visible. La perte de ce lien serait pour moi quelque chose de fatal, sans lui je ne pourrais pas même exister. C'est justement à l'artiste de faire le lien entre le passé et l'avenir. Il ne vit pas seulement à un moment donné, c'est disons un médium, un passeur entre le passé et l'avenir³³².

Ce lien entre le passé et l'avenir explique peut-être en partie pourquoi Tarkovski a tant médité sur le cinéma comme art du temps, cherchant inlassablement à penser ce qui débordait le temps. Mais de quel auteur Tarkovski se sentait-il le plus proche ?

Oui, donc, comme personnage, c'est plutôt Tolstoï qui m'est le plus proche. Plus proche en tant que figure artistique que, disons, Dostoïevski ou même quelqu'un d'autre. Comme genre et comme modèle. (...) C'est le conflit entre l'esprit et la matière. (...) C'est

³³⁰ E. CARELS, *Créativité et sainteté monastique dans la pensée et l'œuvre d'Andrej Tarkovskij*, p. 52-53. B. A. KOVÁCS, Á. SZILÁGYI, dans *Les mondes d'Andrej Tarkovski*, ont tenté de rapprocher Tarkovski de Nikolaï Fedorov (1829-1903). Fedorov serait de la mouvance romantique, mais on sait que Tarkovski prend ses distances par rapport au romantisme.

³³¹ TS, p. 226-227.

³³² J. ILLG, L. NEUGER, *C'est le problème de la liberté intérieure qui m'intéresse*, p. 19-20.

capital. Tolstoï le ressentait tout simplement et il en souffrait. Il moralisait perpétuellement, et posa donc directement la question : "Qu'est-ce que l'art ?" Et il reconnut que cela n'était en général utile pour personne. Exagérations bourgeoises. A l'époque, il était déjà un affreux gauchiste. Il en est venu à nier sa propre création, et commença à écrire des abécédaires, etc, etc. Il désirait par-dessus tout labourer la terre... Le conflit. Le conflit entre l'idéal et ce qui est possible³³³.

Nous ne pouvons pas passer sous silence ce passage essentiel. Nous aurons l'occasion de montrer que la philosophie religieuse russe, et de manière générale les préoccupations religieuses du XIX^e et du début du XX^e, ont joué un rôle important chez le cinéaste, de la même façon qu'elles ont marqué l'histoire de la Russie, comme on le verra dans notre chapitre sur les enjeux théologiques.

La dimension spirituelle est donc un élément essentiel à prendre en compte. Ce manque dans la tradition interprétative du cinéaste, est un des ressorts de notre propre recherche doctorale même s'il a déjà été en partie comblé par les auteurs que nous avons cités et d'autres encore. Ce qui compte, finalement, c'est de tendre le plus possible à l'objectivité de ce que le réalisateur a pu dire de son œuvre, de ce que les films expriment, et de ce qu'il est légitime, comme analyste ou interprète d'y voir, mais nous aborderons ces problèmes en leur temps.

1.4.4. Réception de la critique cinématographique

Quoi qu'il en soit, au stade où nous en sommes dans notre réflexion, sachons que Tarkovski est aussi accueilli aujourd'hui comme un des plus grands réalisateurs au monde³³⁴, surtout dans

³³³ J. ILLG, L. NEUGER, *C'est le problème de la liberté intérieure qui m'intéresse*, p. 37.

³³⁴ Deux exemples parmi d'autres : la *carte blanche* proposée à la cinémathèque royale d'Alexandre Sokurov, lors de son passage à Bruxelles en 2012, ainsi que celle de Michael Haneke en 2013, mentionnent tous deux des films de Tarkovski.

a) Voir aussi la liste des 150 plus grands réalisateurs au monde *Imdb* : (en ligne) http://www.imdb.com/list/Qc_Pe5galDY/

b) La liste créée par la revue *Sight and Sound* en interrogeant les réalisateurs : (en ligne) <http://www.vodkaster.com/actu-cine/top-10-meilleurs-films-cineastes-2854>

c) La liste des *Cahiers du cinéma* : (en ligne) <http://www.cahiersducinema.com/-Grands-cineastes-.html>.

d) Mentionnons le site (en ligne) <http://artsandfaith.com/t100/> : les internautes votent pour les 100 films les plus spirituels de tous les temps. On y retrouve 3 films de Tarkovski en 2011 et six en 2010 (sur sept qu'il a réalisés).

e) En 1995, pour le centenaire du cinéma, Jean-Paul II fait établir une liste de 45 films divisée en trois catégories : « Religion », « Valeurs » et « Art ». Dans la catégorie « Religion », on trouve deux films de Tarkovski sur quinze. (*Roublev* et *Sacrifice*). (En ligne)

l'univers de la critique cinématographique³³⁵. Cependant, si l'actualité du cinéaste reste riche, 29 ans après sa disparition³³⁶, il demeure malgré tout relativement peu connu du grand public contemporain, occidental du moins ; il suffit de demander autour de soi qui a vu un film du réalisateur. Trop souvent relié à la culture cinématographique des années 1980, certains aujourd'hui ne voient pas assez la dimension universelle et intemporelle de son œuvre, la reliant à des questions trop unilatéralement contextuelles (le cinéma du « dégel ») ou à sa propre personnalité, ou au cinéma d'auteur. Ses œuvres sont rarement diffusées en télévision par exemple, jugées sans doute trop difficiles d'accès, trop datées ou pas assez *mainstream*. Mais le bilan

<http://web.archive.org/web/20131029191543/http://old.usccb.org/movies/vaticanfilms.shtml>
[Pages consultées le 2/11/2015].

³³⁵ Parmi les ressources électroniques, on notera surtout :

a) (en ligne) <http://search.proquest.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/pio/advanced?accountid=12156>
(720 occurrences).

b) (en ligne)

<http://knowledge.sagepub.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/view/socialscience/SAGE.xml> (72
occurrences).

c) (en ligne)

[http://www.scopus.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/home.urlhttp://link.springer.com/search/page/1?](http://www.scopus.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/home.urlhttp://link.springer.com/search/page/1?query=Tarkovsky)
query=Tarkovsky (29 occurrences)

d) (en ligne) [http://www.ixtheo.de.proxy.bib.ucl.ac.be:888/cgi-](http://www.ixtheo.de.proxy.bib.ucl.ac.be:888/cgi-bin/ixtheo/maskeeng.pl?db=ixtheo)
bin/ixtheo/maskeeng.pl?db=ixtheo (14 occurrences).

e) La bibliothèque de la cinémathèque de Bruxelles offre de nombreuses ressources
consultables : (en ligne)

[http://www.cinematek.be/index.php?node=54&page=detail_personal&id=584&searchtype=pers](http://www.cinematek.be/index.php?node=54&page=detail_personal&id=584&searchtype=personal)
onal (353 occurrences).

f) Pour les livres téléchargeables : (en ligne)

<https://play.google.com/store/search?q=Tarkovsky&c=books> et en français, (en ligne) ;

<http://www.decitre.fr/rechercher/result?q=Tarkovsky&search-scope=0> [Pages consultées le
20/07/2013].

³³⁶ Pour l'actualité sur Tarkovski, quelques exemples :

a) Sur le site de France-Culture : (en ligne)

<http://www.franceculture.fr/recherche/key%3DTarkovski>

b) Sur Arte : (en ligne) [http://videos.arte.tv/fr/videos/blow-up-6-raisons-de-redécouvrir-](http://videos.arte.tv/fr/videos/blow-up-6-raisons-de-redécouvrir-tarkovski--6283684.html)
tarkovski--6283684.html

c) En anglais : (en ligne) <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheNews.html>.

d) En russe : (en ligne) <http://tarkovskiy.su/>.

e) Il existe un festival Tarkovski, « Zerkalo », à Ivanovo, (déjà la 7^{ème} édition en 2013) : (en
ligne) <http://tarkovskyfest.com/2013/>

f) Signalons un fonds d'archives rachetées par les autorités de la région natale du cinéaste en
2012 (en ligne) [http://french.ruvr.ru/2013_06_11/Le-miroir-revient-dans-la-patrie-de-Tarkovski-](http://french.ruvr.ru/2013_06_11/Le-miroir-revient-dans-la-patrie-de-Tarkovski-8725/)
8725/

g) Signalons l'existence d'un centre culturel (une « Maison-Musée ») créé et dédié au réalisateur
à Iourievets, la ville la plus proche de son village natal *Zvaradje*, maintenant sous eau.

h) En musique, des compositeurs contemporains continuent à s'inspirer de son travail. Voir par
exemple une performance à Bruxelles sur le thème de *Solaris* et en hommage à Artemiev : (en
ligne) <http://www.bozar.be/activity.php?id=12320> [Pages consultées le 20/07/2013].

reste toutefois très positif aujourd'hui comme en son temps³³⁷, ainsi que le résume Nicolas Planchard :

De *Stalker* au *Sacrifice* en passant par *Nostalghia*, l'engouement des critiques pour le cinéma de Tarkovskij se maintient durant les années 1980. Malgré des difficultés permanentes, le réalisateur est un artiste de son temps et ne constitue pas un créateur maudit : son œuvre est admirée par les journalistes, ses films sont distingués dans les festivals de cinéma et il a bénéficié de comités de soutiens durant la bataille engagée pour faire sortir son fils d'URSS³³⁸.

En Russie sa popularité reste vive, même si là aussi, pour des problèmes d'interprétation, de spiritualité, ou par équivoque vis-à-vis de la démarche du réalisateur, certains passent à côté de son œuvre. Il fascine aussi le monde universitaire, philosophique en particulier, le nombre de thèses³³⁹ et de mémoires écrits à son sujet, en témoigne.

Reste que l'abord de ses films et de leur interprétation est objectivement complexe et exigeante, surtout pour des critiques et spectateurs peu habitués à un style qui ne livre pas un sens pleinement saisissable, qui fait appel au contexte socio-historique de leur

³³⁷ A la sortie du *Sacrifice* en France, coïncidant pratiquement avec sa mort, on compte 100000 spectateurs à Paris seulement.

³³⁸ Nicolas Planchard, *Andrej Tarkovskij en France : le dernier exil européen du cinéaste*, voir la fin du n°13. (En ligne) <http://slavica.revues.org/1080> (Page consultée le 17/08/2015).

³³⁹ Voir le site (en ligne) <http://www.theses.fr/?q=Tarkovski> concernant les thèses défendues ou en cours en France (30 occurrences dont 11 comportent *Tarkovski*). Signalons Bruno GIRARD, *Figures/anti-figures, pour une approche par la singularité à partir des films de A. Tarkovski, B. Tarr, S. Bartas*. Voir : <http://www.theses.fr/2013AIXM3035> (Page consultée le 16/05/2016).

a) Outre les thèses de Kim YI-SEOK et de Bertrand BACQUÉ déjà mentionnées, ProQuest recense André HABIB, *Le temps décomposé : Cinéma et imaginaire de la ruine*.

b) En anglais (recherche *Tarkovsky*), ProQuest nous signale 11 thèses dont 7 depuis 2003. Nous notons : Robert Erfid OTHO, *Life beneath the surface: Narration in the early films of Andrei Tarkovsky* et Daniel O. JONES, *The soul that thinks: Essays on philosophy, narrative and symbol in the cinema and thought of Andrei Tarkovsky* dont les abstract sont consultables.

c) La recherche *Tarkovskij* sur le même site nous donne une thèse d'Astrid SODERBERGH: *Gransbilder : det dolda rummet hos Tarkovskij*, Widding, Stockholms Universitet, 1992.

d) ND LTD recense encore 6 thèses consacrées à Tarkovski (recherche *Tarkovsky*) ou à l'un de ses films en diverses langues, (en ligne) <http://www.ndltd.org/serviceproviders/scirus-etc-search> parmi lesquelles : Souvik MUKHERJEE, *Gameplay in the "Zone of Becoming" : locating action in the computer game*, Postdam, Universität Potsdam, 2008.

e) En allemand (recherche *Tarkovskij*), plusieurs thèses, dont Dietrich SAGERT, *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkovskij*, Berlin, Humboldt Universität, 2004.

d) Le site consacré à Tarkovski et son actualité (en ligne) <http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheNews.html> fait mention d'une thèse récente : John A. RILEY, *Shifting Mirrors : An Intertextual Approach To The Films of Andrei Tarkovsky*, London, Birkbeck College, University of London, 2012.

f) Enfin signalons Andrius GUDAUSKAUS *Lo stile cinematografico di Andrej Tarkovskij. Una strada verso l'esperienza della trascendenza*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2009. [Pages consultées en ligne le 3/08/2013].

production et qui contient une force « symbolique » évidente. Certains exemples de spectateurs témoignent cependant du contraire, que le film ne s'adresse pas seulement à des intellectuels³⁴⁰.

Dans les années qui ont suivi sa mort, un certain nombre de témoignages de personnes qui l'ont connu viennent renforcer le corpus d'informations à son sujet. Ils sont disséminés dans des reportages³⁴¹, parfois disponibles sur Internet, ou sous formes de « bonus » dans les différentes éditions de DVD de ses films. Certains de ces reportages ont été faits par de grands cinéastes³⁴². Il existe des créations radiophoniques³⁴³. L'opéra *Boris Godounov* au théâtre Marinsky à Saint-Petersbourg, et filmé en 1990 sous l'impulsion de Valery Gergiev dans la mise en scène montée à Londres en 1984 par Tarkovski lui-même en est encore un autre exemple. Il existe toutes sortes de performances, d'expositions et de concerts qui lui sont consacrés ou au sujet de ses œuvres³⁴⁴. Enfin, il existe une abondante littérature à son sujet, à laquelle nous ferons bien entendu référence, consacrée surtout aux commentaires et interprétations de ses films. Il faut signaler l'existence de l'Institut Tarkovski, dont les sièges sont à Paris, Florence et Moscou sous la direction de Charles Hubert de Brantes, qui travaille en collaboration avec le fils cadet de Tarkovski, Andreï, et qui organise régulièrement des événements en mémoire du cinéaste, ainsi qu'un travail de compilation d'informations, de publications autour de l'auteur, que l'on peut consulter sur une page Facebook³⁴⁵. Olga Surkhova³⁴⁶ a légué les archives qu'elle possédait encore de lui aux Pays-Bas récemment.

³⁴⁰ *Miroir* (1974) est souvent considéré comme le film le plus obscur de l'auteur. Après avoir réalisé ce film, Tarkovski a pensé abandonner le cinéma après avoir éprouvé beaucoup de difficultés à réaliser et monter le film. Cependant les réactions enthousiastes d'un certain nombre de spectateurs l'en ont dissuadé. TS, p. 11 et sv., où il cite de nombreuses lettres de spectateurs ; voir encore TS, p. 205.

³⁴¹ Voir (en ligne)

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheDocumentaries/Documentaries.html> (Page consultée le 5/08/2013). Il s'agit de la liste la plus exhaustive qui nous ait été donné de consulter.

³⁴² Comme A. SOKUROV, *Elégie de Moscou* (1987), 88' ou Chris Marker, déjà cité, p. 69.

³⁴³ (En ligne) <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4449627> (Page consultée le 20/07/2013)

³⁴⁴ Signalons le festival Tarkovski à Avignon, à l'été 2014, puis 2015 : (en ligne) <http://www.festivaltarkovski.fr/festival-avignon/> parmi d'autres lieux de performances d'artistes s'inspirant de lui (Page consultée le 2/06/2015).

³⁴⁵ (En ligne) <https://www.facebook.com/pages/ANDREY-TARKOVSKY-INTERNATIONAL-INSTITUTE-OFFICIAL-PAGE/131068090237254> (Page consultée le 3/08/2013).

Les différences dans la réception et la tradition interprétative de Tarkovski sont révélatrices de courants de pensée divers, liés à des contextes et des types de lectures différents³⁴⁷. Une fois encore, l'interprétation de Tarkovski ne saurait être univoque. Plutôt qu'une difficulté, il faut y voir la richesse d'une œuvre qui n'a pas fini d'interroger l'époque contemporaine. Une synthèse est-elle possible, est-elle seulement souhaitable ? Une réflexion dans le cadre de la théologie peut-elle à son tour éclairer la compréhension du travail du réalisateur ? C'est un des défis de cette thèse.

CONCLUSIONS

On ne peut pas comprendre pleinement Tarkovski, et encore moins interpréter ses films sans faire un long détour par son esthétique et même sa biographie, tant ses films puisent dans des expériences personnelles et dans une réflexion mûrie. La pensée du cinéaste, qui se veut être un pont entre le passé et l'avenir, celle d'un « réalisateur du XIX^e s égaré dans le XX^e », ne se réduit pas seulement à des aspects culturels et contextuels, elle exprime plus sûrement une « nostalgie d'un idéal » perdu au moment où la notion même de culture est mise en cause.

Tarkovski a découvert plus que quiconque que le cinéma est un art du temps, que le temps lui-même exprime une dimension spirituelle essentielle à la condition humaine, dont il y a tant encore à découvrir. Sa compréhension du cinéma comme art poétique, – indépendamment d'un genre quelconque – qui implique une « vision de la vie » est originale et invite continuellement à découvrir « qu'il y a plus en l'image que l'image », comme le disait déjà Amédée Ayfre. Sa volonté de souligner la capacité du cinéma d'observer la vie et son caractère unique exprime pour lui la « vérité » du cinéma, art qui rend

³⁴⁶ (En ligne) http://voiceofrussia.com/2012_11_29/Tarkovskys-archive-returns-home/ (Page consultée le 3/08/2015). Fille d'un premier mariage de Larissa Tarkovski, cette dernière seconde épouse du réalisateur.

³⁴⁷ Par exemple l'interview de Viatcheslav Ivanov, linguiste vivant à Los Angeles, dans le film de Dmitry Trakovsky qui pense que les deux derniers films de Tarkovski sont « moins russes » que ceux qu'il a réalisés en Union Soviétique. Tarkovski estimait, par ailleurs, que *Le Sacrifice* n'était pas un film moins russe que les autres : « Je suis russe et je resterai russe. Même si je fais un film en Suède avec des acteurs suédois, ce sera quand même un film russe. Il y a là du Dostoïevski et du Soljenitsyne mais aussi quelque chose du Quichotte de Cervantès ». Voir : N. ZAND, *Une villa tchékhovienne en Suède*, dans *Le Monde* (1^{er} juin 1985). Il y a des avis encore plus tranchés en Russie, qui estiment que Tarkovski est un cinéaste d'Occident. A ce sujet : I. EVLAMPIEV, *La philosophie de Tarkovski*, p. 47.

du temps et de la spiritualité à l'homme pressé et vidé de son espace intérieur. Le cinéaste a « placé la barre très haut »³⁴⁸, sur le plan de *l'art* cinématographique, il ne sera pas aisé de l'atteindre encore ou de la dépasser. Il faudrait un homme qui conçoive l'art cinématographique comme un sacerdoce.

La réception critique de l'œuvre tarkovskienne est largement positive. Tarkovski est clairement considéré comme un des plus importants cinéastes contemporains. Son œuvre souffre pourtant d'être parfois considérée comme ésotérique, surtout par ceux qui envisagent le cinéma comme un lieu de divertissement ou de distraction, plutôt qu'un art. Tarkovski n'a cessé de vouloir s'expliquer aussi vis-à-vis du Goskino : un film ne devrait jamais obéir à un quelconque programme politique, à une quelconque idéologie, c'en serait fini de la liberté du créateur. Il a dû s'exiler pour cela, et cela s'est ressenti dans son œuvre.

³⁴⁸ J. DOUCHET, présentation du *Sacrifice* dans un stage sur Tarkovski à l'Institut Lumière, Lyon, mars 2012 : (en ligne) <http://www.frequency.com/video/stage-jean-douchet-sur-andre-tarkovski/38124919> (Page consultée de 18/03/2015).

CHAPITRE 2

UNE APPROCHE PHILOSOPHIQUE DE L'INTERPRÉTATION

La difficulté de l'interprétation de l'œuvre tarkovskienne, exigeait de poser les questions : *Qu'est-ce qu'interpréter ?*, quels sont les processus à l'œuvre dans l'interprétation ? Comment interpréter de manière juste ou objective si ce mot a un sens quelconque en art ? L'herméneutique philosophique et l'analyse filmique, proposent des solutions qu'on ne peut contourner. L'herméneutique d'une part noue avec l'art un rapport singulier, ce qu'explique Hans-Georg Gadamer, tandis que chez Paul Ricœur, explorant l'archéologie du Sujet autant que la téléologie de Hegel, l'homme, pris entre *désir* et *effort*, produit, par le langage (ou le plan sémantique), un aspect symbolique auquel il ne cesse de se référer pour se comprendre lui-même (plan réflexif). Mais l'art est aussi affaire de singularité et l'œuvre d'art demande à être reçue pour telle : l'expression d'une émotion particulière que l'artiste veut partager sous une forme précise, la meilleure qui soit, c'est elle qui en forme le style, jamais pleinement imitable.

2.1. Hans-Georg Gadamer (1900-2002)

2.1.1. Expliquer et comprendre

Le terme herméneutique est à privilégier parce qu'il met clairement en évidence une pensée philosophique qui, à l'époque moderne avec Dilthey (1833-1911), distingue *expliquer* (les sciences de la nature) et *comprendre* (les sciences de l'homme)¹. Relu par Hans-Georg Gadamer² (1900-2002), disciple de Heidegger, le terme herméneutique a pu contribuer à situer l'originalité de la démarche artistique par rapport aux sciences humaines et aux sciences exactes³

¹ L'herméneutique est plus ancienne et concerne l'interprétation des *Écritures* avant d'être philosophique. Sur une brève histoire de l'herméneutique et ses devanciers philosophiques avant Gadamer : C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique*, p. 15 et sv.

² Ainsi que le dit Paul Ricœur : « (...) une philosophie (Ndlr : celle de Gadamer) qui peut légitimement revendiquer une authentique universalité dans la mesure où elle fait prévaloir, dans tous les domaines d'expérience, l'assurance d'appartenance sur la prise de distance à la faveur de laquelle le regard scientifique découpe son objet ». (En ligne) http://www.liberation.fr/livres/1996/07/04/retour-de-gadamer_178310 (Page consultée le 7/07/2014).

³ « Ce que Gadamer cherche précisément à mettre en lumière dans *Vérité et Méthode*, c'est que la philosophie, l'art, l'histoire, l'éthique accèdent à des vérités qui échappent au contrôle et à

comme paradigme de la quête de sens⁴. Gadamer estime que les sciences humaines ne devraient pas chercher leur légitimité ou leur crédibilité par rapport aux sciences de la nature, comme le soutenait Dilthey, mais par rapport à la philosophie. C'est l'homme inséré dans le cours du temps et de l'histoire, participant de la nature, qui tente, *in fine*, de se comprendre lui-même à travers la rationalité et les sciences⁵. Ainsi les sciences humaines :

(...) se distinguent des sciences de la nature non seulement par leurs procédures, mais aussi par leurs relations préalables aux objets (*Sachen*), c'est-à-dire par la participation à la tradition (*Überlieferung*) qu'elles expriment de façon toujours nouvelle pour nous. (...) La participation aux témoignages essentiels de l'expérience humaine, comme elle s'est formée dans la tradition artistique, religieuse et historique non seulement de notre culture mais de toutes les cultures, cette participation possible donc est le critère authentique de la richesse ou de la pauvreté des résultats en sciences humaines⁶.

Jean Grondin, lecteur et interprète de Husserl, Heidegger et Gadamer, va dans le même sens : loin de considérer que les sciences sont « les seules (c'est l'auteur qui souligne) façons de considérer le monde et à reconnaître au "scientifique" une autorité absolue, presque sacrée, y compris sur les questions qui ne sont pas de son ressort »⁷, il salue l'apport original et libérateur de l'herméneutique gadamérienne :

L'apport de Gadamer ne réside pas dans la manière dont il faut comprendre la science (on y apercevra tout au plus une conséquence de sa pensée), mais dans sa redécouverte d'autres formes de vérité. C'est ici, si vous voulez, que sa contribution m'apparaît la plus

l'autorité de la science – et c'est aussi par-là que Gadamer justifie la nécessité d'un retour à la tradition et d'une réflexion sur elle, contre l'ahistoricité relative de la logique. "Qu'en comprenant les textes de ces grands penseurs", écrit Gadamer, "on connaisse une vérité inaccessible par d'autres voies, c'est ce qu'il faut bien avouer au risque de contredire l'étalon de recherche et de progrès auquel d'emblée la science se mesure elle-même" ». I. WEISS *Gadamer et la vérité de l'œuvre d'art : un foyer herméneutique*. (En ligne) http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/p_gadamer_art.iw.pdf (Page consultée le 10/07/2014). La citation de Gadamer est dans : H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 12.

⁴ « Si l'art, et les sciences de l'esprit par ailleurs, ont un statut paradigmatique, c'est parce que l'événement a en eux une position centrale, comme mode de réception qui renvoie directement au comprendre en tant qu'advenir du sens (*Geschehen*) ». H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 9.

⁵ On voit donc que Gadamer, comme Ricœur, va tâcher de surmonter cette distinction entre expliquer et comprendre. « L'ambition de RICŒUR (...) fut d'en finir avec la distinction diltheyienne de l'"expliquer" et du "comprendre" pour faire de l'explication le présupposé du comprendre ». J.-Y. LACOSTE, *Herméneutique*, p. 635.

⁶ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique*, p. 23-24.

⁷ J. GRONDIN, *A l'écoute du sens*, p. 34.

évidente. Cela l'a amené, on pourrait en discuter si vous voulez, à mettre en valeur l'art et l'histoire comme des voies (et des voix) de la vérité qui dépassent le modèle dominant de la science. Il a accompli le même travail de réminiscence pour ce qui est du savoir pratique, ou de l'éthique, de la philosophie elle-même et de notre rapport langagier au monde⁸.

Paul Ricœur (1913-2005), dans un article paru dans *Libération*⁹, a mis en évidence, chez Gadamer, cette place particulière de l'esthétique comme langage « propédeutique » à la co-appartenance du langage et du monde dans les sciences humaines, ce qui renforce l'idée que l'art « sert » l'homme dans sa quête d'auto-compréhension¹⁰. La place particulière de l'art par rapport à la philosophie a déjà retenu notre attention. On a vu comment chez Tarkovski, l'art est le cadre général de sa réflexion sur le cinéma, capable de « vérité ». Du lien que l'art possède à la vérité, on retiendra de Gadamer cette réflexion, qui a déterminé aussi son engagement herméneutique :

Plus généralement, je ne pouvais me fermer à l'idée que l'expérience de l'art concernait la philosophie d'une certaine manière. Que l'art soit le véritable organon de la philosophie, sinon un adversaire qui lui est supérieur, c'était là une vérité qui avait circonscrit la tâche englobante de la philosophie du romantisme allemand jusqu'à la fin de l'ère idéaliste. La philosophie universitaire de l'époque post-hégélienne n'avait ignoré cette vérité qu'aux prix de sa propre désuétude. Cela était et reste vrai pour le néokantisme tout autant que pour le nouveau positivisme jusqu'à aujourd'hui. La reconquête de cette vérité allait être notre destin¹¹.

⁸ J. GRONDIN, *A l'écoute du sens*, p. 35.

⁹ « (...) la co-appartenance du langage et du monde propre à toutes les sciences, y compris les sciences de la nature, ne s'imposerait pas si le caractère obligatoirement propédeutique de l'expérience esthétique n'était pas affirmé avec une force croissante ». (En ligne) http://www.liberation.fr/livres/1996/07/04/retour-de-gadamer_178310 (Page consultée le 3/11/2015).

¹⁰ Il faut évidemment y voir, avec Heidegger et la « conscience de soi » les racines de la philosophie grecque : *Gnothi seauton* (« connais-toi toi-même ») dont Héraclite semble être le premier témoin. Est-ce par ironie que ces mots furent inscrits sur le fronton du Temple d'Apollon à Delphes, Temple où la Pythie délivrait ses oracles ? Porphyre, lui, y voit un appel à la tempérance au moment de se présenter devant les dieux. Reste que la question de la *compréhension de soi*, quel qu'en ait été l'usage par Hegel, Fichte ou Husserl, ne peut pas, en théologie, valider la pure transparence à soi comme étape finale de la pensée, annulant toute proposition dogmatique ou « idée en surplomb », c'est-à-dire en fait la *Révélation*. D'autant que le concept a aussi une racine chrétienne, chez saint Augustin par exemple. Voir encore : H.-G. GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II*, p. 251.

¹¹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 15.

Cette manière de poser l'art comme organon de la philosophie permet aussi de légitimer la démarche philosophique par rapport aux sciences en se concentrant sur la question du langage. La philosophie et l'art indiquent ensemble des voies d'accès à des vérités qui se situent hors du champ scientifique et méthodique. Cette question est essentielle, alors que les enjeux de la postmodernité font l'objet de nombreux débats :

Bien au contraire, l'énoncé de l'art comme celui des grands philosophes se mettait alors à élever une prétention de vérité, déconcertante, mais irrécusable, que ne vient neutraliser aucune "histoire des problèmes" et qui ne se laisse pas assujettir aux règles d'une scientificité stricte ou à celles du progrès méthodique¹².

Cette démarche est proche de celle de la phénoménologie husserlienne, qui distingue (comme l'évoquait Ricœur plus haut), un « monde de la vie » préalable à toute démarche systématique, historique, scientifique. Ainsi, commente Gadamer, le tournant de l'école de Marburg, jusque-là historique et libérale des années 1920, et la prise de distance vis-à-vis du néokantisme, lui-même en réaction au discrédit jeté sur la philosophie après la tentative de synthèse de Hegel et son projet de philosophie de l'histoire, pose-t-il les jalons de l'herméneutique en renouant avec l'idée d'un réel qui dépasse et justifie l'interprétation.

Mais l'école phénoménologique eut un retentissement encore plus grand en ne partageant plus les positions de l'école de Marburg, pour laquelle le fait des sciences était le principe évident, en remontant en-deçà de l'expérience scientifique et de l'analyse catégorielle de ses méthodes, et en mettant au premier plan de sa recherche phénoménologique l'expérience naturelle de la vie, ce que Husserl désigna, à la fin de son œuvre, par l'expression célèbre du « monde de la vie » (*Lebenswelt*)¹³.

La philosophie, selon Gadamer, n'a pas tant à vouloir se poser en critique dans le champ des connaissances pour trouver sa légitimité rationnelle (surtout par rapport aux sciences), qu'à éprouver sa propre dimension expérimentale humaine : celle de la légitimité du questionnement lui-même, faite d'un continuel dialogue de l'homme avec le monde qui l'entoure. Il s'agit d'éviter de se laisser emprisonner par le plan rationnel pour retrouver dans le

¹² H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 15.

¹³ H.-G. GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II*, p. 244.

questionnement réflexif (sans doute dans le sillon d'une philosophie réflexive) une puissance évocatrice et donc aussi poétique. De là surgit le principe herméneutique, par lequel l'homme tâche de comprendre le phénomène qui le déborde¹⁴ et dont il ne saisit, au mieux, que des aspects sur le moment, quelle que soit sa volonté de synthèse historique, et quand bien même si, à partir de ces moments, une vision de l'universel émerge.

Reste à trouver la spécificité de l'art vis à vis du champ philosophique. Pour cela, la première tâche est de sortir d'une assimilation trop étroite entre l'expérience de l'art et la subjectivité, optique kantienne, en reliant l'art à « l'expérience originelle du monde »¹⁵, comme le commente Amar Djaballah :

La première partie de *VM*¹⁶, intitulée "Dégagement de la question de la vérité : l'expérience de l'art", contient une longue analyse critique de la subjectivisation de l'esthétique chez Kant et une proposition, essentielle au projet de Gadamer, dans laquelle l'auteur veut montrer que l'expérience de l'art, loin de se réduire à l'ordre du subjectif, est une expérience de l'être¹⁷.

2.1.2. Dasein et horizon du monde

Une expérience de l'Être : en disciple d'Heidegger (mais aussi en lecteur critique), Gadamer partage le souci de fonder une perspective ontologique qui repose sur l'expérience esthétique, plus large que la seule question de l'interprétation des œuvres d'art, mais d'une expérience esthétique du monde. Heidegger suggère que *comprendre* (*Verstehen*) est une dimension existentielle (« comme détermination catégorielle fondamentale de notre être-dans-le-monde »¹⁸) de ce *Dasein*, cet être-là, qu'est l'être humain. Il ne s'agit pas de comprendre d'un point de vue cognitif, mais d'être ouvert aux possibilités de comprendre du *Dasein*. Cette idée fondamentale permet à Gadamer d'explorer plus avant la notion de *cercle herméneutique* évoquée par Heidegger et reprise plus tard par Ricœur et qui postule

¹⁴ « Car qu'est-ce qu'interpréter, en philosophie, sinon défier la vérité du texte et oser s'y exposer ? ». H.-G. GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II*, p. 246.

¹⁵ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 19.

¹⁶ *Vérité et Méthode*, l'œuvre principale de Gadamer.

¹⁷ A. DJABALLAH, *L'herméneutique selon Hans-Georg Gadamer*, dans *Théologie évangélique* 1 (2006) vol. 5, p. 36. <http://www.flte.fr/pdf/pdf251.pdf> (Page consultée le 18/07/2014). L'auteur précise en note de son article : « Cette première partie occupe les pages 19-188 (WM, p. 9-174) ; la critique de l'esthétique kantienne, les pages 59-87 ; 48-76 ».

¹⁸ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique*, p. 20. Le mot est de Gadamer.

que l'interprète n'est jamais « isolé », ou isolable de ce qu'il interprète (contrairement au *Cogito* de Descartes, dira Ricœur).

Il y a une conséquence importante. Les catégories sujet/objet ne rendent pas suffisamment compte de l'implication existentielle et de l'artiste lorsqu'il crée et de l'interprète lorsqu'il cherche le sens de l'œuvre qui l'interpelle, contrairement au scientifique qui veut objectiver la réalité qu'il examine en la distinguant de l'observateur. Interpréter, pour Gadamer, c'est toujours interpréter quelque chose de préexistant et qui transforme la compréhension de soi et du monde. Qui plus est, ce qui est interprété est de l'ordre de *l'événement* : il est impossible d'en maîtriser ni l'origine ni la fin et aucun instrument (aucune méthode) n'en épuise le sens. Ainsi du monde dans lequel l'homme vit et dont il est inséparable. Toute œuvre d'art est déjà, de ce point de vue, une interprétation du monde et de l'artiste, insondable comme ce qu'elle sonde. Il y a, de ce fait, une « unité organique »¹⁹ entre nature et art qui empêche de n'y voir que des éléments reproductibles, comme la fabrication industrielle de produits issus de la maîtrise des lois de la nature.

Poussant plus loin sa réflexion et s'appuyant sur la distinction entre *technè* (l'art de l'artisan) et *physis* (nature) chez Aristote, Gadamer montre la spécificité de l'art par rapport à tout objet fabriqué ou produit en série : comme la nature, l'œuvre d'art est unique – on retrouve chez Tarkovski l'idée du cinéma qui observe le caractère unique de la vie – et révèle un monde qu'il serait vain de copier, mais qu'il faut découvrir et comprendre, qui « s'accomplit » dans la compréhension.

Mais c'est aussi ce qui distingue l'art des produits de la fabrication. L'œuvre d'art n'est pas fabriquée comme une marchandise (et même si elle est mise sur le marché) quand elle se trouve dans une collection, un musée ou ailleurs pour l'accomplissement d'une contemplation ou quand un livre dans une bibliothèque attend d'être éprouvé comme art dans l'accomplissement de la lecture – cela n'est pas notre façon de faire habituelle, mais une forme de pratique très élevée que la *theoria* grecque nous a déjà fait connaître. L'art se réalise dans son accomplissement comme le langage dans le dialogue²⁰.

Nous ajoutons que si la compréhension peut être multiple, il n'en va pas ainsi de l'œuvre produite en série : celle-ci est précisément

¹⁹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 215.

²⁰ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 216.

reproduite parce que son sens est délimité, cerné, immédiatement perçu, lié souvent à une fonction, et c'est la raison pour laquelle cet objet peut séduire, comme aussi le sens univoque délivré par un film dont on ferait des copies. La masse de ceux qui s'entourent d'objets usuels et par ailleurs nécessaires à la survie de l'existence, cherchant à l'émancipation (relative) de la nature, est oublieuse de ce qui relie l'homme au monde *avant* toute chose fabriquée.

2.1.3. *L'interprétation comme accomplissement*

On le voit, chez Gadamer, l'art est affaire d'expérience, comme l'herméneutique ; il y a un *art* de l'interprétation, parce que précisément un sens est à trouver qui n'apparaît pas immédiatement, dépasse la raison et demande de l'intuition et de la participation. Que l'interprétation soit nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre d'art n'est pas une idée consensuelle, mais en tous cas nécessaire à la tâche herméneutique. Le travail de l'interprétation risque toujours de réduire l'œuvre d'art à des concepts qui en défigurent le sens profond, ce qui justifie le recours à l'herméneutique qui retrouve l'idée d'accomplissement.

Il y a toute une polémique contre l'interprétation, laquelle suscite une critique justifiée lorsqu'elle tend à prendre la place de l'œuvre d'art et à en détourner. Mais qu'elle puisse même y prétendre, c'est là une conséquence d'un concept de science qui est totalement aveuglé par l'objectivation. Ce que l'objectivation et la méthode scientifique permettent de saisir dans une œuvre d'art, dont l'être ne se réalise que dans l'accomplissement, demeure nécessairement secondaire et, partant, presque faux. La vérité que nous cherchons dans l'énoncé de l'art est celle qui peut être atteinte dans l'accomplissement. La polémique bien connue de Susan Sontag (*Against Interpretation*) met le doigt sur le point névralgique lorsqu'il s'agit de l'interprétation scientifique de la poésie et de l'art. La méthode scientifique ne permet pas à une œuvre d'art d'apparaître dans sa propre lumière. Elle doit la surexposer. Heidegger a déjà écrit que toute interprétation devait surexposer. Mais il en est toujours ainsi lorsqu'on se réfère à un accomplissement. Ce n'est qu'en levant toute objectivation isolante que l'interprétation peut servir l'accomplissement lui-même. C'est en tout cas ce qui arrive dans une œuvre d'art qui n'a son être que dans l'accomplissement²¹.

²¹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 214.

Gadamer et Sontag se rejoignent quant à la contestation de la *méthode*, même s'ils ne donnent pas au mot herméneutique le même sens. En quoi consiste pour Sontag l'interprétation ? « By interpretation, I mean here a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain "rules" »²². En ce sens, il ne faudrait jamais interpréter selon certaines grilles préétablies, ce qui introduirait une distance avec l'expérience esthétique de l'œuvre d'art. Par ailleurs, un chef d'œuvre peut toujours être « récupéré » pour traduire et servir d'argument à des concepts théoriques, voire servir des idéologies, qui cherchent à fonder leur propre légitimité²³ y compris par l'art. Susan Sontag (1933-2004) l'a clairement signifié dans son essai, en prônant un retour à l'œuvre par les sens plutôt qu'en mettant l'accent exclusivement sur l'idée qui serait contenue dans l'œuvre et qu'il faudrait décoder (« In place of a hermeneutics we need an erotics of art »²⁴).

L'herméneutique gadamérienne est plus nuancée. Elle ne justifie pas *l'idée* au détriment de la forme, elle n'écarte pas le *sensible* de *l'intelligible* en déniaut à celui-ci une parole fondée sur l'art comme dans la conception de Sontag (ce qui priverait de toute capacité d'un discours sur le sensible), elle ne s'inscrit pas plus dans la perspective de « l'idée devenue sensible » selon la formule de Hegel pour définir l'art, mais sert à clarifier le rapport, ou la communication entre l'œuvre, celui qui l'a créée, et celui qui la regarde. Faut-il distinguer l'approche d'une œuvre d'art d'une autre approche, utilitariste ou matérialiste, ou, dans un tout autre registre, scientifique ? Assurément oui, même s'il est inévitable de constater que l'histoire de l'art n'est pas exempte de détournements. Mais l'inverse est aussi vrai : des œuvres sont parfois redécouvertes, une fois celles-ci débarrassées des regards réducteurs ou polémiques qui imprégnaient la culture de l'époque qui les vit naître et surtout délivrant un nouveau sens dans un nouveau temps. On pourrait faire ici un lien avec la « mémoire heureuse » chez Ricœur.

Gadamer a tenu aussi à souligner que l'art ne pouvait se laisser asservir par les attentes et conceptions bourgeoises d'une possession

²² (En ligne) [http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against Interpretation.pdf](http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against%20Interpretation.pdf) (Page consultée le 3/11/2015), p. 3.

²³ On le sait par le traitement de la figure historique d'Andreï Roublev par les autorités communistes par exemple.

²⁴ (En ligne) [http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against Interpretation.pdf](http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against%20Interpretation.pdf) (Page consultée le 3/11/2015), p. 10.

de l'œuvre, fondée sur l'émancipation sociale. Les artistes cherchent plutôt à bouleverser la conception du monde issue des préjugés des peuples, monde toujours plus complexe que ce qu'un système social en perçoit. Cette approche accorde à l'art une prééminence sur d'autres considérations, économiques ou politiques par exemple. Un parallèle que Gadamer fait avec l'histoire, elle aussi affaire d'interprétation.

C'est que, dans les deux cas, dans l'art comme dans les sciences historiques, on a affaire à des modes d'expérience où la conception que nous avons de notre existence entre toujours en ligne de compte. (...) La distance tranquille dont se prévalait la conscience bourgeoise dans la jouissance de ses possessions culturelles méconnaissait à quel point nous sommes nous-mêmes mis en jeu et mis en cause dans l'expérience de l'art et de l'histoire²⁵.

2.1.4. *Un art de l'interprétation*

L'herméneutique peut-elle être une théorie de l'interprétation qui s'appliquerait *pratiquement* aux œuvres d'art ? Peut-on l'utiliser comme *méthode* d'interprétation ? A priori oui, si l'on entend Gadamer :

Il n'y a pas de théorie de l'herméneutique qui ne soit dépendante de la pratique herméneutique. L'herméneutique n'est pas une méthode que l'on peut apprendre et appliquer à un champ d'objets. Il y a là aussi une clarification de l'expérience pratique, basée sur la réflexion interne et immanente de la vie. Cette vue originale nous permet de défendre notre pratique herméneutique à l'encontre des préjugés du dogmatisme philosophique ou scientifique²⁶.

Même si dans le domaine de la pratique, l'herméneutique vise surtout la question de la vie morale chez Gadamer, on voit que celui-ci avait en vue quelque chose de plus général. Il prend la théologie comme exemple :

Or cette structure générale, que j'appellerai la situation herméneutique, est aussi valable pour la théologie. Cette tâche de concrétisation n'est jamais accomplie par la dogmatique. Il est un principe premier d'herméneutique que l'application des règles ne connaît pas de règle pour se dérouler correctement. C'est pourquoi c'est idolâtrie pure et simple d'imaginer que par l'élaboration des

²⁵ H.-G. GADAMER, *La philosophie de l'herméneutique*, p. 44.

²⁶ H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 272.

règles et par l'abstraction scientifique nous prenions les mesures de la vie concrète²⁷.

C'est au sujet libre d'appliquer lui-même les règles qui lui semblent cohérentes lorsqu'il aborde le domaine pratique ; une cohérence par rapport à ses convictions, mais qui implique « tact, sagesse et prudence » qu'aucune théorie préalable ne peut lui imposer, fruit d'une « réflexivité immanente »²⁸.

Cette distinction concerne de la même façon le caractère « performant » de l'interprétation, et par là, de son histoire, de sa réception dans le monde académique. Aucun texte ne peut, en théologie comme ailleurs, s'égaliser à la « source » qu'il commente. Cette source fait elle-même partie de ce dont vit une communauté : « néanmoins, cette forme de théorisation reste liée à une pratique religieuse qui n'est pas réservée au théologien, mais qui est commune à la communauté des saints et des pécheurs »²⁹.

Il nous semble comprendre que l'herméneutique philosophique discute avant tout la manière dont la rationalité appréhende le monde de l'homme, monde qui n'est pas celui des objets. Il doit rester indispensable que l'homme ne puisse pas être traité comme un objet, y compris tout ce qu'il « produit », à commencer par le langage. En élargissant l'horizon du rapport de l'homme au monde et à la vie, l'herméneutique cherche à déborder une vision fonctionnaliste ou utilitariste de l'homme qui s'appuierait sur des présupposés scientifiques objectivables. Elle recourt donc à des éléments d'histoire ou de tradition, et, comme l'exégèse s'appuie sur le texte biblique, elle propose un autre regard sur la réalité que le regard de la rationalité pure ou méthodique, et c'est en cela qu'elle a des accointances particulières avec l'art. Précisément l'art cinématographique se prête bien au jeu de l'interprétation par son ouverture au monde, comme l'avait déjà signalé André Bazin.

Le film fait expérimenter l'enregistrement du temps de l'homme dans une pensée qu'il est possible de resituer, de revisiter sans cesse. Elle est une mémoire porteuse de sens, élargissant la perception humaine par un procédé technique, bien que ce qui est perçu (la réalité filmée) ne consente à se communiquer qu'en produisant des

²⁷ H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 272.

²⁸ H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 273.

²⁹ H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 273.

impressions, à défaut d'exactitudes et éveille une sensibilité. Il y a là une forme de consentement à vivre une histoire, à s'approprier un récit avant de l'expliquer et de la comprendre : c'est le rôle et la place de l'art d'en montrer la beauté et le drame sous différentes formes. Les ressources de l'esprit à l'horizon du monde ne s'éteignent pas par excès de rationalité pure : vivant dans ce monde, l'homme a appris, et apprend toujours, par une conscience qui se purifie de ses a priori, à faire confiance à ce qui lui est donné et à ce qui doit advenir. C'est son histoire qu'il sait un jour devoir avoir une fin matérielle mais dont il ne renonce pas à vouloir comprendre le sens ultime, puisqu'il y va de sa vie, à l'horizon de laquelle, s'il est croyant, il y a la rencontre joyeuse de Dieu.

2.1.5. Le « classique » en art

Qu'en est-il de la *vérité* de l'œuvre d'art, de sa permanence, et en conséquence, de son interprétation ? On risquerait d'ôter à l'œuvre son être propre en le réduisant à sa finalité. Dans un entretien avec Carsten Dutt, Gadamer précise cette question : le caractère spécifique de l'œuvre d'art « classique » ou « éminente » est fondamental.

Une œuvre est « classique », en ce sens qu'elle ne parle pas seulement de quelque chose de disparu, mais qu'elle parle d'elle-même³⁰, comme témoignage à travers l'histoire, témoignage qui se perpétue. Cette œuvre possède un « privilège de la conservation » (*Bewahrung*) qui est déterminé non par une qualité extrinsèque (à partir de laquelle une critériologie s'établirait) mais par « une excellence de l'être historique même »³¹, et qui, « à la faveur d'une confirmation (*Bewährung*) sans cesse renouvelée, donne l'être à une vérité (*ein Wahres*) »³². Précisant sa pensée, Gadamer souligne que l'œuvre « laisse être ce qui est » et n'est pas répétition de ce qui est déjà, ou de ce qu'on sait déjà du monde. La somme des interprétations dans le temps n'épuise pas, en ce sens, l'œuvre d'art, qui se réduirait seulement à quelque chose qu'il faut comprendre, puis dont on peut se passer : « c'est quelque chose qui, à n'importe quel présent dit

³⁰ « Est classique ce qui se conserve, parce que c'est lui-même qu'il signifie et lui-même qu'il interprète ». H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 311. Une pensée reprise de Hegel. Plutôt que de *devoir* recourir à une métaphysique extérieure à l'œuvre qui déborde l'histoire, (ou à une théorie ?) Gadamer songe à un potentiel sémantique sans cesse actualisé « de façon transcontextuelle » et donc « non assujéti ».

³¹ H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 308.

³² H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 308.

quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui »³³. C'est pourquoi est classique ce qui vient toujours à *propos*, ne se démode jamais, quel que soit le temps ou le lieu de son exécution.

Si la détermination d'une œuvre classique ne dépend pas d'abord d'une qualité qui lui serait attribuée, mais d'une chose qu'elle posséderait elle-même et qui serait mise au jour³⁴ par les différentes interprétations contextuelles, alors ce ne sont pas d'abord les conditions historiques³⁵ qui déterminent son sens (ce qui lui ôterait son autonomie) mais son *énergie*. L'œuvre *interpelle* indépendamment de la conscience historique que l'on en a. Gadamer emprunte ce terme à Aristote qui l'utilise pour fonder sa *Physique*³⁶. « La nouvelle expression d'*energeia* ouvre un horizon qui promet de jeter aussi une lumière nouvelle sur le mode d'être de l'œuvre d'art »³⁷. Ce terme a ceci de particulier chez Aristote, qu'il exprime un « processus d'accomplissement », un mouvement, comme les mots *dynamis* et *entelecheia*. Cependant, il ne s'agit pas d'un mouvement en tant que tel, dont on pourrait préciser la différence entre l'origine et la fin qui ne sont pas simultanées. *Energeia* suggère au contraire cette simultanéité dans le mouvement, ce que Gadamer définit par une « simultanéité immanente à la durée. (...) C'est ainsi que l'on dit que l'on est "en vie". Tant que quelqu'un est en vie, il forme une unité avec son passé et son avenir »³⁸.

³³ H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 311. C. Dutt commente : « Ce que vous visez vraiment ici, c'est la sémantité des œuvres, c'est-à-dire un potentiel sémantique actualisé de façon transcontextuelle qui n'a pas à être reconstruit, qui n'est pas assujéti à la connaissance subsidiaire de son contexte historiquement premier et qui, de ce fait, est autonome. En tenant compte des conditions toujours changeantes de l'histoire de l'action, il est évident que l'actualisation du potentiel sémantique ne produit pas toujours le même sens, mais se produit dans la conscience de la transcontextualité – ce en quoi consiste "l'intemporalité" du classique, que vous désignez dans cette mesure comme "modalité de l'être historique". Je crois donc que votre concept de classique est libre de tout fardeau métaphysique ». C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 77.

³⁴ On songe à Michelangelo affirmant extraire la statue du bloc de pierre, dans laquelle elle se trouve déjà, plutôt que de donner forme à la pierre.

³⁵ Plus loin dans ce travail on verra que, parmi les méthodes d'interprétation, il y a précisément la prise en compte du contexte socio-historique. Pourtant ces éléments, si nécessaires soient-ils à la compréhension, ne suffisent pas, même si toute méthode est située historiquement dans le développement des idées.

³⁶ « La nature et l'art sont plus près l'un de l'autre qu'ils ne le sont de la fabrication planifiée de produits qui voient le jour dans un atelier. (...). Tout se passe comme si personne ne l'avait faite ». H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 215.

³⁷ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 203.

³⁸ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 204.

Tentons d'appliquer ceci à l'art. Nous ne nous demandons pas tant ce qui en ressort ici ou ce qui se montre. Nous disons simplement que "ça" ressort (*es kommt heraus*). Et nous le disons aussi bien dans l'image que dans celui du langage et de sa puissance poétique. Nous y faisons une expérience. Ce "faire" ne veut pas dire à proprement parler que nous faisons quelque chose, mais bien que quelque chose apparaît lorsque nous comprenons correctement. Cela ne veut pas dire, mais pas du tout, que nous y introduisons ou que nous y lisons quelque chose qui ne s'y trouvait pas déjà. Par la lecture, nous en tirons plutôt quelque chose qui s'y trouve déjà et de telle façon que ça ressort³⁹.

Le sens découvert est déjà contenu dans l'œuvre. Mais ce qui fait la particularité de l'interprétation, c'est la perception et la participation à ce sens qui apparaît. « Il se n'agit pas d'une simple réception de quelque chose. On y est, au contraire, emporté. Ce n'est pas tant un faire qui permet à l'œuvre d'art de ressortir, mais plutôt un séjour qui est à la fois attentif et en attente »⁴⁰. Ce séjour est le temps passé auprès du sens que dégage soudainement l'œuvre d'art. Il y a une durée (*Weile*), mais telle qu'on ne la mesure pas⁴¹. Le séjour constitue un dialogue réciproque entre ce qui est vu, lu ou entendu et le spectateur. Rien ne dit que ce dialogue soit d'abord conceptuel ou rationnel. Mais il est certain qu'il passe par les sens et qu'il implique celui qui séjourne. Il n'y a d'ailleurs de séjour que parce que quelque chose se communique, et la mesure du séjour est celle de l'importance de ce qui est en *jeu*⁴². L'impression convaincante que produit l'œuvre d'art éclipse, suspend les autres activités humaines, au point parfois de tout faire oublier. « Il y a ici comme une fascination croissante qui se maintient et qui éclipse toutes les perturbations parce que l'harmonie de l'ensemble s'accroît et commande l'assentiment »⁴³.

Qu'est-ce que c'est ? On ne saurait le dire, les mots ne suffisent pas, comme dans d'autres expériences humaines fondamentales, telles que l'amour ou l'expérience religieuse. Mais cela est indubitablement. Ce « je ne sais quoi » est plus parlant que les mots. L'auteur et le

³⁹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 204.

⁴⁰ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 204.

⁴¹ « Le temps rempli ne dure pas et ne s'écoule pas ». H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 212.

⁴² Nous ne le développons pas ici, mais le terme de *jeu* signifie aussi pour Gadamer ce « va et vient » entre l'œuvre d'art et le spectateur, le fait qu'il soit « pris » par ce qui se joue dans l'œuvre. Voir J. GRONDIN, *A l'écoute du sens*, p. 105.

⁴³ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 205.

spectateur sont tous deux dépassés par la justesse de l'œuvre, qui les transcende.

Lorsqu'il s'agit d'art, il est donc insensé de demander à l'artiste ce qu'il a voulu dire. Il est tout aussi insensé de demander à celui qui la reçoit ce que l'œuvre lui dit au juste. Les deux expériences transcendent la conscience subjective de l'un comme de l'autre. On dépasse toute espèce d'opinion et de savoir lorsque nous disons que "c'est bien". Dans les deux cas, on veut dire que "ça ressort". Ainsi, l'expérience de l'œuvre d'art n'est pas seulement le dévoilement sur fond de voilement, car elle y est en même temps tout à fait présente. Elle s'y retrouve comme dans un abri. L'œuvre d'art est un énoncé qui ne forme pas une phrase énonciative, mais qui n'en est pas moins l'énoncé le plus parlant qui soit⁴⁴.

Evidemment, cette limite attribuée au langage descriptif, discursif et rationnel devant l'œuvre d'art, qui appartient à un même monde, mais qui se présente aussi comme un monde en soi, limite les prétentions d'une science moderne à en établir la vérité « positive ». Si la science pose une question à la nature : « qu'est-ce que c'est ? », l'art ne pose aucune question, mais suscite un ravissement : « C'est beau ! », par une évidence qu'il n'est pas nécessaire de démontrer, bien que tous ne la *perçoivent* pas, et qu'aucune méthode ne peut la faire percevoir, sauf précisément par un affinement du goût esthétique qui ne peut provenir que d'une fréquentation suffisante d'autres œuvres d'art par rapport à celles qui n'en sont pas.

Toujours attentif aux possibilités du langage à exprimer le vrai, Gadamer pose encore cette question à la science : « Peut-elle élargir sa façon de penser au point de reconnaître que le vrai se tient à côté du beau et du bien, comme cela était évident dans le monde ancien ? »⁴⁵. Il est vrai que la modernité a substitué le mot *raison* au mot *vérité*. Le type de vérité concerné par l'œuvre d'art, concerne « l'a priori esthétique de la subjectivité du sentiment » comme le signalait déjà Kant, et pas celui de la « vérité propositionnelle » du rationalisme. « On a ici une manière différente d'aborder la vérité » qui ne concerne pas le rationalisme, mais « qui s'apparente à la vitalité elle-même ou encore à l'éveil, à la vision ou à la "pensée" », une manière de comprendre qui invite à la contemplation d'une présence. Il s'agit même d'être pleinement présent, comme dans le culte qui fait

⁴⁴ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 205.

⁴⁵ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 206.

« ressortir » le divin⁴⁶. Il n'est donc pas commode de distinguer vérité et être : c'est parce que l'être ressort, qu'on dit : « c'est vrai ». « C'est ainsi que l'œuvre d'art est là et a "autant de vérité, autant d'être". C'est dans l'accomplissement que se réalise son être (*telos ekei*) »⁴⁷. Si on peut apporter une comparaison, ce serait celle du ciel étoilé, comparaison qui remonte aux origines grecques. Certes, le ciel est rempli d'étoiles en plein jour, mais le voilement de la lumière écarté, apparaît⁴⁸ le firmament, qui a toujours été là, mais qui se dévoile dans l'obscurité montante. Il y a un accomplissement. Devant un tel spectacle, le « point de vue » n'a aucune importance, parce que « la distance n'existe pas ». « Lorsqu'une œuvre d'art exerce sa fascination, toute intention et visée particulière est comme disparue »⁴⁹. Ici encore : « une véritable œuvre d'art ne peut être saisie par un processus de mesure ». C'est sans doute parce que l'art tend vers ce qui est absolu et veut nous le faire éprouver comme le dit aussi Tarkovski. Il faut pouvoir « reconnaître une validité objective au concept de finalité en esthétique »⁵⁰.

On peut s'en rendre compte en considérant les chances qui s'ouvrent à la science, à l'histoire de l'art, face à une œuvre d'art. On pensera notamment au thème de l'iconographie où l'histoire de l'art en tant que science a indéniablement réussi plusieurs choses à notre siècle. Mais si la science conserve la conscience méthodique qui est la sienne, elle se sait confinée à la perspective de la reproduction⁵¹.

L'accomplissement exige du temps, une durée qui n'est pas d'abord mesurée, on l'a dit, car une telle compréhension ne pourrait venir qu'après coup. Cet accomplissement est plutôt de l'ordre de la vie. Quelque chose se passe qui requiert l'attention, unique pour chacun ; il s'agit déjà d'une participation à l'être. C'est en cela qu'il y a interprétation : « L'accomplissement se fait dans l'interprétation »⁵². L'interprétation d'une œuvre d'art, l'interprétation musicale d'une

⁴⁶ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 207.

⁴⁷ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 207.

⁴⁸ « Il est essentiel pour nous qu'il s'agisse d'un apparaître (*Er-scheinen*) ». H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 209.

⁴⁹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 208.

⁵⁰ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 215. « Malgré tout ce qu'on peut dire sur les pertes entraînées par l'évolution récente qui prive l'art et les artistes d'une patrie et d'un lieu, on ne saurait prendre au sérieux le programme d'une politique de l'art qui ne reconnaîtrait pas l'aspiration à l'absoluité de l'art ». H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 220.

⁵¹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 209.

⁵² H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 213.

partition, n'est jamais reproductible, il ne s'agit pas seulement de jouer correctement la partition, comme le ferait un orgue de barbarie. C'est parce qu'une œuvre d'art n'est pas reproductible, et qu'elle se distingue des objets usuels, fabriqués en vue d'une fonction, comme dans l'architecture ou les arts décoratifs, qu'elle invite à la *theoria*, la contemplation.

2.1.6. Langage et « verbe intérieur »

Gadamer précise dans *Vérité et Méthode* que le langage n'est pas (contrairement à Derrida)⁵³ voué continuellement à sa propre mise en question, mais qu'il possède une « structure spéculative »⁵⁴ par lequel le sens « s'annonce »⁵⁵. Le problème n'est donc pas : que veut dire cette œuvre (objectivement) mais comment vais-je exprimer objectivement ce que cela (me) dit. Le langage sert aussi à trouver les mots pour tenter d'exprimer l'expérience d'un événement, il consiste précisément en la rencontre de l'autre, et implique donc du dialogue avec le monde, et soi-même. Gadamer pensait que Derrida n'avait pas d'intérêt pour le dialogue, que sa pensée n'y conduisait pas. Le langage est, pour Gadamer comme pour Heidegger, là où l'être advient ; il a pour fonction une production de sens qui ne se réduit pas à la grammaire et à la syntaxe.

Pour surmonter l'abîme entre l'art non verbal du langage et la langue censée exprimée ce qui concerne l'art, Gadamer propose de donner au langage et à la compréhension un statut particulier proche du verbe intérieur augustinien⁵⁶. Resituant la problématique dans le conflit entre le formalisme esthétique, qui considère donc d'abord la forme de l'œuvre, et ce qu'elle dit (Hegel, déjà, en avait posé la dialectique), le philosophe estime qu'une œuvre d'art communique quelque chose à quelqu'un. A partir de là :

Il faut comprendre qu'on est concerné par ce qui a été dit et qu'on tâche de toujours porter sa réflexion sur ceci, afin de le rendre

⁵³ Voir C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 67 et sv. et H.-G. Chez Augustin, l'homme tente de comprendre et de régler sa pensée, son verbe intérieur, sur le Verbe de Dieu au plus intime de lui-même. Voir aussi GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II*, p. 234-239.

⁵⁴ H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 500.

⁵⁵ H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 500.

⁵⁶ Sur la manière dont Gadamer puise chez Augustin la notion de « verbe intérieur » pour fonder sa compréhension de l'universalité de l'herméneutique, voir par exemple : I. BOCHET, *Le fondement de l'herméneutique augustinienne*, p. 49.

compréhensible à soi-même comme aux autres. Il faut retenir une chose : l'expérience de l'œuvre d'art est une expérience de sens et, à ce titre, un accomplissement de la faculté de comprendre. Par-là, l'herméneutique absorbe l'esthétique⁵⁷.

Gadamer ne renoue donc pas comme tel avec l'idéalisme allemand et l'idée que l'œuvre d'art s'affirmerait comme « intégration pure et simple de sens », ou « apparition sensible de l'idée » (Hegel). De fait, on sait, ce qui justifie d'ailleurs l'interprétation, que l'esthétique idéaliste néglige soit les interprétations contraires, soit la résistance de l'œuvre à fournir un sens, ou un sens univoque ; or, il peut y avoir du contradictoire et du paradoxal et même le refus de tout sens : il y a « résistance de l'œuvre »⁵⁸.

Il n'y a pas de transparence entre l'œuvre d'art et l'idée qu'elle porte, dont il suffirait ensuite de paraphraser le sens, ou de le transcoder (en passant de l'image au verbal), puis une fois le sens compris, on pourrait laisser l'œuvre là et ne plus y retourner, l'ayant « comprise » une fois pour toutes⁵⁹. Cela est impossible : le langage, s'il est utile et nécessaire pour donner du sens à l'œuvre ne se substitue pas pour autant à elle. Le sens n'absorbe ni l'œuvre ni celui qui la comprend⁶⁰, même si l'expérience de l'art s'accomplit dans la faculté de comprendre.

Lorsqu'une œuvre nous touche, alors il n'y a plus là d'objet devant nous que nous embrassons du regard et que nous examinons en vue d'en concevoir le sens. C'est plutôt l'inverse : l'œuvre est un événement. Elle nous assène un coup, elle nous renverse en instituant un monde propre dans lequel nous sommes pour ainsi dire aspirés⁶¹.

⁵⁷ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 88.

⁵⁸ H.-G. GADAMER, *L'Actualité du Beau*, p. 59.

⁵⁹ En ce sens, Gadamer parle d'œuvres littéraires « éminentes » : même si on en a compris le sens, « Les textes littéraires ne disparaissent pas ». « Ce qui est caractéristique de ce que nous nommons littérature est – évidemment à des degrés divers – le jeu d'opposition qui se déroule entre l'intention de sens et la présentation de soi du langage ». (...) « Les textes qui, suite au tissage de leurs fils individuels, ne peuvent vraiment plus se défaire ; ce sont là des textes véritables qui, lorsqu'on en détache un fil par une interprétation quelconque, exigent que ce dernier soit réintégré à nouveau dans le tissu textuel. Un tel retour au texte correspond en fait à laisser parler le texte ». C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 95-96.

⁶⁰ L'esthétique n'est absorbée par l'herméneutique que parce qu'il y a accomplissement ; mais l'œuvre ne disparaît pas ; comme le divin qui serait apparu, il « retourne » dans sa nuit tout en restant « présent ».

⁶¹ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 91. L'idée du « coup » vient de Heidegger. Voir H.-G. Gadamer : *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 238.

Si le langage semble particulièrement approprié pour saisir le sens d'une œuvre, malgré la résistance qu'elle lui oppose, c'est pourtant bien l'expérience d'un monde nouveau qui manifeste le caractère insondable de l'œuvre : le sens ne s'y épuise jamais : « Dans l'existence de l'œuvre, le comprendre fait l'expérience de la profondeur et de l'insondabilité de son sens »⁶². Et si le sens ne s'y épuise pas, le langage non plus.

On ne fabrique pas du coup une œuvre d'art en suivant méthodiquement un plan, des procédés qui aboutiraient nécessairement au chef d'œuvre. Il n'existe pas de modèle d'un chef-d'œuvre qui s'appliquerait aussi à tous les coups selon un système ou une théorie prédéfinie. Bien des « écoles » ont existé où les disciples ont davantage copié le maître plutôt que cherché leur propre voie. Il en va du même d'un style prédéfini, qui risque toujours d'être copié pour lui-même, au détriment d'une recherche plus fondamentale. « Ce qui implique que nous devons revenir sur toutes nos constructions, y compris les tentatives de compréhension que nous appliquons à l'œuvre-ensemble (*Gebilde*) ». On peut comprendre, dès lors que, dans le temps, selon les courants philosophiques existants, différentes approches ou tentatives d'interprétation coexistent, chacune concrétisant une forme de « retour » à l'œuvre, avec un regard ou des présupposés nouveaux, comme nous l'expliquera plus loin Daniel Arasse.

De ceci découle aussi l'intérêt de considérer l'ensemble de l'œuvre (son monde), et, à partir de la compréhension du tout, d'avancer vers les parties qui lui sont constituantes. On verra plus loin les difficultés propres à l'analyse cinématographique lorsqu'elle envisage le *tout* d'un film ; le caractère incitable et insondable réapparaît alors sous une autre modalité. Certains analystes de Tarkovski s'y sont pourtant essayés (Bird pour *Roublev*, Ferrari pour *Miroir*). Nous essaierons pour *Le Sacrifice*. Il ne faudrait pas en conclure au désintérêt des herméneutes pour le sens littéral ; il s'agit plutôt de confronter le sens particulier, littéral, au sens qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre : là aussi il faut un retour systématique, qui vérifie, ou contredit l'idée d'ensemble.

Néanmoins, on a tort de prétendre que nous passons outre à la ligne de sens d'un texte littéraire pour nous précipiter vers un sens final. Plutôt,

⁶² C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 91.

nous nous arrêtons constamment, revenons sur nos pas et découvrons à chaque fois de nouvelles constellations de sens et de sons qui nous ouvrent à l'auto-présentation du langage⁶³.

Par-là, on relit, on plonge plus profondément dans l'œuvre, on l'interroge à nouveaux frais ; il ne s'agit pas de l'échec d'une lecture littérale, mais ce « retour » signifie plutôt que « ce monde de sens et de sons est d'une richesse si intarissable qu'il nous tient sous son charme »⁶⁴. En ce sens, une visée téléologique ne rend pas compte du caractère spécifique d'une œuvre qui ne sert pas d'abord à donner du sens, mais qui existe pour elle-même. Une image possède une « vérité d'effectuation » et n'est pas une « simple copie »⁶⁵ d'autre chose. Une fois encore et contrairement à l'idéalisme allemand qui a poussé jusqu'au bout la réflexion comme transparence à soi des objets, une œuvre est toujours à interpréter, le travail n'est jamais fini parce que la question du sens est toujours à reprendre, le monde est toujours à interpréter. En ce sens, le langage est aussi un lieu d'universalité⁶⁶. C'est parce qu'au-delà de l'interprétation, la chose est et fait signe d'un insondable.

Ces débats ont agité les tenants de l'analyse structurale (ou ceux de la philosophie analytique dans le monde anglo-saxon), pour qui le sens vient du signe donné dans un contexte clos et – à la limite, n'est pas soumis à interprétation. On verra l'emploi qu'en feront les théoriciens du cinéma : utiliser l'analyse structurale comme un outil, capable de repérer des codes, des indices de la bande image-son. Ce qui ne rend pas encore pleinement compte de l'expérience esthétique, pourtant inhérente à l'œuvre d'art.

⁶³ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 97.

⁶⁴ C. DUTT, *Herméneutique, Esthétique, philosophie pratique*, p. 98.

⁶⁵ Voir aussi H.-G. Gadamer, *La Philosophie herméneutique*, p. 185-220.

⁶⁶ « Gadamer dit effectivement qu'il y a de l'interprétation dans notre rapport au monde, et sa thèse plus précise, si vous voulez est que cette interprétation et ce rapport au monde passent par le langage. (...) la thèse de Gadamer est que le langage est ouvert à tout ce qui peut être compris et à tout ce qui est, rien ne résistant à son universalité ». J. GRONDIN, *A l'écoute du sens*, p. 41.

2.2. Paul Ricœur (1913-2005)

Ricœur met en évidence comment on passe d'une explication scientifique du monde par les sciences de la nature à partir du *Cogito*, à la nécessaire place de l'herméneutique qui ouvre une perspective plus large à partir du langage. Il montre, par ailleurs, qu'il existe un *conflit des interprétations*. Examinons sa pensée plus en détail.

2.2.1. Voie « courte » et voie « longue »

Postulant l'idée que l'herméneutique se greffe au XX^e s. sur la phénoménologie, il distingue deux voies, une voie *courte* et une voie *longue*. La voie *courte* est celle « d'une ontologie de la compréhension »⁶⁷. Il définit le mode d'être par « un soudain retournement de la question » initié par Heidegger, qui pour Ricœur passe d'une *épistémologie* de la compréhension (légitimation des sciences humaines, dont Dilthey est l'artisan) à une *ontologie* de la compréhension. Ce retournement consiste à sortir des « préjugés de la théorie de la connaissance kantienne » qui invitait à adopter, en sciences humaines, des méthodes calquées sur les sciences de la nature. Il s'agit (tout comme Gadamer) de « sortir du cercle enchanté de la problématique du sujet et de l'objet, et s'interroger sur l'être »⁶⁸. Pour en sortir, il faut « creuser *sous* (Ndlr : c'est nous qui soulignons) la connaissance scientifique (...) pour atteindre une liaison de l'être historique à l'ensemble de l'être, qui soit plus originaire que le rapport sujet-objet de la théorie de la connaissance »⁶⁹. C'est que, pour Dilthey comme pour Heidegger, *l'horizon de la vie* constitue un élément plus originaire auquel se réfèrent à la fois l'être historique et le rapport à la nature qu'exprime la science. Ils rejoignent en cela, dit encore Ricœur, le dernier Husserl qui, lui aussi, pointe un être vivant « qui a toujours pour horizon de toutes ses visées un monde, le monde ».

Ainsi se trouve dégagé un champ de significations antérieur à la constitution d'une nature mathématisée, telle que nous nous la représentons depuis Galilée – un champ de significations antérieur à l'objectivité pour un sujet connaissant. Avant l'objectivité, il y a

⁶⁷ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 27.

⁶⁸ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 28.

⁶⁹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 29.

l'horizon du monde ; avant le sujet de la théorie connaissance, il y a la vie opérante (...) ⁷⁰.

Les conséquences sont décisives : à la question : comment un être historique peut-il interpréter l'histoire dont il fait partie (comment la vie peut-elle se transcender elle-même ?), la réponse est : « parce que le pouvoir de se transcender... devient une structure de l'être fini » ou encore :

L'explication de ce caractère historique est donc préalable à toute méthodologie. Ce qui était une borne à la science – savoir l'historicité de l'être – devient une constitution de l'être. Ce qui était un paradoxe – savoir l'appartenance de l'interprète à son objet – devient un trait ontologique ⁷¹.

Comprendre, c'est « une manière d'être auprès de l'être, préalable à la rencontre des existants particuliers ». Voici pour la voie *courte*.

Ricœur explique ensuite la voie *longue* (la sienne, et celle des analystes du langage). Comment, se demande-t-il, « fonder les sciences historiques face aux sciences de la nature ? ». Il s'agit pour lui d'une question d'arbitrage ⁷², précisément celui qui doit se faire entre des « interprétations rivales » ⁷³. Pour Ricœur, la solution ne peut venir que du langage : c'est lui seul qui peut indiquer que « la compréhension est un mode d'être », le mode particulier du *Dasein* dont dérivent les sciences humaines. Mais il s'agit pour lui aussi de concilier la vérité, issue du mode d'être avec les méthodes des disciplines issues de l'exégèse et des théories littéraires. Distinguer donc deux plans : un plan *sémantique* et un plan *réflexif*.

Le plan *sémantique*, s'appuyant sur des expressions multivoques, ou symboliques, telles que l'exégèse en est familière, celui d'une

⁷⁰ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 30-31.

⁷¹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 31.

⁷² Un exemple d'arbitrage, mais aussi de compréhension du rôle du langage : « C'est de cette sorte de corrélation entre conjoncture problématique et résolution de problèmes qu'il importe de distinguer le rapport entre réponse et appel ; il ne faudrait pas dire par exemple que la foi religieuse ou la théologie apportent des réponses aux questions posées et non résolues par le savoir scientifique ou philosophique ; cette manière d'entendre l'idée religieuse de réponse, soit dans sa posture arrogante et triomphaliste, soit dans la posture, en apparence modeste, voire honteuse, d'une foi bouche-trou, au sens dénoncé par Bonhoeffer, repose sur la méconnaissance de la différence principielle qui distingue la relation épistémologique entre question et réponse de la relation spécifiquement religieuse entre appel et réponse. La réponse religieuse est obéissante, au sens fort d'une écoute où est reconnue, avouée, confessée, la supériorité, entendons la Hauteur de l'appel ». P. RICŒUR, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, p. 264-265.

⁷³ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 32.

diversité d'interprétations et de sens (cette diversité s'appuyant sur des lectures différentes d'un même texte), permet de garder le lien entre une ontologie de la compréhension et les disciplines qui recourent à l'interprétation. Comment Ricœur définit-il le symbole ?

J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. Cette circonscription des expressions à double sens constitue proprement le champ herméneutique⁷⁴.

Puisque précisément l'herméneutique s'intéresse particulièrement au symbolique, voici comment Ricœur définit alors l'interprétation :

(...) je propose de lui donner même extension qu'au symbole ; l'interprétation, dirons-nous, est le travail de la pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale⁷⁵.

Sans mystère, Ricœur fait de l'interprétation et des symboles des concepts corrélatifs. C'est parce qu'il y a des sens multiples qu'il y a interprétation, « et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste »⁷⁶.

Rendre compte des symboles dans les différents champs de la réalité et de l'existence humaine ne procède pas hors du langage, ce qui ouvre alors la question de la capacité du langage à évoquer ces réalités, et les procédés qu'il utilise (analogie, rhétorique, etc.). De même, il faut s'interroger sur les méthodes d'interprétation qui réduiront en significations particulières, en fonction d'un champ théorique, la réalité qu'évoque le symbole⁷⁷. « C'est la tâche de cette critériologie de montrer que la forme de l'interprétation est relative à la structure du système herméneutique considéré »⁷⁸. En comparant les différentes méthodes, et les résultats qu'elles obtiennent, la tâche d'une herméneutique philosophique est d'arbitrer « entre les prétentions totalitaires de chacune des interprétations »⁷⁹. On peut évidemment se demander quels seraient les critères d'une telle évaluation, et si le champ théorique d'une herméneutique

⁷⁴ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 35.

⁷⁵ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 35.

⁷⁶ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 35.

⁷⁷ La psychanalyse par exemple.

⁷⁸ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 37.

⁷⁹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 38.

philosophique n'est pas lui-même susceptible d'interprétation(s). Tel type de démarche philosophique se doit d'élucider ses propres préjugés et d'être autocritique, c'est la démarche même de l'herméneutique d'y inviter (dimension à la fois *critique* et confiance dans le langage des symboles, des mythes, de l'art dans leur capacité à parler de l'homme mieux que par ce que peut déduire la seule rationalité). Reste que Ricœur appelle de ses vœux une nouvelle philosophie du langage qui regrouperait en son sein des démarches apparemment inconciliables : « Le progrès de ces disciplines disparates a tout à la fois rendu manifeste et aggravé la dislocation de ce discours. L'unité du parler humain fait aujourd'hui problème »⁸⁰.

Le plan *réflexif* enfin. L'attention au langage ne suffit pas (il y a le risque d'un discours qui se clôturerait sur lui-même comme nous le verrons plus loin avec l'analyse structurale) : encore faut-il relier ce langage à l'existence, c'est à dire à Soi. C'est par le plan réflexif, en effet, que le lien entre les signes (signifiants) et le Soi peut s'établir. « En proposant de relier le langage symbolique à la compréhension de soi, je pense satisfaire au vœu le plus profond de l'herméneutique »⁸¹. On retrouve ici chez Ricœur ce que Gadamer entendait par *dialogue* : « Toute herméneutique est ainsi, explicitement ou implicitement compréhension de soi-même par le détour de la compréhension de l'autre »⁸². Contrairement donc aux craintes d'un Eco pour qui le risque de l'interprétation des intentions de l'auteur est de servir de prétexte à la compréhension de soi. Et c'est là que l'ipséité du *Cogito* « éclate », par un retour sur soi : « cette vérité (celle du *Cogito*) est une vaine vérité, elle est comme un premier pas qui ne peut être suivi d'aucun autre, tant que *l'ego* du *Cogito* ne s'est pas ressaisi dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et finalement de ses actes ». La pensée réflexive est une « appropriation de notre acte d'exister » par « le moyen d'une critique appliquée aux œuvres et aux actes qui sont les signes de cet acte d'exister »⁸³. Le *Cogito*, pour se ressaisir, ne peut pas faire l'économie d'un déchiffrement de son être au monde (« les expressions de la vie qui l'objectivent »).

⁸⁰ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 39.

⁸¹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 40.

⁸² P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 40. Ce qui annonce l'éthique de « Soi-même comme un autre », œuvre ultérieure de Ricœur.

⁸³ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 41.

Cette problématique de la réflexion, jointe à celle de la sémantique, évite que le langage multivoque ou symbolique ne soit dénoncé comme fallacieux ou arbitraire. Une démarche réflexive, partant des multiples sens pose « les conditions de l'appropriation de notre désir d'être ; c'est en ce sens que la logique du double sens, propre à l'herméneutique, peut être appelée transcendante »⁸⁴. On voit là chez Ricœur le saut que sa lecture attentive de la psychanalyse freudienne lui fait opérer : d'une négativité de *la conscience fausse*, à l'énergie que suscite le désir d'être⁸⁵. La manière dont il se positionne vis-à-vis de la psychanalyse s'exprime en ces mots : « Il faut perdre le moi pour trouver le je ». Il y a discipline et ascèse pour la philosophie, parce que le *Cogito* est posé dans l'être bien avant sa prise de conscience de lui-même et qu'il faut maintenant lui indiquer sa limite : la psychanalyse lui montre un autre horizon qui pointe aussi vers l'ontologie : « L'existence, nous pouvons maintenant le dire, est désir et effort (...) ». Ainsi se balise une *archéologie du sujet* par laquelle le désir précède le sens⁸⁶.

Reprenons brièvement la question du *conflit des interprétations*, telle que Ricœur la dessine ; ce sera pour nous l'occasion de vérifier si, dans l'histoire des interprétations de Tarkovski, un tel conflit existe, et si les lignes de fracture si situent au même niveau que celles que Ricœur a identifiées. On pourra alors se poser une question : ce conflit rend-il compte aussi d'une problématique plus générale liée à la culture contemporaine, auquel cas il serait possible de le greffer à la critique tarkovskienne de la crise du sens due à l'occultation du « sens spirituel » ?

2.2.2. *Le conflit des interprétations*

Le *conflit des interprétations* vient du fait que deux interprétations contraires se font face, pour Ricœur, concernant les sciences de l'homme. La première est psychanalytique et touche à la problématique de la *mauvaise conscience*. Celle-ci n'est pas une expression connotée moralement, mais rend surtout compte du doute (du soupçon plutôt) quant à la conscience immédiate. Le *Cogito* ne rend pas compte de l'*archéologie du Sujet* dominé par l'inconscient. L'homme doit patiemment se déchiffrer en amont par le langage, par

⁸⁴ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 43.

⁸⁵ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 44.

⁸⁶ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 46.

une régression volontaire vers l'archaïque en mettant la rationalité entre parenthèses (car elle lui fait barrage). Dans *L'avenir d'une illusion*, Freud montre que les déterminations religieuses sont réduites à des symptômes de l'inconscient ; il faut en « démasquer les ruses »⁸⁷. La démarche de Freud est claire : l'interprétation consiste surtout en une élucidation ; il s'agit d'établir les causes des comportements par un travail de *réduction* conceptuel afin d'obtenir des propositions analysables et objectivables. Il s'agit aussi d'une démystification (une réduction d'illusions)⁸⁸. Cette démarche s'oppose à la démarche téléologique, au sens hégélien, pour lequel le sens n'est pas réduit au *désir*, ou ce dont il faudrait prendre conscience ; il est à *venir*, il doit être donné. La conscience est aussi un *à venir*.

(...) il est la dialectique par quoi le sujet est tiré hors de son enfance, arraché à son archéologie (...). C'est la tâche de cette herméneutique de montrer que l'existence ne vient à la parole, au sens et à la réflexion, qu'en procédant à une exégèse continue de toutes les significations qui viennent au jour dans le monde de la culture ; l'existence ne devient un soi – humain et adulte – qu'en s'appropriant ce sens qui réside d'abord "dehors", dans des œuvres, des institutions, des monuments de culture où la vie de l'esprit est objectivée⁸⁹.

Ricœur prend soin toutefois de ne pas assimiler purement et simple cette téléologie hégélienne et l'herméneutique en direction d'une compréhension de soi confondue avec une « phénoménologie de la religion » qui n'est donc pas une eschatologie chrétienne et qu'il assimile à un Sacré :

(...) celui-ci désigne symboliquement *l'alpha* de toute archéologie, *l'oméga* de toute téléologie ; de cet *alpha* et de cet *oméga* le sujet ne saurait disposer ; le sacré interpelle l'homme et, dans cette interpellation, s'annonce comme ce qui dispose de son existence, parce qu'il la pose absolument, comme effort et comme désir d'être⁹⁰. (...) Je dirais volontiers qu'il y a une herméneutique du Dieu qui vient, du Royaume qui s'approche ; une herméneutique qui vaut comme prophétie de la conscience⁹¹.

L'herméneutique pourrait en ce sens trouver ses multiples adjectifs ; elle pourrait être analytique, téléologique, ou de l'ordre de

⁸⁷ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p.42.

⁸⁸ P. RICŒUR *De l'interprétation*, p. 37.

⁸⁹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 47.

⁹⁰ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 48.

⁹¹ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 46.

la phénoménologie religieuse. Quoi qu'il en soit, le point de vue « arbitral » de Ricœur pointe toujours vers une récollection (réconciliation ?) des sens. En ne cherchant pas à réduire, mais à décrire, souci d'abord husserlien, elle fait confiance à la richesse des symboles, seuls capables de concilier les fantasmes archaïques, les exigences de l'esprit, et une dépendance au sacré⁹². Elle suggère même un dépassement du point de vue réflexif lui-même : « Ainsi l'ontologie est bien la terre promise pour une philosophie qui commence par le langage et par la réflexion ; mais, comme Moïse, le sujet parlant et réfléchissant peut seulement l'apercevoir avant de mourir »⁹³.

Peut-être Ricœur dessine-t-il là précisément la limite entre la philosophie et la théologie : si la première cherche à interpréter l'existence (dont le sens n'est pas évident et il faut en déterminer les conditions rationnelles), la seconde médite sur l'événement de l'Incarnation et ses conséquences dans l'existence humaine, y compris eschatologiques, dont la dimension sacrée, trop large, ne rend pas bien compte. La manifestation de l'être dans le Christ est patente dans les Écritures, même si elle déborde l'espace et le temps. C'est en un Dieu personnel que croit le chrétien, c'est Lui qui entre dans l'histoire après s'être longtemps annoncé par les prophètes. Le Soi n'en est pas absent mais est requis. Les positions *archaïque* et *téléologique* ignorent chacune pour leur part que le sens n'est pas seulement à être donné au désir, ou qu'il serait encore le fruit des exigences de l'esprit, ni même que l'origine et la fin inaccessibles à la pensée humaine lui demeureraient tout extérieures ; l'Incarnation signe un sens donné à l'histoire collective et personnelle de l'homme qui appelle son désir et indique sa route dans une liberté retrouvée, en butte aux déterminismes mais non soumis à eux.

2.2.3. *Le récit comme gardien du temps*

Explorer les questions qui touchent au *temps* et au *récit* dans la pensée de Ricœur enrichirait indubitablement deux sujets au cœur de la pensée du cinéma. Bornons-nous d'indiquer que *temps* et *récit*, selon le philosophe, entretiennent un rapport fondamental : « Sous forme schématique, notre hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour *le gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps

⁹² P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 49-50.

⁹³ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 50.

pensé que raconté »⁹⁴. Une telle assertion ne peut qu'intéresser l'artiste, le spectateur et le critique de cinéma qui peuvent ainsi appréhender les paradoxes du temps par les ressources mêmes qu'offrent l'art et l'imagination. Puisqu'il existe différents types de temps (subjectif, social, cosmologique sans oublier l'aporie temps/éternité) et que ces temps ne sont pas réductibles les uns aux autres, le cinéma, art du temps, dira Tarkovski, offre toutes les ressources possibles d'une re-mythisation du temps (dans l'idée que le mythe n'est jamais tout à fait dissociable du *logos*, chez Aristote par exemple). C'est à une forme de personnification du temps qu'assiste le spectateur et à laquelle a œuvré le réalisateur, et ce résultat est à mettre au compte d'une recherche moderne du *temps perdu* comme Ricœur le montre, commentant le livre de Proust⁹⁵. Dans une culture où la maîtrise du temps devient un enjeu toujours plus décisif, son insaisissabilité apparaît avec autant de lumière, évoquée sans doute par l'impuissance, selon notre auteur, de la phénoménologie à en circonscrire le contour.

2.2.4. La critique et la conviction

Ricœur n'a pas développé une pensée systématique sur l'esthétique mais, dans un entretien avec François Azouvi et Marc de Lamay, a légué quelques concepts clés qui permettent de comprendre comment l'art contemporain a profondément modifié la perception de l'œuvre.

En lien d'abord avec la notion de métaphore, capable d'empiler diverses significations, puis avec celle de signe, l'auteur explore ce qui, dans le langage, exprime des connivences avec l'œuvre d'art. De la notion de signe, Ricœur retient le double versant du *retrait* et de la

⁹⁴ P. RICŒUR, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 435.

⁹⁵ Cette pensée est aussi celle de Tarkovski, comme on le verra. Ricœur précise : « Des trois œuvres que nous avons discutées, c'est assurément *la Recherche* qui conduit le plus loin le mouvement de remythisation du temps. Le plus curieux est qu'à sa façon le mythe redouble les variations imaginatives de la fiction sur le temps et l'éternité, dans la mesure où il présente deux visages antithétiques du Temps. (...) En même temps que le temps se trouve des corps "pour montrer sur eux sa lanterne magique" (magique comme le Zaubenberg ou en un autre sens ?), les incarnations prennent la dimension fantasmagique d'êtres emblématiques ». Ricœur ne songe pas au lien entre « lanterne magique » et cinéma, une des premières dénominations, « matérialisant » le temps dans l'image. La lanterne magique est aussi évoquée dès les premières pages de *Du côté de chez Swann*. P. RICŒUR, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 245-246.

*reversion*⁹⁶, qui ouvre à une double fonction de *configuration* et de *refiguration* : la configuration, « capacité du langage de se configurer lui-même dans son espace propre » se distingue ainsi de la refiguration « qui exprime la capacité pour l'œuvre de restructurer le monde du lecteur en bousculant, contestant, remodelant ses attentes »⁹⁷.

Cette dernière dimension de l'œuvre d'art en fait tout l'intérêt : elle devient capable de remodeler, restructurer le monde du spectateur, jusqu'à son expérience quotidienne : il s'agit de découvrir des dimensions de l'expérience qui « n'existaient pas avant l'œuvre ». Ricœur estime que c'est le propre de l'art non figuratif d'avoir déployé cette capacité et d'avoir mis en lumière la dimension « régénérative » de l'œuvre d'art, délivrée de toute intentionnalité ou de tout service, vis-à-vis que quelque chose d'autre (comme dans la musique sacrée, au service d'un contenu religieux).

Celle-ci peut, à l'instar du figuratif, évoquer une histoire (comme chez Picasso qui s'inspire de Poussin) ou une scène. Mais l'art contemporain met plutôt en évidence le rapport au réel, la *singularité* du rapport que l'artiste entretient avec la réalité. Le souci d'objectivité s'éloigne au profit d'une perception *hic et nunc* de la réalité, ou plutôt de l'humeur, du *mood* qu'elle provoque. Ainsi l'art non figuratif remet en question l'idée philosophique de la vérité comme adéquation au réel.

C'est la singularité et la perfection de son expression, son adéquation à l'émotion perçue⁹⁸ qui fait le génie, et du geste et de l'œuvre de l'artiste (celui-ci ne pouvait pas le dire plus parfaitement que la manière dont il l'a dit à ce moment-là). On retrouve chez Ricœur le souci de dépasser « objectivité » et « subjectivité » (« une singularité cherchant sa normativité »⁹⁹). Mais le philosophe souligne le rapport intrinsèque entre la singularité de l'artiste et celle de son œuvre, seule manière sans doute de communiquer une émotion, la même dans l'idéal, au spectateur, pour qu'elle puisse être reçue :

⁹⁶ A partir d'une pensée de Benveniste qu'il retraduit : « le signe opère un retrait par rapport aux choses, et la phrase reverse le langage au monde ». RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 260.

⁹⁷ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 260.

⁹⁸ « L'œuvre se réfère à une émotion qui a disparu mais qui a été préservée dans l'œuvre ». P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 268.

⁹⁹ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 271.

« Autrement dit, tant que l'œuvre ne s'est pas frayé un chemin jusqu'à l'émotion analogue, elle demeure incomprise, et l'on sait que cela arrive fréquemment »¹⁰⁰.

C'est que l'artiste invite le spectateur à entrer dans son monde par le biais de l'œuvre, expression d'un indicible « autrement ». Ici Ricœur rejoint Gadamer, qui relisait Husserl et Heidegger, parlant de *séjourner* auprès de l'œuvre d'art. Ce monde (comme on parle par exemple du « monde grec ») évoque une sorte *d'alentour* que l'on peut habiter, c'est-à-dire à « occuper un espace entier de considération ou de méditation face auquel le spectateur peut se situer »¹⁰¹. On verra plus loin que la notion de vision du monde a inspiré nombre de penseurs du cinéma, comme nous l'avons vu chez Tarkovski¹⁰². Ici la refiguration prend tout son sens : « C'est seulement dans la mesure où elle peut refigurer ce monde que l'œuvre se révèle elle-même comme capable d'un monde ». L'incapacité d'une œuvre d'art à faire irruption dans le monde du spectateur en signerait l'insignifiance ; elle serait réduite « à un pur divertissement ».

Enfin, Ricœur prend quelque distance à l'idée qu'il pourrait y avoir, en esthétique, des règles universelles, et donc une « théorie » idéale interprétative. L'expérience singulière de l'artiste qu'il exprime à travers l'œuvre est aussi inatteignable que tout effort de rationalisation appliquée à l'œuvre elle-même pour y retrouver son *mood* et pour provoquer ce que Ricœur appelle le *Nachvolge*, l'imitation (au sens de l'*Imitation* de Jésus Christ, précise-t-il). L'œuvre n'est communicable que quand elle a saisi le spectateur, et cette expérience est tout aussi singulière que l'œuvre elle-même.

Les règles esthétiques ne constituent qu'un universel faible, proche du sens commun et de ses généralités ; des conventions donc quelque chose de convenu. Mais l'universalité à laquelle prétend l'œuvre est tout autre chose, puisqu'elle n'est possible en fait que par l'intermédiaire de son extrême singularité¹⁰³. (...) Et c'est pourquoi l'art tout à fait contemporain est si difficile : c'est qu'on s'y interdit tout recours à des règles annexes définissant a priori ce qui serait beau¹⁰⁴. Cette dernière réflexion induit chez le philosophe un

¹⁰⁰ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 267.

¹⁰¹ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 262-263.

¹⁰² Voir 1.3.5.2.

¹⁰³ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 270.

¹⁰⁴ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 272.

renversement du rapport de l'œuvre d'art à la règle dont elle serait censée provenir : « c'est le cas qui appelle sa règle ; et il l'appelle précisément en se rendant communicable. Le cas engendre ici sa normativité, et non pas l'inverse ». Malgré tout, l'effort d'analyse et d'interprétation réflexif qu'engendre la vision d'un film n'est pas non plus sans rapports avec la nécessité de communicabilité de l'œuvre elle-même et nous verrons que la pensée de Gadamer : « l'œuvre s'accomplit dans l'interprétation » reste entière. L'œuvre d'art demande toujours à être reçue, ou delà de la singularité dont elle provient et de celle qu'elle interroge. Elle constitue un appel à découvrir ce dont elle « témoigne », ne fût-ce que par son étrangeté.

2.2.5. Prolongements

Dans *La critique et la conviction*, Ricœur fait une brève allusion à un autre de ses écrits, *La métaphore vive*, qui explorait le rapport de la référence dans la métaphore¹⁰⁵. Il estime en travaillant la question de la refiguration avoir approché plus près la fonction référentielle de l'œuvre d'art (comme irruption dans le monde du spectateur). D'autres prolongements sont possibles, par exemple en explorant les cinquième et sixième études, de *Soi-même comme un autre*, respectivement : *L'identité personnelle et l'identité narrative* et *Le soi et l'identité narrative* qui met plus en évidence « l'homme capable » que ne le faisait la première anthropologie de Ricœur des années 1960 de « l'homme faillible ».

C'est Jean Grondin¹⁰⁶ qui a attiré notre attention sur un autre texte de Ricœur, à la fin du tome 2 de sa *Philosophie de la volonté (Finitude et Culpabilité)*, dont il annonce l'importance dès l'introduction : (« ce texte est la plaque tournante de l'ouvrage »). Il s'agit des quelques pages intitulées : *Le Symbole donne à penser*.

Ricœur constate d'abord une double impasse : celle de la rationalité, pour qui « la compréhension du mal est scellée », mais aussi celle du langage symbolique qui ne se laisse pas transcrire comme tel dans le langage philosophique. Ricœur propose alors une troisième voie : « celle d'une interprétation créatrice de sens, à la fois fidèle à l'impulsion, à la donation de sens du symbole et fidèle au serment du philosophe qui est de comprendre »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, p. 268.

¹⁰⁶ J. GRONDIN, *Paul Ricœur*, p. 58 et sv.

¹⁰⁷ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 567.

Or, constate Ricœur, ce moment particulier où la philosophie est appelée à s'interroger sur le symbole correspond historiquement à l'époque d'un oubli des signes du sacré, des hiérophanies, de la compréhension de l'homme lui-même faisant partie du sacré. Cet oubli est concomitant à l'usage du langage qui, sous différentes formes, sonde l'enracinement humain dans de multiples dépendances mais développe aussi une volonté d'appropriation du monde par la technique. C'est au moment où le langage se vide en se formalisant que le philosophe y voit aussi l'importance de le restaurer en le « rechargeant » et le reliant à son terreau symbolique et sacré plus ancien, dans lequel le langage s'est trouvé pris dès son commencement. Le symbole, ainsi, donne à penser¹⁰⁸.

Mais comment tenir ensemble « l'immédiateté du symbole » et « la médiation de la pensée » ? C'est qu'en fait l'un appelle l'autre : « Il n'existe nulle part de langage symbolique sans herméneutique ; là où un homme rêve et délire, un autre homme se lève et interprète »¹⁰⁹. Le discours incohérent « rentre » dans le discours cohérent par l'herméneutique. Si l'herméneutique interprète, elle le fait de manière « critique » (et Ricœur y associera la démarche de Freud par exemple plus tard). Ce que l'herméneutique retiendra du mythe, ce ne sera plus son explication du monde, mais la donation qu'il fait du monde à travers le symbole. Si « l'immédiateté de la croyance » est définitivement perdue, après le passage de la critique, une seconde naïveté est souhaitable, c'est-à-dire accueillir la donation de sens qui se fait à travers le symbole.

Ricœur ensuite fait appel à Augustin (sans le nommer ici) pour formuler son cercle herméneutique : « Il faut comprendre pour croire, mais il faut croire pour comprendre »¹¹⁰. Comme Gadamer, Ricœur estime que l'interprète ne peut comprendre une œuvre sans demeurer dans son *aura* (expression reprise de Bultmann et qu'il suit dans ce développement). Cette *aura* comporte toujours une visée de sens (ou une intention) : elle comporte toujours un présupposé (de la même manière peut-être que le symbole *donne* à penser). L'interprète fait donc face à une précompréhension du texte, c'est-à-dire à une certaine visée de la vie ; c'est en ce sens qu'il faut croire pour comprendre. Mais la seconde naïveté dont il parlait consiste précisément dans l'autre dimension du cercle : *comprendre pour croire*.

¹⁰⁸ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 568.

¹⁰⁹ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 569.

¹¹⁰ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 570. Chez Augustin : *Crede ut intelligas, intellige ut credas* dans *Sermones* 43,9.

L'herméneutique, ayant traversé la critique, débouche sur le seuil de la foi : « nous ne pouvons croire qu'en interprétant »¹¹¹. D'où l'intuition fulgurante qu'il développe ensuite :

Mais grâce à ce cercle herméneutique, je puis encore aujourd'hui communiquer au sacré en explicitant la précompréhension qui anime l'interprétation. Ainsi l'herméneutique, acquisition de la "modernité", est un des modes par lesquels cette "modernité" se surmonte en tant qu'oubli du sacré.

Ce qui permettrait de mieux comprendre la tentative de « démythologisation » de Bultmann au passage. Ricœur y voit un équivalent « postcritique » qui se développe à partir de la hiérophanie « précritique ».

Ricœur va faire un pas de plus en indiquant que la philosophie du symbole ne peut se contenter d'étudier le symbole en le comparant à d'autres (« l'intelligence du symbole dans le symbole »), comme l'a fait Mircéa Éliade, c'est-à-dire en demeurant à distance de celui-ci, comme un objet d'étude.

En effet, la question de la vérité y est sans cesse éludée (...) Il s'agit d'une vérité sans croyance, d'une vérité à distance, réduite, d'où a été expulsée la question : est-ce que je crois cela, moi ? qu'est-ce que je fais moi, de ces significations symboliques, de ces hiérophanies ?¹¹²

Au fond « quelle est la valeur de vérité de chaque symbole » ? demande-t-il ? D'autant que le monde symbolique n'est pas homogène (« le symbole est iconoclaste par rapport à un autre »), et traversé par une tension (« tout symbole livré à lui-même tend à s'épaissir, à se solidifier comme une idolâtrie »). L'herméneutique participe à cette lutte, comme la raison contribue au combat de la foi, montrerons-nous plus loin dans notre chapitre 6, pour soutenir le fait que le symbole « est en proie à son propre dépassement ». Mais alors il faut que l'herméneutique s'approprie le monde symbolique, c'est-à-dire penser à partir du symbole et non de manière neutre, à distance, comme spectateur, dans les symboles (comme Mircéa Éliade). Cette implication du philosophe résonne comme un pari, dit Ricœur : « Je parie que je comprendrai mieux l'homme et le lien entre l'être de l'homme et de tous les étants si je suis *l'indication* de la pensée symbolique ». Ainsi, comme il l'avait annoncé au début de son développement, « c'est une philosophie à partir des symboles qui

¹¹¹ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 571. On retrouve la pensée paulinienne de la foi qui naît de la prédication ou de l'écoute (Cf. Rm 10,17).

¹¹² P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 573.

tâche de promouvoir, de former le sens, par une interprétation créatrice »¹¹³. Le philosophe ose appeler ce travail « une déduction transcendante du symbole » qui n'est pas une simple conscience de soi, c'est-à-dire du moment réflexif de la philosophie, mais débouche sur autre chose :

Tout symbole en effet est finalement une hiérophanie, une manifestation du lien de l'homme au sacré. Or, en traitant le symbole comme un simple révélateur de la conscience de soi, nous l'amputons de sa fonction ontologique ; nous feignons de croire que le "connais-toi" est purement réflexif, alors qu'il est d'abord un appel par lequel chacun est invité à se mieux situer dans l'être, en termes grecs, à "être sage"¹¹⁴.

Voilà finalement ce que donne à penser le symbole : que l'homme se situe toujours dans l'être, y compris lorsqu'il pense. « Le symbole donne à penser que le *Cogito* est à l'intérieur de l'être et non l'inverse »¹¹⁵. Même si la pensée critique l'arrache et le distingue de tout ce qui existe tout en soulignant la dépendance, l'héritage au monde (et la dépendance au mal), le *Cogito* reste interpellé par le symbole qui le questionne par sa participation à l'être.

Ricœur estime donc que, par honnêteté, le philosophe se doit d'explicitier ses présuppositions, de l'ordre du symbole et de la croyance, pour tenter de ressaisir ce qui permet de mieux comprendre l'homme à travers le pari que constitue l'existence du symbole. Comme Anselme, Ricœur y voit la nécessité pour l'homme « déjà installé à titre préliminaire à l'intérieur de son fondement (...) par réflexion et spéculation, de découvrir la rationalité de son fondement »¹¹⁶.

Quoi qu'il en soit de ce programme, nous dit Jean Grondin, il semble que Ricœur ne l'ait pas poussé jusqu'au bout¹¹⁷, ce qui eut valu un troisième tome à sa *Philosophie de la volonté* ; sans doute avait-il le sentiment de déborder les frontières de la philosophie pour entrer dans le domaine de la théologie. Bien des écrits de Ricœur exploreront cependant « la zone grise » qui s'étend entre les disciplines (nous pensons aux *Lectures*) ; Ricœur s'est toujours intéressé aux Écritures.

¹¹³ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 574.

¹¹⁴ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 575.

¹¹⁵ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 576.

¹¹⁶ P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et Culpabilité*, p. 577.

¹¹⁷ J. GRONDIN, *Paul Ricœur*, p. 72.

CONCLUSIONS

Aborder les questions d'herméneutique pourrait sembler un détour dans l'analyse et l'interprétation des films de Tarkovski. Loin de cantonner l'œuvre d'art à un imaginaire confus et détaché des questions de sens, Tarkovski et Gadamer maintiennent l'idée d'un réel qui déborde l'histoire et qui pose l'œuvre d'art comme éminente, ou classique : celle-ci intervient toujours à *propos* parce qu'elle est toujours contemporaine, son sens ne s'épuise pas au travers des époques ; le choc esthétique qu'elle provoque est capable de mettre en suspens le langage lui-même.

De la même façon, l'humanité se pose la question du sens tout au long de son parcours historique, sans en épuiser la signification. En ce sens, l'œuvre d'art introduit la question religieuse et noue un rapport avec le Sacré (ou l'absolu) toujours confus – au sens du voilement heideggérien – mais incontournable. Ce voilement contredit l'idée que les sciences humaines pourraient faire l'économie d'une réflexion philosophique et ne s'attacher qu'à l'élucidation scientifique de l'homme et de ses travaux comme de simples objets de la nature.

Ricœur, de son côté, en étudiant Heidegger, met à jour une *ontologie de la compréhension* proche des thèses gadamériennes : il y a toujours une participation de l'homme au monde plus originaire que sa propre pensée (contrairement au *Cogito* cartésien), ce qui demande une élucidation de l'archéologie du Sujet (dans la mouvance psychanalytique), et de son désir, mais aussi la prise en compte de la téléologie hégélienne qui demande de penser la tension vers l'absolu. Les plans sémantiques (interprétatifs du symbole) et réflexifs (comme compréhension de soi) peuvent aboutir à l'ontologie elle-même, mais sans que le langage puisse y prendre part. Dans *La critique et la conviction*, Ricœur développe l'idée que l'art contemporain met en évidence la *singularité* du rapport que l'artiste entretient avec la réalité. Le philosophe souligne le rapport intrinsèque entre la singularité de l'artiste et celle de son œuvre, seule manière sans doute de communiquer une émotion, la même dans l'idéal, au spectateur, pour qu'elle puisse être reçue. De là vient que certaines œuvres ne sont pas reçues. L'importance que l'art concède à l'humeur, au *mood*, ou à l'émotion fait que les règles en esthétiques ne sont pas universalisables en dehors de tel ou tel style. C'est l'œuvre d'art qui crée la normativité plutôt que l'inverse : elle introduit le spectateur dans un monde qu'il est invité à habiter. Dans un autre texte important

sur l'herméneutique, *Le Symbole donne à penser*, Ricœur envisage le rôle de la philosophie comme philosophie du symbole. Celui-ci exprime le rapport de l'homme au sacré, un rapport d'immédiateté que la pensée critique doit dépasser. Mais Ricœur appelle à une « seconde naïveté, celle d'une pensée « postcritique » qui parie dans la capacité du symbole de comprendre l'homme dans son rapport à l'être, toujours premier par rapport au langage, et donc à l'effort rationnel. Ainsi, l'herméneutique apparaît historiquement comme « la critique de la critique » : « acquisition de la "modernité", (elle) est un des modes par lesquels cette "modernité" se surmonte en tant qu'oubli du sacré ». Mais Ricœur a pu estimer, par la suite, que l'audace de cette approche le conduisait hors des frontières de la philosophie.

CHAPITRE 3

LA SÉMIOLOGIE DU CINÉMA ET AU-DELÀ

Le monde de l'analyse et de l'interprétation des films repose aussi sur des contributions philosophiques et des courants de pensée qu'il est important de mentionner. Sans être exhaustif, nous voudrions évoquer des théoriciens du cinéma comme Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, Jacques Aumont, Michel Marie, ou Dominique Château et un historien de l'art : Daniel Arasse. Nous retrouverons la pensée d'un sémiologue : Umberto Eco et celle d'un philosophe : Gilles Deleuze. Nous ferons référence aussi au livre de Luc Vancheri sur *les pensées figurales de l'image* qui contient des études sur *Le Sacrifice* et *Nostalghia*. Plus loin, la grande syntagmatique d'un Christian Metz, dans la partie pratique de la thèse sera évoquée. La diversité des approches montre que le cinéma ne bénéficie pas d'une théorie unifiée, qu'il s'analyse par différents domaines et genres philosophiques, qui ont chacun leur fécondité, mais aussi leurs limites. Indépendamment du choix d'une méthode d'interprétation en cinéma, c'est la question de *la méthode en science humaine*, appliquée au cinéma, qui joue d'abord un rôle-clé, comme nous allons le voir.

3.1. L'analyse sémiologique, son évolution, son dépassement

3.1.1. La sémiologie¹

Le souci de clarté des théoriciens du cinéma, visant un discours rationnel adapté au cinéma², a conduit à la distinction entre *analyse* et *interprétation*, (dont il nous semble trouver des rapports avec *analyse sémantique* et *critique* chez Umberto Eco pour les théories littéraires et la sémiologie, ou chez Paul Ricœur, lorsqu'il parle du *plan*

¹ « Sémiologie du cinéma : Etude du cinéma comme objet signifiant (*semiology of the cinema*). Extension de la linguistique, la sémiologie du cinéma est une théorie qui vise à constituer scientifiquement et à organiser méthodiquement le concept de film (le film considéré comme un langage). Par la sémiologie, on s'intéresse autant à la forme et à la substance du contenu du film qu'à la forme et la substance de son expression. La sémiologie du cinéma est élaborée à partir des acquis de l'analyse structurale du récit et de la méthode sémiologique appliquée à la littérature. Les travaux du théoricien Ch. Metz fondent une sémiologie du cinéma en définissant les grands types d'organisation du récit cinématographique (...) ». A. ROY, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, p. 399.

² Voir J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 11.

sémantique et du *plan réflexif*³). Ainsi se pose la question de la distanciation à l'objet et à sa structure (visée scientifique) ou de son implication à celui-ci (visée herméneutique). L'analyse assurerait l'exigence scientifique (l'intellection), l'interprétation l'exigence de sens (la compréhension). La sémiologie d'un Eco distingue des niveaux différents de lecture dans le rapport de compréhension entre le spectateur et le film (analyse sémantique « naïve », que Metz voudra précisément dépasser) et l'analyse proprement dite qui se penche sur la structure du film (analyse critique) pour le comprendre. Quoi qu'il en soit, on perçoit bien que le risque d'une interprétation qui se passerait d'une critique, voire d'un examen systématique, serait celui de la dérive « impressionniste » qui ne se fonderait plus sur des éléments objectifs, des signes, au sens sémiologique, repérables dans le film. Mais par ailleurs, on conçoit tout aussi aisément que le cinéma soit affaire de *représentation* ; que le film, et l'image, déjà dans la pensée d'un Bazin, soit interprétation d'un réel, lui-même d'accès impossible sans le langage⁴ et que celui-ci déborde les systèmes de signes, donnés par la culture en général et par l'horizon du monde. Les pensées figurales de l'image de leur côté feront aussi la critique des représentations. L'herméneutique nous a mis en garde sur les conséquences intellectuelles d'un manque de considération de cet aspect. La distinction entre analyse et interprétation, dès lors, n'est pas toujours aisée.

Certes, il est relativement aisé en général (mais pas toujours) de rejeter des interprétations abusives, fondées sur des éléments trop peu nombreux ou incertains. Mais il est toute une frange de l'analyse qui, par nature même, confine à l'interprétation, sans qu'on puisse trancher aussi aisément. Pour notre part, il nous semble qu'une attitude plus franche consisterait à admettre que l'analyse a bel et bien à voir avec l'interprétation ; que cette dernière serait, si l'on veut, le "moteur" imaginaire et inventif de l'analyse ; et que l'analyse réussie serait celle qui parvient à utiliser cette faculté interprétative, mais en la maintenant dans un cadre aussi strictement vérifiable que possible. Inutile de dire que c'est là un idéal rarement atteint, et que l'analyste reste toujours un peu "coincé" entre le désir de s'en tenir strictement

³ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 33.39.

⁴ C'est la pensée de Peirce, s'opposant à Saussure. « (...) la relation entre les hommes nécessite des moyens un tant soit peu systématiques, des *systèmes de signes* tel le langage, parmi d'autres ; (Ndlr : position saussurienne) elle nécessite aussi la conversion des choses en signes dans une *semiosis* constante – non seulement les mots que j'adresse à mon rendez-vous, mais encore l'attribution d'une fonction sémiotique à mon écharpe rouge ». D. CHÂTEAU, *Sémiologie*, p. 632.

aux faits, au risque de ne faire que paraphraser le film, et le désir de dire quelque chose d'essentiel sur son objet, au risque de déformer les faits, ou de les tirer abusivement dans une direction »⁵.

3.1.2. Analyse structurale et sémiologie

Certains ont trouvé dans l'analyse structurale⁶ les ressources pour approcher le cinéma avec rigueur, et surtout pour se prévaloir de critères de scientificité. Ce n'est pas le lieu d'engager une réflexion approfondie sur l'analyse structurale, mais il importe d'en souligner l'empreinte quant à l'histoire de l'analyse filmique. L'analyse structurale a fourni aux analystes un certain nombre de concepts et de pratiques, comme ceux de l'analyse textuelle, du code, ou la « grande syntagmatique » de Christian Metz ainsi que des discussions approfondies sur la narratologie (Roland Barthes), qu'intègre Metz lui-même dans *Langage et cinéma* (1971)⁷. Certains concepts de l'analyse textuelle ont permis de trouver un langage spécifique pour décrire la bande image-son, support indispensable au « sens littéral », dérivant du film. Il faut souligner l'intérêt d'une telle approche : rendre compte de manière structurée et précise d'unités ou de segments identifiables et répétables, même s'il est impossible de se passer d'une phase de *description*, phase généralement chère aux herméneutes et systématiquement présente chez les analystes.

Reste que l'adossement de cette analyse à la linguistique qui l'a vu naître en a aussi épousé le travers fondamental : en séparant langue et parole, de Saussure fait de la langue un ensemble de signes différents⁸ qui s'opposent les uns aux autres⁹ (on a parlé de langage

⁵ J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 12.

⁶ La première analyse structurale au cinéma est due à Raymond Bellour sur une séquence des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock (1963) dans les *Cahiers du Cinéma* en 1969. Significativement, Jacques Aumont et Michel Marie écrivent : « Ce qui nous permet de tenter une théorisation de l'analyse des films, c'est avant tout l'apparition, vers 1965-1970, dans un contexte majoritairement universitaire ou para-universitaire, et en étroite liaison avec les débuts d'une théorie moderne du cinéma, d'un genre d'analyse, plus poussée, plus systématique – ce qu'on a parfois un peu abusivement appelé "l'analyse structurale". L'analyse structurale n'est qu'un point de départ, vite débordé de toutes parts on le verra, mais qui, aujourd'hui encore, joue un peu le rôle d'une sorte de mythe directeur de l'analyse de films en général (quand ce ne serait que pour avoir obligé les analystes à utiliser, à propos du film, les concepts et les méthodes des dites sciences humaines) ». J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 4.

⁷ J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 69.

⁸ On se rend compte de la fortune de ce mot dont s'inspireront les poststructuralistes : Deleuze : *les différences* ; Derrida : *la différance*, Lyotard : *le différent*. Précisément, la science se structure sur du répétable, du « même ». Reste aussi à poser les limites d'une pensée de la déconstruction généralisée.

binaire¹⁰), et surtout il en fait un système clos sur lui-même, condition indispensable pour l'analyse scientifique. Outre que ce modèle rompt avec l'idée que le signe s'ouvre sur un *dire* (*l'accomplissement* gadamérien) et que ce dire souligne la solidarité entre le signe et le monde, l'histoire, la culture qu'il tente d'exprimer, ce qui est mis en cause ici, c'est la possibilité d'une polysémie (deuxième limite), terme justement forgé par Barthes. Un même signe peut s'ouvrir à plusieurs significations selon le *contexte*, c'est-à-dire selon son emploi ou son histoire, et ensuite selon l'interprète. Pour le dire brièvement, la langue ne produit pas la littérature, même si elle en est la condition indispensable : il lui faut un écrivain. C'est l'écrivain qui produit et la langue et la littérature. Mais que serait l'emploi d'une langue qui n'aboutirait à aucune littérature ? (question gadamérienne). La littérature des hommes explore une multiplicité de sens du monde et de l'existence, à l'infini, et cette nécessité interagit sur la langue elle-même en retour en créant de nouveaux mots, de nouvelles pensées, etc.

Si la linguistique peut enregistrer en signes les mots humains, l'art montre que les règles de la linguistique ne sauraient suffire à embrasser l'ensemble du phénomène de la langue. Les créateurs se servent du signe pour le manipuler à souhait et le plier à des signifiants/signifiés nouveaux par de libres combinaisons. Le langage cinématographique prend en ce sens autant de significations qu'il y a d'auteurs, qui n'hésitent pas à théoriser leurs découvertes grâce à leurs manipulations¹¹, lesquelles produisent, à leur tour, de nouvelles analyses et d'où découlent de nouvelles théories, inspirant de nouveaux films¹².

3.1.3. Herméneutique et sémiologie

Nous sentons qu'il manque un cadre réflexif plus fondamental qui permettrait de clarifier la distinction entre analyse et interprétation, mais on y reconnaît la distinction sujet/objet que les herméneutes ont

⁹ « Dans la langue, il n'y a que des différences », F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 166. Citation reprise par P. RICEUR, *Le conflit des interprétations*, p. 59.

¹⁰ P. RICEUR, *Le conflit des interprétations*, p. 121.

¹¹ L'exemple le plus évident est celui de l'école de montage de Lev Koulechov.

¹² On songe à certains réalisateurs soviétiques, spécialement Eisenstein, et plus récemment à Lars von Trier et Thomas Vinterberg et leur théorie du *Dogme 95* qui correspond à un « vœu de chasteté » cinématographique selon le mot de leurs auteurs. Mais dix ans plus tard, les réalisateurs annoncent ne plus vouloir porter de responsabilité dans ce domaine.

tenté de dépasser en visant la notion plus globale « d'être » dans laquelle toute démarche interprétative est prise. Or précisément, l'ouverture à l'être est ce que rappelle, chez Ricœur, le symbole, qui donne à penser mais ne se laisse pas réduire en code. Nous restons cependant étonné du fait que l'herméneutique philosophique ne soit pas davantage considérée comme un support à la réflexion sur l'interprétation (mais plutôt la phénoménologie) ; il y a là une omission étrange, d'autant que l'herméneutique se pose en philosophie pratique, c'est-à-dire s'interroge sur l'existence des choses et leur rapport à l'éthique¹³. Il faut donc trouver un cadre herméneutique à l'interprétation cinématographique qui conjoindrait à la fois l'exigence critique, comme Ricœur l'explique dans *Le conflit des interprétations* et ouvrirait sur un dire qui dépasse l'image, ou qui prend en compte, ce qui dans l'image, la dépasse.

On sait que les règles de la linguistique ont été transposées dans l'anthropologie (Claude Lévi-Strauss), avant qu'elles ne servent de modèle pour décrire un « langage de l'inconscient » (Jacques Lacan) et finalement l'idée de l'adéquation de la pensée humaine avec la nature (encore Lévi-Strauss). La création artistique serait alors l'expression de structures latentes dans l'inconscient, sublimant certes les pulsions et leur conférant quelque noblesse (Freud). De semblables ouvertures se redécouvrent dans les pensées figurales de l'image. Il va sans dire qu'une telle manière de voir laisse dans l'ombre le passage de l'*ego* au *Je* de Ricœur qui assume son archéologie : celui qui parle assumerait et ce dont il parle et son enracinement inconscient. Le philosophe est partisan d'une véritable philosophie du langage qui réconcilierait *structure* et *herméneutique*, il s'agirait de passer de la négativité du signe à sa positivité en surmontant l'écart entre signe et réalité.

C'est pourquoi les formes du discours, tels le nom et le verbe, marquent le travail du langage pour appréhender la réalité sous ses aspects spatiaux et temporels : ce que Gustave Guillaume appelle "reverser le signe à l'univers". Ceci prouve qu'une philosophie du langage n'a pas seulement à rendre compte de la distance et de l'absence du signe à la réalité (la case vide de Lévi-Strauss) ; on peut s'en tenir à ce point de vue aussi longtemps que l'on aborde le discours en acte. Il apparaît alors que le signe n'est pas seulement ce

¹³ Ce qui devrait être le fait de toute philosophie, rappelle l'herméneutique, du moins si le point de référence est celui du monde. H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 30-32.43 et sv.

qui manque aux choses, il n'est pas seulement absent aux choses et autre qu'elles ; il est ce qui veut s'appliquer, pour exprimer, saisir, appréhender, et finalement, montrer, faire voir. (...) La réduction est seulement l'envers, la face négative, d'un *vouloir-dire*, qui aspire à un *vouloir-montrer*¹⁴.

On retrouve des accents de la *Philosophie de la volonté* par laquelle Ricœur avait commencé son œuvre. Plus loin, il nous montre, encore à travers la pensée de Gustave Guillaume, qu'un rapport entre *structure* et *événement* reste donc possible, dont le mot est témoin : « Les mots, ce sont les signes en position de parole. Les mots sont le point d'articulation du sémiologique et du sémantique, en chaque événement de parole »¹⁵. Outre la question du *double sens*, ou de la polysémie inhérente à la dimension symbolique du mot (à sa dimension métaphorique en poésie par ex.), se dessine un horizon où les mots « opèrent la capture de quelque aspect de l'être » dans une ligne heideggérienne ; « l'essentiel du langage commence au-delà de la clôture des signes »¹⁶. Ce point est décisif, car la poésie tente précisément d'atteindre cet au-delà du mot, et le cinéma de le montrer en s'engageant dans la « concrétude » du signe en rapport avec le réel.

Quelles conclusions provisoires pouvons-nous en tirer ? Précisément que le cinéma est l'exemple même d'une volonté (inhérente au langage) de *montrer* avant de signifier¹⁷. On pourrait même dire que le cinéma pousse jusqu'en ses retranchements cette possibilité. *Montrer*, même si cela se fait de manière fictionnelle, tend à combler jusque-là un vide au sein même du langage : celui qui existe entre le signe et la réalité. Une dynamique comparable au mot en poésie, dont l'art serait matriciel pour le cinéma¹⁸, à cause de sa capacité imageante et métaphorique. Ainsi nous ne pouvons pas oublier le travail d'écriture inhérent au scénario qui précède le tournage dans un film de fiction. La parole, ou la pensée, précède, ici, l'image, et il s'agit de rendre au film un ensemble polysémique de visées et d'intentions. Rendre la réalité signifiante par l'interprétation qu'en donne le réalisateur est une tâche importante. D'un point de vue herméneutique : il s'agit de montrer ce qui, dans la réalité, l'évoque¹⁹.

¹⁴ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 136-137.

¹⁵ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 138.

¹⁶ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 143.

¹⁷ On pourrait considérer en cela la manière dont le son est traité au cinéma, à la différence de l'image, qui tend à avoir priorité sur le son.

¹⁸ Tarkovski lui-même s'estimait plus poète que cinéaste : TS, p. 255.

¹⁹ Une même réalité (mais qui apparaît) ou une autre qui lui est liée ? Nous ne tranchons pas.

plus nettement par le signe en unissant image et son, c'est-à-dire au fond sa structure symbolique fondamentale. L'analyse trouve sa place dans le jeu de la déconstruction des signes employés, mais le travail de l'analyste ne peut être naïf au point de prendre pour un fait ce qui est une intention (ou prendre pour un absolu ce qui n'est qu'un phénomène, dit Ricœur). Ce qui est décrit scientifiquement par l'analyse structurale, c'est de l'aléatoire, du combinatoire, du relatif, du temporaire, même si un support matériel « objectif » se présente : le matériel (la forme ?) filmique analysable. Prenons l'analyse d'un film dans sa totalité, cherchons à le comprendre au sein d'un corpus plus large, ou d'un contexte, et voilà que telle séquence fait signe autrement : elle n'est plus seulement l'accumulation de signes, au sens saussurien, dont il faut rendre compte. La forme en appelle à une réalité qui ne peut autrement se manifester à elle.

Ceci met suffisamment en question toute *méthode* d'analyse comme référence absolue et nous permet de proposer un autre cadre de réflexion sur un « comment » aborder une œuvre d'art, un film en particulier. Non pas qu'une analyse ne soit utile ou nécessaire, et en fonction de cela, qu'il ne faille éprouver l'efficacité de la méthode utilisée, mais une question plus urgente se pose, qui est de l'ordre de l'interprétation : c'est l'interprétation qui requiert l'analyse et non l'inverse de la même façon que la singularité de l'œuvre d'art est le point de départ d'une normativité chez Ricœur²⁰, et non l'inverse, au risque de l'académisme ou chez Gadamer, de sa reproduction industrielle. L'intérêt de l'analyse ne provient que de l'intérêt et des interrogations que le film a suscitées, ce qui en justifie l'effort, ce qui en précise l'angle d'attaque²¹. C'est la question du *sens* qui conduit à celle du *comment*, et non l'inverse : dans l'analyse, il s'agit de vérifier l'interprétation pour éviter toute manipulation mentale sur le film. S'il s'agit de vérifier l'interprétation, c'est qu'il y a un doute et une exigence de vérité qui dépasse les idées toutes faites. En retour, l'analyse pourra poser une nouvelle interprétation. Cela explique pourquoi certains films ne sont (ne seront ?) jamais analysés, et que d'autres engendrent une véritable histoire analytique : certains films

²⁰ Voir 2.2.4.

²¹ Puisque, en soi, un film est a priori impossible à analyser tout entier d'un point de vue structural et qu'il faille faire des choix : premier principe d'économie. Second principe : ne pas dépenser de l'énergie à des analyses de films sans intérêts. Ceci rejoint le souci de l'herméneutique : la philosophie est d'abord une affaire d'interrogations que l'homme pose sur son existence, sa pensée, sa méthode d'analyse, son langage. Sans ce caractère vivant, la philosophie se berce d'illusions, elle n'agit que des concepts désincarnés.

sont riches de sens et inspirent un désir d'explication, contrairement à d'autres où il n'y a rien à expliquer, tout ayant déjà été compris dans le film lui-même.

3.1.4. *Évolutions ultérieures*

Si la sémiologie tente de dé-coder, ou de *réduire* en codes, oubliant par là-même ce qui a rendu ce langage nécessaire et ce pourquoi il a été conçu (la *source* et le *destinataire* qui échappent à son contrôle), elle risque de faire de cet événement qu'est la réalisation d'un film – qui engage souvent des moyens importants – un non-événement, un pur enregistrement technique d'une réalité quelconque. Le risque, in fine, est de ne plus percevoir ce qui fait la spécificité de l'art cinématographique lui-même en le réduisant à un langage transposé en images. Néanmoins, il est nécessaire de se doter d'outils qui permettent d'explorer les rapports entre signifiants et signifiés, et intéressant de repérer des structures récurrentes dans les films, dans la mesure où l'interprétation s'y enrichit.

Nous avons peut-être été trop critiques par rapport à la démarche structuraliste qui sous-tend la discussion sur la sémiologie du cinéma en omettant que la sémiologie a évolué depuis les positions trop tranchées des discussions Pasolini/Eco qui reflétaient les limites mais aussi la richesse de l'approche sémiologique. En explorant les liens avec la narratologie, la psychanalyse, la pragmatique (la *sémio-pragmatique* d'un Roger Odin) ou l'esthétique, la sémiologie a aussi élargi ses horizons en se réappropriant, avec un Jean Pouillon par exemple, l'idée du *structurel*, c'est-à-dire du caractère unique de certains films, souvent des films d'auteurs, non conventionnels, qui procèdent d'une esthétique particulière (c'est le cas de Tarkovski). Ces auteurs développent un univers personnel qui rend un peu vaine la comparaison avec d'autres. Plus loin nous évoquerons « les pensées figurales de l'image » qui renouvellent l'approche analytique.

3.1.5. *La politique des auteurs et l'interprétation*

Si le réalisateur est davantage un technicien qu'un artiste²², le modèle sémiologique fonctionne mieux. Le classicisme hollywoodien, qui concerne la majeure partie des productions dans le monde,

²² On peut penser à la différence grecque entre *technè* et *phronesis*. H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 20.49.

fonctionne par codes plus aisément discernables, mais réduit précisément le cinéma à des formes qui n'expriment pas toute la richesse phénoménologique de son histoire. Il en a été de même avec un certain courant classique du cinéma français, le « cinéma de qualité » entre les deux guerres mondiales, dont l'usage des conventions a fini par lasser et provoquer la réaction de la *Nouvelle Vague*.

Il y a eu presque coïncidence entre, d'une part, la « politique des auteurs », sa mise en forme dans la *Nouvelle Vague*, renouvelant en cela l'approche critique du cinéma et d'autre part le structuralisme tel qu'il se perpétue dans la pensée philosophique dans les années 1965-70. Il faut encore tenir compte du retentissement particulier de la contre-culture qui naît des espoirs et déceptions de mai 1968.

Une nouvelle manière de comprendre la réalité se fait jour avec la *Nouvelle Vague*, et s'impose à nouveaux frais. Elle invite à trouver de nouvelles formes d'expressions. Bazin cherche à faire naître une véritable critique du cinéma qui élargirait ses perspectives vers son identité propre. Avec Chabrol et Rivette, l'idée d'une transcendance à la forme est évoquée. Impossible de ne pas évoquer au passage le rôle de Truffaut²³ dans ce tournant et des *Cahiers du Cinéma* ou de la revue *Arts* auxquels il collabore.

Un cinéaste comme Éric Rohmer (1920-2010) dit : « C'est dans la forme qu'il convient de chercher la profondeur, c'est elle qui est grosse d'une métaphysique »²⁴. Le néoréalisme italien est passé par là avec un Rossellini, dans le mouvement et le désir plus général de rendre compte d'une réalité devenue elle-même insondable, extraordinaire, dont le sens échappe à l'évidence (donc à dé-coder), dont la brutalité interroge tous les modèles après la seconde guerre mondiale. La recherche continue de nouvelles formes au cinéma, et l'effort théorique constant qui l'accompagne a quelque chose à voir avec la manière de regarder la réalité, donc de l'interpréter et d'y voir

²³ « Truffaut, par ses textes, son style, sa conception du métier et de la fonction critique, par cette idée que la critique n'est plus seulement un passe-temps d'amateur d'art mais une passion cinéophile doublée d'un professionnalisme journalistique (...) invente en définitive une culture, ou plutôt une contre-culture. C'est là le cœur de sa pensée du cinéma : créer une poche de résistance dans la culture du temps, tisser un réseau de contre-culture, pour imposer des critiques qui prennent la forme d'un journal intime du cinéma partagé avec un nouveau public de lecteurs, eux-mêmes initiés au cinéma ». A. de BAECQUE, *Truffaut*, p. 698.

²⁴ J. AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films*, p. 27. A noter que Rohmer y voit aussi une idée de l'Incarnation.

ce que d'autres générations n'ont pas exploité. « La politique des auteurs, logiquement centrée sur l'analyse de l'œuvre est donc une méthode interprétative des films »²⁵. Elle est aussi le choix d'un « cinéma-vérité » censé être au plus proche de la réalité (mais toujours scénarisée, c'est-à-dire construite)²⁶ plutôt que des procédés conventionnels esthétiques, trop vite perçus comme artificiels, devenus clichés. Il s'agit hélas d'un travers constant dans l'histoire du cinéma, jusqu'à aujourd'hui, dû sans doute au désir de faire du cinéma une industrie, une *factory* de produits *ready-made* et efficaces, face à des spectateurs trop peu sourcilleux et exigeants. Au contraire, si le film apparaît comme la volonté et l'expression créative d'un homme, un monde de signes nouveau apparaît, que l'analyse comme méthode interprétative, a fonction de relever, au risque même du « tout interprétable » jusqu'au délire et à l'excès. Jean Narboni précise :

Si, aux commentateurs français d'Hitchcock, tout est apparu comme *signe* dans ses films, c'est peut-être parce qu'aux yeux des héros hitchcockiens eux-mêmes, tout fonctionne comme *signe* : objets, paysages, figures du monde et visage d'autrui, parce que ces héros, êtres de désir essentiellement, n'y sont pas mus par des affects et des sentiments, mais par une passion interprétratrice et une fièvre de déchiffrement qui peut aller, dans les plus grands films, jusqu'au délire de la construction d'un monde mettant à mal le principe de réalité²⁷.

C'est bien d'une nouvelle *vision du monde* qu'il s'agit, et le cinéma est au premier plan de cette démarche interprétative. Tarkovski, pressé d'expliquer ce que signifie pour lui le terme *poésie* qu'il emploie pour décrire son art cinématographique, déclare qu'il s'agit « d'une vision du monde » s'opposant à la réduction fonctionnaliste ou positiviste de l'univers. Ce sont les mêmes termes (« vision du monde ») que l'on retrouve dans les analyses d'Hitchcock, par Chabrol ou Rohmer. « La notion de vision du monde est la pierre de touche de la politique des auteurs car elle est conçue indépendamment du thème du film »²⁸. Cette notion se trouve aussi sous la plume de Gadamer et elle en dit long sur le projet philosophique de sa génération, censé mettre fin au relativisme historique « qui mettait radicalement en question la prétention de

²⁵ J. AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films*, p. 28.

²⁶ C. METZ, *La signification au cinéma*, t.1, p. 199.

²⁷ J. AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films*, p. 28.

²⁸ J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 27.

vérité conceptuelle de la philosophie »²⁹ et qui ouvrira à l'herméneutique. A nouveau, il s'agit de ne pas réduire la question de la vérité aux seules affirmations scientifiques. Reste qu'à cet égard, si le témoignage de l'art est trop fort ; « Il ne viendra en effet à l'idée de personne d'étendre la foi au progrès scientifique aux sommets de l'art », il est aussi trop faible :

dans la mesure où l'œuvre d'art ne cède pas au concept la vérité qu'elle incarne. Toujours est-il que la forme culturelle de la conscience esthétique était en train de pâlir tout comme la conscience historique et sa pensée des "visions du monde" ³⁰.

Ce qu'il fallait contrer par de nouvelles « visions ». Le cinéma donnerait à voir un monde rendu plus difficile à interpréter à cause d'une rationalité logico-scientifique réductrice de la raison elle-même, imprégnant toute l'existence humaine de ce travers réducteur et fonctionnel au nom d'une logique finalement politico-économique, consumériste. Ce serait la mission du cinéma de « rouvrir » la pensée, comme l'herméneutique gadamérienne tente de le faire en philosophie en prenant appui sur les Grecs, de la libérer des jugs qui réduisent la question de la vérité à un seul problème d'utilité publique. Le cinéma comme art a une capacité mondiale d'en montrer le caractère existentiel.

3.1.6. *L'ère poststructuraliste avec Gilles Deleuze*³¹

Les approches postérieures intègrent les critiques du post-structuralisme (ou postmodernisme), qui multiplie les points de vue et les références. Il apparaît ainsi que les analystes cherchent à la fois une méthode, un système dont ils puissent prouver l'efficacité et qui féconde de nouvelles théories³², et en même temps, ils sont davantage

²⁹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 15.

³⁰ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 15.

³¹ Voir D. ZABUNYAN, *Deleuze Gilles*, p. 209-213.

³² « Ce livre s'écrit donc à un moment où, largement institutionnalisée, l'analyse des films semble pourtant se chercher, hésiter entre différents supports méthodologiques et s'interroger sur sa visée. A la décennie soixante-dix, qui a vu le développement très rapide, sur tous les plans, des études cinématographiques à l'échelle mondiale, succède aujourd'hui une période où ces études, installées, ont davantage encore le souci de se légitimer pleinement, en égalant en sérieux et en rigueur les études humanistes plus traditionnelles (et parfois, en visant carrément à la science). Dans ce souci de légitimation, le geste le plus courant est l'emprunt de concepts, de méthodes, de champs théoriques à d'autres disciplines, ou plus souvent encore, à d'autres théories, constituées à propos d'autres objets (spécialement, mais pas uniquement, l'objet "littérature"). C'est ainsi qu'on a pu lire des analyses structuralo-marxistes, sémiopsychanalytiques, néo-formalistes, derridiennes, voire lyotardiennes, ou deleuziennes. Cet

conscients du contexte de production et de réception de toute œuvre d'art : ils ne se contentent donc pas de critères internes mais aussi externes. Gilles Deleuze fait partie de ces philosophes qui se sont consacrés à penser le cinéma autour de nouveaux concepts : *image-mouvement* et *image-temps* principalement³³.

Refusant de concevoir la philosophie comme une pensée « parlant de... », mais originant ses concepts « à partir de... », ayant donc comme préalable une plongée dans son objet, Deleuze, en écrivant les deux tomes de son œuvre sur le cinéma, s'immerge dans un corpus de citations de tous ordres. Elles sont filmiques d'abord, puis de critiques et de spécialistes universitaires de l'image cinématographique ensuite, sans oublier les films qu'il regarde et commente. Des concepts sont à l'œuvre (pour Deleuze, la philosophie est d'abord créatrice de concepts), qui « donnent à penser » quand bien même beaucoup de cinéastes ne se veulent pas philosophes et ne systématisent pas leur pensée. Leurs idées, dit Deleuze, s'expriment à travers des « "blocs de mouvements/durée" » d'où surgissent les images (percepts/affects). Il ne s'agit pas pour autant d'hierarchiser la philosophie par rapport au cinéma et aux arts en général, comme si le cinéma n'était pas encore une pensée, mais de trouver une articulation philosophie/cinéma qui serve de socle pour la pensée *sur* « les concepts que le cinéma suscite »³⁴. Ainsi la dimension de parole *sur ce que produit* le cinéma donne la possibilité aux réalisateurs de devenir philosophes³⁵. Il y a alors une élaboration de concepts à partir des *percepts* et *affects*, une autre manière d'aborder la réalité de l'image. Il s'agit, pour le critique qui regarde le film « d'extraire » les concepts des images du film contrairement à une approche théorique du film qui appliquerait ses concepts *sur* les images du film. Les classifications philosophiques des images d'un film ne vaudraient que pour celui-ci ou pour ceux qui

étiquetage est un peu facile, et nous n'insisterons pas – mais quelques-unes de ces analyses ont été, parfois, aussi caricaturales que leurs étiquettes ». J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 5.

³³ G. DELEUZE, *Cinéma. 1. L'image-mouvement* et du même auteur : *Cinéma 2. L'image-temps*.

³⁴ G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 365.

³⁵ « Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : ce sont eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks, qui ne voulait pas de théories, même Godard quand il feint de les mépriser ». G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 366. A tempérer sans doute. Si la philosophie a un rôle à jouer par rapport au cinéma, estime encore l'auteur, c'est parce qu'« aucune détermination technique ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même ». Ceux-ci doivent surgir de l'expérience du cinéma lui-même. G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 365.

lui ressemblent sans prétention d'exhaustivité. On reconnaît là une démarche essentiellement *inductive*. Le philosophe ne peut commenter que ce qu'il a vu, ce qu'il a ressenti.

Les deux volumes de Deleuze proposent aussi une lecture historique du cinéma qui met en jeu les concepts de *temps* et de *mouvement*. En effet, il existe une sorte de progressivité dans l'usage que le cinéma fait de ces éléments en passant de *l'image-mouvement* (Tome I) à *l'image-temps* (Tome II). Il met en évidence le fait que le mouvement, ou l'action n'est plus le point déterminant et le cède au temps. Le cinéma passe par une double étape : « de l'image-mouvement à l'image optique et sonore pure » qui met en crise l'image-action, puis « de l'image optique et sonore pure à l'image-temps ». L'entre deux de l'image-mouvement et de l'image-temps serait donc dans cette image *optique et sonore pure*. Ce passage n'est pas à identifier à un moment précis de l'histoire (la Seconde Guerre mondiale) ou à un auteur de cinéma ou à un type ou un genre cinématographique. Que veut dire notre auteur ?

Entre l'image-mouvement et l'image-temps, il y a beaucoup de transitions possibles, de passages presque imperceptibles, ou même de mixes. On ne peut pas dire non plus que l'une vaille mieux que l'autre, soit plus belle ou plus profonde. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'image-mouvement ne nous donne pas une image-temps. Elle nous donne pourtant beaucoup de choses à cet égard. D'une part l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique, le cours du temps : un présent successif suivant un rapport extrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir. (...) L'image-temps n'implique pas l'absence de mouvement (...) mais elle implique le renversement de la subordination ; ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui se subordonne au temps³⁶.

Deleuze souligne d'abord les rapports contrariés entre l'image-temps et l'image-mouvement. Dans l'image-mouvement, l'image-temps lui est subordonnée : le temps est perçu empiriquement et indirectement. C'est ce renversement que veut évoquer l'auteur, en s'appuyant sur des exemples de « raccords impossibles » chez Sergueï M. Eisenstein (Иван Грозный, *Ivan le Terrible*, 1944-103') ou des ralentis ou accélérés chez Jean Epstein (*La chute de la maison Usher*, 1928-59'). Deleuze y voit des *complications* entre l'image-

³⁶ G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 354-355.

mouvement et l'image-temps dans la mesure où les réalisateurs veulent, à ce moment-là, mettre en évidence un temps qui prend le dessus sur le mouvement. Ensuite Deleuze voit dans certains films des « relâchements de l'action », des espaces où l'action se morcelle, « espaces quelconques », ce qui ouvre des nouvelles « situations optiques et sonores pures » : ce sont des images « qui ne se laissent plus exprimer en termes de mouvement » (même si le mouvement n'a pas disparu, comme il le rappelle). Il y a comme un dépassement de la sensori-motricité, de l'image-mouvement, qui devient à son tour subordonnée à l'image-temps. C'est dans les films d'Ozu (1903-1963)³⁷ que Deleuze voit l'effectuation de l'image-temps pure, débarrassée des contradictions entre temps et mouvement. Ce passage est, pour lui, celui du cinéma *classique* au cinéma *moderne*.

Deleuze trouve dans cette évolution, ou dans ce devenir possible du cinéma une portée philosophique. La philosophie s'intéresse à ce que veut dire *penser*, et chaque époque apporte sa compréhension de la pensée sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité. L'époque moderne, caractérisée par « l'âge de l'image » est aussi celle du cinéma, en qui il voit un art de la pensée, du « fonctionnement » de la pensée par le rapport constant entretenu entre l'action et le temps³⁸. Mais si le cinéma des origines cherchait à sublimer la pensée par un choc esthétique qui devait élever l'esprit et faire du spectateur un homme nouveau, les dévoiements de la propagande de la Seconde Guerre mondiale et autres errances cinématographiques ont plutôt fait du spectateur un « voyant ». Après 1945, l'action elle-même semble grippée, les idéologies se sont consumées, l'action politique a perdu son fondement. Le *voyant* est un être passif qui a grandi dans la perception de l'horizon du temps qui constitue la modernité, là où l'action lui paraît morcelée et dérisoire. Il reste fixé sur cet en-deçà de l'action sans prendre en considération qu'il risque de devenir un automate, – comme un film serait un « automate spirituel » – un jouet de forces qui le manipulent. Cette « faculté de voir » qui « ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même, hors du savoir, hors de l'action » peut être exploitée par des totalitarismes possibles. Une rupture de lien

³⁷ Qui influencera un Wim Wenders (1945-...) par exemple. Voir son documentaire *Tokyo-Ga* (1985-92'), sur Ozu.

³⁸ « C'est pourquoi la pensée, comme puissance qui n'a pas toujours existé, naît d'un dehors plus lointain que tout monde extérieur, et, comme puissance qui n'existe pas encore, s'affronte à un dedans, un impensable ou un impensé plus profond que tout monde intérieur ». G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 363.

entre l'homme et le monde, une faille, la saisie d'un « intolérable », est ce qui caractérise la modernité et fait de l'homme ce voyant passif dans lequel il ne peut plus saisir de relation de salut vis-à-vis du monde, ou de sublime vis-à-vis de l'esthétique. Le cinéma pourtant se maintient par « une subtile » issue comme un moyen de maintenir le lien de croyance entre l'homme et le monde rejoignant ainsi Tarkovski dans sa perception du rôle spirituel du cinéma dans la modernité pour rendre « du temps » à l'homme, de l'idéal à son expérience de la vie.

3.1.7. *Échec de la contre-culture ?*

La *Nouvelle Vague* a laissé place, entretemps, à l'*Entertainment* généralisé avec un triomphe du classicisme mais qui en délaisse souvent les possibilités artistiques. Les productions se tournent de plus en plus vers des films de genres, en donnant à ce mot des sens divers : sens classique (thriller, science-fiction, policier, etc.) et liés à des populations particulières (enfants, ados, etc.). Le film est conçu en fonction d'un certain public et de certaines attentes, de certains désirs, de certaines pulsions ; la logique économique y trouve son compte (comme dans les grandes franchises des jeux vidéo qui utilisent la violence comme une « valeur sûre »), souvent au détriment de la quête d'universalité et du souci culturel. Les chaînes de télévision en sont le miroir quotidien, réinterprétant la place d'une fiction dans le contexte plus pressant du besoin d'images comme besoin de communication et exutoire des passions. Les réseaux sociaux jouent enfin un rôle important : la publicité d'un film par exemple se fait de plus en plus directement par les internautes eux-mêmes³⁹. Cette complexité de l'approche invite sans doute plus que jamais à un retour à la réflexion philosophique sur l'esthétique et l'éthique. Elle a comme arrière fond une crise plus générale de l'interprétation de la réalité, dont le besoin de distraction est un symptôme devenu alarmant, exprimant la fuite d'un monde devenu trop difficile à vivre⁴⁰.

³⁹ Et certaines productions s'en inspirent : la télé réalité exposée de manière fictive, soit dans les moyens de production eux-mêmes : *Boyhood* de Richard Linklater (2014-165') : qui pose la question ultime : peut-on toute sa vie être l'acteur de son propre film ? Ou est-on saisi par une réalité qui nous dépasse ? Les deux dernières répliquent sur le sens de l'existence sont éloquentes : « "Tu sais tout le monde dit de saisir le moment. Je pense que c'est plutôt l'inverse. C'est le moment qui nous saisit" dit une amie de Mason (Ellar Coltrane). Il répond : "Je suis d'accord. C'est constant. Le moment c'est toujours maintenant" » (153'). Les regards s'échangent, c'est le moment de l'amour. Mais le temps n'est-il que « moment » ?

⁴⁰ Olivier Servais, professeur à l'École des sciences politiques et sociales de l'UCL explique le recours aux jeux vidéo « pour échapper au pessimisme ambiant du monde réel ».

Ce qui nous invite une fois encore à poser les limites de l'analyse structurale⁴¹ :

La sémiologie et l'analyse du film avec elle, ne seront jamais des sciences expérimentales, parce qu'elles n'ont pas affaire à du *répétable*, mais à l'infiniment singulier (ce qui est répétable dans les sciences sociales est toujours partiel par rapport aux phénomènes)⁴².

Cette notion d'unicité ne pouvait que résonner avec l'idée qu'au-delà des conventions filmiques, le réalisateur se pose en auteur et qu'ultimement l'artiste exprime quelque chose de soi qui rejoint le souci d'autres dans un dialogue infini, telle que la pensée l'est pour elle-même. Son travail, dans le meilleur des cas, suscite l'intérêt par son originalité. Sa manière de travailler exprime une « politique », il poursuit des formes qui se prêtent plus ou moins à une théorie. Tarkovski, qui travaille à partir des années 1960, fait partie de ce courant-là, mais reste pourtant original par rapport à d'autres, proposant un cinéma du signe (au sens de la *Nouvelle Vague*) plutôt qu'un cinéma des signes (au sens linguistique et sémiologique). Le premier terme renvoie à la quête de l'artiste lui-même qui ne sait pas ce qu'il cherche avant de l'avoir trouvé, le second analyse le langage utilisé (signifiant/signifié), avant de s'interroger sur sa signification. Finalement le débat Saussure/Peirce conduit aujourd'hui à trouver une position arbitrale résumée par Dominique Château :

On est alors ramené une fois de plus à la dualité de la sémiologie des systèmes de communication et de la sémiotique des signes dans le monde. Nul doute que le formalisme de la première soit aujourd'hui délaissé, comme une sorte de schématisme statique qui peine à faire parler les signes réellement actualisés dans les films – et cela si l'on excepte les moments de l'analyse filmique où le besoin d'encadrer le travail est préférable aux simples associations d'idées, quelque brillantes qu'elles puissent être. En revanche, la prise en compte de la

<http://www.lalibre.be/light/societe/ils-plongent-dans-les-jeux-video-pour-echapper-au-quotidien-trop-noir-57164b2735708ea2d4b3eefe> (Page consultée le 29/04.2016).

⁴¹ R. ODIN, *Dix années d'analyses textuelles du film* dans *Linguistique et sémiologie* 3, a évoqué quatre limites fondamentales : 1. Ce type d'analyse, comme nous l'avons dit, concerne surtout des films de facture classique, 2. Il favorise « l'amour de la dissection pour la dissection », « faute de savoir ce que l'on recherche », 3. Cette approche est « excessivement oublieuse du contexte (production et réception) » 4. « Elle court le risque de réduire le film à son système textuel ». Jacques Aumont et Michel Marie, qui évoquent ces limites soulignent malgré tout le bénéfice de la sémiologie et de l'analyse textuelle qui « nous ont rendu sensibles à l'idée qu'un texte se compose de chaînes, de réseaux de signification qui peuvent être internes ou externes au cinéma – bref, que l'analyse n'a pas affaire à un filmique, ou à un cinématographique "pur", mais aussi au symbolique ». J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 89.

⁴² J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 29.

sémiosis par laquelle le film à la fois emprunte des signes au monde, les métamorphose dans son contexte spécifique et les fait parler du monde réel autant que de mondes possibles, demeure l'objectif d'une réflexion sur ou avec le film, si du moins son analyse, plus qu'un simple jeu, entend elle-même participer de la *sémiosis* humaine⁴³.

3.1.8. « Les pensées figurales de l'image »⁴⁴

Nous aurons l'occasion plus loin de découvrir la pensée de Metz comme une tentative de formaliser le matériau filmique et de faire le bilan de ce qu'une telle approche peut apporter à l'étude du *Sacrifice* et ce qu'elle maintient en retrait. Deleuze nous a déjà mis sur la piste d'une nouvelle approche qui va rassembler différents auteurs : la pensée figurale de l'image. Le philosophe insistait sur la capacité de l'image à générer des concepts, ce que Jacques Aumont reprendra comme titre de son ouvrage : *A quoi pensent les films ?* Différents auteurs, disions-nous vont approfondir l'idée de l'image comme source d'un savoir propre, à distinguer du langage et de la parole comme capacité à décrire l'image. Outre Deleuze et Metz⁴⁵, citons Ernest Auerbach, Didi-Huberman, Hubert Damisch, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Philippe Dubois, François Ost, Luc Vancheri, Bruno Girard. Il faut encore convoquer Roland Barthes et sa critique de la *représentation*, un système fermé qui ne laisse pas apparaître le *filmique* (ce qui ne peut être décrit). Nous suivrons les apports de ces penseurs à travers le travail de Luc Vancheri.

L'archéologie de cette pensée se situe dans *L'interprétation des rêves*, où Freud découvre progressivement, à travers la dynamique de deux topiques (*Inconscience*, *Préconscience*, *Conscience* d'une part, puis *Ça*, *Moi*, *Surmoi*), l'émergence d'images dans la position du dormeur. C'est que des images se forment, à partir de pensées latentes qui ne sont plus soumises à la censure dans la conscience endormie de celui qui rêve, expressions d'un désir refoulé. Mais ce qui importe

⁴³ D. CHÂTEAU, *Sémiologie*, p. 634. *Sémiosis* est un terme peircien : « mouvement d'avancée du signe vers le surgissement d'un nouveau signe », ce mouvement étant théoriquement sans fin, d'où l'expression : *semiosis ad infinitum* ». Voir : (en ligne) <http://www.jeanfisette.net/publications/semiosis.pdf> (Page consultée le 25/09/ 2015).

⁴⁴ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*.

⁴⁵ Dans *Le Signifiant imaginaire* qui rencontre trois mondes de pensée : « L'essentiel de son entreprise peut être lu comme la résultante des opérations menées à la croisée d'un champ artistique à définir, le cinéma, d'un espace théorique à construire, la sémiologie, et d'une discipline à réévaluer, la psychanalyse ». L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 67.

pour les tenants de la pensée figurale, c'est que l'image en question reste toujours en deçà de pouvoir être décrite. Il faut donc rendre à l'image sa capacité d'évoquer un monde, sa capacité figurale. Il est à noter brièvement que Metz, dans le *Signifiant Imaginaire*, explorant à son tour la pensée psychanalytique a contribué à son tour à l'idée de *figure*. Précisément, parce que l'image résiste à sa description, ou, pour le dire autrement, parce que la description d'une image n'est pas l'image elle-même ; elle n'est donc qu'une idée qu'il faudrait toujours vérifier empiriquement – ce qui est impossible pour des images de rêve – il faut alors engager l'analyse, c'est-à-dire engager, comme le dit le verbe *analuein* (dissoudre, et originellement « délier »), un effort qui permette « le partage du sens et des liens, qui tiennent fermée la réalité qui s'est énoncée sous la forme d'une énigme »⁴⁶. Cet effort de Freud a dépassé son objet et se trouve être au cœur d'un processus rationnel plus général qui tient compte du fait que « des signes ont besoin de la parole pour se faire reconnaître »⁴⁷, ce qui n'est pas sans évoquer ce que Ricœur évoquait dans le *Symbole donne à penser*, à savoir que « là où un homme rêve et délire, un autre homme se lève et interprète »⁴⁸ et plus loin encore l'exercice interprétatif de la tradition biblique qui invite à comprendre et interpréter la vision des prophètes. « Comprends-tu ce que tu lis ? » (Ac 8,30), lorsqu'il s'agit de figures. Pour Freud, « Il faut écouter et non plus voir. Bien plus encore, il faut apprendre à faire parler »⁴⁹.

Ce travail de l'analyse qui implique de prendre en compte un refoulé (une énergie, une force qui forge les images) et une prise de conscience sur les résistances, de l'ordre de accomplissement dit Ricœur, ouvre à l'herméneutique. Mais les deux ordres usent de la même stratégie : « les rapports de force s'annoncent et se dissimulent dans des rapports de sens, en même temps que les rapports de sens expriment et représentent les rapports de force »⁵⁰.

Cette perspective peut trouver son chemin dans l'analyse de images de l'art, à condition de se rappeler que les images de rêves contiennent leur accomplissement, celui du désir, et ne se confondent pas avec la réalité, ce qui n'est pas le cas des images de l'art comme le

⁴⁶ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 51.

⁴⁷ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 52.

⁴⁸ Voir 2.2.5.

⁴⁹ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 52.

⁵⁰ P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, p. 167.

rappelle Hubert Damish. Celles-ci sont plutôt de l'ordre d'une *manifestation imagée et concrète*, dit à sa suite Luc Vancheri. Ce qui rapproche donc les images de rêve et celles de l'art, c'est leur *procédés de figuration* (il ne s'agit pas d'appliquer une analyse freudienne aux images de l'art, celui-ci s'y est essayé sans grande fortune).

Les images ont leur « opacité » qu'il ne faut pas méconnaître. Par des procédés semblables à la condensation, au déplacement, par leur mise en jeu de la métaphore ou de la métonymie, elles laissent apparaître le figural comme « mobilité psychique dans sa généralité », c'est-à-dire la force et l'énergie de l'image. Enfin, « Le montage s'est imposé comme une forme majeure de l'écriture figurale, celle à partir de laquelle métaphore et métonymie se laissent reconnaître plus aisément »⁵¹.

« Il n'y a pas d'œuvre véritable sans une certaine violence faite au langage », résume Luc Vancheri contre la prétention du langage à « résorber tout l'activité poétique des œuvres »⁵². De son côté, Jean-François Lyotard affirme que « l'œil est dans la parole »⁵³. Le désir de comprendre, la distance qu'implique le langage permet à l'analyse d'éprouver sa force, et la force de l'image elle-même qu'elle tente de circonscrire à travers les mots : il y a dans le langage une pulsion qui le met en mouvement, c'est son « œil ».

Parler de « force », après avoir parlé de désir chez Freud, ou de sensation, c'est rappeler encore que l'image du rêve est une « régression » vers les profondeurs psychiques. Du coup, « l'image ne se résume pas à sa fortune symbolique et à son pouvoir de symbolisation, mais elle introduit sa figuration et les procédés dont elle relève au titre d'une grande symptomatique »⁵⁴. Ces images ne doivent pas tant être *déchiffrées* que *déliées* souligne de son côté R. Barthes. Luc Vancheri commente : « Ce que fait entendre la figure, c'est l'impossibilité d'arrêter le sens sur quelque face du texte que ce soit » (mais aussi de l'arrêter à la volonté de l'auteur, ou de ses « hypostases » qu'on peut lui substituer ; la société, l'histoire, la psyché, la liberté). L'écart sert cependant aussi un dessein politique :

⁵¹ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 72.

⁵² L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 77.

⁵³ J.-F. LYOTARD, *Discours, Figure*, p. 13.

⁵⁴ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 50.

« elle relève d'une conception politique de la littérature et de l'art, une conception proprement révolutionnaire qui rejette Dieu, la raison, la science, la loi »⁵⁵. Bref, c'est *la mort de l'auteur*, (et de toute forme de transcendance rajoute Jacques Aumont). La sémiologie est « un projet de subversion » dit Barthes, dans mouvement de pensée qui cherche surtout à délier la manière dont la société enveloppe idéologiquement « les savoirs, les sentiments, les conduites, les valeurs ». Nous montrerons qu'en ce qui concerne Tarkovski, on ne peut séparer l'œuvre de son auteur – même s'il est toujours possible d'analyser et d'interpréter le film sans y faire recours – que l'histoire et le contexte de sa production sont importants, et que Tarkovski engage un dialogue avec le spectateur à qui il laisse le dernier mot interprétatif (Frank Damour) : de multiples ouvertures, pour répondre à la critique de la représentation de Barthes, sont maintenues, voire même indécidables. C'est que, chez Tarkovski, le mot et l'image, le réel et le rêve ne sont pas des réalités opposées ou séparées, ou encore principiellement en conflit : ce sont plutôt les temps modernes qui, par la raison, en ont introduit la *distinction irréconciliable*, en témoigne la nostalgie (au sens d'idéal) de la citation : « Au commencement était le Verbe » (Jn 1,1) dans *Le Sacrifice* que nous commenterons abondamment, au commencement et à la fin du film.

Didi-Huberman, dont nous avons cité en exergue de la thèse les mots : « Pour savoir il faut s'imaginer », trouvés en exergue d'un livre de photographies consacré aux victimes de la grande terreur en Russie (1937-1938), intègre dans son travail sur la figure la dimension « d'opacité » évoquée plus haut. C'est que la réflexion sur la figure introduit la question de la ressemblance et de la dissemblance, comme la théologie de l'icône y invitait déjà, ainsi que l'exégèse des pères. Bruno Girard introduira lui la notion « d'anti-figure » dans sa thèse⁵⁶. Didi-Huberman rappelle que pour Fra Angelico, figurer quelque chose ce n'est pas lui donner son aspect visible, comme nous pouvons le penser aujourd'hui, mais au contraire « s'écarter de l'aspect, le déplacer, décrire un détour hors de la ressemblance et de la désignation, bref entrer dans le domaine paradoxal de l'équivoque et de la dissemblance »⁵⁷. Celle-ci comporte une « efficacité phénoménologique » en ce qu'elle est toujours ouverte sur l'avenir de

⁵⁵ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 85.

⁵⁶ Voir 1.4.4.

⁵⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, p. 12.

l'interprétation. L'hésitation du sens annonce ce qui doit encore advenir, et en cela évoque bien un motif tarkovskien récurrent. Cette compréhension de la figure peut être reliée à la pensée des pères de l'Église, qui concerne la relation entre des éléments distants dans le temps (comme Godard en parlera aussi à propos du cinéma : mettre ensemble des éléments séparés les uns des autres) : « l'organisation du temps est cela même qui produit les figures »⁵⁸. Avec Tertullien (160-220), « la chrétienté fit de ce terme une prophétie réelle : *Figura* devint un fait concret, historique, qui représente et annonce un autre fait tout aussi concret et historique »⁵⁹. Entre les deux, il y a « concordance, une certaine ressemblance, un certain déplacement aussi ». Il faut donc parvenir à penser les relations entre les deux, ce qui introduit le concept *d'économie* : « Pour pouvoir envisager un monde radicalement fondé sur la visibilité, à partir de la conviction de l'invisibilité de ce qui fait son essence et son sens, il fallut produire une pensée qui mit en relation le visible et l'invisible (...). L'économie fut le concept de leur vivante articulation »⁶⁰. Donc, outre la dimension de *relation*, il faut encore ajouter celle de *virtuel* et de *dissemblance*. Daniel Arasse s'en fera l'écho, nous le montrerons plus loin. La figure suppose tout un « réseau des renvois ». « Isolé, le signe n'a plus de sens, il n'est plus qu'une forme, il n'a pas de figure, car la figure n'est pas dans le signe, elle est toute entière dans les relations que les signes entretiennent entre eux ». Cette question du réseau ne rend pas vain le travail herméneutique, à condition d'accepter que « le sens des figures est multiple et non univoque »⁶¹. Telle semble être la condition de l'image du mystère que le tableau a charge de configurer. Elle le fera mieux « par voies d'indices, de détours, de traces »⁶² qu'en voulant montrer, ou représenter.

Si l'image a ce pouvoir d'évoquer la réalité, ou de donner impression de la réalité, elle a aussi le celui d'en manifester la distance : elle n'est pas cette réalité qu'elle montre, elle ne fait que l'évoquer, parce qu'elle invite à la penser, parce qu'elle en est une pensée ou une interprétation elle-même (de cette réalité)⁶³, et jamais

⁵⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, p. 115.

⁵⁹ B. GIRARD, *Le corps absent*, p. 99.

⁶⁰ M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, Économie*, p. 15.

⁶¹ B. GIRARD, *Le corps absent*, p. 99.

⁶² G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, p. 235.

⁶³ « A. Tarkovski ne monte pas pour donner du sens, il monte pour interroger le sens » dit B. GIRARD, *Le corps absent*, p. 101.

fixée. Tel est le paradoxe : sans se confondre avec la réalité, l'impression qu'elle produit s'impose comme une évidence. En l'enregistrant mieux que la mémoire – on retrouve le rapport particulier que l'image entretient avec le temps au cinéma, comme capacité de figures qui se déploient dans le temps – elle peut produire ce choc qu'éprouva Jorge Semprun en voyant des images de Buchenwald où il avait vécu deux ans :

Soudain, dans le silence de cette salle de cinéma, (...) ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran. (...) Les images grises, parfois floues, filmées dans le sautilllement d'une caméra tenue à la main, acquéraient une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas (...) Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérent à toute image cinématographique, même la plus documentaire, l'estaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes⁶⁴.

Tarkovski, comme Orson Welles dans *The Stranger* (1946), introduit parfois dans ses films des images réelles. On sait que lors du montage de *Miroir*, cherchant des images d'actualités, Tarkovski eut comme un choc en découvrant des images du Lac Sivas où tant de soviétiques avaient trouvé la mort dans une contre-offensive catastrophique en 1943. Il commente : « Il y avait là une image d'une force dramatique inouïe, qui semblait m'appartenir, m'être personnelle, comme si je l'avais portée en moi, ou en avais moi-même souffert »⁶⁵. Il introduira ces images dans *Miroir*, comme si leur pouvoir d'évocation demeurait intact : leur figure se manifestant dans le film.

Jacques Aumont, dans *À quoi pensent les films ?* va dans le même sens : « Je proposerai donc de ne pas commencer par chercher dans une image la trace des dictionnaires, des grammaires, des rhéoriques au nom desquels elle a été façonnée. Une image est capable de dire une chose par elle-même »⁶⁶. Et ainsi définit-il le figural : « le figural, c'est donc dans l'image (...) ce qui vit sa vie, de manière inattendue, irréductible à toute narration et à toute représentation, la part d'*opsis* pure de toute *mimesis* »⁶⁷. Luc Vancheri commente en disant qu'à la différence de l'image de rêve, l'image figurale n'exclut pas la fiction

⁶⁴ G. SEMPRUN, *L'écriture et la vie*, p. 261.

⁶⁵ TS, p. 154.

⁶⁶ J. AUMONT, *À quoi pensent les films*, p. 45.

⁶⁷ J. AUMONT, *À quoi pensent les films*, p. 26.

herméneutique, elle peut être dirigée. Narrativité et images figurales ne s'excluent pas, y compris dans l'analyse. La figurabilité de l'image n'est elle-même accessible qu'à partir de l'analyse qui la rend visible ; au-delà du représentatif et de l'expressif. Toutes les images construites (rhétoriques, poétiques), renvoient à la rationalité qui les a mises en œuvre, et donc au langage. La figurabilité échappe même à sa mise en image : il s'agit plutôt d' « une réalité filmique qui reflue, hors de tout système codique » et fait appel à des références transversales. Enfin le privilège des images de l'art est :

de mettre en contact des régimes jugés hétérogènes ou contradictoires, de composer avec des formes lacunaires et inachevées, de conduire et de tresser les lignes de signification détachées de l'ordre de la représentation⁶⁸.

L'analyse figurale puise naturellement dans ce fonds d'images picturales que lègue l'histoire de l'art ; la figure émerge souvent de la comparaison avec un tableau plus ancien où elle puise une part de son intelligence. Nous verrons que c'est aussi le cas chez Tarkovski. C'est donc naturellement que nous pouvons interroger un historien de l'art : là aussi la question de l'analyse et de l'interprétation invite à la confrontation des imaginaires. .

3.2. Qu'est-ce qu'interpréter ?

3.2.1. *La capacité de voir*

Daniel Arasse, historien de l'art, rappelle dans un de ses ouvrages, *On n'y voit rien*, un principe fondamental dans le travail interprétatif : se confronter personnellement et directement à l'œuvre d'art en vue d'une expérience sensorielle et esthétique, avant tout a priori critique, avant toute lecture sur l'œuvre⁶⁹. Il faudrait pouvoir regarder une œuvre toujours à neuf, comme si c'était la première fois qu'on la voyait. Est-ce réellement possible ? Tout regard n'est-il pas culturellement conditionné ? Que veut-dire regarder « à neuf » un objet d'art ? Et pourquoi cette exigence ? Est-on capable au temps de la postmodernité qui met en question le rapport à l'histoire (au risque de le réduire à la contemporanéité), de voir et de comprendre une œuvre de la Renaissance ou du Moyen-Age, sans lui donner a priori

⁶⁸ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 149.

⁶⁹ Si tant est que cela soit possible, n'aborde-t-on pas toujours une œuvre en fonction non seulement d'un certain bagage culturel et intellectuel, mais aussi par une « capacité » perceptive, liée à une sensibilité ?

des significations anachroniques ? Par ailleurs, comment interpréter sans avoir recours aux textes déjà écrits, au point de se laisser surprendre par la capacité d'une œuvre à évoquer quelque chose de neuf, qui donne sens aujourd'hui, parfois davantage qu'hier ?⁷⁰

Ce que je trouve plus significatif, c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour *voir* (Ndlr : c'est l'auteur qui souligne) ce qui se passe dans le tableau. Les étudiants pourraient en témoigner : il y a longtemps que je le commente de cette façon. C'est peut-être là l'essentiel de ce qui nous sépare. On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais pas confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer⁷¹.

Tarkovski et Gadamer y ont aussi insisté : la première expérience que fait l'homme devant l'œuvre d'art n'est pas, a priori, celle de la conceptualisation. Une œuvre d'art n'a pas à entrer dans des catégories a priori critiques de l'esprit ni à être réduite à une dimension subjective, comme dans la pensée kantienne. Elle s'éprouve d'abord, elle suscite la curiosité et en cela suspend toute idée qui réduirait l'expérience humaine à des prolégomènes logiques. Il y a danger par exemple de vouloir réduire une époque de l'histoire de l'art selon un sens unique, qui ne tiendrait pas compte d'éléments contradictoires ou paradoxaux. Pour Daniel Arasse, Ernest Hans Gombrich est le tenant de cette compréhension unilatérale qui occulte la plurivocité souvent présente dans les œuvres et qui ne se révèle que par des lectures croisées. Entre le risque de surinterprétation d'un sens qui n'aurait pas de racine matérielle ou historique, et la réduction précisément à un contexte historique donné, une réelle marge de manœuvre existe pour l'interprète : un sens ne cache-t-il pas souvent d'autres sens ? C'est d'autant plus vrai sur le plan symbolique⁷². Ricœur le rappelle aussi quand il parle du symbole, toujours « à double sens ».

D'autre part, cette approche de Daniel Arasse rappelle que si une œuvre (visuelle) ne peut trouver son sens que par son interprétation textuelle, elle est en péril d'être sans cesse incomprise (il faut d'ailleurs accepter qu'il puisse ne pas y avoir d'interprétation

⁷⁰ Beethoven explique, à propos de son dernier quatuor, mal reçu par la critique et le public, qu'il ne l'a pas composé pour son époque mais pour l'humanité future.

⁷¹ D. ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 23.

⁷² Selon le mot de C. METZ : « Il y a toujours du sens derrière le sens », dans *Le Signifiant Imaginaire*, p. 334-337.

possible). In fine, il se pourrait bien qu'un chef d'œuvre soit d'autant plus intemporel qu'il ne se laisse pas réduire en diverses significations par ceux qui l'interprètent mais continue à interroger sans que la raison puisse rendre compte une fois pour toutes de l'étonnement qu'il suscite. Une position radicale serait de penser qu'une œuvre comme celle de Tarkovski est inanalysable et ininterprétable, qu'on s'égare à vouloir à tout prix rendre compte de la multiplicité des références, voir même d'un sens à l'image⁷³. Il n'y aurait, selon nous, aucun risque d'attribuer un sens définitif à une œuvre artistique d'envergure : de génération en génération le film, le tableau, échappent à ceux qui croyaient ou pensaient l'avoir cerné une fois pour toutes, que ce soit dans son ensemble ou dans ses détails. De nouvelles générations, l'éprouvant dans leur propre contexte, lui attribuent de nouveaux sens, se l'approprient⁷⁴, d'autant qu'elles disent « c'est bien » comme le dit Gadamer. Il n'y a point de danger que les chercheurs capturent le sens de l'œuvre une fois pour toutes. Il n'y a qu'un seul danger : que l'œuvre ne soit plus lisible et interprétable par *incapacité* de voir, risque que la postmodernité fait courir en rompant avec les traditions historiques de lecture et d'interprétation. Ricœur le signalait aussi : là où il y a l'oracle, surgit l'interprète.

Pour l'historien de l'art, il s'agit d'appuyer, de fonder son travail interprétatif sur une large documentation, qui elle-même s'appuie sur les possibilités d'interprétation liées aux contextes historiques. C'est donc aussi l'étendue de la recherche qui fera la différence, grâce une capacité, jamais atteinte auparavant dans l'histoire, d'avoir accès, par des inventaires et des catalogues, à une iconographie toujours plus fouillée et accessible d'une même époque ainsi qu'à leurs commentaires. Arasse montre ainsi à quel point les détails font parfois la différence, comme la signification de la présence d'un escargot sur le bord d'un tableau sur *l'Annonciation* (vers 1470-1472) de Francesco del Cossa (vers 1436-1477/1478). Ce détail a été peu remarqué par la critique contemporaine, mais il signifie à lui seul la conscience du peintre que la toile qu'il peint *n'est pas* la représentation de l'événement historique voire spirituel de la visite de

⁷³ M.-J. MONDZAIN, *Tarkovski : incarner à l'écran*, p. 8 : « Nulle part jamais le sens n'est à personne. Le sens n'est pas dans l'image, ni dans un lieu, pas plus que chacun de nous n'occupe pleinement un lieu qui serait sa place ».

⁷⁴ Sujet d'une conférence en ligne de D. ARASSE : (en ligne) http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/interpreter_l_art_entre_voir_et_savoirs.1226 (Page consultée le 17/09/2014).

l'Ange à Marie⁷⁵. Sans compter que l'escargot *n'y voit rien*... l'image constitue une mise en garde vis-à-vis du spectateur.

Deux positions donc se complètent : prendre en compte de que dit l'image (ce qui ouvre à l'analyse et l'interprétation), et ce auquel elle renvoie, l'invisible, y compris lorsqu'elle interroge son mode de représentation de la chose vue par le spectateur, qu'est aussi le peintre. Les peintres ne sont donc pas naïfs. Mais l'inadéquation avec la chose vue ne leur fait pas renoncer pour autant à peindre, elle conjoint au mieux la conscience d'une distance avec le goût d'une proximité. De l'invisible à la vision, ou de la vision à l'invisible, tel s'exprime un (faux) dilemme contemporain que les artistes se gardent souvent de résoudre pour laisser ouvert le regard.

3.2.2. Comment voir ?

Que voit-on dans un film ? Qu'en retiendrons-nous après l'avoir visionné ? Pourquoi tel film mériterait-il d'avoir une place dans l'histoire et gagnerait-il à être regardé par les générations suivantes ? Une des fonctions de l'analyste et de l'interprète vis-à-vis du public est d'attirer son attention. Que cherchons-nous à voir dans un film que nous ne voyons en réalité ? Voilà qui, d'une manière ou d'une autre, pose la question de la méthode, que nous avons déjà explorée par ailleurs, mais à laquelle il est impossible d'échapper. Le mieux est d'essayer d'être soi-même au clair avec sa propre entreprise. Si l'interprète a une visée particulière il faut que la méthode qu'il utilise soit en harmonie avec cette visée.

3.2.2.1. Description et observation

Parler d'un film, c'est d'abord le décrire. Nous retrouvons cette fonction herméneutique fondamentale. La *description* est d'abord factuelle (ce qu'on voit dans une image, une scène, une séquence, dans l'ensemble du film) et concerne les éléments techniques : cadrage, distance focale, composition du plan, couleurs, sons, mise en scène, mouvements de caméra, etc. *L'observation* apporte un élément de précision, porté par un questionnement, une problématique, un

⁷⁵ Sur la démonstration de l'argument, voir D. ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 43-47. « Sur le bord de la construction perspective, sur son seuil, l'anomalie de l'escargot vous fait signe ; elle vous appelle à une conversion du regard et vous laisse entendre : vous ne voyez rien de ce que vous regardez. Ou plutôt, dans ce que vous voyez, vous ne voyez que ce que vous regardez, ce pour quoi, dans l'attente de quoi vous regardez : l'invisible venu dans la vision ». D. ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 55.

étonnement, et engage déjà l'interprétation : c'est la disposition à considérer la manière dont les éléments filmiques sont mis en œuvre qui contribue à leur sens. La description et l'observation transforment l'idée ou l'impression première que l'on peut avoir d'un film et évitent une interprétation trop rapide. Plus ce que l'on voit est précis, moins il y a de risque d'une interprétation purement subjective, ou mal fondée.

3.2.2.2. De la vision de l'image à son interprétation

S'il y a une vraie limite à passer de l'image à la description de l'image, le temps de la description – comme celui de l'analyse et de l'interprétation, temps toujours second par rapport à l'expérience – est de toute façon appelé à surgir à un moment donné ou à un autre. Invitation est faite à raconter ou à s'approprier une œuvre, ce qui en est la destination finale... S'il ne faut pas minimiser un écart parfois très difficile à franchir, on peut cependant voir à quel point une distinction trop radicale conduit à une impasse, autant que la volonté de la description exhaustive qui nierait la distinction *image et parole* elle-même.

Raymond Bellour affirmait que le texte filmique est "introuvable", au sens où il est incitable. Alors que l'analyse littéraire rend compte de l'écrit par l'écrit, l'homogénéité des signifiants permettant la citation, l'analyse filmique, dans ses formes écrites, ne peut que transposer, transcoder ce qui relève du visuel (...), du sonore (...) et de l'audiovisuel (rapports des images et des sons). On a pu voir certaines analyses poursuivre vainement le mythe de la description exhaustive du film. Entreprise vouée évidemment à l'échec. Si la complexité de l'objet-film conduit en effet à se poser avec rigueur le problème de sa description par le langage et de ce qu'on y intègre, sa nature pluricodique interdit de songer à une quelconque "reproduction" verbale⁷⁶.

Pour autant, peut-on se passer d'un tel effort, d'un tel essai ? Rien ne pourrait-t-il s'écrire ou se dire sur ce qui n'est pas de l'ordre de la parole ? N'est-ce pas justement la fonction du langage de parler

⁷⁶ A GOLIOT-LETE, F VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 6. Ce qui amène l'auteur à envisager une question tout aussi radicale, en tant qu'obstacle psychologique : à quoi bon vouloir comprendre un film, pourquoi en pratiquer l'analyse ? Ne suffit-il pas de le voir ? Cette question est d'autant plus vive qu'elle fonde l'esthétique elle-même, basée sur une expérience sensorielle, mais en la dépassant. « L'enjeu de l'analyse, c'est peut-être de renforcer l'émerveillement du spectateur lorsqu'il mérite de l'être, mais d'en faire un émerveillement actif » (p. 8).

d'abord de ce qui n'est pas lui (une *langue* s'accomplit dans un *dire* chez Gadamer) ?

3.2.2.3. Associations

La richesse interprétative ne peut être muselée par un cadre ou une grille d'analyse rigide qui laisserait de côté des pans entiers d'un film qui n'y entreraient pas. La description et l'observation transforment la perception que l'on a du film et préparent l'interprétation. Un certain nombre d'associations voient le jour (du signe surgit un autre signe comme le dit Peirce).

C'est par un certain nombre d'associations, de confrontations, de comparaisons et de questions que s'effectue cette transformation. Mais qu'entend-on par associations, confrontations, et autres mises en relation ? Ces opérations peuvent prendre des formes très variées. Il pourra s'agir concrètement d'associer entre eux des éléments du film. Ainsi, sans sortir de l'objet, l'auteur de l'analyse rapproche par exemple des images qui se ressemblent ou au contraire s'opposent ou encore, pour une raison ou une autre, se répondent, et il construit des réseaux de signification à partir de la description et de l'observation. Il pratique alors ce que l'on appelle l'analyse interne⁷⁷.

Les associations mentales qui s'opèrent spontanément entre différents plans ou séquences du film font parfois appel à des données hors du film qui peuvent mettre en lumière ce que l'on étudie. Ce recours externe montre à quel point le cinéma a évolué en dialogue constant avec la culture qui l'environne.

Mais, selon les visées de l'analyse, il pourra également choisir d'associer les données observées dans le film à des éléments extérieurs – de théorie du cinéma, d'esthétique, de philosophie, d'histoire, d'histoire du cinéma, de sociologie, de sciences cognitives, de psychologie – ou encore à un autre film, un tableau, un roman..., les œuvres constituant potentiellement des objets mais aussi des outils d'analyse. Cette variété des outils montre bien que toute grille d'analyse est vaine par définition et que la méthode, d'une certaine manière, se réinvente un peu à chaque nouvelle expérience⁷⁸.

⁷⁷ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 13.

⁷⁸ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 13.

3.2.3. Que prendre en compte dans le film ?

Cette approche ouvre la possibilité d'un questionnement théologique à partir de l'observation et de la description de certaines séquences de films de Tarkovski. Il faut être au clair sur une *visée*, qui devra être mise à l'épreuve du visionnage des films. Certaines « idées en analyse de film »⁷⁹ ont une résonance théologique. Il faut en particulier noter en schématisant quelque peu, que les derniers films de Tarkovski (*Stalker*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice*) tracent une ouverture aux conditions de la foi, ou de la possibilité de la foi comme ouverture ou sens de l'être⁸⁰. On voit apparaître dans le dernier film de Tarkovski quelque chose qui ressemble au don de soi pour le salut du monde, comme acte transcendant et religieux. Les trois films se déroulent sur un arrière-fond apocalyptique qui n'est pas innocent.

Puisqu'il est vain et inutile de vouloir être exhaustif en analyse de film, l'objet étudié étant souvent surdimensionné, complexe et hétérogène (fait de sons et d'images), nous ne retiendrons que les éléments porteurs d'une visée spirituelle, que nous approfondirons dans notre chapitre théologique.

3.3. Analyse et interprétation : différentes approches

Parmi les approches ou formes d'analyse des différentes théories du cinéma, quelles sont celles qui nous ont paru plus utiles et pertinentes pour approcher Tarkovski ? Nous en avons sélectionné quatre, sachant qu'il en existait d'autres, nous avons mentionné les pensées figurales de l'image. Il est peut-être utile de rappeler quelques éléments fondamentaux de chaque théorie, sans chercher à être exhaustif.

⁷⁹ Partant d'une remarque de Deleuze, les auteurs précisent : « Dans le prolongement de ces propositions, nous pourrions définir l'analyse de film comme un repérage des "idées en cinéma" mises en œuvre dans l'objet analysé, puis leur transformation en ce que nous pourrions appeler, sur le même modèle, des "idées en analyse de film". Une telle conception (...) met l'accent sur la nécessité d'une transformation des données du film (les "idées en analyse de film" ne se confondant pas avec les "idées en cinéma") et par conséquent sur la nécessité d'une prise de distance par rapport à l'objet analysé et sa description, d'autre part, elle rend compte du caractère créatif de l'analyse ». A GOLIOT-LETE, F VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 14.

⁸⁰ De la *confession de foi* à la *prédication*, de la *prédication* au *sacrifice* selon la structure du livre de Maya Turovskaya. Voir M. TUROVSKAYA, *Tarkovsky. Cinema as Poetry*.

3.3.1. *L'approche narratologique*

L'approche narratologique distingue *histoire*, *récit* et *narration*. Il faut attribuer à Gérard Genette la distinction entre histoire et diégèse d'une part, récit d'autre part ensuite, et enfin narration⁸¹. « L'histoire désigne très simplement (...) la suite d'événements contenue dans l'œuvre, ou encore le "signifié", le "contenu" narratif »⁸². Typiquement c'est l'histoire racontée dans le scénario et le synopsis d'un film, mais sans confondre avec le film lui-même qui en fait le *récit*. Associé à l'histoire est la diégèse, c'est-à-dire l'univers des éléments qui constitue l'histoire du film, son univers « spatio-temporel » qui donne ou peut donner cohérence au film. Lorsque ces éléments sont internes au film, on parle du niveau intradiégétique (un son qu'entend un personnage) et lorsque ces éléments sont externes, on parle de niveau extradiégétique (typiquement la musique du film, sauf bien sûr si elle a une origine dans le film).

Le récit est, quant à lui, « le discours narratif dans sa matérialité, comme un ensemble signifiant »⁸³. Il s'agit de l'histoire telle qu'elle racontée dans le film, telle qu'elle est traduite en images et en sons, comme fruit, aussi, d'un montage. Sans cette matérialité du récit et la manière dont il est mis en œuvre à partir du scénario, pas d'accès à l'histoire, ou l'histoire ne reste qu'une idée, un texte. A l'inverse, sans histoire, le récit cinématographique ne repose sur rien, il n'est que pur enregistrement d'images et de sons, au risque de n'avoir aucun sens, aucune intentionnalité, ce qui nous amène au troisième niveau.

La narration, est, dans le récit, ce qui rappelle au spectateur que l'histoire racontée est produite par une instance qui lui indique son sens et qui en assume la responsabilité. Cette narration n'est perceptible que par « les traces » qu'elle laisse dans le récit. De manière corollaire, Christian Metz explore la place de l'énonciation, c'est-à-dire la manière dont le film renseigne le spectateur sur ses conditions de production, sur la théorie du cinéma, sur le réalisateur. Selon Francesco Casetti⁸⁴ le spectateur, de son côté, n'oublie jamais qu'il y a une instance qui a pensé l'histoire et la raconte dans le film (un « Je ») ; que ce film est adressé à quelqu'un (un « Tu », c'est-à-

⁸¹ G. GENETTE, *Discours du récit*.

⁸² A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 33.

⁸³ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 34.

⁸⁴ F. CASETTI, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*.

dire un public), enfin que l'objet filmique constitue l'instance (un « Il ») à propos duquel le réalisateur communique avec les spectateurs. Cette manière spontanée indiquerait la voie dans laquelle le cinéma s'est engagé : on écoute des personnes parler de quelque chose, bien que, corrige Christian Metz, ce dialogue n'est pas *personnel* entre le réalisateur et le public (les textes sont préparés à l'avance). De plus s'il y a dialogue, il est non anthropomorphe (le film n'a pas forme humaine) et n'est pas un échange de type conversationnel (il n'y a pas de réponse possible). Peut-être s'agit-il d'un cas particulier de « l'emprise du cinéma » sur le spectateur, à la différence d'autres arts, une emprise qui implique plus fortement une mise à distance de toute instance critique, par « l'impression de réalité » que le film dégage⁸⁵.

Sans trop développer signalons encore les précisions apportées par André Gaudreault sur la différence entre « description » et « monstration ». Dans le premier cas, un ou plusieurs plans « décrivent » une scène sans qu'il soit possible de percevoir une insistance ou un sens particulier. Dans le second cas, le réalisateur donne un caractère réellement narratif à son image, c'est le cas de la *monstration*. La description, par définition, ne raconte pas, ce que fait plutôt la monstration qui indique, informe par des images qu'il se passe quelque chose.

Enfin, toujours en narratologie, signalons la question des narrateurs et/ou instances narratrices. Tout récit implique un narrateur qu'il ne s'agit pas de confondre nécessairement avec le réalisateur (l'auteur), mais un personnage, qui prend en charge le fonctionnement de l'intrigue. Mais celui-ci peut bien-sûr déléguer la conduite du récit, en partie ou en tout, à un narrateur intra ou extradiégétique, avec toutes les combinaisons possibles, ou même à la lisière des deux (un personnage qui pourrait être un témoin spatio-temporel du récit sans en faire partie).

Pour privilégier un point de vue d'ensemble sur les questions d'interprétation, on ne peut que rester ici sommaire. La question narrative peut sembler centrale, au point de pouvoir occulter légitimement les autres approches. Nous osons pourtant postuler le fait que, dans les films de Tarkovski, c'est moins le récit tel qu'il se déroule dans le film qui est crucial, en ce sens il y a moins à apprendre sur ce que font ou disent les personnages (la plupart sont des anti-

⁸⁵ C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, p. 14.

héros), que *la manière* dont ils le font où le disent, c'est ici que nous voyons à quel point la question de l'art, de l'esthétique, a retenu toute l'attention du réalisateur. Disons-le encore autrement en caricaturant un peu : Tarkovski privilégie un cinéma de la pensée sur la vie et sur le cinéma lui-même comme possibilité d'exprimer la vie⁸⁶ plutôt qu'un cinéma d'action où le spectateur est en position idéaliste, accompagnant les personnages dans leurs chutes et relèvements mais demeurant miraculeusement épargnés dans la conscience d'un univers fictionnel pur. Tarkovski propose aux spectateurs un grand mouvement qui invite à l'intériorité : le mobile, ou l'intention de l'action est ici essentiel, posant par là sa justification et sa fin qui déborde l'intention du réalisateur lui-même. Le processus d'identification aux personnages se veut plus contraignant et peut-être plus réaliste, alors qu'il semble, au départ moins concerner le spectateur dans ses préoccupations immédiates sur le monde et lui-même.

3.3.2. *L'approche esthétique*

Nous avons déjà donné quelques indications au début du premier chapitre pour introduire aux conceptions esthétiques de Tarkovski et différencier sa réflexion du courant d'interprétation esthétique au cinéma. De manière générale qu'est-ce que l'esthétique au cinéma ?

L'esthétique recouvre la réflexion sur les phénomènes de signification considérés en tant que phénomènes artistiques. L'esthétique du cinéma, c'est donc l'étude du cinéma en tant qu'art, l'étude des films en tant que messages artistiques. Elle sous-entend une conception du beau et donc du goût et du plaisir du spectateur comme du théoricien. Elle dépend de l'esthétique générale, discipline philosophique qui concerne l'ensemble des arts. L'esthétique du cinéma présente deux aspects : un versant général qui envisage l'effet esthétique propre au cinéma et un versant spécifique centré sur l'analyse des œuvres particulières : c'est l'analyse de films ou la critique au sens plein du terme tel qu'on l'utilise en arts plastiques et en musicologie⁸⁷.

Deux remarques s'imposent. Les auteurs convenaient plus haut que « La théorie du cinéma est souvent assimilée à l'approche

⁸⁶ M.-J. MONDZAIN, *Tarkovski : incarner à l'écran*, p. 3 : « Je veux dire que ses films inscrivent un sens qui concerne la totalité de l'histoire du cinéma. La pensée chrétienne de l'image donne sa signification plénière à cette œuvre en tant qu'elle désigne la voie du sens pour toute entreprise cinématographique ».

⁸⁷ J. AUMONT e. a., *Esthétique du film*, p. 7.

esthétique. Ces deux termes ne recouvrent pas les mêmes domaines et il est utile de les distinguer »⁸⁸.

Par ailleurs, cette approche de l'esthétique qui tend à singulariser le beau hors du registre de la connaissance en le spécifiant par rapport au sensible, risque de réduire l'œuvre d'art au plaisir ou à la satisfaction (ou au contraire à l'insatisfaction) et à la sensation. Il y a un risque particulier pour le cinéma, à le faire sortir du champ de l'art pour celui du divertissement, où les questions esthétiques se réduisent à des considérations d'effets ou d'impressions extraordinaires sans interroger l'émotion proprement dite.

Toujours est-il qu'on ne peut pas mettre en doute que les grandes époques de l'histoire de l'art ont été celles où, en l'absence de toute conscience esthétique et de notre concept d'art, on s'entourait de réalisations (*Gestaltungen*) dont la fonction dans la vie, religieuse ou profane, était compréhensible de tous et ne se réduisait pour personne à un objet de plaisir esthétique. Peut-on leur appliquer comme tel le concept de vécu esthétique sans mutiler leur être véritable?⁸⁹

On songe, comme le fait Michèle Debidour⁹⁰, au dialogue contradictoire entre un chef d'orchestre et son ami à propos de l'art dans *Mort à Venise* de Luchino Visconti (1971). L'art est-il ambigu ? Est-il à « double sens », comme le symbole selon Ricœur ? Les différentes tentatives d'articuler ou de désarticuler corps et esprit ne rendent peut-être jamais pleinement compte de leur unité intrinsèque. L'expérience humaine et artistique en témoigne pourtant sans cesse. Certaines idées pourraient ainsi « s'incarner » en art, pour surmonter le dilemme. Cette incarnation, à son tour, est indispensable pour comprendre l'idée. Un rapport éthique s'établit alors entre idée et forme sur cette condition nécessaire. L'émotion d'un certain rapport à la réalité qui surgit de l'interprétation, peut être très intense.

L'histoire du cinéma montre que la réalisation des films a été concomitante avec un effort théorique constant, à mesure non

⁸⁸ J. AUMONT e. a., *Esthétique du film*, p. 6. Mais comment réellement distinguer les deux ? Les auteurs donnent comme titre à leur ouvrage, remarquable par ailleurs : *Esthétique du cinéma*, alors qu'ils traitent de ses aspects constitutifs : Ch. 1. : *Le film comme représentation visuelle et sonore*, Ch. 2 : *Le montage*, Ch. 3. *Cinéma et narration*, Ch. 4. *Cinéma et langage*, etc. en s'appuyant fort logiquement sur des aspects techniques et des théories du cinéma en lien avec les sciences humaines. Mais ne s'éloignent-ils pas de l'esthétique telle qu'ils la définissent eux-mêmes ?

⁸⁹ H.-G. GADAMER, *Vérité et Méthode*, p. 98-99.

⁹⁰ M. DEBIDOUR, *Le cinéma, invitation à la spiritualité*.

seulement que le cinéma déployait ses propres possibilités d'expression, ses moyens techniques, son rapport à l'écriture, mais aussi par l'effort de théoriciens qui ont été eux-mêmes cinéastes (Griffith, Eisenstein, Koulechov, Epstein, etc.), et qui ont poussé plus loin de nouvelles possibilités créatives. Tarkovski, même s'il n'a pas systématisé théoriquement ses concepts, n'en a pas moins eu la même démarche réflexive. Dès lors il était normal que la question d'une spécificité du langage cinématographique (« la théorie du film ne peut venir que du film lui-même ») se soit posée : le cinéma est-il un art en soi ou la condensation d'autres arts produisant une nouvelle entité originale ?

Postuler la spécificité du cinéma qui ne se comprendrait que par ses propres mécanismes internes (la théorie « indigène » attribuée à Bazin⁹¹) conduirait à un isolement :

(...) postuler qu'une théorie du film ne peut être qu'intrinsèque, c'est entraver la possibilité de développement d'hypothèses dont la fécondité est à mettre à l'épreuve de l'analyse ; c'est aussi ne pas tenir compte du fait que le film est, comme nous démontrerons, le lieu de rencontre du cinéma et de bien d'autres éléments qui n'ont rien de proprement cinématographique⁹².

Par ailleurs, argumentent encore nos auteurs, dans la ligne d'un Jean Mitry qui a voulu accentuer une approche scientifique de la critique cinématographique dès les années 1950 :

Il n'est en effet plus possible de poser le problème du langage cinématographique en faisant l'impasse sur les analyses d'inspiration sémio-linguistiques, de s'interroger sur les phénomènes d'identification au cinéma sans un détour nécessaire du côté de la théorie psychanalytique, d'étudier le récit filmique en ignorant la totalité des travaux narratologiques consacrés aux textes littéraires, etc.⁹³.

Il y a là un travail d'épistémologie qui doit continuer à être mené : s'il est possible d'étudier n'importe quel objet filmique sous plusieurs angles théoriques, la question de la *visée*, comme nous l'avons dit, est essentielle, afin de ne pas passer à côté de ce pour quoi est faite

⁹¹ « Il existe une tradition interne de la théorie du cinéma appelée parfois "théorie indigène". Elle résulte de la théorisation accumulative des observations les plus pertinentes de la critique de film lorsque celle-ci est pratiquée avec une certaine finesse (...). J. AUMONT e. a., *Esthétique du film*, p. 6.

⁹² J. AUMONT e. a., *Esthétique du film*, p. 6.

⁹³ J. AUMONT e. a., *Esthétique du film*, p. 5-6.

l'œuvre. La difficulté pourrait provenir autant des films eux-mêmes : peut-on analyser un Hitchcock comme on le ferait d'un Eisenstein, et à l'intérieur d'une même filmographie, *La corde*, et un autre film comme *Les oiseaux* ? en soulignant les mécanismes narratifs ou sémiolinguistiques, sans passer à côté de leur spécificité ? Comme l'écrivent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye :

Si, à l'inverse, les études narratives se sont davantage intéressées à la mécanique narrative, ce n'est pas, on s'en doute, que les récits eux-mêmes soient étrangers au domaine des affects, des émotions, du plaisir ou du déplaisir. Bien au contraire, ils contiennent et produisent tout cela mieux que n'importe quel objet d'analyse et en un sens constituent peut-être potentiellement un terrain de prédilection pour l'esthétique. Comment expliquer alors qu'une "esthétique du récit filmique" n'ait pas encore officiellement vu le jour ? L'une des raisons (pas la seule) est à chercher du côté de la taille des objets : l'esthétique, héritière d'une philosophie et d'une histoire de l'art antérieures à la naissance du cinéma et à l'avènement du film narratif de long métrage, a eu comme réflexe, lorsqu'elle s'est frottée au cinéma, de l'appréhender par ces petites unités que sont les images, objets tangibles et surtout circonscriptibles qui se laissent approcher par les sens de la vue et de l'ouïe (quand la narratologie, héritière de la théorie littéraire, a pris en charge le film entier, construction cognitive très élaborée que les sens seuls ne suffisent pas à cerner)⁹⁴.

La taille des films constitue-t-elle un réel obstacle à une pensée esthétique qui ne garderait comme réflexe qu'une étude sur des images, perdant de vue en cela la spécificité du film, sa fluence, ou son mouvement comme dirait Deleuze ? N'existe-t-il pas des impressions, des sentiments, des intuitions et des associations qui naissent dans l'esprit du spectateur avant même parfois qu'il les perçoive consciemment ? C'est précisément le travail de l'analyste de distinguer entre la fluence et la congruence auxquelles invitent le son et l'image, des impressions qui naissent intérieurement et suscitent des questions.

Il nous semble donc que la difficulté principale tient plutôt à la différence qu'il est nécessaire d'établir entre les impressions, les affects, les émotions que suscite (ou non) le film et la mise par écrit qui prend distance, c'est à dire avec l'expérience qui ouvre à la production de sens (qui peut être multivoque) que cherche à obtenir l'analyste. En ce sens, l'approche esthétique ne peut se contenter de

⁹⁴ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 43.

démontrer les mécanismes à l'œuvre dans un film, qu'ils soient narratologiques ou sémiolinguistiques, bien que ces éléments puissent constituer la compréhension première du film, celle de sa matérialité. Si, par ailleurs, on ne distingue pas les contenus psychologiques des émotions ressenties, on voit qu'il reste difficile de tracer un « lieu réflexif » de l'esthétique hors de toute subjectivité.

Dans le cas de Tarkovski, parce que la genèse de l'œuvre en manifeste déjà l'approche, le récit proposé par le cinéaste demande une approche qui permette d'établir des corrélations avec des contenus esthétiques et spirituels. Le sens se détermine en bonne partie de manière dialogale (au sens gadamérien), à partir d'éléments externes, culturels, avec l'auteur et avec soi.

3.3.3. *L'approche symbolique*

Si l'approche narrative et esthétique a un intérêt certain pour élucider les mécanismes à l'œuvre dans un film, l'approche symbolique semble particulièrement bien correspondre au traitement que l'on peut faire des films de Tarkovski, à condition de ne pas associer le symbole à une signification univoque mais à un type de langage, référentiel, comme chez Ricœur. Rappelons que Tarkovski se situe lui-même dans une lignée de cinéastes qui privilégient la dimension artistique du medium et ouvrent à la dimension symbolique : Bergman, Kurosawa, Buñuel, Vigo, Dovjenko, Bresson, etc. Rappelons aussi que les réticences que Tarkovski oppose à un traitement « symbolique » de ses images tiennent davantage à une compréhension lacunaire du symbole renvoyant à un signifié bien précis. Il lui préfère le terme de signe⁹⁵. On pourrait aussi voir dans la dimension métaphorique de l'image une richesse de sens à laquelle il souscrirait.

Mais qu'entendre par approche symbolique ? « Entendons, par lecture symbolique, une interprétation qui ne saurait s'arrêter au sens littéral (...), mais situe d'emblée ce qui est dit et montré en relation avec un "autre sens" (ce personnage est la Mort, voir *Orphée* de Jean Cocteau, *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, etc.) »⁹⁶. Cette approche est commandée par le fait que l'univers diégétique du film

⁹⁵ A ne pas comprendre au sens de *signe linguistique* tel que Ferdinand de Saussure l'a développé dans sa théorie sur le signifiant (image acoustique ou sensible) et le signifié (le concept en tant qu'il s'oppose aux autres concepts).

⁹⁶ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 50.

est traversé par des éléments non-réalistes (« le réel passé, présent, ou imaginable »⁹⁷). Le symbolique a ici quelque chose à voir avec l'irreprésentable : c'est parce que la Mort est irreprésentable qu'elle est représentée de manière symbolique. Le symbolique suggère aussi que la compréhension du film ne peut aussi avoir lieu qu'en référence à des données socio-culturelles hors de la diégèse, mais qui lui donnent son sens⁹⁸. Le cas est bien présent chez Tarkovski, qui se défend pourtant de toute compréhension de ses films qui nécessiteraient de telles références et qui ne réalise pas ses films de manière « codée », que seuls des initiés pourraient pénétrer. On peut ainsi se demander s'il n'y a pas dans les références musicales, dans les citations d'auteurs et autres œuvres picturales présentes dans son œuvre la supposition d'un patrimoine artistique et religieux commun entre les spectateurs et le réalisateur qui fasse sens et qui seul permettrait d'apprécier toute la teneur symbolique de ses films.

Le cinéma, et l'art en général qui engage une représentation, induit implicitement ou non la question du symbole à partir du *point de vue* :⁹⁹

Par ailleurs, on peut postuler que tout art de la représentation (le cinéma en est un), engendre des productions symboliques exprimant plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment un (ou plusieurs) point(s) de vue sur le monde réel. De quelle(s) sorte(s) de points de vue s'agit-il (idéologique, moral, spirituel, esthétique) ? Comment se manifestent-ils ? Telles sont les questions que pose l'analyste au film sachant que les réponses ne s'offriront pas nécessairement de toute évidence¹⁰⁰.

C'est ici qu'il faut envisager le rôle de la métaphore ou des réseaux métaphoriques. « L'effet métaphorique peut être engendré de la succession d'images produisant un sens "débordant" le sens littéral. C'est l'association, plus ou moins étroite d'images rompant le strict continuum narratif, qui crée une configuration métaphorique (plutôt qu'une "métaphore pure") »¹⁰¹. Pensons au fauteuil électrique pour handicapé qui tourne autour d'une croix en feu dans *Underground* d'Emir Kusturica (1995), ou, dans le même film, au réseau routier

⁹⁷ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 50.

⁹⁸ Entre-autres : G. GAUTHIER, *Andrei Tarkovski*.

⁹⁹ Et donc, il reste toujours aussi « subjectif », par le choix de l'angle de prise de vues, par la mise en scène. Voir, C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t.1, p. 193.

¹⁰⁰ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 51.

¹⁰¹ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 54.

souterrain à la Bosnie-Herzégovine dans lequel passent des convois de l'ONU qui n'aboutissent nulle part, ou enfin l'île qui se détache du continent en forme de Yougoslavie, symboles qui se comprennent par les mots du réalisateur : « J'ai tourné la fin de ce film alors que, pareillement, je sentais la terre craquer sous mes pieds »¹⁰². À la différence des séquences de Tarkovski, ces éléments se font immédiatement pressentir comme des symboles, tandis que chez Tarkovski, la présence du symbolique est moins immédiatement perceptible et demande une démarche réflexive de la part de l'interprète. Néanmoins, les séquences de rêves correspondent à des réseaux métaphoriques.

3.3.4. *La question du signe*

Faut-il distinguer le symbole du signe ? Comme on va le voir dans les deux textes qui suivent, le terme « signe », au cinéma, a plusieurs significations qui manifestent l'appartenance de ce mot à l'univers de la linguistique et sa traduction chez les structuralistes et les sémiologues¹⁰³. Nous en discuterons ensuite les rapports avec la compréhension tarkovskienne du signe. Mais la dimension de signe est très large, et comporte, selon Peirce, trois éléments précis. Examinons ce qu'en disent J. Aumont et F. Vanoye :

L'icône opère par la similitude de fait entre deux éléments, par exemple le dessin d'un animal et l'animal représenté. L'indice opère par la contiguïté de fait vécue, entre deux éléments, par exemple entre la fumée et le feu. Enfin, le symbole opère par contiguïté instituée, apprise, entre deux éléments ; la connexion est établie par une règle purement conventionnelle, par exemple, la croix signifiant le christianisme, ou la couleur rouge renvoyant au danger. Peirce insiste sur le fait que la classification des signes est fondée sur la prédominance de l'un des trois facteurs : similitude, contiguïté de fait et connexion par convention. Chaque type de signe peut combiner ces facteurs. La photographie d'un animal relève de l'icône puisqu'elle comprend le trait de similitude, mais c'est aussi un indice car elle suppose une contiguïté antérieure entre le signifiant visuel et l'objet

¹⁰² E. KUSTURICA, *Où suis-je dans cette histoire ?*, p. 386

¹⁰³ Signe. Terme de la linguistique. La plus petite unité du discours. Au cinéma, le signe représente un objet fonctionnant comme un substitut d'un autre objet (généralement absent de la représentation). Une image renvoyant à une autre est assimilée à un signe. Le signe établit une référence. Parce qu'il peut être trace ou empreinte de quelque chose, il peut être une icône (ressemblance avec des objets réels), un indice (rapport affectif avec un référent réel) ou un symbole (analogie avec autre chose). A. ROY, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, p. 404.

représenté. C'est pour cela que l'image et le son filmique relèvent à la fois de l'icône et de l'indice. Cette distinction est d'ailleurs au fondement de deux grandes directions esthétiques : le cinéma indiciel penche vers le réalisme et la vocation documentaire alors que le cinéma iconique-symbolique cultive l'écart entre l'image et ce à quoi elle renvoie¹⁰⁴.

Comme on le voit, pour intéressante que soit l'approche du signe par ses différents corrélats : icône, indice et symbole, approche liée à l'image elle-même, on ne retrouve pas toujours le sens qu'y met Tarkovski. C'est ce qui rend la démarche interprétative aléatoire, dans la mesure où celle-ci tend à établir précisément les rapports entre icône, indice et symbole avec l'univers du film ou ce auquel, extérieurement à lui, il fait référence. Mais retenons pour l'instant la résistance à toute approche théorique de l'image, en particulier structuraliste, qui déterminerait son sens une fois pour toutes. Rappelons un mot déjà cité :

C'est pourquoi je m'oppose tant aux tentatives des structuralistes à vouloir analyser le plan comme un signe d'autre chose, comme un bilan sémantique¹⁰⁵. Il ne s'agirait plus, dès lors, que de transposer formellement, et sans aucun sens critique, les mêmes méthodes d'analyse d'un phénomène sur un autre¹⁰⁶.

Tarkovski invoque plutôt le hiéroglyphe pour parler du signe : il s'agit d'une réalité à déchiffrer, une énigme, voire un mystère qui dépasse la compréhension. Ni icône, ni indice, ni symbole, qui recouvrent un rapport précis entre deux signifiants, le « signe » tarkovskien est un rapport qui se découvre au milieu des choses et des êtres mais indique ce qui, dans le monde, en dépasse la matérialité pure sans se référer nécessairement à une écriture symbolique ou iconique. En ce sens, le signe tarkovskien se rapproche de la compréhension du signe dans la pensée figurale, ou le réseau des signes forme la « figure » dont la compréhension est volontiers polysémique. D'où la possibilité qu'il passe inaperçu, que sa signification même passe inaperçue ou soit impossible à déterminer, nous en verrons des exemples dans l'analyse. En effet, pour Tarkovski, l'art n'est pas la reproduction mécanique ou l'agencement d'éléments de la réalité les uns avec les autres qu'il suffirait de

¹⁰⁴ J. AUMONT, M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 189.

¹⁰⁵ A peu de choses près c'est le même reproche que Tarkovski fait à une lecture symbolique du plan.

¹⁰⁶ TS, p. 209. « Un plan de film est un fragment de réalité dépourvu d'idéologie. TS, p. 209.

décrypter, l'art est « vision du monde » et cette vision est le fruit d'une interprétation du monde et non pas sa simple transposition. Il faut rajouter que cette interprétation débouche sur le mystère, un au-delà de la pensée. Il s'agit pour lui d'approcher la réalité spirituelle du monde qui est, a priori, voilée. « Il essaie d'immortaliser le monde et l'homme qui l'habite »¹⁰⁷.

La question du « signe » oblige à élargir la question du sens en l'ouvrant donc à une interrogation spirituelle qui demande interprétation. Le sens n'est pas forcément toujours donné à l'avance, il est à chercher en dehors de toute raison ou imagination. Le signe *survient*, et parfois par surprise sans être le fruit d'une pensée ou d'une sensibilité, plutôt d'une *intuition* à élucider. La perception ou la signification du signe n'est jamais certaine, elle peut être équivoque, ambiguë et reste personnelle. La présence du signe indique aussi la réponse à un problème non formulé, ou qui reste insoluble par la *ratio* : celle-ci attend une résolution que le signe ne peut produire, survenu indépendamment de toute activité réflexive. Le signe indique à la *ratio* ce qui dépend de la foi, qui est personnelle, comme nous le verrons dans notre partie théologique.

Le signe (comme la figure) ne se crée pas, mais il peut surgir au cours de l'activité créatrice du réalisateur, tout en ayant alors un sens avant tout pour lui-même, éventuellement son équipe. Il reste plus souvent l'apanage d'un rapport entre l'œuvre et l'interprète. Pour Tarkovski, le signe est d'abord une réalité spirituelle : son origine vient d'une autre instance que celle de la réalité, mais se manifeste seulement à travers celle-ci. Le cinéma, art réaliste par excellence, est gros de signes possibles, de réponses à des questions que l'homme se pose quant au sens de son existence, du monde dans lequel il vit, de l'évolution de la vie sociale. Les signes éveillent, alertent la conscience sur la responsabilité d'homme, de citoyen, et sur son rapport au religieux. *Stalker*, par exemple, est peut-être le film de Tarkovski qui répond le mieux au fait que la crise spirituelle du monde contemporain peut être un signe paradoxal du besoin d'une nouvelle foi¹⁰⁸. La foi est ce qui permet au signe d'advenir, mais des

¹⁰⁷ TS, p. 199.

¹⁰⁸ Voir TS, p. 226-227.

signes surgissent parfois sans être attendus, et avertissent parfois comme des signaux de danger¹⁰⁹ impliquant la nécessité de la foi.

3.3.5. *L'approche socio-historique*

Utile pour comprendre Tarkovski, l'approche sociohistorique permet de situer l'auteur-réalisateur et le film qu'il crée dans un contexte précis : « Un film est un produit culturel inscrit dans un contexte sociohistorique donné »¹¹⁰. Rajoutons encore que : « L'hypothèse directrice d'une interprétation sociohistorique est qu'un film "parle" toujours du présent (ou "dit" toujours quelque chose du présent, de l'ici et maintenant de son contexte de production) »¹¹¹. Même un film « historique » est tributaire du contexte et de l'époque où il a été créé, les exemples ne manquent pas¹¹². L'approche historique d'un Tarkovski (*Roublev*, 1962) diffère pourtant totalement de celle d'un Bondartchouk (*Guerre et paix*, 1962), parce que la visée du réalisateur est tout à fait différente, ainsi que sa conception du cinéma. Ce qu'il nous faut retenir, c'est ceci :

Dans un film, quel que soit son projet (...) la société n'est pas à proprement *montrée*, elle est mise en scène. En d'autres termes, le film opère des choix, organise des éléments entre eux, découpe dans le réel et dans l'imaginaire, construit un monde possible qui entretient avec le monde réel des relations complexes : il peut en être en partie le reflet, mais il peut aussi en être le refus (en occultant des aspects importants du monde réel, en idéalisant, en amplifiant certains défauts, en proposant un "contre-monde", etc.). Reflet ou refus, le film constitue *un point de vue* sur tel ou tel aspect du monde qui lui est contemporain¹¹³.

Dans les limites de cette thèse, nous essaierons de mettre en évidence les liens possibles et à disposition entre les éléments internes au film étudié et les éléments externes en présentant au début de l'analyse le contexte socio-historique dans lequel le film a vu sa commande, sa « genèse », mais aussi, plus loin, les questions posées à son époque ou la nôtre. Dans plus d'un cas, le véritable problème est la corrélation, ou l'accointance possible entre, d'une part, un projet

¹⁰⁹ Voir TS, p. 62.

¹¹⁰ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 45.

¹¹¹ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 46.

¹¹² Il suffirait de comparer *The Longest Day* (Le jour le plus long) de Ken Annakin (1962-170'), avec *Saving Private Ryan* de Steven Spielberg (199-163'), quant aux scènes de débarquement sur les plages de Normandie.

¹¹³ A. GOLIOT-LETE, F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 47.

personnel du réalisateur (qu'il mûrit parfois pendant des années), les réflexions qu'il souhaite partager et le monde dans lequel il vit, ce qui n'est pas simple à déterminer. Tarkovski n'est pas au service d'une reproduction historique des problématiques de son pays et de son temps, mais il porte un regard critique sur la culture russe et européenne et y puise en même temps ses références. C'est une des raisons, que nous ne pouvons pas étudier ici de fond en comble, du rapport difficile que Tarkovski a entretenu avec le Goskino et qui lui a valu son exil en Occident en 1984. Curieusement, et à son corps défendant, Tarkovski s'est vu souvent formulé la critique d'une écriture, d'une réalisation en déconnection avec les réalités sociales de son époque ou avec la pensée prolétarienne, nous l'avons déjà évoqué, alors qu'il n'a cessé de clamer sa volonté de vouloir parler à l'homme contemporain¹¹⁴.

Il est évident aujourd'hui que la mise à distance poétique et métaphorique de ses films ne s'abstrait pas pour autant d'une authentique et profonde inquiétude sur l'évolution de l'histoire contemporaine, et de sa signification, comme nous avons pu le constater dans *Le Temps Scellé*, et comme nous le verrons à propos du film *Le Sacrifice*.

3.4. Limites de l'interprétation

Il faut évoquer maintenant les limites de l'interprétation, suivant en cela les réflexions d'A. Goliot-Lété et F. Vanoye, qui eux-mêmes suivent U. Eco. Trois aspects du problème sont à soulever.

3.4.1. *Interprétation sémantique et interprétation critique*

Il faut d'abord faire une différence entre interprétation *sémantique* et interprétation *critique*¹¹⁵. L'interprétation sémantique renvoie aux processus qui permettent au spectateur de trouver un sens à ce qu'il voit et entend d'un film, qui peut par ailleurs coïncider avec celui que veut y mettre le réalisateur, mais pas nécessairement. L'accent est mis

¹¹⁴ Ses films ont souvent été taxés d'élitistes, le *Miroir* en particulier, et dès lors diffusés dans des sous-catégories (B, C) avec un nombre restreint de salles. Exception : *Solaris*, diffusé en catégorie A.

¹¹⁵ On pourra faire un lien avec ceci : « L'opposition entre approche *générative* (qui prévoit les règles de production d'un objet textuel analysable indépendamment des effets qu'il provoque) et approche *interprétative* (cf. Vitoli 1982)... ». U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 29.

sur la capacité de compréhension du spectateur, le sens qu'il donne à l'œuvre.

L'interprétation critique interroge plutôt le fait même que tel plan, telle séquence, produise du sens ainsi que sur les mécanismes à l'œuvre dans cette production de sens¹¹⁶. L'accent est mis ici sur l'œuvre elle-même et ses structures internes. Cette interprétation critique « tente d'établir des connexions entre "ce qui s'exprime" et le "comment cela s'exprime", connexions toujours conjecturales, hypothèses demandant sans cesse à être vérifiées par le retour au texte (Ndlr : ou au film) »¹¹⁷. L'origine de cette distinction est posée par Eco :

L'interprétation sémantique ou sémiotique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres, alternatives)¹¹⁸.

On retrouve aussi *l'expliquer* (dimension critique) en vue du *comprendre* de Ricœur (dimension sémantique). Si l'interprétation suppose une analyse, l'inverse est-il évident ?

3.4.2. *Interpréter et utiliser*¹¹⁹

Second aspect à mettre en évidence : la différence entre *interpréter* et *utiliser*. Si l'interprétation critique consiste précisément à réfléchir sans a priori à propos de ce que le film dit et comment il le dit, il n'est pas exclu que l'interprète y trouve argument pour sa propre thèse. La difficulté tient à ne pas faire dire au film ce qui dépasse son propos. Si l'emploi d'une œuvre peut servir à justifier une thèse, c'est la qualité de l'interprétation critique qui déterminera la pertinence de la démarche. La difficulté est d'autant plus grande si une œuvre d'art exprime une plurivocité d'arguments, de visions du monde qui peuvent être contradictoires ou ambiguës et ne se soumettent pas à une démarche univoque.

¹¹⁶ Voir R. ODIN, *Cinéma et production de sens*.

¹¹⁷ A. GOLIOT-LETE et F. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, p. 44.

¹¹⁸ U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 36.

¹¹⁹ U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 39 et sv. « Utiliser » est un cas de superposition de l'*intentio lectoris*.

3.4.3. Les trois niveaux de l'interprétation

3.4.3.1. L'intention de l'auteur (*intentio auctoris*)

Tout analyste doit prendre en compte trois niveaux d'interprétation, bien qu'Eco considère que le sens littéral prime sur tout le reste.

1. Le premier niveau concerne l'intention de l'auteur, le sens que celui-ci donne à son œuvre. Il s'agit de donner voix à l'auteur, à ses intentions, à ses motivations dans la mesure où il les exprime. Plongé au cœur même du processus de création, l'auteur peut donner un éclairage unique et inédit sur son travail. Même si l'auteur n'est pas nécessairement le meilleur interprète de son œuvre et qu'il faille toujours espérer que l'œuvre elle-même soit suffisamment explicite et lisible, sans commentaires *nécessaires* pour la comprendre, ou sans documentation historique¹²⁰, le commentaire de l'auteur peut apporter un degré de compréhension supplémentaire à ce qu'il a lui-même créé.

Tarkovski vit d'une certaine conception esthétique du cinéma qu'il applique dans ses films, mais il en est aussi l'interprète, comme nombre d'interviews en témoignent. Le réalisateur invite à l'attention de telle ou telle séquence, partage son travail, indique certains enjeux. Il est un exemple vivant de ce qu'une œuvre d'art porte comme questions pour son créateur, comme pour l'époque où elle a été créée. Mais l'histoire et l'œuvre de Tarkovski déborde son lieu et son époque et ne peut être réduite à un courant historique qui la définit (comme le courant du *cinéma du dégel* déjà mentionné). D'autres réalisateurs, par contre, sont davantage dans l'air du temps. Il y a là une cause commune à découvrir entre le réalisateur et l'interprète¹²¹. Quoiqu'il

¹²⁰ Voir l'exemple de P. RICŒUR, *Sur un autoportrait de Rembrandt (1987)* : « Pourtant cet autoportrait, comme tous les autres du genre, met en défaut une règle ascétique admise par maints critiques d'art, en peinture comme en littérature, selon laquelle l'approche purement esthétique exige qu'on oublie l'auteur réel, en chair et en os, et qu'on laisse l'œuvre, ainsi rendue orpheline, plaider sa seule cause. Or l'autoportrait, pour mériter son titre, me demande d'identifier son personnage représenté comme étant le même que celui qui l'a peint. Ce sont ainsi deux absents qu'il m'est demandé de tenir pour identiques : l'un est le personnage irréel, visé au-delà de la toile matérielle ; l'autre est le peintre réel, mais aujourd'hui mort. Un gouffre se creuse entre le personnage sans nom du tableau et l'auteur dont le nom est attesté par la signature. Leur identité n'allant plus de soi, il me faut donc la construire. Pour ce faire, je dois projeter sur les traits du personnage représenté ce que je sais de Rembrandt à cette date, et incorporer à la biographie de l'artiste ce que la seule analyse picturale peut enseigner ». P. RICŒUR, dans *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, p. 13-15.

¹²¹ H.-GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 56 : « La prise de distance historique et même le fait de situer son partenaire dans un cours de l'histoire qui se laisserait survoler ne sont

en soit, Tarkovski cherche à rendre son œuvre vivante, indépendante de son auteur. Il est nécessaire qu'elle ait sa propre destinée.

2. L'auteur peut d'ailleurs lui-même se muer en critique de sa propre œuvre, dans la mesure où il est lui-même satisfait ou non de ce qu'il a réalisé, ou dans la mesure où cela appuie ou non des principes ou une théorie (quitte à se contredire) personnelle. Comme nous l'avons dit, tous les cinéastes ne s'investissent pas de la même manière dans la réflexion et la compréhension de leur propre œuvre, comme c'est le cas de Tarkovski. L'artiste, en tous cas, ne peut être oublié.

En 40 ans, j'ai vu se succéder une sarabande de ministres de tous bords, peu ou prou inspirés, sinon franchement invalides et parfaitement indifférents au principe fondamental qui exige qu'en matière d'art, ce soit évidemment l'artiste qui est la source et l'embouchure¹²².

Mais mettre au premier plan l'auteur lui-même (au lieu de ses œuvres) peut masquer une indigence interprétative¹²³. Certains auteurs d'ailleurs se refusent tout simplement d'expliquer ce qu'ils ont voulu faire, en soulignant que les deux démarches (créer et interpréter) sont très différentes et supposent des talents autres. Gadamer, par exemple, est assez critique sur la question. Il rappelle que déjà chez Kant :

(...) la compréhension de soi ne fournissait pas un horizon suffisant pour l'interprétation. (...) Car le concept de génie, sur lequel se fonde la philosophie moderne de l'art depuis Kant, comportait aussi ce moment essentiel qu'est l'inconscience. (...) La conséquence nécessaire de cette conception de l'artiste est que sa propre interprétation perd toute légitimité. De pareilles interprétations de soi résultent d'une attitude réflexive ultérieure, pour laquelle l'artiste ne peut se prévaloir d'aucun avantage sur toute autre personne placée devant son œuvre. De tels énoncés ont certes une valeur documentaire

que des moments subalternes dans notre recherche d'entente, constituant autant de formes d'assurances de soi, mais qui ont pour effet de nous fermer à notre partenaire. Dans le dialogue, nous cherchons au contraire à nous ouvrir à lui, c'est-à-dire à tenir fermement la cause commune qui nous unit ». Des solidarités de pensée peuvent se créer entre les hommes indépendamment des cultures, des religions, des langues. C'est un point de vue universaliste qui se propose. Voir P. RICŒUR, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, p. 266 et sv.

¹²² Martine WIJCKAERT, s.t. dans *La libre Belgique* (17/11/2014). (En ligne)

<http://www.lalibre.be/culture/scenes/le-discours-muscle-de-martine-wijckaert-543d131d35706c71768927ff> (Page consultée le 14/10/2014).

¹²³ « Vous pouvez voir le mauvais critique à ce qu'il commence par parler du poète et non du poème ». Ezra Loomis Pound (1885-1972) dans *L'ABC de la lecture*. Cf. F. MONTREYNAUD, J. MATIGNON, *Dictionnaire de citations du monde entier*, p. 373.

et fournissent des points de repère aux futurs interprètes, mais ils ne sauraient faire autorité¹²⁴.

On peut évidemment objecter que les forces de l'inconscient ne sont pas tout, et qu'elles sont aussi à l'œuvre chez l'interprète. Dans le cas de Tarkovski, l'artiste dénie au travail interprétatif de donner tout le sens d'une œuvre (qui s'éprouve d'abord, rappelons-le). Tarkovski ne cesse par ailleurs de s'interroger sur sa propre démarche créative. Ainsi Gadamer corrige sa propre perspective :

Peut-on accepter sans aucune restriction que la *mens auctoris*, les visées de l'auteur, fournisse l'étalon pour la compréhension d'un texte ? Si l'on donne de ce principe herméneutique une interprétation large et généreuse, il peut assurément convaincre. Si l'on comprend en effet par "ses visées" "ce qu'auraient pu être ses visées en général" sur ce qui se situait dans son propre horizon individuel et historique et que l'on exclut donc par-là "ce qui n'aurait absolument pas pu lui venir à l'esprit", ce principe semble être sain. Il préserve l'interprète d'anachronismes, de rajouts arbitraires et de plaquages illégitimes. Il semble formuler l'éthique de la conscience historique, la rigueur du sens historique¹²⁵.

Il faut donc distinguer : les visées de l'auteur, celles qui pourraient lui être attribuées et celles qui ne le pourraient pas, tout en favorisant l'idée qu'une véritable œuvre d'art « vit par elle-même » et poursuit son propre destin dans la vie des autres hommes.

3.4.3.2. Le film (*intentio operis*)

Le second niveau concerne donc l'œuvre elle-même. Bien entendu, un analyste peut considérer que ce niveau est le plus essentiel, comme le préconise Eco lui-même¹²⁶. In fine, le texte, le film est la « matière objective » sur laquelle se penche l'analyste et l'interprète (si on exclut l'approche herméneutique). Il est à comprendre pour lui-même, indépendamment des interprétations du réalisateur ou de l'auteur ou de toute référence à des textes extérieurs¹²⁷. Cependant, les films de Tarkovski contiennent souvent des éléments culturels ou des citations qui débordent le film lui-même (peintures, archives, citations d'auteurs littéraires, etc.), avec lesquels

¹²⁴ H.-G. GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II.*, p. 254.

¹²⁵ H.-G. GADAMER, *L'art de Comprendre. Écrits II.*, p. 254.

¹²⁶ Privilégiant donc « le sens littéral » c'est-à-dire « l'intention de l'œuvre » (*intentio operis*) dans un souci d'objectivité. Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 33.

¹²⁷ Ce que nous développons plus haut dans la partie « capacité de voir » avec Daniel Arasse.

le film entretient des liens déterminants pour l'interprétation. Le film est débordé par ce qui le constitue. Si le film peut théoriquement s'expliquer en dehors de toute référence extérieure, pratiquement, il faut tenir compte de ces éléments « exogènes ».

Un film existe pourtant par lui-même, comme n'importe quelle œuvre d'art, quand bien même l'interprète ne retiendrait rien du contexte qui l'a vu naître, ou du réalisateur, ou de la genèse du film et de sa réalisation. Il existe, et, en soi, c'est parfois un miracle ou une énigme : un film est appelé à avoir une histoire autonome. Mais un autre critère est important : les connections internes de l'œuvre supposent aussi une cohérence entre eux¹²⁸ et avec l'auteur, l'époque, qui peut fournir des grilles d'analyse. Lire par exemple *De imitatione Christi* comme si le livre avait été écrit par Céline ne fonctionne pas.

Il y a une spécificité de l'œuvre d'art qui nous indique que « le sens » d'une œuvre surgit d'abord d'une expérience esthétique, ce qui renforce sa singularité.

Mais l'expérience de l'art ne se laisse assurément pas réduire à ceux-ci (Ndlr : des modes d'expérience de l'œuvre d'art qui soient historiquement adéquats). Même si on ne souhaite pas s'abandonner sans restriction à une esthétique pythagorisante, parce qu'on maintient la tâche d'intégration historique qui reste la mission de toute expérience de l'art par sa dimension humaine, on doit malgré tout reconnaître que l'œuvre d'art représente une structure de sens particulière, dont l'idéalité est proche de l'ahistoricité des mathématiques. L'expérience et l'interprétation qui en sont faites ne semblent aucunement restreintes par la *mens auctoris*¹²⁹.

Ce « surplomb » de l'œuvre d'art vis-à-vis de l'histoire, nécessitant la reprise de l'interprétation d'époque en époque, en vue de son intégration dans l'histoire peut paraître paradoxal par rapport au fait que l'œuvre est née au cours de l'histoire et prenait un sens lié à son contexte. Mais précisément, ce qui fait la spécificité d'un chef-d'œuvre c'est le dépassement de l'enracinement purement contextuel, qui l'ouvre alors à une appropriation à d'autres hommes, d'autres époques, d'autres cultures, ne faisant pas partie des « lecteurs idéaux ».

¹²⁸ « Dans le *De doctrina Christiana*, saint Augustin affirme qu'une interprétation paraissant plausible à un moment donné du texte ne sera acceptée que si elle est confirmée – ou du moins si elle n'est pas remise en question – par un autre point du texte. C'est cela que j'entends par *intentio operis* ». U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 40.

¹²⁹ H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 255.

Certains films engendrent leur propre histoire d'interprétation, cités ou analysés par différents critiques d'époques différentes. Chaque génération d'analystes a l'opportunité de reprendre le travail en fonction de l'évolution des données culturelles et contextuelles. Il y a aussi un travail académique dans les écoles de cinéma qui favorise le processus. Un film de grande qualité déborde aussi le cadre strict des revues spécialisées et touche un grand nombre d'auteurs, influence d'autres réalisateurs, metteurs en scènes et artistes de toutes catégories, et finalement la culture d'une société. Il est impossible de mesurer l'influence profonde sur le public et les spectateurs de tels films, et leurs conséquences sur les visions du monde qui en émergent.

3.4.3.3. L'analyste et l'interprète (*intentio lectoris*)

1. Le troisième niveau concerne l'analyste lui-même, qui donne sens à ce qu'il comprend de la genèse de l'œuvre et de ses mécanismes. Par son appropriation, l'interprète contribue à déployer le sens d'une œuvre en lui trouvant des sens qui ont pu échapper à l'auteur lui-même. Deux possibilités sont toujours présentes, indépendamment de ce que l'auteur exprime de ce qu'il sait de son œuvre : soit le sens que l'auteur n'a pas voulu et qui n'est pas contradictoire par rapport à ce qu'il a voulu, soit encore le sens que l'auteur n'aurait pas pu vouloir mais que l'œuvre peut suggérer.

Par son implication l'interprète modifie aussi le sens que l'œuvre possédait en elle-même, le sens littéral, comme le romantisme allemand l'avait déjà découvert : « Plus qu'un paramètre servant à valider l'interprétation, le texte (Ndlr : d'un lecteur) est un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit. Cercle herméneutique par excellence, certes »¹³⁰. Ce qui fait la gloire de l'auteur, comme de l'interprète, c'est l'assomption des visées particulières que l'un et l'autre font de leur compréhension du texte dans un dessein qui les dépasse, et la conscience et la transcription de ce dessein¹³¹.

Mais précisément, face à la multitude des approches et des interprétations, comment s'y retrouver ? Quelle interprétation est plus

¹³⁰ U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 41.

¹³¹ « Entendre par le sens d'un texte la *mens auctoris*, c'est-à-dire l'horizon "effectif" de compréhension de chaque écrivain chrétien, c'est rendre un mauvais hommage aux auteurs du Nouveau Testament. Leur véritable gloire consiste bien plutôt à annoncer quelque chose qui dépasse leur horizon de compréhension, même s'ils ont pour nom saint Jean ou saint Paul ». H.-G. GADAMER, *L'art de comprendre, Écrits II*, p. 255.

recevable qu'une autre ? C'est ici qu'il faut introduire un élément essentiel que nous trouvons bon de souligner : par-delà la problématique de la juste compréhension de l'œuvre de Tarkovski, des « visées conscientes de l'auteur » et le privilège à donner à telle ou telle interprétation, il s'agit de nouer un dialogue avec soi-même et sa compréhension de l'œuvre.

La dialectique est l'art de mener un dialogue, ce qui implique l'art de mener un dialogue avec soi-même et de rechercher l'entente avec soi-même. Elle est l'art de penser. Cela veut dire qu'elle est l'art de demander ce que l'on veut dire au juste lorsque l'on pense ou dit quelque chose. On s'en va ainsi sur un chemin. Mieux : on est ainsi déjà en chemin. C'est qu'il y a quelque chose de tel qu'une "disposition naturelle de l'homme à la philosophie". Notre pensée n'en reste jamais à ce que quelqu'un veut dire par ceci ou cela. La pensée fait toujours signe au-delà d'elle-même. L'œuvre dialogique de Platon a une expression pour ceci : la pensée fait signe vers l'Un, l'Être, le "Bien", qui se représente dans l'ordre de l'âme, la constitution de la cité comme dans celui du cosmos¹³².

Reprendre une analyse et proposer de nouvelles pistes d'interprétation consiste à élargir la compréhension d'une œuvre et en montrer l'actualité, la fécondité. C'est aussi élargir la compréhension du monde. Certains aspects peuvent ne pas avoir été traités à une époque donnée, occultés sciemment ou non. La puissance évocatrice d'un film dans l'histoire du cinéma ou de la culture d'un peuple nécessite du recul, et n'est pas forcément perçue au moment-même¹³³. Parfois, un critique donne la chance à un film d'exister, d'être considéré à sa juste valeur, voire change radicalement la perception de ce qu'est ou devrait être le travail cinématographique, influençant la production même des films.

Par ailleurs, le traitement que le critique fait du film va souvent être déterminant et orienter sa réception auprès du public, pour le meilleur ou pour le pire. Certains publics dits « avertis » dans certains festivals peuvent passer à côté d'un chef-d'œuvre, et, au contraire, applaudir ou primer un film sans grand intérêt. Certaines récompenses peuvent être très circonstanciées, au-delà des qualités intrinsèques d'un film¹³⁴. Chaque analyste cherche cependant à « percer à jour »

¹³² H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 53. Voir aussi p. 56-57.

¹³³ *Citizen Kane* d'Orson Welles (1943-1919) est un bon exemple.

¹³⁴ Le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako (2014-97'), intéressant par ailleurs, et choix thématique courageux d'un cinéaste, a collecté 7 Césars en 2015. En aurait-il eu autant si

l'intention profonde du film, ses qualités, ou l'interpréter « par le bon côté »¹³⁵.

2. L'interprète doit aussi être son propre « critique ». Qu'est-ce qui lui permet en effet d'aborder plus consciemment la richesse de sens que ne pourrait le faire l'auteur ? La possibilité d'un regard plus ouvert, plus neutre, plus riche, plus compétent lorsqu'il s'agit de comparer ou d'étudier une œuvre dans son histoire ? Ou serait-ce une sensibilité davantage exercée au type d'art qu'il travaille ? Le critique de cinéma peut-il éviter le caractère inconscient de sa démarche, ses a priori et préjugés ? N'est-il pas tenté, en sélectionnant telle ou telle parole hors de son contexte, de l'œuvre dont elle fait partie, de détourner un sens à son profit ? Le danger est-il évitable ? Si Tarkovski propose une lecture ouverte de son œuvre en refusant d'en déterminer une interprétation au profit d'une autre, il y aurait péril à restreindre la multiplicité des sens à l'œuvre dans ses films. La même question se pose sur l'évolution de la pensée de Tarkovski pour comprendre aussi l'apparition de nouvelles thématiques dans ses films. En évitant de se cristalliser sur une période de la vie et de la pensée de l'auteur pour défendre une interprétation globale, on évite un anachronisme interne à l'ensemble de son œuvre.

Il faut prendre la mesure de son propre cadre interprétatif, réfléchir sur ce que l'on veut voir, sur les motivations et la visée de son travail, sur la manière dont on regarde, et ce que l'on voit. Mais on ne peut pas perdre de vue que « voir », c'est toujours *apprendre à voir*, en suivant patiemment les indications que donne l'auteur, et en osant s'approprier ce qui est montré comme un message destiné à être vu et compris. C'est donc accepter de laisser de côté ses a priori et autres préjugés pour entrer dans une réalité dont on n'est pas l'auteur, pour s'en faire une idée *personnelle*. C'est enfin proposer son interprétation quitte à déborder, à s'opposer à ce que d'autres ont vu ou à ce que le réalisateur a voulu faire. Il s'agit donc une démarche inductive, de recherche fondamentale plus que d'application pratique, à partir d'une théorie.

l'actualité dramatique des attentats de janvier 2015 à Paris n'avait pas défrayé la chronique et donné, par là même, un nouveau sens au film ?

¹³⁵ Trouver un sens sémantique plus « juste » ou trouver le secret de l'efficacité du film dans sa construction (*code secret*) : deux voies qui s'ouvrent au lecteur qui peut passer du « sémantique » au « critique » alternativement. U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 38.41.

3.5. L'interprétation : un texte à valider

Toutes les considérations évoquées ci-dessus conduisent le lecteur, analyste et interprète, à la production d'un texte qui articule trois approches que l'on peut valider, tout en les nuanciant. J. Aumont et M. Marie font la proposition suivante :

Nous considérerons par conséquent le film comme une œuvre artistique autonome, susceptible d'engendrer un texte (analyse textuelle) fondant ses significations sur des structures narratives (analyse narratologique), sur des données visuelles et sonores (analyse iconique), produisant un effet particulier sur le spectateur (analyse psychanalytique). Cette œuvre doit être envisagée dans l'histoire des formes, des styles et de leur évolution¹³⁶.

Les structures narratives sont complexes à gérer au-delà du récit filmique (rapport du scénario littéraire au découpage technique, puis au film, enfin au découpage après montage). Les données visuelles et sonores demandent une sélection et renvoient, comme pour le reste, aux points d'attention de l'analyste, à sa visée. Quant aux effets sur le spectateur, on voit que l'analyse psychanalytique se confond ici avec l'analyse esthétique, ce qui, en soi, n'est pas évident.

Mésinterpréter peut cependant ouvrir de nouveaux horizons, dans la mesure où certaines interprétations ont parfois occulté les sens que fournit une œuvre, au profit de *l'intentio lectoris* :

Mésinterpréter un texte, c'est parfois le décapier de ses interprétations canoniques pour révéler de nouveaux aspects ; ainsi le texte est mieux interprété, de manière plus productive, selon son *intentio operis*, atténuée et rejetée dans l'ombre par tant de précédentes *intentiones lectoris* camouflées en découvertes de *l'intentio auctoris*¹³⁷.

Nous tenterons de tenir ensemble la lecture la plus fidèle possible de *l'intentio operis*, en nous appuyant sur l'examen approfondi de *l'intentio auctoris* sans prendre prétexte de cela pour camoufler nos intentions et notre visée.

¹³⁶ J. AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films*, p. 8.

¹³⁷ U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, p. 46.

CONCLUSIONS

Poursuivant notre réflexion en abordant l'analyse et l'interprétation au cinéma, nous ne pouvions pas passer sous silence la sémiologie du cinéma qui emprunte l'idée de code ou de signe à la linguistique générale et au structuralisme pour « objectiver » le plus clairement possible les contenus de la « bande image-son ». Différentes approches interprétatives viennent compléter cette approche : narrative, symbolique, socio-historique, esthétique. Le cinéma de la *Nouvelle-Vague* et les poststructuralistes, comme Deleuze, vont plutôt remettre en question des critères qu'ils trouvent trop réducteurs en préférant, par la politique des auteurs, ou le soutien du néo-réalisme, un cinéma-vérité loin des codes a priori du cinéma classique ou « de qualité » (en France). Ces auteurs cherchent à explorer la capacité du cinéma à questionner le sens des choses en dévoilant leur complexité ; si d'un côté un certain discours l'emporte sur la forme, et détermine par la critique le genre de film à réaliser, d'un autre, c'est l'image en tant que telle qui est prise en compte dans les pensées figurales. Dans les films plus contemporains, on note davantage de ruptures narratives ou esthétiques, formelles ou temporelles. Ce cinéma de la modernité est celui de la question du sens, de la définition même du cinéma, de ses fonctions sociales et artistiques. Tarkovski s'inscrit dans un cinéma d'auteur qui a produit les grands chefs d'œuvre du XX^e s et donné au septième art ses lettres de noblesse. Sa démarche n'est pas celle d'une rupture, mais de questionner l'histoire du cinéma lui-même en mettant en évidence la quête du sens inhérente à l'humanité, comme dit M. J. Mondzain.

On s'étonne que les gains de l'herméneutique ne soient pas davantage pris en compte dans le débat sémiologie/interprétation. Ce sont eux qui ont fait voler en éclats la distinction trop radicale objet/sujet au détriment d'une inscription plus large de l'œuvre d'art dans un monde où l'homme est tendu vers un horizon de sens (donc non seulement dans toutes ses déterminations, mais aussi dans tous les possibles qu'elle augure). L'herméneutique cherche en effet à réhabiliter un *Je* qui interprète, qui justifie l'œuvre d'art, parce qu'elle lui est adressée. Cela aurait pu réconcilier ceux pour qui seule l'œuvre d'art compte – dans la ligne d'un Eco qui défend le sens littéral – qu'à ceux qui voient dans une œuvre d'art un produit d'une culture donnée, tout en reconnaissant la propension des chefs-d'œuvre à tendre vers un propos universel qui dépasse les époques, les cultures, les langues et

inspire à l'infini tant d'hommes et de femmes dans leur quête de sens. Reste une exigence pour l'interprète : celle de tenir compte des trois intentions qu'à identifiées la sémiologie : celle de l'auteur, de l'œuvre et de l'interprète lui-même, même si l'herméneutique et un D. Arasse invite à un séjour, une appropriation personnelle qui pourrait paraître risquée si elle n'était pas liée aussi à une tradition de lecture et d'analyse. Dans la mesure où l'interprète accepte de séjourner (Gadamer) auprès de l'œuvre, il pressentira toujours « les choses à venir », conscient et « de la compréhension de soi » (Ricœur) et « de la nécessité de l'accomplissement » de l'œuvre vis-à-vis du spectateur. Les pensées figurales, rappellent quant à elles, qu'au-delà du langage cinématographique, des traditions, des discours et des interprétations, l'image fait signe en elle-même et en ce sens ne s'adresse pas qu'à l'intellect. S'originant dans les profondeurs de l'inconscient de l'auteur, c'est à celui du spectateur qu'elle s'adresse, l'invitant à découvrir et à mettre en mots ce qu'il a déjà compris autrement, là où le sens « s'imagine ».

CHAPITRE 4

PREMIERS FILMS

Dans ce quatrième chapitre, nous analyserons quelques séquences du film de fin d'études de Tarkovski, *Le Rouleau compresseur et le Violon* et de son premier film comme réalisateur, *L'Enfance d'Ivan*. Nous tiendrons compte de deux critères : repérer les éléments essentiels de son esthétique dans ses films, et porter attention aux aspects dits « spirituels » de son œuvre. Nous tiendrons compte des scénarios littéraires, qui fournissent un certain nombre d'éléments intéressants, pas toujours transposés dans les films, mais qui disent quelque chose des intentions de l'auteur et enrichissent l'interprétation. Peut-on considérer que ce que Tarkovski met en place pendant cette période jouera un rôle fondamental par la suite ? C'est ce que nous envisagerons progressivement dans les chapitres qui suivent.

4.1. Le Rouleau compresseur et le Violon (1960)

Dans une partie de sa vie qu'il appelle « l'affirmation de soi »¹ et qui se clôt après la réalisation d'*Ivanovo destvo* (*L'Enfance d'Ivan*), Tarkovski invente les lignes de force de son cinéma. *Le Rouleau compresseur et le Violon*², film de fin d'études en couleurs réalisé lors de sa dernière année au VGIK, met en évidence la fonction poétique du cinéma, qui sera une des marques de fabrique de l'auteur³. Cette fonction poétique ne constitue pas, rappelons-le, la mise en place d'un style⁴ ou d'un genre cinématographique, une manière de caractériser un film, mais la manière conséquente d'avoir une certaine conception de la vie⁵.

¹ TS, p.21.

² Tarkovski a dû mûrir sa conception du cinéma en voyant, entre autres, *Le ballon rouge* d'Albert Lamorisse (1956), 36'. Voir P. BUREAU, *Je suis pour un cinéma poétique*, p. 4.

³ Cette dimension, Tarkovski l'hérite aussi de prédécesseurs cinéastes comme Dovjenko (1894-1956). L'influence de son père de ce point de vue-là est aussi indéniable.

⁴ Même si un style tarkovskien est reconnaissable : « La mise en scène en profondeur (...) Des angles de vue en plongée (...) La coupe sèche (...) La mise en valeur photographique de la texture des éléments (...) Les mélanges et alternances noir et blanc/zone intermédiaire/couleur (...) Le travelling latéral aller et retour (...) la remise en cause de la hiérarchie figure-fond (...) Toujours quelque chose se passe qui risque de détourner notre attention ». M. CHION, Andreï Tarkovski, p. 56-57.59.

⁵ TS, p. 27.

Un jeune garçon, Sacha, au début de ce moyen-métrage de 43', sort d'un immeuble avec un violon sous le bras et rencontre l'animosité de ses camarades. Un ouvrier, Sergueï, vient à son aide et chasse les garnements. Libéré, Sacha se rend à son cours de violon, non sans longer la Moskova, fleuve qui traverse Moscou, et passer devant une devanture de magasin, une miroiterie. Le chiffre « 1 » qui évoque la fête du premier mai, fête importante pour le socialisme et le communisme, posé contre cette devanture s'élève pour être installé sur le toit du bâtiment. Tarkovski ne s'y intéresse que pour les reflets que ce mouvement occasionne. Les miroirs dans la devanture et les autres objets, dont une montre à gousset, permettent à Tarkovski d'explorer toutes sortes de jeux de lumière⁶, de reflets, d'images kaléidoscopiques qui invitent à un regard où réalité et imaginaire s'entremêlent et évoquent un certain onirisme⁷.

Au cours de la séance de violon à l'école, Sacha met difficilement en pratique les consignes du professeur⁸. Tarkovski fait un plan panoramique, à partir du regard de l'enfant sur une partition pendant qu'il joue. L'image devient progressivement floue, le panoramique s'arrête sur un quelque chose d'éclairé et de cotonneux, difficilement reconnaissable. Une remarque du professeur « Concentre-toi Sacha »⁹ et l'opérateur fait la mise au point sur l'objet : nous y reconnaissons un verre d'eau. Nous avons là un procédé simple qui exprime bien ce que cherche Tarkovski. Comment en effet évoquer le fait que la

⁶ Il écrit dans le scénario littéraire : « 32. Quelle abondance de miroirs ! Il y en a des grands, des petits, des ovales, des carrés, qui morcellent la ville en centaines de reflets, entourés des irisations de leurs biseaux polis. *Sacha imagine une musique à partir des sons réels qu'il entend en regardant les reflets dans les miroirs. Ils sont développés par divers instruments, explosent et s'éteignent, mais finissent par s'échapper et se fondre en une mélodie qui se répète plus qu'elle ne se déploie.* (...) 39. Le monde se morcelle, se dédouble, se multiplie, éclaboussé de soleil et noyé dans un océan irisé, et partout, partout des reflets de soleil, courant sur les miroirs, et des voitures, et le ciel, le ciel, et les immeubles ». OCC I, p. 28.29. En fait la séquence prévoit 15 plans. Tarkovski essaie de faire comprendre d'une façon imagée qu'une mélodie nouvelle naît dans « l'âme de l'enfant », mais cette ambition cinématographique n'aboutit pas au résultat espéré, sans doute à cause de sa complexité. Par ailleurs, Tarkovski suggère que le violon lui-même est animé de sentiments. OCC I, p. 27.44.60.

⁷ C'est-à-dire prendre ses rêves pour la réalité. A moins que ce ne soit le contraire : la réalité comme prétexte au rêve. On a là une première approche « poétique » du cinéma tarkovskien.

⁸ Il y a trois femmes dans ce récit, qui jouent un rôle plutôt négatif. Le professeur de musique qui contrecarre sans cesse la spontanéité de l'enfant, la mère de Sacha qui l'empêche de rejoindre Sergueï, et une jeune fille qui cherche à attirer l'attention de Sergueï qui attend Sacha. Il n'y a pas de père. On sait que le père de Tarkovski a quitté le foyer familial lorsqu'il était très jeune. La problématique du père est constante dans son œuvre. Tarkovski l'évoque plus clairement dans *Miroir* (1972).

⁹ Sous-titre de la traduction française de *Potemkine*. « Tu rêves, Sacha » eût été plus approprié ; traduction anglaise suggérée par R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 33.

musique fait glisser l'auditeur vers une sorte d'état second ? Comment l'exprimer en image ? C'est une question typiquement cinématographique, qui concerne d'ailleurs l'art en général : exprimer un état intérieur, une certaine perception du réel qui ne se réduit pas à sa pure matérialité. Le plan suivant, plan large, montre l'enfant comme isolé et seul dans la pièce, baissant la tête. Il a cessé de jouer. Le professeur a découragé Sacha et mis, au fil de ses remarques, un métronome en action. La musique se réduit alors à la technique et à la posture au son d'un métronome, mécanique sans âme¹⁰.

Sacha va retrouver l'ouvrier. Le contraste entre les deux êtres est apparemment total, mais on découvre bien vite que Sergueï a gardé une âme d'enfant. On songe depuis le début du film à l'idéal communiste de fraternité entre membres de classes sociales différentes. Le rouleau compresseur, instrument de Sergueï, évoque le tracteur de *La Terre*¹¹. Quand l'enfant reçoit la permission de le conduire sous le regard envieux et émerveillé de ses petits compagnons, on est sur un fil : l'artiste en herbe se muera-t-il en ouvrier besogneux et utile à la société ou continuera-t-il à déployer son précieux talent ? Est-ce par jeu, ou une vocation se dessine-t-elle ? Y a-t-il un choix d'utilité publique à faire ?

L'enfant, après avoir remisé son violon dans le rouleau compresseur se met à suivre l'ouvrier dans ses déambulations en ville, c'est l'heure du déjeuner. On pense voir se dessiner une figure paternelle nécessaire pour initier l'enfant aux aléas du monde, lui apprendre le courage, et la maîtrise de ses peurs. Puis la différence entre classes sociales réapparaît, entre le *prolétaire* et l'artiste, contraste encore accentué, lorsque, pour un rien, fâché, l'enfant jette le pain du déjeuner (que lui a donné Sergueï) par terre et que l'ouvrier réplique : « Et si je faisais ça avec ton violon¹² ? ». La dispute conduit à un autre niveau, où à nouveau deux registres de réalité vont se mélanger : la destruction d'un immeuble ancien et un orage qui éclate. C'est le moment où Sergueï et Sacha vont se perdre de vue. L'orage éloigné, apparaît un bâtiment illuminé par le soleil¹³, au milieu du

¹⁰ OCC I, p. 34.

¹¹ *La Terre* d'Alexandre Dovjenko (1926).

¹² Le scénario littéraire est plus sec : « 132. "Peut-être qu'à toi on te le donne gratis, le pain", lâche Sergueï, outré. "Tu ne sais pas que les autres doivent le gagner... Ramasse-le" », OCC I, p. 49.

¹³ Évocation du triomphe du socialisme sur une culture bourgeoise désuète ? Il y a quelque chose du cliché. Ce film est probablement le plus soviétique de tous ceux qu'il a réalisés.

croisement de caténaïres, en arrière-plan, jusque-là caché par l'immeuble à abattre. Ces images semblent ne rien apporter au récit en tant que tel, mais la disparition de Sacha, et plus tard les retrouvailles avec Sergueï, sont construites autour de métaphores. Tarkovski, nous l'avons vu dans le premier chapitre, prendra distance dans ses films suivants avec tout procédé de ce type, qui risque toujours de se muer en conventions cinématographiques artificielles.

Au-delà de cette interprétation quelque peu évidente, on voit se dessiner, au-delà de la complicité entre l'ouvrier et l'enfant, une quête nouvelle. Il ne s'agit plus tant d'un problème de paternité, que l'inverse : dans une séquence qui suit l'orage (26'34 à 35'58), alors que l'enfant joue, l'ouvrier soviétique écoute avec attention et semble retrouver en lui-même un continent perdu. Nos deux protagonistes échangent leurs savoirs, le garçon fait entendre quelque chose qu'il a appris, et soudain la lumière se transforme, un écran de cinéma semble surgir d'une flaque d'eau par le ciel, le rouleau compresseur, puis dans un autre plan, par les arbres qui s'y reflètent. Une fois encore, le miroir évoque une autre façon de voir la réalité, de manière indirecte, sans que soit perdue de vue la réalité elle-même (des gouttes d'eau viennent à intervalles régulier, altérer la pureté du miroir de l'eau) ; illuminations qui, en tout cas, transcendent les différences économiques et sociales entre les êtres. Contrairement au professeur de musique, pourtant d'une autre « classe sociale » que lui, Sergueï est capable de reconnaître la beauté de l'air joué par l'enfant. La beauté s'établit au-delà des clivages entre les hommes, même de générations différentes. L'émerveillement de l'ouvrier face à la musique transcende soudain le monde dans lequel il vit et lui donne un sens qui n'est plus seulement utilitaire ou mécanique, bien qu'il faille (fin de la séquence) « retourner travailler ». Tarkovski note avec précision, dans le scénario littéraire, le « flocc » des gouttes qui tombent dans les flaques d'eau comme un nouveau métronome, mais cette fois naturel, lié à une sensation, une émotion¹⁴.

Le fait que le rouleau compresseur ait servi précédemment de cache au violon semble indiquer que loin de s'opposer les deux « instruments » suivent une trajectoire qui fait de l'art un but : le

¹⁴ On retrouve par exemple ces gouttes qui tombent dans *l'Enfance d'Ivan*, au début de la séquence du 2^{ème} rêve, cette fois dans une bassine d'eau. Elles font penser aussi au son régulier d'une cloche qui sonne dans *Roublev*, au moment de la rencontre de celui-ci avec Théophile, après la destruction de Vladimir.

travail de terrassement et la nécessité du développement social qu'il symbolise ne serait rien s'il ne conduisait au repos, à la gratuité et la joie de la vie en famille, à l'expérience artistique de la beauté. Il existerait une mystérieuse unité entre les activités humaines : l'artiste comme le manœuvre concourent tous deux à l'unité du genre humain par leur travail en lien peut-être avec l'avènement futur du « grand soir » communiste¹⁵. Pour cela, il faut que des forces nouvelles voient le jour, et elles ne peuvent venir que d'une génération plus « musicienne » qu'ouvrière. On sait que Tarkovski a bénéficié de la période de « dégel » culturel amorcée par Kroutchev (1894-1971), comme il subira le conservatisme des autorités culturelles qui succéderont à cette période, après sa destitution en octobre 1964.

Il y a aussi des dissonances. On a cité l'animosité des jeunes à l'égard de Sacha parce qu'il est musicien. La destruction d'un immeuble et l'apparition d'un monument moderne, le tout au milieu d'un orage violent, donnent une idée des conflits à venir entre différentes visions du monde et conceptions de l'avènement du communisme. La leçon de violon à l'école où le jeune garçon ne parvient pas à suivre le rythme imposé par son professeur, qui cadre étrangement avec des portraits soviétiques classiques, est précurseur : la subjectivité de l'artiste est clairement affirmée, son caractère rebelle aussi¹⁶. Finalement le film se termine sur une note quelque peu triste : l'ouvrier s'était promis d'emmener le jeune garçon au cinéma voir *Tchapaïev*¹⁷, héros de la révolution russe et grande figure patriotique, mais la mère de l'enfant l'empêche de sortir au dernier moment par défiance vis-à-vis de cet homme qu'elle ne connaît pas. Après avoir

¹⁵ Prenant la défense de son film face aux membres du conseil artistique de la Quatrième Unité de Création de Mosfilm consacrée aux films pour la jeunesse, Tarkovski affirme (traduit du russe) : « (...) I don't understand how the idea arose that we see here a rich little violonist and a poor worker. I don't understand this, and I probably never will be able to in my entire life. If it is based on the fact that everything is rooted in the contrast in the interrelations between the boy and the worker, the point here is the contrast between art and labour, because these are different things and only at the stage of the communism will man find it possible to be spiritually and physically organic. But this is the problem of the future and I will not allow this to be confused. This is what the picture is dedicated to ». Discussion autour du *Rouleau compresseur et le Violon*, *Rossiiskii gosudartsvennyi arkhiv literatury i iskusstva*, 2453.4.1339. Cité par R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 30-34.

¹⁶ « Si un homme ne marche pas au même pas que ses compagnons, peut-être est-ce qu'il entend les sons d'une autre marche ». Cité par Andrei Tarkovski dans JO, p. 323. A propos du caractère rebelle, Bird note ceci : « The rather sinister character of the teacher and mother, both of whom seem to delight in thwarting Sacha's dreams, implied a distressingly disrespectful view of authority ». R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 31.

¹⁷ Le film a réellement été réalisé par les frères Sergueï et Gueorgui Vassiliev en 1934. Tchapaïev est un héros national russe admiré toutes classes sociales confondues.

attendu, l'ouvrier ira au cinéma avec une jeune fille collègue de travail, tandis que l'enfant s'évade par la pensée¹⁸, rejoignant Sergueï et s'éloignant avec lui sur son rouleau compresseur sur une grande esplanade éclairée de soleil. La réalité de la vie avec son cortège de contraintes s'impose dans ce qui semble n'avoir été qu'une parenthèse heureuse. A moins que le rêve de Sacha n'impose une vision purement utopique du conflit des classes sociales surmonté, mais dans un futur inaccessible... Est-ce ainsi que Tarkovski perçoit l'enfance (la sienne ?), comme le meilleur moment d'une existence ou rien n'est jamais perdu, où tout est possible, où un ailleurs existe qui réalise les désirs et les rêves au-delà des limites qu'impose l'existence ? La thématique de l'enfance traverse plusieurs de ses films ultérieurs, avec des significations nouvelles, jusqu'au tout dernier qui se termine sur une figure d'enfant.

Nous l'avons dit trop brièvement ; c'est dans ce film de fin d'études que Tarkovski expérimente quelques effets visuels qui expriment la capacité propre de l'image à évoquer la richesse et la profondeur de la réalité. Le langage poétique lui convient parfaitement – on le voit très bien dans l'écriture du scénario – même si on peut regretter, tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'un film de fin d'études, que Tarkovski se soit laissé emporter par des procédés esthétisants, auxquels invitait d'ailleurs le choix d'une pellicule qui évoque le technicolor. Cependant, comme on le verra avec *L'Enfance d'Ivan*, ce n'est pas tant la couleur que d'autres éléments qui contribuent à créer cet état d'esprit particulier où l'on perd quelque peu ses repères par rapport au récit¹⁹. On voit déjà ici la volonté de Tarkovski de s'affranchir des conventions cinématographiques au profit d'une expérience sensorielle plus riche.

Robert Bird a soigneusement répertorié les remarques faites au jeune auteur par le comité artistique de la Quatrième Unité de Création de Mosfilm (dédiée aux films pour enfant), dont les transcriptions sténographiées ont été archivées, au début de l'année

¹⁸ Le scénario littéraire précise : « Par la pensée, bien-sûr. Cela personne ne peut le lui interdire ». Ensuite, il écrit : « 237. CAGE D'ESCALIER. (237-238). L'escalier, devant la porte de chez lui. Et les semelles qui dévalent les marches, avec un Sacha invisible qui se précipite dehors ! *Echos des pas de Sacha* ». Des pas que nous n'entendrons pas dans le film. Mais, subtilité du scénario, le son des pas intrigue Sergueï qui se retourne et voit un autre enfant. OCC I, p. 70

¹⁹ C'est le reproche qu'on va lui faire aussi bien dans ce film que dans le suivant avec précisément l'introduction de rêves inutiles au récit, qui « embrouillent » sa compréhension.

1961²⁰. Il apparaît clairement que les critiques ont porté sur les choix esthétiques de l'auteur et que la multiplicité des points de vue ne rende pas claire la perspective de l'auteur et dès lors la compréhension de l'histoire : « The lack of a unifying authorial perspective also rendered the narrative insufficiently clear »²¹. Tarkovski va défendre vigoureusement une conception « réaliste », mais ajoutant aussitôt que le réalisme d'un artiste n'est pas celui d'un autre. Comme son film est un moyen métrage, il estime avoir respecté les conventions classiques du genre à la manière d'un Gorky ou d'un Furmanov. Toujours dans le cadre de ces discussions improvisées, Tarkovski défend, plutôt que la rigueur d'un point de vue particulier prédéfini (d'un acteur, des conventions d'un genre, d'une vision idéologique), la richesse des points de vue qu'une scène offre, ses multiples interprétations et représentations, même si une signification précise n'y est pas associée²². Cette manière de voir n'est pas pour autant anticommuniste, elle se démarque pourtant des codes censés devoir apparaître dans un film soviétique et sans doute du cinéma en général en innovant esthétiquement²³.

4.2. L'Enfance d'Ivan (1962)

Sacha demandait à Sergueï s'il avait été à la guerre (après avoir entendu passer un avion à réaction²⁴). Sergueï répondra qu'il l'a connue enfant. Dans le scénario littéraire, il dit clairement : « à 14 ans »²⁵. Dans le film, « 2 ou 3 ans de plus que toi », (28'57) ce qui fait 7 ou 8 ans, 10 ans au plus. L'âge à peu près où Tarkovski a lui-même connu la 2^{ème} guerre mondiale : entre 8 et 12 ans²⁶.

Mon enfance a été très différente de celle d'Ivan qui vécut la guerre en adulte et en combattant. Tous les garçons russes de mon âge ont

²⁰ Discussion autour du *Rouleau compresseur et le Violon*, *Rossiiskii gosudartsvennyi arkhiv literatury i iskusstva*. Cité par R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 30-34.

²¹ R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 31.

²² Par exemple dans la scène de la pomme dans la salle d'attente de l'Académie de musique.

²³ « Tarkovsky moves seamlessly from standard categories of Soviet artistic discourse (communism, realism) to startlingly original aesthetic conceptions » R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 33.

²⁴ L'avion à réaction est aussi l'annonciateur d'une guerre dans *Offret* (1986). Sans doute parce qu'il peut transporter, comme un missile à tête nucléaire, la destruction et la mort n'importe où, n'importe quand. Figure de l'ange exterminateur ?

²⁵ OCC I, p. 75. Ivan, aura, lui 12 ans.

²⁶ Mais Tarkovski dit qu'il avait 12 ans quand la guerre a commencé. Alors qu'en juillet 1941, il n'a que 10 ans. Il précise que l'histoire d'Ivan commence « au milieu de la guerre ». Donc cela concorde. La guerre ne commence pas selon un principe historique pour Tarkovski, mais quand elle surgit dans la vie de l'individu.

pourtant eu une vie très difficile. Dire que quelque chose lie Andreï Tarkovski et Ivan, c'est rappeler la communauté de souffrance établie entre Ivan et tous les jeunes Russes de cette génération²⁷.

Dans son premier grand film Tarkovski va joindre ces deux motifs, celui de l'enfance, et le contexte de guerre.

4.2.1. Genèse du film

La production du film et le tournage avaient commencé bien avant que Tarkovski soit sollicité. Malheureusement, les premiers essais s'étaient avérés peu concluants²⁸. Pire : la moitié du budget avait été consommée. C'est alors que, suite au conseil de Mikhaïl Romm²⁹ mais aussi parce qu'il vient d'être nommé réalisateur associé à l'Unité de Création Quatre de Mosfilm (films pour la jeunesse) et que plusieurs réalisateurs pressentis ont refusé, que le jeune diplômé du VGIK est sollicité. Tarkovski a 30 ans, il est marié et a un enfant. Il accepte de se contenter du budget restant, mais obtient deux concessions : la possibilité d'une part de remanier le scénario³⁰ et de réinterpréter librement la nouvelle de Vladimir Bogomolov (1926-2003), *Ivan*, publiée en 1957, d'autre part de choisir ses propres assistants et acteurs ; il veut « tout recommencer à zéro »³¹. Il refuse de revoir un seul mètre de ce qui a été tourné précédemment. Ses intentions sont claires, il ne s'agira pas d'un film pour enfants, même s'il sera finalement distribué comme tel, mais : « Let's say this is a film about war, about it's horrors, and about people at war »³².

Le tournage durera quatre mois. Le réalisateur réunira autour de lui trois collaborateurs déjà présents sur *Le violon et le compresseur* : Vadim Iusov, Andreï (ou Andron) Konchalovski et Viacheslav Ovchinnikov. Il tient à ce que le décorateur Evgueni Tcherniaev rejoigne l'équipe³³, et Nikolai Bourliaev, qui interprètera Ivan, lui

²⁷ L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 106.

²⁸ Le premier réalisateur, Eduard Abalov, se voit retirer le projet en octobre 1960.

²⁹ Mikhaïl Illitch Romm (1901-1971) réalisateur et professeur de Tarkovski au VGIK entre 1956 et 1960.

³⁰ Lequel sera pourtant attribué au générique à Vladimir Bogomolov et M. Papava. Les problèmes entre les scénaristes et Tarkovski sont bien résumés par R. BIRD, *Andreï Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 37-38, dans la mesure où Tarkovski supervise sans cesse les scénarios quand il ne les écrit ou co-écrit pas lui-même.

³¹ L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 106.

³² *Ivan's childhood dossier* (9 September 1959-20 April 1963) dans *Rossiiskii gosudartsvennyi arkhiv literatury i iskusstva* (Moscow), p. 115. Cité et traduit par R. BIRD, *Andreï Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 37.

³³ TS, p. 41.

dont Tarkovski dira : « Il n'est pas exagéré de dire que cette rencontre fut déterminante dans ma décision de réaliser *L'Enfance d'Ivan* »³⁴. On découvre Nikolai Grin'ko dans le rôle de Griasnov, qui jouera aussi le scientifique dans *Stalker*. Konchalovski a aussi un rôle de soldat (à 41'10'' et 67'57''). Irma Rauch (Irma Tarkovskaia), la femme de Tarkovski, jouera la mère d'Ivan. On la retrouvera aussi dans *Roublev* dans le rôle de la folle. Il a besoin d'une équipe « soudée », de personnes qu'il connaît bien autour de lui.

4.2.2. Choix esthétiques

C'est en achevant son premier long métrage, *L'Enfance d'Ivan*, que Tarkovski a le sentiment que le cinéma est à portée de sa main. « Un miracle avait eu lieu : le film était réussi. Quelque chose d'autre maintenant était exigé de moi : il me fallait comprendre ce qu'était le cinéma »³⁵.

Ce film (*Ivanovo destvo, Ivan's Childhood*) est important pour comprendre la voie dans laquelle Tarkovski s'engage. « A mes yeux, l'analyse de l'expérience que constitua *L'Enfance d'Ivan* permet de mieux comprendre mon évolution intérieure. En particulier la nécessité devant laquelle je me trouvais de prendre une position claire, même si provisoire, dans l'esthétique cinématographique »³⁶. Il est donc essentiel de ne pas passer sous silence cette première expérience.

Dans *le Temps Scellé*, l'auteur montre quels choix ont présidé à l'esthétique du film. De la nouvelle de Bogomolov, Tarkovski retient trois éléments marquants : le destin tragique du jeune garçon, la possibilité d'exploiter, plutôt que des scènes de guerre, « la tension nerveuse, à peine perceptible à la surface des événements, comme une vibration souterraine »³⁷ à travers des scènes de pause, mais qui font avancer le récit, enfin le caractère dramatique d'une enfance brisée par la guerre qui lui fait comparer *Ivan* à un personnage dostoïevskien. Le choix du titre « *L'Enfance d'Ivan* » concerne donc moins le récit de la vie d'un jeune garçon de 12 ans que les souvenirs d'enfance d'Ivan qui émergent lors de ses rêves, une enfance brisée qui laisse place à un

³⁴ TS, p. 41.

³⁵ TS, p. 112.

³⁶ TS, p. 21. Il est à noter que quand Tarkovski parle de position claire, il parle tout autant de la nécessité du réalisateur de se donner tout entier à son art (TS, p. 49) qu'au fait de trouver un point de vue artistique précis.

³⁷ TS, p. 23.

jeune prématurément poussé dans une vie d'adulte sans en avoir la préparation psychologique et morale³⁸. C'est donc un enfant que la guerre a mutilé, au point de faire de lui un combattant plus acharné que ses frères d'armes adultes qui, embarrassés par son « jusqu'au-boutisme », veulent le renvoyer à l'arrière pour qu'il soit inscrit dans une école d'officiers.

Ces trois éléments constituent une vision très personnelle de l'œuvre de Vladimir Bogomolov, et lors de la création du scénario littéraire, Tarkovski s'est heurté à la conception plutôt documentaire de l'auteur³⁹, lequel cherchait avant tout à dépeindre le plus clairement et le plus précisément ses souvenirs de la guerre. Pour Bogomolov, il eût fallu aussi un réalisateur d'expérience ayant une approche littéraire du scénario. Pour Tarkovski, cette précision dans la reconstitution des événements passés n'a qu'un rôle secondaire. Pas la moindre chance d'éveiller un contact émotionnel avec le spectateur si le réalisateur ne s'implique pas, s'il n'est pas honnête et sincère avec lui-même. Tarkovski s'intéresse d'abord à ce qui l'a bouleversé dans la nouvelle, et préside au choix des scènes et des décors, au jeu d'acteurs, en fonction de ses émotions⁴⁰.

Mais je pense qu'il est impossible de parvenir à l'authenticité, à la vérité intérieure, ne serait-ce même qu'à une véritable ressemblance extérieure, s'il n'y a pas un rapport organique entre les impressions subjectives de l'auteur et la représentation objective de la réalité⁴¹.

Cet ébranlement ne concerne d'ailleurs pas seulement la sphère émotive, mais aussi la dimension spirituelle, morale, comme une compréhension immédiate, par la beauté et la vérité de ce qui unit le réalisateur et son public et les gens entre eux : « L'artiste élargit aussi son arsenal pour faciliter la communication entre les gens, c'est-à-dire leur capacité à se comprendre à un niveau spirituel »⁴².

³⁸ « This epoch is imbued with great pain. This is the fate of an entire generation. Many are no longer with us; they died like grown-ups ». *Ivan's childhood dossier*, p. 116. Cité par Robert BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of Cinema*, p. 37.

³⁹ Sur ces rapports difficiles, voir TS, p. 24-25. « Quand, dans certains films, est réussie la ressemblance avec la vie, l'approche documentaire n'est pas respectée. Elle est même remplacée par une vision très orientée ». TS, p. 28. Un exemple récent : *Le vent se lève* de Miyazaki (2013-127'). Le titre du film évoque un verset d'un poème de Paul Valéry (un des poètes les plus cités de Tarkovski), *Le Cimetière marin* : « Le vent se lève, il faut tenter de vivre/L'air immense ouvre et referme mon livre ».

⁴⁰ TS, p. 36.

⁴¹ TS, p. 28.

⁴² TS, p. 119.

Il y a plus : Tarkovski a conscience qu'un film à propos d'une guerre ne peut, pour ceux qui ne l'ont pas vécue, épouser simplement le point de vue de ceux qui l'ont vécue. Il faut que le réalisateur s'approprie en quelque sorte cette guerre, et s'y plonge, comme s'il en avait été contemporain⁴³.

4.2.3. *Thématiques*

4.2.3.1. Le souvenir, porte d'entrée du rêve

Je pensais que, pour réussir ce film, il fallait que les lieux de l'action et le paysage vinssent éveiller en moi des souvenirs et des associations poétiques⁴⁴. Ainsi la suite de séquences imprégnées par cette humeur d'auteur : le bois de bouleaux, l'abri du poste de secours médical construit en branches de bouleau, le fond de paysage du dernier rêve, la forêt morte inondée... Les quatre rêves du film reposent tous ainsi sur des associations concrètes⁴⁵.

Ces associations, Tarkovski va s'efforcer de les multiplier dans le film, mais en suivant une ligne précise : il s'agit surtout d'éviter un « contact trop direct » entre le souvenir et le rêve censé l'évoquer, qui risque simplement de mettre à plat le souvenir et de le rendre anecdotique. Le principe de la mémoire reste sélectif, et en partie émotionnel. Le rêve procède aussi par associations, et c'est précisément ce mécanisme que Tarkovski veut reproduire au cinéma. Un film ne raconte pas une histoire, mais un regard sur une histoire, le regard propre du réalisateur qui y joint ses propres associations mentales.

Ce principe de fonctionnement de la mémoire me parut alors pouvoir servir comme l'idée directrice d'un film passionnant, où la logique des événements et du comportement d'un homme serait dérégulée par l'évocation de ses rêves et de ses souvenirs⁴⁶.

Les souvenirs sont comme le matériau nécessaire pour que le rêve puisse se former. Mais les souvenirs peuvent aussi être retraduits dans une réalité plus vaste qui leur donne un sens nouveau. Déformés par les rêves, mais situés à des moments précis de la narration filmique, ils

⁴³ "I am judging the past from a contemporary point of view. I am illustrating what I could have experienced if I had taken part. (...) And today, the problem of war has to be solved again by my generation; it's the most relevant of all topics (...)" G. BACHMANN, *Encounter with Andrei Tarkovski*, p. 8.

⁴⁴ TS, p. 36.

⁴⁵ TS, p. 36.

⁴⁶ TS, p. 36-37.

prennent un caractère plus étrange. Comme les *matriochkas* (poupées russes) que l'on démonte et qui en découvrent de plus petites, cette sorte de mise en abyme, en différents niveaux, dévoile la vie d'Ivan, de l'extérieur vers l'intérieur et inversement, sous forme de révélation autant que de reconstitution selon la flèche du temps que l'on utilise.

Sans montrer le héros, ou plutôt en le montrant autrement que dans les films à dramaturgie traditionnelle, son caractère unique et son monde intérieur pourraient être ainsi amenés au plein jour⁴⁷. Une approche qui rappelle la représentation lyrique d'un personnage en littérature ou en poésie⁴⁸.

Tarkovski va radicaliser cette approche avec *Miroir* douze ans plus tard.

4.2.3.2. Les quatre rêves d'Ivan

Comme l'a fait remarquer Luc Lagier dans « *Blow Up, six raisons de redécouvrir Tarkovski* » (de 3'16'' à 3'47'')⁴⁹, le premier plan d'*Ivan*, son premier long métrage, comme le dernier plan du *Sacrifice*, son dernier film, commence par un travelling vertical sur un arbre. Arbre vivant dans un rêve d'enfant, pour Ivan, arbre mort (reprendra-t-il vie ?) pour « Petit Garçon » avec, dans les deux cas, au loin, le fleuve ou la mer...

La première séquence de *L'Enfance d'Ivan* commence dans un rêve sans que le spectateur le sache. Le fait est déjà à noter : serait-il la trame inconsciente du film tout entier ? Le film se terminera aussi par un rêve. Cette double inclusion donne au film un caractère irréel et prévient le spectateur : nous ne sommes pas dans la reconstitution historique. Ces rêves sont des ajouts par rapport à la nouvelle de Bogomolov. On a vu que les rêves, comme les souvenirs dont ils sont tissés, évoquent « le monde intérieur de l'homme ». Le rêve peut être diurne ou nocturne ; le tout est que, traduit en images, il ne sombre pas dans des conventions factices. « Tout cela est possible à condition que

⁴⁷ « C'est avant tout l'univers intérieur de l'homme qui m'intéresse. Il m'est beaucoup plus naturel de partir à l'exploration de sa psychologie, de la philosophie qui le nourrit, et des traditions littéraires qui sont à la base de son monde spirituel ». TS, p. 236. « Ce qui m'intéresse est l'homme qui porte en lui l'univers ». TS, p. 237.

⁴⁸ TS, p. 37.

⁴⁹ (En ligne) <http://www.arte.tv/fr/6-raisons-de-redecouvrir-tarkovski-blow-up-recut/6281628,CmC=6268412.html> (Page consultée le 34/03/2014)

les rêves à l'écran aient les formes naturelles de la vie »⁵⁰. Mais comment les traiter au cinéma, surtout s'ils ont une forme obscure ?

Au cinéma, l'obscur, l'indicible, n'exclut pas la clarté, la netteté de l'image. Il s'agit plutôt d'impressions particulières provoquées par la logique propre aux rêves. La surprise, l'étonnement viennent d'une combinaison inhabituelle d'éléments très réels, qui doivent être montrés avec une précision extrême. La nature même du cinéma l'entraîne à éclairer la réalité, non à l'obscurcir⁵¹.

Le premier rêve d'Ivan (00' à 2'13'') baigne dans une allégresse de joie et de bonheur. Ivan vit en symbiose avec une nature qui l'émerveille. Il regarde une toile d'araignée, entend le chant d'un coucou qui l'invite à une partie de cache-cache, puis c'est une chèvre qui mâche, enfin le vol d'un papillon qu'il suit des yeux. Le voilà qui vole, lui aussi, en riant. Seule note discordante, quelques brindilles sèches gisent par terre. Il n'y a pas que la vie... la mort est présente aussi. La séquence se termine par une rencontre avec sa mère. Il fait chaud, il boit à même un seau qu'elle a déposé par terre. « As-tu entendu le coucou, maman ? »⁵². Puis Ivan se réveille par un bruit qui ressemble à une rafale de mitrailleuse (on comprend du coup que la séquence qui précédait était un rêve). La joie de vivre de l'enfant, presque exubérante, dans la lumière vive de l'été, se heurte soudain à la réalité sombre d'un décor de guerre et à une marche vers un poste militaire, en passant par la traversée exténuante du Dniepr, en juillet 1941. Ivan le coucou est devenu Ivan le terrible.

Le deuxième rêve commence de façon imperceptible (par l'endormissement d'Ivan ? Non, le lieutenant le porte dans son lit. Par le souffle de la bougie ? Non, la caméra panoramique en gros plan sur le poêle, les chaussures, les bûches, etc.). Là encore Tarkovski bouscule les conventions cinématographiques qui permettent d'identifier le passage du réel au rêve. Le premier plan du rêve proprement dit pourrait être celui-ci : le réalisateur filme des gouttes d'eau qui coulent sur la main d'Ivan et de là, en contre-plongée, et panoramique vers le haut, on s'aperçoit qu'on est au fond d'un puits. C'est la bande son – les pas du lieutenant, les gouttes d'eau, finalement une musique un peu étrange – qui assure la continuité du

⁵⁰ TS, p. 83.

⁵¹ TS, p. 83.

⁵² Tarkovski imagine Ivan voler comme le coucou, affranchi de toute pesanteur. OCC I, p. 77. Même thème dans « Vent clair ».

passage d'un monde à l'autre. Le tout en trois plans, dont les raccords sont rendus très discrets. Dans le troisième même plan, en contre-plongée au fond du puits, on découvre Ivan et sa mère penchés au-dessus de la margelle. « Quand un puits est profond, on peut voir une étoile en plein jour », dit-elle. En contrechamp, on voit le fond du puits, dont la surface reflète les personnages comme dans un miroir. On ne voit bien sûr plus la main qui dépasse du lit d'Ivan, indice supplémentaire du rêve. Ivan croit voir une étoile (c'est une petite goutte qui tombe sur la surface de l'eau). En se penchant, il peut toucher la surface de l'eau, claire comme un miroir. Plan suivant : tandis qu'Ivan est au fond du puits essayant d'entourer de ses mains une lumière (l'étoile) sous l'eau, sa mère remonte le seau du puits⁵³, mais un coup de feu éclate et le seau retombe. Enfin, dernier plan de la séquence : le seau est sur la margelle du puits, rempli d'eau, tandis que la mère est couchée par terre à côté du puits, éclaboussée par un jet d'eau (venu d'où ? lancé par qui ?). Les images sont filmées au ralenti. On présuppose que sa mère a été tuée.

Le troisième rêve commence aussi en musique, un camion rempli de pommes roule sous la pluie (62'24'')⁵⁴. Des pommes tombent du camion. Ivan est assis au milieu des pommes dans la benne du camion à côté d'une fille de son âge. Autour d'eux le paysage est filmé en négatif⁵⁵. Un « soleil noir » évocateur d'un poème de Victor Hugo⁵⁶, nous dit le cinéaste, apparaît⁵⁷. Il pourrait être un symbole de la menace nazie⁵⁸, mais il n'est pas sûr que le cinéaste veuille le signifier : il s'agit en tout cas d'une menace à caractère cosmique. Les trois visages aux expressions de plus en plus graves de la petite fille

⁵³ Pendant ce temps, une voix murmure quelque chose en allemand dans la bande son. S'agit-il d'un poème ? De soldats qui murmurent ? Un mot est perceptible, très articulé : « Gott ». C'est à ce moment qu'éclate le coup de feu. Un voile tombe, puis le seau.

⁵⁴ Impossible de ne pas faire le lien avec la scène de la mort du vieillard, dans un verger et entouré de pommes et des siens, du film *La Terre* de Dovjenco (1926). Il y a un lyrisme commun aux deux réalisateurs. Le film de Dovjenco mêle un univers réaliste et poétique, comme Tarkovski le fera aussi, mais à sa façon.

⁵⁵ Tarkovski s'en explique dans TS, p. 38.

⁵⁶ « *Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit !* », Victor Hugo, *Les Contemplations*, VI, 26.

⁵⁷ L'image du soleil noir est aussi présente dans l'Apocalypse : « Le soleil devint noir comme une étoffe de crin » (Ap 6,19). « 279. (...) Le camion longe les champs à la rencontre du soleil qui brille en dessous d'une immense nuée noire. Cette lourde nuée avance vers eux. On y voit s'allumer des éclairs ». OCC I, p. 133.

⁵⁸ Un symbole utilisé par les nazis dès la fondation de la NDSAP par Hitler. Il s'agit d'un soleil qui émerge d'une profonde nuit. L'expression « soleil noir » serait pourtant surtout le fait d'auteurs néonazis postérieurs à la seconde guerre mondiale. La question reste ouverte. (En ligne) http://www.dailymotion.com/video/xhjs6u_soleil-noir-arriere-plan-du-nazisme-2sur5_news, 16'51'' (Page consultée le 6/03/2014).

avec un même défilement d'arbres en négatif en arrière fond, expriment clairement pour Tarkovski « le pressentiment d'une inexorable tragédie »⁵⁹. Il faut signaler le très beau plan du camion qui roule sur la plage, la ridelle arrière ouverte, laissant s'éparpiller les pommes que mangent les chevaux, sous le soleil.

Le quatrième « rêve » n'est plus du tout lié à un quelconque sommeil, ou du moins ne se relie pas à un endormissement d'Ivan, mais sans doute à sa mort. Dès le premier plan, c'est la figure aimée et aimante de la mère qui apparaît. Appartient-elle au monde des morts, comme Ivan ? Ou au monde des vivants, dans le cas où la séquence précède celle du puits ? Ou l'image suggère-t-elle qu'une mère ne meurt jamais dans le cœur de son enfant ? Le climat de ce dernier rêve est intemporel. Ivan boit à nouveau à même le seau sur une plage (le seau : sans doute pour assurer à la fois une continuité avec le premier rêve et une discontinuité avec le troisième, mais la plage fait, elle, le lien avec le troisième, tandis que le seau est présent dans les deux premiers). La mère s'éloigne avec le seau, comme si elle invitait son fils à la suivre, puis étrangement elle lui fait signe de la main pour lui dire au revoir, comme s'il n'allait plus la revoir... Voici qu'un arbre mort, calciné, apparaît dans le champ de l'image sur la plage (89'31''), un sujet que l'on retrouvera dans *Le Sacrifice*. Ivan, retrouvant la jeune fille du troisième rêve, se met à courir sur le sable d'abord, puis pratiquement sur l'eau, peu profonde à cet endroit, tandis que le cinéaste nous montre, en un bref intervalle, cet arbre mort, ou symboliquement *de la mort*⁶⁰. Le jeune garçon continue de courir, dépassant la jeune fille, et lève le bras comme pour un salut, ou comme pour toucher l'arbre. Gros plan sur l'arbre noir (et le soleil derrière comme nous l'avions vu avec la croix) et fondu au noir. Ces trois derniers plans se terminent par le son d'un tambour qui prend le pas sur une bande son jusque-là dominée par des sons évoquant la joie et la félicité. Ivan a couru vers la mort et la guerre, alors qu'il poursuivait un rêve, celui d'une enfance perdue. C'est toute l'ambiguïté du film : le temps narratif ne se déroule que du passé vers le futur, alors qu'on a l'impression qu'Ivan court vers son passé.

Comme il ne s'agit pas à proprement parler d'un rêve, on y reviendra, l'interprétation la plus simple de ce quatrième « rêve »

⁵⁹ TS, p. 39.

⁶⁰ Mais reprendra-t-il vie ? C'est aussi le thème de l'apophtegme de Jean Colobos raconté dans *Le Sacrifice*, et la raison pour laquelle Alexandre plante un pin desséché face à la mer.

consisterait à y voir une l'évocation de l'au-delà, élément confirmé par le fait que la séquence commence au moment où Galtsev imagine Ivan exécuté dans une prison à Berlin. Personne n'est plus là pour raconter la fin d'Ivan. Le « rêve » évoquerait dans ce cas un bonheur retrouvé après la mort, celui que pourrait espérer par exemple le spectateur, ou le réalisateur pour Ivan. Mais cela se heurte à l'image finale : la main tendue vers l'arbre noir. Il est peut-être plus sûrement la vie rêvée d'Ivan, ou encore la vie intérieure d'Ivan, celle d'une âme incapable de faire le mal, une vie au-delà du temps, que ce soit le temps diégétique du film ou celui de l'histoire du garçon. En ce sens, le quatrième rêve est un film dans le film, et le point focal de tout le film. Il ne s'agit plus d'une véritable « fin » mais tout le film vu par une fin (qui n'est pas historique, puisque cet aspect-là, personne n'en est témoin). « Une expérience qui n'est pas racontée n'est pas une expérience »⁶¹ : le film démontre le contraire, l'art consiste précisément à raconter ce qui n'est pas accessible à la perception ordinaire, là où le temps n'existe plus.

Le film se clôt sur l'insaisissabilité du récit dans le temps (l'histoire d'Ivan échappe au temps). Mais on peut y voir aussi l'insoumission de « l'esprit d'enfance » (Mt 18,3), mystère abyssal qui fait contrepoids au mystère du mal. Si l'innocence est forcément captive du mal, celle-ci pourtant lui échappe, dans sa quête de joie et de communion avec le monde. L'impossibilité d'appréhender le mal en soi (et aucun ennemi ne sera jamais vaincu par Ivan) reste assigné de manière évidente. Le dernier rêve clôt le film, et invite à une lecture « non réaliste » du film lui-même : du premier rêve au dernier, nous étions dans un monde aux codes insaisissables. La démarche même du film lui-même révèle l'incapacité d'investir un tel sujet, celui de l'enfance bafouée, le mémoire d'un mal meurtrissant (et anéantissant) tout le futur d'un homme et la capacité de comprendre ou de saisir ce mal, indifférent aux êtres qu'il frappe.

4.2.3.3. La guerre, cauchemar éveillé

A ce stade de notre réflexion, il faut bien entendu garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas de vrais rêves. Mais de rêves créés pour le personnage, pour donner une densité dramaturgique à la vie d'Ivan.

⁶¹ Allusion à P. RICŒUR, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, p. 435 : « Il ne serait de temps pensé que raconté ».

Nous l'avons vu, le quatrième échappe à la catégorie des rêves⁶². Tarkovski a voulu transposer le drame du jeune garçon dans le passé, bien avant que l'histoire du film ne commence (1^{er} rêve) et, la guerre poursuivant sa course, ce drame accompagne Ivan jusqu'à sa disparition et son exécution, même au-delà (4^{ème} rêve). La blessure est faite, Ivan ne peut en guérir, même en voulant supprimer la cause de son mal : « Les Allemands piétinent les gens », dit-il, regardant une reproduction des quatre cavaliers de l'Apocalypse de Dürer. L'emploi de cette référence suggère un mal cosmique plus profond, qui trouvera aussi une solution cosmique, traçant un espoir, mais ambigu dans le 4^{ème} rêve.

La mère d'Ivan joue un rôle crucial : présente dans trois rêves, elle l'est aussi tout au long du drame du jeune garçon : temps de bonheur d'abord, temps de son assassinat, temps de son insaisissabilité et de sa disparition. Le sort de cette mère détermine la destinée d'Ivan. De bout en bout, Ivan livre une guerre à l'ennemi qui lui a pris sa mère, le seul combat qui soit à sa disposition. La guerre est un véritable cauchemar éveillé pour l'enfant (par exemple, la séquence où Ivan se bat contre un ennemi invisible : 51'12'' à 54'51''), tandis que les rêves sont plutôt des moments qui évoquent le bonheur⁶³, quoique chaque fois troublés par la présence secrète du mal⁶⁴. La « vraie » vie d'Ivan se situe dans ces rêves, tandis que l'histoire du film raconte la

⁶² On peut se référer à une rencontre que Tarkovski, enfant, fait avec un savant russe, Landau, prix Nobel de physique, sur une plage de Crimée, lui demandant si Dieu existe. Celui-ci, raconte le cinéaste, lui aurait répondu : « Je pense que oui ». « On sait que la plupart des grands physiciens, pour une raison inconnue, croient justement en Dieu », dit Tarkovski. TS, p. 265. Il raconte aussi l'épisode dans son *Journal* : « Je n'oublie pas comment feu Landau, que j'avais rencontré quelque temps avant sa mort, était tombé dans une profonde réflexion après qu'il eut répondu "non" à ma question : – croyez-vous en Dieu ? C'était en Crimée, sur la plage, avant son terrible accident (à Koktebel). Il était resté longtemps pensif, puis il avait dit qu'en fait, sans doute, oui, il croyait en Dieu... J'étais jeune, plein d'espoir, le soleil brillait, la mer rugissait et les mouettes criaient... C'était il y a longtemps ». JO, p. 384, avril 1982.

⁶³ Dans de nombreux films contemporains, le rêve a très largement une fonction angoissante, qui vient perturber le bonheur de la vie ou avertir d'un danger imminent. A l'inverse, dans les vies malheureuses, l'endormissement est souvent synonyme de soulagement et de promesse de paix dont on s'extirpe, au contraire, péniblement au réveil.

⁶⁴ Dans le scénario littéraire, l'ennemi est plus clairement identifié à l'Allemand que dans les rêves filmés. Le plan 66 dit par exemple : « Soudain il voit que quelqu'un arrache sa mère du puits, la tire en arrière ; elle résiste, se débat, s'y précipite de nouveau... disparaît, cachée par le bord du puits... ». Au plan 57, les soldats russes croient encore autre chose : « Les Allemands ont emmené sa mère, ça le rend fou... Il y a de quoi plonger dans le fleuve. (...) Il se ronge, le pauvre gars ». Dans le film, la menace est diffuse, la cause de la mort de la mère reste plus mystérieuse, le plan 57 n'apparaît pas, etc. OCCI, p. 89.91.

vie cauchemardesque d'un jeune garçon sur le front (bien qu'ayant l'amitié des soldats qui l'entourent, mais incompris d'eux)⁶⁵.

4.2.3.4. Présence du Mal

Dans le premier rêve, on ne peut pas parler explicitement d'un mal qui soit présent, bien que la présence d'une toile d'araignée, ou quelques brindilles sèches qui craquent soient comme une première annonce de ce qui va suivre⁶⁶. Le mal et la souffrance apparaissent plutôt dès le deuxième rêve avec l'assassinat de la mère d'Ivan. Il prend un caractère cosmique dans le troisième rêve comme une menace perpétuelle à toute forme de joie de vivre, atmosphère « noire » qui plane sur les deux enfants, sans même qu'ils en aient conscience. Enfin, dans le quatrième rêve, la présence de cet arbre noir calciné sur la plage indique, comme la dalle noire verticale qui surgit dès l'aube de l'histoire de l'humanité dans *2001, Odyssée de l'Espace* de Kubrick (1968), évoque un mal mystérieux enraciné dans le cœur de l'homme que rien ne peut extirper, qui change seulement de forme et produit des effets différents. Chez Kubrick et d'autres comme Hannah Arendt, le XX^e s. est le « découvreur » du caractère abyssal de ce mal. Toujours chez Kubrick, dégagé d'un suaire lunaire comme compagnon mythique d'une humanité solaire, il est omniprésent. Désormais, l'humanité a son double nocturne qui reflète, comme en un miroir, « le pire » qui gît dans le cœur humain, comme les deux guerres mondiales l'attestent.

4.2.3.5. Guerre et folie

La séquence de la rencontre d'Ivan avec un vieillard dont la femme a été assassinée apporte une touche de fraternité et d'irrationnel dans un film où Ivan ne rencontre pas vraiment un autre être qui le comprenne, enfermé dans la solitude de sa souffrance.

⁶⁵ Cette horreur de la guerre et de son cortège de monstruosité est en filigrane de toute sa filmographie. Dans la même veine : *Johnny Got His Gun* (Johnny s'en va-t'en guerre) de Dalton Tumbo (1971-111'). Le réalisateur est aussi l'auteur du roman homonyme publié en 1939. Voir encore *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957-88').

⁶⁶ Voir aussi cette note curieuse dans le scénario littéraire : « 1. (...) Il écoute le silence de la forêt dans lequel on perçoit distinctement un étrange grincement. (...) 4. Ivan vole (...) La caméra se rapproche d'un arbre sec et s'arrête. De nouveau, un craquement mystérieux ». Évocation des coups de feu qu'entendra Ivan à la fin de son rêve et qui le réveilleront ? L'arbre sec annonce-t-il l'arbre noir et sec du quatrième rêve ? Tarkovski ne fournit pas d'explication. Dans le film, le cinéaste se contente de filmer quelques branches mortes. OCCI, p. 78.

Les propos du vieil homme sont confus, incohérents, mais pas au point de faire considérer celui-ci comme un fou, pas plus qu'on ne pourra le faire de Domenico dans *Nostalghia* par exemple. Certains rangent toujours Van Gogh ou Antonin Artaud par exemple parmi les « fous » sans aucune nuance, déconcertés pas leur art. Tarkovski a dû faire des choix dans la mise en scène, choix qu'il a regrettés après coup⁶⁷. L'essentiel reste : quelle raison garder devant le caractère irrationnel de la guerre, issue des passions de quelques-uns, mais qui s'empare d'une collectivité, et entraîne des pathologies individuelles cliniques ? Que subsiste-t-il de l'homme lorsque tout ce qui fait son bonheur est détruit ; plus encore, lorsqu'il le détruit lui-même ?⁶⁸ L'obsession du vieil homme à chercher un clou dans les ruines de sa maison pour accrocher un diplôme d'honneur agricole est à la fois pathétique et comique. Le décor exprime l'absurdité de la guerre : de la maison détruite, il ne reste pratiquement rien, sauf, comme le dit le scénario littéraire : « 107. Près du poêle, un encadrement de porte a résisté, étrangement, absurdement, ainsi que la porte elle-même avec le loquet, les deux à moitié consumés, carbonisés »⁶⁹. Plan que l'on retrouvera dans le film, annonçant tant d'autres plans de ruines où évolueront les personnages des films du réalisateur.

Tarkovski introduit pour la deuxième fois, après Ivan, un « personnage faible » témoin d'un monde qui court vers la ruine, déjà en ruines. C'est le seul personnage, dans tout le film, à poser à Ivan la question de sa mère, question-clé à laquelle il ne répond pas (26'), préférant un silence (qui en dit long). Le vieillard n'a pas besoin de la réponse du garçon pour comprendre ou deviner son malheur, comme Ivan devine celui de l'homme, qui dépasse en gravité le sien. Le vieux paysan évoque même la souffrance et le destin de tant de serfs à travers les siècles de l'histoire russe, ce qui intimide le jeune garçon qui retrouve quelques instants ses réflexes d'enfant. Tarkovski a bien exprimé la confusion de l'homme dans le scénario littéraire :

119. (...) "Seigneur, y aura-t-il une fin à tout cela ?" Son esprit est en proie à la confusion la plus absolue. Il claque la porte derrière lui et, comme si elle était restée intacte au milieu des ruines calcinées, tire le

⁶⁷ TS, p. 39-40.

⁶⁸ Voir *Sur la terre comme au ciel* de Marion Hänsel (1981-80') : les enfants ne veulent plus naître parce que la vie ne les fait plus rêver, parce que l'environnement leur est devenu hostile. Ils meurent si on les force à naître, ou se laissent mourir dans le sein de leur mère.

⁶⁹ OCC I, p. 99.

loquet. Là, dans sa maison inexistante, il va attendre le retour de sa femme assassinée⁷⁰.

4.2.3.6. Qui est Ivan ?

D'où vient Ivan ? « Ton nom ne me dit rien », dit le lieutenant (8'6'') au début du film. Ivan semble en effet débarquer de nulle part pour Galtsev⁷¹. Il est une sorte d'extraterrestre : un adulte dans un corps d'enfant. L'officier essaie par tous les moyens de l'intimider, mais Ivan ne se comporte pas comme un enfant et ne se laisse pas commander, rebelle à toute forme d'autorité.

Celui-ci m'était apparu d'emblée comme brisé par la guerre, comme détourné de son axe naturel. Tout ce qui aurait pu être le propre de son jeune âge semblait avoir définitivement abandonné sa vie. Ce qu'il avait reçu en échange, tel un cadeau diabolique apporté par la guerre, s'était concentré et tendu en lui jusqu'à l'extrême⁷².

La guerre est-elle expression de la perte de l'innocence, ou est-elle entreprise de démolition de l'innocence ?⁷³ La séquence entre Macha, troisième personnage « faible » du récit, et le capitaine Kholine, qui dissimule à peine ses intentions vis-à-vis d'elle, agit comme en miroir : Macha est une « agnelle » pratiquement sans défense devant Kholine, mais curieusement c'est cette vulnérabilité qui va empêcher le capitaine d'abuser d'elle. Macha, comme le vieux dément, ou Ivan, et même le lieutenant, est plongée dans une guerre qui n'a rien à voir avec elle⁷⁴. Bien que d'un état d'esprit tout différent, elle en est la victime potentielle, Ivan en étant la victime réelle. Une chanson, que respectivement Katassonov, Galtsev, puis enfin Kholine, à trois moments différents du film, écoutent, est explicite : rempli de cette

⁷⁰ OCC I, p. 103.

⁷¹ Quelques exemples : *La fille de nulle part* de Jean-Claude Brisseau (2014-91'), *Mr Nobody* de Jaco Van Dormael (2009-141'), *K-Pax* de Iain Softley (2001-121'), *The Man Who Fell to Earth* de Nicolas Roeg (1976-139'), du roman éponyme de Walter Tavis (1963), *Mister Chance* de Hal Ashby (1979-130'), *Fisher King* de Terry Gilliam (1991-135'). Ces êtres en marge de la vie sont souvent affublés de pouvoirs, connaissent des secrets, ont une origine mystérieuse. Ils sont facilement parés d'une aura religieuse ou ésotérique ; leur marginalité sociale les fait supposer être en relation avec le divin. Tarkovski a exploité cette veine dans presque tous ses films.

⁷² TS, p. 24. Le traumatisme du passé se cristallise en Ivan et ne le quitte plus. « Elle est même la quintessence de la vie d'Ivan. Un pareil accent mettait en évidence la perversité de la guerre avec une force inattendue ». TS, p. 23.

⁷³ Une réplique de *Prisoners* de Denis Villeneuve (2013-153') : « Nous sommes en guerre contre Dieu. C'est pour cela que nous kidnappons et tuons des enfants ».

⁷⁴ « L'interprète du rôle de Kholine, Zoubkov, fut d'ailleurs amené à être totalement dépendant de sa partenaire, rendu à sa propre vérité, alors qu'il aurait pu devenir faux et moralisateur en compagnie d'une autre actrice ». TS, p. 41.

nostalgie russe, le chanteur dit : « Macha ne devrait pas aller au bord de la rivière. Elle est encore trop jeune pour aimer »⁷⁵. La troisième fois, alors que les deux officiers ont perdu Ivan au milieu des lignes ennemies et retournent à leur abri, Macha les rejoint pour parler au lieutenant pendant qu'ils écoutent la chanson. Galtsev a renvoyé Macha du front, comme Griaznov tentera de le faire avec Ivan⁷⁶ sans y réussir. Macha ne parvient pas à exprimer à Galtsev son amour, empêchée par le sans-gêne de Kholine et le hasard d'une griffe dans le disque...

Ivan ne se comporte en enfant que lors de la première rencontre avec Kholine, le capitaine qui lui donne ses ordres (18'23''). Mais cela dure peu. La réalité de la guerre reprend le dessus. Dans cette séquence, le capitaine lui servira même de l'alcool, comme s'il était un soldat comme les autres. La séquence suivante nous renseignera sur la bravoure d'Ivan, qui a traversé le Dniepr à la nage. « Un homme comme moi ne l'aurait pas fait », dit Katassonov, dans un dialogue avec le lieutenant-colonel Griaznov (21'36''), ce dernier responsable, en dernier ressort, d'Ivan.

Le jeune garçon, dans cet état de frontière qu'est justement la jeune adolescence, se comporte et veut se comporter en adulte (et être

⁷⁵ « 338. (...) Une merveilleuse, une puissante voix remplit le gourbi. C'est Chaliapine qui chante. (...) L'extraordinaire voix, douce et puissante, pénètre le silence. Elle envoûte, elle ensorcelle, elle fait tout oublier, elle éveille dans l'âme une tristesse poignante. (...) C'est une voix sans accompagnement, la voix de l'affliction humaine ». OCC I, p. 146-147. Féodor Chaliapine (1873-1938) est une des plus importantes voix de basse de l'histoire de l'opéra russe. Exilé comme Tarkovski, il sera enterré, comme lui, en France. Extrait de la chanson de Macha : (En ligne) <https://itunes.apple.com/fr/album/ils-ne-laissent-pas-macha/id333791808?i=333792677> (Page consultée le 24/03/2014). Voir aussi : « Un jour elle eut un rêve. Elle était sous terre, il ne restait plus d'elle que son flanc gauche jusqu'à l'épaule et la plante de son pied droit. Une touffe d'herbe sortait de son sein gauche, et sur la terre on chantait : "Les yeux noirs et les seins blancs" et "On défend à Macha d'aller à la rivière" ».

B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 70.

⁷⁶ « 120. (...) « La guerre, ce n'est pas ton affaire. Hein ? Silence pesant. (...) 232. Non, dit soudain Galtsev, l'air décidé. Il faut le renvoyer à l'arrière ! Ce n'est pas pour les enfants la guerre ». Voir encore les plans 260 à 263 du scénario littéraire. Se pose l'efficacité du « travail » d'Ivan à mettre en balance avec la moralité d'engager des enfants à la guerre. Si Ivan justifie son rôle par son utilité (il est capable de s'infiltrer plus facilement que des adultes à travers les lignes ennemies), sa motivation est autre : « 91. (...) Vous l'avez dit vous-même, le renseignement, c'est le plus important... c'est l' "âme du front", vous l'avez dit ! Et maintenant, vous me renvoyez, c'est ça ? ». Mais le film donnera raison aux adultes : si Ivan avait obéi à Griaznov ou écouté les conseils de Kholine et de Galtsev, il aurait eu la vie sauve. Par ailleurs, si le renseignement est « l'âme du front », comment comprendre qu'un enfant incarne cette âme ? Les enfants qui meurent pour une cause qu'ils ne comprennent pas « forcent » les adultes à se dépasser et à oublier leurs propres peurs. C'est par la folie du sacrifice volontaire d'un enfant que la folie de la guerre éclate en plein jour. Pour autant, Ivan n'est pas « l'innocent » que l'on associe à l'enfance. OCC I, p. 97.125.129.131-132.

reconnu comme tel), prouver être aussi valeureux, sinon plus que n'importe quel soldat soviétique qu'il côtoie sur le front. Enfant-soldat d'une époque révolue déjà pour Tarkovski, Ivan, par sa détermination, autant que par ses moments de fragilité, se bat pour une cause différente de celle de sa patrie. Il réclame justice par rapport à son enfance brisée. Il ne se bat d'ailleurs pas seulement contre les Allemands, fussent-ils terribles, mais contre lui-même, contre la part d'homme qui surgit en lui en même temps que la guerre monstrueuse. Radical dans son combat, il retrouve seulement dans la mort l'enfance volée qui lui ouvrait tous les horizons. Les derniers mots du scénario publié disent ceci : « 384. Ivan court... Il tend la main vers l'arbre... L'écran s'éteint. La quête de sa propre enfance s'arrête »⁷⁷.

Tarkovski cherche à interroger ce que peut signifier l'enfance dans un contexte comme celui de la deuxième guerre mondiale. Lorsqu'une guerre éclate, n'est-il pas évident que tout esprit d'enfance, de naïveté, d'innocence disparaît ?⁷⁸ Ou bien est-ce l'occasion de démontrer que seul « l'esprit d'enfance », selon l'expression de Bernanos, peut sauver l'homme (de lui-même) ? Tarkovski, à l'aube de son travail de réalisateur, oppose clairement deux *esprits*, l'un fait d'innocence, d'imagination, de croyances, même magiques, où un avenir heureux est possible, à celui de la logique de la confrontation, de la faim, la détresse, la misère dans un univers froidement réaliste et guerrier. Cet univers-là serait-il le seul avenir de l'homme, toujours en butte à son prochain ? Etre « adulte », est-ce avoir perdu toutes ses illusions, comme se le demandait Balzac ? Est-ce prendre pour modèle un officier soviétique (Kholine) ? Ou est-ce démontrer que le monde se perd s'il rompt avec son innocence originelle ? A la fin du film, par un savant mélange d'images d'archives et de plans du film, facilité par le noir et blanc, Tarkovski fait poser la question à quelqu'un qu'on ne reconnaît pas tout de suite : « Est-ce possible que ce ne soit pas la dernière guerre ? »⁷⁹. C'est Galtsev qui parle (84'45''). Un autre lui répond : « Tu fais de la dépression, il faudra te faire soigner ». Mais Galtsev lui

⁷⁷ OCC I, p. 151.

⁷⁸ La dernière image d'Ivan est une photo prise par les Allemands lors de sa captivité, saisissante, et qui évoque la première rencontre avec Galtsev. Tarkovski écrit dans le scénario littéraire : « 367. Sur la photo, le visage d'Ivan le regarde. Des yeux d'homme adulte plein de haine ». OCC I, p. 149.

⁷⁹ Question posée déjà à la fin de la 1^{ère} guerre mondiale, la « Der des Der » à laquelle fera l'écho « Nie Wieder Krieg ». Le pape Paul VI, en 1965, aurait popularisé l'expression lors de sa visite à l'ONU.

dit : « Attends Kholine, toi tu es mort et moi je suis resté vivant et c'est à moi de penser cela ». Un dialogue entre vivants et morts que l'on retrouvera dans *Roublev*, puis bien souvent au cinéma⁸⁰.

Quoi qu'il en soit, et nous le verrons encore, Tarkovski puise dans le passé la compréhension du présent et surtout de l'avenir, tel que le présent le détermine déjà. Le passé n'est pas seulement la recension, l'histoire des événements révolus, mais miroir du futur. Tarkovski, qui signe là son premier long métrage, associe aussi à l'éternelle guerre que se livrent les hommes la question spécifiquement russe. L'ennemi implacable auquel il faut faire face, est d'abord celui qui fait perdre l'innocence pour toujours, tout retour au paradis perdu. Le Russe est en lutte avec le monde d'après le péché originel qui pourrait lui ravir sa terre, son enfance, sa mère, c'est-à-dire lui-même. Les guerres fratricides sont sa hantise et, en même temps, il les provoque dans un rêve de fraternité absolu impossible.

Avec *L'Enfance d'Ivan*, Tarkovski lui aussi franchit une frontière : il est désormais convaincu qu'il est capable de faire du cinéma⁸¹.

4.2.3.7. L'art et l'Apocalypse

A la 45', Tarkovski introduit une gravure de Dürer, *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (1497-1498)⁸². Vadim Iusov se charge de faire un gros plan sur le quatrième cavalier, de fait le plus effrayant, représentant un vieillard montant une haridelle (46'59'). Dans le livre de l'Apocalypse, l'apparition des quatre cavaliers s'accompagne de l'ouverture de quatre sceaux par l'Agneau et annonce la fin du

⁸⁰ *Restless* de Gus van Sant (2013-91'), *The Others* d'Alejandro Amenabar (2001-104'), *The Sixth Sense* de M. Night Shyamalan (1999-107'), *Les contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi (1953-97'), *Dreams* de Kurosawa (1990-119'), *Dans la brume électrique* de Bertrand Tavernier (2009-117'), et bien sûr *Roublev*, en sont quelques exemples marquants.

⁸¹ « Au moment de réaliser mon premier film, je me suis posé cette question : suis-je capable ou non de faire un film ? Et pour le savoir, je me suis lancé à bride abattue, en me disant que, si je réussissais, j'aurais gagné le droit de faire du cinéma. Voilà pourquoi *L'Enfance d'Ivan* était pour moi si important : une sorte d'examen de passage de mon droit à la création ». TS p. 35.112.

⁸² La même année, dans un tout autre style, Vincente Minnelli réalise *The Four Horsemen of the Apocalypse*, (1962-153') avec Glen Ford dans le rôle principal. Le film s'inspire du roman éponyme de Vicente Blasco Ibáñez (1916), dont il y eut une première version cinématographique en 1921, mais en transposant l'action dans le cadre de la 2^{ème} guerre mondiale. Les dialogues de la scène du dîner qui évoque les quatre cavaliers sont ciselés, mais la mise en scène s'appuie sur trop d'effets, y compris l'apparition de quatre cavaliers dans le ciel pour impressionner réellement. Tarkovski préfère montrer à l'écran une œuvre d'art, bien plus suggestive.

monde⁸³. La dernière partie du verset 6 du chapitre 8 concerne les quatre cavaliers. Ivan fait un lien entre le dernier cavalier et un Allemand qu'il a vu sur une moto. « Eux aussi ils piétinent les gens » (47'09''). « Ce n'est qu'une image », répond Galtsev. « Penses-tu », répond Ivan, « Je les connais ». L'intercalaire se rabat sur l'image qui isole la tête, sur la gravure, comme par un trou de serrure, d'une victime de la Mort. Suit une discussion sur le portrait d'un personnage que Galtsev appelle « Un vieil écrivain qui vivait il y a 400 ans »⁸⁴. Ivan rétorque : « Ils n'ont pas d'écrivains. Je les ai vus brûler les livres sur la place (...) on a vu voler les cendres » (47'35'')⁸⁵. L'opérateur passe alors d'Ivan, regardant le livre, à une cloche couchée sur le sol, inutilisée et ébréchée⁸⁶. Une voix s'est tue. Tarkovski s'efforce de ne pas réduire à néant, en quelques plans, toute la culture allemande face à la guerre impitoyable que mènent les nazis et y réussit. Même si on ne peut oublier les autodafés des nazis qui ont marqué cette volonté de rupture culturelle, cette volonté d'éradiquer une certaine mémoire pour asseoir le totalitarisme et couper l'herbe sous le pied à toute

⁸³ Le verset de l'Apocalypse auquel ce panneau se réfère plus particulièrement est : « Alors j'ai vu : et voici un cheval verdâtre ; celui qui le montait se nomme la Mort, et le séjour des morts l'accompagnait. Et il leur fut donné pouvoir sur un quart de la terre pour tuer par le glaive, par la famine et par la peste, et par les fauves de la terre » (Ap 6,8).

⁸⁴ Le scénario littéraire précise, contrairement au film : Erasme de Rotterdam. Contemporain de Dürer qui a fait son portrait en 1520. Erasme admire le graveur de Nuremberg : « Dürer (...) sait rendre en monochromie, c'est-à-dire en traits noirs – que ne sait-il rendre ! Les ombres, la lumière, l'éclat, les reliefs, les creux, et... (la perspective). Mieux encore, il peint ce qu'il est impossible de peindre : le feu, le tonnerre, les éclairs, la foudre et même, comme on dit, les nuages sur le mur, tous les sentiments, enfin toute l'âme humaine reflétée dans la disposition du corps, et presque la parole elle-même ». (En ligne) <http://www.solidariteetprogres.org/documents-de-fond-7/culture/article/comment-la-folie-d-erasme-sauva-notre.html> (Page consultée le 22/03/2004). Ces deux hommes ont vécu à la veille du schisme d'Occident et des guerres de religion.

⁸⁵ Tarkovski attache déjà beaucoup d'importance à l'art, aux écrivains, expression de la civilisation en lutte contre la barbarie. Dans le scénario littéraire, il évoque Sourikov, Tolstoï, Tchoukovski... se promenant dans la forêt tandis que Macha se balade avec Kholine dans une forêt de bouleaux. Plus loin, Chaliapine. OCC I, p.112.113. Le livre comme moyen d'évasion et résistance à la barbarie : *La voleuse de livres* de Brian Percival (2013-131'), *The book of Eli* d'Albert et Allen Hughes (2010-109'), *The Diary of Anne Frank* de George Stevens (1959-175'). On retrouve cette idée de sauver l'art de l'oubli ou de sa destruction dans *Monuments Men* de George Clooney (2014-118'). Chez Alexandre Sokourov, l'art sert à raconter l'histoire d'un peuple ; *L'Arche russe* (2002-99'), et un film en préparation : *Francofonie*. « Si à l'instant de ma mort je ne devais retenir que deux choses de la vie, ce seraient la lumière du matin en été et la grande culture européenne ». (En ligne) <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2014/01/04/sur-le-tourage-de-francofonie-dalexandre-sokourov/> (Page consultée le 22/03/2014).

⁸⁶ On retrouvera le thème de l'enfant et de la cloche dans *Roublev*, l'enfant interprété aussi par Nikolaï Bourliaev.

critique de la part des intellectuels⁸⁷ s'opposant à toute vision idéologique de l'histoire. Les cendres qui volent rappellent les dernières scènes du film, lorsque certains nazis, avant la défaite, brûlent les archives qui les compromettent. Elles rappellent le moment où certains dignitaires assassinent leurs propres enfants⁸⁸ et se font brûler, retournant contre eux-mêmes ce qu'ils ont fait subir à d'autres. C'est au milieu de ces cendres qui volent que Galtsev retrouvera le dossier d'Ivan ayant échappé aux flammes, nous permettant par la même occasion de savoir comment Ivan a fini ses jours.

4.2.3.8. L'église éventrée

En 51'12'', Ivan attache une corde à la cloche et la remonte. Une bougie est allumée contre un mur. On se retrouve dans un espace religieux, sacré, presque ecclésial. Mais soudain le réalisateur brouille les pistes. Ivan rampe contre le sol, armé d'un poignard que lui a prêté Galtsev et s'approche d'un ennemi imaginaire : il lance une bouteille contre la bougie et l'obscurité se fait instantanément. Il allume une lampe torche. Des voix allemandes s'élèvent (52'27''). En quelques secondes, la pièce s'est transformée en cave, prison ou église-refuge. Fou d'angoisse, Ivan sonne le tocsin. On entend la clameur d'une foule, population libérée, partisans ou soldats, à la poursuite d'un ennemi qu'il s'agit de ne pas laisser échapper. Puis Ivan se retrouve seul à seul avec son ennemi, figuré par une veste accrochée au mur. L'heure de la vengeance a sonné (54'19''). « Je vais te juger maintenant ». Mais Ivan, envahi par ses souffrances passées, s'écroule en larmes. L'enfance réapparaît un instant, mais douloureuse. Ce sera la deuxième fois.

L'explosion d'un obus ramène Ivan à la réalité. Les motifs religieux s'amplifient ; d'abord une mosaïque de la Vierge à l'Enfant, sur le reste de l'arche d'une église, ensuite une croix en métal, telle qu'on en trouve dans les cimetières. Puis le bombardement s'intensifie suite à la tentative de Kholine et de Katassonov de traverser le Dniepr. On retrouve la croix en 56'12'' puis en 56'46''. Loin d'être terrifié, Ivan, le couteau à la main, est prêt au combat. Toute la séquence du

⁸⁷ Voir aussi *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966-112') d'après une nouvelle de Ray Bradbury dans un monde où la lecture est interdite. Dans le même ordre d'idées, *Equilibrium* de Kurt Wimmer (2002-107').

⁸⁸ Tarkovski insère dans son film des archives filmées des enfants morts de Goebbels alignés les uns contre les autres, puis Goebbels calciné, puis deux enfants et une femme qu'un nazi a assassinés avant de se pendre.

bombardement est construite autour de cette croix, qui prend de plus en plus un aspect singulier, que certains ont rapproché de l'esthétique de *Quand passent les cigognes*, (*Летят журавли*), de Mikhaïl Kalatosov (1957)⁸⁹, en particulier l'image du soleil envahi par l'obscurité au moment de la mort de Boris. Tarkovski, lui, dissimule ce soleil derrière la croix (déjà, à 3'02'' par une moissonneuse), un soleil masqué par d'épaisses volutes de fumée, qui rendent l'image encore plus insolite. La croix bascule légèrement sur son axe. Puis, le bombardement achevé, les oiseaux se remettent à chanter, tandis que les fumées remplissent l'atmosphère. Tout est redevenu calme, seul le monde s'est obscurci.

4.2.4. La réception auprès du public et des critiques de cinéma

Tarkovski a reçu plusieurs reconnaissances internationales pour son film. Présenté à la Mostra de Venise, il a reçu le Lion d'Or en septembre 1962, ce qui est exceptionnel pour un premier film, ex-aequo avec *Cronaca familiare* de Valerio Zurlini⁹⁰. Il a reçu aussi le prix du meilleur réalisateur au *San Francisco Film Festival* en novembre de la même année, juste après la résolution de la crise des missiles de Cuba⁹¹. Le film est très bien reçu par le public, surtout en Russie, où il se démarque de la manière courante de traiter la seconde guerre mondiale, en présentant des adolescents héros de la 2^{ème} guerre mondiale. Nous avons vu comment Tarkovski va détourner ce thème : la violence d'Ivan s'origine d'abord dans une souffrance passée. Des communistes d'Italie, Alberto Moravia en tête, ont critiqué le film ; Jean-Paul Sartre, dans une polémique restée célèbre, prendra sa défense⁹². Mais Tarkovski, dans une interview, se plaint du glissement du débat sur le terrain philosophique, voir politique :

Pour moi, ce n'était pas une défense valable. Je recherchais une défense artistique, et non idéologique. Je ne suis pas un philosophe, je

⁸⁹ En fait : « Les grues volent ». Ce film marque la période du dégel sous Kroutchev. Palme d'Or à Cannes en 1958. Dans ce film, il y a clairement une idée de plan que l'on retrouve dans *Stalker* : lorsque Boris est couché sur un bout de terre au milieu de l'eau. *La Ballade du soldat* de Grigori Tchoukhraï (1959-92') est rangée par Tarkovski parmi le cinéma poétique dont il s'inspire. Il ajoute encore : *A la recherche du soleil* de Mikhaïl Kalik (1961-72'). (En ligne) http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_person.php?lang=fr&num=4210 (Page consultée le 24/03/2014).

⁹⁰ Les deux films évoquent l'enfance, sur fond de roman autobiographique, ce qui les a rapprochés. Par ailleurs, Andron Konchalovski obtient aussi un prix pour son film de fin d'études : *Le Garçon et la colombe* (1961)

⁹¹ Comme le fait remarquer R. BIRD, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, p. 39.

⁹² J.-P. SARTRE, *Situations VII*, p. 332-342. Article publié initialement dans le journal italien *l'Unità* (9 octobre 1963).

suis un artiste. Sa défense de mon point de vue était tout à fait inutile. Il tentait d'évaluer le film avec ses propres valeurs philosophiques, et moi, Andreï Tarkovski, artiste, j'étais mis de côté. On ne parlait que de Sartre et plus de l'artiste.

– L'interprétation qu'a faite Sartre de *L'Enfance d'Ivan* – la guerre produit des monstres, des héros qu'elle dévore – n'est-elle pas la vôtre ?

– A. Tarkovski : Ce n'est pas l'interprétation que je conteste. Je suis tout à fait d'accord avec cette vision ; la guerre produit des héros-victimes. Il n'y a pas de vainqueur dans une guerre. (...) Ce n'est pas l'interprétation que je conteste, mais le cadre de cette polémique : des idées, des valeurs étaient mises en avant, l'art et l'artiste oubliés⁹³.

Les critiques de cinéma considèrent à l'époque que le film fait partie de la mouvance du « dégel », qui amorce le renouveau du Cinéma Soviétique. Ils l'appellent la « Nouvelle Vague Soviétique », en référence à la *Nouvelle Vague* française précédée de peu par le *Nouveau roman* qui marque la culture française du moment. Pourtant Tarkovski se démarque de ce genre de récupération⁹⁴.

De façon plus claire, il explique le débat qui agite le monde artistique en Russie : un individu peut-il exprimer quelque chose de collectif ? Cette question impose aux réalisateurs de se demander quelle est leur part personnelle dans le processus de création. Dans la mesure où chaque réalisateur est personnel dans ce qu'il fait, il est inutile de l'inféoder à un courant de pensée. « Therefore, there is no "New Wave", but rather as many styles as there are artists »⁹⁵.

Interviewé par Laurence Cossé pour France-Culture en 1986, Tarkovski répète la même chose :

Certes, ce film a été très bien reçu, mais il est resté totalement incompris de la critique. Chacun a interprété l'histoire, le récit, les personnages du film, alors qu'il s'agissait plutôt de la première œuvre d'un jeune metteur en scène, donc une œuvre poétique à comprendre de mon point de vue, non du point de vue historique⁹⁶.

⁹³ L. COSSÉ *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 106-107.

⁹⁴ « It's possible but I hate these schematic definitions ». P. BUREAU, *Je suis pour un cinéma poétique*, p. 4 ; « In terms of a special trend in the USSR, there is no "New Wave". Being in my thirties, I simply belong to the youngest generation of Russian filmmakers. My generation tries very seriously to explore the relationship between form and content ». G. BACHMANN, *Encounter with Andrei Tarkovski*, p. 6.

⁹⁵ G. BACHMANN, *Encounter with Andrei Tarkovski*, p. 8.

⁹⁶ L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski*, p. 106.

Et lorsqu'on lui demande si l'évolution du jeune cinéma soviétique est parallèle au mouvement poétique dont il se réclame, il se récrie⁹⁷.

Pierre Murat, dans son commentaire sur le film⁹⁸, évoque la dualité d'Ivan monstre/enfant, une monstruosité évoquée aussi par Antoine de Baecque⁹⁹ : Ivan serait « martyr et saint ». En fait ces catégories ne paraissent pas pleinement concluantes, et trop emphatiques. D'un point de vue strictement cinématographique, non seulement Ivan ne tue personne ; il est une sorte d'éclaireur ou d'espion qui repère et les lignes ennemies. Mais on perçoit qu'il est avant tout une victime de la guerre ; son désir de vengeance¹⁰⁰ se mêle à la souffrance indépassée de l'assassinat de sa mère, et de tout ce qu'il a enduré¹⁰¹, mêlé donc à la nostalgie d'un temps passé et heureux qui l'humanise profondément et révèle sa véritable personnalité. La polémique a pris racine dans l'idée qu'un enfant puisse perdre son innocence, devenir soldat, sans la conscience des devoirs que cela impose, sans la responsabilité qui y est associée. Un « mythe » se fissure. Un enfant, inconscient de la portée de ses actes, peut-il réellement être un monstre ?

Si l'on qualifie Ivan de monstre, comment qualifier alors ceux par qui il a été mis dans cette situation ? La scène où Ivan a l'occasion de se venger symboliquement sur un Allemand, est précisément celle (dans une pièce où d'anciens prisonniers exécutés ont écrit « vengez-nous ») où, incapable de porter le coup à son adversaire imaginaire, il finit par s'effondrer en larmes. Ivan, de tout le film, n'est pas armé. S'il a un couteau, c'est pour « jouer » la scène de capture d'un ennemi dont nous venons de parler, qui tournera court.

Le cinéma a eu largement, depuis, le temps de nous montrer de véritables enfants (ou des jeunes) monstrueux, avec toutes les réserves que l'on vient de dire, sans pitié, inexcusables (mais irresponsables ?),

⁹⁷ « I don't think so because Soviet poetry is developing upon a different ground than that of the young cinema. We certainly have points in common and also the same age, but personally I don't agree very much with Yevtushenko whose point of view should be expressed more directly and more emotionally. (...) Compared to the emphaticism of Yevtushenko, I prefer conciseness, a more concentrated mode of expression ». P. BUREAU, *Encounter with Andrei Tarkovski*, p. 5.
⁹⁸ Supplément au DVD *L'Enfance d'Ivan*, EDV 2390, Potemkine Films et Agnès B., 2011.

⁹⁹ A. de BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, p.11.

¹⁰⁰ Clairement indiqué dans le scénario littéraire : « 233. (...) S-si on le lui confie pas cette mission, camarade lieutenant, ce sera pire, il p-partira tout seul... Il n'a qu'une chose en tête : se venger jusqu'au b-bout ». OCC I, p.125.

¹⁰¹ « 263. (...) Tu as été dans un camp de la mort, toi ? Où ? -À Trostianetz ». OCC I, p.130.

dont les comportements évoquent une société à la dérive, en perte de valeurs¹⁰². Comme l'indique Tarkovski lui-même, il est vain de polémiquer sur ces questions. Ce qui compte, c'est, en plus de la réflexion artistique de l'auteur, de prendre conscience du caractère immoral de la guerre au vu de son cortège de victimes innocentes, dimension redoublée quand les combattants n'ont pas conscience de ce qu'ils font. Cela conduit à un type de « responsabilité diffuse » qui finit par atteindre l'ordre moral en lui-même, pour peu qu'il y en ait un qui soit admis par tous. On ne peut pas dire que la compréhension des responsabilités en jeu dans les deux guerres mondiales en Europe ait toujours été claire, comme cela apparaît progressivement¹⁰³.

Il faut être attentif aux éléments esthétiques, déplore donc Tarkovski. A travers Ivan, l'individu redécouvre sa liberté intérieure, sa capacité d'expression, il redevient le centre du récit. Le spectateur est invité à ressentir personnellement l'horreur de la guerre dans un esprit d'enfant où voler à travers les airs comme un papillon, où manger des pommes est plus important que tuer un ennemi. Ivan n'a pas le goût de la mort mais celui de la vie. Toute autre tentative de légitimer la guerre n'aurait aucun sens. L'exil d'Ivan au fond d'un puits met plutôt en contraste une vie solaire et joyeuse disparue, qu'il espère retrouver de toutes ses forces, même si cela semble, en même temps, impossible.

Il n'est pas étonnant que Tarkovski ait rencontré l'incompréhension des comités artistiques de Mosfilm qui lui ont suggéré nombre de modifications¹⁰⁴. Parmi toutes les critiques, citons-en une, celle de l'anticommunisme : pendant la séquence où Ivan rencontre et dialogue avec le vieillard dans sa maison en ruines, ce dernier tient un cadre sous le bras, et cherche un clou pour le pendre. En fait, le scénario littéraire nous apprend qu'il s'agit d'un diplôme, remis en

¹⁰² *Orange Mécanique*, bien sûr, de Stanley Kubrick (1971-136'). *Funny Games* de Michael Haneke (1997-103') et du même réalisateur *Benny's Video* (1991-105') ; *Elephant* de Gus van Sant (2003-81'). Dans la veine grand public, *The Good Son* de Joseph Ruben (1993-87'), avec Macauley Culkin et Elijah Wood, ce dernier futur héros tourmenté de la trilogie *Le Seigneur des Anneaux* (2001-2003) de Peter Jackson. Dans ces cas (sauf *Le Seigneur des anneaux*) il s'agit d'une jeunesse soit pervertie soit en perte de repères et livrée à elle-même dans une société de bien-être.

¹⁰³ Nombre d'historiens associent désormais les deux guerres, la première résultant de la seconde. Mais une histoire européenne de la 1^{ère} guerre mondiale reste encore à faire au dire de certains.

¹⁰⁴ « Mais pas moins de treize réunions furent nécessaires à Andreï Tarkovski pour convaincre les anciens scénaristes, la direction artistique de Mosfilm et le Goskino de la valeur de ses choix ». Ch.-H. de BRANTES, *Avant-propos à Œuvres Cinématographiques Complètes I*, p. 76.

son temps à son épouse : « 113. (...) C'est le diplôme d'honneur délivré par le kolkhoze à Pélagée Prokofievna Nilina pour le sarclage des betteraves à sucre »¹⁰⁵. De fait, dans les circonstances de la guerre, cela peut paraître ridicule et moqueur, loin de la gravité supposée d'une population patriote. Cet homme « charge » ce tableau d'une émotion personnelle, l'incompréhension de la mort de sa femme, l'espoir délirant de son retour, et le diplôme du kolkhoze paraît bien anachronique.

CONCLUSIONS

Ces deux premiers films de Tarkovski montrent que l'auteur met au point progressivement ses principes cinématographiques. Du *Rouleau compresseur et le Violon*, on retiendra un goût pour une image poétique, miroir de réalités différentes qui se renvoient l'une à l'autre. Tarkovski évoque aussi la fracture possible entre l'artiste, qui habite un monde où le rêve et l'imaginaire structurent la pensée, et un certain réalisme idéologique qui ne lui fait pas de place. La relation du père au fils, en arrière-fond du récit, est déjà évidente.

L'Enfance d'Ivan est autrement plus complexe. Le cinéaste tente à la fois une adaptation cinématographique à partir d'une nouvelle de Vladimir Bogomolov et s'affronte à de nouvelles questions : quel rapport entre histoire (et fidélité documentaire à celle-ci) et représentation de cette histoire pour ceux qui ne l'ont pas connue ? Le thème de l'enfance, le goût pour la citation d'œuvres artistiques, la dimension apocalyptique, le rapport au père, la présence de rêves expriment déjà l'amorce d'une esthétique qui évoluera en s'affermissant davantage. Les quatre rêves d'Ivan en particulier, qui encadrent le film, mais qui sont aussi présents dans la narration, montrent le souci du réalisateur non seulement d'interroger le rapport au réel, mais aussi au temps et à la mémoire. Ils contribuent en outre à élargir la perception du réalisateur concernant les liens entre poésie et cinéma, où la question de la *vérité de la vie*, et son observation sont essentiels. Désormais, il est convaincu qu'il a devant lui un immense champ à explorer qui lui permettra de développer ses intuitions et découvertes.

¹⁰⁵ OCC I, p. 101.

CHAPITRE 5

LE SACRIFICE : ANALYSE ET INTERPRÉTATION

Introduction

Nous allons maintenant aborder le dernier film d'Andrei Tarkovski, *Le Sacrifice* (1986)¹. Cette œuvre importante dans l'histoire du cinéma mérite qu'on s'y attarde longuement. Dans une première approche, socio-historique, nous allons reprendre la genèse de l'œuvre : de la formation de l'idée cinématographique, jusqu'au tournage et à la réception du film au festival de Cannes de 1986. Comme il s'agit du dernier film du cinéaste, nous accompagnerons le réalisateur lui-même jusqu'à son dernier souffle. Les derniers moments de sa vie montrent à quel point son existence et son œuvre ont été intimement mêlés.

L'analyse d'un film suppose de distinguer deux dimensions. Il y a presque toujours une partie descriptive. Il ne s'agit pas de décrire les images de tout un film, travail fastidieux et souvent inutile, mais d'en retenir les éléments les plus significatifs selon l'analyse que l'on se propose de faire. Le travail du *découpage après montage* est la manière la plus exhaustive de procéder². La deuxième dimension s'articule à la première : de la description il faut parvenir à l'observation : relever ce qui pourra servir la visée que l'on se propose dans l'interprétation, à savoir, en ce qui nous concerne, relever les éléments spirituels du film et les mettre en perspective.

L'observation demande, dans un premier temps, de trouver des cadres et des structures dans lesquelles enregistrer les données quantitatives. Il y a là un principe scientifique qui fait du film un « objet » à analyser. Nous proposerons des méthodes et grilles d'analyse qui, par leur efficacité, certes relative, permettront de prendre la mesure d'un certain nombre d'éléments à examiner par la suite plus attentivement. Par ailleurs, au fur et à mesure du dépouillement des données du film, de nouvelles compréhensions

¹ Pour une introduction à une lecture des motifs chrétiens présents dans *Le Sacrifice*, voir : G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 238-260.

² Voir Annexe I, volume 2, p. 7.

émergeront. A mesure que le travail avancera, l'interprétation jouera un rôle de plus en plus important, jusqu'à en éprouver les limites.

Nous proposons plusieurs méthodes de travail : deux méthodes attentives à la structure du film s'appuyant sur le découpage après montage. Tout d'abord un découpage en séquences, scènes et plans, et ensuite un séquençage à la manière de la sémiologie du cinéma. On complètera le dispositif par une analyse de la bande son, une analyse plan par plan, et une analyse thématique.

Nous avons vu que si, théoriquement, une distinction subsiste entre analyse et interprétation, dans la pratique, les textes produits par les critiques contiennent souvent les deux éléments. Nous avons aussi appris de Tarkovski sa défiance à vouloir chercher un sens en dehors des impressions subies par le film, qui conduirait trop facilement, par exemple, à chercher des symboles là où il est surtout important de « vivre » un film³.

Dans notre travail, nous avons cependant essayé autant que faire se peut de distinguer l'analyse de l'interprétation dans un souci d'objectivation. Dans les deux premières méthodes que nous avons évoquées plus haut, découpage et séquençage, il est plus facile de s'en tenir à des éléments objectifs, même si l'attention à la structure repose aussi sur une conception du cinéma. L'analyse de la bande son oblige déjà à déborder l'unilatéralisme de ces deux structures : certains sons jouent un rôle essentiel, porteurs de sens, et se font entendre tout au long du film, dépassant le découpage par plans, scènes, etc. L'analyse par plan, et plus encore l'analyse thématique (qui reprend de manière transversale le contenu de nombreux plans), nous plonge plus profondément encore dans l'interprétation. Finalement l'interprétation se justifiera toujours par l'excès de sens d'une image, qui tend à l'infini.

Une note de l'auteur peut éclairer la structure complexe du *Sacrifice*, elle-même liée à une intention, qui donne un certain style au film. C'est dans cette dernière œuvre que Tarkovski a voulu porter le plus loin possible l'accord qu'il voyait entre le cinéma et la poésie, ou pour le dire plus clairement, faire résonner les possibilités poétiques du cinéma comme manière de comprendre et aimer la vie.

³ Voir 1.3.3.2.

En élaborant *Le Sacrifice*, je ne me suis plus limité à travailler chaque scène d'après ma propre expérience et les lois de la dramaturgie : j'ai essayé de construire tout le film dans un sens poétique, en unissant toutes les scènes entre elles. J'y avais attaché beaucoup moins d'importance dans mes autres films. Voilà pourquoi la structure générale du *Sacrifice* est devenue sensiblement plus complexe et a pris la forme d'une parabole poétique⁴.

C'est de cette structure complexe que nous allons essayer de donner idée en l'abordant sous les différents angles que nous avons mentionnés et en tâchant de les ouvrir sur autant d'interprétations possibles.

5.1. Genèse du *Sacrifice*

5.1.1. De l'idée au tournage

5.1.1.1. Conception de l'idée cinématographique

Dans le processus de la réalisation, c'est l'idée directrice qu'il s'agit de mettre à l'épreuve de l'écriture du scénario, des possibilités et limites du tournage et du montage. Pour Tarkovski, le réalisateur doit veiller tout particulièrement à rester fidèle à l'idée première.

Toutefois, je ne me souviens pas d'avoir jamais fondamentalement modifié l'idée d'un film entre sa conception et sa réalisation. L'impulsion initiale, celle qui provoque tel ou tel film, reste toujours inchangée, mais trouve son épanouissement par le travail. (...) Le processus de création d'une œuvre est une lutte avec le matériau, pour le maîtriser et l'amener à la pleine réalisation de l'idée qui animait l'artiste dans sa toute première inspiration. Quoi qu'il arrive durant le travail, l'idée directrice, celle qui a engendré le film, ne doit surtout pas subir de distorsions⁵.

Un film ne peut consister en des idées intellectuelles (concrétisées dans le scénario) que l'on transposerait simplement en images. Certains réalisateurs travaillent pourtant comme cela⁶. Il faut davantage prendre en compte, la réalité, mouvante, « en perpétuel changement et transformation »⁷. C'est la condition d'un cinéma qui ne crée pas l'illusion de la vie, mais se rapproche de la vie elle-même.

⁴ TS, p. 257. « *Le Sacrifice* est un film-parabole où les événements, les actions peuvent être interprétés de plusieurs manières ». TS, p. 252.

⁵ TS, p. 110-111.

⁶ Hitchcock, par exemple.

⁷ TS, p. 111.

Il y a là comme un processus d'incarnation : l'idée cherche sa forme. Si on transpose dans le domaine de la théologie, on ne peut donc considérer uniquement le contexte ou l'histoire comme déterminante de l'idée : « si le contexte change l'idée change ». Car ce sont aussi les idées qui changent l'histoire, ou même qui la déterminent.

Le cinéma est apparu comme un moyen de fixer le mouvement de la réalité, dans ce qu'il a de factuel, de concret, d'unique, et d'en reproduire les moments, instant par instant, dans leur courant instable, que nous ne parvenons précisément à dominer que par leur impression sur la pellicule⁸.

C'est ainsi que le cinéma est avant tout un art du temps et du regard : il interroge sur la manière dont le monde est regardé, et quel est le rapport de connaissance qui est induit. Des réalisateurs comme Bresson ou Tarkovski tentent alors de *déplacer* le regard, formé à ne glisser que sur la surface des choses. La réalité fugitive, le fait inséré dans le temps, et observé comme tel, impose une dé-maîtrise, invite à un retournement, une conversion du regard. Elle oblige encore paradoxalement à travailler avec des « œillères » (se contraindre à regarder d'une certaine façon) pour trouver la vraie forme qui correspond à l'idée⁹. C'est un cinéma soucieux de vérité et de réalité, auquel correspond une « ascèse » du regard. L'image de ces réalisateurs a un caractère dépouillé qui peut déconcerter, mais aussi émouvoir, parce qu'on approche d'une épure simple qui n'est plus alourdie par des constructions, des jeux qui tentent de surenchérir le potentiel que recèle la réalité, ou de produire des effets sensibles. « Le plus est dans le moins », disait Bresson. Précisément, à propos de Bresson, Tarkovski dit ceci :

Ce dernier est peut-être le seul cinéaste à être jamais parvenu à une parfaite symbiose entre la réalisation d'un film et sa conception formulée auparavant en théorie. Je ne connais de ce point de vue aucun cinéaste aussi conséquent. Son principe de base est l'élimination de tout ce qu'on appelle l'expressivité¹⁰, en ce sens qu'il efface toute frontière entre l'image et la réalité, afin de rendre expressive la vie elle-même. Aucun superflu, aucun effet appuyé, pas

⁸ TS, p. 111.

⁹ TS, p. 112.

¹⁰ Voir le commentaire de Robert Bresson par exemple dans *Tournage de Mouchette de Robert Bresson*, ORTF 1967, bonus à *Mouchette* (1967-78'), DVD Argos Films, une édition arte video, 2005.

l'ombre d'une généralisation. (...) En somme, rien de plus qu'une observation modeste et simple de la vie¹¹.

A quoi bon dramatiser, ajouter des effets, souligner telle ou telle signification par des redondances, comme s'il fallait à chaque instant s'assurer que le spectateur ne décroche pas de ce qu'il voit ? Ou encore comme si les réalisateurs avaient intégré que le regard du spectateur glisse sur la surface des choses sans s'y arrêter, hypnotisé par la simple expérience de regarder un écran ? N'est-ce pas refuser de prendre le spectateur au sérieux ? Faut-il toujours craindre que le spectateur ne fasse pas le lien entre son expérience de vie et ce qu'il voit à l'écran ?¹² Tarkovski a voulu montrer que paradoxalement, c'est l'art – qui semble avoir été conçu pour distraire les masses en les aidant à accepter leur destin – qui peut aussi aider les hommes à prendre conscience de leur liberté, à condition de changer de regard sur le monde, qui, insaisissable, invite à la dé-maîtrise¹³.

Tarkovski, comme Bresson, souhaite que la forme cinématographique soit en lien constant avec l'idée de son auteur. Il faut constamment éliminer « l'inutile, le superflu, l'étranger. Le problème de savoir ce qui était nécessaire à un film, ou qui devait au contraire en être écarté, se résolvait dès lors de lui-même »¹⁴. Tarkovski a appris de Mikaël Romm au VGIK à avoir une vision personnelle de l'art et de la vie, plutôt que de privilégier la technique et l'expérimentation.

La recherche et l'expérimentation sont encore plus difficiles au cinéma, où l'on vous donne de la pellicule, des appareils, et allez-y ! Le réalisateur doit connaître dès le départ l'idée et l'objectif de son film (sans ajouter que personne ne le paierait pour de vagues recherches...) ¹⁵.

Il faut, au contraire, que la forme se plie au fond, que les deux parviennent à une unité parfaite, une adéquation de tous les instants.

Ce qui passe pour être de l'art de nos jours, n'est souvent qu'une mise en avant de soi-même. Or c'est une erreur de croire que la méthode

¹¹ TS, p. 112-113

¹² « Un divertissement qui n'est pas intelligent est de l'abrutissement, de l'ennui pur, le degré zéro du spectacle consommé avachi devant sa télé », G. DUPLAT, *Coup de cœur de Guy Duplat : Woody Allen, divertissement intelligent ?* dans *La Libre Belgique*, (13/08/2015). (En ligne) <http://www.lalibre.be/debats/chronique-redaction/coup-de-cur-de-guy-duplat-woody-allen-divertissement-intelligent-55c49c913570b54653278505> (Page consultée le 13/08/2105).

¹³ Voir la thèse de Bertrand BACQUÉ sur une mise en parallèle de Bresson et Tarkovski.

¹⁴ TS, p. 112.

¹⁵ TS, p. 117

puisse passer pour le sens et le but de l'art. La plupart des artistes contemporains s'adonnent, avec un exhibitionnisme effréné, à la démonstration de leurs méthodes »¹⁶.

5.1.1.2. Une histoire longue à mûrir

Du premier long métrage de Tarkovski, *L'Enfance d'Ivan* (1962) au dernier, *Offret* (1986) ou *Sacrifice* en suédois, un très long chemin a été parcouru par le réalisateur. Comment est née l'idée du *Sacrifice* ? En parcourant son *Journal*, on trouve une série d'indications et de notes à différentes époques qui permettent de découvrir une partie de la genèse du film. Mais d'abord, il vaut la peine de se pencher un instant sur la réflexion que Tarkovski fait sur la naissance de l'idée d'une œuvre :

Comment l'idée d'une œuvre mûrit-elle ? Il s'agit sans doute là d'un processus mystérieux et insaisissable : il se poursuit comme en dehors de nous, dans notre inconscient, et se cristallise sur les parois de notre âme – et c'est de notre âme que dépend son caractère unique : plus encore, c'est de la présence même de cette âme que dépend la période de gestation de cette image à naître, laquelle échappe au regard conscient de son créateur¹⁷.

Au moment où il écrit cette note, c'est l'époque où il travaille déjà sur Hoffmann¹⁸. Quand Tarkovski en parle, il a en tête, le 3 juillet 1975, des éléments déjà proches de la figure du futur Alexandre du *Sacrifice* : « Une chose est claire, c'est que l'une des strates de son œuvre, c'est lui-même, sa maladie, son amour malheureux, sa mort. Une autre, c'est le monde de son imagination, de ses œuvres qui n'ont pas encore vu le jour... »¹⁹. Comme Hoffmann, Alexandre est un artiste complet : esthète, écrivain, essayiste, philosophe, acteur. Mais une chose est l'imagination, une autre la réalité. Un événement s'est produit pendant cette même année 1975. Le 26 septembre, en effet, il note dans son *Journal* :

Je n'ai pas encore trouvé une minute pour consigner un petit événement qui a eu lieu ici, un mardi du mois d'août. A 8 heures 15

¹⁶ TS, p. 115. On pense au monologue d'Alexandre dans *Le Sacrifice* qui débouche sur la question de la « méthode ». Certains films vieillissent mal, mais n'est-ce pas surtout « l'envie délibérée d'être expressif et moderne qui vieillit ? ». TS, p. 118.

¹⁷ JO, p. 137.

¹⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Ecrivain célèbre pour ses contes (*Märchen*, en allemand).

¹⁹ JO, p. 137.

du soir, Larissa et Tiapa²⁰ sont sortis pour accompagner Nikolaïev (le procureur) et le juge d'instruction, qui regagnaient leur voiture. Ils étaient venus avec des amis pique-niquer au bord de la rivière, près de chez nous. Les voilà debout près de la voiture, à bavarder. Soudain l'un d'entre eux aperçoit dans le ciel un éclat inhabituel, étrange. (Il y avait aussi, avec eux, V. Lipatkine, un ouvrier-maçon de Chilovo). Cette lumière s'avance vers eux, semblable à un champignon cerné par un contour plus lumineux, comme produit par la lune. Cet éclat a tout envahi autour, en s'approchant tout près, en s'aplatissant – puis s'est dissipé. Il s'est mis alors à faire tout à fait sombre. Le ciel était plein d'étoiles. L'un des observateurs – le procureur, je crois – a évoqué la guerre nucléaire et dit qu'il valait mieux mourir chez soi plutôt que n'importe où²¹. Ils sont montés aussitôt en voiture et sont partis (tous les trois). Rien de semblable, ni avant, ni après, n'eut lieu. Tiapa a eu très peur, et, durant plusieurs jours, il n'a parlé que de cela, cherchant à faire dire aux grandes personnes la raison d'un tel phénomène. Mais personne, évidemment, n'a su la lui dire. Tout cela s'est produit en l'espace de quelques minutes, donc dans une certaine durée. Je note tout cela d'après ce que m'ont raconté Larissa, Tiapa et V. Lipatkine²².

Événement inexpliqué, certes, mais significatif pour l'époque²³. Il a pu influencer Tarkovski dans l'écriture des scénarios de *Stalker* et du *Sacrifice*, et même *Nostalghia*, en intégrant l'idée de la fin du monde ou d'événements, signes mystérieux, évoquant la fin.

Pour revenir au *Sacrifice* proprement dit, nous trouvons une trace dans son *Journal* de notes préliminaires de ce qui ne constitue pas encore un scénario, seulement des impressions et idées. Ainsi, en juin 1979, il écrit :

²⁰ Le second fils de Tarkovski. Andreï, appelé aussi Andriouch(k)a, Tiapa, Tiapus dans son *Journal*. Né en 1970, il vit actuellement à Florence, et s'occupe de la fondation Tarkovski avec Charles-Hubert de Brantes.

²¹ Comme on le verra dans *Le Sacrifice*, Adélaïde, Otto et Victor auront une discussion à ce sujet.

²² JO, p. 141.

²³ Aucune trace d'explication plausible de l'événement sur internet selon mes recherches. Il faut cependant noter que les années 1970 comportent toutes sortes d'observations d'OVNI dans le monde, et que dans le climat de la guerre froide, des « essais » d'engins volants ou d'explosions nucléaires classés secrets ont pu contribuer à dérouter des observateurs non avertis. A titre d'information, le site de Semipalatinsk, et sans lien probable avec ce que la famille de Tarkovski a observé, au Kazakhstan, aurait été le lieu de 468 essais et explosions entre 1949 et 1989. Pour une cartographie des sites dans le monde : (En ligne) <http://www.le-cartographe.net/dossiers-carto/monde/34-mon-travail/monde/91-les-essais-nucleaires> (Page consultée le 21/05/2015). Il n'y aurait pas eu d'essai nucléaire non loin de Miasnoié (Myasnoye) là où a eu lieu l'observation. L'énigme reste donc entière. On peut penser à la chute d'une météorite... (une des hypothèses évoquées pour expliquer la Zone dans *Stalker*).

Quelqu'un – un écrivain – a atteint les sphères spirituelles supérieures. Il est honnête. Solitaire. Il a connu le succès, l'agitation. Il constate sur sa figure des symptômes de lèpre. Il attend toute une année avant que la maladie se déclare ouvertement. Et c'est alors que les médecins lui déclarent qu'il est sain. Il rentre chez lui. De la poussière. Du papier tout usé, "mangé", que le crayon traverse. "Ça ne fait rien, ça ne fait rien ! C'est bien !" Mais il est déjà vidé par la peur qui l'habite depuis un an. Son attitude de philosophe à l'égard de la vie s'est effondrée sous l'effet de la peur devant une maladie mortelle. Et il comprend que (et pourquoi) le pire des péchés est l'orgueil. Il ouvre le livre et lit *Au commencement était le Verbe*. Un géant pétrifié (Bagno Vignoni). Un homme qui a oublié que la mort lui était apparue. Il se torture pour se souvenir²⁴.

De nouveau la question de la maladie le hante, puis celle de l'orgueil. Il y a surtout un verset biblique qui traversera toutes les versions des scénarios : « Au commencement était le Verbe » (Jn 1,1). En date du 20 avril 1980, il écrit :

Aujourd'hui je ne sais pourquoi, m'est revenue l'idée de *Les deux ont vu le renard* : peut-être qu'à la fin, après qu'ils ont regardé la télé et vu l'allocution d'un quelconque Capo, lequel parle du déclenchement de la guerre, l'un des deux se donne la mort, la nuit, après quoi l'on comprend que c'était un film et non point la vraie guerre²⁵.

On retrouvera la scène de la télévision et l'annonce faite de la guerre. Sur ce qui suit, c'est la réversibilité du temps qui prendra le pas sur la différence entre réalité et fiction. Plus tard, le 28 décembre de la même année (1980), il note : « Je voudrais faire autre chose. Je

²⁴ JO, p. 207. En fait il a déjà l'idée plus tôt dans l'année, le 12 février 1979. Voir JO, p. 196. Il a raconté le sujet à Tonino Guerra (avec qui il écrira le scénario de *Nostalghia*), à peu près dans les mêmes termes.

²⁵ JO, p. 259. En juin 1982, il fait un rêve : « Je me suis endormi et j'ai rêvé de la campagne, de Miasnoïé : un ciel lourd, sombre, menaçant, violet foncé, sous un éclairage étrange et terrifiant. J'ai soudain compris que c'était un champignon atomique et non l'aube, avec le ciel au fond. Il faisait de plus en plus chaud ; je me suis retourné : une foule de gens pris de panique regardaient le ciel et se jetaient en arrière. Je voulais m'enfuir mais je me suis arrêté : "Où fuir ? Pourquoi fuir ?", de toute façon c'est trop tard. Et cette foule... la panique... Mieux vaut rester sur place et mourir sans s'agiter. Dieu, que c'était terrifiant ! », JO, p. 399-400. On peut comparer avec le scénario littéraire dans *Le Sacrifice* : OCC II, p. 404-405 et 414-415. Même ciel sombre et mauve, douleur et immobilité, foule qui fuit, terreur. Dans les deux cas, il s'agit de « rêves apocalyptiques » même si Tarkovski a ajouté des éléments qui ne figuraient pas dans son rêve, comme le cri des moineaux, l'impression de voler, etc. En date du 11 septembre 1982, Tarkovski écrira : « Le plan pour *Deux hommes ont vu le renard* est fixé : Promenade. Déclaration de guerre. Prière. Vœu. Conversation avec Dieu (Monologue). De nouveau la paix. Incendie (Il met le feu à sa maison). A l'hôpital (Suis-je devenu fou ou non ?) La guerre a bien été déclarée ? », JO, p. 417. Très impressionnant résumé dans *Le Sacrifice*, à peu de choses près (l'hôpital). Il manque l'épisode de « La sorcière » et l'apoptegme de Jean Colobos, ajouté plus tard.

voudrais faire : un écrivain à qui on a diagnostiqué une maladie mortelle. J'en ai parlé à Nekhorochev : il est pour, et ça plaît aussi à Strougatski »²⁶. La collaboration avec ce dernier s'organise²⁷. Tarkovski explique alors qu'il ne s'agit pas seulement d'une guérison physique mais aussi spirituelle, une « renaissance spirituelle » incarnée par l'image d'une femme. A mesure qu'il réfléchit au scénario, il se rend compte que « le processus était devenu autonome »²⁸, ce qui correspond tout à fait d'ailleurs aux vues de l'auteur sur l'œuvre d'art. Pendant que Tarkovski travaille et réfléchit par à-coups au *Sacrifice*, toutes sortes d'autres idées et de projets lui bousculent l'esprit. Il travaille sur *Nostalghia* en novembre 1981, il a des idées pour un film sur saint Antoine²⁹, père du désert, une idée qui perdurera jusqu'en 1986, l'année de sa mort.

Tarkovski explique en outre, dans *Le Temps Scellé*, dont un chapitre est consacré au *Sacrifice*, que l'idée lui est venue du temps où il vivait en URSS³⁰. Il écrit cela probablement *après* la réalisation du film (donc en 1985-86).

Le film devait avoir pour sujet le destin d'Alexandre, un homme qui était frappé d'une maladie incurable, mais qui guérissait grâce à la nuit qu'il passait au lit avec une sorcière. Depuis ces temps lointains, et surtout au cours de la pénible phase de l'élaboration du scénario, je n'ai cessé d'être préoccupé par l'idée de l'équilibre, du don de soi du sacrifice, par le yin et le yang de l'amour et de l'individu. Tout cela était devenu partie intégrante de mon être et le projet se renforça, se concrétisa encore plus en Occident par l'acquisition d'une nouvelle expérience...³¹.

²⁶ JO, p. 292.

²⁷ Au 9 janvier 1981, Tarkovski écrit : « Arkadi Strougatski, bien qu'il soit "pour" l'idée d'écrire ensemble le scénario, mais j'ai peur qu'en deux mois il (ou ils) n'y arrivent pas. Peut-être faudrait-il préciser avec lui les dates et s'ils ne s'engagent pas à écrire le scénario en deux mois, proposer ce travail à Sacha Micharine ». JO, p. 295. Le 11 janvier il écrit : « Hier on a travaillé un peu avec Arkadi. Je suis parvenu à l'idée qu'il ne serait pas mal de faire un film avec quelques épisodes (10 ?) ayant réellement pour fondement une connotation temporelle. (...) Là où le Temps, exprimé par la condition (l'état dans lequel on est), les changements de temps, le mouvement de la lumière, etc. devient une propriété essentielle de la séquence ». JO, p. 295. En date du 17 mars 1981, à Moscou : « Nous travaillons avec Arkadi sur *La Sorcière*. Ce même jour ». Les frères Strougatski sont à l'origine de la nouvelle : « Pique-nique au bord du chemin » dont s'inspirera Tarkovski pour réaliser *Stalker*. JO, p. 302. La collaboration va s'arrêter aux mois d'avril-mai. Tarkovski décide alors de continuer à travailler seul sur le scénario. JO, p. 310.

²⁸ TS, p. 254.

²⁹ JO, p. 340-341.

³⁰ TS, p. 249.

³¹ TS, p. 249.

Mais à mesure que le temps passe, et que Tarkovski, passé d'Est en Ouest, constate l'évolution d'une société de plus en plus matérialiste, grandit en lui l'idée du *Sacrifice* comme son œuvre principale :

Plus je voyais clairement le sceau du matérialisme apposé sur la face de notre planète (autant à l'Ouest qu'à l'Est), plus j'étais confronté à la souffrance des hommes, plus je rencontrais de gens accablés de psychoses, témoignant de leur incapacité à comprendre pourquoi la vie avait perdu pour eux tout charme et toute valeur, ou pourquoi ils s'y ressentaient tellement à l'étroit, et plus devenait en moi irrépressible le désir de considérer ce film comme mon œuvre principale³².

Une seconde note confirme ce sentiment profond de l'auteur, devant l'angoisse qui le saisit au vu de l'évolution de la société :

L'être humain a-t-il un espoir de survie malgré les symptômes évidents du silence apocalyptique qui fond sur lui ? On peut trouver une réponse à cette question dans l'antique légende de la patience de l'arbre sec, celle-là même que j'ai prise comme axe de mon film, le plus important à mes yeux de toute ma carrière³³.

L'idée de l'arbre sec qui reprend vie lui est venue en lisant des textes des Pères de l'Église (*Vies des Pères*)³⁴, nous en avons une trace dans son *Journal*, aux mois de février et mars 1982. Il y recopie texto l'histoire de Jean Colobos (ou Kolov) en date du 5 mars³⁵.

5.1.1.3. Versions du scénario

Le film devait d'abord porter pour titre *La sorcière*.

La première version s'appelait *La Sorcière* et devait décrire, comme je l'ai dit, l'étonnante guérison d'un cancéreux, qui venait d'apprendre, par la bouche de son médecin la terrifiante vérité, et qui savait donc ses jours comptés, sa fin inévitable. Mais un jour, quelqu'un sonnait à sa porte. Alexandre ouvrait, et se retrouvait face à un devin, le prototype d'Otto dans le film, qui lui transmettait un message étrange, pour ne pas dire absurde : il lui fallait aller chez une femme, que l'on disait être une sorcière et détenir des pouvoirs magiques, pour passer une nuit avec elle. Le malade considérait qu'il n'avait pas d'autre

³² TS, p. 251-252.

³³ TS, p. 265.

³⁴ JO, p. 360-363. Tarkovski ne précise pas quel livre il est en train de lire. Il pourrait s'agir des *Apophtegmes des Pères du Désert*, ainsi que les citations le présupposent.

³⁵ JO, p. 363.

choix et obéissait. Le malade connaissait alors la grâce de la guérison, que son médecin stupéfait était amené à confirmer. Le sujet devait ensuite prendre un tour assez insolite : par une nuit de mauvais temps, la sorcière apparaissait dans la maison d'Alexandre, et celui-ci estimait alors comme un bonheur insigne de quitter sa splendide maison et sa situation honorable, et il s'éloignait avec elle avec un vieux manteau sur les épaules...³⁶.

Rien n'empêche cependant de penser que Tarkovski se soit trouvé pris entre son premier projet : « Un homme atteint d'un cancer trouve la guérison dans les bras d'une femme » et une deuxième incluant : le monologue à Dieu, le temps réversible et le sacrifice. Comme si deux histoires, ou deux couches du récit se seraient entrecroisées. Tout porte à penser qu'il aurait combiné deux versions, deux scénarios mûris indépendamment l'un de l'autre. Larissa Tarkovski, son épouse, dans le documentaire de Michał Leszczyłowski, nous éclaire à ce sujet :

Le scénario du *Sacrifice* a été écrit à partir de deux concepts : *La Sorcière* et *L'Offrande*. Andreï en a eu l'idée quand il était encore à Moscou. Il écrit dans son journal à ce sujet : "Je dois écrire une première version du Sacrifice. Ecrire les deux scénarios ensemble et rassembler le meilleur des deux. Bien sûr ce serait très long, alors que je veux faire un film court d'une heure quarante minutes sur un concept dramaturgique concis"³⁷. Finalement ce n'est pas un film court. Il a écrit les premières versions du *Sacrifice* à San Gregorio, en Italie, où il écrivait le scénario en février 1983. Ce sont ses premières versions. "*La Sorcière*, *Le Sacrifice*, Un fils qui ne peut pas parler. Il vient de se faire opérer des cordes vocales. A la fin, il prononce un discours important en défense de son père. Tradition. Il fait cause commune avec la stupide rébellion de la jeunesse qui a une vision révolutionnaire de la tradition. Rejet de la violence. Retour aux racines. Harmonie, unité. Opposée à la théorie de l'évolution, mais en faveur de l'unité et de l'harmonie véritable. Nouvelles mentalités. Rejet de l'impression des autres, recherche de sa propre voie. Le caractère hérétique, c'est-à-dire sacré, de la poésie, est motivé par la conviction que l'homme est le plus cruel des êtres vivants. La condition spirituelle du poète mène à la catastrophe. La culture poétique naît du désir d'éviter cette catastrophe"³⁸. C'étaient ses

³⁶ TS, p. 252-253.

³⁷ Nous n'avons pas trouvé trace de ces mots dans son *Journal*. Voir la note qui suit.

³⁸ Absent du *Journal*. En fait, Larissa lit, dans le documentaire ce qui semble être un cahier de notes du réalisateur dans lequel se trouvent peut-être pêle-mêle versions de scénarios et *Journal* proprement dit. Lorsque l'édition définitive du *Journal* est éditée par les Cahiers du Cinéma en 2004, il est possible que n'y figurent pas certains éléments originaux, comme des débuts de

premières réflexions. Il a beaucoup écrit sur ce scénario. Il l'a terminé très vite. En trois semaines. Mais ce n'était pas un amalgame de *La Sorcière* et de *l'Offrande*. Seulement en partie. Les scénarios qu'il a écrits à Moscou, *La Sorcière* et *Le Sacrifice* ne pouvaient donner naissance qu'à deux films séparés, de toute façon³⁹.

Il y avait cependant des avantages à garder les deux versions ensemble, en les entremêlant. D'abord, le spectateur peut croire au salut de l'humanité par la voie chrétienne ou par la voie « païenne », magique, ou surnaturelle⁴⁰. Les critiques ne pouvaient, du même coup, « enfermer » Tarkovski dans un film qui fasse l'apologie du christianisme, lui à qui les autorités soviétiques ont tant reproché son spiritualisme non communiste et non « réaliste » (pensons à *Roublev*).

Ces deux couches du récit ont donc une fonction plus utile qu'on ne le croit : elles cherchent à être fidèles à l'état actuel de l'humanité qui n'est pas prête à suivre unilatéralement la voie chrétienne, et ne le sera peut-être jamais. Elles témoignent d'une longue recherche du réalisateur au cours de sa vie, dont la dernière phase se centrera clairement sur une foi chrétienne explicite. De ce fait, elles permettent d'exprimer la dimension de la foi, déjà présente dans *Stalker* et *Nostalghia*, en ne contraignant pas les spectateurs à croire au miracle de la réversibilité du temps : le salut a pu provenir de son obéissance à l'injonction prophétique d'Otto et à la nuit où Alexandre a « dormi » avec Maria. Ce choix est tout à fait conscient et volontaire de la part du réalisateur, on le verra en son temps. On appréciera, au terme de

scénarios, ainsi que le laisse à penser l'Avertissement de l'édition : « Nous avons découvert ici un livre-boussole, un livre de clefs autant que de secrets. Les repères, les projets, les réflexions, les questions et parfois les réponses, qui remplissent la dizaine de cahiers ou d'agendas d'aspects variés qui constituent ce *Journal* (d'une écriture rapide et serrée, illustrée de dessins, de plans, de cartes postales, pour la moitié manuscrite qui nous a été confiée, l'autre, à partir de 1982, nous ayant été remise dactylographiée) n'étaient pas destinés en premier lieu à la publication ». JO, p. 5. Les éditeurs n'ont donc pas eu en mains la version manuscrite à partir de 1982... qui aurait pu être expurgée de certains passages (versions ou bribes de scénario, autre chose ?). Remarque similaire pour un autre passage du *Journal* que cite Larissa Tarkovski dans le même documentaire (56'). Cette fois-ci elle donne une date : 26 janvier 1978. Dans l'édition des *Cahiers*, il n'y a rien, en 1978, avant le 7 avril. Voir JO, p. 179 pour vérification. Or là, les auteurs auraient dû avoir la version manuscrite. Un véritable travail critique éditorial manque. Encore un exemple : Larissa Tarkovski cite, toujours dans le documentaire (12'34'') un passage du *Journal* au 25 mars 1985 : « Ne charge jamais un autre de faire ce que tu peux faire toi-même ». Aucune trace, à la même date, dans les *Cahiers*.

³⁹ Intervention de Larissa Tarkovski dans *Directed by Andrei Tarkovski* (1988) entre 70'41'' et 73'40''.

⁴⁰ Mais notion à tempérer, parce que, en dehors de la lévitation qui est aussi un phénomène mystique, il n'y a pas de magie à l'œuvre proprement dite lors de la rencontre entre Maria et Alexandre.

l'analyse du *Sacrifice*, si les deux scénarios originaux ont pu réellement être fondus ensemble, ou si, malgré tout, ils ont gardé leurs caractéristiques originales, indiquant aussi par là une synthèse finalement difficile ou impossible à réaliser. Tarkovski, d'ailleurs, ne se fait pas non plus l'apologiste des synthèses qui reflètent seulement l'exigence rationnelle de l'esprit humain et ne sont pas forcément fidèles à la réalité et à l'histoire.

Tarkovski termine l'écriture du scénario le 20 février 1983, en trois semaines, en plein montage de *Nostalghia* : « J'ai écrit le texte définitif pour *La Sorcière* », écrit-il dans son *Journal*⁴¹. Une semaine plus tard, il a écrit le synopsis. Anna-Lena, au festival de Cannes de cette année-là, a rencontré des officiels soviétiques et leur a parlé du cinéaste, aux dires de celui-ci. C'est elle qui lui demande d'écrire un synopsis à propos du film, que Tarkovski lui remettra au festival, encore loin du résultat final⁴². Le 22 mai, en Italie, il signale qu'il a signé le contrat pour le scénario avec Anna-Lena Wibom⁴³. Pourtant, le 11 juillet de la même année, Tarkovski a changé de titre, il intitule désormais son film *Le Sacrifice* et parle d'une nouvelle version⁴⁴. C'est la période qui suit la présentation de *Nostalghia* au festival de Cannes et les retombées des prix qu'il a reçus. Le réalisateur exprime aussi dans son *Journal* les difficultés des rapports avec les autorités soviétiques quant à son séjour en Italie et la suite à donner à son travail, enfin la concrétisation progressive du montage de l'Opéra *Boris Godounov* avec Claudio Abbado (voyage à Londres).

En 1983, il n'est pourtant pas encore sûr que *Le Sacrifice* sera son prochain film. Depuis longtemps, il rêve de tourner un film sur *Hamlet*. Ce désir l'accompagnera aussi, comme le saint Antoine,

⁴¹ JO, p. 436.

⁴² A la fin du synopsis, Tarkovski note que les relations entre la sorcière et « le philosophe » se sont dégradées : « (...) il l'attache à un arbre dans un bois proche où ils se rendent un beau jour pour pique-niquer, et il la brûle sur un bûcher comme Jeanne d'Arc ». A. TARKOVSKI, *La sorcière*, p. 117-119. En fait le titre exact du document original est : *Requête pour le scénario et le film La sorcière*. Le texte est suivi d'aphorismes.

⁴³ « J'ai signé un contrat avec Anna-Lena Wibom pour *La Sorcière* ». JO, p. 448. Tarkovski écrit ces mots en revenant du Festival de Cannes où *Nostalghia* fut présenté et reçut plusieurs prix. Anna-Lena Wibom est directrice de la Cinémathèque de Stockholm à cette époque, présidente de la FIAF (Fédération Internationale des Archives de Film). Elle sera productrice exécutive (*executive producer*) pour le film.

⁴⁴ « Anna-Lena dit qu'il faut aller à Stockholm pour parler du nouveau projet du *Sacrifice*. Mais c'est trop compliqué : il faut lui téléphoner et lui dire de tout organiser sans moi » JO, p. 459. Le 25 juillet, il note : « J'attends une réponse d'Anna-Lena à propos du nouveau projet. Il faut se mettre au travail ». JO, p. 459.

jusque sur son lit de mort⁴⁵. Mais tout dépend toujours des possibilités de financement, de l'intérêt pour tel projet plutôt qu'un autre. Anna-Lena l'encourage, en novembre 1983, à commencer par *Le Sacrifice*⁴⁶. Le 24 de ce mois, il se remet au travail : « J'ai commencé *Le Sacrifice*. J'ai travaillé peu de temps et sans grand succès, en proie à une certaine excitation. Mais certaines choses se sont précisées. *L'éternel retour* comme titre ? Je n'arrivais pas à retrouver dans Zarathoustra l'histoire avec le Nain⁴⁷. Et quand je l'ai retrouvée, j'ai pensé que ça n'irait pas »⁴⁸.

Quelques jours plus tard, Anna-Lena vient à Rome pour le rencontrer afin de parler de la mise en scène avec lui « et nous nous sommes entendus sur fin janvier pour le scénario et juin pour le début du tournage. Je lui ai parlé de Sven Nykvist et d'Erland Josephson »⁴⁹. Le début de l'année 1984 est encore consacré à l'écriture du scénario, qui devrait être prêt pour février⁵⁰. Tarkovski va être constamment tourmenté dans les mois qui suivent par la séparation d'avec son fils Andreï et par les nouvelles qu'il reçoit de Moscou⁵¹. C'est l'époque

⁴⁵ On le sait par le dernier feuillet de son *Journal*, deux semaines avant qu'il ne décède.

⁴⁶ « J'ai rencontré Anna-Lena à Londres. Elle est pleine d'enthousiasme et elle croit dans le *Hamlet* mais elle conseille quand même de commencer par *Le Sacrifice* ». JO, p. 470.

⁴⁷ Gino Moliterno compare Otto à ce nain et souligne l'intérêt évident du cinéaste pour l'idée de *L'éternel retour*. (En ligne) <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/sacrifice/> (Page consultée le 23/10/2015).

⁴⁸ JO, p. 470. On sait qu'il introduira quand même cette référence dans la bouche d'Otto dans le scénario. Tarkovski a lu le *Zarathoustra* au moins depuis le 20 décembre 1981. Il note alors qu'il lui faut lire le livre au plus vite. JO, p. 350.

⁴⁹ JO, p. 471. Erland Josephson, qui dira, des années plus tard, lors d'une interview filmée d'Alexandre BARRY, *Erland Josephson proche* (2002) 16' : « De la même manière, c'est sans doute la collaboration avec Tarkovski qui a ouvert certaines chambres, jusqu'ici secrètes pour moi-même. (...) Il cherchait tant le secret dans l'homme non pas pour dévoiler l'homme mais pour dévoiler la vie » (5'40''). Plus loin : « J'ai pu employer des expressions qui m'ont dit que des dimensions religieuses ne m'étaient pas aussi étrangères que je le croyais. Je ne peux pas dire que je suis devenu religieux après Tarkovski, mais j'ai mieux compris la religiosité des autres peut-être » (10'48''). Supplément au DVD 2 du *Sacrifice*, Argos Films, Arte video, 2005. Tarkovski a fait la connaissance de Sven Nykvist en 1981 lors d'un séjour à Stockholm, en Suède, en avril 1981 ; JO, p. 306. E. Josephson, suite à son expérience avec Tarkovski, écrira une pièce de théâtre : *Une nuit dans l'été suédois* (*En natt i den svenska sommaren*) qui sera diffusée en radio en 1986 à la Sverige Radio. PCMS, p. 131.

⁵⁰ JO, p. 478.479. Il le sera au 21 février 1984 : « J'ai fini de taper le scénario. Il faut l'envoyer à Anna-Lena ». JO, p. 480. Il s'agirait du scénario littéraire dont fait mention Charles-Hubert de Brantes en introduction : « Il travailla à la version littéraire finale, dont le titre était devenu *Le Sacrifice*, de novembre 1983 à février 1984, à San Gregorio, près de Rome. Le récit d'un miracle était devenu alors l'axe de son film ». OCC II, p. 370.

⁵¹ « Quelle société inhumaine que celle qui divise les familles sans la moindre pitié, dans le seul but de garder des otages. Et ce sera de pire en pire, c'est clair. Mais ce qui est clair aussi, c'est que Dieu nous conduit ». JO, p. 438.

aussi de la première édition du *Temps Scellé*, par une maison d'édition berlinoise, Ullstein Verlag (mars 1984).

5.1.1.4. Montage financier

Le film est le fruit d'une coproduction franco/suédoise⁵². Il faut compter, semble-t-il, un coproducteur japonais, grâce à qui la dernière séquence du film a pu être filmée à nouveau malgré un problème technique qui a tourné à la catastrophe, mais cette information reste à confirmer : il se peut tout simplement que le *Filminstitutet* ait allongé les 60.000 dollars nécessaires à la reconstruction de la maison.

Ingmar Bergman (1918-2007) aurait émis l'idée en son temps que le tournage se fasse sur « son » île : *Gotland*. Celle où il a vécu, tourné quelques films et où il mourra, en particulier la presqu'île de *Färo*, où il y a d'ailleurs aujourd'hui un musée qui lui est consacré. On sait l'admiration réciproque que se portaient les réalisateurs. Bergman a dit de Tarkovski :

Quand je découvris les premiers films de Tarkovski, ce fut pour moi un miracle. Je me trouvais, soudain, devant la porte d'une chambre dont jusqu'alors la clef me manquait. Une chambre où j'avais toujours voulu pénétrer et où lui-même se mouvait pleinement à l'aise. Je me vis encouragé et stimulé : quelqu'un venait d'exprimer ce que j'avais toujours voulu dire sans savoir comment⁵³.

Bergman signalera qu'après avoir vu *Roublev*, il ne réalisera plus de film sans revoir d'abord ce chef-d'œuvre. Les liens avec Bergman ne s'arrêtent pas là : Sven Nykvist (1922-2006), le directeur de la photographie, et chef opérateur a été celui du cinéaste suédois pour la plupart de ses films⁵⁴. Erland Josephson (1923-2012), l'acteur principal qui interprète Alexandre et qui interprétait Domenico dans *Nostalghia*, était aussi un ami de Sven Nykvist et a aussi joué dans

⁵² Argos films et Svenska Filminstitutet, Stockholm, avec la participation de Film Four International, London. Il faut encore ajouter : JOSEPHSON & NYKVIST HB, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Teater AB, avec la participation du Ministre français de la Culture. Distribution : Sandrews. Argos films a un catalogue de films prestigieux, même si la maison de production semble avoir cessé ses activités : (En ligne) <http://www.unifrance.org/annuaires/societe/80286/argos-films> (Page consultée le 18/05/2015). Une maison de production japonaise a pu participer à la production, mais son nom n'apparaît pas au générique.

⁵³ Citation au livret accompagnant les deux DVD édités par Arte vidéo et Argos Films, *Le Sacrifice*, 2005. Textes réunis par Bernard Eisenschitz, p. 1.

⁵⁴ Directeur de la photographie sur 11 films de Bergman. Réputé, il a travaillé avec plusieurs grands réalisateurs comme Woody Allen, Richard Attenborough, Louis Malle, etc. Trois fois oscarisé, il a reçu un prix pour son travail sur *Sacrifice* à Cannes.

nombre de films de Bergman. Il a même interprété Bergman lui-même, en 2000, dans un film d'une autre actrice fétiche du maître suédois, Liv Ullmann : *Trölosa* (Infidèle) sur un scénario de Bergman. Nykvist et Josephson ont été aussi producteurs du film de Tarkovski, on l'a signalé en notes, le premier acceptant de travailler pour un cachet réduit afin de pouvoir créer avec le maître russe tout en refusant d'autres propositions. Autre acteur ayant travaillé en collaboration avec Bergman : Allan Edwall (1924-1997) qui interprètera Otto, acteur connu dans son pays. Enfin, Daniel Bergman, fils du cinéaste suédois, travaillera sur le film comme *grip* (manutention de la caméra).

Les préparatifs du film vont bon train entre mars et avril 1984 :

Anna-Lena est venue avec Katinka Faragó, la directrice de production, pour parler du futur film. La RAI, semble-t-il prendra également part à sa réalisation. Et pour l'instant, le Filminstitutet suédois et la firme anglaise qui a produit le *Gandhi* d'Attenborough. Cela ne suffira pas et il faudra réunir, d'après les estimations d'Anna-Lena, deux millions et demi de dollars. Franco sera chargé de la post-production du film : montage, son, bruitage, musique, etc. Il est très content. Des complications avec Sven Nykvist qui, si j'ai bien compris, veut n'apparaître que sur le lieu de tournage. Je n'aime pas ça. J'ai l'habitude de travailler en étroite collaboration avec le chef-opérateur. Mes distributeurs en RFA ont l'intention d'entrer en contact avec Anna-Lena au sujet d'une participation au *Sacrifice* et à *Hoffmanniana*. J'ai donné à Tina (de Berlin) l'idée de faire venir Sacha Sokourov pour faire un film sur moi⁵⁵.

On apprend du *Journal*, en date du 28 avril 1984⁵⁶ que Gaumont s'est retiré du projet en prétextant « que le film n'était pas un film assez commercial ». Manifestement le montage financier n'est pas encore bouclé. Il le sera au mois de mai, mais des questions financières vont encore subsister par la suite, et même après la catastrophe de l'incendie non-maîtrisé de la maison d'Alexandre, dont on parlera plus loin. C'est aussi au cours du mois de mai que Sven Nykvist, ayant reçu des garanties sur sa rémunération, accepte d'être le chef opérateur du film. Le tournage, entretemps, est reporté au printemps 1985. Le 10 juillet, Tarkovski donne une conférence de presse déclarant qu'il demande l'asile politique aux Etats-Unis à

⁵⁵ JO, p. 483. On sait qu'Alexandre Sokourov fera un documentaire sur Tarkovski plus tard : *Élégie de Moscou* (1987). Sacha est un diminutif d'Alexandre, en russe.

⁵⁶ JO, p. 484.

Milan. En août 1984, il s'envole pour Londres où il donnera sa conférence sur l'Apocalypse (le livre) à la St James Church « qui a eu un grand succès », dit-il⁵⁷.

5.1.1.5. Repérages et casting, problèmes financiers

Durant la période de pré-production, en automne et hiver 1984, Tarkovski va vivre en Suède, sur l'île de Djurgården, une île et un parc de Stockholm⁵⁸. Les repérages se font début septembre 1984, avec Sven Nykvist.

J'ai vu hier et aujourd'hui Sven Nykvist. On a parlé très fructueusement du film. Après-demain nous prenons l'avion pour le Gotland, pour faire des repérages. Les photographies sont très belles. Il semble que l'on ait déjà l'élément principal, la maison d'Alexandre et ses environs⁵⁹.

C'est au cours de son voyage qu'il recueille une série d'impressions, très positives sur son futur directeur de la photographie⁶⁰. Il cherche des lieux « intemporels » pour faire le film⁶¹. A la même période, il fait la connaissance de Gudrún S. Gísladóttir qui jouera le rôle de Maria⁶², et décide que l'incendie de la maison se fera en un seul plan. Il voit pour la première fois Bergman au cours d'une rencontre avec des étudiants au *Filminstitutet*, entrevue qui ne lui donne pas une si bonne impression⁶³. Mais il fait, le 17 septembre un rêve marquant : « Lundi, j'ai entendu une voix en rêve, comme celle de Lara, qui disait : "Nous n'avons pas assez de temps, Andreï !" C'était très étrange »⁶⁴. Il faudra du temps avant que tous les

⁵⁷ JO, p. 486.

⁵⁸ PCMS, p. 10.

⁵⁹ JO, p. 487.

⁶⁰ « Sven Nykvist a fait sur moi la meilleure impression », JO, p. 488, en date du 9 septembre 1984. Plus loin, il déclare même qu'il aurait aimé avoir un ami comme lui.

⁶¹ L'île de Gotland a servi de décor pour plusieurs films de Bergman, spécialement à Fårö où il vécut et mourut. « He filmed several movies in Faro, including "The Passion of Anna", "Shame", "Scenes From a Marriage" (...), "Through a Glass Darkly" and two documentaries on the island itself ». Voir :

http://www.nytimes.com/2007/10/07/travel/07cultured.html?pagewanted=all&_r=0 (Page consultée le 2/10/2014). PCMS, p. 20.

⁶² Dans le film comme dans la vie, elle vient d'Islande.

⁶³ « Aujourd'hui j'ai vu pour la première fois Bergman en chair et en os. Il avait une rencontre avec les étudiants au *Filminstitutet*, à qui il montrait un documentaire sur le tournage de *Fanny et Alexandre*, en le commentant. Puis il a répondu aux questions. Il m'a fait une étrange impression. Sûr de lui, plutôt froid, superficiel. Il s'adressait à son auditoire comme à des enfants ». JO, p. 488. En 1986, dans son *Journal*, il fera pourtant de lui de grands éloges.

⁶⁴ JO, p. 490.

acteurs soient trouvés, en particulier le rôle de Julia, (ce sera Valérie Mairesse) et de Petit Garçon⁶⁵ (Tommy Kjellqvist).

Les négociations sur la production continuent avec Anna-Lena Wibom. Le 22 septembre elle annonce à Tarkovski que les « Japonais » se retirent. Tarkovski se demande « si elle a dit la vérité à propos de japonais ou si elle gagne du temps, pour le contrat... »⁶⁶. D'autres questions subsistent : sur l'autorisation de tourner à Narshölmen, au Gotland, où il y a une réserve d'oiseaux. Une des actrices sur laquelle Tarkovski compte est enceinte (Valérie Mairesse), il y a encore de l'indécision sur le rôle à attribuer pour Otto (Tarkovski songe dans un premier temps à Roger Rees). Tarkovski aimerait encore travailler avec Iankovski⁶⁷ (qui jouait Gorchakov dans *Nostalghia*). Sur le plan de la production, une rencontre avec l'attaché culturel de l'ambassade de France en Suède, Pierre Viot, semble prometteuse, depuis que Gaumont s'est retiré du projet, et le Ministère de la Culture sera crédité au générique. Au 6 novembre 1984, il manque toujours 500.000 dollars⁶⁸. Pendant ce temps, Tarkovski ne cesse de faire des démarches pour que son fils puisse le rejoindre en Europe, sans succès. Début novembre, il pense déjà à l'après-tournage, et envisage toujours un film sur *Hamlet*, puis sur saint Antoine, motifs récurrents dans son *Journal*.

C'est aussi durant les mois de novembre et décembre que, à Florence, il visite la Galerie des Offices avec sa femme, Larissa. Ce n'était pas la première fois, mais il écrit alors : « *L'Adoration des mages* m'a bouleversé »⁶⁹. On comprend mieux la place importante,

⁶⁵ En mars 1985, l'enfant n'est toujours pas trouvé, et le tournage commence dans quelques mois. JO, p. 505.

⁶⁶ JO, p. 490. Mais au 23 janvier 1985, Tarkovski note qu'Anna-Lena lui a téléphoné il y a quelques jours pour lui dire « qu'elle s'en allait au Japon obtenir de l'argent pour *Le Sacrifice*. Je n'y comprends rien ! Je croyais que tout était réglé. Ils n'ont donc pas encore trouvé tout l'argent ? ». JO, p. 504.

⁶⁷ Tarkovski n'est pas très précis sur la manière dont les rôles ont finalement été distribués, il ne donne que quelques informations éparpillées dans son *Journal*. Néanmoins, on peut penser que si Anatoli Solonitsyne avait survécu, il lui aurait donné le rôle d'Alexandre, cf. JO, p. 296, nous sommes alors en janvier 1981, il écrit de Moscou. Il lui aurait aussi donné le rôle de Domenico, cf. JO, p. 324 : préparatifs de Tarkovski et Solonitsyne en vue d'un voyage en Italie, pour *Nostalghia*, le 29 juillet 1981. Il écrit à son sujet, le 2 avril 1982 : « Larissa m'a dit que Tolia (NDLR : diminutif d'Anatoli) était en voie de guérison. C'est incroyable ! Et moi je n'oublie pas la scène de *La Sorcière* du scénario et je suis convaincu, envers et contre tout, qu'il guérira ». Cf. JO, p. 371. Ce ne sera pas le cas. Il mourra en juin de la même année. Rappelons que l'idée première du *Sacrifice* est l'histoire d'un cancéreux qui guérit miraculeusement. TS, p. 253.

⁶⁸ JO, p. 494.

⁶⁹ JO, p. 501.

structurante même du tableau dans le film, que nous ne manquerons pas de commenter. Entre début mars et mai 1985, le *Journal* est pratiquement silencieux. On verra qu'il y a eu un moment de tournage au printemps, en avril 1985 au Gotland, mais dont il ne fait pas mention, à Haga Slott, Enköping.

5.1.2. Tournage et montage

5.1.2.1. Tournage

Calendrier du tournage

Le film a été tourné principalement au Gotland, une île à l'est de la Suède, dans la mer baltique. Mais d'autres lieux de tournage ont été requis, outre Haga Slott, devant le *Tunnelgatan* à Stockholm, et au *Filminstitutet* de Stockholm, en studio, pour la plupart des plans en intérieur. Le film est en couleurs (Eastmancolor), mis à part quelques plans, surtout de rêve, en noir et blanc (NB).

Cinquante-cinq jours de tournage (dimanche non inclus) ont été programmés, le film se terminera dans les temps selon le metteur en scène. Nous estimons entre le 19 et le 24 juillet la fin du tournage. Le 28 juillet, on est certain que le tournage est terminé⁷⁰. On sait que Tarkovski tenait des *Carnets de travail* pour chacun de ses films, mais aucun n'a été traduit, à notre connaissance, en langue française ou anglaise, ce qui eût été bien utile pour mieux comprendre le *timing* du tournage du *Sacrifice* (et de ses autres films)⁷¹. Une chronique journalière a été établie par Layla Alexander-Garrett qui en a fait l'objet d'un livre⁷². Durant cette période, celle-ci note qu'un poème d'Arseni Tarkovski, père du réalisateur, revenait sans cesse comme une ritournelle dans les pensées du cinéaste : « La vue s'obscurcit, c'était ma force »⁷³.

⁷⁰ JO, p. 511.

⁷¹ Voir JO, p. 114. « A. T. a tenu au cours du tournage de chacun de ses films des *Carnets de travail*, pour y noter des remarques techniques et des impressions personnelles ». Note 12 de l'année 1974, JO, p. 570.

⁷² L. ALEXANDER-GARRETT, *Andrei Tarkovsky : the Collector of Dreams*.

⁷³ Poème écrit en 1977. En particulier le verset : « Moi, une bougie, j'ai brûlé à une fête ». PCMS, p. 22. Le réalisateur dessinera et offrira un autoportrait avec une bougie à son interprète. Voir aussi : (en ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2014/06/02/arseni-tarkovski-vue-obscurcit.html> (Page consultée le 17/06/2015).

Une première période de tournage eut lieu à Haga Slott – Enköping⁷⁴, en avril 1985 comme nous l'avons déjà signalé. Ce sont les plans tournés sur le sol dans la neige (pièces de monnaie, etc.) et les bâtiments abandonnés qui figurent les environs de la maison de Maria dans le « rêve apocalyptique ». Le premier jour du tournage, habitude russe, Tarkovski essaya de sabrer une bouteille de champagne, sans y arriver. « C'est un mauvais présage », dit-il à Layla Alexander, l'interprète, lui demandant de ne pas traduire aux autres⁷⁵. Par la suite, explorant le jardin aux alentours envahi par la végétation, Tarkovski se heurte à une petite cabane en bois, en poussant la porte il tombe nez à nez devant un hibou, effrayé, qui fuit dans la forêt. Il pense, avec d'autres, à une scène de Shakespeare⁷⁶. Erland Josephson, devant leur infortune, s'armera d'un marteau, disant avec humour, qu'il imaginait des fantômes partout.

Du 2 au 24 mai 1985 a lieu le premier voyage, le plus important, sur l'île de Gotland. Le 6 mai, premier jour de tournage, Tarkovski écrit encore une page de son *Journal* avant de se taire jusqu'au 28 juillet où il le reprend à Stockholm. Il peste contre les Suédois qu'il juge trop à cheval sur le règlement (huit heures de tournage, pas plus, par jour). Il peine avec Sven Nykvist⁷⁷ qui, de son côté, ne comprend pas pourquoi il s'accapare la caméra. Nykvist, par ailleurs, a noté que Tarkovski s'intéressait peu aux questions de lumière ou au jeu des acteurs, mais cherchait plutôt des figures « types » capables d'exprimer ce qu'elles ressentent. Il préférerait, contrairement à Bergman, éviter les *close-ups*, et resituer les personnages dans leur

⁷⁴ (En ligne) <https://tarkovskybergman.files.wordpress.com/2015/04/annex-1-timelines-and-map-tarkovsky.pdf> (Page consultée le 17/06/2015) et PCMS, p. 34.

⁷⁵ PCMS, p. 34.

⁷⁶ « It was impossible, under the circumstances, not to recall Shakespeare's incantation : "Hark! Peace! It was the owl that shrieked, the fatal bellman..." explique Layla Garrett-Alexander. (Ecoutez ! Paix ! C'est le hibou qui a crié, fatal carillonneur). Cette tirade est dite par Lady Macbeth au cours de la nuit de l'assassinat du roi (Acte II, scène 2). Alexandre citera une parole de Macbeth dans le film. PCMS, p. 42.

⁷⁷ « Nous n'arrivons pas à nous comprendre, avec Sven Nykvist. Et c'est extrêmement important. Mais il commence à percevoir ce que je veux », JO, p. 511. Plus tard, il dira : « Jamais je n'ai eu tant de mal à travailler que pour ce *Sacrifice*. Tout d'abord, j'ai eu du mal avec Sven Nykvist. Il n'est plus aussi jeune, ni aussi réceptif que, par exemple, Sacha Kniajinski ou Beppe Lanci. Avant qu'il comprenne ce qu'il fallait faire, on en était déjà à la moitié du film – et avant que je n'aie moi-même compris la situation et ne me suis mis à fixer moi-même la composition du plan, le mouvement de la caméra, etc. (ce que j'ai d'ailleurs toujours fait pour mes autres films), il s'est passé beaucoup de temps ». JO, p. 511. Layla Alexander-Garrett explique plus clairement que Sven ne comprenait pas pourquoi Tarkovski avait tout le temps besoin de regarder à travers l'objectif. Tarkovski lui explique alors que c'est la seule façon pour lui de visualiser la mise en scène. PCMS, p. 47.

environnement⁷⁸. Il a eu tout le temps d'observer la manière dont travaille Tarkovski. Celui-ci ne se contente pas de « mettre en boîte » les scènes qu'il tourne en diversifiant les points de vue (plans large puis close-ups)⁷⁹.

Le tournage a lieu au sud-est de l'île, dans la réserve naturelle pour oiseaux de Närsholmen où il y a un phare⁸⁰. Les producteurs ont eu l'autorisation de pouvoir y tourner, en s'engageant à ne détruire aucun arbre, aucun arbuste genièvre et en ne faisant de mal à aucun oiseau. Pour les préparatifs du tournage, la première maison d'Alexandre a été précédemment construite au printemps dans la neige, elle sera finie pour le mois de mai, à temps pour les premières prises de vues début mai. Il aura fallu quatre mois de construction. Les plans où Alexandre descend de l'échelle pour rejoindre Maria, ceux avec celle-ci dans la cuisine, ou quand elle entre dans la maison, le cadeau de la petite maison de Petit Garçon, les plans du déjeuner à la fin du film et le départ de la famille pour voir « l'arbre japonais », le cadeau d'Otto, sont tournés à ce moment-là.

Du 28 mai au 28 juin 1985, retour à Stockholm pour filmer, dans deux studios de l'Institut du Film suédois, tous les plans intérieurs de la maison d'Alexandre (plans 12, 15, 25...) ⁸¹, les plans extérieurs de Haga Slott au printemps, le « rêve du coq » (abandonné au montage), ainsi que le plan du *Tunnelgatan* (le « rêve apocalyptique », plans 11 et 97).

Suit une quatrième période de tournage, probablement du 2 au 24 juillet, malgré une erreur (d'impression ?) dans le livre de Layla

⁷⁸ « To him, of primary importance were composition, camera movements, the literally moving image. He was not even interested in the actors. He blamed this on his shyness, combined with language difficulties. The important thing to him became choosing the correct types of people, with a particular kind of look, and to see to it that they had the right way of expressing themselves. Close-ups are also strikingly rare in Tarkovskij's movies. He preferred to see the actors 'movements at a distance, almost choreographed, and *always* in the center of the frame ». (En ligne) <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Nykqvist-Memoir.html> (Page consultée le 2/10/2014).

⁷⁹ « With Tarkovsky, everything is much more complex. He devotes a great deal of time to the *mise en scène* and the overall atmosphere within the frame, and this is much more interesting, both from a technical and from an artistic standpoint, but it takes a lot of time. The main thing is to be tuned to his wavelength ». PCMS, p. 185.

⁸⁰ Le documentaire de M. Leszczylowski montre, à l'arrière-plan de la partie consacrée au *making-off* du premier plan du film, un phare strié de blanc et rouge qui semble correspondre à celui de Närsholmen. Par la suite, confirmation nous a été donnée grâce aux photos de tournage visibles dans PCMS, p. 130.

⁸¹ PCMS, p. 79.

Alexander-Garrett⁸² qui laisse une hésitation sur le dernier jour de tournage. Au cours de ce deuxième voyage au Gotland sont filmés le plan un, où Alexandre plante « l'arbre japonais » (le réalisateur y fait enlever toutes les fleurs jaunes qui tapissent le lieu du tournage), les plans où Alexandre met le feu à la nappe et aux chaises en osier, la dernière partie du rêve apocalyptique où il se voit mort (avec le passage de Petit Garçon et du cheval qui ne sera pas retenu), la fuite d'Alexandre vers Maria, et enfin la mise au point du plan 116 dont nous allons parler maintenant qui a nécessité deux prises à cause de plusieurs accidents.

Le tournage de la maison en feu

Le tournage du « plan-séquence » de la maison en feu, a demandé une mise en scène très précise mais dont la première prise a été catastrophique. Chris Marker en parle dans son documentaire⁸³. Sven Nykvist a développé la question de son point de vue⁸⁴. Tarkovski s'est aussi exprimé sur la question dans son *Journal* :

Qui plus est, nous avons dû recommencer la scène de l'incendie, la caméra s'étant bloquée au milieu du tournage, la première fois. C'était la faute de Sven Nykvist : il n'aurait pas dû se servir d'un appareil qui avait eu déjà des ratés. Cette caméra appartenait à l'Institut du Film,

⁸² En effet, comparer les pages 48 et 128 de PCMS qui indiquent toutes deux du 2 au 24 mai 1985. C'est impossible puisque, entre les deux périodes de tournage, il y a celle de Stockholm du 28 mai au 28 juin. Confirmation plus loin dans le livre d'une date d'une photo de groupe du 19 juillet 1985. La confusion a dû porter sur les dates, à chaque fois du « 2 au 24 ». L'équipe de tournage a sans doute quitté l'île avant le 24 juillet.

⁸³ Marker commente : « Sept mois plus tôt Tarkovski tournait en Suède un des derniers plans du *Sacrifice*. Probablement un des plans les plus compliqués de l'histoire du cinéma. Six minutes en continu où l'œil suit en continu le personnage qui vient de mettre le feu à sa maison, sa famille qui le rejoint et s'affole, l'ambulance qui arrive, tout cela dans le même rapport au cadre et porté uniquement par le va et vient de la caméra. La gaieté dont fait preuve Andreï est simplement surhumaine. La nature du plan avec la maison qui brûle pendant que les personnages courent exige évidemment une seule prise. Or cette prise a déjà été faite une fois et tout a été de travers. Effets spéciaux ratés, caméra en panne. La production a réussi à rebâtir l'extérieur de la maison. Mais il n'y aura pas de troisième chance. L'exigence de ce plan unique n'est pas un caprice de metteur en scène virtuose. Ici les quatre éléments jouent ensemble, la terre et l'eau étroitement mêlés, la mer les (Ndlr : inaudible) à l'horizon, le feu apporté par l'homme et l'air qui enveloppe le tout, signifié par cet espace cet éloignement des bords qu'en langage de photographe on appelle justement de l'air. Traiter cela de manière classique, c'est-à-dire plan rapproché, contrechamp, insert de l'incendie aurait tout faussé. L'action entière doit tenir dans un seul cadre ou le travelling n'est plus affaire de morale mais de métaphysique ». Marker a pu longuement filmer au Gotland les plans de répétition du tournage de la scène la veille. Il apparaît sur des photos de L. Garrett-Alexander, PCMS, p. 166-167.

⁸⁴ S. NYKVIST, B. FORSLUND, *In Reverence of Light*, p. 181-188. (En ligne) <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Nykvist-Memoir.html> (Page consultée le 2/10/2014).

donc à personne, comme tout ce qui est propriété publique ou de l'Etat. D'autre part, l'Anglais spécialiste des effets spéciaux a bousillé la scène ; il n'a pas su contrôler la puissance du feu⁸⁵ (comme promis) ni incendier la voiture au bon moment, ni l'arbre. Tout a capoté, les fils ont grillé, etc. L'Anglais a empoché la somme due et il est reparti paisiblement, sans avoir rien fait de ce qu'il a promis. Le contrat avait été établi (par Anna-Lena ?) sans les moindres garanties et n'importe qui pouvait se faire passer pour un spécialiste, ses obligations n'ayant été fixées qu'oralement. Anna-Lena a commencé par être affolée et par dire que la scène était très mauvaise (puisque tournée en un seul plan) et qu'elle ne savait pas quoi faire. Puis après avoir réfléchi et parlé avec cette calamité de Katinka Faragó (quel nom !), elle a trouvé que ça pourrait aller comme ça ! Je lui ai dit que non ! Elle a attendu deux jours – deux jours perdus – pour finalement trouver des "arguments" avec Katinka : refaire un nouveau décor coûtera 60 000 dollars (!?), on ne trouvera pas les ouvriers (!??) et il avait fallu quatre mois pour faire le premier – on n'a pas le temps ! J'ai téléphoné à Larissa pour lui demander de venir immédiatement m'aider à sortir de cette impasse. Elle m'a rassuré et nous avons établi un plan d'action. Pendant ce temps, Anna-Lena a disparu de la circulation, après avoir déclaré à Larissa que j'étais prêt à monter la scène avec le matériel existant ! Larissa l'a retrouvée pour lui dire que, comme la fin du film manquait, il faudrait expliquer aux producteurs – Anatole Dauman notamment, qui justement s'apprêtait à se rendre au Gotland – pourquoi le film ne marchait pas. Anna-Lena a pris peur et, ayant obtenu l'accord du directeur de l'Institut (était-ce nécessaire ?), elle a embauché des ouvriers et le décor a été refait en une semaine, même moins ! Pour, bien sûr, moins de 60 000 dollars ! J'ai pu filmer la dernière scène le dernier jour, le cinquante-cinquième !⁸⁶

⁸⁵ Comme l'explique L. Alexander-Garrett : « Within minutes, the fire temperature reached such an intensity that hundreds of cables leading from the control panel to the house melted completely and the hose pipes for the water were incinerated; now the fire blazed away, completely beyond anyone's control, and impossible to extinguish ». PCMS, p. 149.

⁸⁶ JO, p. 512. Tarkovski en parle aussi longuement dans *Le Temps Scellé* : « Nous n'avons pas connu au cours du tournage de problèmes particuliers, techniques ou autres. Mais il y eut un moment, à la fin, où une grande partie de nos efforts s'est trouvée dangereusement menacée, où nous avons même tous été mis au désespoir. Au plein milieu de la scène de l'incendie, un plan de six minutes trente secondes, la caméra a brusquement refusé de fonctionner. Et lorsque nous nous sommes aperçus tout le bâtiment avait déjà été envahi par les flammes. Nous ne pouvions donc plus ni éteindre l'incendie, ni le filmer intégralement. Et toute la maison tomba en cendres sous nos yeux ! Quatre mois d'un travail acharné et très coûteux partis en fumée ! Le décor principal venait de brûler ! Mais quelques jours plus tard, une nouvelle maison, copie conforme de la précédente, se dressait à l'endroit même de la catastrophe. Avoir pu refaire cela en si peu de temps tenait du miracle, et montre bien de quoi les hommes sont capables quand ils croient en quelque chose. Et pas seulement les hommes, mais aussi les producteurs, de vrais *supermen* ! Tout au long de la nouvelle prise, l'angoisse noua nos estomacs, jusqu'au moment où les deux caméras furent coupées, l'une par l'assistant, l'autre de la main encore tremblante du

Une fois la maison reconstruite, grâce à une rallonge in extremis du budget, toutes les précautions sont prises. Une nouvelle équipe de pyrotechniciens est embauchée, dirigée par Lars Höglund (que Tarkovski qualifiera de « véritable héros » après la réussite du plan). Deux travellings et deux caméras sont montés en parallèle pour se donner toutes les chances de réussir. L'équipe se lève très tôt, à 2h 15 du matin et le tournage commence à 6h 50. Un pin est spécialement planté devant la maison, destiné à prendre feu, avec la maison et la voiture « avec la permission des autorités locales »⁸⁷. Finalement, la prise est réussie, provoquant l'émotion que l'on sait, et l'apaisement que procure la certitude que le film a atteint son point d'orgue, comme en témoignent aussi les photos de Layla Garrett-Alexander et le documentaire de Chris Marker qui filme le tournage. Une photo de toute l'équipe, des acteurs, et des techniciens, avec quelques conjoints, sera prise sur place, avec, en arrière-fond, les derniers restes brûlants de la maison, le 19 juillet 1985.

5.1.2.2. Montage

La langue utilisée dans le film est le suédois, mis à part quelques mots en français (formules de politesse) ou anglais (citations de Shakespeare et quelques mots d'Adélaïde au moment de sa crise) et japonais (*Ikebana*). Le 28 juillet, date à laquelle Tarkovski reprend l'écriture de son *Journal* après le tournage, il est en train de monter le film à Stockholm, à l'Institut du Film Suédois avec Michał Leszczyłowski, un Polonais vivant à Stockholm qui va aussi faire un documentaire sur le tournage du *Sacrifice*⁸⁸ nous l'avons déjà indiqué. On voit Michał brièvement dans le film de Chris Marker, au moment où il apporte la dernière version au cinéaste, déjà hospitalisé, en 1986. Le 8 septembre, Tarkovski travaille toujours sur le montage. Il en est à sa troisième version, la première ayant été la simple mise bout à bout

génial maître de la lumière qu'est Sven Nykvist. Alors seulement nous nous sommes détendus, pleurant presque tous comme des enfants, en nous jetant dans les bras les uns des autres. Et j'ai ressenti toute la force et l'étroitesse des liens qui unissaient entre eux les membres de cette équipe ». TS, p. 262.

⁸⁷ PCMS, p. 177.

⁸⁸ Le documentaire reprendra entre autres le *shooting* d'Arne Carlsson, d'une cinquantaine d'heures. Tarkovski aurait aimé pouvoir en faire le *making-off*, mais fut pris par le temps. Arne Carlsson parvint à faire son documentaire : *Voices and Images from the filming of "The Sacrifice"* (*Röster och bilder från inspelningen av "Offret"*). Kerstin Eriksdotter en fit deux : *Light setting (Sätta ljus)* (En ligne) www.youtube.com/watch?v=WHy6bL2U6oQ (Page consultée le 10/11/2015), et *Building Images (Bygga bilder)*. (En ligne) www.youtube.com/watch?v=WHy6bL2U6oQ (Page consultée le 10/11/2015). Voir aussi PCMS, p. 107.

du matériau filmique. La deuxième version comptait 156'. Tarkovski compte continuer le montage à Florence où la ville a mis à sa disposition un appartement, mais qui n'est pas terminé. Le cinéaste passe par des hauts et de bas, il est démoralisé par toutes sortes de problèmes et tracasseries dus à sa situation d'exilé politique. Il écrit dans son *Journal* :

Tout est si difficile. Je suis fatigué. Je ne supporte plus la vie sans Andrioucha. Je ne veux plus vivre ». Plus loin : « J'ai passé un mois affreux (tout en faisant le montage du film !?) à Florence. (...) Si je le pouvais, je dirais merci, plierais bagages et partirais ailleurs !⁸⁹

D'autres problèmes surgissent : ceux de la durée du film :

J'ai monté le film. Henri Colpi est venu, a visionné et dit qu'il était impossible de faire plus court. Ça va quand même faire du foin : le producteur français (Dauman) et le distributeur suédois vont insister sur les deux heures dix du contrat, tandis que je ne peux pas faire mieux que deux heures trente. J'en ai parlé à Klas Olofson, le directeur de l'Institut du Film, lui disant que je ne pouvais faire plus court et lui ai demandé de réunir un conseil artistique pour discuter de la question⁹⁰.

Henri Colpi sera placé au générique avec des « chaleureux remerciements » pour sa contribution⁹¹.

5.1.3. Sonorisation, finalisation du montage

Le mois de novembre 1985 est consacré aux essais de voix et à la sonorisation. Mais c'est aussi le moment où Tarkovski est bien malade des poumons (une bronchite). Il doit consulter pour se faire opérer « d'une petite grosseur sur l'omoplate droite : il est dangereux de la laisser »⁹². Il se fait faire une radio des poumons fin novembre.

Le 6 décembre, il note dans son journal : « J'ai eu la radio, il y a un point noir dans le poumon gauche – soit une congestion, soit quelque chose de pire. (...) Hier, j'ai craché du sang. Aujourd'hui aussi, mais moins »⁹³. Il se sent très mal. Les discussions sur la durée du film avec Anna-Lena continuent.

⁸⁹ JO, p. 515.

⁹⁰ JO, p. 517-518.

⁹¹ Henri Colpi (1921-2006) fut un réalisateur et scénariste (Palme d'Or en 1961 pour « Une aussi longue absence ») mais fut surtout apprécié pour ses qualités de monteur.

⁹² JO, p. 519.

⁹³ JO, p. 519.

Anna-Lena a envoyé un télégramme à Cao pour dire que si je ne réduisais pas la durée du film, elle ne me payerait pas les 55.000 dollars restants. Ca ressemble à du chantage... J'ai reçu une lettre très dure du directeur de l'Institut du film et j'ai répondu aussi sèchement en disant que je ne le comprenais pas : soit il veut un film de Tarkovski, soit il veut un film commercial d'une heure et demie. Puis j'ai parlé avec Anna-Lena pendant près d'une heure et demie ; il semble qu'après cela elle ait dit au directeur que ma lettre contenait quelques arguments valables⁹⁴.

C'est le moment où Tarkovski fait une première dédicace à son fils, qui lui manque tant : « Dédié à mon jeune fils innocent, Andriouchka, que l'on fait souffrir comme un adulte »⁹⁵.

Tarkovski, sans avoir encore de diagnostic sur son véritable état, a une sorte de vision de ses poumons :

Ces jours-ci j'étais couché – je ne dormais pas – et soudain j'ai vu, distinctement, de l'intérieur, mes poumons ou plutôt un morceau de poumon avec un trou dedans, sanglant, mais le sang ne coulait pas. Je n'ai jamais eu de vision de ce genre auparavant⁹⁶.

Le 13 décembre 1985, Tarkovski a les résultats de sa radio : « Il y a quelque chose dans le poumon gauche ». L'éventualité de la tumeur apparaît. « Moi, je ne sais pas pourquoi, je n'ai guère d'espoir ». Il doit de plus se faire opérer pour une grosseur qu'il a sur la tête. Tarkovski pense à la possibilité d'une mort prochaine. Comment terminer le film ?

Je veux expliquer à Michał Leszczyłowski comment terminer le film, si je ne peux pas revenir à Stockholm pour cela. Je sens que je ne pourrai pas. Je me sens chaque jour plus mal. C'est donc que Boris Pasternak avait raison, tu vois, Lara ? Quand il m'a dit qu'il me restait plus que quatre films à faire. Te rappelles-tu cette séance de spiritisme chez Revik ? Seulement, il avait mal compté : il savait que je ferai sept films mais il incluait aussi Le Rouleau compresseur et le Violon, qu'il ne faut pas compter. Si bien qu'au fond il ne s'est pas trompé⁹⁷.

Début janvier 1986, l'annonce de la venue probable de son fils redonne espoir à Tarkovski, qui retrouve la force de se battre contre la maladie. Au milieu de ses souffrances, il écrit :

⁹⁴ JO, p. 521.

⁹⁵ JO, p. 521.

⁹⁶ JO, p. 522.

⁹⁷ JO, p. 523.

La guerre que je mène, je la gagnerai ! Il faut faire venir Olga et guérir, au moins pour quelques années, le temps de faire quelques films. Je ne doute pas de la gagner, car Dieu me viendra en aide. Ma maladie c'est la catastrophe qui a permis de faire sortir Tiapus et Anna Semionovna (Ndlr : la mère de sa femme Larissa). Je la gagnerai parce que je n'ai rien à perdre, j'irai jusqu'au bout. Et surtout Dieu est avec moi. Que ton nom soit sanctifié !⁹⁸

Il a de nouveau des projets de film. Le 19 janvier ce sont enfin les retrouvailles en famille, les autorités russes ayant consenti à laisser sortir Tiapus et Anna d'URSS, étant donné la gravité de l'état du cinéaste. Les 23 et 24 janvier sont des journées de travail sur le montage du *Sacrifice* : deux plans sont réduits : le premier monologue d'Alexandre avec l'enfant, puis un monologue d'Otto avec une citation de Montaigne⁹⁹. D'autres plans n'apparaîtront plus dans le film, celui où Marta et Adélaïde se préparent à fêter l'anniversaire d'Alexandre¹⁰⁰, celui où Alexandre écrit sa lettre d'adieu¹⁰¹. Comptons encore le plan du rêve de la mort d'Alexandre avec la visite des proches (dans le « Rêve du coq »¹⁰²), dont il ne restera que le plan où Marta chasse les coqs. La durée finale, après montage sera de 142'36''.

Le 19 février, Tarkovski raconte sa rencontre avec Bresson, qu'il apprécie autant que Bergman : « Nous avons invité Robert Bresson. Bresson a été charmant ; nous avons parlé très agréablement et il a promis de revenir. Je me suis remémoré ses films. (...) Non, un homme sans culture ne fera jamais du bon cinéma, jamais »¹⁰³. Le monteur, de son côté, commence à s'inquiéter, car « il a peur que le mixage prenne trop de temps ». C'est que tous espèrent pouvoir présenter le film au festival de Cannes 1986. En plus de Bresson, plusieurs réalisateurs de passage à Paris, alertés par ses problèmes de santé, veulent le voir : Krzysztof Zanussi, Andrej Wajda, Nikita Mikhalkov, Margarethe von Trotta¹⁰⁴. Le travail du mixage se poursuit en mars, mais laisse à désirer : « J'ai regardé le mixage aujourd'hui. Il

⁹⁸ JO, p. 528.

⁹⁹ Un plan que l'on peut voir dans le documentaire de M. Leszczyłowski.

¹⁰⁰ PCMS, p. 71.

¹⁰¹ PCMS, p. 85.

¹⁰² PCMS, p. 102. « C'est trop beau ! », conclura le réalisateur. « Cela ne convient pas avec notre film ascétique ».

¹⁰³ JO, p. 540.

¹⁰⁴ Qui réalisa récemment *Hannah Arendt* (2012-113'). Finalement, elle ne rencontrera pas Tarkovski, qu'elle connaît pourtant, à cause, semble-t-il, d'un malentendu. Voir JO, p. 542.

faut en refaire une bonne partie. Les bruits sont terribles. J'ai regardé hier avec Sven Nykvist la copie zéro. Mauvais ! »¹⁰⁵. A cause de son état, le réalisateur ne peut travailler quotidiennement et directement sur le mixage et beaucoup de temps se perd : « Travaillé avec Owe Swenson et Michał Leszczyłowski au futur mixage. Comment auront-ils le temps ? »¹⁰⁶.

5.1.4. Festival de Cannes et réception critique

Dans son *Journal*, Tarkovski ne donne pas d'indication précise pour dire que le film est enfin prêt, il a toujours des remarques à faire. Ainsi à la date du 28 avril 1986 (la projection du film se fera le 12 mai au festival de Cannes !) :

A 18 heures, au 34 rue de Ponthieu – projection, à laquelle j'ai invité huit personnes (influentes). On l'a projeté devant des conseillers de Dauman (Ndlr : producteur d'Argos films) et des journalistes. Tous paraît-il ont été emballés. La copie n'était pas très bonne. J'ai dicté mes remarques à Michał au dictaphone¹⁰⁷.

Son médecin, Léon Schwartzberg, oncologue connu et réputé, « a pleuré toute la journée après le film ». Puis au même moment, c'est la catastrophe de Tchernobyl qui se produit. Les nouvelles sont alarmantes et bien entendu tous les médias s'en font l'écho. Début mai, la gravité de l'état du cinéaste est telle qu'il est impossible d'envisager un voyage jusqu'à Cannes. Il y a une première à Stockholm le 9 mai qui remporte un franc succès. Le cinéaste en est informé par Sven Nykvist entre autres. Etant donné le contexte du moment, « Les journaux parlent de prophétie en liaison avec la catastrophe nucléaire »¹⁰⁸.

En attendant, Tarkovski n'a plus que quelques mois à vivre, malgré certains signes d'amélioration de sa santé. Le 12 mai, le film est projeté au festival de Cannes. Le monteur Michał Leszczyłowski téléphone au réalisateur pour lui dire : « (...) à la projection pour les critiques, beaucoup pleuraient ». La presse italienne est enthousiaste. Un certain Sigmund a aussi appelé. « Il a lui aussi parlé de la presse française. Treize critiques internationaux de cinéma ont voté : dix ont

¹⁰⁵ JO, p. 543.

¹⁰⁶ JO, p. 543.

¹⁰⁷ JO, p. 548.

¹⁰⁸ JO, p. 549. On sait que les autorités russes appelleront la partie irradiée « La zone d'exclusion de Tchernobyl » ou plus simplement la « Zone », comme dans *Stalker*.

voté trois étoiles (ce qui est le maximum) et trois deux »¹⁰⁹. Le film remporte quatre prix avant le vote sur la Palme d'Or. Le prix de la critique internationale FIPRESCI, le prix international des journalistes, le prix du Jury œcuménique, le prix de la meilleure contribution artistique pour Sven Nykvist, et le Grand Prix spécial du Jury¹¹⁰. Il reçut Anna-Lena Wibom qui lui dit que le jury (long-métrage) n'était pas très favorable : quatre voix pour, quatre contre et trois qui ne se sont pas prononcés. Le Jury est présidé par Sydney Pollack, qui réalisa *Out of Africa* l'année précédente et qui aurait voulu Sven Nykvist comme directeur photo pour son film... ce que ce dernier refusa pour travailler avec Tarkovski (« ce ne fut pas un choix difficile », dira plus tard Nykvist).

Il faut dire que cette année-là la compétition est rude et comporte plusieurs films à caractère spirituel : songeons à *Thérèse* d'Alain Cavalier, à *Mission* de Roland Joffé, qui remportera la Palme. Ces films vont largement faire parler d'eux à l'époque. Il y a d'autres films notables qui vont marquer les esprits pour leur originalité et leur créativité : *Runaway Train* de Konchalovski, *Rosa Luxemburg* de Margarethe von Trotta, *Down by Law* de Jim Jarmush, *After Hours* de Martin Scorsese... Tarkovski, après l'annonce de la Palme d'Or, note dans son *Journal* : « Il paraît que les journalistes et les critiques sont indignés et veulent protester ».

Dans les derniers mois de sa vie, et les dernières pages de son *Journal*, Tarkovski ne parle presque plus de son dernier film, mais note une série de projets¹¹¹. Parmi ceux-ci, il y a toujours *Hamlet*.

¹⁰⁹ JO, p. 549.

¹¹⁰ Plus tard il reçut encore un BAFTA, récompense anglaise pour le meilleur film étranger, en 1988. Pour la liste complète des récompenses dans le monde, voir : (En ligne) http://www.imdb.com/title/tt0091670/awards?ref_=tt_awd (Page consultée le 23/10/2015).

¹¹¹ Apprenant qu'il avait un cancer au cours du montage et que peut-être *Sacrifice* serait son dernier film, Tarkovski a pensé à une ancienne prédiction. En 1973, après avoir consulté un médium, Tarkovski aurait entendu Pasternak (mort) lui dire qu'il ne ferait que sept films. *Sacrifice* est le septième... voir JO, p. 81.523. Chris Marker en parle aussi dans son documentaire (32') et a été frappé de cette coïncidence, il a lui-même filmé des extraits de film avec, en arrière fond, la photo de Pasternak, semblant regarder les scènes... Dans une interview avec Irena Brezna, dans le magazine *Tip*, en mars 1984, donc après la réalisation de *Nostalghia* (1983), Tarkovski désire réaliser un *Hamlet*, financé par l'Institut du film Suédois.... La journaliste lui demande : « Pourquoi voulez-vous faire un film sur Hamlet ? – Parce que *Hamlet* concerne le problème contemporain, la question la plus importante, dont la réponse déterminera si l'humanité survivra ou se suicidera » (« Because Hamlet deals with the contemporary problem : the most significant question, the answer of which will determine if humanity will survive or commit suicide »). Le texte original est paru en allemand. I. BREZNA, *An Enemy of Symbolism*, p. 122-123.

L'auteur renoue par là, dans ses notes, avec l'idée du sacrifice et de l'amour. Il songe encore au *Saint Antoine* dont il écrit quelques bribes de scénario. On trouve quelques pages de réflexion sur un *Golgotha*¹¹² inspiré de saint Luc :

Quand je ferai Le Golgotha, il sera extrêmement difficile de réaliser : les scènes de masse, les costumes, les constructions, les effets spéciaux. Naturellement tout devra être poétique : avec des miracles, des anges, des visions, des voix, des prémonitions, des réminiscences, des songes, des éclipses du soleil, des tremblements de terre et des expulsions de démons (Georges de La Tour)¹¹³.

Plus loin, « Comment va se comporter le Temps pendant le temps où le Christ est sur la croix ? »¹¹⁴. Ces deux pages sont traversées par une tentative de comprendre le rôle de Judas vis-à-vis de Jésus. A propos de Pasolini, qui fit *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)¹¹⁵, le réalisateur écrit ceci :

Pasolini a fait revivre les événements. Il faut créer la poésie des événements. Le mythe. Avec une profondeur mystérieuse, telle une énigme. La profondeur n'est pas dans la représentation réaliste d'événements incroyables mais dans l'approfondissement vers l'intérieur. Il faut s'affranchir, afin d'être totalement libre, comme Bach, dans ses "Passions"¹¹⁶.

Tarkovski note encore le trois décembre la réception enthousiaste du *Sacrifice* en différents pays : « Mon film est sorti en Angleterre, où il a beaucoup de succès ; et en Amérique également. La presse est délirante. Les Japonais organisent, eux aussi, un comité Tarkovski et demandent pourquoi un réalisateur aussi célèbre est sans le sou »¹¹⁷. Le 6 décembre, on s'aperçoit qu'il aurait encore voulu travailler sur le dernier chapitre du *Temps Scellé*. « Urgent », écrit-il. Mais il décède dans la nuit du 28 au 29 décembre. Une cérémonie religieuse eut lieu le 3 janvier 1987 dans la cathédrale Alexandre Nevski, rue Daru, à Paris, présidée par le père Boris Bobrinskoy¹¹⁸. Sa femme, Larissa,

¹¹² Déjà en 1976, il note : « Il me semble avoir trouvé le but – il me faut faire un film sur Jésus. Bien sûr, pas comme Pasolini. Il y a là deux voies : soit le tourner à l'étranger, soit avec une caméra d'amateur et en langue d'Esopo ». JO, p. 150.

¹¹³ JO, p. 555.

¹¹⁴ JO, p. 556.

¹¹⁵ Qui eut aussi recours à la Passion selon saint Matthieu de Bach.

¹¹⁶ JO, p. 557.

¹¹⁷ JO, p. 558.

¹¹⁸ Théologien et recteur de la paroisse Sainte-Trinité, professeur à l'Institut Saint Serge de Paris. Il existe un reportage de la RAI sur cette journée ; en particulier, à la sortie de l'église,

refusa la proposition de faire rapatrier le corps du cinéaste à Moscou. Il fut inhumé au cimetière orthodoxe Sainte-Geneviève-des-Bois dans l'Essonne, qui regroupe nombre de tombes de Russes ayant vécu à Paris. Il y repose non loin d'Ivan Bounine (1870-1953), prix Nobel de littérature, du célèbre danseur Rudolf Noureev (1938-1993), ou encore de l'acteur Ivan Mosjoukine (1889-1939) et de tant d'autres, comme le théologien Sergueï Boulgakov (1871-1944), et même un saint : Alexis d'Ugine (Alexis Medvedkov), prêtre orthodoxe canonisé en 2004, qui repose dans la crypte du cimetière.

Sur la tombe d'Andreï Tarkovski, il y a l'épithaphe suivante : « A celui qui a vu l'ange »¹¹⁹. Le monument funéraire évoque aussi le destin tragique du cinéaste. Le sculpteur Ernst Neizvestny a sculpté en ce sens un Golgotha. Sept marches suggèrent les sept films du réalisateur et les sept paroles du Christ sur la croix. La croix a été réalisée à partir de croquis du réalisateur. On y retrouve enfin, en médaillon, l'icône de la Vierge de Vladimir, peut-être en souvenir d'une expérience spirituelle vécue en Italie ou tout simplement pour confier le cinéaste à la prière de la Mère de Dieu.

5.2. Analyse de la structure

5.2.1. Analyse séquence/scène/plan

5.2.1.1. Éléments du découpage

Commençons par la reprise d'éléments classiques du découpage en distinguant la chronologie, le nombre de plans et leur durée, les scènes, les séquences et de leur durée, par la distinction classique selon le lieu (*Extérieur/Intérieur*) et le temps (*Jour/Nuit*). On ajoutera « Effets » pour y inclure des notions de couleur (*Noir et Blanc, virage*), des plans répétés (*Stock*) et les ralentis (*R*) ou des effets spéciaux (*ES*). Cette manière de découper présuppose une compréhension particulière de la scène et de la séquence, concepts que nous allons cerner.

l'émouvante pièce de Bach jouée par un ami du réalisateur, le célèbre violoncelliste Rostropovič. (En ligne) www.youtube.com/watch?v=tLi9ifBzTME (Page consultée le 5/11/2015).

¹¹⁹ Allusion au livre de l'Apocalypse, à partir duquel Tarkovski fit une conférence à Londres en août 1984, juste après avoir demandé l'asile politique aux États-Unis à Milan en juillet 1984. L'extrait est celui-ci : « *Et l'ange que j'avais vu debout sur la mer et sur la terre leva la main droite vers le ciel ; (...). Il déclara : "Du temps, il n'y en aura plus !" (Ap 10, 5-6)* ». Le lecteur attentif aura remarqué l'allusion au temps. Nous verrons plus loin, que cette idée de la disparition du temps est elle-même liée à la disparition de la mort, en particulier chez Pasternak.

La scène¹²⁰ se caractérise par une unité de lieu et de temps : un ensemble de plans, en un lieu et à un certain moment. Comme il n'est pas exclu que certaines scènes ne comportent qu'un plan, la question du sens est donc à prendre en compte au niveau de la scène elle-même.

La séquence¹²¹ se caractérise par un moment narratif (une phase du récit au sens où l'entend Genette) regroupant un ensemble de scènes de lieux et de temps différents mais articulés autour d'une unité de sens.

Pourtant force est de constater que dans nombre de découpages, c'est la séquence qui est caractérisée par une unité de lieu et de temps, surtout quand la scène est absente. C'est le cas dans la manière de présenter le découpage du scénario¹²².

On voit le risque de confusion, dans une telle définition, entre la scène et la séquence. Si la séquence se détermine par le lieu et le temps, comment définir alors avec précision la scène ? La question est d'autant plus problématique lorsqu'une séquence suppose plusieurs lieux, en extérieur et en intérieur, à des moments différents, tout en maintenant une unité de sens entre les différentes scènes, ce qui est souvent le cas chez Tarkovski.

¹²⁰ « Scène : suite de plans constituant un fragment du film (*scene*). (1) L'ensemble des plans forme une unité narrative possédant un sens propre. La scène doit avoir la caractéristique traditionnelle de respecter l'unité de temps et de lieu. Elle crée l'espace dramatique. Elle est constituée de plans. Dans *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock, la scène où le personnage Roger Thornhill/Kaplan (interprété par Cary Grant) est poursuivi par un avion en rase campagne compte 133 plans. Une scène peut toutefois être constituée d'un seul plan, c'est le plan-séquence. Une scène de conversation est souvent structurée par champs-contrechamps. Une suite de scènes délimite une séquence. (2) Lieu physique d'une action particulière (*scene*) ». A. ROY, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, p. 396.

¹²¹ « Séquence : suite de scènes se déroulant généralement dans des lieux différents et constituant un sous-ensemble narratif dans un film (*sequence*). La séquence est une unité fondamentale de la grammaire cinématographique. On la confond souvent avec la scène. Lorsqu'elle est toutefois constituée d'un seul plan, elle est un plan-séquence, soit l'équivalent d'une scène ». A. ROY, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, p. 400.

¹²² « Le film est découpé en séquences. A chaque début de séquence, figure en gras et en lettres capitales, bien identifiables : le numéro de la séquence, afin de savoir à quel moment du récit on se situe. Les indications de décor ou le lieu et le moment de la journée où la scène se déroule sont aussi précisément indiqués : EXT, signifie que le lieu de tournage sera en extérieur. INT, qu'il s'agira d'un intérieur. Puis, JOUR ou NUIT, AUBE... Et enfin le lieu : PARVIS DE L'ÉGLISE, CHAMBRE DE PIERRE, HALL DE L'AÉROPORT, etc. ». A. HUET, *Le scénario*, p. 58.

Tous les analystes ne reprennent pas une subdivision des séquences en scènes¹²³, surtout ceux qui sont tributaires de l'analyse sémiologique. Mais de toute façon, s'il est possible de découvrir une structure narrative plus grande que celle des séquences (des parties de film, ou *Actes* comme ensemble de séquences), on peut aussi discerner des sous-ensembles aux séquences, des scènes donc¹²⁴, qui permettent le cas échéant d'éprouver la cohérence de la séquence elle-même.

Reste que la distinction entre scènes et séquences est sujette à caution. Les mots peuvent avoir une signification interchangeable selon l'usage qui en est fait. Dans le monde anglo-saxon par exemple, la tendance consiste à ne retenir que le mot *sequence*¹²⁵ à la place de scène, ce mot servant aussi à exprimer le découpage. Dans ce cas, il n'y a pas de distinction entre scène et séquences, les analystes préférant sans doute éviter une subdivision qui peut devenir problématique.

En annexe¹²⁶, nous proposons un découpage après tournage tenant compte d'une distinction séquence/scène/plan¹²⁷. Dans l'annexe I, on a déjà indiqué les *inserts*, même s'ils feront l'objet d'une discussion ultérieure. Comme on peut le constater dans cette approche, il y a 121 plans, répartis en 15 séquences (numérotées I à XV), dont 50 scènes. On verra de fait, plus loin, que plusieurs scènes peuvent être comprises et classées autrement. En comptant le générique, la durée totale du film est de 142'36''. Sans le générique, il faut enlever 5'26'' pour arriver à 137'10'' si on considère que le générique ne fait pas partie du film (ce qui se discute).

Indépendamment du nombre de plans, ce type de découpage a surtout l'avantage de mettre en évidence les articulations du récit¹²⁸ du film (ce que le film raconte lui-même de l'histoire). Les quinze séquences s'enchaînent a priori de manière chronologique, le film se déroulant sur un jour, une nuit et un jour, quelques plans faisant défaut à cette classification (les plans de rêve sont a priori intemporels, ou

¹²³ Par exemple J. Aumont et M. Marie ne le font pas, pas plus qu'A. Goliot-Lété ou F. Vanoye. *L'Avant-scène cinéma* ne découpe un film après montage que par séquences et plans.

¹²⁴ Dans le cadre de la sémiologie, Raymond Bellour parlera de *sous-segments*.

¹²⁵ Scène se traduit par *scene*. Séquence par *sequence*. C. RYLE GIBBS, *Dictionnaire technique du cinéma, Anglais-Français, Français-Anglais*, p. 74.76.

¹²⁶ Voir Annexe I, volume 2, p. 7 et sv.

¹²⁷ Voir Annexe II, volume 2, p. 85.

¹²⁸ En distinguant comme nous l'avons vu, les trois instances : histoire, récit et narration chez Gérard Genette. Voir le point 3.3.1.

parfois prémonitoires). Le montage surtout permet de voir plus clair dans la délimitation des séquences. Nous proposons de décrire la subdivision des séquences pour vérifier sa cohérence.

5.2.1.2. Les séquences (ensemble de scènes, unité de sens)

Séquences	Action et raccords séquences
Séquence I (9'04'')	Alexandre plante un arbre. Discute avec Otto, en particulier de Nietzsche. Cut.
Séquence II (8'04'')	Victor et Adélaïde viennent voir Alexandre et Petit Garçon Monologue sur la maison et la civilisation en crise. Il blesse involontairement Petit Garçon. Cauchemar d'Alexandre (pl. 11). Cut.
Séquence III (7')	Alexandre feuillette un livre d'icônes. Discute du rôle de l'acteur. Marta feuillette le livre et voit arriver Otto (Hors-Champ). Cut.
Séquence IV (13'48'')	Otto apporte une carte d'Europe en cadeau. Questions sur la vérité. Otto donne un exemple d'un fait inexplicable. Maria marche dans la campagne (pl. 27). Cut.
Séquence V (9'37'')	Les verres tintent. Passage des avions à réaction (son). Alexandre et Maria discutent le cadeau de Petit Garçon : une petite maison. Alexandre dans la chambre de l'enfant. Tableau de Léonard. L'annonce de la catastrophe à la télévision.
Séquence VI (16'36'')	Crise d'Adélaïde Réactions des divers personnages. Réveil d'Adélaïde. « Faut-il réveiller l'enfant ? » Chambre de l'enfant. Cut.
Séquence VII (4'48'')	Alexandre regarde le tableau de Léonard. Prière. Il se couche sur le canapé et s'endort. Cut.
Séquence VIII (4'14'')	Second rêve d'Alexandre qui se termine par le passage des avions à réaction (son).
Séquence IX (9'22'')	Réveil d'Alexandre. Reflet sur le tableau. Proposition d'Otto : passer la nuit avec Maria. Cut.
Séquence X (7'33)	Tableau de Léonard. Décision d'Alexandre : traverser l'île en secret pour voir Maria. Cut.
Séquence XI (14'56'')	Devant la maison de Maria. Le jardin saccagé. Supplication et tentative de suicide d'Alexandre. Maria et lui en lévitation. Cut.
Séquence XII (2'49'')	« Rêve apocalyptique ». Recherche de Petit Garçon. Fusion de Maria et Adélaïde. Tableau de Léonard, fondu-enchaîné avec « le rêve du coq ». Ombre d'Adélaïde qui marche : même plan avec le plan suivant : réveil d'Alexandre.
Séquence XIII (7'55'')	Réveil d'Alexandre. Départ vers l'arbre japonais. Alexandre cherche Petit Garçon et apprend qu'il est parti. Cut.
Séquence XIV (6'57'')	Alexandre met le feu à sa maison. Incendie généralisé. Il monte dans une ambulance. Maria à la poursuite de l'ambulance. Cut
Séquence XIV (5'17'')	Petit Garçon arrose l'arbre. Maria roule à vélo dans la campagne. Petit Garçon, couché, regarde l'arbre.

Ce découpage est sujet bien entendu à caution : la manière de délimiter les « unités de sens » peut déjà être sujet d'interprétation. Ce qui suit n'est qu'une proposition, et nous en ferons une autre par la suite. Comment justifions-nous cette délimitation ?

La limite entre la I (plan-séquence) et la II se fait par le départ d'Otto et l'arrivée de Victor et Adélaïde. Il y a une ellipse temporelle, puisque Alexandre et Petit Garçon jouent cette fois aux explorateurs en Afrique et on note une différence importante dans les sujets de discussion abordés. Mais on pourrait aussi considérer que la I et la II n'en font qu'une : toutes deux se passent *grosso modo* en un même lieu et en tout cas en *Extérieur* de la maison et de *Jour*, toutes deux comportent des monologues d'Alexandre impliquant Petit Garçon. La séquence se termine sur un plan inquiétant (le rêve « apocalyptique » du plan 11), en NB à moins qu'il faille laisser ce plan à part et l'analyser pour lui-même. Les séquences I et II posent les personnages principaux et la dynamique qui les anime : intérêt philosophique entre Alexandre et Otto, amitié entre lui et Victor, intimité secrète entre celui-ci et Adélaïde, tension entre Alexandre et Adélaïde et surtout lien de paternité entre Alexandre et Petit Garçon qui se confirme dans la séquence suivante. Mais la séquence est aussi révélation de l'angoisse intérieure d'Alexandre exprimée par le dernier plan (plan 11), annonciatrice d'un danger.

Entre la séquence II et la III, une ellipse temporelle importante prend place et on se demande ce qu'est devenu Petit Garçon blessé et comment Alexandre s'est réveillé. On se retrouve en *Intérieur*. Les sujets de discussion diffèrent. Alexandre a maintenant un pull qu'il n'avait pas dans I et II. On prend davantage conscience de l'attachement d'Alexandre à Petit Garçon devenu une sorte de confident involontaire sans doute, à cause de la difficulté qu'il a de se confier et d'être compris par sa femme comme la séquence va maintenant le montrer. Un livre d'icônes feuilleté ouvre et ferme la séquence formant une inclusion.

La séquence IV tourne pratiquement autour du personnage mystérieux d'Otto, collectionneur de faits étranges. Il apporte une carte sur son vélo en *Extérieur*. Il est facteur, mais à temps partiel, pour financer ses recherches. Il raconte par la suite une histoire incroyable. Le dernier plan est intemporel, comme le dernier plan de la séquence II : Maria marche dans la campagne (plan 27). Ce plan sert de transition avec la séquence suivante : les signes annonciateurs de la catastrophe. Tarkovski a peut-être inséré ce plan pour clôturer la

séquence sur un aspect énigmatique comme il l'avait fait précédemment avec la II. On y entend, à la fin, un tintement de verres à cheval avec la séquence suivante où commence une nouvelle dimension au récit. Il y a un raccord son entre les deux plans et séquences. On pourrait cependant considérer que ce plan soit la scène un de la séquence suivante, sans problème, ou mieux, qu'il s'agit, en suivant la nomenclature de Metz, d'un plan-séquence.

La séquence V commence donc en *Intérieur*, de *Jour*, par un tintement ; on découvre que ce sont des verres qui s'entrechoquent, ensuite se produit le passage des avions à réaction que l'on ne verra pas. Les personnages dans la pièce s'affolent, sauf Otto. Le tintement, qui était *Off* à la fin du dernier plan de la séquence précédente ménageait donc une révélation. Ce plan contraste fortement avec celui qui précède (Maria dans la campagne, 27) et celui qui suit. De fait, le plan suivant voit s'éloigner le bruit des avions, mais il est viré. Le monde semble avoir perdu une partie de ses couleurs, ce qui appuie le fait que quelque chose de grave s'est produit, ce dont apparemment Alexandre n'est pas conscient : il ne fait pas attention au bruit des avions qui s'éloigne... Il apprend de Maria, qu'il croise par hasard, que Petit Garçon dort. Après avoir vu l'enfant, il va apprendre la nouvelle de la conflagration atomique par la télévision. Cette séquence est remplie de marques de transition qui la mettent un peu à part : on a perdu le rythme des conversations calmes et profondes qui précéderent, c'est l'événement qui domine, la parole devient plus rare et la lisibilité du récit en est affectée. La séquence pourrait être subdivisée en plusieurs, vu les changements de temps, de lieu, et le lien ténu entre les scènes. On pourrait par exemple clôturer la séquence au plan 34, et faire commencer la suivante avec le tableau de Léonard, jusqu'au plan 43, qui termine la séquence par l'arrêt brusque de l'émission et la télévision qui s'éteint, ce qui clôt en même temps le temps de « l'annonce » de la catastrophe. C'est seulement la question du sens qui nous fait tenir ensemble tous ces éléments dans un vaste ensemble de cinq scènes.

La séquence VI marque un nouveau temps dans le récit : la crise des différents personnages et la manière dont ils parviennent ou non à gérer les choses avec l'aide de Victor, médecin. On peut ici encore contester la limite avec la séquence précédente, d'autant que la scène de la séquence précédente se passe au même endroit. Mais il est justifié de la faire commencer par la crise d'Adélaïde (on peut penser qu'une ellipse précède cette scène) dont la présence et l'histoire vont

occuper une grande place dans la séquence, évoquée par son monologue et une longue prise de 5'06'' (plan 52). Autant la séquence IV est celle d'Otto, autant la VI est celle d'Adélaïde. La séquence peut logiquement se terminer sur la dernière exigence d'Adélaïde : réveiller Petit Garçon ce qu'Alexandre, par contre, se garde de faire, tout en étant pratiquement le seul personnage à entrer dans sa chambre.

La séquence VII est celle de la prière d'Alexandre qui acquiert une grande importance dans le récit. On pourrait la fusionner avec la VI, considérant qu'il s'agit de la réaction psychologique personnelle d'Alexandre, dans la logique d'autres réactions à la catastrophe, mais elle se centre clairement sur Alexandre et sur sa décision (« J'ai attendu ce moment toute ma vie », dit-il). Si on élargissait la séquence en amont, comment placer la prière d'Alexandre dans une même unité que la « confession » d'Adélaïde ?¹²⁹ La séquence s'ouvre sur un regard qu'il pose sur le tableau de Léonard, attitude qui va se répéter et révéler son importance dans les deux séquences qui suivent. Nous avons pensé, au début, inclure le rêve d'Alexandre, qui suit la prière, dans la séquence, dans un même mouvement, mais le plan 58, troublant, marque une première frontière trop différente de la prière qui l'anime, et le rêve qui suit ne semble pas non plus, a priori, en lien avec sa prière. Mais cela reste sujet à discussion (le plan 60, sorte de prémonition de la visite à Maria pourrait être une réponse).

La séquence VIII, que nous faisons commencer avec l'appel de Marta à Victor – on discutera plus loin de la question de son statut, phase de rêve ou non – comporte à strictement parler six scènes, une par plan, ce qui nous gêne quelque peu : pourquoi délimiter tant de scènes différentes ? Mais il s'agit d'un rêve, ce qui permet pratiquement toutes les libertés. Le passage des avions à réaction qui fait transition avec la séquence suivante, forme aussi une sorte d'inclusion avec le premier passage au début de la séquence V. Un troisième passage aura lieu chez Maria dont il faudra se demander s'il fait partie d'un cauchemar ou de la réalité (ce qui indique au passage l'importance croissante de la bande son dans la compréhension du récit).

La séquence IX commence avec le réveil d'Alexandre. Le passage du sommeil au réveil forme, comme entre les séquences II et III, une transition entre deux séquences. Cependant, ici, on le voit se réveiller,

¹²⁹ Quoique tous deux « font » la vérité et le point sur leur propre vie en quelque sorte.

sans qu'on soit tout à fait sûr qu'on soit sorti du rêve. Le plan suivant nous montre le reflet d'Alexandre dans le tableau. Suit la proposition insensée d'Otto, à laquelle il ne va cesser d'opposer son incompréhension au travers d'un long dialogue confus. Elle se termine par le départ d'Otto qui renonce à le persuader de la nécessité d'aller voir Maria, tout en « croyant » qu'il le fera. Toute la séquence se passe dans le bureau d'Alexandre : là où se trouve le tableau, là où il a dormi, là où il travaille, là où Otto vient lui parler jusqu'à son départ.

La séquence X commence à nouveau sur le tableau de Léonard, présent dans VII, IX, et ici, X comme on le voit, ce qui donne une grande unité à ces trois séquences (et au film). Alexandre décide finalement de faire ce que lui dit Otto, estimant « qu'il n'y a pas d'autre choix », même si c'est apparemment absurde. Il quitte sa maison de nuit et prend le vélo d'Otto. Le dernier plan le voit renoncer à son projet sur la route, puis se raviser : toute la séquence prend son sens dans la décision d'aller chez Maria.

La séquence XI, fort logiquement, est centrée sur la rencontre entre Alexandre et Maria. Elle commence par l'arrivée d'Alexandre (à y être bien attentif, on reconnaît la bâtisse de son rêve précédent). Il tente de persuader Maria de « l'aimer ». Il implore son secours : « sauvez-nous ». Il menace de se suicider, ce qui provoque des sentiments profonds chez Maria qui le couche près d'elle et le berce comme un enfant.

La séquence XII consiste dans un troisième rêve, mélangeant cette fois rêve et réalité : Maria console Alexandre de sa frayeur. A ce titre la séquence mérite un statut particulier qui se vérifie par les différences avec les séquences qui l'encadrent. Elle pourrait ne faire qu'un avec la séquence XI, comme pour les séquences VII et VIII, car le rêve suit un moment de supplication intense. Cependant, la séquence XI est beaucoup plus longue et riche au niveau du récit que le début de la VII. La séquence pose cependant aussi problème avec la XIII : un seul plan qui passe du rêve au réveil d'Alexandre comme s'il était encore dans le rêve. C'est donc une séquence qui possède des analogies avec la V : si, dans ce cas-là, les transitions montraient un monde en déliquescence, ici un monde se recrée en réunissant des « plans » de réalité disjoints. Il y a une « renaissance » après une phase de destruction.

La séquence XIII, centrée sur Alexandre est une reprise de contact avec la réalité (supposée) : le personnage débarque d'un autre monde,

dont le souvenir de la destruction n'a de consistance que pour lui seul, il se soumet à sa propre promesse de détruire sa maison. La séquence s'ouvre sur le réveil d'Alexandre et se poursuit autour de la folie du geste qu'il va accomplir, en parallèle de celle de la décision de Victor qui a décidé de partir pour l'Australie. Elle tourne autour de la recherche de Petit Garçon qu'il s'agit de ne pas brûler avec la maison.

La séquence XIV concerne la mise à feu de la maison, non sans lien avec une discussion sur le rôle de l'acteur (le plan 114 ressemble étrangement au plan 72) et de l'incendie de celle-ci qui culmine avec le plan 116 : destruction totale de la maison. « Plan-séquence », en n'oubliant pas qu'il s'agit en fait d'une scène, elle a toute sa consistance dans le fait qu'elle constitue aussi une immense scène de théâtre, dont l'acteur ayant mis le feu à son décor principal, le regarde brûler dans un mouvement qui se confond presque avec le travelling de la caméra qui va et vient constamment. C'est le monde d'Alexandre qui est en train de disparaître par le feu, dans une intention shakespearienne, tandis que l'autre monde, dont il s'est éveillé, a échappé au feu. La séquence se termine par une double « fuite » hors-cadre : d'abord celle de Maria avec le vélo d'Otto et celle de l'ambulance qui emporte Alexandre qui vient d'accomplir son autre promesse : un vœu de silence¹³⁰. La dernière image est celle d'Adélaïde qui, à l'image de la maison, s'effondre dans une flaque d'eau. Cette séquence est reliée organiquement à la XIII, comme la XIII l'était à la XII, qui ne pourrait faire qu'un avec la XI, etc.

Enfin terminons par la séquence XV, tout entière dédiée cette fois à Petit Garçon. On ne le voyait plus depuis longtemps, et voici qu'il porte des seaux vers l'arbre japonais. L'aria de Bach va magnifier son geste et lui donner un sens profond. La séquence, qui termine aussi le film, s'achève par un travelling vertical sur « l'arbre japonais », sec et nu, mais rayonnant de la lumière du soleil miroitant sur la mer comme une promesse pour l'avenir.

En conclusion, comme Tarkovski nous l'avait indiqué, on peut constater de multiples liens entre les séquences, qui n'ont pas pour seules fonctions de faire avancer le récit. Ceci rend difficile tout

¹³⁰ Tarkovski vient de sacrifier et l'image et le son de son propre film, au profit de l'exhumation d'un autre monde, dont seul lui, Alexandre et... les spectateurs, sont témoins. Tarkovski a écrit, sous forme d'aphorisme : « Lorsqu'Alexandre met le feu à la maison, il est étendu par terre, le visage contre le sol. Il ne sent pas qu'il brûle lui aussi. Qu'il part en fumée ». A. TARKOVKI, *La sorcière*, p. 117.

exercice de la délimitation, parce que l'impression de passer d'un espace et d'un temps à un autre est constant à l'intérieur des séquences elles-mêmes, et entre celles-ci. C'est le récit qui semble déterminer le sens plus que la structure.

5.2.1.3. Exemple d'autre structuration

Comparons toutefois avec le travail d'un autre auteur, pour élargir nos horizons. Nous avons trouvé un travail de découpage chez Jeremy Mark Robinson¹³¹. Notons au passage qu'il n'y a pas de distinction entre séquences et scènes, et que le mot « scene » qu'il utilise tient lieu de séquence. Voyons maintenant comment il découpe *Le Sacrifice*. Robinson voit 27 séquences à traiter.

« Scene 1. Opening titles ». L'auteur considère que le générique fait partie du film et le choisit comme première séquence. Nous avons pensé qu'il valait mieux commencer à partir du film proprement dit, tout en étudiant le moment venu le choix du tableau de Léonard de Vinci au générique, le mouvement de travelling sur le tableau et la bande son qui l'accompagne.

« Scene 2. The Swedish shoreline. Day ». Correspond à notre première séquence et au plan un de 9'04''.

« Scene 3. In the trees near the house ». Correspond à notre seconde séquence, scène un, les plans deux à dix.

« Scene 4. A city courtyard. Alex's dreamscape ». Correspond au plan 11 de notre seconde séquence. Si le plan est un plan autonome ou un insert, il y a une légitimité à l'isoler de la séquence qui précède. Par contre, on notera qu'il est lié à l'évanouissement d'Alexandre, il s'agit vraisemblablement de son premier « rêve apocalyptique » dont il constitue le début (ou la fin).

« Scene 5. A book of icons ». Correspond à la séquence trois, les plans 12 à 17. Robinson ne distingue pas les différentes scènes ni plans. Son titre intrigue : « A book of icons » alors que l'essentiel concerne le passé d'acteur d'Alexandre.

« Scene 6. The supernatural story ». Correspond à la séquence quatre, les plans 18 à 26. Nous avons rattaché le plan 27 (Maria qui marche dans la campagne) comme dernier plan de cette séquence alors

¹³¹ J. M. ROBINSON, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovski*, p. 501-512.

que Robinson en fait le premier de la suivante. Mais on a vu que le sujet prête à discussion, (on le verra encore à cause du « tintement des verres » présent dans la bande-son). Robinson donne aussi à la séquence un autre titre que nous : « The supernatural story », plutôt que « le cadeau d’Otto » qui rappelle l’anniversaire d’Alexandre et qui ouvre la séquence.

« Scene 7. Impending war at the house ». L’auteur évoque cinq plans là où il y en a sept. Correspond en partie à notre séquence cinq. Robinson fait donc commencer la séquence par le plan 27. Cependant, s’il isole le premier rêve apocalyptique d’Alexandre comme « Scene », pourquoi ne le fait-il pas ici, alors qu’il s’agit manifestement d’un plan autonome ou d’un insert ? Est-ce, parce qu’à la différence du plan 11, il ne correspond à aucun « rêve » ?

L’auteur, c’est un point de vue défendable, coupe aussi la séquence au plan 33, c’est-à-dire la fait correspondre, en gros, à la rencontre d’Alexandre et Maria, ce qui a l’avantage de pouvoir faire des liens éventuels avec la seconde rencontre qui aura lieu plus tard. De plus l’isolement d’Alexandre loin de sa famille a de quoi surprendre dans une telle circonstance et mérite d’y voir une séquence à part entière. Nous avons évoqué la difficulté de la découpe à cet endroit.

« Scene 8. Little Man’s bedroom ». Robinson isole deux plans, (en fait 34, 35 et 36) en les associant à la chambre de Petit Garçon. Le premier bien entendu est juste, puisqu’il montre la chambre, en NB. Mais il y a erreur sur le second, qui se situe dans le bureau d’Alexandre. Otto d’ailleurs enjambe le balcon du bureau de celui-ci. Il y a en fait deux plans au lieu d’un. Ces plans, nous ne les avons pas isolés de la séquence cinq, constituent des scènes différentes sans aucun doute.

« Scene 9. Living Room ». Robinson devient plus flou et isole seulement la salle à manger où les protagonistes regardent la TV, oubliant la descente lente d’Alexandre (plans 37 à 42). Il ne mentionne pas de plans particuliers. Il indique le son des jets, mais ils ne se produisent pas à ce moment-là. Il associe à sa séquence la crise d’Adélaïde jusqu’au plan où Alexandre sort de la maison. Dans ce dernier plan, il y entend une musique de flûte, absente du film à ce moment-là. Sa description correspond en gros aux plans 43 à 51. Nous avons plutôt vu deux séquences, l’une qui se termine juste avant la crise d’Adélaïde et l’autre qui couvre celle-ci puis sa confession et la

visite d'Alexandre à Petit Garçon (plan 56). Le plan 51 invite, de fait, à passer à autre chose, mais pour nous c'est une autre scène et pas une autre séquence : après la crise, Adélaïde se confie.

« Scene 10. Living room. Some time later ». Robinson fait commencer la séquence par la confession d'Adélaïde, plan 52, et lui associe le 53. Nous ne voyons pas pourquoi isoler ces deux plans. Nous avons considéré que le plan 52, puis la discussion avec Maria à propos du réveil de Petit Garçon concernent des éléments repris par ailleurs dès les plans 48, où elle veut faire réveiller Petit Garçon et suivent par la visite d'Alexandre à celui-ci sans le réveiller, donnant une réponse finale.

« Scene 11. Upstairs in the house ». Ici encore Robinson découpe autrement : il associe les plans d'Alexandre dans la chambre de Petit Garçon (plans 54 à 56) à sa prière, dans son bureau (notre séquence huit). C'est un choix intéressant, d'autant qu'une partie de la prière concerne Petit Garçon. Cependant la prière d'Alexandre est plus large et concerne toute l'humanité. Il est donc justifié d'en faire une séquence en soi. Les plans 54 à 56 trouvent une meilleure place dans la séquence précédente.

« Scene 12. Martha's bedroom ». Robinson isole le plan 58, celui où Marta appelle, nue, Victor. Bien que ce plan puisse être un plan autonome ou un insert, et donc être isolé, un autre choix est possible, comme premier plan du rêve d'Alexandre comme l'indique aussi la bande son. On montrera que la difficulté venait d'abord du scénario littéraire.

« Scene 13. A town house ». L'auteur isole cette fois encore le plan 59, pour nous probablement la seconde scène du rêve d'Alexandre, toujours dans notre séquence VIII.

« Scene 14. Alexander's dream ». Donc Robinson ne faisait pas commencer le rêve au plan 59, ce qui, à notre avis est une erreur. Par contre, il prolonge le rêve d'Alexandre au-delà de son réveil au plan 64 jusqu'au plan 66 (reflet, de dos, d'Alexandre sur le tableau de Léonard). Nous pensons qu'il y a vraiment réveil au plan 64, mais que les plans qui suivent sont ambigus, oniriques. Nous avons fait commencer une nouvelle séquence avec le réveil d'Alexandre pour mieux distinguer aussi la partie « rêve » de celle de « l'éveil ».

« Scene 15. Alexander's room ». Correspond aux plans 67 à 69, sans que l'auteur détaille les plans. Pour nous, c'est au plan 69 que se termine la séquence, comme pour Robinson.

« Scene 16. Leonardo's *Adoration of the Magi* ». Robinson isole le plan 70 où se reflète la silhouette d'Alexandre. Il faut plutôt comprendre, à notre avis, qu'on se situe au début d'une nouvelle séquence, pour nous la X, où Alexandre, méditant sur le tableau, prend la décision d'aller voir Maria, séquence qui se prolongera jusqu'au seuil de sa porte, plan 79.

« Scene 17. Balcony of the house ». Pourquoi isoler à nouveau ce plan, 71, de celui qui précède, alors qu'ils se situent tous deux sur le balcon de la chambre d'Alexandre ? L'auteur se trompe aussi sur la voix qu'entend Alexandre et qui est celle de Victor (non celle d'Otto). Il ajoute les plans qui suivent, jusqu'au plan 77, qui se passent pourtant en des lieux différents.

« Scene 18. A track in the countryside ». Robinson isole le plan 78 où Alexandre tombe sur la route, à vélo. Pour nous, il s'agit toujours de l'équipée qui suit la décision d'aller voir Maria.

« Scene 19. Maria's house ». Ici à nouveau notre découpage correspond à Robinson. L'auteur englobe les plans 79 à 96, ce qui correspond parfaitement à notre séquence XI. Sans doute la séquence est-elle plus facile à isoler.

« Scene 20. City courtyard ». Robinson isole le plan 97, qui pour nous constitue le premier plan du second « rêve apocalyptique » d'Alexandre et constituera aussi le début de la séquence XII. Il forme, nous semble-t-il une séquence jusqu'au plan 100, qui fait une transition avec le réveil d'Alexandre. Chaque plan du rêve peut être considéré comme une scène.

« Scene 21. The dream continues ». Même problème qu'à la « scene 20 ». Il s'agit du plan 98.

« Scene 22. Leonardo da Vinci's *Adoration of Magi* ». Aucun commentaire de l'auteur. Il s'agit du plan 99.

« Scene 23. The landing of the house ». Correspond aux plans 100 à 105. Pour nous, dès le plan 101, Alexandre est confronté à une nouvelle décision : celle de respecter sa promesse. Il ne s'agit pas seulement, pour Alexandre, de se rassurer de retrouver le monde qu'il

connaissait, comme semble le suggérer l'auteur. Cela demande une séquence en soi, pour nous la XIII, des plans 101 à 109.

« Scene 24. Outside the house ». Robinson isole les plans 106 à 109 qui correspondent aux discussions de la famille d'Alexandre et de Victor, dont Alexandre, caché est aussi témoin.

« Scene 25. Interior of the house ». Robinson y fait correspondre les plans 110 à 115. Alexandre met le feu à sa maison puis la quitte par le balcon. Pour nous il s'agit des cinq premiers plans de la séquence XIV.

« Scene 26. Exterior. The burning house ». L'auteur isole le long « plan-séquence » de la maison qui brûle en Plan Général. En fait, il n'y a pas de raison particulière de l'isoler des cinq plans précédents dont il est la conclusion si ce n'est au niveau de la scène, bien sûr, différente. C'est le dernier plan de notre séquence XIV.

« Scene 27. The Tree by the sea ». Nouvelle découpe qui correspond à la nôtre : l'ensemble de la séquence XV. Cette fois le nombre de plans, évoqué par l'auteur, correspond.

Même si on peut çà et là déplorer une découpe parfois aléatoire, et surtout centrée sur les lieux de l'action (ce qui est le vrai sens classique de la scène), l'auteur propose des solutions parfois originales, qui évoquent d'autres manières de comprendre le sens des séquences. Ainsi, les plans 27 et 58 peuvent-ils être compris diversement. La prière d'Alexandre (57) peut être associée à sa visite préalable de l'enfant (54 à 56). Cependant, à trop isoler quelques plans en fonction de tel ou tel lieu, on perd aussi en lisibilité, comme la découpe des plans 70, 71, 78 le montre. Reste qu'il s'agit d'un exercice difficile, lié à l'interprétation elle-même, qui, ouverte, reste aléatoire.

5.2.1.4. Une structure d'ensemble possible

Notre subdivision en séquences permet en tous cas de délimiter trois grands ensembles dans le film, à la manière dont Bellour¹³² voit des « parties » de film :

Première partie : les séquences I à IV regrouperaient toutes les séquences qui concernent *l'avant* de la catastrophe. Des « signes »

¹³² Voir R. BELLOUR, *L'analyse du film*.

annonceurs sont bien présents, et préparent d'ailleurs le spectateur. Dans la séquence I par exemple, la question de l'apophtegme de Jean Colobos pose une question radicale : comment un arbre sec peut-il reprendre vie ? Si l'arbre sec est symbolique d'une civilisation exsangue sur le plan spirituel, selon le monologue de la séquence II, alors la réponse est négative, sauf s'il se trouve des personnes pour ne jamais cesser de l'arroser. Pourtant cela semble absurde (il faudrait la foi) : la civilisation serait-elle dès lors condamnée ?

Deuxième partie : les séquences V à XI montreraient à la fois la catastrophe et les conséquences inéluctables d'une guerre atomique. Un tel cataclysme ferait perdre tout sens à la vie humaine : il s'agirait d'une sorte de suicide collectif qui ne peut conduire qu'au suicide personnel si tout espoir est éteint, ce qu'Alexandre est tenté de conclure en se saisissant du revolver de Victor (le revolver appartient au *médecin* de famille et en soi la chose est signifiante). Au milieu de ces ténèbres, deux lumières subsistent (trois si on compte le sommeil de Petit Garçon) qui sont d'ailleurs chronologiquement reliées entre elles. Il y a la prière d'Alexandre et sa promesse de sacrifice si Dieu fait retourner le temps en arrière et la visite à Maria pour lui demander de sauver le monde. Ces deux démarches reposent sur une impuissance radicale à transformer une situation sans issue et supposent une foi (jamais explicitement mentionnée dans le film), ou une espérance. Elle fait poser à Alexandre des gestes qui défient la raison : la prière d'une part, alors qu'il n'a aucun rapport avec Dieu selon ses propres dires, et la visite de Maria, une « sorcière » pour, encore plus absurde, passer la nuit avec elle. Mais on voit le lien entre les deux : Alexandre est poussé à dépasser ce que lui dicte sa raison.

Le recours à la foi et la visite à Maria se justifient encore par le fait qu'il n'y a pas d'autre solution ou alternative (séquence VIII, scène 3, plan 67) : il n'y a rien d'autre à *faire*. Indépendamment de cela, d'autres lumières sont à considérer, sortes de fruits positifs surgissant des conditions extrêmes : la confession d'Adélaïde, la révolte de Julia, qui sont aussi des conséquences de la catastrophe. Deux personnages ont un itinéraire différent : Otto et Maria qui, eux, encouragent les autres à s'ouvrir et à se dépasser, auxquels on pourrait ajouter aussi Julia. Ils sont d'ailleurs voisins, habitant de l'autre côté de l'île. Seule Marta semble égale à elle-même de bout en bout, moins affectée par tout ce qui arrive, si ce n'est dans deux plans, pendant la catastrophe, où elle appelle Victor à la rejoindre et où elle se dénude,

et un autre où, nue, elle chasse des coqs... mais là, elle fait partie des rêves d'Alexandre...

Troisième partie : les séquences XIII à XV, se situeraient donc après le réveil d'Alexandre qui constate que le temps est effectivement revenu en arrière (il vérifie qu'il y a de l'électricité ou encore que le téléphone a une tonalité). Il décide de mettre sa promesse à exécution. Il brûle sa maison et se mure dans le silence. Enfin la dernière séquence voit une autre promesse s'accomplir, cette fois sans le concours d'Alexandre : Petit Garçon accomplit la parole de son père, en arrosant l'arbre sec. « "Au commencement était le Verbe". Pourquoi papa ? », demande l'enfant.

5.2.1.5. Les scènes

Nous avons compté 50 scènes, et sans toutes les détailler, nous allons montrer à la fois l'intérêt mais aussi les limites de l'exercice.

Commençons par la séquence II : celle-ci comporte manifestement une première scène, l'arrivée de Victor et d'Adélaïde en voiture près d'Alexandre et de Petit Garçon qui jouent dans le sous-bois. Une longue discussion s'établit entre les adultes (l'enfant est muet), puis ils se quittent. C'est alors qu'une deuxième scène devient possible même si le lieu ne change pas. En effet, Alexandre reste seul avec l'enfant. Les deux autres personnages sont partis. Un coup de tonnerre signale une perturbation. Alexandre s'assied. Il raconte à Petit Garçon assis sur ses genoux comment lui et Adélaïde ont découvert la maison près, notons-le, du « pin séché ». Il s'ensuit une digression sur la question de l'existence de la mort. Petit Garçon quitte les genoux de son père. Le chant de la bergère se fait entendre, et suit un changement de plan à 18'45'' sur Petit Garçon qui marche à quatre pattes dans les herbes, tout près de là, pendant qu'on entend la voix de son père hors-champ.

Si on ne tient compte que du lieu et du temps, nous n'avons là qu'une scène. Mais c'est un peu trop simple et Tarkovski a introduit plusieurs ruptures qui font penser à un changement de scène, sans pour autant cesser de filmer, jusqu'au plan de Petit Garçon marchant dans les herbes. On peut noter : départ de Victor et Adélaïde, coup de tonnerre, évocation de la mort, évocation de la maison idéale, où Petit Garçon est né, apparition d'un chant mystérieux (*Off*) : tout ceci n'a plus rien à voir avec le climat et le sujet de la discussion qui a précédé avec Victor et Adélaïde, même si des liens peuvent, par contre, être tissés avec la précédente discussion qu'Alexandre avait eue avec Otto. Petit Garçon le laisse seul dans son monologue intérieur jusqu'à ce

qu’Alexandre remarque son absence. Là, une nouvelle scène peut commencer. De nouvelles ruptures annoncent l’accident de l’enfant (la scène commence par un plan sur le sous-bois vide, on note l’envol d’un oiseau, etc.). Donc on peut concevoir trois scènes, mais la compénétration des « scènes » l’une dans l’autre rend la distinction difficile.

Nous avons d’ailleurs vu que la séquence I pouvait se prolonger dans la II, même si le premier plan (« plan séquence » de 9’04’) trouve sa cohérence en lui-même. Tarkovski accorde plus de différence et d’importance au niveau du *cut* entre « la réalité » et « le rêve » du plan 10 au plan 11, puis du 11 au 12, qu’entre le plan 1 et 2, séquence suivante, ce qui nous indique au passage que le plan a peut-être davantage de valeur que la scène ou la séquence, à moins que ce soit l’illustration du temps qui coule d’une séquence (ou d’une scène) à l’autre, comme il l’explique dans *De la Figure Cinématographique*¹³³. Pour donner une autre indication, il n’y a presque aucune *punctuation* dans le film (fendu enchaîné, fondu au noir, volets, etc.) qui délimiterait de façon claire une séquence ou une scène d’une autre. Ceci est particulièrement vrai pour les scènes, ce qui rend le découpage de nouveau quelque peu aléatoire. Ajoutons, pour être complet, que Tarkovski joue la carte de la fluidité et du mouvement de la caméra (travellings et panoramiques) et de la longueur des plans, ce qui contribue à brouiller les pistes concernant des délimitations précises entre scènes et séquences.

Prenons un deuxième exemple, à l’inverse du premier. Dans la séquence IX, qui suit le deuxième rêve d’Alexandre, et son deuxième réveil (le premier ne sera jamais montré, en ellipse), trois plans d’une dizaine de secondes se succèdent chacun. Tarkovski veut peut-être montrer le passage du rêve à la réalité, qui ne se fait pas d’un coup, mais qui est comme « saturé » par une sorte d’impression onirique qui provient en partie de l’énonciation¹³⁴. Le premier plan, 1^{ère} scène, nous montre Alexandre s’asseyant sur le divan dans son bureau, en intérieur. On entend encore le passage des avions à réaction, ce qui n’est pas logique, à moins qu’il ne dorme toujours, ou qu’il s’agisse d’un souvenir du rêve. Des lumières clignotantes, comme des flashes se reflètent sur son visage, suivi d’un passage de l’obscurité à la

¹³³ FC, p. 35-37.

¹³⁴ Rapport du spectateur au film dans le langage sémiologique.

lumière qui achève de le réveiller. On est en *Intérieur*. Dans le second plan, 2^{ème} scène, Otto escalade la rambarde de la balustrade qui mène au bureau. Par un effet d'optique, le spectateur peut penser qu'Otto s'approche de l'objectif (et se dirige vers le bureau d'Alexandre) mais il ne s'agit que d'une ombre reflétée sur la vitre comme on s'en rend compte à la fin du plan. On est en *Extérieur*. Ce plan est, de plus, filmé en ralenti (R). Le son des avions à réaction se perd au loin, qui emplissait le plan du réveil d'Alexandre. Observons le troisième plan, 3^{ème} scène : il est à nouveau en *Intérieur* dans le bureau. On voit Alexandre dans le reflet de la vitre du cadre de la peinture de Léonard. Il s'avance vers Otto. Il y a eu une ellipse temporelle (on ne l'a pas vu se lever). Robinson, on l'a vu, prolonge sa séquence au-delà des plans dans la neige du rêve. S'agit-il de trois scènes, ou d'une seule ? Tant d'éléments les distinguent qu'il est difficile de dire, avant le plan suivant, le quatrième, que tous ces plans sont unis les uns aux autres. Et lorsque Tarkovski a laissé le soin au spectateur de réunir les éléments du puzzle, à travers des reflets de vitres qui sèment la confusion et interrogent le sens, il propose un plan de plus de 6' ! Ce plan est d'abord quasi fixe, sans aucun effet, où on écoute dialoguer Alexandre et Otto qui se reflètent leurs pensées, comme s'ils étaient toujours de part et d'autre d'une même réalité, « séparés » par des images-reflets qui les abusent, sans qu'ils puissent communiquer. Ce plan fixe se muera progressivement en travelling avant. Il est vrai que la confusion a passé alors de l'image au son, c'est-à-dire à la discussion elle-même. En proposant cette sorte de transposition image/son, Tarkovski a renforcé une disjonction dans l'esprit du spectateur, qui ne sait sans doute plus trop quoi penser (indice du conflit matière/esprit que nous analyserons plus loin). La confusion ressentie par le plan où Otto passe la balustrade signale au spectateur qu'il peut se faire illusion sur ce qu'il voit. Il doit lâcher prise, de la même manière que, dans le quatrième plan de la séquence, Alexandre devra le faire *réellement*. Otto et Alexandre sont tous deux précédés par leur reflet ou ombre, comme s'ils se dédoublaient ou étaient temporellement dissociés entre « rêve, imaginaire, fiction et réalité ».

Il fallait sans doute amener le spectateur à la limite des ressources de la raison par la limite de la perception. La raison ne peut se fier à des perceptions tronquées ; or elle croit naïvement que ce qu'elle perçoit est « vrai » à moins d'être persuadée du contraire. Le doute qui en naît invite à la prudence plutôt qu'à l'incrédulité. Il y a là une leçon importante. C'est une façon, pour le réalisateur, d'indiquer la nécessité de la foi dans la quête de la vérité, comme l'indique le prolongement

du rêve, cette fois « quasi » éveillé. Précisément parce que la raison risque de s'auto-anéantir, faute d'ouverture ou de perspectives (dans ce cas-ci faute d'espérance, puisqu'il y a une « chance » que tout ce qui existe puisse ne plus exister, ce que la raison rejette), il faut laisser une porte ouverte.

C'est bien une foi qui demande décision et action (aller voir Maria). On peut donc arriver à la conclusion que, dans cette séquence, séquence et scène se confondent complètement, à moins de maintenir qu'il y a trois scènes, dont l'unité n'apparaît que progressivement, mais qui en même temps génèrent une confusion voulue tant qu'une décision n'est pas prise. On ne dit encore rien de la scène mentale du spectateur qui s'est brusquement ouverte pour lui montrer son innocente erreur (dû au problème de perception des limites entre rêve et réalité).

5.2.1.6. Conclusions

Nous n'avons pas voulu discuter en profondeur les limites entre séquences, scènes et plans du film, ce qui pourrait être fastidieux, mais plutôt donner un aperçu du type de discussion qu'il y a lieu d'avoir concernant ces délimitations. De manière plus générale, nous notons qu'un tel type de découpage garde son efficacité pour un film classique, moins pour un film plus innovant quant à la forme comme celui que nous analysons. Tarkovski est confronté à un problème : comment donner corps, y compris sur le plan de la forme, au monde intérieur de l'homme, dont la « réalité » échappe à la logique du concept, à la délimitation de la forme et de la structure, comme en témoignent les rêves par exemple, et leur impact sur la réalité ? Il y parvient, en désarçonnant quelque peu le spectateur poussé à chercher « l'idée » de la forme et du matériau cinématographique.

Cependant, les éléments récoltés jusqu'ici par le découpage laissent aussi des problèmes irrésolus, auxquels la grande syntagmatique de Metz peut donner des solutions : il s'agit surtout des plans autonomes et des inserts qui apparaissent dans le film, dont la configuration ne s'accorde pas facilement avec le découpage en séquences ou scènes classiques.

5.2.2. Segmentation selon la « grande syntagmatique »¹³⁵ de Metz

5.2.2.1. Les déclinaisons du « signe »

Reprenons la nomenclature de Christian Metz dans la ligne du courant sémiologique au cinéma qui tente une approche universelle, méthodique et scientifique d'analyse en prenant pour point de comparaison ou analogie, le langage cinématographique et le langage humain autour de la notion de signe¹³⁶. Rappelons la distinction fondamentale que cette école, qui s'inspire du structuralisme, a reprise à Ferdinand de Saussure (1857-1913) entre *signifiant* et *signifié*. Pour Metz il y a toujours *commutation* entre signifiant et signifié ; on ne peut arbitrairement les séparer sous peine de modifier le signifié. L'analyse ne peut donc que concerner ces deux dimensions prises ensemble. De la rencontre du signifié et du signifiant surgit le sens, ce que les structuralistes appellent la *signification*. Une citation permet d'éclairer la question :

Parler directement de la diégèse (comme on fait dans les ciné-clubs) ne nous donnera jamais le découpage syntagmatique du film, puisque cela revient à examiner des signifiés sans tenir compte de leurs signifiants. Inversement, vouloir découper des unités sans tenir compte du tout de la diégèse (comme dans les "tables de montage" de certains théoriciens de l'époque du cinéma muet), c'est opérer sur des signifiants sans signifiés, puisque le propre du film narratif est de narrer. Le signifié proche de chaque segment filmique est uni à ce segment lui-même par d'indissolubles liens de réciprocité sémiologique (principe de la commutation) et seul un va-et-vient méthodique de l'instance filmique (signifiante) à l'instance diégétique (signifiée) nous donne quelque chance de découper un jour le film de façon point trop contestable¹³⁷.

« Dans cette perspective, c'est à Metz que revient le mérite d'avoir mis un terme aux tendances normatives, applicationnistes et métaphoriques des approches antérieures »¹³⁸. Cette approche a en effet le mérite de poser la question du lien, entre la manière dont une chose se montre et ce qu'elle signifie. Elle renonce pratiquement à

¹³⁵ Contrairement à « la petite paradigmatique » Voir selon Gilles Deleuze : (En ligne)

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=311 (Page consultée le 19/01/2015).

¹³⁶ Mais pour Deleuze, le langage de l'image se distingue donc clairement du *paradigme*, un mot qui a, dans une langue, un nombre limité de sens, tandis que l'image renvoie à une infinité de sens.

¹³⁷ Ch. METZ, *La grande syntagmatique du film narratif*, p. 123.

¹³⁸ A. PARENTE, *Cinéma et narrativité*, p. 19.

l'idée qu'une chose (un signifiant) pourrait avoir un sens en elle-même (un signifié), immédiat et sensible, qui soit donné à l'homme sans passer par son intelligence, par son langage. Le sens doit dans ce cas toujours être découvert, le monde étant a priori inintelligible et opaque (où le sens naturel et spontané que l'on donne aux choses peut être tronqué). Quoi qu'il en soit, modifier la chose dans sa forme, c'est toucher à son sens, une évidence à ne pas perdre de vue.

5.2.2.2. Segments et syntagmes

Christian Metz introduit la notion de *segment* cinématographique, dont il distingue sept catégories, ou sept types syntaxiques.

Parmi ces sept types syntaxiques, cinq constituent une suite de plans (les syntagmes) et un seul *les plans autonomes* (1). Il y a deux types de plans autonomes. Celui qui fait partie de la diégèse et celui qui n'en fait pas partie. Parmi les plans autonomes (plans composés d'un seul plan, y compris le fameux plan-séquence), on compte quatre types d'inserts : non diégétiques (« métaphores pures ») ; images dites subjectives (« visées comme absentes » par un personnage ; souvenirs, rêves, visions, hallucinations, prémonitions, etc.) ; images réelles mais déplacées (en enclave dans une séquence par ex.) ; enfin les inserts explicatifs (gros-plans sur une montre par ex.).¹³⁹ Parmi les syntagmes, il faut distinguer ensuite les syntagmes a-chronologiques et les syntagmes chronologiques¹⁴⁰. Le syntagme a-chronologique « signifie qu'il n'y a pas de relation chronologique marquée entre les différents plans constituant le segment »¹⁴¹. Deux types de syntagmes a-chronologiques distinguent deux types de plans : les syntagmes alternants et les non-alternants. Metz isole alors les syntagmes alternants qu'il appelle aussi *syntagmes parallèles* (2) des non-alternants, *les syntagmes en accolade* (3). Les syntagmes parallèles a-chronologiques sont constitués par exemple d'images prises en montage (des images de riches, puis de pauvres, de calme puis d'agitation, etc.) qui n'ont de lien que par un motif en opposition, et non par la narration ou l'action. Les syntagmes en accolade sont constitués d'un même motif (le chaud par exemple) décliné par

¹³⁹ Ch. METZ, *La grande syntagmatique du film narratif*, p. 122.

¹⁴⁰ Il faudra évidemment s'interroger sur le caractère chronologique des plans autonomes, y compris des inserts. De plus les positions a-chronologiques sont relatives à la diégèse mais non au temps en tant que tel.

¹⁴¹ J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, p. 44-45.

plusieurs plans et autant d'aspects qui illustrent le motif ou l'action : le désert, la bouteille vide, la transpiration, etc.

Parmi les syntagmes chronologiques une première dichotomie permet de distinguer les syntagmes marqués par la succession, ce sont alors les syntagmes narratifs, des syntagmes simultanés, appelés aussi *syntagmes descriptifs* (4). Ces derniers explorent un même sujet sous différents angles (la maison, le jardin, l'allée menant au jardin, etc.). Ils sont clairement descriptifs d'éléments *simultanés* ou qui coïncident les uns avec les autres. Les syntagmes narratifs peuvent eux-mêmes être qualifiés d'alternants, on parle alors de *syntagme alterné* (5), (ex. : montage alterné poursuivis/poursuivants), ou de non-alternants ou narratifs linéaires, on a alors des syntagmes *sans ellipses*, qui rappellent *la scène* (6) (même s'il y a champ/contrechamp) ou avec ellipses, *la séquence* (7). Celle-ci est subdivisée parfois en *séquence ordinaire* (l'ellipse supprime le banal) ou *séquence par épisode* (seuls certains épisodes de l'action sont présentés, ou à l'inverse, absents).

Cette approche n'est qu'une tentative d'objectiver et de repérer des « unités » qui auraient une portée universelle. C'est ainsi que la segmentation a été parfois définie¹⁴².

5.2.2.3. Scène et séquence en sémiologie du cinéma

Comme nous venons de le voir, Metz donne une signification particulière à la scène et à la séquence. Pour Metz, les plans de la scène constituent divers profils d'un même signifiant (le signifié est considéré comme unitaire). La séquence, elle, est une unité d'action complexe qui se déroule en plusieurs lieux et temps (présence d'ellipses) dont le banal est supprimé, en ne conservant donc que certaines parties de l'action. Pour l'auteur, contrairement à la scène, la séquence n'est pas le lieu où coïncident – ne serait-ce qu'en principe – le temps filmique (la durée effective d'une séquence de 10' par ex.) et le temps diégétique (le temps du récit peut s'étendre sur plusieurs années). Signalons dans ce cas, c'est très important, que la scène n'est

¹⁴² « Segmentation : L'un des problèmes récurrents de la théorie du cinéma comme "langage" et de l'analyse de films a été de définir de grandes articulations à l'intérieur des films – autres que les césures imposées par la technique, en photogrammes et en plans. Il est difficilement envisageable de déterminer des "unités" de film qui puissent décrire tous les films jusqu'aux plus originaux des films expérimentaux, qui s'en prennent à la matière même de l'image. L'entreprise théorique s'est donc généralement concentrée sur le cinéma narratif, et même, le plus souvent, sur son état classique » J. AUMONT, M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 187.

pas une sous-catégorie de la séquence, contrairement à ce que nous avons vu jusqu'ici, ce qui oblige de penser autrement le film. Une séquence composée de plusieurs temps et lieux peut parfois être le fait de certaines séquences du *Sacrifice* (9 séquences sur 15 dès lors). Cette conception a fortement influencé les théoriciens du cinéma, qui proposent une nouvelle définition de la scène et de la séquence¹⁴³.

Il faut enfin préciser que les syntagmes de Metz présupposent souvent un « code » : le montage par exemple, ce qui apparaît avec une évidence flagrante pour les syntagmes alternants (non présents dans *Le Sacrifice*). C'est là une difficulté pour établir des règles d'usage capables d'isoler significativement les éléments des uns des autres : dans quelle mesure les règles de montage sont-elles déterminantes pour ces syntagmes et d'autres ? Même des plans-séquences ou des films d'une seule séquence¹⁴⁴ intègrent un « montage » de motifs différents estime Metz. D'autres codes peuvent aussi être pris en compte : ponctuation filmique, mouvements de caméra, éclairage, etc. Metz pense que les codes se répondent les uns aux autres par extension, le montage par exemple se définit par

¹⁴³ « Scène. (...) *La scène comme unité d'action*. Malgré le flottement dans sa définition, la notion de « mise en scène » porte la trace de la valeur spatiale de la scène. En revanche, dans l'usage courant du mot, la scène de film est un moment facilement individualisable de l'histoire racontée (comme la séquence). La « grande syntagmatique » (Metz, 1968) a défini la scène comme l'une des formes possibles de segments (=ensemble de plans successifs) de la bande-image, celle qui montre une action unitaire et absolument continue, sans ellipse, ni saute d'un plan au suivant – tandis que la séquence montre une action suivie, mais avec des ellipses. (Cette définition est difficile à appliquer, car il est souvent difficile d'apprécier si d'un plan au suivant, la continuité est parfaite ou non). *Le cinéma de la scène*. L'esthétique réaliste du cinéma a souvent valorisé la scène comme son moment essentiel parce que la continuité dramatique qu'elle suppose permet de mieux respecter la réalité (Bazin 1948b) et de préserver les chances d'une "révélation" (Kracauer). (...). Séquence. En un sens presque interchangeable avec celui de la scène, la séquence est d'abord un moment facilement isolable de l'histoire racontée par un film : une suite d'événements, en plusieurs plans, dont l'ensemble est fortement unitaire. Cette notion a été développée dans deux perspectives théoriques différentes : en termes de segmentation : dans la "grande syntagmatique de la bande-image" (Metz, 1964), la séquence se définit comme "syntagme chronologique non alternant avec ellipses", c'est-à-dire comme une suite de plans où des relations temporelles de successivité diégétique sont marquées, l'enchaînement d'un plan au suivant pouvant se faire par une ellipse plus ou moins nette (ce qui différencie la séquence de la scène, laquelle ne comporte pas d'ellipse) ; en termes narratologiques : une séquence narrative est une suite, non pas de plans, mais d'événements, et ce qui intéresse les narratologues, c'est la logique, le "programme" qui régit l'enchaînement de ces événements. Le modèle reste ici d'inspiration structuraliste : la séquence est toujours plus ou moins décrite comme combinatoire de fonctions (Propp) ou comme "séquence-programme" (Vernet, 1976). Dans cette dernière acception, la séquence peut être contenue dans un seul plan (ce qu'on appelle, justement, un plan-séquence) ». J. AUMONT, M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 186.

¹⁴⁴ *L'Arche russe* d'A. Sokurov (2002-99'), *The Rope (la corde)* d'A. Hitchcock (1948-80'). Dans ce dernier film, les noirs masquent le montage.

rapport aux syntagmes et inversement. Au-delà des questions théoriques et des limites possibles ou non d'un modèle, cette manière de segmenter comporte des avantages. Nous avons proposé, en annexe¹⁴⁵ une segmentation du *Sacrifice* en essayant de respecter les critères de la « grande syntagmatique ». Pour ne pas augmenter trop le nombre de grilles, nous avons aussi ajouté la partie « son » en éliminant les parties « lieux et temps » et « autre » du découpage précédent dont la distinction reste pertinente d'un modèle à l'autre.

5.2.2.4. Segmentation image et son du *Sacrifice*

Quatre types de segments, sur les sept que propose Metz sont présents dans *Le Sacrifice* : le plan autonome et l'insert d'abord. La séquence et la scène dans les segments chronologiques ensuite. On ne trouve pas de segments descriptifs ou alternés (pour les segments chronologiques) en parallèle¹⁴⁶ ou en accolade (pour les non chronologiques).

La nomenclature de Metz permet de résoudre partiellement plusieurs problèmes que ne permettait pas le découpage plan/scène/séquence laissant dans le flou la qualification de certains plans. Ce sont les plans autonomes, ensuite les inserts.

Plans autonomes diégétiques

Le plan 11 est la « première » partie du « rêve apocalyptique » d'Alexandre qui suit son évanouissement et peut-être perçu comme un insert diégétique. Il est à relier explicitement au premier plan du dernier rêve d'Alexandre, le plan 97. Au début du film, on peut penser que ce plan 11 est plutôt hors diégèse (une « métaphore pure »). Mais à la fin, grâce au plan 97, ce plan peut ensuite être considéré comme faisant partie de la diégèse. Ce serait alors un plan autonome sans qu'on le sache au départ, image d'un lieu existant véritablement quelque part dans le monde européen subissant la catastrophe, faisant partie de l'histoire générale, sorte de vision d'Alexandre. Si on le place d'emblée dans la catégorie du rêve ou du cauchemar, comme on pourrait le faire spontanément du plan 97, il est alors a priori a-chronologique, dans la mesure où le temps du rêve n'est pas celui de l'éveil : ce sont des images « non-diégétiques, subjectives (...) visées

¹⁴⁵ Annexe III, volume 2, p. 93.

¹⁴⁶ Metz parle aussi de « segments fréquentatifs ».

comme absentes »¹⁴⁷. La rupture est surtout nette avec le premier plan de la scène suivante (plan 12) : une ellipse évacue le « banal » supposé du réveil et on voit Alexandre feuilleter un livre d'icônes, tandis que le plan 98 est, de son côté, de manière toujours supposée, un plan classique de rêve. Le plan 11¹⁴⁸ est donc d'abord, énigmatique, et attend une explication, annonce quelque chose à venir.

Le plan 15, qui consiste en une remarque de Julia sur le fait qu'Adélaïde tourmente sans cesse Alexandre, pourrait être considéré comme un plan autonome, diégétique, malgré qu'il fasse suite à plusieurs plans qui se suivent dans la salle à manger. Mais on ne remarque pas d'ellipse franche qui isolerait le plan par rapport à celui qui le précède ou celui qui le suit. Donc on peut le considérer comme faisant partie de la scène (la cuisine donnant sur la salle à manger) comme s'il s'agissait d'un point de vue différent.

Le plan 27, où Maria marche seule dans la campagne, est autonome, diégétique : aucun lien avec ce qui précède ou ce qui suit. Maria a demandé plus haut à Adélaïde quand elle pouvait rentrer chez elle (plan 21), mais curieusement, on n'a pas l'impression qu'elle marche vers « sa » maison ; plutôt celle d'Alexandre. Impression confirmée cinq plans plus tard où on la retrouve : Alexandre cherchant Petit Garçon est surpris de croiser Maria (plan 32). Ce plan court pourrait être à la fois le dernier de la séquence précédente (avant la catastrophe) mais aussi le premier de la séquence précédente grâce au raccord son. Le problème est que la séquence suivante commence en intérieur, sans compter une tout autre ambiance lumineuse, puis se poursuit en extérieur avec un virage (plan 30). C'est une sorte de plan de transition.

Le plan 37, diégétique, pose un problème particulier. Alexandre a autour des épaules un châle ; il est en arrêt et regarde le tableau de Léonard, puis par un effet de mise au point, le reflet disparaît et on ne voit plus que le tableau. On entend la flûte japonaise. Regardons les plans qui précèdent et qui suivent. Tandis qu'Alexandre marche dans le plan 36 après avoir regardé le tableau avec Otto, avec le châle, dans le 38, il éteint la chaîne hi-fi qui émettait la musique de la flûte. Il n'a

¹⁴⁷ Ch. METZ, *La grande syntagmatique du film narratif*, p. 122.

¹⁴⁸ Ainsi commente Luc Vancheri, à propos des images de la danse de Salomé dans *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) de Pier Paolo Pasolini : « Visibilité virtuelle, toute entière porteuse d'une réalité à venir : l'image est donc à la fois au présent – ce qu'elle laisse voir – et au futur – ce qu'elle laisse redouter ». L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 91.

plus de châle sur les épaules. La musique s'est fait entendre dans tous les plans ainsi que la voix de la télévision qui annonce la catastrophe. La présence du châle est anormale, il ne devrait l'avoir sur les épaules qu'à partir du plan 66 lors de son second réveil (donc ni au 36 ni au 37). Il s'agit peut-être d'une erreur de script ou de montage¹⁴⁹. Mais c'est surtout l'arrêt du personnage qui étonne, et le zoom par son emploi unique dans le film. Il n'est pas possible qu'il s'agisse d'un insert, car il peut être chronologiquement relié au plan 36. Mais comment le relier au plan 38 puisqu'il n'a plus de châle à ce moment-là ? La bande son empêche encore de le voir comme a-chronologique. On remarque la complexité d'une analyse structuraliste, même si on considère qu'il n'y a aucune erreur de script. De semblables remarques peuvent être faites du plan 70, qui concerne lui aussi un plan du tableau de l'adoration des mages.

Le plan 58, enfin, est lui aussi a priori autonome avec encore un doute : Marta invite Victor et se dénude. Son reflet apparaît dans un miroir au fond de la chambre. C'est une pièce, avec un lit et un paravent, que l'on voit pour la première et dernière fois du film, hormis peut-être le plan 105, où l'on devine une chambre en face du bureau d'Alexandre. Fantôme de celui-ci ? La couleur empêche de l'associer directement au rêve d'Alexandre qui suit, en NB, malgré que dans le plan précédent, il se couche sur le divan. Nous sommes donc invités à le situer dans un « rêve » et dans ce cas il s'agit d'un insert de type « images subjectives ». On peut cependant le rapprocher du plan 100, où Marta chasse les coqs, nue, mais là à la « limite » du réveil d'Alexandre toujours cependant situé *dans* le rêve. Ce plan est, comme par hasard, aussi en couleurs... Si on tient compte de la catégorie des « images subjectives non-diégétiques » d'Alexandre, comment situer les plans 58 et 100 ? Ils pourraient être placés dans la diégèse dans la mesure où ils pourraient faire partie des réactions de Marta face à la catastrophe. Mais pourquoi, dans ce cas, le montage les a-t-il déplacés en les posant dans les rêves d'Alexandre ? Le déplacement les situe alors comme non-diégétiques. Encore qu'il faille nuancer : c'est plutôt clair pour le 100 (en effet, que feraient des coqs à l'étage de la maison d'Alexandre ? argument confirmant qu'il se situe plutôt dans le rêve) mais beaucoup moins pour le 58 où on peut comprendre que Marta ait besoin du médecin pour traverser ce moment de crise.

¹⁴⁹ Nous n'avons dès lors pas trouvé confirmation de l'anomalie dans un article ou une étude.

Concernant les plans-séquences que nous avons isolés dans le précédent découpage et leur degré d'autonomie dans le film, notons ceci. Les plans-séquences sont, selon Metz, plutôt des *scènes* prises en une seule prise de vue même s'il les range dans les plans autonomes.. De fait, on peut être impressionné par le caractère relativement autonome de ces plans, indépendamment de leur longueur. Les plans 1, 57 et 116 correspondent à ces caractéristiques classiques. Mais on ne peut cependant exclure tout simplement qu'il s'agisse de *scènes*, à la façon de la grande syntagmatique. Metz écrit deux lignes plus loin : « Le plan-séquence (et ses divers dérivés) est une scène (...) traitée sinon en un seul "plan", du moins en une seule prise de vue »¹⁵⁰.

Le récit filmique est fondamentalement « séquentiel », rappelle Tarkovski (sauf dans le cas du cinéma expérimental), indépendamment du montage ou du type de segments qui organise la diffusion des informations sur les personnages et l'intrigue. La séquence est une « convention » dont il est difficile de s'abstraire, surtout si le film raconte une histoire qui implique nécessairement une succession d'événements, en des lieux différents, avec des ellipses, selon un plan classique largement éprouvé, qui contribue à lier des scènes entre elles.

Inserts non diégétiques

Selon la nomenclature de Metz, on peut aussi considérer une suite de plans comme des inserts. Ainsi en serait-il de tous les plans de rêves cités jusqu'ici, donc le plan 11, auquel il faudrait rajouter les plans 59 à 63, deuxième rêve d'Alexandre, suivi des plans 97 à 100, troisième rêve de celui-ci¹⁵¹. Le plan 11, comme on l'a dit, a ceci de particulier qu'il crée un effet de surprise et d'hésitation : faut-il le situer dans la diégèse (mais Alexandre vient de s'évanouir), en attendant une suite ? Lorsqu'apparaît la fin du plan 97 et la présence de Petit Garçon, on voit alors qu'il pourrait s'agir d'images de rêves « visées comme absentes » comme le dit Metz. Pourtant, on se demande encore si Alexandre n'a pas de visions, ou si au cœur d'un rêve des images de réalité ne pourraient pas surgir...

¹⁵⁰ Ch. METZ, *La grande syntagmatique du film narratif*, p. 122.

¹⁵¹ On pourrait se demander si les images de rêves, dans *Le Sacrifice*, sont des inserts non diégétiques (« images visées comme absentes »), ou des inserts subjectifs comme le signale Sébastien Fevry.

Le type de cinéma tarkovskien joue tellement sur les images subjectives, sur le temps subjectif des personnages, qu'il est difficile de dissocier clairement : temps du récit, temps du personnage, temps cosmologique. Nous reviendrons sur ces distinctions temporelles, surtout par rapport aux images dites de rêve, dont on peut supposer qu'elles ne sont pas les simples expressions psychiques d'un individu angoissé, mais l'expression spirituelle d'un homme en quête de vérité et de liberté dans *son* temps (au niveau du signifié) mais qui a des caractéristiques universelles.

Générique

La question du générique pose un problème spécifique. Tarkovski l'intègre au film au premier et au dernier plan par le biais du montage. En ce qui concerne le premier plan par un raccord son (mouettes) et par un raccord image (l'arbre du tableau/l'arbre planté par Alexandre dans l'île). Concernant le dernier plan (plan 121), par deux motifs. D'abord par un travelling vertical : on le voit sur l'arbre du tableau de Léonard au générique, puis dans le dernier plan du film, sur « l'arbre japonais ». Ensuite, dans la bande-son, on entend la présence du même aria, *Erbarne dich* de la Passion selon saint Matthieu de Bach, dans les deux plans. Le dernier plan du film forme donc inclusion avec les dernières 55'' du générique. Comment ne pas considérer ces 55'', ou même le générique tout entier comme un plan-séquence relié au film ? C'est tout le problème du statut a-chronologique de ces images « intemporelles » du tableau de Léonard, qui rappellent la fin du film de *Roublev* et leur portée dans l'ensemble du film.

Séquences et scènes

Comme on l'a vu précédemment, séquences et scènes sont des types de segments. Les scènes, selon Metz, ne sont pas des sous-segments de séquences. Ces deux types font partie des syntagmes narratifs.

La distinction entre les deux permet de régler un tant soit peu un problème rencontré de manière récurrente chez Tarkovski, dans la mesure où on ne voit pas toujours comment concilier aisément une unité dramatique du récit, que représente la séquence, avec des scènes de temps et lieux différents qui se côtoient. Dans notre premier tableau¹⁵², nous avons d'ailleurs passé outre ce problème en

¹⁵² Annexe II, volume 2, p. 85.

maintenant la cohésion de la séquence, au niveau du sens, sans tenir compte des problèmes lieux/temps. En tous cas, nous n'avions pas défini la séquence en fonction de la présence au non d'ellipses comme le fait Metz pour la différencier de la scène, mais en fonction de l'unité de sens dramatique. En fait, les ellipses temporelles, sont souvent suggérées de manière classique lors d'un changement de lieu, ce qui n'est pas du tout évident chez Tarkovski.

Metz veut régler le problème de la temporalité puisqu'il n'admet pas que la scène puisse se produire en plusieurs lieux et temps, contrairement à la séquence. Du coup, point besoin d'avoir des séquences en intérieur puis en extérieur, de jour ou de nuit, les ellipses permettent toutes les combinaisons. L'unité entre plusieurs plans est assurée par la scène. Nous avons d'ailleurs supprimé toute référence en intérieur et extérieur dans notre second tableau¹⁵³, car l'indication est surtout importante pour le découpage technique avant le film, et elle a moins d'intérêt pour un découpage après montage.

5.2.2.5. Conclusions

Au final, ce que la segmentation de Metz apporte dans la lecture du *Sacrifice*, c'est bien souvent une requalification des séquences en scènes (donc un jeu de vice-versa en procédant à des redéfinitions). La notion d'ellipse temporelle pour qualifier la séquence est riche, parce qu'elle plonge au cœur du processus cinématographique, mais le résultat ici réduit le nombre de séquences au profit surtout des scènes... Cependant, la transposition¹⁵⁴ d'un modèle plan/scène/séquence en *grande syntagmatique* rend moins compréhensible une approche plus narratologique, où les grandes articulations étaient maintenues en séquences, pour une meilleure compréhension globale du film. On ne perçoit donc plus aussi aisément un plan d'ensemble, mais seulement des segments accolés les uns aux autres, sans que le lien soit toujours évident entre eux¹⁵⁵. Des questions se posent aussi au niveau du raccord (où commence et où finit la scène ou la séquence ?) surtout lorsqu'une séquence commence, puis suit par un plan autonome, et continue par la même séquence. Cela arrive deux fois. Il y a aussi le cas d'une scène suivie d'un plan autonome, etc.

¹⁵³ Annexe III, volume 2, p. 93.

¹⁵⁴ Voir Annexe IV, volume 2, p. 107.

¹⁵⁵ Le jury de Cannes a estimé pourtant en 1986, lors du festival que *Le Sacrifice* est un des films les plus lisibles que le réalisateur ait réalisés jusque-là.

L'approche sémiologique de Metz apporte cependant une meilleure prise en compte de certains plans en particulier les plans-séquences et les inserts qui jouent un rôle particulier dans *Le Sacrifice*. Comme le film joue fortement sur la question de la temporalité, la distinction entre les plans chronologiques et a-chronologique reste précieuse, même si l'analyse pratique des plans donne des résultats ouverts parfois sur des interprétations différentes (cf. les plans 11 et 97 ou encore 58 et 100 : au spectateur de décider s'ils font partie de la diégèse ou non). C'est sur ce dernier plan qu'il fallait, de fait, poser de nouvelles questions, plus précises, en essayant de réduire les degrés d'incertitude.

C'est précisément la temporalité dans le film qui est problématique, puisque la distinction entre scène et séquence repose sur la présence d'ellipses ou non chez Metz. Tarkovski joue précisément avec des ellipses de grande ampleur : le sommeil (et du coup le rêve) bouleverse la temporalité du récit lui-même en introduisant des ellipses hors diégèse. On sait que le temps filmique et le temps diégétique se distinguent l'un de l'autre, mais dans ce cas-ci, le temps subjectif d'Alexandre change la donne.

Les autres syntagmes ne sont pas présents, bien qu'il faille s'interroger sur la rencontre de Maria et d'Alexandre (plans 30 à 33). Ces syntagmes pourraient être considérés comme alternants chronologiques. Une des raisons en serait la longueur des plans qui embrasse les interlocuteurs en créant de vastes unités de temps à travers d'amples mouvements de caméra. L'autre concerne les choix esthétiques du réalisateur qui passe peu de temps à décrire, qui a aussi une conception de l'action des personnages qui s'écarte de certaines conventions : pas trop d'intérêt pour la psychologie du personnage, pas d'indices qui pourraient lui faire deviner ses intentions.

5.3. Découpage de la bande son

5.3.1. Vue d'ensemble

Voici le tableau des sons principaux¹⁵⁶, leur type, leur statut et leur incidence dans les plans.

Type de sons	Sons principaux	In/HC/Off	Plans
Musique et chant	<i>Erbarne Dich</i>	? Off	Générique 119 à 121
	Chant et cris de bergère	Off HC	2 à 6.11.57 à 62. 95 à 100 (Otto : 25). 62.67.78. 119.
	Flûte de bergère ?	In Off	118 117 ?
	Flûte japonaise	Off In HC	33. 96 à 100 (?) 117 (?) 38. 100. 101.113. 34 à 37. 115. 116
Bruits nature	Mouettes	Off HC	Générique 18 à 20
	Vagues	Off HC	Générique 1.13.14.17.18.19.21.22.50.51. 53.68 à 79.101.102. 104-112
	Tonnerre	HC	1.2.7 à 10
	Vent	In HC	2.à 6.44.102.103. 106 à 109. 12.51.74.
	Eau qui coule	In HC	11.59. 24.58.60 à 62.76.81.
	Martinets noirs	HC	13.14.17.19 à 21. 23. 101.102.112.115.116
	Feu	In HC	112.116 113 à 115
Bruits : origine hum. directe	Grondement et Passage avions	HC	11. 28 à 30. 63 à 65. 93 à 95
	Voix télévision	HC	36 à 43.
	Téléphone	HC	43. (52).102.116.
	Pièce qui roule par terre	HC	44.57
Bruits : origine hum. indirecte	Pendule		
	1 coup	HC	13
	2 coups	HC	67
	3 coups	HC	88
	Tic-tac (Maria)	HC	80 à 92
	Corne brume	HC	30 à 33. 44.51.67. 74.75.78
	Porte qui s'ouvre ou claque	In	15.17.63.105.

¹⁵⁶ Nous n'avons pas tenu compte des sons mineurs : bruits de pas, d'avertisseur de navire au loin, de roues de vélo, de carillon, grincements de meubles, bruits métalliques, bruits de repas, de vaisselle, aboiements, etc., ne retenant que ceux qui pouvaient être significatifs.

	seule		
	Tintement verre	HC In Off	27. 48 à 50 28 53.63.65.92 à 95.
	Tintement léger Cuillère	Off Off	100 97.99.100

5.3.2. Trois subdivisions prépondérantes

Un tableau montre en un coup d'œil comment Tarkovski a structuré la bande son à partir d'un petit nombre de sons qui jouent un rôle prépondérant dans le film. La bande son peut se diviser en trois parties hormis les dialogues qui seront abordés spécifiquement plus tard : une partie musicale, une partie constituée par les bruits venant de la nature, une par ceux qui ont une source ou une origine humaine.

Cette dernière catégorie peut encore être subdivisée elle-même en deux parties : il s'agit de bruits d'origine humaine directe, qui existent en conséquence d'une action humaine immédiate, et une par origine humaine indirecte, ce sont les bruits d'objets fabriqués et conditionnés par la main de l'homme, qui agissent par automatisme ou de façon mécanique selon les circonstances, ce qui peut avoir un aspect inexplicé ou étrange.

Seules exceptions notables dans le tableau concernant les éléments de la nature : le bruit de l'eau qui coule et celui des flammes et du feu. Le bruit de l'eau peut être dû à toutes sortes de circonstances : soit provenir de la mer toute proche, soit de la vaisselle à la cuisine, soit de l'eau qui coule d'une rigole dans une rue. Le feu, dans ce cas-ci, est bauté par Alexandre, mais ensuite, se développe seul...

Trois indications nous permettent de situer le son par rapport à la diégèse. Nous reprenons ici la nomenclature de Michel Chion¹⁵⁷. Il peut être *Off*, c'est-à-dire sans rapport direct avec la diégèse. Il peut être *In*, la source sonore se situe alors dans la diégèse et dans le plan, enfin il peut être hors-champ, *HC*, il se situe alors dans la diégèse, mais hors du champ du plan.

¹⁵⁷ M. CHION, *Le son au cinéma*. Voir aussi du même auteur : *L'audio-vision: Son et image au cinéma*.

5.3.3. Les choix musicaux de la bande son

5.3.3.1. *Erbarme dich*¹⁵⁸

<i>Erbarme Dich</i>	?	Générique
	Off	119 à 121

L'air apparaît une première fois dans le générique comme on l'a indiqué dans le découpage. On aura remarqué que ce premier morceau de musique commence après les 24 premières secondes du générique par une ouverture au noir sur le tableau. Il est donc associé étroitement au tableau lui-même, rencontre de deux génies artistiques : Bach et Léonard de Vinci auxquels Tarkovski rend implicitement hommage. La fin du morceau est mixée avec des sons de vagues et de mouettes, juste avant le travelling vertical sur la même peinture qui ne reprend plus que ces bruits de la nature, la musique ayant cessé. Il n'y a plus de titrage, mais seulement le tableau dont on observe un détail. Cette première apparition musicale a une certaine importance puisqu'elle se retrouvera non seulement au générique, mais aussi dans les trois derniers plans du film (119 à 121), comme un rappel de ce qui était présent dès les premières images.

D'inspiration italienne, l'air est chanté dans la *Passion selon saint Matthieu de Bach* après que l'apôtre Pierre a renié Jésus (cf. Mc 14,72). Il évoque aussi la tonalité générale du film, qui est celle du regret amer, du désespoir d'Alexandre et d'autres personnages, mais aussi celui de l'innocence (ou de sa nostalgie), thèmes que nous retrouverons dans le film après la catastrophe. Il y a, comme en réponse à l'événement que Tarkovski décrira, la compassion et la miséricorde divine contenues déjà dans ce qui est, non pas seulement la supplication de l'apôtre, mais celle de toute âme endolorie par le péché commis. L'aria, de plus, est chanté par une voix de femme, ce

¹⁵⁸ « *Erbarme Dich, mein Gott, um meiner Zärhen willen ; schaue hier, Herz und Auge weint vor dir bitterlich* » (« Aie pitié de moi mon Dieu, pour mes larmes. Regarde, mon cœur et mes yeux pleurent amèrement »). Ce à quoi le Chœur répond tout de suite après, partie non reprise par le cinéaste dans le générique : « *Bin ich gleich von dir gewichen, stell' ich mich doch wieder ein ; hat uns doch dein Sohn verglichen durch sein' Angst und Todespein. Ich Verleug'ne nicht die Schuld, aber deine Gnad' und Huld ist veil grösser als die Sünde, die ich stets in mir befinde* » (« Si je t'ai abandonné un moment, je reviens pourtant bientôt près de toi. Semblable à nous par sa peur et l'angoisse de la mort, ton fils nous a délivrés. Je ne nie pas ma faute, mais ta grâce est plus grande que le péché »). La réponse du Chœur est éloquente et atténue l'extrême gravité des sentiments ressentis par Pierre, elle agit comme une véritable profession de foi en la miséricorde divine dont le film est porteur.

qui peut évoquer la figure consolante de Maria dans le film. Elle peut aussi être considérée comme celle de tout un peuple qui se repent du péché, puisque le Chœur y répond.

A la fin du film, l'air commence au moment précis où Petit Garçon arrose l'arbre avec l'eau d'un des deux seaux qu'il a apportés. L'air se termine avec la fin du film par un long travelling vertical sur l'arbre en contre-jour. On l'aura compris, au motif du tableau s'est joint celui de de l'arbre desséché de l'apophtegme de Jean Colobos que l'enfant (dans sa naïveté, sa candeur, ou dans sa foi selon les interprétations) applique à la lettre. A la différence du plan 1, le plan 119 est pris d'un échafaudage, de même que le 120. Le 121, le dernier, le sera au pied de l'arbre, avant que la camera n'opère le travelling vertical avec une grue¹⁵⁹. On peut considérer d'abord que la première évocation d'*Erbarne Dich* dans le générique est purement illustrative puisque, à ce moment du visionnage du film, a priori, ni le tableau, ni la musique ne font partie de la diégèse. Comme la musique revient du plan 119 au plan 121, et comme une copie du tableau de Léonard apparaîtra plusieurs fois dans la diégèse du film, on peut éventuellement considérer que l'aria de Bach et le tableau du générique sont en *Off*. Tout dépend comment on comprend dans notre cas le sens du générique du film. Concernant les trois derniers plans, on est en tous cas tenu de mettre l'aria de Bach en *Off*.

5.3.3.2. Chants, cris (et flûte ?) pastoraux

Chant et cris de bergère	Off HC In	2 à 6.11.57 à 62. 95 à 100 (Otto : 25). 62.67.78. 119. 118
Flûte de bergère ?	Off	117 ?

Dans l'ordre d'apparition des parties musicales et chants, il y a ensuite des sons associés à la vie pastorale du centre de la Suède, que nous avons regroupés sous l'intitulé « chant de la Bergère »¹⁶⁰ dans notre découpage son. Cela peut consister aussi en de brefs cris, appels, onomatopées et autres modulations sonores de la voix. Ce son est présent, à des degrés divers, dans 24 ou 25 plans (sur 121)¹⁶¹. Comme

¹⁵⁹ On peut voir ces détails sur des photos du tournage. PCMS, p. 190-191.

¹⁶⁰ *Locklåtar från Dalarna och Härjedalen* indique le générique (3'51''). Dalarna se traduit par Dalécarlie. La région est au centre historique de la Suède, entre le *Värmland* et le *Jämtland*. *Härjedalen* est une région contiguë au nord de la Dalécarlie, faisant partie du *Värmland*.

¹⁶¹ Le son de la flûte au plan 117 est plus difficile à déterminer.

on a pu le voir dans le tableau, il recouvre plusieurs scènes et séquences et suit donc un autre ordre de découpage.

Ainsi, dans la première partie du film jusqu'à la catastrophe, il apparaît pendant toute la scène 2, au début de la 3 et pendant le premier plan autonome (plan 11). Ensuite brièvement au plan 25 qui fait partie de la scène 5 soit dans sept plans (sur 28). Ce chant est intermittent et on peut remarquer qu'il apparaît d'abord en *Off* (seul le spectateur l'entend), au moment où Petit Garçon s'éloigne et disparaît. Alexandre évoque alors au plan 3 les graves risques qu'une vie spirituelle atrophiée fait peser sur la civilisation. Et le chant se poursuit jusqu'à ce qu'Alexandre découvre que l'enfant a disparu. Le chant introduit dans le film inquiétude et souci, angoisse même, en tous cas mystère et, par son caractère étrange et indiscernable (on n'en voit jamais la source), la présence d'un monde spirituel au-delà du rationnel. Il apparaît à un moment crucial pour Alexandre, sans même qu'il s'en rende compte, puisqu'un accident va avoir lieu avec l'enfant. Justement à ce moment-là le chant s'arrête : une trop grande violence le rend imperceptible, à moins qu'il ne faille approfondir le silence avant et pendant la catastrophe comme un signe du divin qui se retire. On retrouve la présence de ce chant au plan 11, que nous pouvons considérer comme un premier insert, première image d'un cauchemar apocalyptique. Ce sera encore le cas plus loin dans le film : la présence de ce chant accompagne de manière privilégiée les rêves d'Alexandre.

Mais l'important est ici : Tarkovski utilise progressivement le chant pour le faire entrer dans la diégèse du film et lui donner un autre statut, clairement spirituel. Le premier à entendre un cri de la bergère est Otto, au plan 25. Il s'arrête et écoute. Le son ne dure que quelques secondes. Il l'entend deux fois, un peu plus longuement la deuxième fois, comme s'il s'agissait d'un apprentissage ou d'une façon de s'y habituer. Parmi tous ceux qui sont dans la pièce, il est le seul à entendre le chant. On ne s'en étonne pas trop puisqu'Otto vient de dire qu'il collectionne des événements inexplicables qui renvoient au surnaturel. Le chant est *hors-champ* pour Otto, forcément *Off* pour les autres si cela a du sens, ou *hors-champ* pour eux sans qu'ils le sachent, seul le spectateur en est témoin. Tout de suite après, Otto s'écroule (c'est le deuxième accident, après celui de l'enfant) et attribue sa perte de connaissance à la présence d'un mauvais ange, que l'on peut difficilement relier cependant à la voix qui chante. Peut-être celle-ci *prévenait-elle* de ce qui pouvait arriver ? Ecoute-t-on les présages, les

voix qui murmurent ? Est-on seulement capable de les entendre (manifestement non) ?

Seul l'état de sommeil semble ne pas constituer un frein pour entendre le chant de la bergère. Lorsqu'Alexandre s'endort au plan 57, scène 11 dans la nomenclature de Metz, après avoir prié Dieu, le chant se fait directement entendre, pendant toute la durée du rêve, jusqu'au plan 63, qui évoque à nouveau la catastrophe par le bruit du passage des avions à réaction. Pendant le rêve il apparaît même qu'il en cherche l'origine, c'est particulièrement clair au plan 62. Mais on pourrait tout aussi bien dire qu'il cherche Petit Garçon, de telle sorte que ce chant pourrait être lié à l'enfant, chant qui évoque l'ange gardien d'un enfant, ou tout autre esprit gardien (c'est un chant de « bergère » ne l'oublions pas). Cet « esprit » parlerait une langue inconnue ou connue par de seuls initiés. Ce chant guide en tous cas Alexandre dans sa marche vers l'enfant jusqu'à ce qu'il le trouve, juste avant le passage des avions.

L'insistance d'Otto vis-à-vis d'Alexandre pour qu'il rejoigne Maria et passe la nuit avec elle introduit aussi un mystère. Voilà que le chant se fait entendre au plan 67, scène 12. Cette fois-ci, non seulement Otto l'entend, mais aussi Alexandre : « On aurait dit de la musique » (83'). Alexandre commence à percevoir la voix qui vient d'un autre monde. Il se pourrait aussi que ce soit la « voix » qui « s'incarne » progressivement, en étant perçue par deux personnes cette fois, unies dans le commun destin de sauver l'humanité. Cette fois elle n'est plus liée à l'enfant, mais à Maria, comme au plan 78.

Pendant ce dernier plan, Alexandre tombe de son vélo alors qu'il rejoint Maria. Peu après, il entend la voix, mais au lieu que cela l'encourage à poursuivre, il repart en arrière. Puis un nouveau cri bref le fait à nouveau changer d'avis. Il reprend alors la route. Cette fois, il est clair que la voix est associée à Maria, comme si c'était elle la bergère, elle qui appelait Alexandre. Lorsqu'il arrive devant chez elle, un troupeau de moutons passe en effet devant la maison, deux fois. Des aboiements de chien confirment qu'il y a troupeau, et donc bergère non loin...

Le plan 94 donne un statut tout particulier au chant : après un nouveau passage des avions à réaction, il retentit à nouveau. Cette fois, ni Alexandre ni Maria ne réagissent au chant, qui est comme « fondu » dans un arrière-fond sonore de catastrophe. Mais Alexandre et Maria se retrouvent en lévitation et tournent sur eux-mêmes : le

monde « spirituel » et le monde « réel » n'en font plus qu'un à travers l'homme repentant et la femme qui sauve (cf. la thématique de l'aria de Bach). C'est le moment aussi où la flûte japonaise se mêle au son du chant de la bergère, allégorisant les deux personnages dont « l'âme musicale s'unit ». Il y a une vraie fusion de sons qui va durer pendant tout le troisième rêve d'Alexandre jusqu'à son réveil où l'on n'entendra plus que la flûte seule.

Après l'incendie, à la séquence 4, dans les derniers plans du film (117 à 119), les cris et chants de la bergère se font entendre pendant que Petit Garçon porte des seaux et que Maria roule à vélo dans la campagne. Pour la seule et unique fois, le chant peut être associé à une bergère qui mène des vaches au loin, en arrière-plan, donc dans le champ (*In*). Finalement le chant sera entré complètement dans la diégèse du film pour faire partie du décor : le processus d'historicisation, ou d'incarnation est arrivé à son terme. Le « Verbe » (ici le chant) s'est fait chair. Tarkovski peut aussi, comme on le verra ailleurs, jouer avec l'idée d'une normalisation de ce qui, autrefois, paraissait spirituel. L'idée est que la place normale du spirituel est d'être fondue dans le réel, au point que cela en devienne « naturel », indiscernable. Quoi qu'il en soit, et pour une dernière fois, Petit Garçon arrose l'arbre sous les cris de la bergère. Rien ne dit qu'il l'entende ou non, cela n'a pas d'importance – si on considère que la question n'ait vraiment été aiguë que pour Alexandre, le « sourd » dans l'affaire, tandis qu'elle serait naturelle pour Petit Garçon. L'aria prend le relais des « cris » accompagnant un travelling sur l'arbre, ultime incarnation de la voix (des anges ?) dans l'art... L'aria emplit tout l'espace sonore, à l'image des icônes dans *Roublev*, voix spirituelle et féminine d'une humanité redevenue spirituelle. Le spectateur y est lui-même convié. Le film n'était-il qu'un prétexte pour faire redécouvrir l'importance d'écouter la voix intérieure en chaque homme, la voix de sa propre âme ?

5.3.3.3. La flûte japonaise

Flûte japonaise	Off	33. 96 à 100 (?) 117 (?)
	In	38. 100. 101.113.
	HC	34 à 37. 115. 116

On l'aura deviné : l'apparition et la disparition du son de la flûte japonaise font intégralement partie de la diégèse et de l'univers du film qui comporte une dimension de spiritualité japonaise et signale en

même temps la vie spirituelle d'Alexandre qui se prépare au sacrifice. Les allusions à la culture japonaise sont nombreuses, surtout à la fin du film : Alexandre plante un *ikebana* (plan 1), met un *haori* avant d'exécuter son sacrifice (plan 105). Marta dit : « Tu sais, ce matin, en apportant le café, j'ai mis de la musique, mais il n'a pas voulu entendre ses chers Japonais : il a éteint. Il dit qu'il était japonais dans une autre vie ». Ce à quoi Victor répond : « Ça répond sans doute à un besoin profond » (plan 109). On apprend encore qu'Alexandre et Petit Garçon partagent une passion pour le Japon, ce qui expliquera plus tard le fait qu'il arrosera l'arbre « japonais ».

Mais c'est surtout la récurrence d'airs de flûte japonais qui impressionne. Le premier moment d'apparition du son se situe au moment où Maria rentre chez elle, à la fin du plan 33. Ce son prépare directement au plan suivant : après l'accident de Petit Garçon, on découvre sa chambre, en NB, comme si elle faisait partie du rêve d'Alexandre. Petit Garçon dort. Mais la flûte continue à jouer dans les plans qui suivent et accompagne la marche d'Alexandre jusqu'à son bureau où il éteint le *deck*. Si l'apparition du son est bien en *Off* tandis que Maria s'éloigne, il devient *HC* dans la chambre de l'enfant, et *In* lorsqu'on voit Alexandre éteindre le *deck*. Il s'agit du même processus que pour le chant de la Bergère : la source s'identifie de plus en plus clairement, jusqu'à faire partie de la diégèse, ici très rapidement. Éteindre l'appareil signifie pour Alexandre laisser la place à une autre voix qui retentit dans la maison et qui annonce la catastrophe, la voix du monde, celle de la mort.

Comme pour le chant de la bergère, mais d'une moindre façon, l'écoute de la flûte correspond à la voix intérieure d'Alexandre, à la différence qu'ici, c'est lui qui la régule. Comme on l'a signalé, la flûte se fait à nouveau entendre à partir du plan 96, mêlé au chant de la bergère tandis qu'Alexandre et Maria sont en lévitation. Comme on sait que la flûte a une source diégétique, on se demande : qui a allumé l'appareil ? Alexandre est-il chez Maria pendant ce temps-là (son *Off*) ou est-il déjà chez lui, en train de rêver (son *HC*) ? Cela peut aussi suggérer qu'à partir du moment de lévitation, toute spatialité et toute temporalité ont cessé provisoirement d'exister : le son peut aussi bien venir de la mémoire d'Alexandre que d'une association de la réalité surnaturelle vécue avec Maria, ou d'un sentiment intérieur dans l'âme d'Alexandre, que de sa chambre... Ce n'est qu'à son réveil, au début de la scène 14, qu'Alexandre va éteindre lui-même la chaîne hi-fi. Cette impossibilité de dire si le son de la flûte est *HC* ou *Off* ouvre

cependant une piste intéressante : le son accompagne le drame intérieur du philosophe, il exprime les tourments de son âme jusque dans ses rêves. L'apparition du son correspond à un besoin spirituel profond d'authenticité et de simplicité, d'enracinement dans la nature, de transgénérationnel qui anime la vie humaine, « chant » de l'âme.

Il va lui-même allumer « ses chers japonais » une dernière fois (plan 115). On aura remarqué que jusqu'ici il n'a fait qu'éteindre (deux fois). A chaque fois, il s'agissait de se concentrer sur un problème qui requérait toute son attention : l'annonce de la catastrophe atomique et la question de savoir si le temps était vraiment revenu en arrière. Si la chaîne hi-fi fut deux fois allumée pendant le récit, c'est une première fois par une cause qui nous échappe, puisque le son est apparu en *Off* tandis que Maria s'éloignait de la maison, et une deuxième fois par Marta qui dit explicitement l'avoir fait au plan 106. Deux femmes, notons-le. Le moment pour lui d'écouter à nouveau la musique correspond au moment où « tout est accompli » : il a mis le feu à la maison. Il n'a plus qu'à observer le silence et se laisser emmener en ambulance. Le long plan 116 nous fait entendre encore la flûte, mais cette fois, le son d'un lieu, de la maison qui brûle, comme si la maison aussi avait une âme. Le son de la flûte s'éteint progressivement, en *Off* : la question est posée au spectateur, qui perçoit avec évidence le drame de l'homme, séparé de son lieu de vie.

Un dernier plan reste peu discernable sur le plan musical, le plan 117 : juste après l'incendie, tandis que Petit Garçon porte les seaux vers l'arbre, une flûte se fait entendre. Cette flûte, très discrète (on dirait plutôt un pipeau), est malaisée à identifier. Le contraste est total avec l'ampleur du son de la flûte japonaise au moment où Alexandre allume la chaîne hi-fi. On pense plutôt à une petite flûte jouée par des bergers. Evoque-t-elle la fragilité de l'enfant ? Dernière réminiscence de ce qui relie Alexandre à Petit Garçon ? Est-ce l'idée que du père au fils, un fil reste noué, comme un air de flûte fragile et discret ? Bientôt ce son ténu fait place à des cris pastoraux, comme ceux de la bergère, qui n'ont plus rien de discret ni de mélodieux, qui eux-mêmes feront place à l'aria de Bach...

5.3.4. Bruits de la nature

5.3.4.1. Vagues et mouettes

Mouettes	Off HC	Générique 18 à 20
Vagues	Off HC	Générique 1.13.14.17.18.19.21.22.50.51. 53.68-79.101.102. 104 à 112

Comme on peut s'y attendre de la part du cinéaste, la dimension de la nature est très présente dans le film et accompagne de nombreuses scènes. Comme l'action se situe sur une île, et que la maison est construite non loin du rivage, il est tout naturel que l'on entende mouettes et vagues. Tarkovski nous plonge dans ce climat maritime dès la fin du générique. De manière particulière, les vagues, le ressac enjambent nombre de scènes. On les retrouve dans 34 plans. Tous les sons de vagues sont *HC* et constituent une sorte de fond sonore qui baigne les scènes où ils sont présents. On les retrouve en particulier dans les plans 68 à 79 : le bruit du ressac joue comme un appel à prendre le large, à s'évader ; le salut est dans la nature : les scènes se passent la nuit, c'est le moment où Alexandre se décide à rejoindre Maria et se dérobe à ses amis « raisonneurs » qui, même avec explication, ne pourraient pas comprendre sa démarche.

5.3.4.2. Tonnerre et vent

Tonnerre	HC	1.2.7 à 10
Vent	In HC	2.à 6.44.102.103. 106 à 109. 12.51.74.

Le tonnerre est un motif puissant au début du film, dès le plan un. Il fait partie des signes annonciateurs de la catastrophe à venir. De fait, le son se fait entendre une première fois au moment où Otto prononce les paroles « on meurt... ». On retrouve le tonnerre au plan deux lorsqu'Alexandre évoque la découverte de la maison un jour d'orage et de pluie, cette maison que, plus tard, il brûlera... Il est surtout présent aux plans 7 à 10 pour accompagner le drame de la chute et de la blessure de Petit Garçon, bousculé par son père : deux coups de tonnerre prolongés illustrent le drame.

Le vent, comme les vagues, attribut maritime par excellence, est très présent, comme dans d'autres films de l'auteur (*Miroir*). On le

retrouve dans 15 plans de manière très audible et dont les effets sont parfois visibles. En effet, à la différence des vagues, dont le son est toujours *HC*, le vent, par son action sur la nature ou les objets est parfois *In*. C'est le cas par exemple des plans 51 au moment où Alexandre se décide à aller sur la plage : le vent soulève les rideaux. Ou encore lorsqu'il fait bouger les volets de la chambre de Petit Garçon au plan 74. Les nombreux voiles, rideaux autour des fenêtres et hors de la maison, y compris les nappes, suggèrent l'omniprésence du vent qui englobe tout avec douceur. Une écoute plus attentive et systématique de la bande son montrerait aisément que le bruit de fond du vent englobe de très nombreux plans, beaucoup plus que ceux que nous avons notés.

5.3.4.3. Eau qui coule

Eau qui coule	In	11.59.
	HC	24.58.60 à 62.76.81.

L'eau qui coule peut avoir, dans le film, deux sources. Une source est banale : c'est l'eau que l'on entend dans la cuisine lorsque Julia s'y trouve (plan 24), ou celle du rivage (plan 76), ou encore celle que Maria verse sur les mains d'Alexandre (plan 81). Une autre source intrigue, c'est l'eau qui coule, la plupart du temps *HC*, dont on cherche instinctivement l'origine : est-elle humaine ou naturelle ? Cette eau est souvent un motif pour jouer avec le mystère ou la dégradation des constructions humaines par le temps et la nature. Ainsi l'eau que l'on entend au plan 11, et qui fait suite à un grondement sourd, dévoile progressivement son origine par un *revelation pan*¹⁶². L'eau qui coule goutte à goutte est ainsi associée aux ruines, comme dans les films précédents de Tarkovski ; c'est la nature qui reprend ses droits, qui s'infiltré dans toutes les constructions humaines, lesquelles se désagrègent avec le temps. Tous ces plans sont liés aux rêves d'Alexandre. Qu'on le veuille ou non, la nature reprend ses droits, y compris dans l'existence humaine ruinée par la technique et la science.

¹⁶² M. CHION, *La maison où il pleut*, p. 52.

5.3.4.4. Martinets noirs

Martinets noirs	HC	13.14.17.19 à 21. 23. 101.102.112.115.116
-----------------	----	--

Ces oiseaux que l'on confond souvent avec des hirondelles volent autour de la maison à intervalles réguliers dans deux séries de plans. Ils sont toujours *HC*, on ne les voit donc jamais, mais on entend leurs cris et piailllements. Associés à la maison elle-même, ils suggèrent le caractère « normal » de la situation : avant la catastrophe, ou après le réveil d'Alexandre qui constate que tout a retrouvé sa place comme avant. Avec ses efforts pour vérifier qu'il y a de l'électricité, que la tonalité du téléphone est présente, les martinets noirs sont un motif d'apaisement, et indiquent une fois encore le besoin de communion avec la nature qu'éprouve Alexandre en ayant choisi cet emplacement pour sa maison.

5.3.4.5. Bruits de flammes et d'incendie

Feu	In	112.116
	HC	113 à 115

Comme on pouvait s'y attendre, le feu est aussi un élément bien présent comme dans d'autres films de Tarkovski. Ici l'origine est bien humaine puisqu'Alexandre met le feu à sa maison. Au plan 114, on en voit le reflet sur le visage d'Alexandre et même ses vêtements semblent agités par l'air chaud ambiant. Le feu est particulièrement lié au motif sacrificiel, comme on l'avait déjà vu dans *Nostalghia* (Domenico s'immole par le feu), puisqu'Alexandre « sacrifie » sa maison en la brûlant, c'est aussi un motif apocalyptique qui répond en quelque sorte au bombardement atomique par une substitution : à la place de la « maison commune européenne », c'est celle d'Alexandre qui brûle.

5.3.5. Bruits d'origine humaine directe

Certains bruits et sons d'origine humaine ont une incidence sur la compréhension du film. Il est à noter que les voix ont été postsynchronisées par Owe Svensson en studio chez lui ou au

Filminstitutet, le lieu de tournage étant situé dans une réserve naturelle d'oiseaux rendant impossible la prise directe¹⁶³.

5.3.5.1. Le grondement et le passage des avions à réaction

Grondement et passage avions à réaction	HC	11. 28 à 30. 63 à 65. 93 à 95
---	----	-------------------------------

Il y a d'abord le grondement de l'approche ou de l'éloignement des avions à réaction. Trois séries sont discernables, hormis le plan 11, premier rêve d'Alexandre où l'on n'entend que le grondement d'un passage d'avions qui s'éloigne.

La première série se passe clairement en temps réel : les avions passent au-dessus de la maison d'Alexandre tandis que celui-ci est absent (à moins d'imaginer que la catastrophe soit elle-même un rêve, ce que nous discuterons plus loin). Ce sont les plans 28 à 30. Le passage se fait toujours de la même façon : grondement qui s'approche, passage des avions (bruit des tuyères), grondement qui s'éloigne. Le plan 30, où on entend les avions s'éloigner, curieusement Alexandre n'y fait aucunement attention.

La deuxième série commence par un grondement sourd au plan 63, qui devient à nouveau un hurlement de tuyères jusqu'au plan 68 qui voit Otto passer la rambarde. S'il commence à la fin du second rêve d'Alexandre, et continue pendant son réveil, il se prolonge jusqu'à l'arrivée d'Otto. On peut penser que c'est précisément le cauchemar qui réveille Alexandre, mais la bande son continue jusqu'au plan sur l'ombre d'Otto, ce qui induit une hésitation : le son est-il *Off* ou *HC* dans ce cas ? S'il entend dans son rêve un son qui, en fait, fait partie de la réalité, il est *Off*. Dans ce cas, en se réveillant, il devient *HC*. Mais on peut imaginer le contraire : si le son entendu dans le rêve en fait partie, il est purement subjectif, il est alors forcément *HC* dans le rêve et *Off* lorsqu'Alexandre se réveille. Le fait que le son chevauche deux phases, à la fois de sommeil et de réveil, prête donc à confusion. On a ici un exemple de ce que Tarkovski appelle l'art poétique du cinéma : il ne s'agit pas de scinder, en art, réel et rêve : le rêve peut être plus « réel » que la réalité : plus dense,

¹⁶³ Voir M. CHION, *Andreï Tarkovski*, p. 86. A l'origine, entretien de Larry Sider avec Owe Svensson, publié dans la revue *The School of Sound*. Traduit par M. Chion.

plus vrai, plus profond¹⁶⁴. La réalité, quant à elle, est comme une idée qui a pris forme... Son et image interagissant évoquent l'étroitesse des liens entre le matériel et le spirituel qu'il serait vain de séparer.

La troisième série, celle où Alexandre est prêt à se suicider en se tirant une balle dans la tête, commence (plan 93) par un grondement. La maison de Maria tremble. Elle se précipite sur Alexandre pour empêcher le coup fatal, puis les avions passent. Comme dans la série précédente, mais de manière plus claire encore, ce troisième et dernier passage évoque l'état mental du philosophe et l'acte désespéré qu'il est prêt à commettre, comme une extériorisation de ce qui se passe en lui¹⁶⁵. En mettant en relation les trois passages et le grondement du plan 11, on voit se dessiner une « désincarnation » de la catastrophe comme tragédie universelle au profit d'une intériorisation toujours plus grande de l'événement chez Alexandre, comme si elle passait de l'extérieur à l'intérieur du personnage, comme une tragédie personnelle. Le plan 11 suggère même qu'elle a peut-être toujours eu une dimension intérieure, quels que soient les événements historiques, Alexandre rêvant (rêve prémonitoire) ce qui va se produire. Mais ici la subjectivité du personnage englobe l'histoire et pas l'inverse. Les coups de tonnerre qui accompagnaient la chute de l'enfant annonçaient les grondements et le passage des avions à réaction¹⁶⁶. Ce n'est plus le cas maintenant : le bouleversement est interne au personnage. Autre indication : le sang sur la vitre du plan 11 est celui de Petit Garçon comme on l'apprend au plan 97. La chute de l'enfant provoque un traumatisme mental chez Alexandre, qui ne s'en remet pas et finit par voir l'enfant « mort ». Ce n'est pas qu'il exagère à outrance ce qui peut arriver à son fils. C'est qu'il mesure le caractère impitoyable d'une catastrophe qui anéantit les petits, comme il le dira dans sa prière. Les plans 11, 62 et surtout 97 sont tous en lien avec la catastrophe atomique. Alexandre et Petit Garçon y sont étroitement liés : l'enfant est présent dans tous les rêves de son père comme un indice de l'humanité innocente qui périt par la faute de quelques fous.

Le passage des bombardiers évoque à chaque fois un degré supplémentaire d'un mal qui s'aggrave. Premier passage : l'annonce

¹⁶⁴ Voir le point 1.3.5.

¹⁶⁵ Comme la catastrophe atomique incarnait l'état mental d'Adélaïde selon Tarkovski.

¹⁶⁶ On retrouve le même procédé dans *Take Shelter* de Jeff Nichols (2012-121'). Dans ce film, le personnage, Curtis, occupé à un trou de forage avec son ami et compagnon de travail, entend, seul, trois coups de tonnerre déchirants et s'enfuit dans la panique, laissant son compagnon de travail stupéfait. Ils annoncent le drame futur.

de la déflagration atomique ; deuxième passage : le drame apocalyptique d'une relation père-fils brisée ; troisième passage : le désespoir qui conduit au suicide. Les trois passages peuvent encore se comprendre comme suit : puisque seul le premier est indubitablement diégétique et les deux autres de l'ordre du rêve (inserts), images de l'esprit d'Alexandre, on peut considérer que le réalisateur associe drame familial et drame cosmique. Ce n'est que dans le rêve qu'il envisage le pire : la mort prochaine de son fils, comme une révélation de ce qui était seulement pressenti mais qu'annoncent ces « anges de la mort » que sont les avions à réaction.

5.3.5.2. La voix de la télévision et le téléphone

Voix télévision	HC	36 à 43.
Téléphone	HC	43. (52). (102).116.

Le téléphone, comme il se doit dans un tel film, sert d'abord à vérifier si une communication avec l'extérieur est possible. Au plan 43, un téléphone sonne au studio du présentateur qui annonce la catastrophe à la télévision. Personne ne répond. Au plan 52, Otto est le premier à vérifier s'il y a toujours une tonalité, pour constater que non : « Le téléphone est mort », dit-il. Alexandre fera la même chose et téléphonera, plan 102, pour entrer en communication avec un certain « Martin ». Ce qui le convainc que la liaison est rétablie. Mais Tarkovski fait aussi tout à coup sonner le téléphone pendant l'incendie de la maison. On ne voit pas l'appareil, peut-il sonner au milieu des flammes ? Et qui peut bien appeler à ce moment-là ? On se rappelle alors que le réalisateur avait fait sonner deux fois un téléphone dans un bâtiment abandonné de la *Zone*, dans *Stalker*. Qui peut appeler, dans *Sacrifice*, à ce moment-là ? Même si l'effet peut évoquer quelque chose de surnaturel, ici c'est plutôt la coïncidence entre la sonnerie et l'incendie qui étonne : ce n'est pas l'incendie qui empêche la communication, le téléphone sonne justement au moment de l'incendie, comme pour avertir des conséquences, même si ni Alexandre, ni personne ne peuvent répondre... c'est trop tard. Encore quelque chose d'explicable dont Tarkovski aime parsemer son film.

La voix de la télévision – on ne verra jamais le présentateur ou l'interviewé contrairement au scénario littéraire – s'entend des plans 36 à 43. Par une belle mise en scène, le réalisateur fait s'approcher Alexandre de la source du son, augmentant le caractère dramatique de la situation. Il est seul avec Otto au départ et discute sur le caractère

effrayant du tableau de Léonard. Otto s'en va. Alexandre entend la voix, éteint la musique japonaise, descend à la salle à manger, et retrouve tous les autres personnages hormis Maria (logiquement). Tout cela se fait avec une certaine lenteur ; seul Alexandre semble déconnecté des événements qui se produisent (comme il l'était au moment du premier passage des avions à réaction). Tous les autres personnages sont absorbés par les commentaires de l'homme de la TV. Le téléphone sonnera au dernier plan (plan 43), peu avant que l'émission soit brusquement interrompue. Cette voix anonyme, qui fait penser à celle d'un Chef d'Etat (« Chers concitoyens... », plan 42), commente les conséquences du désastre, et évoque brièvement une « base de lancement de missiles ». Elle prévient que la liaison peut être interrompue à tout moment. Le sujet principal est de ne pas céder à la panique. Comme tant d'autres événements dans le monde, c'est désormais la télévision qui l'annonce et non plus un être humain à un autre. Après la fin de l'émission une véritable crise se déclenche pour chacun des personnages. L'inquiétude suscitée par le premier passage des avions à réaction se trouve confirmée par la voix : une guerre nucléaire s'est déclenchée en Europe.

5.3.5.3. Pièces qui roulent

Pièces qui roulent par terre	HC	44.57.
------------------------------	----	--------

Enfin mentionnons un détail qui peut frapper le spectateur. Par deux fois, Tarkovski fait rouler une pièce de monnaie sur le sol, aux plans 44 et 57. On se rappelle une même scène dans *Nostalghia*, lorsque Gorchakov découvre sa chambre d'hôtel juste en face de la piscine que Domenico lui enjoindra, plus tard, de traverser pour sauver le monde. Il y a comme « un prix à payer », pense-t-on de prime abord à être à tel endroit, à tel moment. Des frontières invisibles sont-elles traversées, qui demandent rétribution, évocation peut-être lointaine des pièces que l'on mettait sur les yeux des morts dans l'antiquité pour leur donner de quoi payer leur passage aux portes des Enfers ? Nous gageons plutôt que ces pièces qui s'échappent spontanément des poches de leurs propriétaires, et que ceux-ci ne ramassent pas, évoquent l'inutilité foncière de l'argent dans les circonstances qu'ils vivent.

De la même façon, aussi bien dans *Stalker* que dans *Sacrifice*, des pièces de monnaies éparses dans des flaques, ou enterrées et enveloppées de tissu indiquent leur inutilité, leur oubli par leur

propriétaire, morts sans doute, leur déclassement dans l'échelle des valeurs dans un univers hors temps. La *Zone* comme le rêve sont des lieux qui évoquent un autre univers, fictif, imaginaire, lieu de vérité et de jugement où il est impossible de se comporter comme dans le monde. D'autres objets tombent ou se fracassent, suite au passage des avions à réaction, ou à l'incendie que provoque Alexandre. Par exemple, ce récipient en verre rempli de lait qui tombe du buffet dans le salon au plan 29. On aura peut-être remarqué que le livre ouvert face contre terre dans le lait ne se trouvait pas là dans le plan précédent, ni même une sorte de cadre devant le buffet, lui aussi par terre. Erreur de script ou brusque « apparition » d'objets-signes de la culture censée nourrir (comme le lait ?) l'esprit humain et jetés bas, au sol, objets désormais vains et dérisoires...¹⁶⁷

5.3.6. Bruits d'origine humaine indirecte

De fabrication humaine, certains sons jouent un rôle important. Ils sont programmés pour le faire (pendule, corne de brume) ou ils surgissent inopinément, soit par un déséquilibre (porte qui s'ouvre toute seule), soit suite à un tremblement mécanique (verres qui tintent ou objets qui se brisent). Les pièces de monnaie et autres objets qui tombent pourraient être ramenés dans cette catégorie, la séparation entre les deux n'étant pas évidente.

Ces sons ne jouent pas un rôle dramatique particulier, mais ponctuent le film d'un élément à la lisière de l'explicable ou du raisonnable. Ce sont des sons qui surgissent en quelque sorte par la bande en y ajoutant une touche d'énigme. Ils sont plus souvent *In* ou *Off* que les premiers, plus souvent *HC*.

5.3.6.1. Sonneries des pendules

Pendule		
1 coup	HC	13
2 coups	HC	67
3 coups	HC	88
Tic-tac (chez Maria)	HC	80 à 92

Trois pendules sonnent en trois lieux différents. La première, qui sonne un coup, est *HC* (plan 13). Alexandre discute avec Victor dans

¹⁶⁷ Nous n'avons pas trouvé de commentateur relevant cette particularité.

le salon. On ne prend pas garde à la sonnerie, car on ne voit pas quelle signification lui prêter. Les personnages eux-mêmes n'y font pas attention. Mais Victor dit : « Tu n'as jamais le sentiment que ta vie est un échec ? » (24'10''). Un coup : serait-ce une heure de l'après-midi ? Ce « gong » sonne comme pour éveiller l'attention.

Une autre pendule sonne deux coups (plan 67). Cette fois on se trouve dans le bureau d'Alexandre, qui vient de se réveiller en pleine nuit et ouvre à Otto lui annonçant qu'il « reste une chance ». Au moment où sonne le pendule (80'19''), Alexandre dit : « La lumière n'est pas revenue. J'ai dormi longtemps ? ». Otto fait un geste d'impuissance. Il est vraisemblablement deux heures du matin. Là aussi il y a « éveil », c'est plus clair : la catastrophe est toujours en cours, mais rien n'a été changé depuis la prière d'Alexandre.

Une troisième pendule, dans la pièce principale de la maison de Maria, se met à sonner trois fois. Alexandre le remarque explicitement et dit : « L'horloge sonne trois fois ! Nous n'avons pas le temps » (106'17''). La sonnerie du pendule fait une « césure » entre l'histoire racontée par Alexandre (le jardin saccagé de sa mère) et le but de sa venue qui devient soudain urgent. Il faut ajouter que, pendant toute la rencontre d'Alexandre et Maria, des plans 80 à 92, le tic-tac de la pendule se fait entendre : l'idée que le temps est compté, comme une sorte de compte à rebours s'impose. Il y a un caractère d'urgence : le temps s'écoule trop vite vis-à-vis de l'histoire, comme si le temps d'Alexandre était désormais connecté au destin de tous. Cette idée est renforcée par ce qu'Otto avait dit à Alexandre : il faut passer la nuit avec Maria, et la nuit touche peut-être à sa fin dans ces régions du Nord de l'Europe...¹⁶⁸ Ce qui interrompt le tic-tac, c'est le passage des avions à réaction, au moment où Alexandre ébauche le geste du suicide : l'heure du jugement sonne (en silence). On repense à la remarque de Victor au premier coup de pendule quelques heures plus tôt. La boucle semble bouclée, mais une « sortie » inattendue va empêcher le drame : le revirement de Maria. On peut néanmoins se poser quelques questions : Entre chaque coup de pendule, le temps s'est-il écoulé de la même manière ? On remarque que, hasard ou non, le timing du montage a fait comme « se comprimer » le temps, si une heure de film à peu près a été nécessaire entre le premier et le

¹⁶⁸ De fait à Visby, ville principale du Gotland, le soleil se lève à 3h 46' le 15 juin. On sait aussi que Tarkovski a tourné 1986 au Gotland de mai à juillet.

deuxième coup de pendule, seulement 26' entre le deuxième et le troisième. Ces 26' correspondent aussi au temps écoulé entre le début du film et le premier coup de pendule... Il y aurait là un indice d'une curieuse « réversibilité du temps ». Que s'est-il réellement passé entre les trois coups de pendule et son réveil ? Y a-t-il allusion aux trois coups qui précèdent le lever de rideau au théâtre ? Quoiqu'il en soit, comme pour le « chant de la bergère », il y a un mouvement d'incarnation du son : au troisième coup, Alexandre enfin le remarque.

5.3.6.2. Porte qui s'ouvre (ou claque) toute seule

Porte qui s'ouvre ou claque seule	In	15.17.63.105.
-----------------------------------	----	---------------

Deux portes s'ouvrent toutes seules, aux plans 17 et 105. Ce sont des indices possibles du goût de Tarkovski pour le paranormal et l'occulte. On peut y ajouter l'évocation de Maria comme *sorcière* et le mouvement de lévitation qui se produit entre elle et Alexandre, comme aussi le récit de la photographie de la mère avec son fils mort, ou les pièces qui roulent seules sur le parquet. Ces deux portes sont l'une celle du buffet, à l'évocation de l'arrivée d'Otto, et l'autre celle d'une penderie dans le bureau d'Alexandre au moment où il revêt son *haori*, juste avant de mettre le feu à sa maison. Deux moments qui supposent l'existence d'un autre monde : dans le premier cas, le monde surnaturel d'Otto, dans le second, le monde spirituel.

Mais il y a aussi deux portes qui claquent, et qui, en contrepoint des autres, ont une explication plus rationnelle, quoique toujours liée à des événements « choc ». La première est celle de la cuisine. Elle se referme brusquement à l'évocation d'Adélaïde qui tourmente toujours Alexandre (plan 15). Le vent a pu la fermer mais la coïncidence est étrange. La deuxième claque sur un mur de briques lorsque les avions à réaction passent à la fin du deuxième rêve d'Alexandre. Petit Garçon vient de fuir son père, qui l'appelle vainement. Le déplacement d'air du passage des avions a pu aussi la fermer. Dans les deux cas, on peut y voir un lien entre les tourments humains et ceux des objets, qui se déplacent par une sorte de télékinésie comme dans *Stalker*. Il est aussi flagrant que le claquement de la deuxième porte (plan 105) se fasse sur un mur de briques : signe de l'impasse dans laquelle se trouve Alexandre, que lui indique son rêve : ces portes n'ouvrent sur rien, au contraire, elles entravent la liberté, ou la rendent illusoire.

5.3.6.3. Verres qui tintent

Une autre série de sons intrigue : ceux des verres qui tintent en s'entrechoquant.

HC	27. 48 à 50
In	28
Off	53.63.65.92 à 95.

Ici encore nous voyons bien que l'emploi de ce son couvre des significations très différentes. On entend la première fois ce tintement à la fin d'un possible plan autonome, le plan 27, qui lui-même constitue une césure après la longue scène de l'histoire intrigante d'Otto. Que viennent ici faire ces sons, manifestement *Off* ou *HC* ? Le plan suivant (28) nous en dévoile le sens : révélation est faite qu'il s'agit d'un tremblement de verres à vin qui s'entrechoquent (mêlant des bruits de lustre, d'où le regard qui se lève de Julia). Ces tremblements accompagnent le passage des avions à réaction au-dessus de la maison. Mais ce son va accompagner aussi plusieurs moments importants de l'intrigue : au moment de la crise de nerfs d'Adélaïde, au moment où elle dit : « Ma chère petite fille », puis lors du second passage des avions dans le rêve d'Alexandre (plan 64) et encore au moment où Otto enjambe la balustrade (plan 65). A ce moment, des tintements sur la vitre prolongent le son des verres qui tremblent. Enfin, dernière série, le tintement se produit logiquement pendant le troisième passage des avions (plans 92 à 95). Dès le premier passage, le son est irrévocablement associé à un danger qui approche ou se produit. Le contraste est tel avec le son des réacteurs, qu'un contrepoint se manifeste : force et brutalité d'un côté, fragilité et vulnérabilité de l'autre. Comme la flûte japonaise, le son peut évoquer la fragilité de l'âme humaine. C'est en ce sens qu'on s'aperçoit de la présence de ce son à d'autres moments que celui du passage des avions : lors de l'élan de tendresse d'Adélaïde ou au moment de sa crise de nerfs.

Le tintement pendant l'enjambement de la balustrade par Otto peut aisément faire suite au passage des avions dans le plan précédent. Mais celui sur la vitre rappelle encore la discrétion d'un autre usage des objets, plus familier. On aura en effet peut-être noté que les plans qui précèdent le réveil d'Alexandre, y compris son réveil, s'accompagnent de tintements légers, bruits de cuillère (plans 97.99.100), ou tintement d'horloge (plans 100). A moins que ce dernier ne corresponde au tintement qui signale, dans les séances de

méditation, la fin de la séance (et ici au réveil d'Alexandre). Ces bruits familiers jouent un rôle apaisant, au contraire du tintement des verres associés aux vrombissements des réacteurs.

5.3.7. Conclusions

Comme on pouvait s'y attendre, les sons jouent un rôle très particulier. Leur emploi permet d'explorer toutes sortes de facettes narratives en dilatant l'espace de l'image (le monde *Off* ou *HC*) en l'associant à un monde spirituel. Tarkovski avait déjà expliqué en quoi la musique était pour lui un des arts les plus spirituels au monde. La musique joue un rôle particulier, l'aria de Bach soulignant au début et à la fin du film un certain climat, lié au repentir devant l'effroyable catastrophe et invitant à un changement de paradigme civilisationnel. La flûte japonaise et le chant d'une bergère de Dalécarlie et du Värmland soulignent l'omniprésence d'autres mondes à l'écran. Ils peuvent évoquer l'âme d'Alexandre ou celle de Maria, dilatée au monde invisible, un univers qui transparaît dans les rêves, mais pas seulement.

Les sons invitent souvent, dans la mesure où ils dominent l'image, à chercher un sens moins immédiatement dénoté dans le film : on ne peut en rester aux aspects structurels. Tarkovski n'emploie pas de sons redondants pour souligner l'intrigue, mais cherche à élargir le champ des perceptions possibles. Les sons ont aussi souvent quelque chose d'étranger à l'image (c'est particulièrement le cas au moment du dernier rêve d'Alexandre) comme s'ils avaient une existence propre, ou provenaient. Mais ils finissent par entrer en résonance avec les personnages et l'intrigue, jusqu'à « s'incarner » dans la diégèse et le champ de l'image (le chant de la bergère, le pendule, la flûte japonaise).

Un commentateur dit : « Nous avons voulu donner à entendre le son de l'univers tarkovskien. Le son de son âme qui tend à ne plus faire qu'un avec la terre dans sa plénitude »¹⁶⁹. C'est la visée même du réalisateur :

Il doit y avoir d'autres possibilités de travailler avec le son, qui permettraient d'être plus précis, plus fidèle au monde intérieur que nous essayons de recréer à l'écran. Et pas seulement au monde

¹⁶⁹ Ch.-H. de BRANTES et G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*, 4'04''.

intérieur de l'artiste, mais à ce qui est à l'intérieur du monde lui-même, à ce qui lui est essentiel et indépendant de nous¹⁷⁰.

5.4. Montage et césures

5.4.1. Montage

On a déjà vu que certains plans du film ne correspondaient pas à l'ordre du scénario littéraire. C'est le cas par exemple du plan 58 où Marta invite Victor dans sa chambre : dans le scénario littéraire il fait partie clairement de la diégèse. Alexandre surprend alors Marta à chuchoter dans le couloir. Dans le film, il est plutôt hors de la diégèse (premier plan du rêve d'Alexandre après qu'il eut prié Dieu). Nous avons déjà discuté de son statut. Tarkovski n'a donc pas respecté à la lettre la chronologie des événements décrits dans le scénario. Il est clair pour lui que le tournage prend le dessus sur le montage : « La figure cinématographique se crée pendant le tournage et n'existe qu'à l'intérieur du plan »¹⁷¹. Dans ce même texte, nous l'avons déjà signalé, l'auteur insiste sur le fait que ce n'est pas le montage qui crée le film, comme s'il procédait d'une mise en œuvre théorique et préétablie, mais la manière de donner vie au matériau filmique en respectant sa logique interne, la manière dont le temps se déroule dans chaque plan : « Par conséquent, le montage est un moyen d'assembler les morceaux en tenant compte de la pression du temps qui est présente en chacun d'eux »¹⁷².

Est-il possible de donner une idée concrète de la manière dont le matériau a été assemblé, et surtout la signification qui s'en dégage ? Sans aborder cette question systématiquement à travers tout le film, concentrons-nous sur la place des différentes césures.

5.4.2. Césures

Les césures sont le moment où, non plus la représentation, mais le fait de la représentation se donne à voir. Les césures entretiennent des liens avec l'énonciation dans le langage sémiologique. Les césures sont des suspensions, des changements de rythme, des coupures qui sont à distance de l'idée d'un cinéma comme *illusion* de la réalité (le cinéma se ferait alors oublier, et ferait oublier la vie). Les césures se

¹⁷⁰ TS, p. 189

¹⁷¹ FC, p. 34.

¹⁷² FC, p. 35.

présentent, plutôt que comme *représentation* de la réalité et de la vie, plus précisément, selon le mot tarkovskien, comme une vie ouverte à l'absolu, à laquelle le cinéaste se veut d'être fidèle au nom du réalisme de son art.

Tarkovski introduit des césures qui sont autant de moment de réflexion sur le récit du film et sur la narration. Par les césures, indissociables du montage, une architecture de l'écoulement du temps apparaît. Nous avons suffisamment côtoyé l'artiste maintenant pour nous rendre compte que les compréhensions et interprétations sont secondaires par rapport à la tension qui se crée entre le film et le spectateur, l'enrichissement personnel de celui-ci, qui déborde simplement les mots, les impressions et les interprétations « exactes ». Examinons différentes césures possibles.

La première césure se produit au plan 11 ; il s'agit du premier rêve d'Alexandre. Elle se double d'une ellipse temporelle indubitable. La seule présence du tunnel invite cependant à réfléchir à tout ce qui a été vu jusque-là : l'humanité, entrée dans un tunnel à la Fellini (ou sous la voûte vampirique à la Murnau), parviendra-t-elle à en sortir ? Le mouvement de la caméra, le noir et blanc indiquent en effet la direction d'une sortie où un mince filet d'eau annonce une valeur naturelle qui persiste à signaler le monde de la nature sans laquelle l'homme ne peut vivre (face au monde contemporain accidenté comme le véhicule à l'écran). La bande-son accompagne l'image par un passage progressif à l'écoulement de l'eau sur arrière-fond du chant de la bergère alors que paradoxalement c'est la bouche noire du tunnel et l'espace vide qui suscitent l'inquiétude. Le plan se termine cependant par une vitre qui reflète à la fois le ciel et laisse entrevoir le sol jonché de débris, et sur la vitre, une trace de sang. Celle-ci masque et divise en deux le clocher d'une église ou la flèche d'une tour se découpant sur le ciel d'un côté et de l'autre une maison. Une image fortement travaillée où différents plans se rencontrent et se confondent.

La deuxième césure commence au plan 30 (passage des avions à réaction), celui où Alexandre se penche et regarde la petite maison qu'ont construite Petit Garçon et Otto : ce plan est tout aussi difficile à comprendre que le plan 11, bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un plan autonome, mais le début d'une scène. La petite maison devait initialement figurer un « château » de sable fait par l'enfant dans le scénario littéraire, mais le réalisateur a préféré aller plus loin, en utilisant une maison en miniature, conforme à celle d'Alexandre, que

celui-ci regarde d'ailleurs tout en se penchant. De plus, sa « vraie » maison se reflète en même temps dans une étendue d'eau dans la même image. Le plan 31 poursuit l'ambiguïté du plan 30 par une parole énigmatique appliquée à la situation : « Wich of you have done this ? The Lords » (« Lesquels d'entre vous ont fait cela ? Les Seigneurs », en anglais dans la VO). Cette parole de Macbeth, dans la bouche d'Alexandre, devrait être adressée aux dirigeants du monde, puisqu'elle évoque la catastrophe atomique elle-même. Mais il n'a pas réagi au premier passage des avions à réaction. Deux mises en abyme se répondent, une spatiale (la petite maison) et une temporelle (la citation de Shakespeare) qui annoncent d'autres « reflets » ou réflexions de l'image à venir à travers les événements. Les plans sont aussi virés comme si le monde avait perdu ses couleurs naturelles, ce qui accentue la césure.

La troisième césure commence au plan 57 (prière d'Alexandre), et précède le plan 58, premier plan du second rêve. Si nous la mettons au plan 57 et non au 58, c'est qu'elle a une dimension plus narrative (ce qui touche au récit) que les deux premières, davantage liées à la narration (la forme du récit) au sens sémiologique des termes. La prière d'Alexandre, en effet, fait basculer le récit : le personnage prend sa vie en main et celle des autres, même s'il se rend fondamentalement dépendant d'un Autre (Dieu). Les deux premières césures évoquent le bouleversement spatio-temporel de l'expérience du mal ; celle-ci est une ouverture vers la grâce, dont la suite du récit nous montrera son actualisation selon une interprétation possible. L'entrée en rêve est plus longue que la première, et s'allonge encore dans l'éveil, effaçant les repères clairs ou conventionnels entre rêve et réalité. La prière peut elle-même introduire dans le rêve une rencontre avec le mystère. Notons en effet : le chant de la bergère, la prémonition de la maison de Maria et donc la future rencontre avec celle-ci, Petit Garçon entr'aperçu mais fuyant le danger qu'incarne son père.

Une quatrième césure se situe au plan 100¹⁷³ qui passe, à l'intérieur même du plan, du rêve à la réalité. Il fallait s'interroger sur

¹⁷³ Nous avons hésité avec le plan 97, l'entrée en lévitation d'Alexandre et de Maria dont il n'est d'ailleurs pas sûr que les protagonistes s'en rendent compte eux-mêmes. L'avantage eût été que, nous introduisant dans un monde surnaturel, censé manifester l'acquiescement de Maria à la requête d'Alexandre et donc aussi le salut de l'humanité, on eût pu considérer la suite comme acquise, la césure ouvrant le chapitre final du film. Mais nous avons préféré une césure plus

la réponse divine. Revenons un peu en arrière. La rencontre d'Alexandre et de Maria se faisait sous le signe du renoncement et de la pénitence (le silence [expression de la culpabilité] déjà consenti d'Alexandre), ensuite l'aveu (le récit du jardin saccagé), sans ignorer qu'Alexandre s'est laissé convaincre d'aller voir Maria et de « dormir » avec elle parce qu'il n'y a pas d'autre solution et qu'il n'a rien à perdre (obéissance). Il va d'ailleurs mettre dans la balance sa vie contre le *oui* de Maria. C'est ici que la topique de la réponse est décisive, celle du pardon, et pousse jusqu'au bout le « choix moral » des protagonistes. Le désespoir d'Alexandre le conduit en effet inévitablement à envisager le suicide en cas de refus : il n'y aurait alors plus aucun espoir (puisque, à ce stade, Dieu n'a pas répondu à la prière). Mais voyant à quel point Alexandre envisage le pire, Maria se décide à sauver cet homme (interprétant un drame familial). Cette réponse de Maria commence par être affective : elle le console de sa peine et le berce comme un enfant qu'elle tient contre elle, comme s'il venait de naître au monde, désorienté : « Qu'est-ce qui t'a fait une telle peur ? ». Il y a bien quelque chose de matriciel dans le cinéma tarkovskien¹⁷⁴, consciemment annoncé depuis le récit du jardin saccagé de la mère d'Alexandre... L'insistance, précédemment, de la jeune femme à demander comment sa mère a pu réagir devant ce spectacle, est un indice supplémentaire. Il était trop clair qu'Alexandre représentait à lui seul à ce moment-là l'icône de l'humanité qui saccage la planète entière au nom de la civilisation, mais désespère de s'en rendre compte.

Le fait que le réalisateur ait situé le passage sans discontinuer du rêve à la réalité, au plan 100, comme dans la *Vénus* du Tintoret¹⁷⁵, en jouant sur un avant-plan délimité par un rideau sombre, celui du rêve, et un arrière-plan éclairé, où Alexandre est endormi mais va se réveiller, est révélateur. Il nous dit d'abord quelque chose du sens de la profondeur de champ¹⁷⁶ de ce cinéma européen dont Tarkovski fait partie. Puis l'absence de limite, de *cut*, interroge une fois encore sur

narrative correspondant au réveil ultime d'Alexandre, clairement présent dans la diégèse. Restait alors la conclusion du film.

¹⁷⁴ « L'image prend sa source en un lieu maternel (matriciel) et a le pouvoir d'irradier en une dimension sacrée ». V. AMIEL, *Tarkovski, Andreï*, p. 674.

¹⁷⁵ Cf. D. ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 151 et sv. Il y a contiguïté (et non continuité) entre l'image de la Vénus et le palais vénitien où elle est censée se trouver. Il y a « tableau dans le tableau », ou même une sorte de scénario : la Vénus ne serait pas nue mais dénudée, comme sortie du « coffre ».

¹⁷⁶ Cf. V. AMIEL, *Champ-Contrechamp*, p. 141.

les différents niveaux de conscience du sommeil et de la réalité, et finalement de perception. Classiquement, un réalisateur aurait indiqué ce passage par un élément rappelant la distinction entre les deux plans de réalité. Il y aurait certainement eu un *cut*, ou un réveil brusque, indiquant la différence entre rêve et réalité, un « bord » pour reprendre l'analogie du tableau. La bande son, de son côté, joue à sa manière de la même ambiguïté. Comme si les deux niveaux, du rêve et de la réalité n'étaient plus discernables l'un de l'autre alors même qu'ils sont contigus dans une même temporalité.

La continuité, sans *cut*, force à envisager l'image comme composée de strates, comme en archéologie : la couche habituellement invisible, *sous* celle du plan « réel », nous est ici montrée par un noir qui reste toujours l'arrière fond culturel d'une image¹⁷⁷ ou de ce qui ne devrait pas être visible. De ce noir le spectateur n'entend que les éléments sonores de la bande-son, qui attestent d'une réalité invisible, comme c'était le cas d'ailleurs de tous les chants de la bergère dont on se demandait s'ils étaient diégétiques ou non.

Le film joue donc toujours son rôle de *révélation*, mais cette fois de manière différente de ce à quoi on est habitué, puisque plutôt que de franchir le pas du visible à l'invisible (de la veille au sommeil, des images réelles aux images imaginaires), c'est l'inverse qui se produit : ce qui est révélé n'est pas ce qui est caché : c'est le caché qui masque le réel (les images d'Alexandre gémissant) sans doute pour inviter, comme dans un poème mystique, à regarder à nouveaux frais le visible, le regard tout baigné d'obscurité (ou d'images incompréhensibles). « *Nous ne sommes que des aveugles, nous ne voyons pas* », disait Otto. Celui qui croit voir doit être aveuglé, pour avoir la chance de pouvoir découvrir la vraie lumière.

On pourrait penser, dès lors, que Tarkovski ait voulu, par une transition sans *cut* entre rêve/réalité, précédée par une bande son qui évoque un réel invisible, évoquer l'action invisible et le miracle divin.

A son réveil, le monde d'Alexandre en paraît transfiguré, marqué par un acte préalable et non discuté d'ailleurs dans le film, qui

¹⁷⁷ On peut faire référence aux travaux d'E. Auerbach, ou de M.-J. Mondzain autour de la *figure*. « C'est ainsi que la figure est ce qui permet d'établir le lien entre deux événements, entre deux temporalités (...) l'organisation du temps est ce qui produit les figures ». G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, p. 12. Voir B. GIRARD, *Le corps absent*, p. 98.

appartient à un moment de confusion où l'homme ne sait plus ce qu'il en était du rêve et de la réalité. Une confusion peut-être voulue par la grâce, pour qu'Alexandre ne puisse pas « voir » l'action de Dieu en elle-même, ni même le spectateur...

5.5. Analyse du *Sacrifice* par plans

5.5.1. *Préliminaires*

5.5.1.1. Méthode

L'analyse des plans, souvent assez longs, nous a semblé être le complément indispensable d'une analyse par structure et par segments. Elle nous permet d'aborder le contenu des plans, le *signifié* qui ne se réduit pas uniquement à ce qui est objectivable dans le signifiant. On tiendra compte dès lors des personnages et de la mise en scène, des dialogues, des indices, citations, symboles, signes et autres textes dans le film en lien avec le scénario littéraire. Il est parfois intéressant de recouper le texte avec toutes sortes de références littéraires qui font partie peu ou prou de l'univers tarkovskien et de toute autre information qui permet d'éclairer le plan. La difficulté est bien sûr de l'ordre de l'extension d'une telle entreprise : jusqu'où accorder de l'importance à telle image ou non, ce qui revient à la question des limites de l'interprétation et du sens de la recherche. Dans notre cas, ce sont les éléments spirituels qui ont retenu notre attention plus que tout le reste. L'argument le plus décisif d'une analyse par plan nous vient de Tarkovski lui-même, cherchant à donner au plan une densité temporelle.

5.5.1.2. La défiance de Tarkovski vis-à-vis du style

Tarkovski, nous l'avons vu, estime que l'artiste, à travers son art, tend vers l'absolu¹⁷⁸. Il ne peut se contenter d'atteindre une certaine forme et s'y établir définitivement. « C'est que la texture artistique est toujours plus riche que tout ce qui peut se réduire à un schéma théorique »¹⁷⁹. Il lui incombe de se dépasser, et de dépasser tout style cinématographique, voire même de contrevenir à ses propres principes s'ils l'empêchent d'aller de l'avant...¹⁸⁰ Il pense que l'artiste devrait chercher constamment à exprimer de manière simple la vérité, à

¹⁷⁸ Voir le point 1.3.2.3.

¹⁷⁹ TS, p. 247.

¹⁸⁰ TS, p. 247.

exprimer la « profondeur de la reproduction de la vie »¹⁸¹. En art, le *style* se copie facilement d'un artiste à l'autre et n'est en aucun cas gage de vérité¹⁸². Si l'artiste transgresse ses propres règles, c'est que la vérité l'exige. C'est la raison pour laquelle il a reçu la liberté : le style, l'art, le principe théorique, est au service de quelque chose de plus grand.

Dans le même sens, il faut rappeler les réserves que Tarkovski émet par rapport à toute méthode appliquée au film qui lui donnerait son sens ultime. « Ce n'est pas sans raison que ce qu'on appelle la totale maîtrise professionnelle de la forme ne se révèle en vérité souvent rien d'autre qu'une variété d'artisanat et, au fond, est très éloignée de la création véritable »¹⁸³. L'analyse par plans est donc délicate, car démembrer un film en ses parties ne donne pas l'assurance de trouver plus de sens que dans des analyses transversales. D'où la mise en garde :

Plus précisément, le fait qu'aucune composante du film ne peut avoir un sens ou une signification indépendante. Seul le film est une œuvre d'art, et pas ses composantes prises une à une. Quant à ses composantes, nous ne pouvons en parler que sous condition, quand nous commençons à le démembrer artificiellement en éléments. Voilà pourquoi je pense que la nature synthétique du film est très relative. La figure cinématographique n'est ni une construction, ni un symbole comme nous venons de le déterminer, mais quelque chose d'indécomposable, d'unicellulaire, d'amorphe. C'est précisément cela qui nous a permis de parler de l'insondabilité de la figure, de sa propriété fondamentale d'être informulable¹⁸⁴.

Plus que le caractère fastidieux de l'entreprise, c'est le caractère insondable de l'image, de la figure cinématographique qui rend toute approche analytique limitée. Est-ce pour autant que l'entreprise est vouée à l'échec ? Non, car il faut aussi parier sur le fait que le sens d'un film, même s'il s'agit de décomposer un film en ses éléments, ne puisse apparaître pleinement que grâce à ce concours, dans la mesure où l'analyste réussit son pari de garder le lien entre les éléments dans une approche qui reste globale. Il faut donc que sa

¹⁸¹ FC, p. 34.

¹⁸² Voir *American Hustle* (*American Bluff*) de David O. Russell (2013-138') : « Le Rembrandt là, les gens du monde entier viennent le voir. C'est un faux. Les gens croient ce qu'ils ont envie de croire. Car le gars qui a fait ça était tellement bon que c'est un vrai pour tout le monde. Alors qui est le maître ? Le peintre ou le faussaire ? », demande Irvin Rosenberg (Christian Bale).

¹⁸³ FC, p. 34.

¹⁸⁴ FC, p. 34.

« focalisation analytique » n'occulte pas la capacité de pouvoir toucher au sens tout entier de l'œuvre.

5.5.1.3. Le temps dans le plan¹⁸⁵

Reste un argument essentiel. Ce qui compte pour le réalisateur, c'est la vérité du plan, qui consiste à insérer les faits filmés dans leur temps propre. Pour lui, ce n'est donc pas le montage qui détermine le film, mais le plan, et l'écoulement du temps dans le plan.

Il va sans dire que cette manière de faire, particulière à l'auteur, tranche avec une approche sémiologique qui attribue une *signification* à la corrélation *signifiant/signifié*. Pour féconde et intéressante que soit cette approche à certains niveaux et la manière dont elle tient compte des ellipses temporelles ou du caractère chronologique ou a-chronologique d'un plan ou d'une suite de plans, cette théorie, qui se veut la plus rationnelle et scientifique possible, ne peut malheureusement pas s'appliquer à la perception, nécessairement subjective, de « la pression du temps » dans un plan, qui en fait *la vérité* selon le cinéaste. La méthode de Metz s'applique mieux à des approches plus classiques, avec des plans de durée courte ou moyenne qui distinguent plus clairement des segments précis que ne le permet l'œuvre tarkovskienne, ce qui montre une fois encore les limites de ce modèle quant à ses prétentions universelles¹⁸⁶.

5.5.2. *Le Film*

5.5.2.1. Titre : Offret, Sacrificatio

Le titre du film peut surprendre un peu. Le mot « Offret », nous rappelle que la langue du film est le suédois. Juste en dessous, en latin, en plus petit, nous trouvons : « Sacrificatio ». Les mots « Le sacrifice » ne valent que pour le sous-titrage du film en français¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Voir le point 1.3.4.3.

¹⁸⁶ « Noter que, ayant mis à l'épreuve son modèle sur un film moderne, *Adieu Philippe*, Christian Metz dut reconnaître qu'il avait une portée moins universelle qu'il ne l'avait d'abord supposé. J. AUMONT, M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 187.

¹⁸⁷ Ni le titre, « Offret », ni « Sacrificatio », ne comportent d'article, pas plus qu'en russe, qui ne compte pas d'article pour les mots. On pourrait donc traduire *Offret* tout simplement par « Sacrifice », sans article. Notons que le russe distingue aussi l'offrande (жертвоприношение, *zhertvaprinatchenie*) de la personne ou chose offerte, la victime (жертва, *zhertva*), et même un mot pour désigner le sacrifice de soi (самопожертвование, *samapazhertvavanie*), ce qui conviendrait pour Alexandre.

Le mot *sacrificatio*, en latin¹⁸⁸, ne constitue évidemment pas une traduction vis-à-vis d'un public de culture latine, mais un point de vue sur le film, peut-être lié au tableau de Léonard qui apparaît en ouverture au noir après la 12^{ème} seconde, sur un des mages qui offre l'encens à l'enfant Jésus. Dérivé du latin *sacrifico*, *sacrificatio*, synonyme de *sacrificium*, le substantif tend bien à exprimer le *sacer facere*, le « rendre sacré » (faire ou offrir un sacrifice) qui sous-tend le film. Le mot *sacrifice*, traduction habituelle du mot *sacrificium* lui-même dérivé de *sacrificare* rejoint plutôt l'idée d'offrande, de victime, dans une première définition : « Offrande rituelle à la divinité, caractérisée par la destruction (l'immolation réelle ou symbolique d'une victime, holocauste) ou l'abandon volontaire (oblation des prémices) de la chose offerte »¹⁸⁹. La nuance entre *sacrificatio* et *sacrificium* serait la même que pour *actio* et *actium*. De la même façon qu'*actio* désigne l'action (le fait d'agir) et *actium* l'acte (ce qui est fait). *Sacrificatio* désigne donc, en résumé, le fait de sacrifier, à la différence de *sacrificium*, ce qui est sacrifié. La nuance est importante : tout le film est l'expression d'un sacrifice *en train* de se faire. *Sacrifice* ne désigne pas seulement l'acte final qu'accomplit Alexandre et qui le concerne au premier chef, ce que suggère un peu différemment *Offret*, traduit par *sacrifice*, mais qui peut aussi vouloir dire victime¹⁹⁰.

Le film nous montre aussi qu'une seconde définition est présente, celle-ci trouvant ses racines dans le milieu du XVII^e : « Renoncement ou privation volontaire (en vue d'une fin religieuse, morale, esthétique, ou même utilitaire) »¹⁹¹. Il s'agit alors d'une extension de la première définition. Nous reviendrons dans la partie interprétative sur le sens que ce mot « sacrifice » a pris concrètement dans le film en le reliant davantage à l'idée d'offrande gratuite plutôt que victime expiatoire due au péché en vue d'une *satisfaction* divine.

Les titres « Offret », « Sacrificatio » ne furent pas les seuls envisagés. On se rappelle que les premières ébauches de scénario indiquaient : « La Sorcière ». Pendant le tournage, Kerstin Eriksdotter suggéra « L'échelle »¹⁹², en référence à l'échelle utilisée par

¹⁸⁸ En italien, sacrifice se dit : « sacrificio », nous avons donc bien affaire à du latin.

¹⁸⁹ A. REY (dir.), *Le Grand Robert de la Langue française*, p. 107.

¹⁹⁰ (En ligne) <https://fr.glosbe.com/sv/fr/Offret> (Page consultée le 21/10/2014).

¹⁹¹ A. REY (dir.) *Le Grand Robert de la Langue française*, p. 107.

¹⁹² « Pourquoi pas ? » répondit Tarkovski. « Gogol, avant de mourir, demanda une échelle ». PCMS, p. 50.

Alexandre pour quitter discrètement la maison. Pendant toute la période de production, au cours du tournage, et même après, la question subsista. Tarkovski pensa même à un verset de l'Ecclésiaste : « Un temps pour disperser les pierres, et un temps pour les rassembler » (Eccl 3,5)¹⁹³.

5.5.2.2. Générique

Le générique commence par la cantate de Bach sur fond noir, puis une ouverture au noir sur un détail du tableau *l'Adoration des mages* de Léonard de Vinci (1481). Il s'agit d'un plan fixe sur un détail du tableau : le mage qui porte un vase à l'enfant Jésus¹⁹⁴, probablement de l'encens. Le mage tient le vase de la main droite l'ayant porté à hauteur de ses lèvres (l'ayant baisé ?), tandis que l'enfant tend la main près d'en saisir le couvercle (pour l'ouvrir ?), comme si le sacrifice (l'offrande) était sur le point d'être consommé.

Cette scène dans la scène, qui découpe un espace dans le tableau, détermine l'attention du spectateur : l'image reste fixe pratiquement jusqu'à la fin du générique. Le vase qu'offre le mage est au centre de l'image tandis que l'on voit distinctement la tête et les épaules du mage. Une main tendue surgit du haut du cadre, une main d'enfant. Mais à ce stade, rien ne dit qu'il s'agisse de celle de l'enfant Jésus, de la même façon qu'on ne peut soupçonner que les amples volutes à gauche de l'image font partie de l'habillement de la Vierge. Il faut le noter : les personnages sacrés sont ici escamotés par le choix même de fixer l'attention sur le détail du vase offert et ce n'est pas sans signification. Ce que voit le mage, nous ne le voyons pas, car il regarde vers le haut et hors cadre. Mais on sait qu'il y a quelqu'un puisqu'un bras et une main se tendent, sans le toucher, vers le cadeau du mage.

Un goût pour la peinture

Tarkovski a achevé des études de peinture avant d'entrer au VGIK, et il a donné à certaines scènes de ses films une composition picturale. Il a aussi montré, ou évoqué des œuvres d'art d'autres peintres. Dans *Roublev*, il filme l'icône de la Trinité en couleurs alors

¹⁹³ PCMS, p. 97.

¹⁹⁴ Léonard se serait inspiré d'une autre *Adoration des rois mages* de Gentile di Fabriano (1370-1427) faite en 1423. Là, l'enfant Jésus pose sa main sur le crâne du mage tandis que celui-ci baise un de ses pieds.

que le reste du film est en noir et blanc. *Solaris*, *Roublev* et *Miroir* contiennent des références à Breughel l'Ancien (vers 1525-1569)¹⁹⁵. Dans *Nostalghia*, le cinéaste montre une autre peinture de la renaissance, *La Madonna del Parto* de Piero della Francesca (1415-1492) dans une scène importante au début du film, peintre auquel fait référence Otto dans *Sacrifice*. C'est la peinture qui donne à Tarkovski ce regard si particulier sur le monde, son intérêt pour les peintures de la Renaissance¹⁹⁶ et qui est à l'origine de l'image filmique qu'il va spécialement associer au temps¹⁹⁷.

L'adoration des mages

Tarkovski va associer le destin de son film à ce tableau de Léonard de Vinci, *L'adoration des mages*. De nombreux commentateurs s'accordent à y voir un motif central d'interprétation¹⁹⁸. Le tableau dont il s'inspire pour *Le Sacrifice* était destiné au monastère San Donato de Scopeto. Il s'agissait d'une commande, comme nombre d'œuvres de la Renaissance. On s'aperçoit que le tableau est resté inachevé, Léonard ayant quitté Florence en 1481 sans que l'on sache pourquoi, peut-être pour honorer une commande plus urgente. Une autre hypothèse serait que, surpris par les esquisses du tableau et les premiers coups de pinceaux du peintre, les moines augustins du couvent de San Donato auraient refusé d'y donner suite, mais cette hypothèse est peu vraisemblable. Les couleurs visibles

¹⁹⁵ Par exemple, dans *Miroir*, allusion à *Chasseurs dans la neige* (1565), et d'autres paysages dans la neige.

¹⁹⁶ Voir aussi les commentaires de Tarkovski sur Vittore Carpaccio (1560- vers 1526) et Raphaël (1483-1520), TS p. 57-59, sur El Greco (1541-1614), TS p. 61. Voir encore *Le Moulin et la Croix* de Lech Majewski (2011-92'), qui, comme Tarkovski, fut peintre avant d'être cinéaste. Il souligne le fait important, qui annonce la modernité, du caractère presque anecdotique de la présence du Christ portant sa croix sur le tableau de Breughel. « Et c'est la même chose avec le tableau dont mon film s'inspire, *Le Moulin et la Croix*. C'est censé être la scène du Golgotha et vous ne voyez pas le Christ ! Il y a tant de monde, tant d'agitation que le Christ semble couvert, alors qu'il est là. Son drame s'insère comme un détail dans une fresque. C'est choquant. Et que nous dit Bruegel ? Que chacun s'active à ses tâches quotidiennes en passant à côté de l'essentiel. Icare et le Christ seraient au fond, selon les standards d'aujourd'hui, ce qu'on appelle des *losers*. Même si nous savons que ce sont des héros ». Voir (En ligne)

http://www.dailymotion.com/video/xnew5r_interview-lech-majewski-pour-le-film-bruegel_shortfilms#.Ud6XVsQzN8E (Page consultée le 11/07/2012). Dans *Roublev*, Tarkovski présente aussi le Christ portant sa croix, suivi seulement par quelques-uns et délaissé par tous.

¹⁹⁷ Il faut signaler qu'il y a une thèse qui a été écrite sur la peinture dans l'œuvre de Tarkovski : LEE, Yun-Yeong, *Rôles et exploitations des œuvres picturales dans le cinéma d'Andrei Tarkovski*, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

¹⁹⁸ P. GREEN, *Apocalypse & Sacrifice*, p. 111-118.

http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Green_Sacrifice_Essay.html (Page consultée le 23/10/2015).

aujourd'hui ne sont pas, pour la plupart des surfaces peintes, de Léonard¹⁹⁹. Les moines vont devoir se résoudre en 1489 à se tourner vers un autre peintre, Filippino Lippi (1457-1504), ayant abandonné l'idée de demander à Léonard de le terminer.

C'est un détail du tableau qui nous est montré, un mage offre à l'Enfant un vase sacré. Il y a comme une mise en suspens qui favorise l'observation. Cela nous rappelle *La création d'Adam* (vers 1511) de Michel-Ange, que l'on découvre au plafond de la Chapelle Sixtine ; à la différence que, dans le tableau léonardien, le mouvement fait par la main du mage suggère une action à venir : la saisie du haut du couvercle du vase, son ouverture. On songe à un dévoilement, une révélation, tandis que l'œuvre de Michel-Ange se situe plutôt dans la dynamique d'une rétraction ; Dieu se retire de son œuvre après l'avoir créée, l'homme s'éveille à lui-même dans la distance qui s'opère vis-à-vis de son créateur.

On sait que le tableau de Léonard était destiné à être placé devant le maître-autel de l'église du couvent, ce qui nous éclaire aussi sur la relation prévue entre la célébration eucharistique et le tableau à venir. Le spectateur regarde, au début de ce film, un détail du tableau, comme s'il était un prêtre entrain de célébrer la Messe, plus près même du tableau que le prêtre. En élevant la coupe, le célébrant aurait pu, lui aussi, s'identifier au mage agenouillé, une main tenant le vase sacré ; il faut d'ailleurs noter que le vase que porte le mage ressemble à un ciboire ou un calice²⁰⁰.

Ce détail du vase, nous montre à quel point Léonard a intégré le mouvement et le rythme du temps dans son tableau. On sait qu'il l'a fait par le jeu des mains, censées refléter les sentiments et affections des personnages selon des principes exposés plus tard dans son *Trattato della Pittura*. Si l'on regarde le tableau dans son ensemble, que dire, en effet, de la main et du bras gauche levé de l'enfant,

¹⁹⁹ Il faut encore noter que, à l'heure où ces lignes sont écrites, le tableau est en voie de restauration par « l'Opificio delle Pietre Dure », basé à Florence, et révélera sans doute des détails intéressants. (En ligne) <http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/peinture/florence-ladoration-des-mages-de-leonard-de-vinci-se-refait-une-beaute-190541> (Page consultée le 2/10/2014).

²⁰⁰ Pour approfondir, voir D. ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. Luc Vancheri note : « Mais on a aussi noté que l'épiphanie avait été rapprochée de l'eucharistie dans les termes mêmes de la peinture, comme s'il avait fallu que les deux événements qui condensent l'économie christique soient associés en une même image comme le veut le principe de l'interprétation figurative ». Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 101-102.

invisible dans le cadre tarkovskien, sinon qu'ils font penser aux représentations du Christ du Jugement Dernier (main gauche levée, indiquant à la fois la transcendance et la menace du châtiment, mais en suspens, et main droite abaissée suggérant la miséricorde) ?²⁰¹ Ce à quoi pourrait répondre le geste du vieillard au-dessus du mage qui se protège la main suggère D. Arasse. Entre Jugement et miséricorde, un mouvement s'établit, une balance pourrait-on dire, qui penche nettement vers la miséricorde devant l'affliction du vieillard, miséricorde dont il bénéficie grâce à son offrande et son prosternement.

Le travelling vertical sur le tableau

Juste après le générique, et le plan fixe sur le détail du tableau, commence un travelling Bas-haut (TRAV BH). Tarkovski nous montre une première fois un arbre, un caroubier. Le générique et le travelling vertical ont une durée totale de 5'25'', ce qui donne à penser que cette première image, sans montage, invite à prendre le temps d'observer les détails du tableau qui porteront le film, tout en s'imprégnant du climat porté par la Passion selon saint Matthieu de Bach en fond sonore. L'arbre puise ses racines dans un rocher, ce qui est étonnant. Comment la vie – et l'arbre est splendide – peut-elle surgir de la mort, ou du moins du minéral, du sec et de l'impénétrable ? Ce rocher évoquerait-il le cœur de l'homme ? A moins qu'il ne s'agisse d'une figuration du tombeau du Christ, ou le rocher qui accompagne le peuple d'Israël dans sa marche au désert et qui préfigure le Christ (cf. 1 Co 10,13).

Le travelling, lent, parcourt cet arbre lentement des racines au faite. La fin du plan nous plonge quelques instants dans l'obscurité du feuillage qui envahit tout l'écran et qui devient une sorte de nuage qui n'est pas sans rappeler *Le nuage d'inconnaissance* et la mystique apophatique qui en est la source. Que fait-il là, cet arbre, quelle signification a-t-il dans le tableau de Léonard ? Plutôt que de chercher auprès des gnostiques ou autres ésotériques une signification improbable, il faut regarder attentivement le tableau, comme y inviterait Daniel Arasse. Nous pouvons penser à l'Arbre de Vie de l'Apocalypse (Ap 2,7) avec certains historiens de l'art. Nous pouvons

²⁰¹ Nous avons vérifié nombre de représentations du Jugement dernier : cela correspond au moins depuis le Moyen Age. Voir par exemple le Jugement dernier de Michel-Ange de la chapelle Sixtine peint entre 1536 et 1541.

y voir une allusion à la croix, cet autre arbre de Vie²⁰². Tarkovski y voit en tous cas un appel à une verticalité, qui implique un nouveau regard sur la nature et le monde, que l'homme moderne dédaigne. Tarkovski prend soin de nous montrer l'arbre complètement par un *revelation pan*. On s'aperçoit alors que le vase est à l'exacte verticale du tronc de l'arbre : de l'offrande du mage surgit, passant par le froid rocher, un arbre magnifique. Le mouvement suggère encore une croissance, une ascension, un accomplissement dont le film serait la manifestation. *Le Sacrifice* est l'histoire d'un arbre mort qui pourrait reprendre vie et peut figurer Alexandre, Léonard en montrerait l'accomplissement.

Cet élan vertical est contrecarré par un autre mouvement, évident pour celui qui regarde l'ensemble du tableau. La diagonale part du regard du mage, passe du vase à l'Enfant Jésus, se poursuit vers le visage incliné de la Vierge, file un peu au-dessus de celui de Joseph discrètement à l'écart mais participant à la scène. Elle se poursuit vers des cavaliers²⁰³ observant eux aussi la scène, pour aboutir dans un espace vide au-dessus de colonnes en ruines, dont on sait qu'elles figurent le palais de David, symbole d'une royauté disparue (mais préservée dans un lignage qui aboutit à Jésus)²⁰⁴. Léonard a-t-il voulu signifier par-là la mise en crise du pouvoir temporel face à la manifestation du spirituel ? Le mouvement vertical, qui « brise » la spontanéité d'un regard diagonal droite-gauche (et bas-haut) vers un royaume disparu, nous invite à porter un autre regard sur l'œuvre du peintre, et à penser son *actualité* dans le traitement que le film en fait : le temps de l'h(H)istoire culmine dans l'offrande de soi au Verbe incarné.

²⁰² On peut rapprocher l'arbre du *Sacrifice* par l'arbre de Vie du livre de la Genèse (Gn 2,9 ; 3,24) ou de l'Apocalypse (Ap 2,7 ; 22,14 ; 22,19). De même pour l'arbre du tableau de Léonard.

²⁰³ Tarkovski a pensé intégrer, dans le scénario, en 1983, un texte de Léonard sur la manière de peindre une bataille.

²⁰⁴ A partir d'une autre interprétation, on peut aussi rapprocher les ruines de l'incendie de la maison d'Alexandre : « Dans le fond du tableau, derrière l'événement éblouissant et glorieux, on distingue des ruines qui ne doivent rien à l'état inachevé de la peinture, qui désignent une toute autre négativité, le lieu de l'effondrement de l'ancienne religion païenne. C'est sur ce fonds iconographique que la fiction de Tarkovski se lève. Et c'est ce même fonds iconographique que le film aura pris soin de redistribuer. L'incendie de la maison rejoint les ruines, Alexandre trouve le chemin de la foi et le sens de l'offrande, l'arbre de Léonard reprend vie tout à la fin du film ». L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 102.

Du générique au film

Le générique fait-il partie du film ou non ? Le passage du tableau de Léonard à la plage où Alexandre plante l'arbre japonais (premier plan du film) est lié par la bande-son (le cri des mouettes et le bruit des vagues). Si on considère que le générique fait partie du film, il est spatialement et temporellement disjoint du premier plan. Ce qui nous invite à réfléchir au statut de cette image dans le générique : la volonté du réalisateur d'extraire le tableau de l'espace et du temps interpelle. Bien que le tableau apparaisse plusieurs fois dans le film, et bien que le générique soit articulé à l'image qui suit par la bande son, sa présence au générique suggère l'idée de la métaphore ou de la parabole²⁰⁵ comme image du film. Le mage offrant l'encens ne concernerait pas seulement Alexandre (ce qui est moins clair du statut du tableau dans la diégèse du film utilisé comme procédé narratif), mais le film dans son ensemble. *L'Adoration* préfigurerait le film qui l'expliciterait dans une nouvelle contemporanéité. Le film pourrait aussi être vu comme une offrande au Christ, ou du moins à l'enfant qu'est son fils dans les heures nostalgiques de l'auteur²⁰⁶. En tous cas, le tableau, l'aria de Bach et le film ont des destins entremêlés dont le sens apparaîtra progressivement.

5.5.2.3. Parcours choisi de plans significatifs

Analyse et interprétation

Plan 1

Le plan un, de 9'04'', comporte un monologue d'Alexandre puis une conversation avec Otto, et contient plusieurs sujets de discussion, qui sont autant de thèmes transversaux du film et qui vont évoluer au fur et à mesure du récit. La scène est filmée par un travelling lent à partir de 5'47'' en travelling gauche-droite, puis droite gauche (TRAV GD puis DG), et le cadre varie du plan général au plan d'ensemble (PG au PE). Il convient de reprendre quelques-uns de ces sujets de discussion, une manière aussi de prendre la mesure de l'importance des dialogues, qui sont un des moteurs principaux du récit.

L'apophtegme de Jean Colobos (Johan Kolov dans le film)

²⁰⁵ Même qui sait, celle d'un insert qui pourrait contenir tout le film. Metz suggère une telle possibilité. Voir Ch. METZ, *La grande syntagmatique du film narratif*, p. 124.

²⁰⁶ Comme nous le rappelle Tarkovski dans la dédicace du film à son fils Andreï dans la dernière image.

Alexandre est filmé en PG et se met à discourir seul sur l'apophtegme de Jean Colobos²⁰⁷, mais en y apportant une interprétation toute différente de celle du récit, purgée de toute spiritualité, de toute référence morale, ce qui n'est pas sans conséquence dans la suite du récit filmique. Ayant appelé Petit Garçon²⁰⁸ (« viens m'aider mon garçon »), l'enfant s'approche de son père silencieusement²⁰⁹ et l'écoute.

Alexandre escamote l'idée du miracle dans l'apophtegme pour ne retenir que « la méthode »²¹⁰, sans doute parce qu'il est inexplicable qu'un arbre mort puisse reflourir dans la version qu'il raconte ou, dans la version du film, qu'il porte du fruit. Il admire seulement la constance (l'endurance) et l'opiniâtreté du moine à arroser le bois pendant trois ans, attitude qui doit forcément produire un effet, même naturel, et même si elle est appliquée à un acte inutile. Si l'histoire du moine peut provoquer la circonspection, Tarkovski n'en laisse d'abord rien paraître, laissant Alexandre proposer, comme en miroir, un geste absurde dont le contraste éclate (verser un verre d'eau dans les toilettes chaque jour à la même heure). Tarkovski n'a pas voulu laisser son personnage tirer des conclusions qui eussent pu paraître embarrassantes pour la suite du récit, ou prématurées. On se rappelle, dans *Nostalghia*, ce qui était écrit sur le mur intérieur de la maison de Domenico, une « maison où il pleut »²¹¹ : 1+1=1. On retrouve la

²⁰⁷ Voici l'apophtegme : « On racontait d'abba Jean Colobos que s'étant retiré chez un vieillard thébain, à Scété, il demeurait dans le désert. Son abba prenant un bois sec le planta et lui dit : 'Chaque jour arrose-le d'une cruche d'eau, jusqu'à ce qu'il produise du fruit'. Or l'eau était si loin qu'il fallait partir le soir et revenir le lendemain matin. Au bout de trois ans, le bois prit vie et produisit du fruit. Alors le vieillard prenant de ce fruit le porta à l'église et dit aux frères : 'Prenez, mangez le fruit de l'obéissance' ». J.-P. GUY, *Paroles des anciens. Apophtegmes des pères du désert*, p. 69.

²⁰⁸ En suédois : « Gossen ». A été traduit par *Little Man* en anglais (« Petit Homme »), le *Petit Homme* est alors l'humanité en devenir. En français a été choisi : « Petit Garçon ».

²⁰⁹ Le scénario littéraire précise qu'il a subi une « opération bénigne des cordes vocales » et qu'il ne peut parler. OCC II, p. 373.

²¹⁰ Tarkovski pense sans doute au mot de Paul Valéry : « J'estime l'homme qui a découvert la loi ou la méthode – tout le reste est sans importance ». Cité dans JO, p. 342. Il écrit au même moment en 1981 : « Je suis convaincu que l'essentiel, c'est le système. Valéry parlait de la méthode. Le système est apte à organiser l'homme, la sphère de ses émotions, et son intellect en un tout dense, capable de faire surgir une propriété neuve, qualitativement neuve. Le système est un cercle fermé, avec un rythme de vibrations qui lui est propre et qui naît quand il y a fidélité à ce système. L'autolimitation est l'un des systèmes traditionnels, créés pour mieux connaître soi-même et pour trouver Dieu ». JO, p. 342. « En un mot, le sens de l'art réside dans la recherche de Dieu dans l'homme. La recherche de la Voie pour l'homme ». JO, p. 398. A compléter par : « La vérité n'existe pas en elle-même ; elle réside dans la méthode, dans la voie. *La voie* ». JO, p. 328.

²¹¹ Cf. M. CHION, *La maison où il pleut*. L'inscription 1+1=1 apparaît, dans *Nostalghia* en 56'17''.

même critique d'un rationalisme qui prétend tout expliquer, sans réellement chercher à comprendre le sens des choses, et la volonté de démontrer la ruine spirituelle à laquelle mène cette attitude. On peut encore imaginer, par la manière dont Alexandre réduit l'apophtegme à une question de méthode, et surtout l'exemple pratique par lequel il illustre son propos, que Tarkovski n'a pas résisté à ironiser quelque peu sur son personnage. En effet, le réalisateur est très conscient de la portée spirituelle de l'apophtegme, et on sait, par son *Journal*, qu'il en a eu connaissance en 1982, dans la version qui incluait l'idée de l'obéissance :

Un moine, pas après pas, seau après seau, avait arrosé un arbre desséché sur le sommet d'une colline, sans jamais douter de la nécessité de ce qu'il accomplissait, ni perdre un seul instant confiance en la vertu miraculeuse de sa foi dans le Créateur. Et c'est pourquoi il avait connu le miracle : un beau matin, les branches s'étaient couvertes de feuilles, l'arbre avait retrouvé la vie. Mais cela est-ce un miracle ? Non. C'est la vérité²¹².

La transposition de l'idée du *miracle en vérité* peut surprendre. Derniers mots du *Temps Scellé* avant les conclusions, Tarkovski, dans le contexte d'une discussion sur la connaissance de Dieu par la science suggère peut-être que, si un prix Nobel de physique (Landau) peut admettre ou penser que Dieu existe, alors la question de l'existence de Dieu ne peut se réduire au seul miracle (qui prouverait son existence) mais est une question de vérité.

Ikebana et tokonoma

Notons encore qu'au moment de l'arrivée d'Otto, Alexandre mentionne l'*ikebana* japonais²¹³, tandis que Petit Garçon termine de mettre ses galets au pied de l'arbre pour le caler en terre (allusion au rocher dans lequel le caroubier de Léonard est planté). Les *ikebana*

²¹² TS, p. 265.

²¹³ Non pas le nom de l'arbre, mais « l'art floral japonais », symbolique et spirituel, issu de la pratique du bouddhisme et du zen. « L'ikebana est quelque chose de très différent du simple fait de décorer avec des fleurs. Il nous donne bien davantage qu'un décor de la table ou du *tokonoma* (Ndlr : alcôve, dans les maisons japonaises où l'invité compose son *ikebana* à l'invitation de son hôte censé lui indiquer son humeur). Il apporte l'art. Et nous modelons ces choses vivantes comme le sculpteur modèle la glaise ou le plâtre... C'est à ce moment que le miracle s'accomplit. Une poignée de fleurs, un plateau de feuilles devient autre chose que le simple total de ses éléments. Fleurs et tiges ont été combinées et comme recréées en quelque chose de nouveau en un *ikebana* qui exprime à la fois l'esprit des fleurs et le cœur de son auteur. L'humanité a pénétré le monde de la nature et en a tiré cet ouvrage qui devient objet de contemplation ». Sôfu Teshigahara. Voir (en ligne) <http://famille.delaye.pagesperso-orange.fr/Ikebana/espritikbn.html> (Page consultée le 24/09/2014).

sont l'exemple inverse du bois mort planté en terre pour qu'il donne vie : ce sont des arrangements floraux faits de fleurs, de plantes, de branches la plupart du temps coupées et placées dans un *tokonoma* pour former un motif aux entrées des maisons japonaises. A travers cette mention, deux traditions spirituelles se rencontrent, partant toutes deux d'un point de vue opposé : une tradition occidentale, un parcours de la mort à la vie (l'arbre mort planté en terre, signe d'espérance) ; et une tradition orientale qui contemple la vie et la réduit à une abstraction par la conscience de la mort programmée, inéluctable, mais qui fait cependant partie d'un cycle « naturel » de création/destruction.

Tarkovski pourrait aussi suggérer que pour Alexandre, toute l'île serait le *tokonoma* dans lequel il place son *ikebana*. Dans une perspective liée à l'énonciation sémiologique, le spectateur serait *l'invité* appelé à exprimer son propre sentiment face à l'œuvre du réalisateur, son *hôte*, qui lui donne rendez-vous dans sa maison. Dans le registre du bouddhisme zen, on pourrait citer le haïku suivant : « Ils sont sans parole/L'hôte, l'invité/Et le chrysanthème blanc »²¹⁴ d'Oshima Ryôta (1718-1787). L'île est alors le chrysanthème blanc... symbolisé par l'arbre destiné à refleurir.

« *Idiotistes et richardiens* »

Tarkovski est interpellé par ces personnages de la littérature que sont « le grand Richard et le bon prince Mychkine » (7'20'') dont il attribue à Alexandre les rôles au théâtre. Otto et Alexandre le prennent de façon amusante. Au plan 13 le sujet revient dans la conversation entre Alexandre et Victor.

L'appellation « *idiotistes et richardiens* » est une bonne plaisanterie, non seulement par les néologismes amusants qu'ils créent, mais aussi parce que ces personnages n'ont jamais eu d'admirateurs ou de disciples, contrairement à Alexandre. Nous avons là un nouvel exemple d'ironie de la part de Tarkovski. Ce plan, nous y reviendrons, expliquera la raison pour laquelle Alexandre a abandonné le métier d'acteur, malgré sa célébrité... Derrière les aspects

²¹⁴ Dans le scénario littéraire, Marthe (Marta dans le film) évoque un souvenir (voir plan 13) : « C'est comme si je le voyais, ce vase, il était bleu, décoré de chrysanthèmes blancs, je crois ». OCC II, p. 385. Le chrysanthème est une plante symbolisant le pouvoir de l'empereur, et par extension, la religion *shinto* qui lui est associée.

« amusants » ou ironiques se cache en fait un drame qui se dévoilera peu à peu.

Il faut encore ajouter que *Richard III* et *l'Idiot* sont l'un et l'autre aux antipodes de la vie morale. Si l'un est considéré comme un tyran sanguinaire (dans la version élisabéthaine et shakespearienne), *l'Idiot*, lui, est une sorte de saint laïque naïf, rapproché parfois du Christ, qui ne voit que bonté en l'âme humaine. L'écart entre ces deux personnages interprétés naguère par Alexandre suggère non seulement que le travail de l'acteur est un « art » personnel qui tend vers l'absolu, assimilant l'ambiguïté des contraires, mais aussi qu'il ne saurait y avoir de vérité dans la seule *mimesis*²¹⁵.

« *Quels rapports avez-vous avec Dieu ?* » (8'46'')

La question est formulée par Otto suite au souhait écrit à la fin du télégramme. La réponse d'Alexandre est sans ambages : « *Je n'en ai pas. Que voulez-vous dire ?* » Otto : « *Oui, oui. C'est sans importance* ». Mais elle est posée et dans un contexte particulier : celui de l'attente. Alors Otto dit encore : « *Mais vous restez si sombre* ». « *Où voulez-vous en venir ? Pourquoi "sombre"*²¹⁶ » rétorque Alexandre. « *Ne vous affligez pas. Ne soyez pas triste. Ne vous attendez à rien. C'est ça qui compte : ne s'attendre à rien* », répond Otto.

Cette réplique d'Otto pose d'emblée une question fondamentale, celle de l'espérance. Il ajoute aussitôt qu'il a attendu quelque chose toute sa vie, sans savoir quoi. Un sentiment domine, dit Otto : « *Le sentiment que ce qui se passait n'était pas la vraie vie mais une attente de la vie* ». Cette attente de la vraie vie pose à nouveau la question de la vie spirituelle, et plus généralement de la vie morale et de la vérité. Mais, à ce stade du récit, c'est l'attente elle-même qui est problématique. L'affirmation : « *ne s'attendre à rien* », dite plus haut, a donc quelque chose de désabusé : ce qui était attendu n'est pas venu. Alexandre va s'étonner : « *Je ne m'attendais pas à ce que vous posiez ce genre de problèmes* ». Là aussi la question va tourner court, comme

²¹⁵ Le cinéma, lui, en recourant aussi à la *diegesis* (au récit) serait un art mixte. Voir M.-Th. JOURNOT, *Le vocabulaire du cinéma*, p. 34.

²¹⁶ Première référence à F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 231 : « Le visage obscurci, j'ai traversé dernièrement le blême crépuscule, – le visage obscurci et dur, et les lèvres serrées. Plus d'un soleil s'était couché pour moi ». http://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf (Page consultée le 10/02/2015).

celle de Dieu, avant d'être reprise au plan 44, lorsqu'Alexandre dira, face à la catastrophe nucléaire qui rebattra toutes les cartes : « *J'ai attendu cet instant toute ma vie. Toute ma vie, c'est ce que j'ai attendu* ».

La question de l'attente est reliée au temps et par là nous plonge déjà au cœur du récit. L'attente (de quoi ?) n'a-t-elle pas détourné l'attention de l'action ?²¹⁷ (mais laquelle si on ne sait quoi espérer ?). Lorsque l'événement paraîtra, ne sera-t-il pas trop tard ? Dans cette perspective, « l'attente » constitue un indice fort : quelque chose doit venir sans savoir quoi (« *nous attendons tous quelque chose* », dit Otto). Se peut-il que cette attente soit absurde ?²¹⁸ Ce qui est à venir et qui tarde, donnera-t-il *rétrospectivement* (au sens de la réversibilité) sens à l'existence ? L'espérance de cette chose est-elle raisonnable ? Beckett (1906-1989), dont les œuvres font partie des lectures de Tarkovski, a gardé la trace de cette quête du sens de la vie dans *Molloy*²¹⁹, à laquelle souscrit le cinéaste : on ne peut échapper à l'attente. La pensée est elle-même liée au loisir que procure l'attente, d'un besoin de trouver sens à la vie.

Zarathoustra et le nain

Soudain, Otto évoque la figure du nain dans le *Zarathoustra* de Nietzsche²²⁰, comme un problème pour la pensée. « *Quel nain ? Mon Dieu je ne vous suis plus du tout* », répond Alexandre. « *Vous savez bien, le bossu. Chez Nietzsche !* » (11'10''). A sa vue, *Zarathoustra s'évanouit*²²¹ », réplique Otto.

Cette mention de l'évanouissement est étrange puisque dans son livre, le philosophe parle de *l'oppression* que vit Zarathoustra à la vue du nain silencieux. Dans la séquence suivante Alexandre s'évanouira

²¹⁷ Tarkovski a lu Pasternak : « L'homme est né pour vivre et non pour se préparer à vivre », B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 385.

²¹⁸ S. Beckett, *En attendant Godot*. La pièce du dramaturge s'ouvre, comme dans cette séquence tarkovskienne, sur deux personnages en attente, dans un espace dépouillé : « Route de campagne avec arbre », écrit Beckett. On croirait presque que le décor a inspiré Tarkovski. Attendre, il n'y a que cela à faire, lorsqu'on ne sait pas quoi faire, lorsque tout acte est, à l'avance, frappé de stérilité.

²¹⁹ « *Molloy* de Samuel Beckett. Schéma de la vie d'un homme qui s'évertue (activement) à connaître le sens de la vie ». JO, p. 123.

²²⁰ F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Voir l'épisode « De la vision et de l'énigme ».

²²¹ « Alors le nain se tut ; et son silence dura longtemps, en sorte que j'en fus oppressé ; ainsi lorsqu'on est deux, on est en vérité plus solitaire que lorsque l'on est seul ! », F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 232.

pour avoir blessé involontairement Petit Garçon, muet : le rapprochement avec le nain de Zarathoustra est possible.

Otto précise dans la suite du dialogue ce qui le chiffonne : la pensée de *L'Éternel retour*²²². Alexandre ne croit pas en cette construction mentale à prétention universelle. Il ne propose cependant pas d'alternative au facteur. Suivent alors deux remarques déconcertantes d'Otto, qui augurent d'une sortie du problème : l'expérience spirituelle validera ou non la pensée philosophique.

En effet, Alexandre demande à Otto s'il croit à cette idée d'éternel retour, et celui-ci répond : « *Oui, parfois j'y crois. Et si je crois vraiment à une chose, elle deviendra réalité* ». Puis Otto ajoute : « *Croyez que cela vous est donné et il en sera ainsi* ». Ces deux dernières répliques, dont la dernière fait directement référence à Mc 11,24 clôt la scène, sans qu'Alexandre y oppose un démenti. Comme si elle avait éveillé d'anciens souvenirs, Alexandre sort du champ et dit à son fils, muet : « *Qu'as-tu à gémir ?* (HC). *Tu sais, Au commencement était le Verbe* », citant Jn 1,1. Une citation en appelant une autre...

De façon assez subtile, Tarkovski va reprendre au plan suivant la dynamique adulte/parole, enfant/silence assez classique mais en lui donnant une connotation particulière. En citant cette parole de l'Évangile de Jean, l'auteur range la parole (y compris celle de Dieu) au cœur d'une problématique faite de chair et de silence. L'Incarnation du Verbe, ce ne serait pas seulement ce que la Parole « est » en Jésus, mais aussi la rencontre par le Verbe du silence de la chair, c'est-à-dire de toute l'existence humaine en attente d'une « parole ». Tarkovski prend la mesure de l'absence évidente de sens de l'existence qui rend l'homme muet. Tous les hommes à cet égard sont comme des enfants muets devant le Verbe insaisissable et incompréhensible, suspendus à sa Parole. Cette thématique est approfondie au plan deux.

²²² Idée très complexe pour qui veut voir clair dans la pensée de Nietzsche. « Zarathoustra déclare que son idée de l'éternel retour est une pensée abyssale. En effet, c'est l'éternel retour qui force l'homme à prendre conscience de la valeur de son existence. (...) Le nain veut ignorer le défi. Il a recours à la vieille sagesse orientale : le temps est un cercle. Zarathoustra réfute violemment une telle sagesse. L'éternel retour et le temps cyclique ne sont pas la même chose. Zarathoustra est prêt à accepter l'éternel retour avec tout ce qu'il a de cruel et de tragique ». T. KUNNAS, *Nietzsche ou l'esprit de contradiction*, p. 124.

Plan 2 (et 57.106.116)

Parole et silence

Lorsque Victor s'enquiert, au plan deux, de l'opération des cordes vocales de l'enfant, qui le rend muet, il ne peut s'empêcher de faire une remarque à l'enfant : « *C'est difficile de vivre dans le silence ? J'imagine. Mais c'est bon pour toi, très bon. La communication est une tâche pénible qui ne convient pas à tous* » (15'25''). Plus loin, dans le même plan, s'adressant cette fois à Alexandre : « *A propos, savais-tu que Gandhi refusait de parler un jour par semaine ? Pendant des années. Systématiquement. Par dégoût des hommes je suppose* » (16'02'').

Gandhi semble avoir pratiqué la *mauna*, le vœu de silence hindou, afin de mieux écouter « la petite voix intérieure » selon ses propres dires. Une autre motivation a pu être, pour cet orateur et écrivain populaire, de limiter volontairement le discours, et par là, la voix de la raison toujours partielle et parfois partiale. Il se peut que le dégoût dont parle Victor soit celui qu'il éprouve pour lui-même ou pour Adélaïde. Au plan 106, lorsqu'il s'adresse à elle, il n'hésite pas à dire, avant de se reprendre : « *C'est de vous que j'en ai assez, plus que du reste. J'en ai assez de vous servir de nourrice et de gendarme. De moucher vos nez morveux* ».

Si le silence est un choix qui peut s'avérer indispensable comme *sacrifice* de la parole, pour réguler la folie du discours, communiquer ou prendre la parole de manière juste est tout aussi difficile. A cette différence près que la parole est comme chargée d'une malédiction : laborieuse, pénible, elle peut tordre la vérité. Si le film est, en ce sens, assez bavard au début, c'est parce qu'une quantité considérable de mots s'avère aussi nécessaire que de longues plages de silence par la suite pour faire progresser « l'unité » de la vérité. Le silence a pour fonction de redonner sens à la parole²²³. On se rappelle que dans le film *Andreï Roublev*, le peintre d'icônes fera aussi vœu de silence après avoir tué un Russe²²⁴. Et nous savons que le vœu de silence va

²²³ Ch.-H. DE BRANTES et G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*, 5'19''.

²²⁴ *Andreï Roublev* d'Andreï Tarkovski (1966). Voir la séquence de la discussion entre Théophane le Grec (« Le Grec ») et Roublev lorsque ce dernier lui apprend qu'il ne peindra plus (« Ça ne sert à rien » et « J'ai tué un homme, un Russe ») et qu'il fera vœu de silence : « J'ai décidé d'offrir mon silence à Dieu. Je n'ai plus rien à dire à mes semblables » : 115' 27''. Plus loin : « Rien n'est plus terrible que la neige qui tombe dans une église ? N'est-ce pas vrai ? » : 116' 24''. Mais Théophane (il est mort à ce moment-là) n'approuve pas.

faire partie intégrante du sacrifice d'Alexandre au plan 57 : « (...) *je deviendrai muet, je ne parlerai plus jamais* ». Il en accomplira la promesse au plan 116.

Le pin desséché

Tarkovski nous livre ici un indice important : le pin qu'Alexandre a planté dans la séquence précédente rappelle celui qu'il a trouvé en arrivant près de la maison à vendre. Ce pin pourrait figurer le désir secret de retrouver un nouvel élan à l'existence, tel que l'éblouissement de la découverte de la maison le lui a peut-être révélé. La naissance de Petit Garçon résonnera comme l'exaucement de cette promesse, une réponse à ce désir : il est la jeune pousse qui promet un meilleur avenir. Pourtant Adélaïde restera lointaine et absente, asséchée par la frustration d'un succès et d'une vie mondaine perdue, comme on le découvrira au plan 14, tandis qu'Alexandre, de plus en plus renfermé sur lui-même, se dessèche, lui, par l'obsession de questions sans réponses issues d'études qui ont fini par « *lui forger des chaînes* », et le livrent à un monologue sans fin. Tous deux sont enfermés dans la mémoire d'un passé qui hante confusément leurs esprits. En plantant un arbre au bord de la mer, loin de la maison, peut-être Alexandre a-t-il l'intuition que si la vie doit revenir, ce sera de la « mer », image d'absolu et d'infini, et de l'engagement infailible de l'homme à « servir » la vie (en arrosant l'arbre chaque jour). Le fait que son anniversaire soit aussi fêté ce jour-là, peut appuyer l'idée de la nécessaire renaissance²²⁵.

La maison

Tarkovski introduit déjà son spectateur à la séquence du film qui verra la destruction de la maison, une destruction à la mesure de l'amour et du bonheur entrevu des années auparavant, évoqué en ce début du film. En attendant, c'est la beauté qui domine et qui subjugué : « *Alors nous l'avons vue. Soudain j'ai regretté ne pas vivre là, je veux dire ta mère et moi, dans cette maison, sous les pins, au bord de la mer. Un emplacement idéal. Il m'a semblé que si on vivait là, on serait heureux jusqu'à la mort* »²²⁶.

²²⁵ « His birthday becomes the day of his spiritual rebirth », PCMS, p. 152. Il fêterait ses 50 ans selon certains.

²²⁶ Il semblerait que Tarkovski ait mis dans la bouche d'Alexandre le souvenir de la découverte de sa maison à Miasnoié, en URSS. Voir (en ligne) : http://moviespictures.org/movie/Offret_1986 (Page consultée le 12/11/2015).

Le réalisateur évoque sans doute la maison qu'il a découverte et achetée à Miasnoïé, en quête de la maison de l'enfance engloutie dans les eaux de la Volga, telle qu'il essaiera de la reconstituer dans *Miroir*. Une maison « des souvenirs », où se noue le destin mystérieux des êtres. « *Nous étions là comme ensorcelés, ta mère et moi nous regardions cette beauté sans pouvoir nous en détacher. Le silence, la paix* ». Le silence est aussi subjugation devant la beauté. Rien ne peut plus être dit lorsque la beauté apparaît : le silence n'est plus seulement un choix, mais une main qui se pose devant la bouche.

Plans 3 à 5 (et 44 à 46)

Les plans trois à cinq (qui, dans la segmentation metzénienne, forment une scène avec le plan deux) ont ceci de particulier qu'ils se construisent autour d'un long discours, encore un monologue d'Alexandre, quoiqu'adressé à Petit Garçon comme au plan un. Ce monologue n'est pas sans liens avec la conversation précédente avec Otto. Ce discours d'Alexandre n'est pas sans rappeler celui de Domenico dans *Nostalgia*, constatant l'impasse dans laquelle la civilisation occidentale se trouve, qui risque de mener à une catastrophe. « (...) *Quant au confort, un sage a dit que le péché c'est tout ce qui n'est pas nécessaire*²²⁷. *Si c'est vrai toute notre civilisation se fonde sur le péché. Nous sommes arrivés à une dysharmonie et un déséquilibre terrible entre le développement matériel et spirituel*²²⁸. *Notre culture, ou plutôt notre civilisation est gravement malade, mon garçon. Tu penses qu'on pourrait étudier le problème et trouver une solution. Peut-être s'il n'était pas si tard. Trop tard. Mon Dieu que je suis las de ces bavardages. Words, words, words*²²⁹... *Je ne comprends qu'à présent ce que voulait dire Hamlet. Il ne supportait pas les discoureurs. C'est aussi mon cas. Pourquoi parler alors ? Si*

²²⁷ Tarkovski a lu début avril 1981, au moment où il commence une première version du *Sacrifice* avec Arkadi Strougatski, un livre intitulé : *A la recherche du merveilleux* d'Ouspenski sur Gourdjiev. Le sage en question est peut-être Gourdjiev. Ouspenski et Gourdjiev sont des ésotéristes, penchant qui séduit aussi Tarkovski à l'occasion. JO, p. 305. Il prendra plus tard ses distances avec la pensée de ce dernier. JO, p. 327.

²²⁸ Explicitement dans TS, p. 252.271-271.

²²⁹ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte 2, Scène 2. Cette tirade célèbre peut signifier, dans la bouche d'Alexandre, comme pour le prince d'Elseleur, le décalage constant entre la préoccupation intérieure et son expression extérieure. Le flot de paroles ne rend pas assez compte de la gravité du sentiment qui occupe l'esprit : penser en ce sens, est vain. La vanité des mots tient aussi au fait qu'ils ne sont adressés à personne. Il n'y a pas de vrai dialogue. Alexandre assiste à sa propre scène intérieure sans pouvoir en arrêter le flot, dans un discours solitaire. Le silence est donc aussi une forme de contestation du discours solipsiste du penseur coupé du monde.

seulement quelqu'un voulait cesser de parler pour faire quelque chose. Au moins essayer ».

Dans cette scène, Tarkovski met sur les lèvres d'Alexandre les pensées qu'il a écrites dans *Le Temps Scellé* et à l'occasion de diverses interviews dans les dernières années de sa vie. Trois éléments sont à mettre en évidence : la violence que l'homme exerce sur la nature, associée aux progrès techniques et scientifiques, ensuite la disjonction entre le développement matériel et spirituel dont nous parlerons dans les enjeux théologiques, enfin l'échéance trop courte pour étudier les problèmes et trouver une solution : c'est la question du temps. Les deux premiers aspects sont de l'ordre du constat et de l'analyse. Le dernier est à relier à la défiance vis-à-vis de toute solution purement rationnelle. Les mots ne suffisent plus, il faut des actes, mais aussitôt c'est l'impuissance qui surgit. Au moment de la catastrophe, la question réapparaît cette fois sur les lèvres d'Adélaïde, aux plans 44 à 46. Par trois fois, une fois par plan, elle dira : « *Ne faut-il pas faire quelque chose ?* » sans obtenir de réponse...

Mais à ce moment-là la guerre a déjà été déclenchée²³⁰. L'impuissance d'Alexandre pourrait cependant être exagérée à ce stade-ci du film : pourquoi ne pas croire que l'humanité puisse encore être capable de se rendre compte de ses erreurs et de changer de cap ? D'où vient cette certitude d'un « trop tard », pourquoi penser que le chemin pris est sans retour possible ? Il n'y a pas de réponse évidente à cette question. La catastrophe arrivera plus tard comme une confirmation d'un « trop tard » déjà là, qui, d'invisible, entrera dans l'histoire comme un fruit mûr tombe de l'arbre.

Mais il y a plus : s'il est vraiment trop tard, pourquoi Alexandre a-t-il planté le pin desséché ? Ne disait-il pas un peu plus tôt que si, chaque jour, on respectait un rituel à la même heure, le monde serait changé ?²³¹ (plan un). Le geste était-il purement « symbolique » ?

Dans les plans trois à cinq, le discours d'Alexandre est aussi concomitant à la disparition de l'enfant. C'est la confirmation de

²³⁰ Que peut-on faire quand il n'y a plus rien à faire ? La réponse de Maurice Tourneur dans *La main du diable* (1943-82') : invoquer un secours spirituel. Et s'il s'agissait de découvrir que le diable, malin et trompeur, a mené l'humanité en bateau depuis le début dans une fausse interprétation du monde ? Chercher la vérité serait alors surtout chercher à déjouer les ruses de la raison qui cherche à rendre compte du monde sans la foi en Dieu.

²³¹ Dans le scénario littéraire : « Quelque chose va bouger. Ça ne peut pas ne pas bouger », OCC II, p. 374.

« l'impasse ». Alexandre est entièrement perdu dans son monologue, dans ses pensées sans issues. Le discours contribue, malgré la dénonciation en règle d'un monde qui va à sa perte, à l'inattention coupable du père vis-à-vis du fils, ce qui est un comble. La disparition du fils est une signature puissante du discours désabusé du père : l'humanité a perdu son enfance, son innocence ; celle-ci erre comme un animal dans les herbes, aucune parole ne conduit à l'action nécessaire. La parole tournée vers elle-même passe son temps à sonder sa propre validité ! *Le chant de la bergère* souligne peut-être qu'une *autre parole* doit surgir, une voix venue d'ailleurs (inaudible à ce stade par Alexandre). Comment Alexandre pourrait-il deviner que des forces spirituelles sont à l'œuvre, invisibles pour lui, alors qu'il a la tête remplie de ses propres mots ? (le chant de la bergère reprend en 19'02'', pendant les mots : « *la force le pouvoir, la peur et la dépendance...* »).

Plans 6 à 10

Le plan six suggère une ouverture, par où quelque chose pourrait arriver, et advenir alors que jusque-là l'enchevêtrement des troncs suggérait plutôt la cachette, le secret, l'impénétrabilité et l'intimité, voire le repli sur soi. Le contraste entre les deux types de plans procure une sensation étrange, inquiétante, faite cependant de sérénité et de beauté comme le suggérait le vent dans le champ de sarrasin de *Miroir*.

Un craquement (HC) va changer la donne. Quelque chose d'imprévu va se manifester et rendre concrète cette parole : « L'homme s'est toujours défendu contre les autres hommes, contre la nature qui l'entoure » (plan 3). Un oiseau qui s'envole suggère l'approche sans bruit de quelqu'un. Puis c'est l'accident : en se retournant violemment, Alexandre blesse son fils.

Il y a du tragique dans la scène, et le démenti formel de tout discours lénifiant. L'évanouissement d'Alexandre, qui a un côté nietzschéen on l'a vu, (l'apparition du « nain »), suggère sans doute l'impuissance devant le mal qu'on voudrait éviter et qui frappe au cœur. Quel que soit son degré de civilisation, l'homme ne peut s'empêcher de blesser son prochain et d'en ressentir la culpabilité. Il y a comme *un éternel retour* non pas du « soi » nietzschéen, mais du « soi » qui blesse l'autre et ne peut s'en empêcher. L'avènement d'une existence humaine « par-delà le bien et le mal » est vain. Nietzsche

voulait y consacrer toutes ses forces. C'est le drame et le paradoxe de sa pensée.

Alexandre s'exclame alors : « *Mon Dieu, qu'est-ce que j'ai fait ?* »²³². Voilà le grand cri moral que pousse Alexandre en s'évanouissant (murmuré dans le film), perdant pied devant sa faute. Voilà aussi une deuxième mention de Dieu, cette fois dans un autre registre, celui de la prise de conscience de la responsabilité humaine. Une comparaison avec le scénario littéraire apporte de nouveaux renseignements sur ce que le réalisateur pensait faire initialement²³³.

Dans la suite du scénario littéraire, l'enfant « cherche à tout effacer ». En fait la scène est plus détaillée que dans le film. Elle se passe au bord de l'eau. On est surpris de voir un enfant un peu fou. Comme dans le film cependant, l'enfant veut faire une plaisanterie à son père, mais elle tourne mal. Celui-ci blesse son fils par inadvertance. Puis cela diffère de nouveau. L'enfant se lave, puis revient vers son père, tandis que, dans le film, le père s'évanouit et fait un rêve apocalyptique²³⁴.

Quoi qu'il en soit de l'accident de Petit Garçon, cet événement aura une grande portée dans le film : l'enfant disparaît cette fois quasi complètement de la diégèse (on le verra dans son lit deux fois avant

²³² La première bombe atomique larguée de l'histoire sur une population a été nommée « Petit Garçon » (*Little Boy*) par le pilote Paul Tibbets en hommage à sa mère (*Enola Gay Hazard Tibbets*) ; Enola Gay étant le nom de l'avion et le prénom de la mère du pilote. De là à ce que le pilote s'identifie à la bombe, il n'y avait qu'un pas. Il semble qu'il ne regretta jamais son geste. La bombe fut larguée à 8h 15, le jour de la *Transfiguration* dans le calendrier liturgique romain (6 août 1945). Dans *Dr Folamour* (*Dr Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) de Stanley Kubrick (1964-95'), le commandant du bombardier B52 chevauche la bombe comme un cheval et se fait larguer au-dessus de la Russie.

²³³ « L'enfant fait un bond et se met à courir sur la plage en jetant du sable partout. (...) Il gambade dans le sable, jette en l'air tout ce qu'il trouve sur la plage, se roule par terre, comme enragé. Son père l'observe avec un sourire bienveillant. Enfin exténué, l'enfant se jette face contre terre et reste couché sans bouger. Son père, d'assez loin, le regarde. L'enfant ne bouge pas. Une minute passe, puis une autre. L'enfant est étendu, immobile. On pourrait croire qu'il ne respire plus. Le cœur d'Alexandre se met à battre très fort. « Petit... ». Alexandre chuchote, il est sans voix, – « mon petit. Qu'as-tu ? Qu'est-ce qui t'arrive ? Dis ? ». Il crie, franchit en quelques bonds l'espace qui les sépare et s'agenouille auprès de son fils. « Dis-moi... Qu'est-ce que tu as ? » marmonne-t-il sans bien se rendre compte de ce qui se passe. Il se penche vers l'enfant pour entendre battre son cœur. Le petit ne respire plus. Puis, subitement, il se redresse, éclate de rire, silencieusement, comme d'habitude, tout content de la plaisanterie qu'il vient de faire à son père. Sans faire exprès, comme pour le protéger, Alexandre tend maladroitement le bras et heurte son fils au visage. L'enfant s'écroule. « Petit », – le père parle avec peine, – « Mon Dieu ! Qu'est-ce que j'ai fait ? ». Cf. OCC II, p. 382-383.

²³⁴ Cf. dans le scénario littéraire « Les prophéties apocalyptiques de son père ont-elles produit sur lui une impression trop forte ? », OCC II, p. 382.

les trois derniers plans du film). On ne verra jamais Alexandre et son fils se réconcilier, ils n'auront d'ailleurs plus de contacts... Cette situation a aussi un caractère parabolique. Enfin, cet accident préfigure la véritable catastrophe à venir, la guerre nucléaire.

Plan 11 (et 97)²³⁵

Depuis *L'Enfance d'Ivan*, Tarkovski nous a habitués à des paysages de ruines et de désolation. Ce plan, qui surgit par surprise juste après l'évanouissement d'Alexandre, est de prime abord énigmatique. On y perçoit confusément quelque chose d'inquiétant qui semble prémonitoire.

Ce plan fait problème à deux niveaux. Que représente-t-il ? Il doit être manifestement en lien avec le plan 97, le second en constituant l'explicitation : une guerre atomique a éclaté semant la désolation et la ruine, la confusion et l'angoisse dans le cœur des gens, confusion au bout de laquelle Alexandre découvre son fils mort. En effet, dans le plan 97, une foule de gens affolés sort du tunnel. On peut même imaginer une gigantesque ellipse temporelle entre les deux plans, si on considérait qu'ils font partie de la diégèse.

Mais le plan 11 pourrait se situer temporellement *après* le plan 97, et constituer un indice de réversibilité (si le montage n'indiquait pas l'inverse). De fait, dans le plan 11, de l'eau coule dans la rigole de la chaussée, ce qui n'apparaît pas dans le 97 : l'eau a-t-elle cessé de couler ou n'a-t-elle pas encore commencé ? Le plan où la foule court, avec les petits papiers qui tombent du ciel, n'aurait-il pas trouvé meilleure place *avant* que la place ne soit vide et silencieuse ? A contrario, le plan apporte aussi une surprise dramatique par rapport au 11 : on découvre l'enfant mort. Mais peut-être est-ce seulement *à ce moment-là* qu'Alexandre est capable de le voir... Ainsi l'indique la fin du plan 11 : le fondu au noir constitue la seule ponctuation du film, suggérant qu'on tient le sens de cela en réserve pour plus tard.

Une autre hypothèse est encore possible. A ce stade du visionnement du film, la référence à une catastrophe pressentie par Alexandre (que reflètent ses discours) devient concrète, même s'il ne

²³⁵ Voir le tunnel dans *Huit et demi* de Fellini (1963-138'). Une séquence dont Tarkovski aime parler dans ses conférences. Dans ce film, un homme, suffoquant dans sa voiture bloquée dans un tunnel, s'échappe et se met à voler. Lorsqu'il revient à lui (car il s'agissait d'un rêve), un homme lui demande : « Qu'est-ce que vous nous préparez ? Encore un film sans espérance ? » (3'34'').

s'agit pour le moment que d'un rêve. L'accident avec l'enfant préfigure donc une catastrophe à venir qui n'est pas encore perceptible, seulement pressentie inconsciemment. Un rien peut faire basculer l'univers tout entier dans le chaos. De l'individuel à l'universel, il n'y a qu'un pas, comme du film à la réalité, ce qui nous amène à une dernière hypothèse.

On peut se demander en effet à qui les images du plan 11 sont destinées, dans l'hypothèse où le personnage n'y serait pas directement impliqué (contrairement au plan 97) ? Sans doute au spectateur. Le mal commis à l'échelon individuel, quelle que soit sa banalité, et fût-il un accident, peut avoir des répercussions qu'il est difficile de quantifier à l'échelon de l'humanité. Cela concernerait donc aussi bien l'univers du film que le monde du spectateur (le plan 11 est a priori non diégétique selon la définition de Metz).

L'idée du tunnel a aussi été utilisée par Kurosawa²³⁶ dans son film *Rêves* en 1990 comme lieu de passage du monde des vivants à celui des morts. L'idée est ancienne : on la retrouve déjà dans *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) de Murnau (1922-94'). Pour entrer dans l'antre du vampire, Thomas Hutter (Gustav Von Wangenheim) franchit différentes portes, et finalement entre dans un tunnel sombre, précédé par le vampire. Le tunnel, dans l'esprit de Tarkovski, pourrait tout aussi bien signifier, comme on le verra par la suite, le gouffre civilisationnel ténébreux dans lequel l'humanité entre, dont certains essaient pourtant de s'extirper, comme le raconte le rêve du tunnel de *Huit et demi* de Fellini (1963). Ce plan 11 ne fait pas partie de la scène qui précède, mais il y est placé par montage. Il s'agit d'une pièce étrange, à la fois archaïque et futuriste, intemporelle, un « morceau » de rêve qui perturbe l'inconscient avec persistance, dont on ne pénétrera le sens que plus tard, comme chez Fellini.

Plans 12 (et 57)

Alexandre feuillette un livre d'icônes. A y regarder de plus près, en fonction des icônes qui apparaissent sur le livre, Tarkovski fournit des indices : de la sortie de Lazare du tombeau à la mise au tombeau du Christ, il y a comme un itinéraire. Alexandre fait ce constat : « *On ne sait plus prier* ». Le tunnel évoquait déjà le tombeau dont il faut se

²³⁶ Akira Kurosawa est aussi réalisateur de *l'Idiot* (1951-1966'), inspiré de l'œuvre éponyme de Dostoïevski.

retirer (ou en être extrait). Les plans 11 et 97 signifient une mort imminente, alors qu'on a perdu le sens de la résurrection.

La mention de la prière est importante, puisqu'on la retrouvera au plan 57 où Alexandre se remémorera le *Notre Père*. Tarkovski associe aussi les icônes au monde spirituel et transmet à son personnage la nostalgie et l'idéal qu'elles suscitent. Ses exclamations l'attestent : « *Fantastique. Quelle délicatesse remarquable. Quelle sagesse, quelle spiritualité ! En même temps cette innocence enfantine* ».

Plan 18

Otto est celui qui apporte des messages venant d'ailleurs. Que ce soit le télégramme au plan un, la carte d'Europe au plan 18 ou la révélation d'une dernière chance pour sauver le monde, grâce aux pouvoirs d'une « sorcière », au plan 67.

Déjà surpris par un Otto un peu philosophe, un peu cabotin, ce qu'Alexandre n'avait pas imaginé de lui, le spectateur et les autres personnages vont découvrir en plus en Otto un être insaisissable et mystérieux, qui oscille entre le prophète (le précurseur), l'ange (le messager) ou le mage qui complète la trilogie (Alexandre/Victor/Otto). Il ne perd jamais son calme et reste maître de lui en toutes circonstances (voir par exemple le passage des avions à réaction au-dessus de la maison : tout le monde s'affole sauf lui). Rien ne semble l'étonner. Seul l'extraordinaire l'émeut. Son cadeau à lui, c'est une carte²³⁷ (et donc une idée de l'Europe). Ancien professeur d'histoire, c'est un original qui, pour financer ses recherches sur les faits étranges, occupe un poste de facteur pendant ses heures de loisir (voir plan 21). C'est le personnage qui s'oppose le plus clairement à toute rationalité fermée sur elle-même. Il est donc l'antithèse de Victor comme cela apparaîtra plus loin dans le film. Ses raisonnements ne semblent jamais sûrs (voir la discussion sur Nietzsche) mais il est curieux. Il s'esquive devant la démonstration rationnelle, et, s'il convainc son auditeur, il le fuit soudainement par une pirouette, jetant le doute dans son esprit. Otto est aussi celui à qui on exige d'apporter la preuve de ce qu'il affirme parce qu'on ne le croit pas : ce qu'il dit ou fait paraît invraisemblable, (ainsi de la carte

²³⁷ Cette carte du XVII^e s., Tarkovski l'a découverte dans la librairie de la cathédrale d'Uppsala, dans la période de pré-production, en automne 1984. Avec cette carte, il découvrit aussi un poster avec des cloches, ce qui rappela l'épisode de la cloche dans *Roulev* (1966). Il dit : « Vois comme tout est interconnecté ; les cartes, les cloches... » (Notre traduction). PCMS, p. 15.

qu'il apporte au plan 21 : est-elle authentique ?). Il doute lui-même de la vérité, mais est le premier à la rappeler, ainsi que son caractère sacré (plan 67). Il est secrètement ami d'Alexandre qui, par trop de souci de vérité et de lucidité, voit s'accomplir tragiquement, à l'avance, le destin du monde. Otto pourrait tenir la place du croyant raisonnable mais sceptique, tandis que Victor tiendrait celle de l'athée ou de l'incrédule, et Alexandre celui de l'agnostique tourmenté, puis de l'homme touché par la grâce. Mais tous ont un point commun : la recherche de la vérité ne leur laisse aucun répit. Moins marqué, comme trio, que celui de *Stalker*, ce « compagnonnage » joue un rôle différent dans la mesure où le personnage central est Alexandre, cheville ouvrière d'une idée du salut que personne d'autre que lui n'accomplira. Reste que la carte d'Europe qu'apporte Otto suscite la curiosité. Est-elle vraie ? Victor, on s'y attend, n'y croit pas. Mais Otto l'affirme : elle est authentique, même si elle est curieuse.

Plan 19

Si la carte est authentique, elle a dû coûter à Otto. C'est précisément ce qui en fait son prix. C'est alors qu'est évoqué le mot « sacrifice ». Le mot prononcé est, en suédois : *offret* comme le titre du film. C'est la seule fois qu'il sera prononcé, et il est dit par Alexandre dans une conversation avec Otto. Ce sacrifice concerne un cadeau d'anniversaire à Alexandre, et une carte de l'Europe du XVII^e s. La mention n'est pas anodine : Alexandre donnera sa vie pour sauver l'Europe...

Plan 24

C'est dans ce plan que la question de la vérité, question transversale à tout le film, se pose avec le plus d'acuité. Tout part d'une question :

A. – (...) J'ai l'impression que nos cartes n'ont pas plus de rapport avec la vérité²³⁸.

O. – Quelle vérité ? Vous êtes obsédé par cette idée de vérité.

V. – La vérité ! Qu'est-ce que la vérité ?²³⁹

²³⁸ Dans le scénario littéraire : « J'ai l'étrange sentiment – Alexandre poursuit son idée – que nos cartes modernes n'ont également rien à voir avec la vérité ». OCC II, p. 391. Formulation plus claire.

Ces trois répliques des trois personnages éclairent la manière dont chacun se situe par rapport à la vérité. Alexandre, philosophe et esthète cherche à discerner ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas. Alexandre, agnostique tourmenté, est celui qui cherche le plus « la vérité »²⁴⁰. Otto, lui, comme nous allons le voir, sait que les vérités humaines sont partielles. Mais Otto est prêt à défendre une vérité venue d'ailleurs, contrairement à Victor. C'est sur ses lèvres que le réalisateur met le mot de Pilate.

C'est la position d'Otto que Tarkovski va mettre maintenant en lumière. On se rappelle, comme mentionné dans le chapitre sur l'esthétique, que cette question hante Tarkovski lui-même, plus proche d'Alexandre pourtant que d'Otto. La position de ce dernier est simple. Il dit : « *Nous ne sommes que des aveugles* ». En prenant comme exemple le cafard (qui « *peut survivre la tête coupée et meurt de faim après une semaine* ») Otto livre une comparaison peu flatteuse de la vie humaine. Mais il va plus loin : « *Il n'y a pas de vérité*²⁴¹. *Nous regardons, mais nous ne voyons rien* ».

Victor oppose à Otto l'idée du rituel : le comportement du cafard ne serait pas aveugle, mais c'est l'homme qui serait incapable de comprendre son comportement. Attitude scientifique s'il en est, Victor a confiance dans les capacités humaines à débusquer les pseudo-interprétations spirituelles. On se souviendra de la même idée de rituel dans la bouche d'Alexandre, évoquant un geste à accomplir chaque jour, à chaque heure, capable de changer le monde (plan un). Otto ne se laisse pas décontenancer en voyant dans la réplique de Victor la nécessaire ouverture de la pensée : toutes les hypothèses à formuler, mêmes les plus absurdes, sont préférables à l'aveuglement qui consisterait à absolutiser les pauvres connaissances humaines

²³⁹ Cf. Jn 18,38. Gunnarsson mène une réflexion intéressante sur les liens entre « la vérité » chez Tarkovski, et l'Evangile de Jean. G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 253-254.

²⁴⁰ Ce qui peut expliquer la solitude d'Alexandre, mais aussi l'arrière-fond culturel russe d'une grande confiance dans l'existence d'une vérité à découvrir, et le désarroi devant la culture contemporaine qui se détourne de cette quête. « Pour chercher la vérité, il faut être seul et rompre avec tous ceux qui ne l'aiment pas assez. Y a-t-il rien au monde qui mérite fidélité ? Fort peu de chose. Je crois qu'il faut être fidèle à l'immortalité, cet autre nom de la vie, un peu accentué. Il faut rester fidèle à l'immortalité, il faut être fidèle au Christ ! Ah, vous froncez les sourcils, malheureux. Vous n'avez de nouveau rien compris, mais rien ». B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 19.

²⁴¹ Dans le scénario littéraire : « "Ça n'existe pas la vérité", dit Otto. "Il ne s'agit, dans le fond, que de notre aptitude à digérer les informations ! Nous scrutons les choses et nous n'y voyons goutte" ». OCC II, p. 391.

accumulées jusqu'ici : « *Sans quoi nous restons avec notre vérité* » dit-il.

Une fois de plus, la disparition de l'enfant (déjà la deuxième) provoque l'inquiétude d'Alexandre, étrangement muet pendant toute la conversation. Comme dans le plan un, il est convaincu que ce n'est pas à force de mots que le monde sera sauvé. Il s'agit, au contraire, de ne pas manquer au devoir de vigilance vis-à-vis du prochain. La disparition de l'enfant ramène tout le monde aux nécessités du réel, aux priorités. Cette disparition et le départ d'Alexandre préparent le récit d'un autre événement inexplicable qu'Otto va maintenant raconter.

Plan 25

La relation de la mère au fils est récurrente chez Tarkovski, comme on a pu le voir dans *le Rouleau compresseur et le Violon*, *L'Enfance d'Ivan*, *Miroir*, *Nostalghia*. Ici, c'est Otto qui raconte l'histoire d'une mère et de son fils, une histoire incroyable qui révèle le goût de Tarkovski pour le paranormal (à défaut du surnaturel). Une mère se fait prendre en photo avec son fils puis l'oublie chez le photographe juste avant qu'il ne meure²⁴². Elle ne songe pas à récupérer la photo. Des années plus tard, elle se fait à nouveau prendre en photo et le voit apparaître dessus, à l'âge qu'il avait au moment de mourir. Le récit d'Otto est l'illustration d'une réplique précédente : « *Nous ne sommes que des aveugles. Nous ne voyons rien* ». Otto prétend posséder toutes les preuves de ce qu'il raconte. Il se peut que le problème de la recherche de la vérité soit finalement une question de probité : faire attention à ce qui précisément n'entre pas dans l'équation... On retrouve l'idée du calcul écrit sur le mur intérieur de la maison de Domenico, déjà évoqué : « $1+1=1$ »²⁴³. Cette *résistance* de la logique au sein du calcul n'est pas seulement une figure de style pour le réalisateur, mais l'enjeu même de l'art – y compris cinématographique – : se déplacer dans un univers où « *tout "peut" être* » pour reprendre la formule d'Otto « *sans quoi nous restons avec notre vérité* »...

²⁴² Tarkovski se plaît à explorer « les deux côtés du miroir », comme dans le plan de la rencontre d'Otto et d'Alexandre, plan 67. Chacun parle à l'autre de chaque côté d'une vitre. On y devine un procédé narratif : comment comprendre l'expérience de l'autre, comment communiquer : le langage suffit-il ?

²⁴³ Comme disait Domenico dans *Nostalghia* : « Une goutte plus une autre goutte, cela ne fait qu'une goutte plus grande et pas deux (Ndlr : traduit par nous de l'italien) » (46'03'').

Le récit d’Otto suggère enfin que la question de la vérité ne peut se laisser réduire, comme c’est souvent le cas dans la pensée contemporaine, à des *concepts* abstraits. Loin d’être une question absconse, la question de la vérité maintient vive, non pas tant la distinction entre le vrai et le faux, mais entre le vrai et l’(in)raisonnable, voire l’(in)croyable (mais possible). C’est la question des registres, des capacités, des perceptions, du langage, et tout autant de leurs limites qui est mise en évidence, plutôt que celle de l’exactitude, de la précision, de la vérifiabilité, de la preuve et de la logique. *Peut* être vraie une chose non prouvable (à défaut sans doute de prouver le contraire). L’incroyable peut être vrai, autant que le croyable. La vérité demande des extensions au-delà de la logique. Comme rien ne peut être vrai sans une réalité qui en soit le support, la vérité ne saurait se réduire à une question de méthode : elle commence parfois là où la méthode échoue à atteindre son objectif (cf. plan un). Mais si la réalité ne peut être prouvée ultimement, alors ne reste plus justement que la méthode, ou la voie, persévérante, de son élucidation.

Plan 26

Le plan 25 s’est terminé par deux épisodes tout aussi dérangeants que l’histoire d’Otto. La voix qu’il entend (*Off* pour tous les personnages présents dans la pièce mais *HC* pour Otto) et qui lui fait suspendre son discours en constitue le premier épisode. Vient ensuite l’évanouissement surprise d’Otto. S’éveillant, il marche alors à quatre pattes vers une chaise en se tenant les reins²⁴⁴. Il dit : « *C’est l’aile d’un mauvais ange qui m’a touché* ».

Victor croit à une plaisanterie. Tarkovski ne réduit pas l’interprétation des scènes qui ont un aspect spirituel à une compréhension univoque. Dos au mur, le spectateur aurait pu penser que, de fait, le réalisateur affirme qu’il existe des preuves du monde invisible où « la mort n’existe pas » comme le disait Alexandre à son fils, quoique ce fût alors dans un autre sens, expliquant qu’il n’y a que « *la peur de la mort* » (plan 2, 17’51’’). Otto prononce donc cette parole sibylline : « *C’est l’aile d’un mauvais ange qui m’a touché* ». Dans le scénario littéraire, Otto part d’un grand éclat de rire, qui fait douter du sérieux de ce qu’il vient d’avancer (y compris son histoire étrange). Le réalisateur avait peut-être au départ voulu détourner l’attention des personnages, stupéfaits et sans voix après avoir entendu

²⁴⁴ Comme Petit Garçon au plan 1 et Alexandre au plan 57.

l'histoire d'Otto, en faisant retomber la tension. Otto rectifie, toujours dans le scénario littéraire, en disant que ce ne sont pas des plaisanteries... tout en essuyant les larmes de ses yeux. Dans le film, Otto est beaucoup plus affirmatif et appuie sur le mot « docteur » comme pour se défendre et se faire respecter d'un Victor qui croit à la supercherie.

Plan 30

La couleur de la pellicule a viré vers des teintes délavées. Le monde a perdu, semble-t-il, ses couleurs. Quelque chose de grave vient de se produire, explicité aux plans 28 et 29. Ces teintes ne disparaîtront avec certitude qu'après la visite d'Alexandre auprès de Maria et son réveil dans son bureau. Alexandre, qui semble ne prêter aucune attention au passage des avions dont on entend encore le bruit s'éloignant, se penche vers une petite maison en modèle réduit, à l'extérieur, comme si elle se trouvait sur une autre île devant une autre mer imaginaire²⁴⁵. Alexandre se penche sur une vision de son propre monde, mais vu par un enfant. La scène n'est pas sans rappeler la maison du père de Kris au milieu de la planète-Océan à la fin de *Solaris*, ou encore celle de Gorchakov, en Russie, cintrée par les ruines d'une abbaye italienne, dans le dernier plan de *Nostalghia*²⁴⁶. Ces deux plans évoquent, avec la petite maison du *Sacrifice*, l'état de modèle réduit de l'existence dans un univers plus vaste et plus grand que le monde dans lequel vit l'homme. Alexandre est comme un « géant » qui regarde son propre univers, devenu tout petit, ou comme s'il le voyait de loin, en volant par exemple.

Reste que la petite maison peut aussi être une mise en abyme du récit, comme si tout ce qui allait se produire relevait d'un autre registre de compréhension. De fait, une nouvelle césure, importante, commence ici. En une minute, le récit a complètement basculé. La durée des plans est devenue plus courte, et continuera à l'être un certain temps, cassant le rythme du film. Sans crier gare, une catastrophe s'est brusquement abattue sur le monde, aliénant les

²⁴⁵ Dans le scénario littéraire, il s'agit d'un « château » en miniature. Otto et Petit Garçon ont voulu créer un lac autour, un banc de sable, etc. L'auteur écrit : « A un point tel que lorsqu'Alexandre se retourne et aperçoit sa maison sous les pins, il en a le vertige, une sensation de planer ». OCC II, p. 394. Cette évocation n'est pas sans rappeler le vol d'Ivan au début de *L'Enfance d'Ivan*, et d'autres scènes (Le ballon dans *Andreï Roublev*, un autre dans *Miroir*, ou le miracle du vol de Philippe dans *Vent Clair*, scénario non réalisé, etc.).

²⁴⁶ On pourrait encore signaler la « vallée russe », en miniature, toujours dans *Nostalghia*, vision de Gorchakov en pénétrant dans la maison de Domenico (45'31'').

facultés de perception habituelles. La guerre atomique provoque dans son sillage un bouleversement tout à la fois intellectuel, moral et spirituel : l'ordre des choses est sens-dessus dessous. La perception du monde s'en trouve altérée : le voici devenu extrêmement vulnérable aux mains des hommes, la catastrophe en est la preuve. Les mots d'Otto (« *tout "peut" être* ») prennent un nouveau sens. Les questions que cette nouvelle situation pose demandent des réponses immédiates que l'intelligence des hommes est incapable de rencontrer. Ces questions sans réponses provoqueront d'ailleurs des comportements irrationnels. Le temps se contracte tandis que l'espace rapetisse. Les monologues d'Alexandre vont faire place à une grande sobriété dans les paroles, voire même au silence. Le tableau de Léonard va jouer un rôle central, comme clé d'interprétation d'un événement aux conséquences incalculables. L'art, qui avait perdu tout sens comme chemin de révélation, comme chemin d'exigence et de responsabilité morale, retrouve une place fondamentale, permettant d'interpréter la catastrophe et de susciter une réponse.

Plan 31

En regardant la petite maison, Alexandre dit : « *Lesquels parmi vous ont fait cela ? Les seigneurs* » (en anglais dans la VO)²⁴⁷. Dans la bouche d'Alexandre, à ce moment-là, *les seigneurs* désignent peut-être les dirigeants qui ont cédé à la force pour résoudre les problèmes du monde par l'emploi de l'arme atomique. Mais alors que Macbeth voit, et est seul à voir le visage de celui qu'il a fait assassiner, dans une vision surnaturelle, Alexandre voit, lui, « les seigneurs » qui ont réduit le monde à rien. La question, insensée chez Shakespeare (ce ne sont pas les seigneurs qui ont amené Banco pour prendre place au

²⁴⁷ Macbeth, Acte 3, scène 4. W. SHAKESPEARE, *Hamlet, Othello, Macbeth*, p. 340. « Which of you have done this ? » demande Macbeth qui voit le spectre de Banco assis à la place du maître de céans, parmi les seigneurs qu'il a invités à un banquet. *The Lords* est donc, non pas une réplique de la pièce mais l'indication des personnages d'une scène, présents au banquet. Peut-être l'indication de la scène elle-même dans le théâtre shakespearien. Cette scène est en fait une scène d'épouvante : Macbeth est le seul à voir le spectre de Banco apparaître et disparaître de la scène, se rassérénant et s'alarmant tour à tour, tandis que Lady Macbeth tente de rassurer comme elle peut les invités (les seigneurs). La scène a quelque chose de tragicomique, trait qu'on ne retrouve pas chez Tarkovski. Comme dans *Hamlet*, le spectre réclame vengeance et exige que justice soit faite. Tarkovski a détourné cette réplique en lui donnant une tout autre signification. La question tourne autour de la folie : les seigneurs croient Macbeth fou, Macbeth, lui, se demande s'il est le jouet de son imagination ou d'une machination des seigneurs, tandis qu'Alexandre voit dans la petite maison un signe devant lequel il est pris de vertige. Le « lieu » du banquet où la terreur a surgi est celui de sa propre maison : l'hallali a sonné et les hommes vont tous être anéantis si rien ne se passe.

banquet du roi), prend ici une tournure nouvelle. Forcément sans réponse, elle met en lumière le désarroi et l'insaisissabilité de l'événement, le bouleversement cosmique opéré par les hommes²⁴⁸. Ceci devra ultérieurement être mis en lien avec l'idée qu'un pouvoir quasi-divin a été concédé à l'humanité sur le monde...

Alexandre pose ensuite une deuxième fois la question, cette fois non plus à lui-même, mais à Maria : « *Qui a fait cela ?* ». Elle rejoint à nouveau celle que posait Macbeth au comble de la stupeur. Mais on sent qu'Alexandre cherche, et à travers lui le réalisateur, un lien entre les événements terrestres et célestes (la terre « reflétant » le ciel dans l'eau), afin de poser la question de la responsabilité de la catastrophe. Maria pour l'instant ne fait que répondre au plan factuel : il s'agit d'un cadeau d'anniversaire ! S'agit-il encore d'un indice d'ironie tarkovskienne ? La petite maison peut apparaître comme une maison sur laquelle quelqu'un a jeté un envoûtement, sans qu'on sache très bien pourquoi (La sorcière ? Le destin ? L'humanité aveugle ?). Elle peut apparaître comme faisant partie dans une autre réalité...

Plan 32

Alexandre appelle : « *Maria* », elle se retourne direction caméra, puis Alexandre arrive par un côté où on ne l'attend pas : il entre dans le champ en traversant le cadre côté droit et se retrouve de profil, presque caché par Maria. C'est comme si la jeune femme avait été appelée par le spectateur.

Alexandre apprend donc que ce sont Otto et l'enfant qui ont fait la petite maison. On voit le contraste avec le cadeau d'Otto, qui offrait une carte d'Europe et Victor un livre d'icônes. La « vérité » du sens de ce jour catastrophique se tient peut-être entre ces trois cadeaux et les perceptions d'Alexandre, à condition que l'esprit humain soit capable de « tenir » ensemble la réalité à des échelles différentes. Qu'ont en commun en effet une carte d'Europe, une maison en miniature, miroir de la *vraie* maison, et un livre d'icônes ? On peut alléguer que ce qui manque à l'Europe (la carte) serait l'art de la prière (le livre d'icônes) et par suite de ce manque, la vie humaine (la maison) rapetisse dans un univers devenu plus étroit. Mais tout cela reste conjectural. Quand Alexandre demande : « *Qu'est-ce que c'est ?* », Maria ne répond pas. Il n'y aura pas de réponse.

²⁴⁸ « Les étoiles tombèrent du ciel » (Ap 6,13).

Plan 33

Tarkovski aime positionner la caméra de telle sorte que l'horizon apparaisse comme un trait mince²⁴⁹ en haut de l'écran. Nous verrons plusieurs fois ce type de plan. Maria s'éloigne dans une *Nuit/Jour* nordique... « Ensuite, en gros plan, on voit son visage une seule fois. Il faut montrer qu'elle est tendue et un peu mystérieuse »²⁵⁰, explique Tarkovski à son opérateur, Sven Nykvist.

Plans 35

Otto commente le tableau de Léonard. C'est la première fois que nous voyons l'œuvre depuis le générique. Alexandre va lui être spécialement associé. Le tableau est regardé seulement *après* la catastrophe (comme s'il avait été peint *pour* cela).

L'inachèvement du tableau peut être accidentel au regard de l'histoire, mais a dû influencer le cinéaste. Le réalisateur a peut-être voulu, en l'utilisant, suggérer au spectateur qu'une œuvre inachevée est sans doute plus évocatrice de la vie qu'une œuvre achevée : chacun peut l'achever par lui-même. Même les imperfections d'une œuvre sont un indice de vérité pour le cinéaste.

Tarkovski, jusqu'au seuil de la mort, n'a cessé de nourrir d'autres projets sans savoir s'il pourrait les réaliser. Le mage agenouillé, le vieillard qui offre l'encens, même s'il nous fait penser à Alexandre, le

²⁴⁹ Voir le commentaire de Marker dans *Une journée d'Andei Arsenevitch* : « Il n'y a pas plus terrienne, plus charnelle que l'œuvre de ce cinéaste réputé mystique peut-être parce que la mystique russe n'est pas celle d'un catholicisme terrifié par la nature et par le corps. Chez les orthodoxes on respecte la nature, on révere le créateur à travers sa création et en contrepoint des personnages, chaque film noue une intrigue entre les quatre éléments, quelques fois traités séparément, quelques fois appariés ». Même si nous avons des réserves à propos de la « terreur » qu'inspireraient la nature et le corps dans le catholicisme ou sur le fait que le cinéaste ferait profession de foi orthodoxe lorsqu'il dépeint la nature, il est indubitable que le lien à la terre est fort dans l'œuvre du cinéaste. Encore eût-il fallu préciser que ce lien n'était pas « construit » de manière symbolique, mais était justement *naturel*. Marker continue en disant : « Le grand cinéma classique tel qu'Hollywood en a fixé les codes a pour angle favori une légère contre-plongée qui détache les personnages et permet les effets de ciel. Chez Tarkovski, c'est généralement l'inverse : la caméra est un peu au-dessus des personnages qui s'enracinent dans le paysage. L'américain naïf contemple le ciel, le russe, en tous cas ce russe-là s'installe au ciel et contemple la terre. Cette vision-là a un sens (...). Et pendant que le travail avance, la caméra ne se contente plus de dominer, elle s'envole et finit sur un à pic absolu (Ndlr : dans Roublev), un regard perpendiculaire que nous autres orthodoxes connaissons bien, c'est le regard du Christ *Pentocrator*, celui qui du haut de la coupole des églises nous contemple et nous juge. Cette vision abrupte se retrouve à des moments clés de certains films ». Voir les plans 11 et 97 du *Sacrifice* par ex.

²⁵⁰ Voir le documentaire de M. LESZCZYLOWSKI, *Directed by Andrei Tarkovsky*, 28'30''.

protagoniste principal du film, peut évoquer Tarkovski lui-même, dont toute l'œuvre aura été éminemment personnelle, traversée par la question universelle de ce qui peut être sauvé de la culture et de l'humanité²⁵¹. Naissance au milieu des ruines : le thème ne concerne pas seulement la venue au monde de Jésus mais aussi l'œuvre de Tarkovski, sa douloureuse gestation, son (in)achèvement déconcertant dans un univers qui s'écroule.

Alexandre, dans *Sacrifice*, apparaît comme un mage bouleversé par l'événement de la grâce surplombant²⁵² les ruines apocalyptiques d'une déflagration atomique. Qu'un enfant vienne y naître, voilà qui dépasse tout entendement mais qui suscite l'espérance comme l'antique annonce d'Isaïe au roi Ezéchias. Si la tradition chrétienne a interprété la naissance de Jésus comme un moment de sa kénose, l'interprétation tarkovskienne et peut-être léonardienne porte sur le bouleversement du *fait* de l'Incarnation dans l'histoire des hommes. La naissance du Christ n'inaugure pas une ère de paix. Comme le dit le vieillard Siméon, l'enfant sera un signe de contradiction et de division (cf. Lc 2,34-35). On pense encore à cette parole de Jésus : « Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre : je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive » (Mt 10,34).

Bien loin des annonces doucereuses et paisibles de Noël que se plaît à évoquer l'époque contemporaine, la naissance de Jésus apporterait ainsi confusion et ébranlement des esprits, dont le signe de l'étoile serait non pas un événement rassurant – leur ronde immuable aurait plutôt de quoi rassurer des païens, or précisément l'étoile échappe à cette ronde – mais un signe inquiétant qui provoque la marche et la quête des mages. La découverte de l'enfant confirmerait leur pressentiment²⁵³.

²⁵¹ Réplique de Domenico dans *Nostalgia* : « J'étais égoïste, je voulais sauver ma famille. Il faut sauver tout le monde, le monde entier » (54'41'').

²⁵² Nous notons au passage l'allergie contemporaine de toute idée théologique qui serait en « surplomb » de la pensée. Voir A. BORRAS, À « *L'Âge du renoncement* » comment la paroisse peut-elle faire émerger l'Église ? p. 246 et sv. Mais pourquoi cette allergie, si ce n'est parce qu'elle met en question l'hégémonie d'une rationalité contemporaine, elle-même *surplombant* la pensée ? Comparer avec « l'aplomb » dont parle Marker dans *Roublev*.

²⁵³ Il y a, de fait, un bouleversement, comme l'expliquent V. Forcione et H. Greollemund : « Dans sa représentation de l'Adoration (vers 1481), Léonard de Vinci a choisi de relater non pas l'un des épisodes de l'histoire mythique du pèlerinage des Rois Mages, mais le bouleversement que la naissance de l'Enfant entraîne. Léonard de Vinci semble se débarrasser ici de toute référence à des œuvres antérieures pour rechercher, dans la transparence des plans et dans le caractère presque aléatoire de ce groupement d'hommes et de ruines, le fondement des

Le tableau illustre en quoi une telle œuvre est un *signe* contemporain pour Tarkovski²⁵⁴. Il se dégage de la toile une réelle inquiétude. Des cavaliers se battent entre eux²⁵⁵, les mages sont comme écrasés par la révélation de l'Enfant.

D'autres visages sont terrorisés. Mais des anges souriants indiquent tantôt l'enfant, tantôt l'arbre majestueux et plein de verdure, comme s'il ne fallait pas perdre de vue le signe qu'il constitue dans le tableau lui-même. Le tableau de Léonard²⁵⁶ prend ainsi une nouvelle dimension, accompagné musicalement par l'œuvre de Bach, trois siècles plus tard au générique. Ces deux œuvres, elles-mêmes rapprochées par le regard contemporain de Tarkovski dans le film, ont en arrière-fond un bouleversement « cosmique », et constituent une sorte de triptyque « apocalyptique ».

Une dernière élucidation s'imposait-elle ? Otto, au plan 35, exprime une inquiétude sourde, irraisonnée, devant le tableau : « *Mon Dieu comme c'est lugubre. J'ai toujours eu très peur de Léonard* ». Est-ce pour évoquer le côté intemporel de la condition humaine

observations à venir sur le rythme, le mouvement et surtout sur les émotions de l'âme ». (En ligne) <http://www.louvre.fr/œuvre-notices/ladoration-des-mages-0> (Page consultée le 7/12/2012). Le peintre est le témoin des bouleversements de son temps, il s'attache à travers son œuvre à en décrire le mouvement. « Léonard est contemporain d'un ébranlement général de l'histoire, que Nicolas de Cues pense en philosophe et Machiavel en politique. Il développe l'idée qu'un mouvement général anime le microcosme humain de la même manière que le macrocosme physique. Comprendre ce « *rythme du monde* » et trouver les moyens de le représenter revient également à célébrer la dignité de l'homme, qui participe de ce mouvement tout en tentant, par ses actions rationnelles, de le maîtriser ». (En ligne) <http://www.histoire.presse.fr/livres/les-classiques/leonard-de-vinci-de-daniel-arasse-01-06-2004-8769> (Page consultée le 23/09/2014).

²⁵⁴ On peut par ailleurs se demander pourquoi les expositions sur Léonard de Vinci remportent un tel succès aujourd'hui (Basilique de Koekelberg, 2007, 350.000 visiteurs et nouvelle expo à la Bourse de Bruxelles de mars à septembre 2013). Certaines de ses œuvres, comme *la Joconde*, foyer inaltérable de fascination contemporaine (même la NASA prête son concours à l'analyse du tableau) sont source d'inspiration de romans à succès (Dan Brown, *Da Vinci Code*, 2003). Est-ce l'aura de mystère qui entoure le maître autant que ses œuvres ? Ou le fait que Léonard soit le précurseur d'une modernité dont il fut le visionnaire et qu'il questionne en même temps ?

²⁵⁵ Léonard aurait ainsi préparé une future fresque, *la bataille d'Anghari* (1503-1505), inachevée et disparue.

²⁵⁶ Dans le bureau d'Alexandre, il y a une autre reproduction, apparaissant brièvement dans deux plans, et ne se situant qu'une fois dans l'axe de la caméra de façon assombrie. Il s'agit du *Saint Jérôme* de Léonard de Vinci (vers 1482, Pinacothèque du Vatican), cette fois encore une œuvre inachevée. Jérôme est en prière, implorant comme un des mages de *L'Adoration*. Un lion est couché à ses pieds. Jérôme, lui aussi, est venu à Bethléem, cette fois non pour adorer l'Enfant venu au monde, mais pour le contempler dans les Écritures, en les traduisant dans une autre langue. Tarkovski aurait aimé porter l'attention sur les deux tableaux, mais a fini par faire un choix. Quoi qu'il en soit, ce tableau évoque assez clairement l'attitude d'Alexandre en prière (plan 57) et aurait pu à ce titre jouer un rôle majeur dans le film. « However, it was impossible to afford equal significance to both of Leonardo's masterpieces. The director choose to accentuate *The Magi* ». PCMS, p. 89.

confrontée au mal et à la souffrance ? La manière dont Tarkovski va filmer le plan 36 va le préciser.

Plan 36

Dès le plan 35, Alexandre s'approche lentement du tableau après qu'Otto ait pratiquement fui la scène par l'extérieur en enjambant la balustrade. Il s'approche lentement tandis qu'on entend les premiers mots de la télévision annonçant la catastrophe. Lorsque le tableau apparaît au plan 36, on sait déjà que c'est une reproduction (contrairement à la carte d'Europe). Le réalisateur fait un zoom avant assez rapide qui focalise l'attention sur la Vierge. Deux images vont se superposer : celle du reflet d'Alexandre en PM sur le tableau flou pendant le zoom avant, de plus en plus distinct, qui scrute l'image, puis, par un jeu de lumière et de mise au point, le tableau apparaît net, Alexandre ayant disparu²⁵⁷. Est-ce pour suggérer qu'Alexandre en fait désormais partie ? On entend la flûte japonaise, qui accompagne sa marche vers le tableau. Un « échange » s'est opéré ; Alexandre est absorbé par le tableau, tandis que celui-ci a « communiqué » à Alexandre une partie de la grâce qu'il porte, comme dans la tradition iconologique. Alexandre peut désormais affronter la destinée qui l'attend. La flûte japonaise indique assez le chemin qui le conduit au sacrifice. Le tableau de Léonard a pris toute sa mystérieuse place dans la vie d'Alexandre, comme s'il lui indiquait par avance le sens des événements à venir. Le personnage est « guidé » par une interprétation artistique du sens de la vie, elle-même manifestée par la naissance du Christ.

Plan 37

Alexandre éteint dans son bureau la chaîne hi-fi qui diffuse la musique de la flûte japonaise. Un petit miroir, posé à côté des appareils, reflète son visage. Ce regard vers les spectateurs est une mise en cause claire de celui qui regarde le film, appelé à s'interroger lui-même sur sa possible complicité avec les tragédies. En hors-champ la bande son diffuse : « Le seul ennemi intérieur qui nous menace... ».

²⁵⁷ Le reflet ne paraît pas très logique, vu que le tableau se trouve sur un mur intérieur de la maison, comme on le voit au plan 37, assez loin de la fenêtre.

Ici la question du jugement se pose²⁵⁸. Mais Alexandre se regarde aussi lui-même, bien que furtivement. Le fait que le son de la flûte ait commencé depuis la fin du plan 33, au moment de la disparition de Maria dans le brouillard, puis devienne intra-diégétique, appuie le caractère « impliquant » de la scène, comme une incarnation du son intemporel dans une temporalité. Alexandre éteint la chaîne hi-fi, et d'un point de vue sonore, toute la place est laissée au son de la « voix » qui commente la catastrophe.

Plans 39 à 43

Alexandre descend les escaliers pour rejoindre sa famille au rez-de-chaussée. Lente descente aux enfers qui conduit ce père de famille vers les siens, assis en cercle autour de la table de la salle à manger comme des damnés. Il pose quelques questions, mais personne ne répond²⁵⁹. Sont-ils tous morts ? Non pas. Paralysés, hypnotisés par le petit écran qui diffuse la nouvelle de l'inconcevable, comme la logorrhée d'une bouche mercurienne vis-à-vis d'un peuple qu'on assassine, ils sont abattus, muets et impuissants. « Petit Garçon dort. Faut-il le réveiller ? », demande son père. C'est la première fois que la question est posée, elle le sera plusieurs fois encore par la suite, jusqu'au refus ferme et définitif de Julia.

Plan 44

La question d'Adélaïde²⁶⁰ : « *Ne faut-il pas faire quelque chose ?* » rejoint la question qu'Alexandre s'était posée au plan cinq : « *Pourquoi parler alors ? Si seulement quelqu'un voulait cesser de parler pour faire quelque chose. Au moins essayer* ». Le tragique de la

²⁵⁸ L'idée de *jugement* va se développer dans les plans qui suivent. Le « suicide collectif » qu'implique une guerre atomique peut être une forme de jugement où l'humanité se condamne par ceux à qui elle a conféré le pouvoir de destruction. La terreur de ceux qui apprennent l'information est directement liée à leur impuissance de conjurer ce qu'ils ont eux-mêmes contribué à faire apparaître ; ainsi le péché est-il collectif.

²⁵⁹ Dans le scénario littéraire Alexandre pense d'abord que les autres regardent le *Journal télévisé*, d'où la question qu'il pose. La voix n'est autre que celle du Premier ministre. On voit aussi le personnage à l'écran. Il est plus explicite sur la question des missiles : « ... notre pays dispose également d'une base équipée de quatre ogives et il est probable que cette base soit à même d'imposer d'une manière brutale, la solution qui s'impose... » OCC II, p. 397.

²⁶⁰ Suzan Fleetwood demande au réalisateur quelle doit être la réaction de chacun après la terrible nouvelle. Tarkovski répond : « Ah mais elle n'existe pas, il n'y a rien. (...) Pour Adélaïde et pour Victor il n'y a pas de guerre et il n'y en a jamais eu... Alexandre soudain se sent malade et va se coucher, et il a un rêve ». Les acteurs en sont restés déconcertés : « Que veut-il dire : il n'y a pas de guerre ? ». Mais Tarkovski pense que moins un acteur en sait, mieux cela vaut. PCMS, p. 65. Sur un même sujet, il peut répondre différemment selon les personnes.

question de sa femme transparaît : il est trop tard²⁶¹. Pour continuer à citer l'Alexandre du plan 5 : « *Tu penses qu'on pourrait étudier le problème et trouver une solution. Peut-être s'il n'était pas si tard. Trop tard* ». On comprend pourquoi la réflexion d'Alexandre n'était pas anodine : sa « philosophie fumeuse » a rejoint de manière insoupçonnée la réalité. Alexandre était prophète à son insu. Ne serait-ce pas précisément le rôle du philosophe, d'endosser malgré lui la charge du prophète, délaissée à l'époque contemporaine par l'oubli du religieux ?

Cette idée de l'attente est aussi à mettre en lien avec le premier plan à propos duquel il est bon de se rappeler la discussion. Otto disait à Alexandre : « *N'attendez rien* ». Ce à quoi il répliquait : « *Et qui vous dit que j'attends quelque chose ?* ». Réponse d'Otto : « *On attend tous quelque chose... Et toujours j'ai eu le sentiment que ce qui se passait n'était pas la vraie vie mais une attente de la vie, une attente de quelque chose de réel, d'important. Pas vous ?* ». Alexandre va acquiescer : ce qu'il vit n'est pas la vraie vie. Cette intuition liée à une longue étude de la philosophie, de l'esthétique, de l'écart croissant entre le développement matériel et spirituel, se trouve démontrée maintenant de façon implacable dans ses conséquences les plus tragiques. La force que l'homme utilise pour se défendre contre les autres finit par le détruire. Alexandre s'inscrit dans la ligne des figures prophétiques qui pressentent la catastrophe à venir, puis qui y assistent, impuissants, devant un peuple déboussolé. On pourrait penser à la figure de Jérémie.

Plans 45 à 51

Adélaïde entre alors en crise²⁶². Le jeu de l'actrice Susan Fleetwood est très impressionnant. Elle exprime non seulement son impuissance, mais aussi celle de tous les autres. Victor prend immédiatement son rôle de médecin au sérieux et lui administre un calmant. La crise d'Adélaïde n'est pas seulement l'expression de l'angoisse après l'annonce de la catastrophe, elle est aussi l'expression de la culpabilité intérieure qui l'habite et la ronge depuis longtemps,

²⁶¹ Cf. : « Craignons donc, tant que demeure la promesse d'entrer dans le repos de Dieu, craignons que l'un d'entre vous n'arrive, en quelque sorte, *trop tard* » (He 4,1).

²⁶² Dans le scénario littéraire, les réactions d'Adélaïde se font pendant et après l'émission télévisuelle, OCC II, p. 397-398.

alors qu'elle trompe son mari, comme elle s'en expliquera plus loin.
« *Tout est de ma faute. C'est ma punition* »²⁶³, dit-elle.

Par deux fois, elle interpelle son mari : « *Alexandre, tu ne comprends pas ?* », puis « *Alexandre, je n'en peux plus* ». Celui-ci sortira voir la mer, dans la nuit, puis se retournera pour regarder la maison et un foyer qui tombe en ruine comme le reste du monde. Une fois de plus, l'horizon n'est plus qu'une mince bande lumineuse, reflet indécis sur la mer.

Plan 52

Ce plan, un des plus longs du film, nous fait découvrir en Adélaïde une tout autre femme. Curieusement, c'est à Otto qu'elle se confie, « l'étranger » de la maison, puisque, apparemment, aucune parole de vérité n'est plus possible au sein de la famille. « *J'ai toujours aimé l'un et j'ai épousé l'autre. Pourquoi ? J'ai l'impression de sortir d'un rêve, d'une autre vie. Pour une raison ou l'autre, j'ai toujours résisté. Je luttai contre quelque chose. Je me défendais, comme si un autre, en moi me disait : "Ne cède pas, n'accepte rien. Rien. Ou tu périras". Mon Dieu comme nous nous trompons !* ».

Choisissant de ne pas dépendre, Adélaïde prend conscience de sa peur d'être abandonnée, qui est aussi liée à celle de mourir. La catastrophe atomique rebat les cartes et met à jour l'essentiel dans les cœurs. L'idée de la sortie du « rêve » est importante. Si la vie qu'elle menait n'était qu'un rêve, à quoi ressemble maintenant la réalité dévoilée « grâce » à la catastrophe nucléaire ? Peut-être l'impossibilité de vivre encore dans le mensonge. Le masque, qui évite une nudité impossible à assumer, parce que dévoilant la faiblesse, tombe cette fois. L'événement prend un tour libérateur. La vérité n'implique pas la mort.

Plan 53

Ce plan est d'une grande intensité, puisqu'il montre que l'autoritarisme d'Adélaïde, caractérisant son personnage ancien, se

²⁶³ Cette question de l'adultère va réveiller des sentiments profonds chez Tarkovski : « Watching the scene in the editing room, Andrei suddenly exclaimed : "God ! How did she knows ?" Something about the scene reminded Andrei of a very personal, acutely painful occurrence. "That's Susan for you ! Now there's an actress ! She knows everything... Such people have a hard time in their private life : she's too intelligent, too beautiful, too talented". Andrei was right. And just like Andrei, she kept many secrets about her private life ». PCMS, p. 110. Susan Fleetwood mourra prématurément, comme Tarkovski, d'un cancer. Elle aura 51 ans.

désagrége. Premièrement, sa fille Marta ne l'écoute plus. Peu après, apostrophant Julia pour qu'elle aille réveiller l'enfant, celle-ci refuse net et tient tête à sa maîtresse par une réplique qui en dit long sur les intentions du réalisateur, mais aussi sur la dynamique de la foi qui traverse le film : « *Je ne le réveillerai pas. Et je ne laisserai pas un autre le faire. Il dort. Nous n'avons pas le droit de le réveiller, de l'effrayer. Bien des choses peuvent arriver pendant qu'il dort. Si Dieu le veut, il ne saura jamais ce qui s'est passé*²⁶⁴. *Ne l'effrayez pas, je vous en supplie. Si vous devez tourmenter quelqu'un que ce soit monsieur Alexandre ou même moi...* ».

La dimension « sacrificielle » de la dernière réplique est évidente. La détermination de Julia indique qu'elle aussi s'est « éveillée ». Il lui faut préserver à tout prix l'ignorance de l'enfant : comment transmettre aux générations futures l'annonce de leur destin brisé par la faute de leurs pères ? Julia prend en charge une partie des soins maternels qui reviennent normalement à la mère. Elle espère que tout pourra être résolu avant que l'enfant ne s'éveille... son réveil signerait au contraire la fin de tout espoir. Peut-être reste-t-il une chance ? Le sommeil du Christ au milieu de la tempête pourrait être évoqué, mais à l'inverse, ses apôtres le réveillèrent pour qu'il les sauve...

De manière étonnante, Adélaïde ne s'en fâche pas. Prenant conscience des tourments endurés de sa part à la jeune femme, et sachant désormais que l'heure de vérité a sonné, elle manifeste une tendresse insoupçonnée, et lui demande même de lui pardonner...

Plan 57

Au cœur d'un film qui ne comporte que 121 plans, le plan 57 joue un rôle pivot car il introduit la possibilité d'une interprétation globale sur le plan spirituel et religieux. Nous avons déjà indiqué deux césures dans le récit, une troisième est à signaler ici. La première débouchait sur le premier rêve d'Alexandre, la deuxième sur la catastrophe atomique (plus rien ne pourra jamais être comme avant), la troisième débouche sur le second rêve. Juste avant de prier, Alexandre se tourne vers le tableau de Léonard, le regarde, se retourne, puis dit :

Notre Père qui est aux cieux. Que Ton nom soit sanctifié. Que Ton règne vienne. Que ta volonté soit faite. Donne-nous aujourd'hui notre

²⁶⁴ De fait, plus tard, personne ne saura jamais ce qui s'est passé, hormis Alexandre : tous resteront dans leur rêve de la vie, Alexandre seul s'en éveillera.

pain quotidien... et délivre-nous du mal²⁶⁵. Car c'est à toi qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire. Amen.

Seigneur ! Délivre-nous en cet instant terrible. Ne fais pas mourir mes enfants, mes amis, ma femme, Victor, ni aucun de ceux qui T'aiment et croient en Toi, ni ceux qui ne croient pas en Toi parce qu'ils sont aveugles et n'ont pas encore tourné vers toi leurs pensées²⁶⁶. Parce qu'ils n'ont pas connu le vrai malheur. Tous ceux qui, en cet instant sont privés d'espoir, d'avenir, de vie, incapables de se soumettre à Ta pensée. Tous ceux qui, submergés par la peur sentent la fin approcher, sans crainte pour eux-mêmes mais pour leurs proches. Tous ceux qui n'ont que Toi pour protecteur car cette guerre est la dernière, une guerre horrible après laquelle il n'y aura plus ni vainqueurs ni vaincus, plus de villes ni de villages, plus d'eau dans les puits, plus d'oiseaux dans le ciel.

Je Te donnerai tout ce que j'ai, je quitterai ma famille que j'aime, je détruirai ma maison, je renoncerai à Petit Garçon, je deviendrai muet, je ne parlerai plus jamais. J'abandonnerai tout ce qui me rattache à la vie si seulement Tu fais tout redevenir comme avant, comme ce matin, comme hier, que je sois délivré de cette peur immonde, bestiale ! Seigneur ! Viens-moi en aide et je ferai tout ce que je T'ai promis²⁶⁷.

Comme on peut le constater, cette longue prière se divise en trois parties. La première est celle du *Notre Père*. Manifestement, Alexandre la commence dans l'humiliation et la résignation : puisque l'homme ne peut plus venir au secours de son prochain, Dieu peut-être le peut. Il semble faire un effort pour se rappeler des paroles apprises puis oubliées.

Au moment du « *délivre-nous du mal* », il se met à genoux sur le parquet. Il semble pourtant que ce soit « trop tard » (que peut faire Dieu, lui qui justement n'a été ni prié ni écouté ?)²⁶⁸. Quant à la doxologie, dans de telles circonstances, que peuvent vouloir dire règne, puissance et gloire alors que l'humanité a justement voulu les accaparer ? S'agirait-il de confesser sa faute et de rendre à Dieu et à

²⁶⁵ Une partie de la prière a été écourtée comme on l'aura remarqué, mais pas la doxologie finale.

²⁶⁶ Dans le scénario littéraire : « Car ils sont aveugles et n'ont pas eu le temps de penser à toi ». OCC II, p. 403. Le reste de la prière est presque le même, à quelques détails près.

²⁶⁷ Les gens sur le plateau furent pris d'émotion pendant le tournage. L. Alexander-Garrett, assistant à la scène écrira : « The quietness on the set transcended mere silence : we were all holding our breath in fear of disturbing the actor's focus. We were tearful, along with Erland Josephson, as he uttered the words of his prayer : "Oh Lord! Save us in this dreadful moment"... ». PCMS, p. 86.

²⁶⁸ Peut-être qu'un des aspects de l'Apocalypse consiste justement à sortir de l'idée que l'homme puisse encore agir en vue de son salut dans l'histoire : cette fois il ne peut plus *rien* faire (sauf prier) : seul Dieu peut agir.

lui seul, règne, puissance et gloire ? Le mot *règne* est le seul qui revienne deux fois, précisément au moment du règne et de la puissance de la destruction de la mort. On le remarque, Alexandre a éludé la demande du pardon du *Pater*. On verra qu'il propose quelque chose d'autre dans ces circonstances. En quelques mots, il s'est réapproprié la tradition chrétienne, il se (re)place dans un courant de spiritualité et de prière comme le lui suggérait le livre d'icônes qu'il avait ouvert. Cette fois il lève les yeux vers le haut. On a le sentiment qu'il commence vraiment à prier.

La deuxième partie de la prière commence donc par « *Seigneur ! Délivre-nous en cet instant terrible* ». Repris d'une parole du *Notre Père*, les mots « *délivre-nous* » sonnent maintenant clairement comme une demande parce qu'Alexandre y a accolé « l'instant terrible ». On peut évidemment penser au « portique de l'instant » dont parle Nietzsche²⁶⁹, devant lequel Zarathoustra s'arrête, le nain sur les épaules, qui lui permet d'élaborer son idée d'*Éternel Retour*. Mais en l'occurrence, c'est l'éternel instant qui plonge Alexandre et l'humanité dans une détresse absolue. La suite de la prière : « *Ne fais pas mourir...* », est terrible. Alexandre sait bien que ce sont les hommes qui se font mourir les uns les autres. Ce sont les hommes qui se font la guerre et non Dieu qui la leur fait. Ce que redoute Alexandre, c'est le consentement de Dieu à la guerre, le « laisser faire ». Cela ne peut être parce que cette guerre conduit non seulement à la destruction de l'humanité, peut-être de la création elle-même, elle conduit au néant... ce qui ne peut être sa volonté.

Dans la bouche d'Alexandre, la mention qui concerne les athées, vis-à-vis desquels il implore aussi miséricorde, étonne. S'ils sont aveugles, c'est qu'ils « *n'ont pas connu le vrai malheur* ». Pourrait-on penser que le « *vrai malheur* » rendrait capable d'ouvrir les yeux ? « L'instant éternel » étant cette fois arrivé, leurs yeux pourraient-ils s'ouvrir, les rendant capables de croire en Lui ? Rien n'est moins sûr. On peut penser qu'Alexandre songe à lui-même en disant cela, lui qui,

²⁶⁹ F. NIETZSCHE, *Ainsi parle Zarathoustra*. (En ligne)

http://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf (Page consultée le 6/05/2015) « Le nom du portique se trouve inscrit à un fronton, il s'appelle instant". (...)

Considère cet instant ! Repris-je. De ce portique du moment une longue et éternelle rue retourne en arrière : derrière nous il y a une éternité. Toute chose qui *sait* courir ne doit-elle pas avoir parcouru cette rue ? Toute chose qui peut arriver ne doit-elle pas être déjà arrivée, accomplie, passée ? Et si tout ce qui est a déjà été : que penses-tu, nain, de cet instant ? Ce portique lui aussi ne doit-il pas déjà – avoir été ? Et toutes choses ne sont-elles pas enchevêtrées de telle sorte que cet instant tire après lui toutes les choses de l'avenir ? *Donc* – aussi lui-même ? », p. 234.

précisément en cette heure atroce, tourne sa pensée vers Dieu, tandis que d'autres ne le peuvent pas. Et Alexandre doit évidemment penser qu'il ne l'a pas toujours fait... C'est naturellement qu'il évoque une sorte de communion des saints dans la douleur²⁷⁰ entre ceux qui implorent secours et protection, et ceux qui sont incapables de se « soumettre à la pensée de Dieu ». On n'aurait pas cru possible qu'un tel mot résonne en un tel moment. Pourtant, rien n'interdit aussi de se rappeler que la foi est obéissance, et que pour certains, dont l'orgueil est démesuré, ce consentement est impossible. On peut même supposer que, n'ayant pu consentir librement à la foi, Dieu accepte que leur « oui » soit en quelque sorte *forcé* par le surgissement de la catastrophe, pour leur propre salut, qu'ils ignorent ou dénie. N'est-ce pas la catastrophe qui force Alexandre à soumettre sa pensée à Dieu (même si on peut se demander s'il fallait en arriver là) ? Le combat intellectuel et rationnel, philosophique, celui de la pensée confrontée à sa propre impuissance d'agir, arrive à sa fin. Tarkovski sait que la question de la vérité n'est pas neutre, au-delà de l'exigence morale qui la constitue (penser avec sincérité et droiture, honnêtement). Il y a un combat spirituel : accepter que la vérité puisse être révélée et manifestée par les petits et les pauvres²⁷¹, c'est-à-dire par ceux qui ne font pas métier de penser. Il y a aussi le fait que le penseur s'affronte à l'orgueil de sa position, qui risque toujours de basculer dans l'idéologie, au déni de ce qui est vrai hors d'elle. En ce sens, Alexandre doit se sentir humilié.

La troisième partie, précisément, est la réponse au drame qui tétanise Alexandre. Il ne s'agit pas tant d'un marché que d'une proposition d'action. Cette proposition vise Dieu et Alexandre ensemble. Ce dernier renoue avec l'idée que Dieu peut agir, que la foi en la Toute-Puissance divine peut sauver l'humanité. Cette Toute-Puissance s'est manifestée par la Résurrection du Christ qui avait librement consenti au sacrifice. Alexandre décide librement de renoncer et de sacrifier tout ce qui l'attache à la vie : sa famille, sa maison, son fils, et ce qui fait le sens de sa vie : écrire, enseigner,

²⁷⁰ Une pensée analogue : « Cette insouciance avait pour source la conscience d'une solidarité des existences humaines, la certitude qu'il existait entre elles une communication et le sentiment de bonheur que l'on éprouvait à pressentir que tout ce qui se passe ne s'accomplit pas seulement sur la terre où l'on ensevelit les morts, mais encore ailleurs, dans ce que les uns appellent le Royaume de Dieu, d'autres l'Histoire ou tout ce qu'on voudra ». B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 24.

²⁷¹ Cf. « Je te bénis, Père, Seigneur du ciel et de la terre, d'avoir caché cela aux sages et aux intelligents et de l'avoir révélé aux tout-petits » (Mt 11, 25-27).

communiquer, parler, pour que l'humanité soit sauvée. Il vaut la peine qu'on s'y attarde un peu.

Alexandre, depuis le début du film, nous a semblé désespéré, faisant le constat amer d'une société qui va droit dans le mur, tout en se sentant impuissant à changer quoi que ce soit. Il a mis au centre de sa vie la parole, la pensée ou l'enseignement, qu'il n'a cessé de pratiquer de multiples façons comme philosophe, esthète, essayiste, poète, acteur. Homme de pensée et de parole, il lui semble *qu'il s'est plutôt forgé des chaînes* et que toute cette activité était vaine (même trompeuse, dans le cas où il a connu le succès comme acteur). Pourtant, toutes ces activités l'ont peut-être paradoxalement préparé à cet instant (« *J'ai attendu cet instant toute ma vie* », dira-t-il au moment de la catastrophe). De multiples fils du récit se nouent en cet instant : l'*Ikebana*, l'apophtegme de Jean Colobos, la pensée de *l'Éternel retour*, l'allusion au silence de Gandhi, la folie de Victor (tout vouloir quitter pour l'Australie), le succès dans son rôle du prince Mychkine (mais qu'il abandonna pour ne pas se « dissoudre dans ses rôle »), la carte de l'Europe (qui n'a aucun lien avec la vérité), la petite maison construite par Otto et Petit Garçon (qui fait penser à la terreur de Macbeth devant l'apparition de Banco), le tableau de Léonard (qui fait fuir Otto), la musique japonaise, sombre et solennelle, les crises d'Adélaïde ; tout cela annonçait et préparait Alexandre au sens de l'offrande – de soi – pour la survie de l'humanité. C'est que la pensée est une arme qui peut se retourner contre elle-même.

Le temps semble se ramasser sur un instant qui noue comme une gerbe toutes les tentatives humaines du philosophe d'approcher la vérité, de l'exprimer et d'en vivre, avec la maladresse et l'hésitation de celui qui ne sait pas où il va mais qui, à cause d'un événement dont la terreur le submerge, *a pris conscience* maintenant de ce qu'il doit faire.

Alexandre agit dès lors « dans » le Fils pour le salut du monde. Dieu devient son Père. Il promet de faire vœu de silence, si Dieu, de son côté, agit sur le temps, sur « l'instant éternel » nietzschéen. Dans un moment de prière, Alexandre demande à Celui qui surplombe l'histoire et le temps, de faire revenir le temps en arrière, au moment qui précède la catastrophe, sans pour autant abolir l'histoire mais en lui donnant un autre sens (contrairement à Nietzsche). L'heure où une tension dans l'histoire rompt les digues d'un mal jaillissant tout à coup à flots se trouverait colmatée par un autre temps, éternel celui-là. Si

Dieu, maître du temps, imprime sa marque sur *l'Éternel Retour* auquel les hommes ont consenti, pour faire à nouveau place à l'histoire du *salut*, alors une puissance ancienne – mais manifestée dans la faiblesse de la chair – pourrait ré-éclairer la conscience humaine : celle du *Verbe fait chair* (du Verbe agissant par l'Esprit).

Tarkovski croit en la réversibilité du temps, puisque pour lui, le temps est « un état d'esprit » et, comme la mort, n'existe pas vraiment. Comme dirait Otto : « *Tout "peut" être, sinon nous restons là avec notre pauvre vérité* ». Dans la même ligne, la prière d'Alexandre consacre le retour de *l'histoire du salut*, repoussant les effets pervers de la technicisation²⁷² de la vie humaine par les sciences, qui aménagent le monde selon des mythes de puissance (ouvrant même la voie à une « transcendance électronique »²⁷³).

Retrouver la tradition chrétienne, c'est pour Alexandre consentir donc à la toute-puissance de la foi, même si la chose n'est pas dite ici explicitement²⁷⁴, une foi capable de « transporter des montagnes ». C'est croire que tout est possible à Dieu, mais que l'homme doit s'engager pleinement et personnellement dans cette voie. De cet engagement et de cette foi dépend son exaucement. Otto lui-même y faisait allusion au plan un : « *Oui, parfois j'y crois. Et si je crois vraiment à une chose, elle deviendra réalité. Croyez que cela vous est donné et il en sera ainsi* »²⁷⁵. Manifestement, Alexandre n'ayant plus rien à perdre, donne tout ce qu'il a et s'en remet complètement à Dieu. Il s'engage dans une *promesse*, qui ressemble bien à une alliance et nous le verrons par la suite à partir du plan 100, il se sentira tenu de l'accomplir, sachant tout ce qui lui en coûtera.

²⁷² « J'ose prétendre que l'homme moderne, dans sa grande masse, n'est pas prêt à renoncer à lui-même et à ses biens personnels, en faveur des autres ou de ce qui est Grand et Essentiel. Il serait plutôt prêt à se laisser transformer en robot ». TS, p. 251.

²⁷³ *Transcendence* de Wally Pfister (2014-113'), et dans le même ordre d'idées : *Her* de Spike Jonze (2013-126'). Voir le point aussi 6.2.3.6.

²⁷⁴ Mais elle l'est par le *Stalker* : « Comment peuvent-ils croire en quelque chose ? Personne ne croit, pas seulement ces deux-là (Ndlr. : L'écrivain et le scientifique). Personne. Qui vais-je emmener là-bas ? O Seigneur, le plus terrible, c'est que personne n'en a besoin, de cette Chambre. Tous mes efforts ne servent à rien. Plus jamais je n'irai là-bas » (147'11'').

²⁷⁵ Mais il s'agissait alors de *l'Éternel Retour*... « En vérité je vous le dis, si quelqu'un dit à cette montagne : "Soulève-toi et jette-toi dans la mer", et s'il n'hésite pas dans son cœur, mais croit que ce qu'il dit va arriver, cela lui sera accordé. C'est pourquoi je vous dis : tout ce que vous demandez en priant, croyez que vous l'avez déjà reçu, et cela vous sera accordé ». (Mc11, 23-24, trad. Bible de Jérusalem).

Un dernier élément essentiel à la prière d'Alexandre, nous l'avons effleuré en parlant de la « communion des saints », c'est le sentiment remarquable qui habite Alexandre concernant le salut du monde : *in fine*, tout dépend de Dieu. Ce qui relativise la démarche du personnage puisque, dans le Christ, le monde est déjà sauvé (laissant sauve la réponse individuelle par la foi au salut opéré par lui). Dans la « communion des saints », le salut de *tous* est lié au salut de chacun : Alexandre a conscience que, comme le Christ, il demande le salut de tous, en renonçant à sa vie... Pour Dieu, cette unique vie a valeur universelle, à l'image de celle du Christ, qui donna le premier sa vie pour que tous soient sauvés. Chacun est ainsi responsable de tous. Cette pensée est celle du réalisateur :

Tous mes films, d'une façon ou d'une autre, répètent que les hommes ne sont pas seuls et abandonnés dans un univers vide²⁷⁶, mais qu'ils sont reliés par d'innombrables liens au passé et à l'avenir, et que chaque individu noue par son destin un lien avec le destin humain en général. Cet espoir que chaque vie et que chaque acte ait un sens, augmente de façon incalculable la responsabilité de l'individu à l'égard du cours général de la vie. Dans un monde où la menace d'une guerre capable d'anéantir l'humanité est réelle, où les fléaux sociaux nous frappent par leur ampleur, où les souffrances humaines sont si hurlantes, la voie doit nécessairement être trouvée qui mènera les hommes les uns vers les autres. Tel est le devoir sacré de l'humanité devant son propre avenir, tel est aussi le devoir de chaque individu²⁷⁷.

Contrairement aux plans où Alexandre était seul avec Petit Garçon, muet et trotinant autour de lui tandis qu'il était perdu dans ses monologues – c'est-à-dire comme parlant à lui-même devant un miroir – Alexandre a enfin trouvé son interlocuteur, Celui à qui il peut confier ses pensées et son espérance. Cette fois Alexandre a tout donné : exténué, il s'allonge sur un divan, il ne lui reste plus qu'à attendre la réponse, d'où qu'elle vienne. Une petite pièce de monnaie tombe de sa poche et roule sur le sol, extinction de la puissance de Mammon (comme d'autres plans, 62 et 63, où l'argent est mêlé à la

²⁷⁶ Une pensée que l'on retrouve à la fin de *Contact* de Robert Zemeckis (1997-150'), lorsque l'extraterrestre dit au D^r Eleanor Ann "Elie" Arroway (Jodie Foster) que le sentiment de solitude des hommes dans l'univers fait pitié à voir alors qu'il y a tant de races extraterrestres autour d'eux auxquelles ils sont, sans le savoir, reliés.

²⁷⁷ TS, p. 238-239. A propos de Gorchakov, dans *Nostalgia*, Tarkovski écrit encore ceci : « Mais Gorchakov se ressent très proche de son idée mûrie dans la souffrance : celle de la responsabilité individuelle pour tout ce qui se passe autour de nous, et que chacun doit répondre de tout devant tous... ». TS, p. 238.

boue). Alexandre semble entrer dans un rêve, qui comprendra les plans suivants.

Plan 58

Marta appelle Victor dans sa chambre : « *Aide-moi* ». Le chant de la bergère en bande-son contribue à rendre flou le statut de ce plan en couleurs au début d'un rêve en NB, même si un lien peut être fait avec la demande d'aide d'Alexandre dans le plan précédent. D'un point de vue narratologique, est-il de l'ordre de la diégèse²⁷⁸ ou du rêve d'Alexandre ? Fait-il partie d'un rêve de Marta ? (Victor, hors-champ, est singulièrement absent du plan). Ce plan peut aussi être la suite du plan 51. Victor disait alors : « *Julia, allons voir Petit Garçon sans le réveiller* ». Marta répondait : « *Je vous accompagne. Julia restera ici avec maman* ». Logiquement, ils montaient à l'étage, seuls, là où se trouve aussi la chambre de Marta. On peut supposer que par la suite, elle invitait le médecin dans sa chambre.

Aucun plan n'explicitera la suite de ce qui se passe entre Victor et Marta. Ce plan reste énigmatique, comme celui où, nue, elle chasse des coqs d'un couloir...

Plans 59 à 63

Nous supposons ici être en plein rêve d'Alexandre. Il est difficile d'identifier formellement Alexandre dans les plans 59 et 60 (est-ce l'homme qui court dans un couloir, est-ce sa maison en ruine au plan 59 [même idée du TRAV ARR que dans le plan 58]) ?²⁷⁹ On le reconnaît dès le plan 61 : il est attiré par les voix qu'il entend et qui l'intriguent. Il se retourne plusieurs fois, évoluant dans un

²⁷⁸ Dans le scénario littéraire, il fait clairement partie de la réalité. Tandis qu'Alexandre est dans son bureau, il entend un chuchotement : « 'Victor, Victor !' (...) Il croit apercevoir Marthe, debout près de la fenêtre. Il s'approche et se rend compte qu'elle est toute nue. Son corps semble rayonner. On dirait une statue. "Approchez-vous, Victor ! Je vous aime... Aidez-moi..." Est-ce Marthe qui parle ou quelqu'un d'autre ? On ne le sait pas. Alexandre revient sur la pointe des pieds dans son cabinet et ferme sa porte ». OCC II, p. 403.

²⁷⁹ Dans le scénario littéraire, après la prière, Alexandre fait aussi un rêve. Il sort de sa maison, patauge dans la boue, puis est pris d'une violente douleur dans le dos alors qu'il tente de refaire le nœud d'un lacet. « Il règne un calme surnaturel, la lumière qui vient d'en haut est d'un mauve brillant ». Il jette un regard vers la maison dans l'espoir que quelqu'un le voie, mais ce n'est pas le cas, et il prie Dieu : "Seigneur ! Qu'est-ce qui m'arrive ? Comment se fait-il qu'ils ne se rendent compte de rien ? Je vous en prie, Seigneur, qu'on s'approche de la fenêtre ! Mon Dieu, pourquoi moi, qu'ai-je fait pour endurer une telle torture ?", se dit-il en lui-même. "Y a-t-il quelqu'un ?" ». Ensuite, le scénario continue à propos d'Adélaïde qui tente de calmer Alexandre, ce que Tarkovski va reprendre pour le troisième rêve, mais sans montrer ni Alexandre ni Adélaïde. OCC II, p. 405.

environnement hivernal (référence à l'hiver nucléaire ?) de lieux en ruines. Le plan 63, qui montre le sol comme le 61, en jouant sur les contrastes en NB, aboutit sur les pieds de l'enfant qui fuit²⁸⁰. Puis surgissent (HC) les avions à réaction pour la deuxième fois dans le film. Le souffle chaud qui fait fondre la neige peut évoquer le feu nucléaire ou une sorte de dégel rapide et mystérieux. Le rêve montrerait alors l'effet de la prière d'Alexandre sur un monde désolé, celui d'un retour (futur) progressif à la normale, où l'homme en ressortirait grandi spirituellement.

Plan 64

Le plan 64 est typique de ce genre de transition « floue » entre le rêve et la réalité²⁸¹, une transition, comme on va le voir, dont on n'est pas sûr qu'elle s'achève tout à fait dans ce plan. Alexandre s'assied sur le divan, mais on entend encore l'éloignement des avions à réaction. De brefs clignotements lumineux, à peine perceptibles, suggèrent le passage des avions. De même la lumière revenant sur le visage d'Alexandre évoque davantage le rêve que la réalité. De plus, Alexandre ne bouge pas, il a les yeux fermés. Au plan 65, autre indice : Otto escalade la balustrade en ralenti, suggérant toujours la transition, tandis qu'on entend la fin du grondement des avions (*Off* ou *HC*). Il n'y a de plans au ralenti que dans les rêves d'Alexandre (59, 65, 97,...).

Plan 65

Au plan 65 Tarkovski joue avec le spectateur sur une illusion d'optique. Il est impossible de se rendre compte immédiatement que l'ombre d'Otto est un reflet sur une vitre. En soulignant cette erreur, Tarkovski propose aussi une interprétation visuelle de la phrase qu'Otto a dite déjà deux fois dans le film : « *Nous ne sommes que des aveugles. Nous ne voyons rien* » (plans 24 et 25). Le son des avions à réaction, qui faisait partie du rêve, continue à se faire entendre. Une

²⁸⁰ Les pieds nus de l'enfant dans la neige rappellent la vie de certains « fols en Christ », bravant le froid russe pieds nus, à l'image d'Isaïe 20,2-4. Ils peuvent exprimer le désir d'Alexandre de « passer à l'action » comme le dit Gunnarsson. Voir G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 257.

²⁸¹ Il faut se rappeler que, chez Tarkovski, les rêves sont plus « vrais », en disent plus long sur la vie d'un homme que les faits qu'il vit, à cause de la complexité de la vie de l'homme « intérieur » qui se reflète sur l'homme « extérieur », d'où sans doute le jeu des miroirs, qui transposent un état sur un autre.

fois encore ce plan sème le doute : fait-il partie lui aussi du rêve ou non ?

Plan 66

Le plan 66 est encore troublant : nous voyons Alexandre se lever à travers le reflet du tableau de Léonard, qui, de fait, se situe derrière lui. Il y a encore ici une illusion d'optique qui répond au plan 65. La mise au point sur Alexandre achève de déconcerter. Il semble avoir « surgi du tableau ». Otto et d'Alexandre sont bien plus qu'eux-mêmes : leurs reflets constituent leurs « doubles infinis ».

Plan 67

Il faut noter la durée du plan : un des plus longs du film (6'56''). Il va faire basculer Alexandre dans une autre dimension, à moins qu'il y soit déjà depuis le plan 64. Alexandre « émerge » du tableau de Léonard, au plan 66, par un effet visuel où son reflet s'éloigne de la reproduction, et se rapproche d'une autre vitre, derrière laquelle se trouve Otto. Il se trouve dans un « monde parallèle » entre deux miroirs, si l'on peut dire. L'effet est souligné par le plan précédent : reflet sur la vitre du visage d'Otto et du paysage derrière lui d'où il « émergea » au plan 65. Les repères spatio-temporels sont brouillés, une impression d'irréalité s'empare de toute la scène. Pourquoi Otto et Alexandre, ensuite, se parlent-ils séparés par la fenêtre qui donne sur le balcon (comme ce fut déjà le cas, notons-le, au plan 35 avant qu'Otto ne « fuie » la peinture de Léonard) ? L'un sort d'un rêve, ayant dormi sous le tableau léonardien et s'acheminant vers l'extérieur de la maison tout en restant à l'intérieur, l'autre monte de la nature et de ses forces « chtoniennes » insondables en montant l'échelle de la balustrade, sorte de génie des forêts ; l'homme de la culture et de ses troubles rationnels (qui finissent par paralyser son action) rencontre celui de la nature et de ses impulsions sourdes et aveugles, de son mystère ou de la magie qu'on lui associe.

Il y a bien sûr un indice de ce qui les sépare ; une simple vitre, un objet créé par l'homme, un rien qui peut faire penser que, de l'un à l'autre, la frontière est mince, fragile, presque inexistante, celle d'une raison qui pense pouvoir juger du monde sans mesurer son extrême dépendance. Le plan est pris du côté d'Otto et sur la vitre, c'est la nature qui s'y reflète : de fait, l'initiative et la poussée viennent du côté du « monde », du vivant ; le réalisateur souligne là comme un ordre des choses qu'il serait inconscient de ne pas respecter sous peine de déraciner la pensée du réel et de la laisser s'évaporer loin du

monde. On retrouvera la même mise en garde aux plans 85 à 87. La voix d'Alexandre, derrière la vitre, est, dans un premier temps, étouffée, comme il se doit... Comme on va le voir, la communication est difficile, chacun de part et d'autre d'un reflet d'une réalité plus vaste à laquelle ils n'ont accès que partiellement, ce qui implique un langage imprécis et embrouillé. Tarkovski suggère peut-être que toute la conversation, et tout ce qui va en découler, aurait pu ne jamais avoir lieu, comme dans un rêve éveillé...²⁸²

En effet, la conversation est abracadabrante. Otto doit s'y prendre plusieurs fois pour répéter la même chose. Alexandre est absent, inattentif, ailleurs, comme poursuivant une réflexion qui l'accapare. Il ne saisit que des bribes de ce que dit le facteur et l'interrompt sans cesse en posant des questions hors de propos. La première question d'Alexandre est sérieuse : « *Un espoir ? Qu'est-ce qui vous prend ?* ». On ne peut que lui donner raison : que peut-on espérer dans une situation pareille ? Alexandre essaye ensuite d'allumer une lampe et dit simplement : « *La lumière n'est pas revenue* ». A un moment donné de la conversation, quelqu'un monte les escaliers qui mènent à l'étage. Otto, éteint soudain la lampe et commence à marcher dans le bureau comme un *Stalker* à l'approche ou en présence d'un danger (celui d'être surpris en présence d'Alexandre ?). En effet, leur rencontre doit – pour une raison qu'on ignore – rester secrète (ou serait-ce le motif de sa visite ?). On ne saura jamais qui c'était.

La pendule sonne deux heures. On en verra l'importance plus loin. « *J'ai dormi longtemps ?* », demande Alexandre. Pas de réponse d'Otto qui semble déconcerté par la question. Otto a un message étrange à délivrer, qui lui vient de son habitude à déceler les faits hors normes. Les propos d'Otto lui paraissent délirants : « *Il vous faut un cognac* », lui dit-il. Mais Otto ne boit pas comme nous le savons depuis le plan 49. Alexandre doit s'habituer à penser et agir avec foi et non plus seulement à partir de la raison : un autre ordre d'idées émerge et il y a là un accouchement pénible.

Otto tente de convaincre Alexandre d'aller passer le reste de la nuit chez Maria ; il y a là une « *chance* » que « *tout cela finisse* », mais il faut qu'il y croie. D'où lui vient la certitude que c'est

²⁸² C'est l'impression, mais inverse, dans la scène du rêve chez Maria (plans 97 à 100) : des images de rêves sur une réalité, tandis qu'ici on a des images de réalité plaquées sur une sorte de rêve.

Alexandre et lui seul qui doit aller voir Maria ? Mystère. Otto est seulement là comme messenger, comme pour annoncer l'ouverture d'un sceau, dans l'Apocalypse. Devant l'irrésolution d'Alexandre et les vains efforts d'Otto, quelque chose va bouleverser la donne : le chant de la bergère, qu'Alexandre, cette fois, va entendre, comme il venait de l'entendre dans son rêve et en cherchait la provenance. Il s'approchait alors intuitivement, de façon presque prémonitoire, de la maison de Maria. Le rêve devient en quelque sorte réalité. C'est aussi le mystère du cinéma, mais à l'envers, comme dans un miroir : le rêve est un reflet de la réalité qui n'est pas autrement visible. Maintenant le chant de la bergère prend une autre dimension : c'est une voix qui vient du monde invisible et qu'Alexandre peut percevoir avec Otto. Elle est *hors-champ* plutôt que *Off*. Elle entre dans la diégèse...

Alexandre estime, et probablement le spectateur, qu'il s'agit d'une chose absurde (« *C'est fou* », dit-il, et il se met à rire²⁸³). *Dormir avec Maria*. Il s'agit d'une métonymie qui suggère « avoir des relations sexuelles » selon beaucoup d'analystes. A rapprocher de « coucher ». Il se peut que Tarkovski ait voulu ce sens puisqu'il est traduit comme tel dans le scénario littéraire. Néanmoins, il a peut-être voulu être moins explicite au moment du tournage et une fois encore privilégier l'ambiguïté en supprimant toute allusion trop claire. Il l'a fait en tous cas avec le plan 58 en supprimant la phrase de Marta à Victor dans le scénario littéraire : « *Approchez-vous, Victor. Je vous aime* ». Là aussi, les rapports sexuels étaient évoqués trop explicitement.

De fait, « dormir » a d'autres significations, elles aussi dérivées du processus métonymique²⁸⁴. Dormir peut signifier *mourir*, au sens biblique et aussi rêver. Nous notons à ce propos que le rêve a pour synonyme le songe, qui lui-même conduit à songer, et de là à penser. Dans le film, on l'a déjà vu et on le verra encore, dormir au sens strict du terme a une grande importance, puisque par le sommeil, Alexandre a accès à la vérité profonde de son être dont sa conscience inquiète est le symptôme.

²⁸³ Le rire d'Alexandre suggère qu'Alexandre a compris cela comme la nécessité de coucher avec elle. Il doit y aller de nuit, elle vit seule, elle le prendra dans ses bras. Il n'en faut pas plus. Mais, comme nous l'avons déjà vu, avec les jeux de vitres et de miroir, les apparences sont parfois trompeuses.

²⁸⁴ Ou métaphorique. Mais les deux termes sont proches et font partie des *tropes* en linguistique en tant qu'ornementations du langage.

Si le langage abonde en tropes, c'est sans doute à cause du caractère grave de ce qui se cache derrière le mot « dormir » pour désigner la visite à Maria. Alexandre, nous l'avons dit, se met à rire. Tarkovski a laissé libre cours au caractère absurde de la demande d'Otto : pour sauver l'humanité, il faut aller dormir (coucher ?) avec une femme, qui vit seule au bout d'une île, une « bonne » qui serait une sorcière, ayant des pouvoirs... La démesure entre les deux éléments de l'équation paraît évidente. Si on ajoute à cela que la proposition vient après la prière et le rêve d'Alexandre, cette disproportion est même comique : comment imaginer que cela puisse être la réponse de Dieu ? C'est pour cela sans doute qu'Alexandre ne peut s'empêcher de rire plusieurs fois... Ce rire nous fait un peu penser au rire de Sara qui entend la prédiction des trois visiteurs d'Abraham : elle sera enceinte, elle, une femme vieille et stérile²⁸⁵. Là aussi l'annonce, quoique d'un tout autre ordre, avait de quoi déconcerter.

Mais Otto insiste. « *C'est une vérité sacrée* », ajoute-t-il (84'23''). La relation sexuelle a, dans cette ligne interprétative, quelque chose qu'il est redoutable de nommer, et ne peut donc être réduite à la simple expression des corps et du plaisir. Nous avons déjà entrevu la complexité de la relation entre Alexandre et Maria aux plans 31 à 33. Cela suggère aussi que la métonymie « cache » tout en « dévoilant » (pour pouvoir tout de même en parler et échapper au tabou ou à l'indécence). Tarkovski aime les situations à double sens, qui empêchent toujours une interprétation univoque. Il refuse que le spirituel soit réduit au matériel et inversement le matériel d'être absorbé par le spirituel. Une explication causale est alors toujours possible et empêche de forcer à croire, ou de réduire la foi à rien : il faut « penser » autrement.

Après avoir dit « *C'est une vérité sacrée* », Otto dit aussi que Maria a des pouvoirs (« *dans le bon sens* »), qu'il s'agit d'une sorcière²⁸⁶. Cette affirmation péremptoire, en PM, après un long travelling avant, sonne comme un point décisif. Otto inventerait-il tout cela, comme pouvait le laisser supposer l'histoire racontée plus tôt

²⁸⁵ Cf. Gn 18, 12-15.

²⁸⁶ Vision païenne et craintive de ce qui se passe autour du fait chrétien ? Une des premières versions du film portait ce titre : « *La sorcière* ». Dans le film, la mention de *la sorcière* peut avoir quelque chose de suspect de la part d'Otto, collectionneur de faits étranges, à moins que ce soit justement sa sensibilité au paranormal, à l'ésotérique, à la magie, qui, sous le couvert de la raison, incite à le croire. C'est la question que Victor ne peut résoudre par exemple, lors du plan 26, lorsqu'il dit à Otto : « *Vous et vos plaisanteries, M' le facteur* ».

avec l'évocation de l'image du fils mort sur la photo de la mère ou « l'idiotie de l'éternel retour » ? (« *encore une de vos plaisanteries nietzschéennes ?* », demandait Alexandre, plan 67). Mais pourquoi inventerait-il ? A chacun de se faire son opinion, face à un monde où les « preuves » ne servent à rien.

Soudain l'idée de la contrainte ressurgit : « *Y a-t-il une autre solution ? Il n'y a pas de choix. Il n'y en a pas* ». Une fois de plus, la foi se présente comme une solution pressante, là où précisément il n'y a plus d'autre choix possible, surtout si l'on pense à l'impasse dans laquelle se trouvent les personnages : on ne peut changer ce qui est. La dernière réplique d'Otto suggère aussi quelque chose de magique, à la limite de la manipulation : il faut trouver n'importe quel prétexte pour « dormir » avec elle, il faut qu'elle se laisse « toucher » et que, dans sa vulnérabilité, elle exauce le désir d'Alexandre. Comme dans *Stalker* : il faut traverser l'île, cette autre Zone, arriver à une chambre, désirer profondément quelque chose, croire au possible exaucement, tout en mettant sa vie en jeu...

Plans 68 à 69

Avant de quitter Alexandre, Otto s'écrie soudain, regardant Alexandre : « *Non jamais !* ». Il jette encore un œil à la peinture de Léonard²⁸⁷. Cela expliquerait cette dernière réplique : « *Je préfère quand même Piero Della Francesca*²⁸⁸. Le « *Non jamais !* » lié à cette

²⁸⁷ Dans le scénario littéraire c'est ici que prend place l'équivalent du plan 35 du film. Otto dit : « "Mon Dieu, c'est terrifiant". (...) Alexandre regarde longuement le sombre tableau des *Mages*. En effet, c'est une peinture terrifiante. Une poésie lui revient alors en mémoire » OCC II, p. 409. Cette poésie vient d'Ossip Mandelstam (1891-1938), poète russe, et est citée dans le scénario : « On s'assiera à la cuisine tous les deux/La lampe à pétrole sentira un peu (...) Lorsque nous voudrions aller à la gare/Là où l'on peut échapper aux regards ». Cette poésie n'est pas citée dans le film, mais le plan 91 lui correspond bien : Maria vérifie si la lampe sent un peu... Le dernier verset du poème évoque quelque chose de lugubre, une fuite devant une menace (?). Dans les plans 71 et sv., de fait, Alexandre va tenter d'échapper aux regards des siens.

²⁸⁸ Référence à *Nostalghia* (1983) et à *La Madonna del Parto* (vers 1460) de Piero della Francesca (naît entre 1412 et 1420 et décède en 1492) œuvre réalisée pour la ville natale de la mère du peintre, Monterchi. L'œuvre est présentée au début de *Nostalghia* et Tarkovski a dédié ce film à sa mère. Cette « préférence » qu'exprime Otto peut apparaître dans le contraste entre deux manières de représenter la mère de Dieu ; celle de Léonardo et celle de Piero, à moins qu'il s'agisse de manière plus générale d'un type de peinture que préfère Otto. *La Madonna del Parto* est une des rares peintures (?) où l'on voit la Vierge Marie enceinte. La douceur des tons et des couleurs est apaisante. La peinture, comme l'indique aussi le cinéaste, a fait l'objet de dévotion par les femmes désirant un enfant. Pour Tarkovski, qui a fait un tour d'Italie avec le scénariste Tonino Guerra pour les repérages de *Nostalghia*, la beauté de la Renaissance ne doit cependant pas occulter la misère spirituelle et artistique de l'Italie contemporaine, des églises en ruines ou abandonnées. *L'adoration des mages* témoigne plus

réplique pourrait tout simplement marquer une fois encore l'effroi d'Otto devant le tableau.

Plan 70

Une fois seul, Alexandre sait qu'il doit prendre une décision. Il passe du rire au tragique. Le regard jeté vers le tableau de Léonard confirme décidément sa dimension de pivot et l'enjeu interprétatif qui lui est lié depuis que Tarkovski l'a mis en évidence dans les plans 35 et 36. Cette fois le travelling arrière fait explicitement référence au zoom avant du plan 36. On y retrouve la même focalisation sur la Vierge. Deux « Marie » se télescopent mentalement : la mère de Dieu, et la servante de la maison. Plutôt que de faire la mise au point sur le tableau, le réalisateur va faire cette fois la mise au point sur Alexandre, au milieu des arbres et du ciel en ligne de mire, comme si la caméra était en contre-plongée par rapport à la vitre. Le plan donne l'impression d'avoir été filmé en plein jour (couleur bleue du ciel, nuages roses), puis assombri en laboratoire. Pour atténuer le contraste, le plan suivant, par contre, semble avoir été éclairci.

Plan 71

Alexandre se trouve sur le balcon. Filmé de dos, il regarde vers la mare devant la maison et au loin les arbres, c'est-à-dire l'espace dans lequel les personnages vont se mouvoir pendant l'incendie de la maison. Il entend quelqu'un parler.

D'après ce que j'ai compris, Alexandre voulait dire qu'il est étrange qu'un homme se transforme délibérément en œuvre d'art. La plupart du temps le résultat poétique est si éloigné de son auteur qu'on a du mal à croire que le chef-d'œuvre est une œuvre. Mais dans le cas de l'acteur c'est le contraire c'est l'artisan lui-même qui devient l'œuvre d'art....

Cette réplique de Victor, hors-champ, mais qu'entend secrètement Alexandre, évoque le sens de l'action d'Alexandre qui va faire de sa vie un chef-d'œuvre. Seuls les spectateurs en seront témoins. Son « art » ou son *jeu* va consister en rien de moins que de faire tout ce qui lui est possible, même ce qui est absurde, pour sauver le monde²⁸⁹.

sûrement, à cet égard, des moments troublés de l'histoire, auxquels Léonard relie la naissance du Christ, ce qui est plus parlant pour Alexandre.

²⁸⁹ Cf. : « Plus clairement que jamais, il voyait maintenant que l'art, toujours et sans trêve, a deux préoccupations. Il médite inlassablement sur la mort et par là, inlassablement il crée la vie. Le

Nous assistons comme à une mise en abyme du jeu d'Erland Josephson lui-même.

Victor reprend une conversation interrompue plus tôt, a priori hors de la diégèse, mais dont on peut renouer le fil avec le plan 14 (qui ne comportait cependant pas d'ellipse temporelle avec le précédent ou le suivant), à savoir : est-il bon ou nécessaire que l'acteur se dissolve dans ses rôles²⁹⁰. Alexandre a quitté le théâtre, et le succès au passage, à cause de ce problème, nous le savons. Sans doute parce qu'il considère, à la différence d'autres arts, que le métier d'acteur consiste à améliorer sans cesse son interprétation et son jeu. L'acteur travaille finalement continuellement sur lui-même ; c'est son interprétation qui est appelée au chef d'œuvre et non pas quelque chose qui se situerait « hors » de lui-même. Tarkovski, qui au passage s'est inspiré de Thomas Mann²⁹¹, introduit ici une nouvelle compréhension, esthétique, du sacrifice d'Alexandre qui mériterait en soi une étude approfondie. Chez Visconti, le sacrifice du personnage Gustav von Aschenbach, musicien librement inspiré de la figure de Mahler, consumé de l'intérieur devant une beauté inaccessible parce qu'incarnée par un jeune garçon, correspond à certaines fascinations tarkovskiennes du « trop tard » évoquant sans doute un conflit entre beauté et temps. Cette interprétation esthétique est celle que donne Victor, non croyant, et correspond à la possibilité d'une interprétation non religieuse de l'événement, de la même manière que l'apophtegme de Jean Colobos pouvait se lire comme un hymne à la persévérance, à la méthode, plutôt qu'au miracle. Cette double lecture correspond toujours à la préservation de la liberté humaine, autant que celle de la foi, qui ne peut être que confiance et interprétation et non loi ou preuve.

Plans 72 à 78

Les plans 72 à 78 correspondent à la fuite d'Alexandre de sa maison pour se rendre jusque chez Maria où il arrivera, au plan 79.

grand art, l'art véritable, celui qui s'appelle l'Apocalypse et celui qui la complète ». B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 123.

²⁹⁰ De fait, dans le scénario littéraire, ces répliques se situent beaucoup plus tôt, OCC II, p. 387. Le montage a déplacé les paroles de Victor, et peut-être supprimé des plans, s'ils avaient été filmés dans l'ordre.

²⁹¹ Tarkovski y fait explicitement référence dans le scénario littéraire, OCC II, p. 387. On peut trouver une semblable discussion dans *Mort à Venise* de Lucino Visconti (1971), 135', du roman éponyme de Thomas Mann.

Plan 75

L'observateur attentif verra Julia à genoux dans la cuisine par une porte grande ouverte, puis Alexandre passer derrière elle. On devine qu'elle est en train de prier. Alexandre semble toujours se mouvoir « en coulisses », derrière le décor que constitue la maison, et la scène où se trouve la famille en train de dîner. L'horizon, ainsi que dans les plans 76 et 78, est encore réduit à un trait mince. Cette partie de cache-cache a cependant quelque chose de puéril comme l'a aussi relevé Antoine de Baecque. A moins qu'il ne s'agisse de préserver un secret, qui sera aussi un mystère.

Plan 78

Alexandre se relève d'une chute à vélo (Otto l'avait prévenu qu'il y avait deux rayons cassés) près d'une flaque d'eau et entend, comme dans le plan 67 lorsqu'il était avec Otto assis au pied de son canapé, une voix de femme, « le chant de la bergère ». Il avait déjà entendu cette voix en rêve. Il fait demi-tour pour rentrer chez lui, mais après quelques mètres, il entend à nouveau un cri qui le décide à reprendre la route vers Maria. On peut établir dès lors un lien entre « la sorcière » et « la bergère ». S'agirait-il de la même femme ? Pourquoi Alexandre entend-il cette voix et ce cri au beau milieu de la route ? Un panoramique nous montre un long tissu²⁹² qui sort d'une portière ouverte d'une voiture accidentée. Signe apocalyptique ? La voiture ne se trouve pas au bord de la route, mais sur un terrain. On peut aussi penser à un accident ou faire un lien avec le lit de Petit Garçon, dont un des draps tombera jusqu'à terre, au plan 103... Mais on ne sait pas de quoi il s'agit.

Plan 79

Un troupeau de moutons, qui passe deux fois devant la maison de Maria, associe à nouveau « la sorcière » et « la bergère ». Idem pour les aboiements de chien que l'on entend hors-champ. Maria, qui vient ouvrir la porte au visiteur nocturne demande : « *Il est arrivé quelque chose ?* ». Mais il va garder le silence.

²⁹² Dans le scénario littéraire : « Un tissu blanc – un drap ou bien une nappe ? – pend de l'intérieur », OCC II, p. 410.

Plan 80

La première chose que l'on voit dans la maison est une tapisserie sur laquelle est inscrit en suédois : « Den Skönaste Ros Har Jag Funnit Som än Bland Törnen... »²⁹³. C'est une allusion à un hymne utilisé comme cantique dans l'Église luthérienne suédoise (EFS) dont le livre de chant (*Sionstoner*) sera employé pour la prière communautaire de 1935 à 1986. On découvre ensuite un petit tableau sur le mur suite au panoramique avec d'autres objets religieux chrétiens. On verra aussi une croix sur le mur au plan 83.

Plan 81

On découvre maintenant la pièce dans laquelle Maria et Alexandre sont entrés. Elle demande pourquoi il ne dit rien et jusqu'à quatre fois « *s'il est arrivé quelque chose* ». Alexandre rompt enfin le silence pour lui demander si elle a la télévision. Ce motif du silence ne nous est pas étranger. C'est la troisième fois que nous le trouvons dans la diégèse : Victor y faisait allusion suite à l'examen des cordes vocales de Petit Garçon, Alexandre promettait de garder le silence si Dieu fait revenir le temps en arrière, et maintenant.

Plans 82 à 87

Plans 82 à 84

Maria aide Alexandre à se laver les mains, puis celui-ci se rend au petit orgue et joue un prélude tandis qu'elle s'assied sur le lit et l'écoute²⁹⁴.

Plans 85 à 87

Alexandre raconte à Maria le jour où il a décidé de nettoyer le jardin de sa mère jusqu'à ce que, fier de son travail, il se mette à le regarder et tout à coup prenne conscience des dégâts : « *Où était passée toute cette beauté ? Le charme de la nature ! Ça m'a écœuré. Toutes ces traces de violence* ». On retrouve les préoccupations du plan 3 : « *L'homme s'est toujours défendu contre les autres hommes,*

²⁹³ « La plus belle rose, je l'ai trouvée parmi les épines ». Voir Annexe I, volume 2, p. 64.

²⁹⁴ Certains y ont vu comme le début d'un rituel : lavage de mains, jeu d'un prélude, confession. Le lit au-dessus duquel a lieu la lévitation leur fait penser à un autel. Maria devient une médiatrice en actualisant la prière d'Alexandre en vue du salut et son sacrifice. Voir : M. B. LARSSON, S. HAMMAR, *Människan som kristusikon i Tarkovskijs Offret*, p. 134.

contre la nature qui l'entoure. Il a toujours violenté la nature », disait-il à son fils.

On oublie peut-être qu'un désastre atomique mondial entraînerait immédiatement des conséquences dramatiques sur le plan de l'environnement : de multiples espèces animales et végétales en subiraient les conséquences en même temps que l'humanité. Plus fondamentalement, c'est le rapport contemporain de l'homme à la nature que Tarkovski dénonce, par le biais d'un mésusage des découvertes scientifiques et des technologies qui en découlent, comme le dit Alexandre au plan 4 : « *Nous sommes des sauvages. Nous utilisons le microscope comme une massue. (...) Chaque découverte scientifique, nous en faisons immédiatement un mal* ».

L'histoire d'Alexandre revêt un caractère quasi allégorique : le jardin n'est autre que le monde, que l'homme plie à son usage avec violence, imposant un ordre qui n'est pas naturel. Il y a là comme un aveuglement : croyant faire ce qui est bien (voulant faire plaisir à sa mère malade), c'est tout à coup l'écœurement lorsqu'Alexandre regarde le résultat par les yeux de celle-ci : « *Et je me suis assis dans son fauteuil pour voir par ses yeux* ». Le fait de regarder par d'autres yeux, et en particulier par ceux de celle qui l'a mis au monde – on voit bien entendu le rapport au naturel se dessiner – et de voir soudain la violence et la disparition d'une certaine beauté provoque un choc salvateur chez le fils. Une capacité de voir renaît, et il n'est peut-être pas trop de dire que tel est, pour Tarkovski, un des buts de l'art cinématographique : dessiller les yeux, pour leur permettre de voir la fragile beauté naturelle du monde. Il s'agit peut-être de retrouver un regard virginal sur les choses et les êtres.

Cette histoire en dit long aussi sur la perception qu'Alexandre a de Maria. Elle est aussi, avec le Christ, *la rose trouvée au milieu des épines*, silencieuse et discrète, témoin d'un ordre ancien dans lequel l'homme a lentement acquis son humanité. Aucun angélisme donc. Maria est-elle à l'écart de la civilisation ? Elle ne sait même pas qu'une catastrophe atomique a éclaté et croit que l'état dans lequel se trouve Alexandre est la conséquence d'une dispute conjugale. Elle semble avoir gardé son innocence (et sa virginité ?), malgré la violence qu'elle subit ; comme celle d'être humiliée et soumise aux ordres d'une Adélaïde qui ne s'intéresse pas aux autres mais seulement à elle-même. A l'image de la nature, elle est simple et n'a aucune idée du mal. Quels rapports a-t-elle avec Dieu ? On ne le sait pas, bien qu'elle soit entourée d'objets qui peuvent indiquer sa foi

chrétienne. Elle habite près d'une église en ruines, a aussi révélé Otto... Elle est témoin, par Julia, de la violence que subit un Alexandre dont la sensibilité est sans cesse mise à l'épreuve par Adélaïde.

Plan 88

La pendule sonne trois fois. Le temps manque pour Alexandre. Sa mission lui revient immédiatement à l'esprit : il est là pour faire une demande à Maria. La ponctuation du temps dans le film est marquée par deux coups dans le bureau d'Alexandre ; et trois coups ici.

Plan 89

A la fin du plan 87, puis au plan 89, Maria demande si la mère d'Alexandre a vu le jardin. Mais il ne répond pas, et nous ne le saurons jamais : l'histoire qu'il a racontée n'est que le prélude de quelque chose de plus important. Il se tourne vers celle à qui il va demander d'exercer ses pouvoirs.

L'insistance de Maria qui demande si sa mère a vu le jardin dénote l'idée que si elle l'avait vu, elle n'aurait peut-être pas été aussi sévère avec son fils qu'il ne l'avait été avec lui-même. Elle lui aurait sans doute pardonné, tandis qu'Alexandre ne se pardonne pas d'avoir saccagé ce qui eût dû être une ultime consolation à celle-ci avant qu'elle ne meure. Le jardin saccagé peut aussi évoquer dans ce cas le jardin d'Eden, dont l'homme n'a pas pu prendre soin correctement et dont il fut expulsé, pour avoir donné libre cours à ses désirs au lieu d'en être le gardien et le poète. La nostalgie de Tarkovski s'exprime ici encore, comme dans *Nostalghia*, qui fut dédié à sa mère.

Plan 90

Très explicitement, Alexandre, filmé de dos, se trouve, tête baissée, devant la croix sur le mur de Maria. Il s'agenouille et se met à ses pieds, formulant enfin sa demande, suppliant même : « *Pourriez-vous m'aimer ?* ». Devant l'étonnement de la jeune femme, il se fait plus explicite : « *Aimez-moi, je vous en prie. Sauvez-moi. Sauvez-nous tous. Je sais qui vous êtes. Il me l'a dit. Sauvez-nous je vous en prie* ».

Le « il » en question désigne évidemment Otto qui a poussé Alexandre à venir passer le reste de la nuit avec Maria. En demandant à Maria de l'aimer, on voit bien qu'il obéit à une nécessité qui s'impose à lui et qu'il ne se laisse pas conduire par la passion ou le

désir. Mais elle se lève, semblant ne pas comprendre la demande et propose de le raccompagner chez lui à vélo.

Plan 91

Maria s'approche de la lampe à pétrole et l'essuie un peu des doigts, comme dans le poème de Mandelstam évoqué plus haut, comme si la discussion était terminée. Il faut qu'Alexandre rentre chez lui. Sa demande d'être aimé ne peut être reçue. S'il s'agissait de faire l'amour, ce désir n'existe pour aucun des deux protagonistes. Maria pense peut-être que la demande d'Alexandre est insensée et due au bouleversement temporaire qu'il vit en famille. Mais elle pense ne rien pouvoir pour lui.

Mais le tintement des verres, annonciateur du passage des avions à réaction, et mémoire de la catastrophe survenue, peut-être d'une nouvelle catastrophe en passe d'arriver, indique une autre voie, resserrée, celle-là même qui peut aboutir à la vie... ou à la mort, celle de toute espérance.

Plan 92

A bout de ressources pour convaincre Maria, Alexandre dit : « Ne nous tuez pas »²⁹⁵. Aussi invraisemblable que celui puisse paraître, Alexandre croit ce que lui a dit Otto : Maria est une « sorcière », elle a des pouvoirs, particulièrement celui de « tout faire revenir comme avant ». Otto ne lui avait-il pas dit qu'il n'y a pas d'autre issue que d'aller au lit avec elle ? Le refus de Maria équivaldrait à la fin de l'humanité.

D'un autre côté, Maria peut-elle *croire* ce que dit Alexandre ? Manifestement elle n'est pas celle que dit Otto ; elle ne sait rien d'elle-même et de ses prétendus pouvoirs. Otto semble avoir inventé une fiction, fasciné par elle. Mais si Alexandre croit en ses pouvoirs, il se passera peut-être quelque chose, dans la vision d'Otto, réinterprétant l'Évangile. La situation paraît tout à fait absurde et les deux personnages, pas du tout sur la même longueur d'onde, ne se comprennent pas l'un l'autre. Si le personnage de Maria symbolisait la Vierge Marie, on pourrait comprendre qu'elle puisse penser, elle

²⁹⁵ Dans le scénario littéraire : « Ne nous achève pas... dit-il à voix basse. Sauve-nous, Marie ! ». OCC II, p. 413.

aussi, qu'il est trop tard, que le péché de l'humanité est impardonnable... Mais Alexandre n'a pas dit son dernier mot.

Plan 93

Se retournant, Maria voit soudain à quelle extrémité Alexandre s'est porté tout à coup. Il met le revolver de Victor sur sa tempe, prêt à tirer. Elle le voit et, bouleversée, dépassant d'un bond toute considération et toute raison, émue jusqu'aux larmes, elle se précipite pour le détourner de cette issue funeste. Elle fait face au malheur des suicidaires, sans comprendre ni raisonner. C'est alors sans doute que la demande d'Alexandre, « *Pourriez-vous m'aimer ?* », reprend toute sa vigueur, cette fois non plus comme l'expression d'une lubie, ou comme une demande inconsidérée (on ne peut inventer d'aimer), mais comme une nécessité, dont la seule alternative est la mort. Alexandre prouve par là qu'il est prêt à tout pour se faire accepter, y compris mourir, ce qui fait comprendre l'extrême sérieux de sa demande.

Ceci fait apparaître dans le chef du cinéaste l'idée que sans amour, l'humanité va à sa perte, impuissante à conjurer le sort de la mort. S'ajoute à cela que la vie est d'abord, si l'on peut dire, affaire de compassion et de miséricorde. Elle s'adresse aux malheureux, qui n'ont, pour ainsi dire, rien qu'elle. Seul celui qui n'a que la vie, est digne d'être aimé totalement pour lui-même au-delà de toute considération. S'il s'agit en soi d'une folie, elle est aussi christique.

Le plan 94 est focalisé sur le vase de fleurs sur la table, éclairé à contre-jour pendant que passent les avions à réaction.

Plan 95

Maria prend petit à petit conscience du drame absolu dans lequel vit Alexandre : « *Qu'est-ce qui vous a fait une telle peur ?* ». Rien n'empêche de songer que le drame apocalyptique que vit Alexandre soit purement domestique. Que l'attitude d'Adélaïde ait eu la force de frappe d'une bombe atomique comme le dit Tarkovski lui-même. Du microcosme au macrocosme, des liens sont tissés, de sorte que l'action d'une seule personne dans le monde peut avoir des conséquences universelles, et inversement : ce qui se passe sur le plan universel peut avoir des conséquences incalculables sur le plan individuel. Nous avons déjà réfléchi à cette question à propos du salut. La question de Maria fait ressurgir tous les malheurs d'Alexandre, toutes ses angoisses « civilisationnelles », mais aussi personnelles. C'est aussi une question vis-à-vis du spectateur : « qu'est-ce qui vous fait peur au

point de vous empêcher de vivre ? » La tendresse rassurante de Maria a-t-elle la capacité de changer quoi que ce soit ?

« *Je comprends* », dit-elle précipitamment, tandis que des objets tombent et que passent les avions. Mais que comprend-elle vraiment, et sur quoi peut-elle agir ? « *Je comprends, c'est à la maison. Je la connais, elle est méchante. Je la connais. Ils vous ont blessé, effrayé* ». Au-delà du drame personnel d'Alexandre, c'est finalement cela le malheur que semble comprendre Maria : la frayeur de cet homme devant la violence des hommes. Maintenant il ne parle plus, il se laisse faire comme un petit garçon qu'il redevient. Maria lui enlève son pull comme pour le mettre au lit, tout en le rassurant. Elle se dénude : « *Tout va bien, tout va bien maintenant* » : rêve d'un ailleurs où il n'y a plus de souffrances, mais seulement une communion entre les personnes, au-delà de toutes frayeurs.

Son nom : Maria n'est peut-être pas un hasard, puisque la Vierge Marie est au cœur du tableau de Léonard. Elle est celle qui tend l'Enfant Jésus vers le mage, lui-même *offrant* l'encens. Comme la Mère de Dieu, Maria possède un « pouvoir » d'intercession et d'exaucement, même si on ne voit pas Maria prier. Son comportement a des traits qui évoquent aussi la tendresse de la Mère de Dieu pour l'humanité²⁹⁶.

Mais en se tournant vers Maria, Alexandre se tourne aussi vers la terre, vers la nature, vers le cosmos défiguré. Si Maria a des pouvoirs, ce sont ceux de pouvoir tout régénérer, de pouvoir tout guérir, c'est l'affirmation que la vie est plus puissante que la mort, et que le temps portera remède à ce que l'homme peut détruire. Bref, qu'il faut s'abandonner aux forces qui dépassent l'homme, celle d'un printemps qui renaîtra après tous les hivers atomiques. La nudité de Maria peut évoquer cela : le contact avec un monde inaltéré, qui subsiste malgré tout, d'où peut rejaillir la vie. Un monde d'avant la Chute, où l'homme vivait nu et sans honte, sans aucun besoin de vouloir « transformer » la terre à son image. La dernière parole de Maria dans le plan montre bien la manifestation de cette miséricorde universelle

²⁹⁶ Lors d'un voyage en Italie, le trois mai 1980, Tarkovski veut prier dans la fameuse église de Loreto où serait conservée la Sainte Maison de Nazareth, mais il n'y arrive pas, se sentant étranger à l'endroit. Peu après, il visite une autre église catholique, à Porto Nuovo, tout près de Loreto et voit, sur l'autel, une reproduction peinte de la Vierge de Vladimir. Il en est bouleversé et s'interroge sur la signification mystérieuse de l'événement : « N'était-ce pas un véritable miracle ? » JO, p. 263. 344. Il a la même icône devant son bureau à Florence.

vis-à-vis de la condition humaine qui ne peut être comprise que d'un point de vue spirituel : « *Pauvres, pauvres de nous* ».

Plan 96

Maria couche Alexandre sur le côté et s'étend contre lui tout en continuant à le consoler. Rien qui fasse explicitement songer à une relation sexuelle ; seul le dénuement de Maria est manifeste ainsi que les baisers qu'elle lui donne sur le visage. Alexandre sanglote. Il s'élève dans les airs avec elle par lévitation²⁹⁷, tournant à l'inverse des aiguilles d'une montre, ce qui suggère une dimension paranormale ou mystique, une quête de plénitude, de repos et de paix y compris corporellement, par les sens, comme réponse à la gravité de la situation et de sa souffrance morale. De bout en bout, Maria se veut consolante et rassurante : « *Il n'y a rien qui puisse vous effrayer. N'ayez pas peur. Ici rien ne peut vous arriver* ». On aura remarqué qu'il y a ainsi trois « élévations » dans le film de Tarkovski, la première et la dernière sur un arbre (celui de Léonard, *l'Arbre de Vie*, puis celui de l'arbre planté par Alexandre et Petit Garçon, arbre appelé à reprendre vie et à fleurir) et enfin ici, l'élévation d'Alexandre et Maria, destinée à porter du fruit à son tour.

²⁹⁷ La lévitation, ou le vol ou l'apesanteur sont des choix récurrents dans l'œuvre de Tarkovski, associés à la liberté (*Andreï Roublev*), la joie (*L'Enfance d'Ivan*), l'espace inter-sidéral (*Solaris*), l'avenir en marche (*Stalker*), ici l'amour et la consolation (*Sacrifice*). Il en existe aussi dans *Miroir* et le vol est encore le thème de *Vent Clair*, scénario écrit et publié mais jamais réalisé, OCC II. Chris Marker s'interroge sur le lien de cause à effet de la lévitation proprement dite dans ses films : si, de fait, l'absence de gravité sert de prétexte ou d'alibi dans *Solaris*, ce n'est plus du tout le cas dans *Miroir* ou *Sacrifice* : « Plus l'œuvre avance, plus elle s'allège de prétextes et de raisons », dit Chris Marker dans *Une journée d'Andrei Arsenevitch*. Dans le scénario littéraire du *Sacrifice*, après avoir calmé Alexandre, Maria éteint la lampe. On n'entend plus rien dans la pièce. Alexandre et Maria s'endorment. Alexandre se réveille, rentre chez lui et se rendort sur son canapé. Ensuite : « Il rêve qu'il est en train de voler. Il plane au-dessus de la côte rocheuse et déserte, au-dessus de la mer immobile, au-dessus des cimes des pins. "Pourquoi ce rêve ? On ne voit en rêve que des choses connues, des choses vécues d'habitude... Et pourtant, l'homme ne vole pas ! Alors, comment peut-on rêver des choses pareilles ? Ou peut-être l'homme peut-il voler après tout, et il n'en a pas gardé souvenir ? Mais où ? et quand ?" Il survole une ville près du littoral ; en rase-mottes, il frôle les toitures, évite la toile d'araignée des câbles électriques. Il voit dans les rues une foule prise de panique qui cherche à fuir la ville. Il a le sentiment que c'est lui que les gens cherchent à fuir ; il tourne la tête et voit que le ciel est couvert d'un immense nuage, noir comme de l'encre, au ventre velu et jaunâtre. Le nuage écrase la ville, les gens courent, tombent, se relèvent et se remettent à courir. Alors Alexandre crie et ce cri le réveille ». OCC II, p. 414-415. Voir aussi JO, p. 186 : « Pourquoi les gens rêvent-ils souvent de ce qu'ils n'ont jamais éprouvé. Qu'ils peuvent voler, par exemple ? Quand on est enfant, on rêve souvent de cela. "Soyez comme ces petits", dit l'Evangile ». Tarkovski évoque aussi un poème de son père où un enfant malade voit sa mère voler. Voir TS, p. 108.

Cette dernière élévation, arrosée par les larmes d'Alexandre, annonce à son tour les eaux abondantes que Petit Garçon versera sur l'arbre sec, dans l'espérance qu'il reprendra vie, accompagné de la plainte amère de l'aria de Bach.

S'il s'agit d'une union physique, peut-elle être aussi dans ce cas « mystique » comme une réponse au désespoir d'Alexandre ? Tarkovski pourrait-il vouloir dire quelque chose du caractère sacré d'une relation sexuelle qui dépasse les protagonistes ? On sait toutes les ambiguïtés qui ont pu s'établir dans le monde antique païen à ce sujet (figure que n'est pas Maria, malgré la vulnérabilité d'être dans une situation d'employée de maison, dépendante d'une autorité). Nous pouvons douter qu'il y ait eu une telle intention chez le réalisateur²⁹⁸.

On retiendra l'ambiguïté, ou le caractère singulier de la scène comme nous l'avons dit²⁹⁹. On peut comparer, une dernière fois, ce plan avec le plan 58. Marta invite Victor à faire l'amour, si tant est qu'il s'agisse de cela aussi³⁰⁰, comme expression, nous semble-t-il, du désespoir. Ce désespoir de Marta pourrait s'exprimer par l'affranchissement des règles de la vie morale, dans une société qui a sombré avec elles. Alexandre, de son côté, obéit à une injonction d'Otto, que d'ailleurs il ne comprend pas. S'il est adultère, c'est, en quelque sorte à son corps défendant (« *C'est fou, Otto* ») : il obéit à ce qui semble être, quoique cela paraisse absurde, une ultime chance de survie de l'humanité. Maria, elle aussi, est comme forcée par la menace de suicide d'Alexandre. Cependant, face à la détresse de celui-ci, elle « comprend » et dira, à la suite Alexandre : « *Aimez-moi* ». Si c'est un amour, il est particulier et se résume dans cette phrase : « *Malheureux,*

²⁹⁸ « For these two characters Alexandre and Maria, love is not the same thing as it is for those who made *Betty Blue* (Ndlr : 37°2 le matin de Jean-Jacques Beineix [1986-120'], qui commence au premier plan avec une scène de sexe). Love is for me the supreme demonstration of mutual understanding, something that the representation of the sexual act can't express. In that case why not go film bulls atop cows out in the fields? Today everybody thinks it's censorship if one doesn't see "love" on screen. In reality this isn't love being shown but sex. The sexual act is for everyone, for every couple, something unique. When it is put into films, it's the inverse. Ch.-H. de BRANTES, *Faith Is The Only Thing That Can Save Man* [*La foi est la seule chose qui peut sauver l'homme*], p. 183.

²⁹⁹ Tarkovski n'a pas été pleinement satisfait de la scène. Lorsque, plus tard, alité et malade, il projette de faire un film sur Saint Antoine l'ermite, il note ceci dans son *Journal* : « Episodes pour le Saint Antoine. 1. Scène d'amour (ne pas refaire les erreurs de *La Sorcière*) ». JO, 8 avril 1986, p. 545.

³⁰⁰ On l'a vu : comment comprendre « Aide-moi ? » : que doit faire Victor alors qu'elle est dans une chambre, nue ? A moins qu'il s'agisse d'une scène « inverse » de la visite d'Alexandre à Maria ?

qu'ont-ils fait de vous ? » : il s'agit d'un amour compassionnel plus que pulsionnel.

Cette scène peut-elle être rapprochée, par exemple, de la rencontre de *Roublev* avec la femme païenne ? Là aussi, les choses sont peu explicites : le moine assiste aux traditions païennes encore florissantes dans certains villages russes, qui vont à l'encontre de son vœu de chasteté. Sa faiblesse le fait-elle succomber, ou, au contraire, attire-t-il le respect de cette femme rivée aux rythmes de la nature, sans pour autant comprendre qu'elle ne peut en être le simple jouet, l'homme n'étant pas « un animal comme les autres ? ». Le peintre, finalement, sur le plan moral et spirituel, a-t-il péché avec elle ou non ? Et s'il l'a fait, en a-t-il retiré une compréhension de quelque chose ? Y a-t-il, dans cet ordre d'idées, un relent panthéiste slave dans l'éventuelle union entre Alexandre et Maria, expression de l'impossibilité de trancher entre l'appartenance charnelle au monde et l'injonction spirituelle de s'en détacher (thème que Tarkovski voudra reprendre dans un autre projet filmique plus tard : Saint Antoine le Grand) ? C'est possible, et Tarkovski n'a pas forcément voulu trancher la question au moment de la réalisation du film pour mettre surtout en évidence « l'amour accompli »³⁰¹.

Tarkovski n'a pas de difficulté à penser que la femme trouve sa plénitude quand elle se donne toute entière *jusqu'au sacrifice* à l'homme qu'elle aime, tandis que l'homme, lui, suit le chemin que lui trace le Créateur, se sacrifier pour le salut du monde³⁰². On voit comment cela fonctionne entre Adélaïde et Alexandre : celle-ci l'a

³⁰¹ « Dans *Le Miroir*, puis dans *Le Sacrifice*, c'est ainsi toujours la lévitation qui matérialise, "spiritualise" devrait-on dire, la communion charnelle. Enroulés dans les draps, les corps flottent miraculeusement dans l'air et, doucement, tournent sur eux-mêmes. On a là, presque à l'état brut, la révélation d'un choix esthétique : Tarkovski craint le désir puis le plaisir qui l'enfermerait dans un piège, qui le maintiendrait dans l'espace horizontal, (le lit) du jeu hédoniste. Il se réfugie dans la plénitude élevée de l'amour accompli. Par essence, Tarkovski est le cinéaste de la frustration des désirs. Ce refus contribue à sa singularité dans un monde où les stratégies de la conquête amoureuse prennent place, pour le meilleur ou pour le pire, au centre de tous les récits de cinéma ». A. de BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, p. 56.

³⁰² On peut encore y voir en arrière fond la figure de la Vierge Marie et du Christ : « The woman's inner world depends on her feelings toward the man. In my opinion, she has to, absolutely must be dependent toward the man. The woman is the symbol of love. Love is Man's greatest possession, in the materialistic as well as the spiritual sense of the word. And the woman gives the meaning of life. It is not a coincidence that the Virgin Mary is a symbol of love, as the virgin who bore the Savior. I. BREZNA, *An Enemy of Symbolism*, p. 108. Voir aussi, au cours du tournage du *Sacrifice* : « He clung to the rather patriarchal opinion that a woman's existence must blend in with her man's world – a notion that I, of course, could not agree with ». PCMS, p. 75.

épousé sans l'aimer, par vanité. Elle aime Victor qui, pourtant, vit cette situation de manière très frustrante. Tourmentée par ce choix, elle tourmente à son tour Alexandre et ceux qui l'entourent. Impuissant face à elle, Alexandre y voit le signe, parmi tant d'autres, de la fin possible ou probable de l'humanité. Il a trouvé en Adélaïde la mère de son fils, mais il ne trouve pas l'épouse. Maria est, par contre, figure de cette humanité originelle et sans péchés, qu'il n'a jamais cessé de chercher, et qu'il a même désespéré de trouver, qu'il n'a pu ni rencontrer ni épouser, si ce n'est au cœur de l'apocalypse, où tout est différent. Il n'y a pas de « saints » ou de « justes » dans les films de Tarkovski, seulement des nostalgiques de l'innocence, qui souffrent de vivre une vie qu'ils ne souhaitent pas.

Maria ne fait pas partie du monde des amantes. Elle fait penser au monde des vierges et des enfants : elle vit seule et isolée, son statut social est en décalage avec celui d'Alexandre. Elle a l'esprit d'enfance de ceux qui ne se sont jamais adaptés à la violence de la civilisation. Le dialogue d'Alexandre et de Maria se noue autour de la quête d'une humanité perdue, peut-être celle d'une maternité perdue pour Alexandre puisqu'il raconte, dans l'histoire du jardin, une souffrance liée à la perte de beauté d'un ordre naturel au profit d'un ordre artificiel, en lien avec sa mère. La consolation de Maria est maternelle, elle le berce comme un enfant et s'élève dans les airs avec lui. Cette scène n'est pas sans évoquer la *pietà*. La figure christique est confirmée : il ne peut plus vivre si l'humanité n'est pas sauvée. Le sort de celle-ci lui importe davantage désormais que sa propre vie.

Plans 97 à 100

Les plans 97 à 100 sont tous des plans qui expriment l'état d'Alexandre dans cette « lévitation ». On peut les apparenter aux rêves.

Plan 97

Le plan 97 est à mettre en parallèle avec le plan 11. Tarkovski parle explicitement de « rêve apocalyptique »³⁰³. Il a découvert le lieu

³⁰³ Le plan fut tourné le 28 juin 1985. Le 28 février 1986, fut assassiné le premier ministre de Suède Olof Palme en revenant d'une séance de cinéma juste à l'angle de la rue où fut tourné le « rêve apocalyptique », une centaine de mètres plus loin. Le meurtrier s'enfuit par les escaliers que l'on voit dans le film, sans qu'on ait pu l'identifier, ni ses mobiles, encore jusqu'à aujourd'hui. Le ministre Olof Palme s'opposa, entre autres, à la prolifération des armes nucléaires.

de tournage en déambulant dans Stockholm : un tunnel flanqué de deux escaliers³⁰⁴. Ce plan révèle Petit Garçon mort, comme s'il « complétait » (malgré les différences) le plan 11. Même mouvement de caméra PANO HB qu'au plan 11, ce qui fait penser que le passage pourrait se passer avant, temporellement, celui-ci comme nous l'avons dit. Un marqueur pour la réversibilité du temps ?

Comme les autres plans de la séquence, ce qui étonne, c'est la manière dont la bande son est travaillée. Les sons du chant de la bergère et celui de la flûte japonaise fusionnent pour former un mélange harmonieux mais un peu confus. Une voix, qui devrait logiquement être celle de Maria, mais qui ressemble étrangement à celle d'Adélaïde, continue à rassurer Alexandre. On peut penser, à l'inverse des plans de « réveil » d'Alexandre (plans 64-70) qui suggéraient un glissement du rêve dans la réalité, que les plans qui suivent nous montrent le glissement de la réalité dans le rêve, ou des images de rêve plaquées sur une réalité, couvrant une réalité invisible mais simultanée. Comme si les images du monde étaient issues du rêve de quelqu'un qu'on ne voit pas.

Cette réalité cachée est seulement audible. En effet, la voix dit : « *calmez-vous* », ce qui n'aurait pas de sens si la personne était endormie. Au plan 98, elle dit : « *buvez* » et on entend des tintements de cuillère sur une tasse ou un verre. Des bruits de déglutitions nous disent qu'Alexandre boit. Cela ne peut se produire a priori en même temps au cours d'un rêve et dans la réalité, à moins qu'il y ait une disjonction temporelle entre les images et le son : Tarkovski aurait mis en surimpression les images de rêve sur une bande son issue de la diégèse, dont on n'aurait pas les images.

Si les images de rêve ne sont pas diégétiques, de fait, la bande son serait-elle l'*Off* du rêve ? Essayons cette piste. On sait que l'*Off* ne fait pas partie non plus de la diégèse. Pourtant ce qu'on entend semble bien provenir d'un monde, certes inaccessible à la vision du spectateur (comme s'il était hors-champ) mais pourtant bien présent.

³⁰⁴ Au départ le réalisateur comptait exploiter une Place du Marché, dans le vieux Stockholm, près de la Cathédrale Saint Nicolas, sur laquelle il y avait une statue de Saint Georges terrassant le dragon. Près de cette statue et face à elle, en figurait une autre, celle d'une princesse, à genoux, priant le saint, tenant un agneau en laisse. Les deux statues ont été depuis restaurées et placées à l'intérieur de la Cathédrale. Tarkovski aimait particulièrement ces statues. Saint Georges est le protecteur de Stockholm et le saint patron de Moscou.

On ne verra donc jamais les images « réelles » d'Alexandre, dont on entend pourtant les sons, on sait seulement qu'il assiste à ce que le spectateur voit lui aussi, comme si le spectateur était dans son rêve, témoin de ses troubles. A la différence que, pour Alexandre, cela le concerne, comme s'il était lui-même *spectateur impuissant de son rêve*. On rétorquera que ce sentiment existe aussi chez le rêveur qui a parfois conscience de rêver... Il se peut, en termes d'énonciation, que Tarkovski dise tout simplement au spectateur : « Tout va bien, Maria est là, elle offre un apaisement à Alexandre, mais elle est plus que cela, elle vous ouvrira un monde plus réel que la réalité ou tout "peut" être, pourvu que vous l'aimiez et croyiez en elle. Elle a des pouvoirs (cinématographiques en tous cas) de faire revenir le temps en arrière, au plus profond de la mémoire du temps perdu, comblant en vous le décalage entre l'image et le son, entre une vie de paroles sans actes, et des actes muets, purs rêves imaginaires qui ont perdu le contact avec la réalité. Elle a le pouvoir de vous faire renouer avec vos rêves enfouis, en vous consolant de la terreur qui peut vous inspirer d'y faire face ».

C'est aussi l'angoisse d'être exaucé d'un désir inconscient, pensée que l'on retrouve dans *Stalker*, qui est à l'œuvre ici. On découvre en effet la source d'angoisse la plus profonde d'Alexandre : la mort de son fils. Le lien avec la guerre atomique suggère qu'Alexandre a commis une sorte de faute originelle (comme le jardin saccagé) aussi grave que celle de Caïn vis-à-vis d'Abel. Il ne s'agit pas du meurtre du père freudien, mais de l'immolation du fils sur la vitre ou le carreau du rêve civilisationnel lui-même. C'est, au fond, le sacrifice d'Isaac, non pas à Dieu, mais à l'Idole³⁰⁵. L'enfant a le visage tourné vers cette vitre réfléchissante, enveloppé de tissus brûlés ; victime du feu de la bombe. Les hommes et les femmes qui courent en tous sens, désorientés, expriment aussi une humanité en plein désarroi, qui n'aurait jamais pu penser une telle chose, un tel malheur, la perte de toute espérance, et de tout avenir. Serait-ce le péché (originel)³⁰⁶

³⁰⁵ Dont les Baals sémites des phéniciens seraient les images antiques (Moloch) ? Cf. Jr 32,35. Moloch est aussi le titre d'un film consacré à Hitler : *Moloch* de Sokurov (1999-108'). Ba'al Hamon désignerait un dieu auquel des enfants étaient sacrifiés mais cette question reste sujette à controverse.

³⁰⁶ La bombe atomique comme péché originel de la postmodernité : désormais l'humanité peut s'anéantir complètement elle-même dans un accès de folie ou de désespoir, toutes conséquences d'une absence prolongée de vie spirituelle dans la conscience. Oppenheimer (1904-1967) dira après l'explosion de la première bombe atomique comme essai dans le désert de Los Alamos (Trinity !) en juillet 1945 : « Nous savions que le monde ne serait plus le même. Peu de

impardonnable, auquel seul Dieu peut apporter le salut ? En mettant : « *Je ne peux pas* » dans la bouche d'Alexandre, le réalisateur suggère aussi qu'une volonté existe qui force à voir l'inimaginable, à prendre en considération une possibilité ou un fait accompli épouvantable. Ce cauchemar est peut-être aussi un avertissement, autant qu'un appel à la conversion, mais peut-être encore le prix à payer pour la rédemption du pécheur : « Ils regarderont Celui qu'ils ont transpercé... » (Za 12,10). Comment mettre fin au massacre des innocents (cf. Mt 2,16-18) ?

Plan 98

On assiste à une fusion entre Maria et Adélaïde, comme la voix le laissait entendre³⁰⁷. On se dit que l'idéal féminin que cherche Alexandre se situe dans la condensation de ces deux femmes : la mère de son fils, et sa mère retrouvée. On se dit encore que pour le réalisateur l'amour d'une femme est avant tout maternel ; son rôle étant de donner la vie, Maria a pour fonction de la rendre à Alexandre, à nouveau engendré dans le monde. Quoi qu'il en soit, Tarkovski a

personnes riaient, peu de personnes pleuraient, la plupart restèrent silencieuses. Je me suis rappelé un texte hindou de la *Bhagavad-Gita* : (...) "Maintenant je suis la Mort, le Destructeur des mondes". Je suppose que nous l'avons tous pensé, d'une manière ou d'une autre ». (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=ZuRvBoLu4t0> (Page consultée le 8/05/2015). Il semblerait que K. T. Bainbridge, physicien nucléaire ayant supervisé les installations du site de la première explosion nucléaire et directeur du projet Trinity, aurait murmuré à l'oreille d'Oppenheimer le jour de l'explosion : « A partir de maintenant nous sommes tous des fils de putes ». (En ligne) <http://www.moruroa.org/Texte.aspx?t=323> (Page consultée le 23/05/2015). Le mot *Trinity*, de son côté, est une christianisation faite par Oppenheimer du « Projet TR » : « T », probablement pour « Test » et « R » pour « Research » : « Finally, with the completion of almost all of the physics research essential to the bomb, J. R. Oppenheimer proposed in March 1945 that section X-2C complete the detonating system development and that the various groups in R Division should consider the completion of different phases of the test project, which was christened "Trinity" or "TR" ». (En ligne) <http://www.trinityremembered.com/documents/00317133.pdf> (Page consultée le 23/05/2013). Le texte, de 1945, est déclassifié, et est de K. T. Bainbridge (voir p. 6. du document en ligne).

³⁰⁷ C'est très clair dans le scénario littéraire : On entend les cris perçants des moineaux. « "Allons, allons, du calme... Un instant... Julie... Julie, un verre d'eau, enfin ! Voilà vingt gouttes !" A la lumière d'une veilleuse, on voit Alexandre, la tête mouillée ballottant de part et d'autre sur l'oreiller ; des larmes coulent de ses yeux fermés. Adélaïde approche de ses lèvres un petit verre rempli d'un liquide opaque. "Bois, voyons, bois, tu m'entends ? Voilà... c'est bien... ça va passer dans un instant... ce n'était qu'un mauvais rêve... tu te sens déjà mieux..." ». En fait cette scène, dans le scénario littéraire ne se situe pas à la fin du troisième rêve d'Alexandre, mais à la fin du deuxième, faisant suite aux images dans la neige. On remarque que Tarkovski avait prévu de filmer Alexandre délirant avec Adélaïde lui donnant un médicament et essayant de le calmer, tandis qu'il rêve encore. OCC II, p. 405.

bien conscience du sentiment d'étrangeté que procure la scène, à laquelle il n'apporte aucune explication³⁰⁸.

Alexandre, lui, est comme mort. Le lien avec le plan précédent est évident : c'est lui qui aurait préféré être à la place de son fils, mais il doit renaître, et cela ne peut se faire que si une femme veille à ses côtés pour qu'il ne sombre plus dans la vision apocalyptique. Qu'advient-il quand il en sortira ?

Larissa Tarkovski explique dans le documentaire de Michał Leszczyłowski qu'un jour Tarkovski s'était rêvé mort. Il a voulu reprendre le songe dans le film et le décrire³⁰⁹.

Tarkovski a filmé le plan plusieurs fois dans des versions différentes. Dans une des versions qui décrit son rêve, Petit Garçon tient un cheval par la bride et passe en arrière-plan d'Alexandre et de Maria. Dans le film, nous ne voyons pas cette version, mais Alexandre et Maria, seuls. A l'arrière-plan, il y a comme une tour que l'on n'identifie pas clairement. Le documentaire de Leszczyłowski permet

³⁰⁸ « He assumed she was his wife, but when she turned around he saw the face of another woman. "What could it all mean?" Andrei pondered ». PCMS, p. 158.

³⁰⁹ « Il a employé un grand nombre de ses propres rêves dans ses films. Dans son dernier film, *Le Sacrifice*, il y a un de ses rêves quand Erland est allongé comme un mort sur le lit de camp avec Maria à côté de lui. C'est un rêve qu'Andrei a fait en 1978, lorsque nous vivions encore à Moscou. La vie était dure, nous dormions sur des lits de camp. C'est pourquoi, dans son rêve, il s'est vu mort, allongé sur un lit de camp. J'étais à ses côtés. Des larmes coulaient sur son visage figé. Il voyait ma souffrance. Il observait la scène d'en haut, comme vue du plafond. Il m'a dit qu'il s'était senti léger et libre, mais qu'il avait eu pitié des autres, de ceux qui venaient de le perdre. Il avait été triste de quitter la vie sur cette terre. Il était content de s'être réveillé. Il a employé ce rêve dans *Le Sacrifice* ». M. LESZCZYŁOWSKI, *Directed by Andrei Tarkovsky*, 55'. Larissa Tarkovski a pu se tromper sur la date, car le 27 juin 1974 (et non en 1978) il écrit dans son *Journal* : « J'ai fait un rêve cette nuit. J'ai rêvé que j'étais mort. Mais je voyais, ou plutôt je sentais tout ce qui se passait autour de moi. Je sentais que Lara était à côté de moi, ainsi que quelques amis (NDLR : ce qui nous éclaire sur une variante filmée du plan 100 cette fois). Je me sentais sans force, sans volonté, et juste capable d'être le témoin de ma mort, de contempler mon cadavre. Et surtout je ressentais dans ce rêve quelque chose d'oublié depuis longtemps, une sensation perdue – que ce n'était pas un rêve mais la réalité. Cette sensation était si forte que du fond de mon âme montait une vague de tristesse et de pitié envers moi-même ; un sentiment étrange avait surgi, comme un sentiment esthétique. Quand on a ainsi compassion de soi-même, c'est comme si son malheur était celui d'un autre, comme si on le regardait de l'extérieur et qu'on le jugeait, comme si on se sentait au-delà de la vie passée. Et que celle-ci était comme la vie d'un enfant dénué de toute expérience, sans défense. Le temps cesse d'exister, la peur aussi. On pressent l'immortalité. Je voyais l'endroit (d'en haut, comme du plafond) où on installait le socle pour le cercueil, et les gens qui s'agitaient autour, émus par ma mort. Et puis j'ai ressuscité. Mais personne ne s'en est étonné : ils sont tous allés au sauna, mais sans moi : je n'avais pas de billet d'entrée. J'ai menti, en disant que j'étais le gardien du sauna, mais je n'avais aucun papier pour le prouver. Ce rêve de ma mort, c'est la deuxième fois que je le fais. Et chaque fois, ce sentiment d'exceptionnelle liberté et qu'il est vain de se défendre. Qu'est-ce que cela peut bien signifier ? ». JO, p. 115. A moins qu'il l'ait rêvé deux ou plusieurs fois ?

de savoir de quoi il s'agit : c'est la cheminée de la maison qui a brûlé. On sait du coup que ce plan a été filmé dans les deux dernières semaines de tournage, entre le premier incendie de la maison et le second, ou juste après le second.

Plan 99

Dernière apparition du tableau de Léonard, en couleurs. Il disparaît ensuite dans le fondu enchaîné avec le plan suivant, comme absorbé par la réalité du monde d'Alexandre. Cette fusion « dissout » le tableau comme si les raisons qui l'avaient fait exister jusqu'alors disparaissaient. Est-ce parce que la guerre atomique a été conjurée ? Désormais, il ne sera plus qu'un simple tableau, à moins que l'humanité, à nouveau, ne vienne vaciller au bord de l'abîme. Le tableau, alors, une fois de plus, signalera le danger, et à travers lui, le peintre accomplira encore sa mission de prophète (à son propre insu), à l'instar du cinéaste.

Plan 100

Le fait de chasser les coqs peut être associé aux mots de Maria chassant les pensées angoissantes d'Alexandre. Les derniers plans sont tous liés (sauf le cauchemar du tunnel) à des femmes. Mais ce plan nous indique aussi que la nudité de Marta est naturelle, et même jeu et amusement, comme l'indique aussi le fait que ce soit la plus jeune des femmes qui chasse les coqs.

Le ralenti de la course dans le couloir après les coqs, se poursuit par le travelling GD sur Adélaïde qui marche dans un couloir perpendiculaire. Il fait figure de transition. Le cinéaste fait passer son personnage sans discontinuer du rêve à la réalité, dans un même plan et dans un même décor : il n'y a pas de coupure, tout est « un ». Ce qui était disjoint s'unit : une forme d'incarnation du rêve ou d'absorption du rêve dans la réalité se confirme. La réalité est enrichie par ce qui lui donne « ailleurs » son sens, sens qu'Alexandre a visité dans son sommeil, ce moment où il comprend mieux le monde et où il est le plus actif. La dernière césure prend ici place, la quatrième, par laquelle le temps du rêve rencontre le temps de l'existence pour n'être plus qu'un. La conséquence en sera telle que seul le spectateur, après Alexandre, comprendra pourquoi il va brûler sa maison.

Il est à noter que Tarkovski avait pensé à une tout autre composition du plan³¹⁰. Alexandre est alors couché sur un divan à l'avant-plan, consolé par Adélaïde qui lui donne à boire, la caméra en TRAV DG passe dans le bureau (au lieu de GD) ; on revoit Alexandre en arrière-plan sur le même divan au fond du bureau. De nombreux personnages regardent alors Alexandre. Adélaïde, toujours à son chevet, le console. Julia est là, tenant Petit Garçon par la main. Puis on découvre une série de personnages, dont Maria, et Victor, mais la plupart sont inconnus (n'apparaissent pas dans le film). Tous sont bien habillés et statiques, attendent quelque chose. Peut-être est-ce la mort d'Alexandre. Un mot est dit par quelqu'un. Soudain, ils se mettent à genoux. Adélaïde se relève. La caméra poursuit le travelling DG, cette fois passant devant le rideau, en ralenti. A l'avant-plan, une femme assise, puis une autre de dos, encore une de profil dans l'obscurité. Elles sont habillées comme au XIX^e siècle, ou pour une pièce de théâtre à la Tchekov. La femme de dos se détache, et marchant dans la direction du travelling, passe derrière un miroir. Sur le miroir, se reflète une jeune femme aux longs cheveux blonds, apparition mystérieuse. On retrouve celle qui passait derrière le miroir. Elle continue à marcher devant elle et dépasse le cadre, tandis que la caméra s'arrête devant une porte. Celle-ci s'ouvre toute seule. Un couloir se devine (celui qu'on verra aussi dans le film). A l'arrière-plan, quelques hommes se dirigent en marchant vers la chambre d'Alexandre. Otto alors passe à vélo dans le couloir, dos à la caméra, toujours au ralenti. Des coqs tombent du dessus de la porte dans le couloir. Marta surgit à droite, nue et les chasse d'un tissu. Fondu au noir.

Revenons au film. Le plan est lui aussi en couleur, ce qui confirme que quelque chose de nouveau (ré)apparaît, une nouvelle aube, une nouvelle réalité. Les teintes délavées, noir et blanc, ont disparu pour laisser place à la lumière naturelle que voit l'œil, promesse d'une

³¹⁰ Voir M. LESZCZYLOWSKI, *Directed by Andrei Tarkovsky*, 40'. L. Alexander-Garrett précise que la scène reflète un rêve que Tarkovski a fait pendant la période de production. « Il s'est vu lui-même mort, couché sur un sofa, des personnes entraient dans la pièce et se mettaient à genoux, il vit sa mère, vêtue de blanc, comme un ange, dans un miroir. Elle essayait de lui dire quelque chose d'important, mais il ne parvenait pas à comprendre ce qu'elle disait, ce qui lui causait beaucoup d'angoisse. Après il vit une sorte de scène freudienne, dans lequel une petite fille chassait des coqs. Andreï décida de filmer son rêve. La première réaction des producteurs fut de penser : "Il est fou ! Nous n'avons pas l'argent pour ça !". Mais Tarkovski parvint à les convaincre et la scène fut tournée. Chacun fut payé nonante couronnes supplémentaires ». L. Alexander-Garrett interpréta le rôle de la mère dans le miroir à son corps défendant. PCMS, p. 100.

beauté du monde retrouvée. En même temps, dans la bande son, après une dernière question : « *Qu'est-ce qui t'a fait une telle peur ?* », voix teintée d'indulgence, comme si Alexandre avait eu peur pour rien, on entend clairement qu'il se calme enfin, comme s'il parvenait à s'endormir... La dernière phase de sommeil d'Alexandre semble, cette fois, enfin paisible.

Un dernier bruit de cuillère s'entend, tandis qu'on suit Adélaïde qui marche lentement et débouche dans le bureau d'Alexandre, à l'arrière-plan, comme dans une peinture. De l'un à l'autre, seul un rideau indique la transition vers une nouvelle scène, avec pour seul son celui de la flûte japonaise.

Alexandre dort dans son bureau. La lumière change insensiblement, la pièce se remplit de la lumière du matin : le temps s'écoule soudain rapidement, le rythme s'accélère. Une voix appelle : « *Alexandre* ». Un tintement, comme celui d'un réveil. Puis il revient à lui, comme si c'était sa mère qui l'avait appelé. « *Maman ?* », dit-il. De nombreux éléments nous indiquent le « retour à la normale » même si on devine que quelque chose a changé.

Plan 101 à 104

Alexandre commence par éteindre la chaîne hi-fi (plan 101). Son regard dans le miroir est à mettre en rapport et en parallèle avec le plan 37 : une fois encore Tarkovski interroge le spectateur d'un regard. Les plans qui suivent servent surtout à montrer qu'il cherche à savoir si « tout est comme avant ». De fait, la lumière est revenue, il y a une tonalité au téléphone et conversation avec « Martin » (plan 102). Enfin, il regarde si l'enfant est dans sa chambre (plan 103). Les bouteilles vides sur le bureau témoignent aussi par elles-mêmes... d'un autre temps. Une fois convaincu, il se résigne à accomplir la promesse qu'il a faite à Dieu (plan 104).

Plan 105

Le plan 105 marque une pause. Alexandre se rend compte qu'il ne peut revenir sur sa décision : le temps est revenu en arrière. Cette fois encore le monde surnaturel se manifeste : la porte de l'armoire s'ouvre toute seule. Le miroir de l'armoire vient refléter Alexandre et derrière lui une partie du tableau de Léonard, afin peut-être que personne n'oublie la raison de ce sacrifice : sauver le monde. C'est l'offrande et du mage et d'Alexandre qui se situent sur la même ligne, ce sont aussi deux « temps » qui entrent en harmonie. L'habillage et le boulever-

sement d'Alexandre suggèrent qu'il se prépare à accomplir un rituel, ou un acte sacré. Un autre miroir, moins visible, se situe à la gauche du tableau de Léonard³¹¹ quand on y fait face. Trois miroirs en tout (celui de la chaîne hi-fi, celui de l'armoire, celui posé sur le mur près du tableau) « télescopent » leurs images, comme le renvoi infini à d'autres réalités.

Plan 106

Les plans suivants confirment que tout ce qui s'est produit la veille (depuis qu'Alexandre feuilletait le livre d'icônes) a disparu, sauf dans sa mémoire personnelle. Marta informe sa mère que Victor compte partir en Australie, ce qui la met en émoi. Le lien peut être fait avec le plan 17, lorsque Victor l'annonçait à Alexandre. Ce motif va introduire l'idée de « folie » dans les plans jusqu'à ce que la maison brûle. Folie de Victor qui part au bout de la terre pour ne plus revoir son amante, folie d'Adélaïde qui ne réagit pas à propos à l'annonce de ce départ, folie d'Alexandre qui va brûler la maison. Des folies « ordinaires », celle de Victor et d'Adélaïde, se distinguent de la folie extraordinaire d'Alexandre, incompréhensible parce que fondée sur des événements qui n'ont jamais existé pour eux.

Le réalisateur veut manifestement opérer un changement de paradigme : qui sont les vrais « fous » ? Ceux qui vivent dans l'absolue inconscience des enjeux qui pèsent sur l'humanité et ne se préoccupent que de leurs intérêts, ou ceux qui se sacrifient pour elle ? Mais est-ce vraiment déraisonnable ?

Plans 107 à 108

Les plans 107 et 108 contiennent peu d'éléments singuliers. Ils accompagnent, comme le plan 106, la recherche par Alexandre de Petit Garçon, qui veut s'assurer qu'il n'est pas dans la maison. Comme dans les plans 72 à 78, il se dissimule aux regards des siens pour que ses activités restent secrètes. Alexandre est aussi au centre de la conversation de Victor et Adélaïde qui se sert du prétexte de l'amitié de Victor pour Alexandre afin de tenter de le faire rester, mais il ne se laisse pas attendrir.

³¹¹ Il devait se situer à l'origine à gauche de l'armoire quand on y fait face, mais Tarkovski a abandonné cette solution. PCMS, p. 91.

Marta, qui entretemps est montée voir si Alexandre dort toujours, a trouvé un mot de celui-ci les enjoignant d'aller voir l'arbre japonais planté (« *hier ou aujourd'hui je ne sais plus* » écrit-il). Alexandre semble désorienté.

Plan 109

Tarkovski laisse une dernière indication au spectateur sur la question du temps : « *D'avance pardon. 11 juin 1985. 10h 07 du matin. Papa A.* »³¹². Adélaïde ne comprend pas pourquoi Alexandre demande pardon d'avance. Elle ignore bien sûr qu'il va brûler sa maison. Victor réplique : « *Sa tendresse vous suffira à tous jusqu'à votre mort. Et il y en aura de reste* »³¹³. En répétant ces mots : « Tu le connais... », Victor montre clairement, que la propre famille d'Alexandre ne le connaît justement pas, ne s'interroge pas sur ses mobiles profonds, ne le comprend pas...

Adélaïde tente de brûler le billet d'Alexandre et dit des paroles un peu énigmatiques à Marta, citant peut-être un poète, ou un auteur dramatique dont nous n'avons pas trouvé trace, et qui sont absentes du scénario littéraire : « *Je veux que tu ramasses les cendres et les versés dans un verre rempli de vin que tu boiras* »³¹⁴. Lorsque sa fille demande : « *Pourquoi ?* », Adélaïde répond qu'elle ne sait pas...

Elle parle ensuite d'un rêve qu'elle a eu : « *Je mendiais dans la rue. Je me suis réveillée en pleurs* ». La réplique annonce la ruine de la maison. Elle a eu un rêve prémonitoire.

Le reste de la conversation tourne autour du goût d'Alexandre et de son fils pour tout ce qui est japonais (les flûtes, l'arbre planté, et même l'idée qu'il aurait été japonais dans une autre vie...). Pour

³¹² Une date et une heure précise, qui correspondent à l'époque du tournage du *Sacrifice* à Stockholm, donc sans correspondre à la scène filmée. L'interprétation de cette indication reste à trouver, elle est peut-être fortuite ou non, comme la date « 1392 » dont parlait Otto. Michel Chion écrit : « Cette précision "date" délibérément le film, qui ne sortira que l'année suivante, et elle donne un sens particulier au fait qu'à la fin du film, les proches et les connaissances d'Alexandre ne se souviennent de rien. Du coup, nous pouvons nous figurer être comme eux : il y a eu une guerre mondiale et cela a été effacé de l'histoire, ou de notre mémoire. Sans que nous le sachions, par un acte absurde et qu'il n'expliquera jamais, un artiste en a éloigné la menace ». M. CHION, *Andreï Tarkovski*, p. 85.

³¹³ Cette idée du « reste » est étrange, comme si la tendresse d'Alexandre pouvait accompagner sa famille au-delà de leur mort, littéralement. On peut penser aussi au « reste » des pains suite au miracle de Jésus (Mt 14, 14-21 ; Jn 6, 1-15) ou au « petit reste » évoqué dans Isaïe (Is 10, 20-22).

³¹⁴ On peut évidemment songer à la scène où Moïse détruit le Veau d'or dans le torrent et force les hébreux à en boire l'eau (Ex 32,20) mais la référence est plutôt lointaine.

Adélaïde, Alexandre « *fait l'enfant* »³¹⁵. Mais ce n'est pas ce que pense Victor : pour lui, c'est elle qu'il faut sans cesse corriger comme un enfant, une des raisons de son dégoût pour la situation qu'il vit et sa décision de partir le plus loin possible, en Australie.

Plans 110 à 115

En six plans, Tarkovski montre les préparatifs d'Alexandre pour provoquer l'incendie de la maison. Alexandre remet le revolver dans la sacoche noire de Victor (plan 110). C'est donc qu'il l'avait bien pris la veille... élément qui nous indique que quelque chose s'est bien passé hors du rêve, y compris « matériellement ».

En traversant les deux pièces, Tarkovski nous offre un nouveau plan dans le plan, de l'ombre à la lumière, dont les cadres sont des rideaux de dentelle (plan 111). C'est un plan assez long, où Tarkovski joue du travelling pour filmer les va et vient d'Alexandre (3'29''). Comme Adélaïde tentait de brûler le billet, il va tenter de brûler la toile qui enveloppe les chaises, sans y parvenir tout de suite. En s'y reprenant, le feu démarre (plan 112).

Il rallume la chaîne hi-fi (plan 113). Nouveau regard vers l'objectif. Avec l'*haori* qu'il porte, Alexandre associe son « sacrifice » à la culture japonaise. On entendra le son des flûtes jusqu'à ce que l'incendie les fasse disparaître. Les deux derniers plans montrent un Alexandre méditatif. Un grand calme règne sur la maison. Il ne lui reste plus qu'à la quitter pour ne pas y périr. Tarkovski filme le plan 114 dans un mouvement de caméra qui aboutit sur la même image que le plan 72.

Plan 116

Ce plan a étonné la critique non seulement par sa longueur (5'55''), bien que n'étant pas le plus long du film, mais aussi par les mouvements de travelling et la mise en scène pointue du réalisateur. Il se termine abruptement, et on n'est pas étonné d'apprendre que la raison en est que la bobine fut épuisée dans le magasin. Par un timing remarquable, la maison s'effondre juste avant, tandis que la lumière du lever du jour éclaire la scène. Il y a là quelque chose de quasi

³¹⁵ Dans le scénario littéraire, Victor dit clairement : « Mais c'est un enfant ! ». Alexandre, entendant la conversation, dit : « D'où ça sort, cette histoire d'enfant, marmonne-t-il en courant. "Un enfant"... des sottises. L'Australie ! Ça ne veut rien dire (Ndlr : « ça n'a pas de sens. L'Australie, c'est absurde »)... de toute façon, il est trop tard... ». OCC II, p. 418-419.

miraculeux, sachant qu'une seule prise était possible³¹⁶. Décrivons la scène.

Assis devant la maison, Alexandre la regarde brûler. Soudain il se relève, tandis que Victor le rejoint. Il est assis par terre, comme s'il avait perdu la raison, affolé par ce qu'il vient de faire. Il commence par se relever, parle à son ami, puis se rappelle soudain son vœu de silence : « *Non. Se taire* » et se rassied³¹⁷. Les autres personnages arrivent progressivement, affolés eux aussi. Victor prévient Adélaïde : « *Ne dis rien, ne demande rien* ». On se dit que seul Victor peut comprendre vraiment son ami. Le téléphone sonne et tout le monde regarde vers la maison, (HC). Cette sonnerie a quelque chose d'incongru. Le mouvement d'Alexandre vers la maison (et le téléphone) augmente d'un cran la panique des personnages : veut-il aller se jeter dans les flammes ? Son attention est détournée par la présence de Maria, hors-champ. Il s'approche d'elle en courant et lui baise les mains de gratitude (pense-t-on). Elle semble décontenancée par le comportement d'Alexandre. Il n'est pas clair que Maria se souvienne de la nuit passée avec lui. Victor et Adélaïde écartent Maria d'Alexandre. La Renault devant la maison explose, Alexandre revient vers Maria mais est aussitôt rattrapé par Victor³¹⁸. En se précipitant à son tour vers lui, elle dit simplement, comprenant intuitivement ce qu'il vit : « *Laissez-le ! Que lui avez-vous fait ?* », ce qui est cohérent avec ce qu'elle a vu de la manière dont Adélaïde tourmente son mari à la maison. C'est Adélaïde qui se met cette fois en colère contre elle. Alexandre ne peut rien dire, et rien expliquer, il se laisse emmener vers... une ambulance qui attend et que l'on n'a pas vu venir (qui a prévenu, d'autant que cela semble rapide ?). Mais le fait est là : on croit qu'Alexandre a perdu la raison. Dans un premier temps il ne veut pas se laisser emmener (il sait qu'il n'est pas fou) et court vers la maison comme si cette fois, il voulait vraiment se jeter dans les flammes mais, changeant d'idée, ou se comportant comme un homme ne sachant plus ce qu'il fait, il

³¹⁶ Voir le point 5.1.2.1. concernant les problèmes techniques survenus au cours du tournage.

³¹⁷ Dans le scénario littéraire : « Soudain il se souvient de sa promesse et se tait. Il se tait, pour ne plus jamais parler. Comme il l'avait promis ». OCC II, p. 420.

³¹⁸ Tous ces mouvements et ceux qui suivront peuvent paraître désordonnés, et montrer le désarroi ou la folie d'Alexandre. Nous n'y voyons pas, comme Jean Douchet, les quatre éléments (air, terre, eau, feu) entre lesquels l'homme cherche sa place. (En ligne) www.youtube.com/watch?v=qzC2aoktG_0 (Page consultée le 13/03/2015). Les personnages sont transformés (TS, p. 259-262). La conscience du temps d'Alexandre est bouleversée. TS, p. 262.

se précipite vers sa femme, et tombe dans ses bras, épuisé par la course. Tous alors l'entourent, les infirmiers le mettent dans la voiture, mais il en ressort et se précipite vers Otto, qu'il embrasse (plein de reconnaissance pour ce qu'il lui a demandé de faire ?). Otto comprend-t-il ? Pourtant Alexandre semble lui dire quelque chose à l'oreille, mais met brusquement ses mains devant la bouche : il a fait vœu de silence. Il se tourne une dernière fois vers Maria, qu'Otto regarde maintenant avec attention, partageant avec elle (sans qu'elle le sache ?) un rôle essentiel. Otto se prend la tête essayant de comprendre ce qui a pu arriver. Lorsqu'Adélaïde et Victor se mettent contre la porte arrière du véhicule il les repousse : il s'agit vraiment de sa décision, et il accepte de se laisser emmener. Seule Maria veut en savoir plus et comprendre, le suivre... elle se précipite donc à vélo pour couper court et rattraper l'ambulance.

Ce que la scène manifeste, c'est clairement *l'aboutissement* de l'action d'Alexandre³¹⁹. On se rappelle toutes les occurrences où il se demandait, avec Adélaïde, « que faire » pour enrayer l'inéluctable catastrophe. Mais à chaque fois la même pensée surgissait à l'esprit : « il est trop tard ». Voici maintenant la réponse à cette inquiétude lancinante. Nous ne pouvons pas perdre de vue qu'il s'agit d'une réponse à une autre action, qui l'a précédée. Dieu le premier a répondu à l'appel d'Alexandre en transformant l'histoire. Le feu nucléaire n'a pas embrasé l'humanité. Alexandre se sent poussé maintenant à accomplir lui aussi sa promesse : mettre le feu à sa maison et faire vœu de silence. Il immole donc par le feu ce qui l'a conduit à la ruine : une vie de confort et de bien-être où son âme, puis celle de sa femme, s'est perdue malgré la présence de son fils. Alexandre va passer pour fou, alors qu'il est sain d'esprit. Le monde ne peut plus le comprendre. Le monde n'est plus digne de lui (cf. He 11, 32-40). Une grande lumière se lève alors sur la scène, une lumière naturelle, du matin. La

³¹⁹ Tarkovski est très lucide sur la capacité d'action d'Alexandre : « Domenico dans *Nostalgia*, comme Alexandre dans *Le Sacrifice*, sont doués tous les deux d'une disposition à l'action, et la source de cette disposition est leur capacité à pressentir les changements à venir. Domenico porte déjà sur lui le sceau du sacrifice : la seule différence est que son sacrifice n'apporte aucun résultat tangible. Alexandre, quant à lui, est un homme toujours déprimé. C'est un ancien acteur, fatigué de tout, des changements dans le monde qui l'ont maltraité, de son désordre familial. Il ressent de façon très aiguë les dangers du développement incontrôlé des technologies et de ce que l'on appelle le progrès. Il a pris en haine toutes les paroles vides de sens et se réfugie dans le silence, où il espère trouver ne fût-ce qu'une parcelle de vérité. Alexandre permet au spectateur de participer à son sacrifice, en lui faisant toucher du doigt les résultats. (...) La forme métaphorique du sacrifice correspond aux actes du héros et ne nécessite aucune explication supplémentaire ». TS, p. 258.

scène fut réussie et provoqua une grande joie dans l'équipe de tournage.

Plans 117 à 120

La dernière séquence se passe aux abords de la mer : Petit Garçon porte les seaux (plan 117) en direction de « l'arbre japonais » et Maria arrive à vélo alors qu'elle tentait de suivre ou de rattraper l'ambulance (plan 118). Deux plans en plongée, l'un sur l'enfant qui arrose l'arbre (plan 119)³²⁰ et l'autre sur Maria qui le regarde puis retourne chez elle (plan 120), donnent un point de vue en hauteur unique dans tout le film. On peut y voir comme le regard du père vers le fils³²¹, tandis que retentit l'aria « *Erbarme Dich* » de la Passion selon saint Matthieu de Bach, à l'identique du générique. L'aria se mêle aux cris de la bergère. Tarkovski a voulu tourner un jour où il y avait à la fois des nuages et du beau temps, pour terminer le film sur une note d'espérance, en escomptant que le soleil, brusquement, sortirait des nuages, ce qui, contre toute attente, arriva. « L'art doit véhiculer avec lui la lumière » aime-t-il dire³²².

Plan 121

Le dernier plan, pris à hauteur d'homme, contraste avec les deux précédents, vus de loin, comme si le réalisateur voulait sciemment se tourner cette fois vers le spectateur et le prendre à témoin. Le travelling vertical sur l'arbre planté par Alexandre s'ajoute à l'aria de Bach qui continue et fait une nouvelle fois référence au générique par la peinture de Léonard, laquelle confirme être une clé de compréhension globale du film³²³. Une inclusion se fait du début à la

³²⁰ Scénario littéraire : « Il ne savait pas combien de temps encore il lui faudrait arroser cette souche. Mais il était sûr qu'il ne laisserait pas passer un jour sans le faire, qu'il continuerait à apporter de l'eau jusqu'à ce que l'arbre fleurisse. Son père le lui avait bien dit : l'arbre allait fleurir », OCC II, p. 421. Ce sont les derniers mots du scénario, qui portent un lieu et une date : *San Gregorio, janvier-février 1984*. La scène a une importance capitale pour Tarkovski. Voir aussi PCMS, p. 154.

³²¹ Ou celui du Christ *Pentocrator* dont parlait Ch. Marker en commentant le plan de la scène de l'inauguration de la cloche dans *Roublev*.

³²² PCMS, p. 190.

³²³ Luc Vancheri précise : « La peinture s'impose dans l'œuvre de Tarkovski comme le foyer spirituel, le centre ardent d'une expérience proposée à l'homme. Elle donne à voir l'ancien principe, l'ancienne forme d'une rencontre entre Dieu et les hommes. Si nous en avons perdu le sens, il n'est peut-être pas trop tard pour tenter de s'en approcher de nouveau. Le cinéma refait cette expérience qui conduit l'homme à l'amour des hommes et de Dieu, mais à partir de la peinture qui en a conservé l'image. La peinture de Léonard de Vinci est donc à la fois le modèle d'une conduite et l'image d'un principe, le souvenir figuratif d'un sacrifice et l'interprétation figurale d'un temps toujours actif ». L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 102.

fin. Le film semble bien reproduire l'intuition de ce peintre pour qui l'axe du monde (l'arbre) se superpose au sacrifice du Fils de Dieu venu pour le sauver, un sacrifice auxquels les mages se sont associés en Lui donnant ce qu'ils avaient de plus précieux.

L'enfant se met à parler. Ses premiers mots, « *Au commencement était le Verbe* », font référence aux mêmes mots que prononça son père au plan un, alors HC, tandis qu'Otto s'éloignait pour chercher un cadeau (une offrande) pour Alexandre. L'enfant était alors muet, il parle pour la première fois, cherchant à comprendre maintenant ce que son père lui disait. Examinons de plus près la grande richesse de ce dernier plan.

« *Au commencement était le Verbe* » (Jn 1,1)

Le sens du verset, extrait de l'évangile du jour de Noël chez les catholiques, du jour de Pâques dans la liturgie orthodoxe, est à chercher du côté du mystère de l'Incarnation (dont parle précisément le tableau de Léonard). On a noté un renversement : au plan un, le père parle et cite le verset biblique, tandis que l'enfant est muet et silencieux. Au plan 121, le père est devenu silencieux et c'est l'enfant qui prononce à son tour le verset de l'Évangile. Pour l'anecdote, Tarkovski aurait voulu que l'enfant puisse le dire dans son entièreté («Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu » [Jn 1,1]), mais le jeune acteur n'y a pas réussi³²⁴. Le metteur en scène s'est contenté des premiers mots tout en soulignant que ce serait d'autant plus énigmatique³²⁵. C'est donc vers « le fils » qu'il nous faut nous tourner : une transmission a eu lieu et l'enfant détient la clé de compréhension du verset sans même le savoir.

On peut d'abord considérer que la transmission est dans la filiation elle-même, qui incarne une volonté, une parole, un désir de vie. L'Incarnation du Fils n'est pas seulement affaire de parole (pour qu'il puisse être entendu par le monde) mais le choix de la « chair », la prise d'un corps. C'est le choix de la filiation qui doit être manifesté au monde : du Père au Fils comme d'Alexandre à son fils. Cette filiation manifestée dans la chair, demande à son tour une Parole, un

³²⁴ Il faut encore noter que la mention du verset de saint Jean ne faisait pas partie du scénario original selon L. Alexander-Garrett. PCMS, p. 192. De fait, on n'en trouve pas mention dans OCC II.

³²⁵ PCMS, p. 192.

« dit » qu'exprime le passage du silence de Petit Garçon à la *mémoire* de la parole de son père, qui lui-même a dans la bouche la mémoire de la parole évangélique. Ainsi a-t-on jugé bon de parler de renaissance spirituelle pour Alexandre, tandis que nous assistons maintenant à la naissance spirituelle de l'enfant. Nous assistons ainsi à la naissance de la foi dans le cœur d'un enfant.

Cette Parole de saint Jean devait devenir « chair », ce qui signifie pour Alexandre qu'il devait l'incarner, c'est à dire trouver l'action³²⁶ qui la rend présente : il s'agira, pour lui, de se sacrifier face à la catastrophe atomique et d'entrer dans le silence. Le sacrifice d'Alexandre, qui rappelle par certains traits celui du Christ, n'est ni vain ni gratuit, il répond à la nécessité du salut du monde. Le sacrifice est dans l'action elle-même qui est réponse à la violence atomique, elle-même issue de la parole et de la pensée matérialiste. Alexandre, désespéré par le tragique de cette pensée, se soumet à la volonté de Dieu dans la prière, qui lui donnera la force d'accomplir son acte fou. Son sacrifice n'est pas seulement le renoncement à toutes ses attaches (la maison, la famille, la parole) mais aussi l'expression d'une confiance et d'une espérance en l'avenir. Outre le fait que la catastrophe du passé a été abolie, du temps présent, douloureux et sacrificiel, naîtra quelque chose dans le futur. Son fils, ayant appris par cœur la parole biblique, reçue de son père, même si celui-ci l'a pratiquement lancée à la cantonade, ignore probablement l'acte de son père, et son choix de silence. Tout enfant qu'il est, il incarne ce renouveau paisible espéré. Le temps « revenu en arrière » vaut donc aussi pour que le fils puisse arroser l'arbre et penser à l'évangile.

Ce qui est mort (ou silencieux) peut donc reprendre vie, et, à travers l'image de l'arbre arrosé par l'enfant – que l'on peut comparer à l'arbre desséché de la civilisation ou la vie même d'Alexandre –, on

³²⁶ L. Alexander-Garrett note même que certains théologiens traduisent le mot « Verbe » par « Acte » et que « *The Sacrifice* is a call to action », PCMS p. 192. Quand on demande à Tarkovski pourquoi il a choisi ce verset à la fin du film, il répond : « Nous sommes très fautifs envers le verbe. Le verbe n'a de force magique que lorsqu'il est vrai. Aujourd'hui le verbe est utilisé pour cacher les pensées. En Afrique, on a découvert une tribu qui ne connaît pas le mensonge. L'homme blanc a essayé de leur expliquer et ils n'ont pas compris. Essaye de comprendre la mystique de ces âmes-là, et tu sauras pourquoi au début il y avait le verbe. L'état du verbe démontre l'état spirituel du monde. Actuellement l'écart entre le verbe et ce qu'il signifie ne fait que s'amplifier. C'est très étrange. C'est une énigme ! ». Une interview de Thomas Johnson faite le 28 avril 1986. Publiée en ligne dans *Nouvelles Clés* en 2003. (En ligne) <http://www.cles.com/debats-entretiens/article/une-lueur-au-fond-du-puits> (Page consultée le 7/11/2015). Publiée aussi dans J. GIAVINTO (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews* [en anglais].

peut se mettre à espérer une renaissance pour tous, bien au-delà d'Alexandre et de son fils, bien au-delà du film lui-même. Le monde peut recouvrer son innocence, si par persévérance on « l'arrose », on le nourrit (par l'art, la culture et la spiritualité) dans l'attente qu'il fleurisse, à condition que l'ordre de la nature n'en soit pas bouleversé (cf. l'allégorie du jardin). Cet *arbre de vie* doit fleurir par lui-même, mais non sans que l'homme lui donne l'eau et les soins nécessaires (cf. Lc 13,8). Il exprime la patience de Dieu vis-à-vis de l'humanité. Le fruit qu'offrira cet arbre ne sera pas cependant la conséquence de l'effort humain (contre toute perspective pélagienne), mais le don que le Créateur fera de lui-même, celui d'une Vie immortelle (cf. Ap 2,7). La manducation de ce fruit « eucharistique » ouvrira à la connaissance de Dieu, sa révélation manifestée dans le Verbe qui ressuscitera les morts³²⁷.

Tarkovski a dû méditer le prologue de saint Jean en profondeur, puis choisir le verset qui exprimait le mieux un désir de re-fonder la civilisation occidentale sur une authentique parole spirituelle. C'est une parole qui condense une dimension de foi et une dimension culturelle, puisque, à travers le Verbe, c'est aussi le verbe humain, celui de la parole et de la pensée qui doivent trouver leur véritable sens et porter leur véritable fruit. L'ensemble du Prologue est à prendre en compte. L'Évangile nous dit que le Verbe était la vraie lumière (Jn 1,9), que les ténèbres ne l'ont pas arrêtée (Jn 1,5), que les siens ne l'ont pas reçu (Jn 1,11), mais à ceux qui l'ont reçu, il a été donné de pouvoir devenir enfants de Dieu (Jn 1,12). Ceci pourrait s'appliquer à la compréhension globale de l'itinéraire d'Alexandre dans *Le Sacrifice* jusqu'à la prise de parole de son fils.

Les grandes catastrophes du XX^e s., loin de renvoyer l'Incarnation du Verbe au rang de mythe, appellent au contraire à un nouvel Avènement, requièrent une nouvelle espérance dans le Christ et exigent plus que jamais son Apparition. Sans doute est-ce la foi, cachée, des plus petits, confiants dans une paternité qui ne fera pas défaut à la fin des temps qui demeure le moteur secret de la révélation attendue du Fils à tous. L'enfant sans nom (Petit Garçon) est plus que lui-même : en lui redonnant la parole, Tarkovski évoque tous les « êtres faibles » et « fols en Christ » à qui un nom nouveau sera donné

³²⁷ Otto : « *Nous ne sommes que des aveugles* » ; précisément la mission tarkovskienne du cinéma est d'aider à « voir » le monde tel qu'il est, c'est-à-dire dans ses possibles poétiques que révèle le « Verbe » dès un commencement inaccessible sauf par la foi.

(cf. Ap 2,17). Comme Petit Garçon est tourné vers son père absent, ainsi les « petits » sont-ils appelés à se tourner vers le Père présent. L'humanité retrouvera-t-elle confiance vis-à-vis de Dieu, se laissera-t-elle « retourner » par le Fils ? C'est l'amour de l'humanité pour Dieu, dans le Fils, chez les « pauvres en esprit » qui le fera « apparaître ».

Il y a là un témoignage de Tarkovski et sur sa propre vie, et sur son œuvre cinématographique, dont il accoucha douloureusement, sans que « les ténèbres » aient pu l'arrêter ; une œuvre qui révèle sa fécondité au cours du temps. Le cinéaste encourage les spectateurs à « faire » la vérité et la lumière dans leur vie. L'écart entre le plan un et le plan 121 (le premier et le dernier), où sont cités les deux versets bibliques, est l'indice d'une volonté d'incarnation au-delà du film, dans l'espérance que la civilisation ne sombrera pas dans le chaos et le néant tant qu'il y aura des hommes pour croire, prier, pour sacrifier leur vie par amour pour Dieu et la civilisation. Tel est le véritable testament de l'auteur, qui ne peut se réduire à un seul film : il consiste plutôt dans le désir d'une communion, de la transmission d'une vie, d'une « parole faite image », dont *Le Sacrifice* est le signe discret d'un accomplissement manifeste. C'est au spectateur d'en recueillir le fruit, à l'image de l'arbre qui doit reflurir, en accueillant une parole venue d'En-Haut, mais prononcée par une bouche humaine.

C'est sur ce « testament », cette transmission que nous allons nous pencher un instant, sans perdre de vue que le mécanisme de la transmission est en souffrance lui aussi, comme le film l'exprime, dans l'impuissance du père à maintenir une relation harmonieuse avec son fils de bout en bout, malgré l'affection qu'il lui porte.

« *Pourquoi papa ?* »

Il y a là une question à laquelle justement le père ne peut plus répondre. Non seulement Alexandre est emmené à l'hôpital et pris pour un fou, mais il a fait vœu de silence. L'enfant est donc renvoyé à lui-même tout en regardant l'arbre planté là. La réponse au « Pourquoi ? » nous indique une attente, un espace à combler, une vacuité qui appelle la foi et qui renvoie le spectateur à son propre questionnement sur le film.

Il faut arroser l'arbre pour qu'il fleurisse un jour, puisque l'enfant *croit* en l'histoire de Jean Colobos, en la parole de son père et au *fait* que le miracle puisse se reproduire. On retrouve les deux indices du *croire* en la *parole* et son fruit dans *l'action*. C'est en voyant l'arbre fleurir un jour que l'enfant aura la réponse à sa question. Peut-être

comprendra-t-il que la réponse n'est pas dans une *autre parole*, mais dans la « chair » et l'action précisément, dans le *sacrifice* auquel son père a, un jour, consenti. La « chair », c'est non seulement celle du Verbe, mais aussi celle du fils, reçue du père, c'est-à-dire sa propre vie qui doit à son tour trouver un sens. Et le sacrifice nous dit qu'il faut que ce qui est mort revive, que le don de la vie s'exprime par le Verbe, par le Fils. Le sacrifice de Petit Garçon se profile aussi : il s'agit de continuer à arroser l'arbre. Sans parvenir au don de soi par amour, l'homme ne vit que pour lui-même, il se ferme au don de la Vie qu'il est appelé à recevoir.

L'arbre sec, qui reprendra vie un jour, est, nous l'avons dit, à l'image de la vie sèche d'Alexandre, qui, un jour, parce qu'une grande terreur s'est abattue sur l'humanité (« une peur bestiale », plan 57), face à un cataclysme apocalyptique, s'est décidé à prier Dieu en sacrifiant sa propre vie. Sa vie a pris un sens qu'elle n'avait plus (il n'a même pas réussi à protéger son fils de sa propre violence). Petit Garçon a joué un rôle déclencheur pour Alexandre : c'est pour lui, et sa famille et pour l'humanité toute entière qu'il veut donner sa vie pour que l'humanité ne périsse pas. La réponse au « Pourquoi Papa ? » interroge donc autant l'acte du sacrifice d'Alexandre (qui paraît insensé) que le verset de saint Jean (comment le comprendre ?). Le spectateur qui incarne « l'humanité » forme l'élément à qui tout est adressé (que dois-je comprendre ?). Il appartient à chacun de se poser pour lui-même la question du Verbe : l'incarnation et le sacrifice du Fils attendent une réponse personnelle de foi, qui se mesure avec la recherche de la réponse à tous les « pourquoi » de la vie, adressés au Père aimant mais silencieux. Le Christ est la réponse du Père.

« Pour que nous devenions immortels » pourrait être la réponse tarkovskienne, dans la ligne de Dostoïevski et de l'Apocalypse, à la question de l'enfant. Le moment de lévitation avec Maria apparaît alors comme un moment indispensable dans le film : ici la vie est plus que la vie, la charité se manifeste, de telle sorte que les deux commandements de l'amour de Dieu et du prochain restent à jamais unis. C'est ainsi que l'humanité, à son tour, doit être élevée de terre, vivre son assomption, dans le Christ, vrai Dieu, vrai homme.

A travers Alexandre, et à l'image de l'arbre, c'est le monde entier qui est appelé à refleurir, nous l'avons dit. Comme philosophe, esthète, et acteur, Alexandre a conscience du monde qu'il porte en lui, et, découvrant son destin funeste, il désire, par la réversibilité du temps, le rendre à Dieu, afin que Dieu rende du temps à l'humanité. A

la limite, il est un porteur du Christ, un saint Christophe qui traverse les eaux de l'aveuglement et de l'incrédulité pour que Dieu ne sombre pas dans la conscience humaine, dans sa propre conscience shakespearienne. Il est encore ce mage, offrant à l'Enfant sa propre vie et tout ce qu'il possède. Lorsqu'il accomplit son sacrifice, n'est-il pas, enfin, configuré à l'Enfant lui-même, comme autre Christ, acceptant comme fumée d'encens celle de l'holocauste de sa propre maison ?

La musique de la Passion de Bach, le tableau de Léonard et *Le Sacrifice* de Tarkovski balisent un chemin de signes ; ils sont de ceux qui s'incarnent dans les œuvres d'art elles-mêmes. A travers l'art cinématographique, les signes tarkovskiens rejoignent la nécessité de trouver sens au temps par le récit. Ainsi Alexandre, portant son fils, comme Tarkovski porta sur ses épaules le jeune Tommy Kjellqvist pendant le tournage à défaut de son propre fils, devient si proche du spectateur que leur marche semble familière. Il faut oser entrer dans l'autre monde, son film y fait signe, pour ne pas périr dans celui-ci.

Le plus grand mystère de tous les temps, celui de l'Incarnation peut s'éclairer à nouveaux frais. Si le but ultime et de l'œuvre d'art, est de chercher Dieu dans l'homme, comme nous le dit Tarkovski, alors il faut comprendre aussi que Dieu veuille sortir de son silence à travers certaines œuvres d'art, où le signe du Fils se manifeste. Dans le Christ, *le Verbe fait chair*, c'est la résurrection qui tend à se manifester à travers elles, pour que le spectateur « prenne » et « mange » ce qui se donne dans une vision qui devient contemplation, prémices d'une manifestation future, mais fruit d'immortalité qui se laisse déjà un peu goûter, tout enveloppé d'obscurité.

« Avec espoir et confiance »

Enfin la réponse de l'enfant est un appel avec espoir et confiance à l'humanité à venir, qui parviendra, ayant frôlé la catastrophe atomique « comme dans un mauvais rêve », à prendre les justes et bonnes décisions, à renoncer aux ténèbres de la violence pour la beauté et la vérité, en se confiant à Dieu. Le regard de l'enfant tourné vers l'arbre et le ciel en sont le témoignage le plus clair, le travelling sur l'arbre avec la mer en arrière-plan et le soleil qui la baigne en sont l'indice.

L'arbre mort, comme le cinéaste le filma au bout du dernier rêve d'Ivan, au bout du dernier plan du *Sacrifice*, c'est le legs terrible d'une génération à une autre. Le film est une offrande de Tarkovski à son propre fils, ce que dévoile, dans les dernières images du film, la

dédicace : « *A mon fils Andreï. Avec espoir et confiance* ». Les générations qui suivent parviendront-elles à arroser avec fois, avec persévérance, l'arbre mort, acceptant de ne pas le voir fleurir tout de suite, pour qu'enfin, un jour, apparaisse comme un merisier tout blanc ?³²⁸ On sait que Tarkovski aurait voulu qu'on plante devant la maison de Maria un grand merisier tout blanc. Mais les personnes chargées de cette mission n'ont trouvé que des grandes branches d'arbre sans fleurs. Furieux, il a tout fait enlever³²⁹.

On se souvient que l'idée d'un travelling vertical sur un arbre, du bas vers le haut, ouvrait aussi le film *L'Enfance d'Ivan*. Il y a là comme une gigantesque inclusion : du premier au dernier film du cinéaste, il nous indique une élévation, une transcendance nécessaire dont toute son œuvre est le signe discret mais clair³³⁰.

5.2.3.2. Conclusions

L'analyse par plan rend difficile toute synthèse – surtout de la part d'un cinéaste qui concentre tant d'idées sur des plans parfois très longs. Certains plans, cependant, ont retenu toute notre attention. Le générique, qui associe le tableau de Léonard et l'aria de Bach, donne à l'ensemble du film un ton à la fois grave et solennel, que la catastrophe atomique confirmera, mais aussi celui d'une « nostalgie de l'idéal » qui fondera plus loin l'idée de la réversibilité du temps. Songeons au plan 12 où Alexandre feuillette un livre d'icônes. Dès l'apparition du tableau de Léonard, on peut y voir l'amorce d'une interprétation globale autour du mystère de l'Incarnation que soulignera l'évocation du verset de saint Jean : « *Au commencement*

³²⁸ Évocation pascale ? On peut faire un lien entre l'arbre mort (sec) de l'apophtegme, qui un jour fleurit par la constance et l'obéissance du moine, l'arbre mort que plante Alexandre et, enfin le merisier tout blanc censé se trouver devant la maison de Maria pour faire contraste : ici le miracle a déjà eu lieu, à moins que l'arbre ne soit le signe du miracle à venir (la réversibilité du temps et la catastrophe disparue).

³²⁹ Voir le documentaire de Michał Leszczyłowski, 46'. « Je ne devrais pas expliquer à des Suédois ce qu'est un merisier » (ou un cerisier : « bird cheery tree »). Pour l'anecdote, Layla Alexander-Garrett raconte que le merisier a bien été amené mais que tout le monde oublia avec quelle rapidité l'arbre perd ses fleurs une fois qu'il est coupé. PCMS, 80. Aucune trace de ce merisier dans le scénario littéraire. Pourtant le commentateur du documentaire de Leszczyłowski lit un texte, sans doute celui du scénario de travail : « Dans le jardin, il y a un cerisier... Alexandre y laisse son vélo. Des fleurs tombent sur son visage humide et sur ses vêtements sales ».

³³⁰ Voir par exemple dans D. BAGLIVO, *A Poet in the Cinema* : « Peut-être que nous sommes sur terre pour nous améliorer spirituellement », 38'28, ou dans M. Leszczyłowski, « Le but de l'art est d'aider l'homme à améliorer sa vie spirituelle. A s'élever au-dessus de lui-même par sa propre volonté », 70'.

était le Verbe » dit par Alexandre au plan un, puis par Petit Garçon au plan 121. Alexandre apparaît d'emblée comme très tourmenté par l'évolution de la vie sociale, sans trouver d'issue. La guerre nucléaire confirme ses pressentiments, acculé à reconnaître le chaos dans lequel la civilisation se plonge elle-même, il recourt à Dieu (plan 57) dans une prière où il se sacrifie en espérant que Dieu « fera tout revenir comme avant ». Le mouvement d'incarnation qui chemine tout au long du film passe aussi par la prise de conscience des autres personnages des impasses dans lesquelles ils se trouvent. Alexandre, prêt à toutes les folies, reçoit dans les bras de Maria la compassion qu'il espère pour toute l'humanité et pour lui-même (plans 95 et 96) dans l'espoir qu'elle les sauve de ce cauchemar atroce.

La place des rêves montre que le rapport de l'homme au monde et à la réalité est brouillé, comme le manifeste encore le récit du jardin saccagé (plans 85-87). Les rêves sont des « cris apocalyptiques », dès le plan 11. Le plan 116, qui exprime avec le plan 100, la « réversibilité du temps », montre à quel point Alexandre vit dans une conscience temporelle bouleversée : il devient ce *fol en Christ* que personne ne comprend plus. Il ouvre la possibilité d'une Parole (d'un Verbe) dans la bouche même de son fils, Petit Garçon. Lorsque l'enfant dit : « *Pourquoi papa ?* » (plan 121), le spectateur se sent invité à se poser à lui-même la question et à trouver une réponse.

5.6. Analyse thématique

Plusieurs thèmes transversaux jouent un rôle crucial dans le film, à propos desquels le réalisateur s'exprime dans *Le Temps Scellé* et à l'occasion d'interviews. On retiendra l'importance et la place des rêves, la question de la réversibilité du temps, celle de l'amour et du sacrifice, de l'énigme et du mystère, la folie et la raison. Le contexte de crise spirituelle des personnages sera travaillé dans les enjeux théologiques.

5.6.1. Les personnages et leurs « sommeils »

5.6.1.1. Distinction entre réalité, rêve, éveil

Plutôt que de parler uniquement de « rêves », il serait plus éloquent d'évoquer les différentes phases de sommeil des personnages, telles qu'elles apparaissent dans le film, avec ce qui les précède ou les suit : endormissements, rêves et éveils. On a vu, par la réflexion sur les césures, et comme pour *L'Enfance d'Ivan*, que les

rêves d'Alexandre jouent un rôle primordial au niveau de la structure du film. Dans le premier comme dans le dernier film du cinéaste, une constante apparaît : le rêve est un amplificateur de réalité. Le temps y apparaît brouillé. Mais d'autres personnages dorment et s'éveillent aussi et ont des choses à nous raconter : Adélaïde et Petit Garçon.

Trois « sommeils » jouent de ce fait un rôle important et font avancer le récit. Le premier est celui d'Alexandre, le second celui de Petit Garçon et le troisième celui d'Adélaïde, qui se remarque moins de prime abord. Les rêves d'Alexandre scandent pour ainsi dire le film, comme c'était déjà le cas pour ceux d'Ivan. Les images peuvent virer au cauchemar. En ce qui concerne Petit Garçon, son sommeil a un caractère quasi iconique : on n'en voit aucune image, sinon celle de l'enfant dans son lit, qui dort ou fait semblant de dormir. Au moment de la catastrophe, une question récurrente surgit : faut-il réveiller Petit Garçon ? A un moment la question devient aigüe. Enfin un autre sommeil est encore évoqué, provoqué médicalement celui-là : celui d'Adélaïde qui s'en éveille transformée.

5.6.1.2. Les rêves d'Alexandre

Commençons par un aperçu des trois rêves d'Alexandre :

Fig. 1 :

1 ^{er} rêve			2 ^{ème} rêve			3 ^{ème} rêve		
10	11	12 : Non	57	58- 63	64- 66 ?	96 ?	97- 99 ?	100 ?

En gris foncé : plans qui font partie de la diégèse, marqueurs d'entrée dans un état autre que l'éveil. Le plan 96, à cet égard, est plus flou : plan de lévitation, il n'indique pas clairement un endormissement, mais fait-il pour autant partie de la « réalité » ? On peut juste le supposer par les plans qui suivent, mais ces plans ne correspondent pas à la bande son, comme on l'a dit.

En gris clair : scènes de rêves ou de visions proprement dites. Leur statut dépend aussi des plans qui précèdent... ou qui suivent.

En gris très clair : scènes d'éveil. Les plans 64-66 restent profondément « oniriques » et il n'y a pas de *cut*, dans le plan 100 entre « rêve » et « éveil », même si on passe bien de l'un à l'autre. Enfin les plans 97 et 99 sont aussi mixtes, cette fois à un autre niveau :

l'image est celle du rêve, mais le son vient d'ailleurs. Nous les avons quand même laissés au niveau du rêve.

Les images de ces rêves sont bien souvent énigmatiques, elles transgressent les règles temporelles, et par là même la convention cinématographique du montage séquentiel, plan par plan (on a vu par exemple une inversion possible des plans 11 et 97). Ce sont des images, par contre, où Adélaïde et Petit Garçon sont parfois présents, palliant quelque part le déficit (ressenti ou non) des images de leurs rêves, à eux. Examinons maintenant les rêves d'Alexandre.

Le premier rêve d'Alexandre

Le premier rêve, plan 11, peut donc être immédiatement associé au premier plan du troisième, plan 97, comme s'il en était la copie transformée, sorte d'île détachée de son continent³³¹. Nous les avons mis en gras dans le schéma. Deux fois le réalisateur filme le même lieu en noir et blanc, avec les mêmes détritiques qui jonchent le sol. Les différences spatiales importent peu (présence d'eau ou non), c'est la différence temporelle qui compte. Elle existe à deux niveaux : d'un plan par rapport à l'autre, nous l'avons indiqué, mais aussi par le fait que le premier « rêve » n'en est peut-être pas un et du coup nage dans l'univers diégétique du film comme un iceberg qui dérive et cherche sa place. Le fait de le placer juste après l'évanouissement d'Alexandre sonne le glas d'une compréhension globale du film qui mettrait en parallèle son histoire individuelle et celle du monde : les deux vont être intimement mêlés. Ce qui conduit à penser que le véritable problème d'Alexandre est ce mal intemporel qui affecte l'humanité : la relation père/fils (support d'une autre relation Père/fils, oubliée puis retrouvée, celle d'Alexandre avec Dieu).

Nous savons par ailleurs qu'au moment du tournage, Tarkovski est séparé de son fils Andreï depuis quatre ans et en souffre beaucoup. *Le Sacrifice* fait donc place à trois niveaux différents d'interprétation sur la seule question d'un mal générationnel (existentiel, cosmique et spirituel) affectant l'humanité. On a noté que, de ce rêve et de ce sommeil, Alexandre ne se réveille pas ; on est même étonné que le plan 11 n'a aucune incidence dans la suite du récit, comme si ce rêve, ou cette « vision », n'avait jamais existé, ni tout ce qui précède

³³¹ Comme dans le film *Underground* d'Emir Kusturica (1995-1997).

d'ailleurs... L'accident de Petit Garçon ne semble pas (plus ?) affecter Alexandre dans l'immédiat des plans suivants en tous cas.

Le deuxième rêve d'Alexandre

Le deuxième rêve, on l'a vu, est plus classique : il y a bien une entrée et une sortie, et ce rêve affecte la suite du récit. Nous avons noté que les frontières entre la réalité et le rêve ont été savamment gommées aux plans 64-66, au point que nous nous sommes demandé si le rêve ne s'était pas « infiltré » dans le réel, comme pour y insinuer son caractère illogique. C'est ainsi que le spectateur se trompe de bonne foi sur les images qu'il voit (reflets ou réalité ?), à l'image d'un Alexandre « mal éveillé », ne comprenant rien au langage d'Otto. Peut-être même que la visite d'Otto et la fuite d'Alexandre pour rencontrer Maria fait encore partie du rêve, mais on reviendra sur la question plus loin.

Le troisième rêve d'Alexandre

Comme nous l'avons indiqué et analysé déjà longuement, les plans qui expriment les images de « rêves » (97 à 100) sont très troublants. Le 97 est à mettre en lien avec le 11 qu'il prolonge en nous montrant un Petit Garçon comme mort. Ce moment de grande intensité, insupportable pour Alexandre, est peut-être lié à la crise d'Adélaïde sitôt après que l'émission de télévision cesse. Elle aussi « étouffe » face à la nouvelle de la guerre atomique. Adélaïde est une femme du monde et tournée vers les mondanités. Alexandre, à l'opposé, est tourné vers son monde intérieur. Les plans suivants, 98 à 100 nous montrent une confusion d'images entre Maria et Adélaïde toutes deux plus maternelles qu'amantes ou épouses. Il y a encore Marta qui, nue, chasse les coqs, évocation du plan 57, inachevé peut-être. Le plan 99, rappelons-le, est une dernière évocation du tableau de Léonard. De bout en bout, il aura sédimenté la pensée d'Alexandre par une fascination mystérieuse, une ambiguïté fondée sur la dualité d'un message de joie, la naissance de Jésus, et la terreur des mages face à l'Incarnation. Enfin, le plan 100 achève de déconcerter le spectateur par le passage sans *cut* du « rêve » à la réalité.

5.6.1.3. Le « réveil » d'Adélaïde

Concernant Adélaïde, il n'y a pas de rêves ou d'image de rêves, mais, après son réveil, une prise de conscience que la vie tout entière peut-être vécue comme un rêve, une illusion. Son « réveil », au sens propre comme au figuré acquiert donc une importance primordiale. Elle dit à son réveil :

J'ai l'impression de sortir d'un rêve, d'une autre vie. Pour une raison ou l'autre, j'ai toujours résisté. Je luttais contre quelque chose. Je me défendais, comme si un autre, en moi me disait : "Ne cède pas, n'accepte rien. Rien. Ou tu périras". Mon Dieu comme nous nous trompons !

Fig. 2.³³² :

HC	Plans 45-50 ? : crise d'AD	Plan 50	HC	Plan 52
Tous les plans qui précèdent ?		Plans 50-51 ?		

Adélaïde, lorsqu'elle se réveille au plan 52, présente un visage tout à fait autre que celui auquel on est habitué : d'artificielle et mondaine, puis d'hystérique au moment de la catastrophe, la voici réfléchie et lucide sur sa situation. De tournée vers l'extérieur, voici qu'elle intériorise le sens de sa propre vie. Sur elle la catastrophe a un effet inverse que pour Alexandre. Autant son époux « sort » d'un enfermment sur soi et ses idées, autant Adélaïde fait un retour sur elle-même et se remet en question fondamentalement. Que s'est-il passé pendant ce sommeil mystérieux ? On ne le sait pas. On aurait souhaité que ce changement fondamental subsiste après le dernier réveil d'Alexandre – après donc la visite qu'il a faite à Maria – mais il n'en sera rien. Adélaïde ignorera toujours ses capacités enfouies, qui ont dû subir l'anéantissement du monde pour s'éveiller, et qui retourneront au silence lorsque la catastrophe aura disparu du champ de sa conscience. Peut-être y a-t-il ici un indice d'une crainte de Tarkovski de ne pouvoir conscientiser ses contemporains : s'il n'y a pas de catastrophe, les gens changeront-ils (voir les plans avec Adélaïde de 106 à 109) ?

³³² Pour rappel : Gris foncé = réalité ou mixte entre rêve et réalité, gris clair = Rêve. Gris très clair = Éveil (sortie du rêve). Les cases « blanches » (HC) signifie le sommeil, au sens propre ou figuré.

Adélaïde, au plan 52, a donc le sentiment de « sortir d'un rêve » comme si la vie qu'elle menait jusqu'alors n'était qu'illusion. Que vise-t-elle : ce qu'elle vient de vivre (plan 51-52) ou tout ce qui précède ? Ce n'est pas très clair. Voilà une pensée un peu platonicienne, mais le réalisateur en indique la cause : le caractère redoutable de la vérité, qui ébranle toujours celui qui veut lui faire face. Il s'agit de renoncer à soi-même et d'accepter de voir le monde sous un autre jour, tel qu'il est, sans lui accoler une pré-compréhension artificielle, ou un masque théorique qui le défigurerait ou le réduirait à des concepts sans liens avec la vie. Il nous semble qu'il y a là un consentement à la réalité, même au tragique de celle-ci, avec laquelle la pensée se débat. Cette peur, qui s'origine dans la vulnérabilité d'Adélaïde et sa mondanité, s'en trouve (en partie ?) délivrée. Elle accepte d'être elle-même plutôt que de devoir ou vouloir jouer un rôle. C'est l'occasion aussi pour le réalisateur d'explicitier que si le cinéma a pu s'affranchir des règles théâtrales pour trouver sa voie (songeons aux réflexions d'Alexandre sur le métier d'acteur), rien ne dit que l'artificialité et les conventions ne pourraient le ré-envahir à nouveau. Les conventions tendent toujours à se dissimuler elles-mêmes et à masquer la « vérité de la vie »³³³. Tarkovski y voit aussi un travers du cinéma : il est plus commode de l'utiliser pour oublier le monde plutôt qu'à en explorer le caractère insondable. Quoi qu'il en soit, le sommeil d'Adélaïde a fait des miracles : apaisée, elle voit clair sur sa vie, sans rancune pour qui que ce soit. Victor va l'en féliciter : ce sera son unique parole de contentement vis-à-vis d'elle dans tout le film.

5.6.1.4. Le sommeil de Petit Garçon

La révolte de Julia

Le sommeil de Petit Garçon a valeur iconique, comme nous le suggérons plus haut. Il devient à un moment donné « sacré » au point que Julia sort de son rôle d'employée de maison et interdit à quiconque de le réveiller, ajoutant ceci : « *Je ne le réveillerai pas. Et je ne laisserai pas un autre le faire. Il dort. Nous n'avons pas le droit de le réveiller, de l'effrayer. Bien des choses peuvent arriver pendant qu'il dort. Si Dieu le veut, il ne saura jamais ce qui s'est passé* ». Elle préfère même continuer à être tourmentée par sa maîtresse...

³³³ Dès que les conventions s'aperçoivent trop, il faut les éliminer. Mais d'autres surgissent sans que l'on s'en rende immédiatement compte : l'artificialité des procédés ne se révèle que progressivement.

Cette mention de Dieu peut paraître un peu arbitraire, ce que nous ne pensons pas, mais nous allons d'abord repérer les plans qui concernent l'enfant après son accident. Après on pourra réfléchir à leur impact sur l'ensemble du récit.

Plans qui concernent l'enfant après son accident

Plan 10 : Accident avec Alexandre.

Plan 24 : « Il jouait par-là » mais il a disparu. Alexandre part à sa recherche.

Plans 24-25 : Marta : « Si Petit Garçon avait été là... il adore ce genre d'histoires ».

Plan 32 : Maria à Alexandre : l'enfant est dans sa chambre. C'est lui qui a fait la petite maison.

Plan 34 : Alexandre veille sur son fils. Il dort. Puis, à l'entrée d'Otto, s'éveille et s'assied dans son lit.

Plan 40 : Alexandre : « Faut-il le réveiller ? ».

Plan 46 : Victor : « Petit Garçon dort, il ne faut pas le réveiller ».

Plan 48 : Adélaïde : « Julia, va le chercher ». Victor l'en dissuade.

Plan 51 : Victor : « Julia, allons voir Petit Garçon sans le réveiller ».

Plan 52 : Adélaïde : « Julia, allez réveiller Petit Garçon ». Victor tente à nouveau de l'en dissuader, puis c'est Julia qui essaie à son tour.

Plan 53 : Insistance d'Adélaïde. Refus net de Julia de réveiller l'enfant.

Plan 55 et 56 : Alexandre va voir Petit Garçon dans sa chambre. L'enfant fait semblant de dormir.

Plan 63 : Alexandre rêve que Petit Garçon fuit devant lui (on ne voit que les pieds de l'enfant).

Plan 97 : Alexandre rêve de Petit Garçon mort, couché dans des linges en partie brûlés.

Plan 100 : Alexandre constate que Petit Garçon n'est plus dans sa chambre. Il part à sa recherche.

Plan 117 : Petit Garçon porte des seaux pour aller arroser « l'arbre japonais ».

Plan 119 : Petit Garçon arrose le pin desséché.

Plan 121 : Petit Garçon regarde le pin, couché dessous.

Ce qui nous donne une structure où l'enfant est souvent *HC* ou endormi.

Le mystérieux sommeil de Petit Garçon

Fig. 3 :

10	11-23	24	25-33	34	35-54
Accident	HC	Disparu, HC	HC	Dort, puis éveillé	Dort, HC

55	56-99	100	101-116	117-121
Dort, puis éveillé	Dort, HC	Disparu, HC	HC	Éveillé, arrose l'arbre

Dans deux plans, les deux états sont présents : celui du sommeil, puis de l'éveil. En tenant compte des césures et du lieu où se trouve l'enfant, nous obtenons ceci :

Fig. 4 :

10 : Accident	30 : Petite maison. Dans sa chambre
11 : Césure	30 : Césure

55 : Dort puis fait semblant de dormir	100 : Disparu
57 : Césure	100 : Césure

Les césures montrent bien la présence ou la suggestion de sa présence aux moments cruciaux du récit, y compris sur le plan de la narration. Le décalage entre 55 et 57 se discute. Si on tient compte des phases de sommeil, et d'éveil, des moments où l'enfant a disparu ou est *HC*, nous obtenons ceci :

Fig. 5 :

1-10 : Réalité et In	11-33 : dort et/ou HC	34 : dort puis éveillé Réalité et In	35-54 : dort et/ou HC
55 : fait semblant de dormir. Réalité et In	56 : dort ?, NB. Réalité et In	57-116 : dort et/ou HC	117-121 : réalité et In

Seuls deux plans confirment avec certitude les moments où l'enfant est éveillé entre l'accident et le dernier éveil d'Alexandre

(plans 34 et 55). Les temps donc où Petit Garçon est soit *HC*, a disparu ou dort couvrent pratiquement tout le récit, ce qui nous fait penser à *l'Enfance d'Ivan*. Proposons donc l'hypothèse suivante : le sommeil de l'enfant est iconique dans la mesure où il « couvre » la révélation de Dieu comme l'espère Julia : tant qu'il dort, il reste un espoir que le monde soit sauvé. Si, par contre, la catastrophe nucléaire était sans issue, l'enfant subirait la mort comme les autres. Mais, peut-être à cause de l'enfant, le monde sera sauvé, si Alexandre fait ce qu'il doit faire. Ce n'est pas que le film soit le rêve de l'enfant³³⁴, mais plutôt une toile de fond singulière du récit, ce qui explique peut-être aussi pourquoi Alexandre doit redevenir « enfant » (ou fou, ou innocent, en tous cas « renaître ») pour sauver le monde, dans une rupture paradoxale complète avec celui-ci (brûler sa maison, etc.).

Julia, personnage pratiquement effacé dans le récit, dévoile un *no man's land* qui n'appartient qu'à Dieu, un sanctuaire qui pourrait être celui du rêve de l'enfant, dernier *refuge* d'un monde ravagé par la guerre. D'autant que les plans 55 et 56 où Petit Garçon est éveillé durant le temps de la catastrophe sont ceux qui précèdent immédiatement la prière d'Alexandre. Ces deux plans où l'enfant est éveillé ou fait semblant de dormir pourraient encore suggérer le sommeil divin : on peut croire Dieu aveugle, sourd ou endormi face à la réalité, sans que ce soit le cas. Le fait que Petit Garçon fasse semblant, parce qu'il est fâché sur son père, et qu'il ne communique pas avec lui tant qu'une réconciliation n'est pas obtenue, peut appuyer cette idée. La catastrophe nucléaire ayant eu lieu, comment Dieu sortirait-il de sa « colère » sans briser le silence ? En même temps, il attendrait une réponse de la part de l'humanité ayant provoqué la catastrophe : la prière et le sacrifice d'Alexandre l'exprimerait avec sincérité.

³³⁴ Michel Chion écrit : « Plusieurs choses amènent à penser que ce récit irréel ressemble fortement à ce que l'enfant sans nom d'Alexandre peut comprendre d'une histoire dont on voudrait l'écarter, et soi-disant le préserver. Quand un personnage d'enfant est présent dans un film fantasmagique, nous inclinons à penser que l'histoire telle qu'elle se déroule, avec ses obscurités et ses inconséquences, est l'histoire même que cet enfant-là, parce qu'absent de la plupart des scènes, peut se fabriquer, à partir des bribes d'informations qu'on lui laisse ». M. CHION, *Andreï Tarkovski*, p. 80.

5.6.1.5. Les rêves du film : entre cauchemar et espérance³³⁵

Le film ne serait-il pas, comme dans *L'Enfance d'Ivan*, qui s'ouvrirait et se fermerait sur un rêve, un univers diégétique dans lequel seules deux véritables césures importeraient : l'évanouissement d'Alexandre et son dernier réveil avant qu'il ne brûle la maison ?³³⁶ Une sorte de gigantesque sommeil dont, au fond, certains ne s'éveilleraient que par à-coups (Adélaïde et Petit Garçon). Adélaïde surtout prend conscience de manière fugitive du sens de l'existence, dans le marasme d'un temps essentiellement consacré aux choses non nécessaires (cf. plan 4). L'alternative à une vie consacrée au confort et au bien-être (ce qui est péché pense Tarkovski³³⁷) ne peut être que celle de la vie spirituelle, où l'homme est « éveillé ». Mais comment rendre l'homme spirituellement et consciemment responsable de son existence ?

Le refus de se laisser éveiller, en préférant donc un aveuglement volontaire sur son propre sort n'est pas à négliger, à cause de la crainte de ce qui pourrait surgir de l'éveil. Dans ce cas, le rêve qui surgit du sommeil – du plus profond d'un cœur qui se débat avec l'illusion de la réalité – peut rappeler l'homme à lui-même. Ces images forceraient l'éveil, comme si, du milieu de la faiblesse de l'homme endormi – quasi mort – se manifestait une conscience toujours en alerte. Celle-ci pousserait en avant « la vie » et le salut de l'homme, par des images sacrées, celles-là même qui sont capables de perdurer dans l'éveil au moins un moment et de nourrir un autre regard sur le monde. Rêver, est nécessaire au *salut* du dormeur afin que, s'éveillant, la dimension spirituelle de sa propre vie se dévoile à ses yeux.

La narration peut-elle nous éclairer à ce sujet ? Mettons que, lorsqu'Alexandre s'évanouit la première fois, tout ce qui suit soit

³³⁵ On se rappelle le phénomène lumineux mystérieux auquel a assisté Andreï, le second fils du réalisateur et Larissa le 12 ou 19 août 1975. Tous deux l'ont raconté au réalisateur : JO, p. 140. Sur la description du phénomène, voir le point 5.1.1.2.

³³⁶ Mais quel intérêt de brûler la maison s'il n'y a pas vraiment de catastrophe nucléaire, ni de prière ? Lorsqu'Alexandre parle de la maison à Petit Garçon : « Ta maison te plaît-elle ? » (lui demande-t-il deux fois au plan 2), pour la première fois le chant de la bergère retentit, tandis qu'il ne s'est pas aperçu que l'enfant a disparu : l'accident est déjà en marche, il n'existe aucun havre de paix au monde qui garantisse la sécurité et le bonheur. La maison n'en est pas le lieu.

³³⁷ « Je suis attiré par l'homme qui réalise que le sens de sa vie réside avant tout dans la lutte contre le mal qui est au-dedans de lui, et qui lui permettra de franchir au cours de sa vie quelques degrés au moins vers la perfection spirituelle. Hélas, il n'existe qu'une seule alternative à cette voie, celle de la dégradation spirituelle, à laquelle nous prédisposent si bien l'existence et la nécessité quotidienne de se conformer à celle-ci ». TS, p. 242.

onirique : ainsi il n'y aurait pas de catastrophe atomique, seulement l'angoisse d'avoir fait mal à l'enfant, mais une angoisse qui prendrait la tournure d'une catastrophe nucléaire. Examinons cette hypothèse : nous aurions le schéma suivant en tenant compte des césures, soit, entre la première et la quatrième, un long rêve avec des « phases » d'éveil, le tout inséré dans une « réalité ».

Quatre « blocs » de temps se dessineraient ainsi :

Fig. 6 :

Réalité : blessure de Petit Garçon et perte de conscience d'A., plan 10	Rêve (y compris catastrophe et visite à Maria.)
Réveil d'Alexandre, plan 100, et recherche de Petit Garçon	Réalité : plans 100 à 121. Incendie et dernier plan avec Petit Garçon

Alexandre s'évanouit au plan 10, mais on ne voit pas son réveil. Ensuite, il s'endort encore une fois et est réveillé par Otto, mais on a vu que les plans 64-66 étaient justement très « oniriques ». Le troisième endormissement n'en est pas vraiment un : Alexandre et Maria sont en lévitation. Alexandre pleure, angoissé par la catastrophe³³⁸, mais on se demande si elle a eu lieu en entendant Maria (elle n'a pas regardé la télévision, et pourquoi s'inquiète-t-elle si peu ?). De cela il s'éveille *chez lui* réellement dans le récit, ce qui peut s'expliquer par le scénario littéraire, qui prévoyait deux réveils : un chez Maria d'abord, puis chez lui. Tarkovski a supprimé le réveil chez Maria en cours de tournage. Si nous approfondissons notre hypothèse, il y aurait tout de même un réveil de trop et cela pourrait être celui causé par l'intervention d'Otto. Dans ce cas, depuis son évanouissement, Alexandre ne s'éveillerait pas et continuerait à rêver tout ce qui suit, ne s'éveillant qu'à la fin du film, le matin³³⁹.

³³⁸ Donc, en fait trois formes différentes de « perte » de conscience : évanouissement, sommeil, et expérience paranormale ou mystique qui pourrait conduire au sommeil (?). A chaque fois, des images surgissent, des « statuts » entre rêve et réalité différents : dans le premier cas, pas de réveil, dans le second et le troisième oui, mais sur deux modes différents. Le réveil par Otto n'est pas « complet », pourrait-on dire, au moins pendant un certain temps, tandis que le suivant l'est...

³³⁹ « To all appearances, the visit to Maria has been a dream » G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 248.

Mais cette version, séduisante, résiste difficilement au fait qu'à partir du plan 12, scène qui commence avec Alexandre qui feuillette le livre d'icônes, l'impression de réalité est constante jusqu'à la deuxième césure au moins (où il regarde la petite maison sous des teintes délavées) et mieux la troisième (après la prière, il se couche sur le divan). De plus, comment interpréter le deuxième rêve, qui prend des formes typiques de production onirique, s'il dort déjà ? Nous ne sommes pas dans un jeu de matriochka (ou bien si ?). Quoi qu'il en soit, si nos questions de départ sont bonnes, Tarkovski travaille avec le matériau existant sans prédéterminer un sens précis à l'avance, laissant le soin au spectateur et au critique de poser de multiples questions au film.

5.6.1.6. Où commence et se termine le 2^{ème} rêve ?³⁴⁰

Reprenant l'idée que ce qui est de l'ordre du rêve de l'enfant serait en fait le sanctuaire caché de la présence et de l'action de Dieu (si l'enfant meurt, plus rien n'est possible, parce que l'espérance elle-même disparaît), on peut proposer une variante de la dernière proposition. Elle consisterait dans le fait que seules trois césures seraient à prendre en compte, la première, la deuxième et la quatrième. La troisième, celle de la lévitation, trop exotique, signifiant autre chose. Nous avons dans ce cas :

Fig. 7 :

Réalité et évanouissm ^t	1 ^{er} rêve	Réveil (HC)
1-10	11	Ellipse

Réalité et endormissemt	2 ^{ème} rêve	Réveil et réalité	Réalité
12-57	58-99	100	100-121

Nous aurions ainsi au milieu du film un bloc « rêve » entre l'endormissement après la prière d'Alexandre, plan 57 et son réveil le matin (ce qui résoudrait le délicat problème de la visite à la sorcière et de « coucher » avec elle, ainsi que des passages d'avion : tout ceci

³⁴⁰ Pavelin défend l'idée du rêve dans le rêve. A. PAVELIN, *The Genius of Andrei Tarkovsky*. (En ligne) http://www.talkingpix.co.uk/Article_Tarkovsky2.html (Page consultée le 23/10/2015). Tous les auteurs ne s'accordent pas, en effet, sur le moment où commencent et où se terminent les rêves, comme le signale G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 240.

serait aussi de l'ordre du rêve). Le franchissement du passage des avions, dont on sait qu'ils ont partie liée avec la dimension onirique dans le 2^{ème} rêve, pourrait aussi être une évocation mentale de l'état d'esprit au moment où il montre à Maria qu'il est prêt à se suicider. Dans ce cas aussi les deux moments où l'on voit Alexandre soit s'évanouir, soit se coucher sur son canapé prennent plus de force structurante que les deux éveils (par Otto, non marqué ici, et seul, au plan 100).

Mais cette solution ne rend pas compte, une fois encore, de la place tout à fait originale des plans 58 à 63, que le spectateur et le réalisateur marquent naturellement comme des plans de rêve. A moins qu'il ne s'agisse pas de plans de rêves (comme on en doute d'ailleurs du plan 11), mais de scènes imaginées ou de visions. Ce qui est encore contredit par le fait qu'il y endormissement ou évanouissement ou réveil dans deux cas. Cette solution met en évidence le caractère énigmatique de la vie elle-même et de la réalité fictionnelle : réalité et rêve seraient à ce point mêlés qu'on ne les distinguerait plus : tout *peut* être, comme disait Otto.

5.6.1.7. L'hypothèse de « l'état second »

Reste que la catastrophe nucléaire est elle-même une supposition qui fonde tout le récit, conséquence tragique d'une société qui a fini par se perdre par manque de spiritualité. On peut dès lors comprendre que tout ce qui se déroule dès que la catastrophe a lieu soit *comme en rêve*, même si, pendant cette période, des actions se produisent. Plutôt, dès lors, de faire commencer le second rêve au plan 58 ou 59 et de le poursuivre tout le temps qui suit jusqu'au réveil du plan 100, on pourrait le faire commencer dès la seconde césure, plan 30. Mais là nous sommes obligés de quitter la réflexion sur le second rêve d'Alexandre (son début et sa fin) pour suggérer plutôt une sorte d'état second, ou d'état d'hyper-éveil, ou d'hyper-conscience qui surgit, dès le passage des avions à réaction. Ici ce seraient les teintes délavées qui seraient le marqueur principal du basculement dans le monde post-atomique (apocalyptique) et l'exploration de la conscience des personnages tout à fait altérée. De même, la distinction entre réalité et angoisse disparaît, cette dernière ayant totalement pris le dessus sur toute autre considération. Les césures seraient des « marqueurs prophétiques ». Ce qui donnerait le schéma suivant :

Fig. 8 :

Tourment et blessure enfant (10 : avertissem ^t)	Marqueur prophétique (1 ^{er} rêve)	Marqueur prophétique : (entrée dans état second)
1-10	11 (césure 1)	30-100 (césure 2)
Réponse d'Alexandre : prière	Réponse de Maria : consolation	Marqueur prophétique : éveil et action d'Alexandre
57 (césure 3)	96 (lévitat ^{ion})	100 (césure 4)

Les césures deviennent des motifs ou des marqueurs de prise de conscience et d'action. Cela commence par le premier rêve, puis nous avons la conjonction avons à réaction/découverte de la petite maison (plan 30), ensuite la prière Alexandre, la réponse de Maria et enfin son éveil qui culmine dans la décision de faire silence et de brûler la maison. Tout peut être motif de prise de conscience : la petite maison de la césure 2 devient la « nouvelle » maison d'Alexandre par exemple. Si la césure 3 (plan 57) n'est pas aussi un « marqueur prophétique », c'est parce qu'elle est subsumée dans quelque chose de plus grand, c'est-à-dire la prière d'Alexandre. On peut dire la même chose du moment de lévitation avec Maria. Une autre réalité surgit. Les rêves ont leur place en jouant leur rôle de « révélateurs » dans le cadre plus général du travail de la conscience qui « apprend » à faire place au spirituel dans le récit. A ce niveau, la lévitation d'Alexandre et de Maria prend aussi une valeur iconique : il s'agit d'une élévation, d'une ascension spirituelle (d'une assomption ?) qui préfigure l'état futur de l'humanité appelée à s'y abandonner³⁴¹. La plus profonde angoisse est comme aspirée vers le ciel de l'amour figuré entre les deux personnages.

Comme on le voit donc, l'angoisse de l'état second n'annihile pas pour autant l'action, mais provoque une prise de conscience et pousse à une autre *vision* de l'existence et du monde (Adélaïde l'exprime clairement). C'est le rêve qui a pris le pas sur la réalité, à condition de

³⁴¹ On peut songer à 1 Th 4,17 : « Ensuite, nous les vivants, nous qui sommes encore là, nous serons emportés sur les nuées du ciel, en même temps qu'eux (Ndlr : les morts), à la rencontre du Seigneur. Ainsi, nous serons pour toujours avec le Seigneur ».

ne pas voir dans le rêve une évasion ou une illusion, comme l'alcool ou la piqûre calmante du médecin y inciterait plutôt. Le rêve nourrit la réalité de quelque chose qui n'en fait pas partie, cette réalité qui, face à la catastrophe, a perdu sa consistance (laissant la place au temps compté, ou au compte à rebours avant la mort³⁴²). Puis, dans un second temps, par l'intervention de Dieu en réponse à la prière d'Alexandre, cette réalité ne serait plus qu'un cauchemar ou un mauvais souvenir, qu'il faudrait, non pas oublier, mais prendre pour argent comptant comme une menace toujours prête à se concrétiser, ce qui rend essentiel le sacrifice. Toute l'idée est là : à ne pas lire les signes et les avertissements (l'accident de Petit Garçon), à ne pas s'intéresser à l'explicable (l'histoire d'Otto), à ne pas se poser de question sur la vérité (et s'abaisser à vivre en portant un masque : Adélaïde), à se résigner à une vie médiocre (Victor), à oublier de faire place à la vie spirituelle (Alexandre), à n'avoir aucun rêve au propre ou au figuré que l'on prend au sérieux, d'où peut provenir le changement radical qui évitera à l'humanité d'aller à sa perte ?

5.6.2. La « réversibilité » du temps

5.6.2.1. Temps et mémoire

Saisissons maintenant à bras le corps la question de la réversibilité du temps. Cette question a été évoquée par Tarkovski dans *Le Temps scellé*. Elle est ancienne puisque Tarkovski en parle dans son *Journal* depuis 1970. Il y dit : « Depuis longtemps, j'ai la conviction que d'incroyables découvertes nous attendent dans la sphère du Temps. Du Temps, nous ne savons quasiment rien »³⁴³. Dans son film *Miroir* (1974), Tarkovski fait lire des poèmes de son père méditant sur l'immortalité. Nous avons déjà cité ce passage de la lettre d'une jeune fille à sa mère, après qu'elle eut vu le film : « Il n'y a plus de mort. Il ne reste que l'immortalité. Le temps est unique et indivisible. Comme dit le poème : "Les arrière-grands-parents et les petits-enfants sont assis à la même table" (Arseni Tarkovski) »³⁴⁴. *Miroir* a pu être une expérience décisive, de l'immortalité lorsque Tarkovski fut saisi d'un sentiment inexprimable à la vue du d'un documentaire sur la bataille

³⁴² Comme le tic-tac de la pendule chez Maria et la remarque d'Alexandre : « Nous n'avons pas le temps », sans compter les mentions qu'il est « trop tard » dans le film, déjà évoquées.

³⁴³ JO, p. 65.

³⁴⁴ TS, p. 19.

du lac Sivas pendant la seconde guerre mondiale³⁴⁵. Plus tard, il écrit en février 1976 : « Je suis convaincu que le Temps est réversible. En tout cas il ne se déroule pas en ligne droite »³⁴⁶. Le 21 décembre 1979 :

Quelle idée simple et même primaire – le temps ! C’est purement et simplement le moyen matériel pour à la fois différencier les êtres entre eux et les unir. Car dans la vie matérielle n’ont de valeur que les efforts simultanés d’êtres singuliers. Le temps est un moyen de communication. Nous y sommes emmaillottés comme dans un cocon et il ne coûte rien de déchirer cette ouate séculaire qui nous enserre, pour parvenir à des sensations communes, unes et uniques³⁴⁷.

Si cette ouate de temps, qui enveloppe chacun, pour réaliser sa vie individuelle, était déchirée, les hommes de toutes générations partageraient le même temps. Cela donnerait une certaine idée de l’éternité. En novembre 1981, Tarkovski écrit :

J’ai entendu quelque part qu’on avait trouvé dans des fouilles archéologiques des vestiges d’installations électroniques. On disait à ce propos que les Anciens savaient beaucoup plus de choses que nous, ou bien que des visiteurs du cosmos leur avaient beaucoup appris. Pour moi il me semble que si cela était vrai, il serait plus naturel de penser que l’humanité s’est tout simplement retrouvée elle-même dans le temps, car le temps est, en définitive, réversible. Nous ignorons encore quelque chose d’essentiel sur le temps³⁴⁸.

D’où lui vient alors cette conviction sur la réversibilité du temps ? A cet endroit du *Journal*, le cinéaste n’est pas plus explicite et change ensuite de sujet. Reprenons le passage que nous avons déjà cité : « Par contraste, je voudrais faire porter l’attention sur la réversibilité du temps, considéré dans son sens éthique. Le temps, en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle »³⁴⁹.

Le film nous a déjà indiqué que la conception du temps qui est ici pensée n’est ni de l’ordre de *l’Éternel Retour* nietzschéen, ni celle du temps circulaire oriental rythmé par des créations et destructions. Tarkovski intègre dans sa vision un temps successif, historique, incluant passé, présent et futur, comme dans la vision chrétienne de

³⁴⁵ TS, p. 153-154.

³⁴⁶ JO, p. 147.

³⁴⁷ JO, p. 236.

³⁴⁸ JO, p. 342.

³⁴⁹ TS, p. 69. Voir 1.3.4.2.

l'histoire. Mais il rappelle aussi que le temps subjectif, personnel n'est pas celui des manuels ou des horloges, et que le temps de Dieu ne saurait coïncider non plus avec le temps de l'homme. En cela il ne fait que reprendre une visée assez classique qui remonte à Aristote pour qui le temps, sans être une donnée purement cosmologique, est *quelque chose* qui a à voir avec le mouvement des astres par lequel le temps des hommes est défini (jour, mois, année, etc.)³⁵⁰.

Quel rapport entre le temps réversible et l'éthique ? La solution tient, chez le réalisateur, en un mot : la mémoire³⁵¹. Ici, la mémoire n'est pas seulement la trace d'événements subjectifs enregistrés. L'esprit humain sélectionne ce qui, au passé, a valeur éthique et spirituelle. « Cela » se maintient dans l'esprit jusqu'au présent, même sans que l'homme sache pourquoi³⁵². Pour Tarkovski, c'est la mémoire qui fait de l'homme un être moral. Sans elle, il ne serait qu'un animal. La mémoire permet de remonter des conséquences aux causes, elle remonte le temps pour jauger l'agir. Seule la mémoire, par l'expérience de la vie permet de distinguer le bien du mal.

D'un autre côté, le cinéma est un art du temps. Tarkovski parle de *pression* du temps dans le plan, son « caractère » qui constitue le rythme du plan et influe sur le film. Cette pression est un indice de la recherche de la vérité, quête que l'on retrouve chez nombre de grands artistes et de la responsabilité morale qu'ils éprouvent face à elle. Le cinéma est un art du temps, non seulement parce qu'il fixe le temps sur la pellicule et le sculpte dans le montage, mais aussi parce qu'il *remodèle* le temps lui-même³⁵³. Ce remodelage est aussi lié au montage, qui articule organiquement le temps dans les plans. Art du temps, le cinéma est donc aussi un art de la mémoire (on peut revoir

³⁵⁰ Ricœur, par exemple, en discute les différences avec saint Augustin dans *Temps et Récit*, pour qui, dans les *Confessions*, IX, le temps est une réalité avant tout subjective. P. RICŒUR, *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*, p. 21-25.

³⁵¹ Ainsi dans *Miroir* : « Au montage, ensuite, il m'est venu l'idée d'entremêler le passé et le présent du narrateur », TS, p. 155. « Cette qualité émotionnelle particulière de notre mémoire : sa capacité à traverser les voiles du temps. C'était le sujet même de notre film, son idée maîtresse », TS, p. 157.

³⁵² On peut citer ici par exemple deux films qui abordent cette question : *Groundhog Day* (Titre québécois : *Le jour de la marmotte*, distribué en France et Belgique sous le titre : *Un jour sans fin*), de Harold Ramis (1993-103'). Voir aussi *Memento* de Christopher Nolan (2000-116'). L'un comme l'autre explorent non pas le *Retour vers le futur* pour citer le film de Robert Zemeckis (*Back to the Future*, 1985-116'), mais un retour vers le passé... pour trouver un sens au présent.

³⁵³ « (...) faisant du cinéma non pas tant un art qui s'appuie sur les données temporelles, que celui qui les remodèle plus radicalement ». V. AMIEL, *Temps*, p. 679.

un film un nombre indéfini de fois, chaque vision affine un peu plus la compréhension du film) et donc du temps réversible.

5.6.2.2. Temps et *Sacrifice*

Mais pour Tarkovski, la mémoire, et le temps qui y est associé ont une caractéristique contemporaine particulière. L'homme d'aujourd'hui est à la « recherche du temps perdu », à cause d'une existence vidée de temps subjectif au profit du temps sociétal. Le cinéma est là pour lui « rendre » du temps dans une existence devenue indéchiffrable par manque d'intériorisation (ce qui demande du temps). Selon l'auteur, ce problème est avant tout spirituel : le temps lui-même est une catégorie spirituelle de l'esprit humain dans la condition présente. L'homme ne se réalise que dans l'histoire, tourné vers son accomplissement final, son plérôme. Chaque fois que plérôme et temps subjectif de l'homme coïncident dans le cours de son existence, il y a apocalypse : « révélation » de la vérité de son être, dans un monde créé par Dieu au milieu des luminaires (horloges) qui ponctuent le temps (cf. Gn 1,14). Tarkovski pense que la disparition du temps subjectif est liée à l'expérience angoissante de la mort de laquelle l'homme ne parvient pas à s'extraire lorsqu'il perd la foi. C'est la fuite éperdue devant l'inéluctable mort qui fait avancer l'humanité par les sciences et les techniques plutôt que la joie d'exister en intégrant son terme, son passage vers la vie éternelle. On retrouve ici des accents inspirés peut-être de Sénèque³⁵⁴ (l'acceptation de la mort comme faisant partie de la vie).

Dans *Le Temps Scellé*, Tarkovski cite en exergue d'un chapitre intitulé « Fixer le temps » un passage des *Possédés* (en russe : Бесы, [les] *Démons*). Le passage repris par Tarkovski est en italique ci-dessous. Nous avons élargi la citation pour mieux la comprendre :

- Vous aimez les enfants ?
- Oui, répondit Kirilov d'un ton assez indifférent du reste.
- Par conséquent vous aimez aussi la vie ?
- Oui, j'aime la vie ; pourquoi ?
- Mais vous êtes décidé à vous brûler la cervelle.
- Eh bien ? Quel rapport y a-t-il ? La vie est une chose, et la mort en est une autre. La vie existe, et la mort n'existe pas.
- Vous croyez donc maintenant à la vie future éternelle ?

³⁵⁴ Sénèque, *Lettres à Lucilius*. Tarkovski les lit et pense même construire le caractère du personnage d'Alexandre à partir de la lettre XXX. JO, p. 330.

– Non, pas à la vie future éternelle, mais à la vie éternelle ici même. Il est des instants, vous arrivez à des instants où le temps s'arrête soudain et le présent devient éternité.

– Vous espérez parvenir à cet instant ?

– Oui.

– Je ne pense pas que cela soit possible de notre temps, observa Nicolaï Vsévolodovitch, sans ironie lui non plus. Il parlait lentement, l'air absorbé.

– *Dans l'Apocalypse, l'Ange jure que le temps ne sera plus.*

– *Je le sais. Et c'est exact. C'est dit d'une façon nette, précise. Quand l'homme tout entier aura atteint le bonheur, le temps ne sera plus, parce qu'il ne sera plus nécessaire.*

– *Où disparaîtra-t-il ?*

– *Nulle part. Le temps n'est pas un objet, mais une idée qui s'éteindra*³⁵⁵.

– Ce ne sont que de vieux lieux communs philosophiques, toujours les mêmes depuis le commencement des siècles, murmura Stavroguine avec une sorte de regret méprisant.

– Oui, toujours les mêmes, depuis le commencement des siècles, et il n'y en aura jamais d'autres ! s'écria Kirilov, et ses yeux s'allumèrent soudain, comme si cette idée était déjà une garantie de victoire³⁵⁶.

On le voit clairement : le temps ne sera plus, il s'éteindra dans l'esprit, comme une idée *qui n'est plus qu'un souvenir*. Dostoïevski fait allusion à ce passage de l'Apocalypse : « Et l'ange que j'avais vu debout sur la mer et sur la terre leva la main droite vers le ciel ; il fit un serment par celui qui est vivant pour les siècles des siècles, (...). Il déclara : "Du temps, il n'y en aura plus !" » (Ap 10, 5-6) en lien avec un autre : « la mort [θάνατος] n'existera plus » (Ap 21,4). Ce rapport, nous l'avons vu chez Pasternak (« Il n'y aura pas de mort parce que le passé est révolu »³⁵⁷) est symptomatique de l'idée que l'immortalité ne pourrait être qu'un éternel présent : l'homme n'a alors plus besoin d'histoire, ou de mémoire pour prendre conscience de lui-même, vivre une vie morale et se connaître (comme Dieu n'en a pas besoin). L'homme devient alors transparent à toutes choses en lui-même,

³⁵⁵ C'est nous qui soulignons en gras. « Le temps n'est pas un objet, mais une idée. Il s'éteindra dans l'esprit ». TS, p. 67.

³⁵⁶ F. DOSTOÏEVSKI, *Les Possédés I*. Deuxième partie, Chapitre I^{er} (I, *La nuit*), p. 344-345.

³⁵⁷ « Il n'y a pas de quoi s'inquiéter. La mort n'existe pas. La mort n'est pas notre affaire. Vous avez parlé de talent : cela oui, c'est autre chose, c'est à nous, c'est nous qui l'avons découvert. Et le talent, au sens le plus haut et vaste, c'est le don de la vie. Il n'y aura pas de mort, a dit saint Jean et voyez comme son argumentation est simple. Il n'y aura pas de mort parce que le passé est révolu. C'est presque comme s'il disait : il n'y aura pas de mort parce que c'est connu, parce que c'est de l'histoire ancienne et que ça ne nous amuse plus, et qu'il nous faut maintenant du neuf, et ce qui est neuf, c'est la vie éternelle ». Boris PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 95.

voyant Dieu comme il est vu par Lui (cf. 1 Jn 3,2). D'une certaine manière, le champ de la conscience et celui de l'Esprit ne font plus qu'un et il n'y a plus de durée qui compte. Mais cette équation, dans la bouche de Kirilov, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ne parle pas d'une immortalité après la mort, mais de l'immortalité présente, de « l'instant éternel » dont on se demande s'il n'est pas une variante de l'expression nietzschéenne de *l'Éternel Retour*.

Indices de la pensée de la réversibilité

Dans le film, la question de la réversibilité du temps se pose d'abord au plan 57, au moment de la prière d'Alexandre : « *J'abandonnerai tout ce qui me rattache à la vie si seulement Tu fais tout redevenir comme avant, comme ce matin, comme hier, que je sois délivré de cette peur immonde, bestiale !* ». Ensuite, au plan 100, au moment de son réveil, Alexandre veut savoir si tout est redevenu comme avant. Il semble que oui : plusieurs indices l'attestent (la lumière est revenue, il y a de nouveau une tonalité téléphonique, pour la personne au bout du fil, Martin, il n'y a que les petits tracas quotidiens qui comptent, Adélaïde est aussi « comme avant », etc.). Reste un troisième élément, le mot qu'Alexandre a laissé pour qu'on dissuade de le réveiller et que trouve Marta, au plan 108 : « *Allez voir l'arbre japonais que nous avons planté hier, ou aujourd'hui ? Je ne sais plus mais peu importe* ». Alexandre date aussi son message : 11 juin 1985 et donne une heure : 10h 07.

Cette dernière indication nous met sur la piste de quelque chose que nous avons indiqué auparavant à propos d'un changement de conscience : la conception du temps est bouleversée : le passé a surgi dans le présent et donne sens à l'avenir (sachant que l'avenir n'avait plus de sens, faute de passé et de mémoire). Tarkovski en donne une indication très précise dans *Le Temps Scellé* :

Je veux parler de la nouvelle vie d'Alexandre, qui se déroule avec une vision du temps déformée dans sa conscience. Et c'est peut-être justement à cause de cela que la scène de l'incendie dure si longtemps. Il n'y avait encore jamais eu de scène de ce type aussi longue dans l'histoire du cinéma. Mais c'était une nécessité³⁵⁸.

Comme nous le pensions, c'est donc bien le bouleversement temporel dans la conscience (subjective) d'Alexandre qui provoque

³⁵⁸ TS, p. 262.

ces « aller-retour » entre lui et les autres personnages, dans le plan 116, qui ne comprennent pas son comportement, et ne se souviennent de rien (surtout Maria ou Otto). Ceci diffère sensiblement d'une volonté de Tarkovski de faire mouvoir Alexandre dans les quatre éléments : l'eau, la terre, le feu et l'air dans un même plan comme ont pensé certains commentateurs. Alexandre appartient désormais à une autre strate du temps que les autres : homme d'un passé révolu (ou n'ayant jamais existé), mais qui reste ouvert dans sa conscience comme une plaie vive³⁵⁹. Une plaie qui plonge au cœur de sa propre paternité, comme nous allons le voir.

Mémoire et prière

Seul Alexandre garde mémoire des événements de la nuit précédente, qui a donc existé pour lui (pour lui seul ?). Cette mémoire lui permet de réaliser son vœu (s'il n'y avait pas eu de catastrophe, il n'y aurait pas eu de prière et donc pas de vœu). Il était donc essentiel qu'Alexandre respecte sa promesse et donc qu'il s'en souvienne. Mais il y a plus. Si nous prenons en considération tout ce qui vient d'être dit sur le temps, Alexandre a *trouvé du temps* pour être lui-même et pour accomplir le sacrifice. En effet, Dieu lui a accordé un temps pour faire la vérité, pour « sortir » d'une existence sans relief, insensée, absurde, où il regardait sombrer la civilisation sans rien faire tout en s'en plaignant. En décidant de se tourner vers Dieu, Alexandre a donc eu, selon les critères tarkovskiens, un réflexe éthique : Dieu est le seul à pouvoir sauver l'humanité et sa création, mais il donne à l'homme le temps pour y penser et y adapter son agir. Alexandre a pris ce temps, il a pris ses responsabilités de créature vis-à-vis du Créateur. Dieu n'attendait que cela pour agir : tous deux deviennent alors partenaires du salut du monde.

L'argument du réalisateur montre encore qu'Alexandre a dû faire mémoire de l'existence de Dieu et surmonter un oubli, ou une indifférence. Ce qui nous indique une sorte de chiasme. En effet, Alexandre se rappelle le *Notre Père*, exercice de mémoire, il se rappelle à Dieu (et *de Dieu* dans les circonstances de la catastrophe) en cherchant à disculper ceux qui ne se souviennent plus de Lui, ou ceux qui sont aveugles et ne pensent pas à Lui. Ce qui pourrait se

³⁵⁹ *Le labyrinthe du silence* de Giulio Ricciarelli (2014-123') joue aussi de l'appropriation d'une mémoire occultée en Allemagne après la seconde guerre mondiale, comme si l'holocauste n'avait pas eu lieu, ou était inimaginable.

résumer par : « Souviens-toi de nous alors même que nous ne cessons de t'oublier ». Cet oubli de Dieu semble lui aussi intemporel : au passé comme au présent, le temps ne servirait à rien aux hommes, il faut qu'une catastrophe leur tombe dessus, provenant d'eux-mêmes encore bien pour que la mémoire leur revienne. Parce que l'oubli de Dieu est d'une actualité constante, il remet en cause la nécessité de l'écoulement du temps lui-même (pourquoi le temps devrait-il encore s'écouler s'il ne sert plus à se souvenir de Dieu ?). L'aveuglement des hommes en sort renforcé de façon tragique. Alexandre en est conscient :

Délivre-nous en cet instant terrible. Ne fais pas mourir mes enfants, mes amis, ma femme, Victor, ni aucun de ceux qui T'aiment et croient en Toi, ni ceux qui ne croient pas en Toi parce qu'ils sont aveugles³⁶⁰ et n'ont pas encore tourné vers Toi leurs pensées.

Il s'agit de tous ceux qui n'ont pas d'avenir, de futur, ou de temps devant eux : « *Tous ceux qui, en cet instant sont privés d'espoir, d'avenir, de vie, incapables de se soumettre à Ta pensée.* »

« *L'instant* » de la prière

Au moment de la catastrophe atomique, il n'y a plus ni passé, ni futur, mais une angoisse constante, un présent *constant*, qui rejoint l'idée de l'instant éternel dostoïevskien, le rendez-vous avec l'histoire : l'instant unique où au moins un homme délibère pour le sort de son prochain en faisant appel à plus grand que lui³⁶¹. Le temps donné à l'homme rejoint alors celui de la pensée de Dieu : il environne tout et se déploie dans l'idée de l'éternité. C'est le seul milieu qui convienne à l'homme et le seul temps qui convienne à la prière. Au contraire de l'homme contemporain, dont le temps personnel est très réduit, dont l'existence est comme une petite embarcation sur un océan de temps révolu. Conscient du temps « perdu », employé inutilement, Alexandre prie pour qu'un nouveau temps soit donné à l'humanité, ce qui a pour conséquence de le faire sortir du temps, ou dit autrement, de vider le temps de son esprit pour le remplacer par ce moment unique, à partir duquel tout peut naître : un instant qui ouvre à l'éternité.

³⁶⁰ On pense à ce verset évangélique : « Et ainsi, comme dit le prophète : Ils auront beau regarder de tous leurs yeux, ils ne verront pas ; ils auront beau écouter de toutes leurs oreilles, ils ne comprendront pas ; sinon ils se convertiraient et recevraient le pardon » (Mc 4,12).

³⁶¹ Nous pouvons penser à l'intercession abrahamique (Gn 18,20-33).

Mais la prière d'Alexandre interroge aussi : à quoi bon préserver l'humanité et la terre toute entière de l'apocalypse, tout faire revenir comme avant si l'oubli de Dieu persiste, c'est-à-dire si les causes de la catastrophe atomique ne disparaissent pas elles aussi ? Si l'aveuglement de l'homme n'est pas levé, si la foi ne surgit pas des décombres, pourtant évités (alors que personne d'ailleurs ne sait qu'il y a eu catastrophe), à quoi bon ? Plus radicalement, à quoi bon Pâques, si après il y a quand même Auschwitz ? Et si Auschwitz est effacé grâce à une Pâque réactualisée, qu'est-ce qui pourrait préserver l'humanité de futurs holocaustes ? A la fin des temps, « les hommes mourront de peur », dit Jésus (Lc 21,26). Peut-être à cause de la mémoire des catastrophes passées, qui augurent du pire à venir. Cependant la prière d'Alexandre montre comment, il est possible de tenir debout grâce à la prière³⁶². Du coup, Alexandre devient ce tsadiq³⁶³ sur qui repose le salut de l'humanité, disciple du Christ sans le revendiquer ou s'y identifier.

Mémoire et apocalypse (plans 11 et 97)

On ne peut pas dire que l'accident de Petit Garçon soit l'événement déclencheur de la catastrophe atomique (mais tout dépend de l'interprétation que l'on fait des rêves et de leur temporalité propre). On est étonné cependant du fait que le premier rêve d'Alexandre se situe juste après cette mésaventure. Le spectateur sait et comprend que ce plan n'est pas dû au hasard, et qu'il est lié à l'accident dont l'évanouissement d'Alexandre signale la gravité. Le spectateur ne peut encore en dire le sens, mais dès qu'il voit le plan 97, il comprend le 11. C'était un avertissement, une prophétie, l'évocation d'un futur qui a pris place dans le champ mental d'Alexandre même si, une fois encore, ce plan semble à première vue tout à fait détaché du récit. Comme si l'apocalypse était inscrite dans le présent mental d'Alexandre (et de l'humanité ?) en tant qu'espace et lieu d'attente. Le plan 97, reprenant les images du plan 11 viendra le « révéler », manifester l'attente qu'il suscite... alors même que Maria console Alexandre de l'angoisse qu'il suscite et qu'on peut

³⁶² « Les hommes mourront de peur dans l'attente de ce qui doit arriver au monde, car les puissances des cieux seront ébranlées » (Lc 21,26). Mais plus loin : « Restez éveillés et priez en tout temps : ainsi vous aurez la force d'échapper à tout ce qui doit arriver, et de vous tenir debout devant le Fils de l'homme » (Lc 21,36).

³⁶³ Un « homme juste ». Le Talmud, dans la *Mishna*, dans les traités *Sanhédrin* et *Sukkah* raconte que, tant qu'il y a 36 Justes pour soutenir l'humanité par la prière dans le monde, il ne disparaîtra pas. Voir aussi A. SCHWARTZ-BART, *Le dernier des justes*, s'appuyant sur cette idée.

croire Alexandre exaucé par sa prière. Il y a comme une conscience enfouie du caractère apocalyptique auquel conduit la vie moderne. Quand la catastrophe arrivera, plus tôt dans le récit, Alexandre dira : « *J'ai attendu cela toute ma vie* » : il le savait déjà, il l'avait déjà pressenti, il l'avait vu en rêve au plan 11, il y avait pensé involontairement lorsqu'il avait blessé son fils. Mais était-ce un rêve ?

La sémiologie du cinéma ne semble pas pouvoir prendre en compte jusqu'au bout les équations temporelles à force de chercher à se baser sur des structures universelles, ou pour mieux dire, en cherchant à distinguer ce qui est chronologique ou a-chronologique dans un film. Les plans 11 et 97 sont a priori extradiégétiques, mais sans indice « temps » ils ne fonctionnent pas. Si tout est « temps » chez Tarkovski, tout est histoire : « clone » du plan 97, le plan 11 est un morceau d'une temporalité qui se balade dans une autre et c'est justement le propre du cinéma tarkovskien de ne pas traiter les plans comme issus de la structure d'un montage, mais comme des états de conscience temporels troublés (futurs dans le présent, ou événements passés surgissant dans le présent), le présent pur n'existant pas, qui serait de l'ordre de l'immortalité. Du coup le plan 11 pourrait être lié à la réversibilité du temps, ici du plan 97, ou encore son anticipation. Il serait expression de l'apocalypse à la fois comme mémoire ancienne ou comme événement à venir. La limite de la sémiologie est celle de son programme : la *signification* (issue de la rencontre du *signifiant* et du *signifié*) n'est qu'un moment dans l'élaboration du sens, qui en appelle d'autres, passés, ou futurs, qui seuls donnent le sens du présent. On ne peut tabler de manière absolue sur telle ou telle signification « en soi » qui serait seule valable dans le temps humain. Le présent n'a pas de valeur en soi dans le temps humain : il n'y a que la durée qui prend sens, l'accrétion dans le temps. Tout ce qui est relatif l'est d'abord en rapport à l'éternité et l'immortalité chez Tarkovski.

Encore un dernier mot sur la mémoire, celle de la famille et les amis d'Alexandre. Alexandre, en se substituant lui-même au malheur de sa famille et de l'humanité, a transformé le temps : son sacrifice inaugure une nouvelle histoire dans l'Histoire. Sa famille et ses amis, au lieu d'être bouleversés par une catastrophe, le seront par la perte d'Alexandre : petite apocalypse domestique qui évite la grande Apocalypse, mais dont ils ne seront pas conscients... Adélaïde, le personnage qui vit dans l'imaginaire de la reconnaissance qu'elle pourrait recevoir du monde, a justement un rêve à ce sujet : « *J'ai fait*

un rêve l'autre jour. Je mendiais dans la rue. Je me suis réveillée en pleurs ». Au moment où la maison s'écroule, consumée par l'incendie, elle tombe par terre, dans la grande flaque d'eau devant la maison. Elle aussi, entraînée par la folie de son mari, qui est raison contre la folie des hommes, perd la raison, et toute contenance. La mémoire de tous les personnages se réorganise : pourquoi Alexandre a-t-il brûlé la maison ? Personne ne le sait ; à la mémoire est liée un secret, celui du temps, « jamais clôturé », qui ne révélera tout son sens qu'au futur. Que deviendra *vraiment* Adélaïde ? Nous ne le saurons pas.

Indices liés au temps et à la filiation

Voyons d'abord si la durée des plans nous apporte certains éclaircissements et ouvre à d'autres indices.

Durées	Nombre de plans
0 à 05'' (Tranche de 5''↓)	3
06'' à 09''	9
10'' à 19'' (Tranches de 10''↓)	22
20'' à 29''	12
30'' à 39''	17
40'' à 49''	10
50'' à 59''	6 (Ss total 0 à 59'' : 79)
1' à 1'09''	10
1'10'' à 1'19''	2
1'20'' à 1'29''	6
1'30'' à 1'59'' (Tranches de 30''↓)	7 (Ss total 1' à 1'59'' : 25)
2' à 2'29''	3
2'30'' à 2'59''	4
3' à 3'29''	2
3'30'' à 3'59''	0
4' à 4'29''	1
4'30'' à 4'59''	3
5' à 5'29''	1
5'30'' à 5'59''	1
De 6' à 8' (Tranches de 2'↓)	1
De 8' à 10'	1 (Ss total 2' à 9' : 17)

Ce tableau confirme l'emploi massif de plans de longue durée, ce qui s'aperçoit immédiatement au premier coup d'œil mais qui est révélé ici dans toute son ampleur. Contrairement à beaucoup de films contemporains, on se rend compte que les plans de 0 à 9'' sont peu nombreux : seulement 12, à peu près 10% d'un total de 121. Ce chiffre de 121 est d'ailleurs en lui-même très peu pour une durée

filmique de 142³⁶⁴. Les plans inférieurs à 1 minute sont au nombre de 79 et constituent la majorité des plans (mais 65% seulement). Dans cette catégorie, ce sont les plans de 10'' à 19'' qui sont les plus nombreux : 22.

De 1 à 2 minutes on peut compter 25 plans. Il y a, enfin, 17 plans qui font entre 2' et 9'04''. Concentrons maintenant notre attention sur les huit plans les plus longs en interrogeant leur rapport au récit.

Contrairement à ce que l'on peut penser d'une vision immédiate du film, ce n'est pas le plan de l'incendie de la maison, plan 116, de 5'55'', qui est le plus long, même si c'est le plus impressionnant. Il est largement dépassé par le plan-séquence de la conversation d'Alexandre et d'Otto, premier plan du film, de 9'04'' en présence de Petit Garçon. Il l'est aussi par le plan 67, de 6'56'' : encore une conversation entre Alexandre et Otto. Ce dernier tente de le convaincre d'aller passer la nuit chez Maria. En termes de longueur, le plan 52, de 5'06'' échappe aussi facilement à l'attention : c'est celui du monologue d'Adélaïde dont Otto, là encore, est témoin.

Suivent quatre plans de 4 à 5 minutes. Dans l'ordre chronologique, il y a d'abord le plan 2, de 4'15'', à la 14^{ème} minute, qui suit immédiatement la première conversation d'Otto et Alexandre, centré cette fois sur la rencontre entre Alexandre et Petit Garçon d'un côté, Victor et Adélaïde de l'autre. Il se termine par la disparition de l'enfant. Le plan 25, à la 36^{ème} minute, (de 4'43'') met en scène une autre disparition : celle d'un fils qu'une mère perd à la guerre mais qu'elle retrouve sur une photo de manière inexplicable. Suit le plan 57, à 69'37'' (de 4'38''), où Alexandre prie Dieu, dans une relation somme toute filiale. Enfin, terminons par le plan 86 à 101'05'' (de 4'32'') : Alexandre raconte à Maria qu'ayant voulu faire plaisir à sa mère mourante, il a cherché à embellir le jardin qui entoure sa maison avant de se rendre compte qu'il a tout saccagé.

Que nous enseignent ces longs plans (*long take*) ? Outre le fait qu'ils impriment un rythme lent au film, ils mettent l'accent sur un certain nombre d'événements qui forcent l'attention du spectateur sur une dimension essentielle : celle de la filiation, en particulier la disparition et la recherche du fils. La présence ou l'absence de Petit

³⁶⁴ Par exemple *L'Exorciste* de William Friedkin (1973-122'), fait 1110 plans pour une durée de 131'.

Garçon sont à mettre en parallèle avec son réveil ou son sommeil et jouent un rôle crucial dans le destin d'Alexandre. Examinons cela en détail en essayant d'étoffer notre réflexion.

La disparition de Petit Garçon se signale de plusieurs manières : il sort du champ à la fin du plan 1 de 9'04''. Alexandre le suit et sort du champ à son tour tandis qu'on regarde Otto s'en aller à vélo. Plus loin, Alexandre perd de vue son fils à 20'53'', fin du plan 5 de 55'', après un long monologue. A ce moment, Petit Garçon surgit dans son dos pour le surprendre et c'est l'accident. Alexandre s'évanouit. Suit le plan 11, en NB, soulignant un lien entre l'accident et une catastrophe à plus large échelle. L'accident serait-il une « fin du monde » en miniature ? (comme la petite maison, en vue de la grande ?, plan 30). Le plan se termine par des traces de sang (lien avec le nez ensanglanté de l'enfant à la fin du plan 10) dont on découvrira qu'il s'agit effectivement du sang de l'enfant au plan 97.

Au début du plan 12, quand Alexandre feuillette son livre d'icônes, on doute que l'accident ait eu lieu : sinon pourquoi tant de sérénité ? Le film ne commencerait-il vraiment qu'au plan 12, de sorte que ce qui précède ne serait qu'un prologue (un épisode a-chronologique, comme il y en a d'autres dans le film) ? Qu'est devenu l'enfant accidenté que l'on n'a plus vu depuis le plan 10 (à 21'17'') ? Il faut attendre le long plan 24 de 2'22'' et la question d'Alexandre à Adélaïde (« Où est Petit Garçon ? Maman, où est-il ? », à 36'36'') pour que ressurgisse l'anxiété, la perplexité. Le père disparaît à son tour de la scène, parti à la recherche de l'enfant (il le fera deux fois et même une troisième si on compte le deuxième rêve). Dans le plan suivant, plan 25, de 4'43'', Otto raconte la disparition d'un fils à la guerre, qu'une mère retrouve mystérieusement sur une photo plus tard, en se faisant photographier alors qu'il est censé être mort.

On retrouve Alexandre plus tard, hors de la maison, au plan 30, regardant la petite maison construite par Otto et Petit Garçon. Au plan 32, de 1'33'', il demande à Maria qui marchait par là par hasard où se trouve l'enfant. Elle répond « *en haut, dans sa chambre je crois* » (45'49''). Au plan 34, Alexandre se retrouve dans la chambre de l'enfant, HC, et veillant sur lui, tandis qu'Otto vient le chercher pour le repas. Le plan est en NB, comme dans les rêves d'Alexandre. Ne fait-il pourtant pas partie de la « réalité » ?

La séquence VI va être traversée par une question lancinante : face à la catastrophe atomique, qui concerne toute l'Europe, faut-il

réveiller Petit Garçon ? C'est Adélaïde qui n'a de cesse de vouloir le faire. D'abord au plan 47, malgré l'insistance de Victor et pour empêcher Adélaïde de crier, mais elle le demande quand même au comble de la crise de nerfs au plan 48. Enfin, elle le redemande une fois encore à la fin du plan 52 de 5'06''. Là c'est Julia qui s'oppose fermement à réveiller l'enfant, au plan 53. Au plan suivant, 54, Alexandre découvre un revolver dans la sacoche de Victor pour monter ensuite, plan 55, dans la chambre de Petit Garçon qui dort, mais qui tourne le dos à son père (on voit alors qu'il fait semblant de dormir). Le plan est en couleurs. Enfin, plan suivant, le 56, stock du plan 34, en NB, nous montre une fois encore Petit Garçon couché, peut-être dormant.

L'enfant est encore évoqué dans les rêves de son père. Dans le deuxième rêve d'Alexandre, plan 63 en NB, on ne voit d'abord que les pieds de l'enfant, puis sa fuite éperdue tandis que son père dit : « *Mon garçon* ». Tout le rêve peut être considéré comme une recherche de l'enfant ou de la source d'un chant qui mènerait à lui... Le long plan 86 chez Maria (4'32'') concerne un souvenir d'Alexandre avec sa mère, que nous avons déjà évoqué, et qui, s'il ne concerne pas Petit Garçon, concerne bien un rapport de filiation. Enfin, le troisième et dernier rêve d'Alexandre commence par rappeler le premier en montrant Petit Garçon couché dans des linges brûlés, avec des traces de sang sur la vitre où il est couché. Il semble mort. A son réveil, la première chose qu'Alexandre va faire est de vérifier si l'enfant est dans sa chambre ou non : il ne l'est pas (plan 103). L'oiseau s'est envolé et on saura plus tard qu'il est parti arroser l'arbre japonais. Une fois encore Alexandre part à la recherche de son fils, jusqu'à s'assurer qu'il n'est plus à la maison, et qu'il peut brûler celle-ci (plan 105 et sv.).

Résumons-nous : l'attention à la longueur des plans et au nombre des plans qui concernent Alexandre et son fils, ou qui ont un thème connexe, nous révèle une structure évidente : Tarkovski interroge sur 13 plans majeurs la relation de filiation qui unit Alexandre à Petit Garçon, ou celle d'Alexandre avec sa mère, sans compter l'épisode mystérieux que raconte Otto. Au cœur de cette relation, c'est la recherche du fils par le père qui est évidente. En cherchant Dieu et en lui parlant comme à un père au plan 57, Alexandre se laisse lui-même trouver par Dieu qui le cherche comme un fils. La boucle est bouclée. Tous ces plans ont des longueurs variables, mais on retrouve deux

plans de plus de 45'', deux de plus de 2', tous les plans de plus de 4', et le plan de 9'04.

Tarkovski ne risque-t-il pas de lasser son spectateur par de si longs plans ? Ce n'est pas un risque minime, comme on peut le constater du plan un de 9'04. Quel intérêt à gloser à l'infini sur des questions philosophiques, dont on ne comprend pas bien l'importance ? Cependant, en jouant sur l'intensité dramatique (plan 25, 52, 86), la surprise (plan 52 et 57, 25), ou encore la prouesse technique (plan 1, 116 et dans une moindre mesure le 67), Tarkovski parvient à donner le change et à prémunir le spectateur d'un ennui dû à une mise en scène répétitive. Reste que la longueur des plans n'est pas subjective : le réalisateur tente de capturer le temps qui se déroule entre Alexandre et les protagonistes, spécialement entre le père et son fils, comme s'il lui en manquait, comme si « le temps se faisait court »³⁶⁵ devant l'imminence d'une catastrophe qui donne déjà des signes de sa venue prochaine. C'est que le père a quelque chose à dire à son fils avant le sacrifice, avant de le perdre pour toujours³⁶⁶.

Un futur au présent ?

La réversibilité du temps peut enfin affecter la compréhension du récit dans sa globalité. Deux possibilités s'offrent à nous. La première consiste à comprendre l'ensemble des plans qui précèdent le plan 100 comme faisant partie d'un avenir indéterminé, qu'Alexandre voit comme en rêve. Le film commencerait soit dès le début, soit à partir du plan 12, au moment où Alexandre plante l'arbre ou au moment où il feuillette le livre d'icônes selon le moment où l'on fait commencer le « futur ». Ayant « vu » ce qui se prépare dans l'avenir, Alexandre se décide alors à garder le silence et à brûler sa maison. Dans ce cas, le « présent » du film commence au plan 100 et consiste à conjurer cet avenir horrible, déjà aperçu. Il y a eu réversibilité du temps pendant ce long « rêve » : le futur s'est mélangé au présent et l'a déterminé.

³⁶⁵ 1 Co 7,29 ; Mc 1,15.

³⁶⁶ Nous voyons des liens entre cette histoire et la vie personnelle de l'auteur : Tarkovski se languit de son fils, dont il est séparé depuis quatre ans, retenu en Russie. Il faudra une lettre du professeur Léon Schwartzberg à Mitterrand, que celui-ci fera suivre, pour que, alarmées par la dégradation de l'état de santé du réalisateur, en 1985-86, les autorités russes consentent à laisser Andriouchka sortir d'URSS. Les retrouvailles touchantes du père et du fils ont été filmées par Chris Marker dans son documentaire déjà cité : *Une Journée d'Andréi Arsenevitch*. Notons que lorsque Tarkovski filme le *Sacrifice*, en 1985, il ne sait pas qu'il lui reste un an et demi à vivre. Larissa Tarkovski explique dans le documentaire de M. Leszczylowski, le monteur du *Sacrifice*, que la vie personnelle de l'artiste a toujours été intimement liée à ses films.

Une deuxième possibilité consiste, au contraire, à voir dans ce « long rêve » jusqu'au plan 100 une tranche de temporalité au présent, comme nous le vivons spontanément en voyant le film. Lorsqu'Alexandre se réveille, c'est dans « l'avenir », tandis que sa famille et ses amis sont restés au présent. Une « tranche de temps » a été coupée au milieu qui aurait assuré la continuité entre ces deux « temps » dont nous ne saurons jamais rien (l'œuvre de Dieu, le passage dans une autre temporalité au moment de la lévitation avec Maria par le mystère de l'amour ?). La famille d'Alexandre vit alors, pour le spectateur, au passé, dans l'ignorance de ce qui va ou peut advenir, tandis qu'un « futur » est présent en Alexandre, celui qui sait ce qui *est advenu* : là aussi l'avenir s'est « incarné » dans une forme de temporalité nouvelle.

Dans tous les cas, c'est la notion même d'avenir qui est en cause, sa consistance, sa possibilité même, dans le bouleversement de la compréhension de ce qui est présent. Le symptôme le plus évident est le manque de « goût » pour la vie et la disparition de la question du sens. Pour Tarkovski, il s'agit d'une des raisons pour lesquelles les raisons d'espérer s'effacent de la conscience, parce que l'homme contemporain, qui évacue la présence de Dieu de son histoire, réorganise le passé sans lui, laisse s'effriter la mémoire de Dieu et rend caduque toute « attente » de quelque chose (cf. plan un). Il n'est plus alors ni passé, ni futur, ni linéarité du temps, ni promesse, ni alliance, il n'y a que le moment présent fugace et évanescent.

5.6.3. *Le silence et le secret, l'énigme et le mystère*

Nous avons à examiner comment, dans le film, la réversibilité du temps suppose, outre une mémoire et une prière, une filiation et une réorganisation du récit, un « futur au présent », d'autres réalités encore. Il existe un secret et un silence, une énigme et un mystère qui affectent la compréhension du temps. Ces quatre derniers mots tressent aussi la trame du scénario, intimement reliés l'un à l'autre.

La question du silence commence très tôt dans le film et est présente jusqu'aux derniers instants qui précèdent la montée d'Alexandre dans l'ambulance, jusqu'au silence que brise Petit Garçon dans le dernier plan du film. Petit Garçon, au début du film, est muet, Alexandre l'indique en HC au plan un : « *Qu'as-tu à gémir ? Tu sais, Au commencement était le Verbe. Mais toi, tu es muet. Comme un poisson. Une petite truite* ». On apprend au plan deux que le silence de l'enfant est dû à une opération des cordes vocales, et

qu'il s'y est montré très courageux. C'est l'occasion pour Victor et à travers lui, pour le réalisateur, d'évoquer (plan 4) le fait que le silence peut être volontaire et avoir d'autres significations³⁶⁷. Plus loin encore, toujours dans le plan deux, Alexandre raconte comment il a découvert la maison qu'ils habitent, et quelle impression de sérénité elle a immédiatement procuré à lui et Adélaïde : « *Nous étions là comme ensorcelés, ta mère et moi nous regardions cette beauté sans pouvoir nous en détacher. Le silence, la paix* ». Mais Alexandre ne cesse pas pour autant ses monologues qui envahissent l'espace sonore des premiers plans jusqu'au moment où, lassé (plan 5), il cite Hamlet et donc Shakespeare. On se dit finalement qu'Alexandre est très bavard pour quelqu'un qui prône les vertus du silence. Puis, tout à coup la parole prend une autre dimension : il faut laisser la place à l'action, qui implique, justement, de se taire : « *Si seulement quelqu'un voulait cesser de parler pour faire quelque chose. Au moins essayer* ». Malheureusement pour Alexandre le premier « acte » qu'il réalise, à son corps défendant, c'est de bousculer Petit Garçon et de le blesser, ce qui le conduit à un évanouissement. Des coups de tonnerre assourdissants *brisent le silence* et Alexandre est consterné par son geste, quoiqu'involontaire.

De cet accident, personne n'est témoin, et longtemps, jusqu'à la fin du film même, Alexandre en portera la culpabilité, intime et douloureuse. Nous avons là une première trace du secret : celui de l'événement gardé seulement dans le cœur. Victor, de son côté, évoque (plan 12) un tourment, un secret, qu'il ne peut confier qu'à Alexandre, son ami : le sentiment que sa vie est un échec.

La visite d'Otto dans la famille introduit l'énigme et le mystère dans la conversation à partir d'une question de toujours à toujours : « *Qu'est-ce que la vérité ?* ». Constatant que la carte de l'Europe du XVII^e s. reçue d'Otto n'a aucun rapport avec la vérité (elle est « *comme la planète Mars* », dit Alexandre au plan 22), un débat s'en suit, mené par Otto, concluant que l'homme est *aveugle* : il reste avec « sa » vérité, comme un cafard tournant sur une assiette... Il donne même une date, 1392, dont le sens reste obscur et énigmatique (pourquoi serait-ce « aujourd'hui ? »). Quelque chose reste donc « voilé » aux yeux et au cœur humain. Mais précisément Tarkovski

³⁶⁷ A noter encore que, dans une perspective chrétienne, le silence signifie surtout garder la *memoria Dei*. Voir Th. MERTON, *La Vie Silencieuse*.

introduit aussi l'idée que l'homme a l'intuition de cette *énigme*, il ne tient qu'à lui de commencer à s'y intéresser et de se poser des questions.

Otto va achever de déconcerter son auditoire par l'histoire d'un jeune homme, mort à la guerre, mais qui réapparaît des années plus tard sur une photo de sa mère. Otto collectionne les faits inexplicables, il en a plus de 284... Tous l'écoutent dans un silence profond, tâchant de débusquer la « plaisanterie », tout en étant attentifs. Au cours du récit, Otto s'interrompt soudain et fait *silence* : il entend seul une voix, comme de la musique (37'47''). Il reprend son récit, jusqu'à ce qu'il le termine et la voix, à nouveau, retentit dans le *secret* (40'58''). Là encore personne ne l'entend, sauf lui. Quelques instants plus tard, il tombe par terre (plan 25). Quand on lui demande ce qui s'est passé, le *mystère* surgit encore « *C'est l'aile d'un mauvais ange qui m'a touché* », dit-il.

Il y a encore la raison pour laquelle Otto et Petit Garçon offrent en cadeau à Alexandre la réplique de sa maison en miniature, à laquelle celui-ci associe l'apparition confondante du spectre de Banco dans *Macbeth* (plan 31), et même la présence de Maria précisément à ce moment-là (plan 32). Vient ensuite la peur irrationnelle d'Otto devant le tableau de Léonard, qui le fait fuir du bureau d'Alexandre par l'échelle de la balustrade (plan 36). Ajoutons le mystérieux rêve d'Adélaïde qui se voit mendiant.

L'énigme, c'est encore l'éclatement de la guerre atomique, dont on ne connaîtra pas non plus les raisons, et dont on ne découvrira que « le fait » brut, constatant par la même occasion que les informations de la télévision ne servent à rien, sinon à montrer la gravité de la situation (plans 37 à 43). Le silence religieux avec lequel les personnages regardent la télévision en dit long sur l'incapacité et l'impuissance devant la nouvelle qui, même si elle a le mérite de les relier au reste du monde, a aussi comme effet d'éteindre toute espérance dans leurs cœurs.

Il est symptomatique qu'Adélaïde soit celle qui ne supporte ni l'impuissance, ni le silence des autres (plan 45). Elle est ravagée par une crise de nerfs, jusqu'à ce que Victor lui impose le *silence* et le repos par une piqûre calmante. Alexandre, lui, pense et murmure pour lui-même : « *J'ai attendu cet instant toute ma vie. Toute ma vie, c'est ce que j'ai attendu* » (plan 44).

La crise permet cependant de ne pas voir en Adélaïde une femme seulement superficielle, mondaine ou hystérique : en reprenant ses esprits, un coin du mystère s'est levé pour elle, et elle avoue son secret à Otto et aux spectateurs (plan 52) : « *J'ai toujours aimé l'un et j'ai épousé l'autre. Pourquoi ?* ». Confrontée à l'énigme de sa condition, elle se rend compte de son égarement (plans 46 et 53).

Un grand silence se fait dans la maison tandis que chacun prend conscience qu'il ne faut pas réveiller l'enfant. Alexandre monte le voir. Entendant l'arrivée de son père, il va faire semblant de dormir... Revenu dans son bureau, dans le secret, son père prie alors Dieu et promet, entre autres, le sacrifice de la parole, « *Je deviendrai muet, je ne parlerai plus jamais* » (plan 57).

Alexandre s'endort, et ses rêves sont constellés d'énigmes, en particulier les « chants de la bergère » dont il cherche l'origine. Réveillé par Otto, il apprend qu'il reste « *un espoir, une chance* » (plan 67). Otto veut que personne ne le sache, hormis Alexandre (chuchotements, plan 67, on sait que les autres ne dorment pas). Lorsque quelqu'un monte l'escalier, il éteint la lampe. Le dialogue est très énigmatique : les seules raisons pour laquelle il faut qu'il aille voir Maria et passer la nuit chez elle, c'est qu'elle est « une sorcière », qu'elle « a des pouvoirs » et « qu'il n'y a pas d'autre solution ». Alexandre, homme de raison, trouve ça « fou », se demande si Otto « se moque de lui ».

Dans le secret pourtant, Il se glisse furtivement hors de la maison, profitant de la nuit, pour prendre le vélo d'Otto sans être vu des autres. En cours de route, après une chute, il doute et manque de revenir chez lui, mais une voix *mystérieuse* se fait entendre (il l'a entendue pour la première fois dans son bureau avec Otto, pensant qu'il s'agissait de musique). Elle le persuade de reprendre la route. D'où vient-elle, personne ne le saura jamais. Il y a aussi une voiture abandonnée dans un champ, un drap sortant de celle-ci, et là aussi, l'énigme reste complète (plans 72 à 78).

Alexandre arrive donc chez Maria dans le secret. Elle s'enquiert de la raison d'une venue si tardive. Alexandre reste silencieux un long moment (plans 79 et 80). Maria se perd en conjectures sur le sens de la visite d'Alexandre : « *Pourquoi ne dites-vous rien ?* » (plan 81). Il lui révèle un souvenir (un secret ?) : il a un jour saccagé le jardin de sa mère, en cherchant, au contraire, à le débroussailler et le mettre en ordre. Mais une pendule sonne et Alexandre sait que le temps lui est

compté. Sans que Maria *comprenne* pourquoi, brusquement il lui demande de l'aimer (plan 90). Il lui dit savoir qui elle est, mais elle ne *comprend toujours pas* et lui propose de le raccompagner à vélo. Devant l'indifférence apparente de la jeune femme, il est prêt à se tuer. Supposant qu'il s'agit d'un problème avec sa femme, ce en quoi elle se trompe, elle voit en lui un malheureux à consoler (« *elle est méchante* » [...] « *ils vous ont blessé et effrayé* ») et le prend dans ses bras (plan 95). De manière tout aussi énigmatique, Alexandre et elle, enlacés, s'élèvent dans les airs (plan 96). Alexandre ne dit plus rien et gémit comme un enfant.

Le rêve d'Alexandre est parsemé d'énigmes comme dans son précédent rêve. A son réveil, il vérifie si tout est revenu comme avant (plan 100). Ayant constaté que c'est le cas, il revêt un *haori* et quitte furtivement (secrètement) la maison à la recherche de l'enfant : personne ne doit savoir qu'il est réveillé. En plus, il a laissé un message, disant qu'il avait pris des cachets pour dormir, ayant mal dormi la nuit, message que trouve plus tard Marta. Adélaïde, l'apprenant, ne comprend pas le comportement de son mari, qui lui semble faire l'enfant. Elle ne comprend pas plus son intérêt, ni celui de son fils pour le Japon. Victor, dans la conversation, suppose que l'enfant, qu'on ne trouve pas dans la maison, est parti près de l'arbre... tandis qu'Alexandre de son côté ne comprend pas pourquoi Victor veut partir en Australie : « *Mon Dieu, je ne comprends pas. Ça n'a pas de sens. L'Australie, c'est absurde* » (plan 109).

Dans le silence, Alexandre fait les préparatifs de l'incendie de la maison. Lorsque le feu a pris (plan 116), sa famille, et Julia, Victor et plus tard Otto arrivent en courant. Le premier à rejoindre Alexandre est Victor. Alexandre lui dit : « *Ecoute-moi, Victor. Je voulais te dire une chose très import...* », puis, se rappelant sa promesse lui dit : « *Non, se taire* ». Victor, qui a compris, dit à Adélaïde qui les rejoint : « *Ne dis rien. Ne demande rien.* ». Dans le reste du plan, il s'exprimera désormais par gestes.

Les plans 117 puis 119 à 121 sont des plans sur Petit Garçon, qui, en silence, arrose l'arbre « japonais » puis se couche près du tronc et dit cette simple parole : « *Au commencement était le Verbe. Pourquoi Papa ?* ». On sait que cette première parole de l'enfant (et la dernière, c'est le dernier plan du film) est en partie la mémoire de la parole d'Alexandre au premier plan du film. Pourtant quelque chose s'est passé entre les deux : le sacrifice d'Alexandre, comme s'il avait été nécessaire pour la comprendre.

Au premier plan, Alexandre parlait, mais se désolait de ne rien faire, et qu'il soit trop tard. Au dernier plan, Petit Garçon fait quelque chose (sur la suggestion de son père) : il arrose l'arbre, et seulement après, parle. La guérison du fils (normalement, il ne devrait parler que deux semaines plus tard) pourrait être attribuée au silence du père : il faut que celui-ci se taise pour que le fils parle. C'est le fils qui est désormais la « parole » du père, la mémoire de celui-ci, et cette perspective est aussi chrétienne³⁶⁸. Le Père n'a plus d'autre Parole que Jésus, son Fils unique, nous dit saint Jean de la Croix³⁶⁹.

On l'aura pressenti tout au long de ce texte sur le secret et le silence, l'énigme et le mystère : il y a un lien étroit avec le rêve lui-même qui ne consiste pas pour Tarkovski en un simple lieu de productions mentales liées au désir ou à la frustration, (« la voie royale vers l'inconscient » selon l'adage freudien), mais le lieu de l'énigme de l'être. Le rêve est de l'ordre de la révélation de ce mystère humain que l'œuvre d'art tente d'atteindre. La vérité de l'existence humaine, indique l'art, ne saurait se confondre avec toutes les déterminations sociales, culturelles, économiques ou politiques : l'homme est « autre » que tout ce qu'il produit lui-même et de toute ce qu'il a aussi la capacité de détruire de fond en comble dans une apocalypse de feu³⁷⁰. Son être profond est ailleurs et ne s'y laisse pas

³⁶⁸ On pense à la parole dans la nuée, au moment de la Transfiguration. Cf. Mt 17,5 : « Il parlait encore, lorsqu'une nuée lumineuse les couvrit de son ombre, et voici que, de la nuée, une voix disait : "Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui je trouve ma joie : écoutez-le !" ».

³⁶⁹ « Comme s'il (Ndlr : Alexandre) avait décidé d'assumer lui-même le silence de Dieu, et que ce fut sa façon d'être père ». M. CHION, *Andrei Tarkovski*, p. 87.

³⁷⁰ Deux mois avant de mourir de ses multiples cancers, Tarkovski écrit dans son *Journal* : « Routiniers, nous pensons que la guerre sera déclenchée le jour où quelqu'un appuiera le premier sur le bouton et où la première bombe explosera – mais en réalité la guerre nouvelle, la guerre atomique a déjà commencé. Elle a commencé le jour où Oppenheimer a expérimenté sa bombe sur le polygone d'essais. Cette guerre dure depuis des décennies mais nous n'identifions que les obus qui nous tombent sur la tête, ne prêtons nullement attention à ses effets. La guerre atomique, avec les horreurs qu'elle entraîne, a commencé il y a fort longtemps : Hiroshima, Nagasaki, l'atoll, les essais dans l'atmosphère, la construction de centrales nucléaires et l'utilisation de l'atome dans des buts pacifiques ou militaires... Les hommes ne sont moralement pas prêts à exploiter l'énergie nucléaire *sans danger* et pendant qu'ils apprendront à le faire, le monde aura eu le temps de disparaître dix fois. Si Tchernobyl a fait si peur, c'est parce que notre semi-liberté de la presse a levé un pan de voile et a permis de mesurer l'étendue de la catastrophe. Or il y a des catastrophes qui, avec l'autorisation des gouvernements, perdurent depuis près de cinquante ans et sont tenues secrètes. Les gouvernements qui possèdent l'arme nucléaire perpétuent un crime permanent contre l'humanité, car nous n'avons pas encore compris que maintenant la méthode empirique était interdite en ce domaine. Peut-être n'y aura-t-il pas de guerre atomique : les hommes ne sont pas si bêtes ; mais en fait, sans elle, l'humanité se meurt déjà sur le champ de bataille nucléaire. La guerre a commencé, seuls les enfants et les fous ne la voient pas encore ». JO, p. 558.

réduire : cette seule capacité d'autodestruction en est le signe. Une parole révélée, qui s'accueille dans le silence et la prière, peut, seule, l'introduire dans le sanctuaire de son propre mystère, même si c'est le désespoir qui l'y accule, sans qu'il sache pourtant à l'avance comment il en sortira, confronté à une hauteur et une largeur d'un autre ordre qui lui indique son ordre à lui, qui est de se donner pour A(a)utruï. Toute horizontalité est marquée par une verticalité qui lui indique sa finitude, toute horizontalité appelle à une infinitude, une verticalité pour ne pas se replier sur elle-même ou disparaître à l'horizon.

5.6.4. *Amour et sacrifice*

5.6.4.1. Amour

Amours contrariés

L'amour est un des thèmes principaux du film, une clé de compréhension fondamentale et le réalisateur s'en est expliqué :

Si j'ai été attiré par ce thème de l'harmonie impossible sans le sacrifice, c'est à cause de la double dépendance ou de la réciprocité dans l'amour. Pourquoi personne ne veut-il comprendre que l'amour ne peut être que réciproque ? Il ne peut y en avoir d'autre, et s'il prend une autre forme, ce n'est plus de l'amour. Aimer sans tout donner n'est pas aimer. L'amour est alors estropié. Il n'est rien encore. Je m'intéresse d'abord et avant tout à l'homme capable de sacrifier sa situation et son nom sans me préoccuper de savoir s'il le fait en raison de principes spirituels, pour aider son prochain, pour son propre salut, ou pour tout cela à la fois³⁷¹.

On peut analyser toutes les relations entre les personnages sous cet angle. Certaines sont assez développées dans le film, d'autres seulement suggérées. On peut citer l'amour d'Alexandre pour son fils et pour sa femme, mais contrarié pour cette dernière, à peine adouci par un geste de complicité (plan 20) lorsqu'elle fait glisser son châle³⁷² sur lui. Enfin il y a son amitié pour Victor. On peut encore évoquer l'amour d'Adélaïde pour Victor. Même s'il n'y a pas vraiment d'amitié entre Alexandre et Otto, on y perçoit une franche sympathie et une complicité, d'abord dans la visite d'Otto à Alexandre dans son

³⁷¹ TS, p. 250.

³⁷² Erland Josephson fut contrarié de porter ce châle sur ses épaules « What?! Am I supposed to be the perpetually henpecked husband ? » (NDLR : mari dominé par sa femme). Tarkovski a répondu que ce châle jette une lumière particulière sur les relations d'Alexandre avec elle. PCMS, p. 93.

bureau, puis lorsqu'Alexandre quitte Otto avant de monter dans l'ambulance.

Il y a clairement un amour d'Adélaïde vis-à-vis de Victor mais qui semble peu réciproque, même frustrant pour lui. Chacun s'en ouvre à deux moments du film. Il y a un amour entre Julia et Petit Garçon, plus grand peut être qu'Adélaïde vis-à-vis de son propre fils, mais il est « non reconnu ». Il y a une tendresse de Maria pour Alexandre, au plan 116, mais violemment repoussée par Adélaïde. Le film évoque aussi l'admiration d'Otto pour Maria. Adélaïde dit à un moment : « *Julia, votre amoureux est là* », en visant Otto, alors que rien ne le démontre... Enfin Marta, qui a de la peine de voir sa mère complètement affolée par l'idée de la catastrophe nucléaire et tente de la consoler, manifeste (dans un rêve d'Alexandre, plan 58) un véritable attachement pour Victor avant que cela n'apparaisse clairement dans la diégèse au moment de l'évocation du départ de Victor pour l'Australie : « *Moi je ne vous laisserai pas partir* », dit-elle.

Ces amours, à part celui d'Alexandre et de Petit Garçon et l'amitié qu'il a pour Victor ne sont pas réciproques, et ne correspondent pas vraiment à la catégorie de l'amour dont parle Tarkovski. Reste la scène de la rencontre d'Alexandre et Maria bâtie quant à elle sur l'idée de réciprocité. Concentrons-nous sur Alexandre, personnage principal du film et sur l'amour qu'il éprouve pour Petit Garçon, puis sur la demande qu'il fait à Maria : « *Pourriez-vous m'aimer ?* » (plan 90).

Amour paternel d'Alexandre pour Petit Garçon

L'amour est un idéal difficile à atteindre dans la pensée du réalisateur, comme l'indique son *Journal*³⁷³, ce qui explique cet aspect « contrarié ». Mais il existe bel et bien. C'est d'abord celui qui attache Alexandre et Petit Garçon. Le père et le fils sont complices au début du film : Alexandre lui partage ses pensées, il possède avec lui une même passion pour tout ce qui est « japonais ». Mais cet amour paternel est rapidement blessé. Après avoir bousculé et fait saigner son fils, Alexandre s'évanouit (plan 10). Le rêve du plan 97, où

³⁷³ « Je n'imagine pas qu'on puisse faire un film sur l'amour heureux. (...) L'amour en tant que tel n'a rien à voir avec le bonheur. (...) L'amour doit être un déséquilibre ; l'amour heureux n'existe pas. (...) l'amour est à mettre au rang des principes (Tolstoï, les Indous) parce qu'il est irréalisable, un idéal ». JO, p. 535.

l'enfant est comme mort, est tout à fait angoissant et insupportable pour Alexandre.

Alexandre aime Petit Garçon et s'en ouvre explicitement à Victor qui lui demandait s'il n'avait jamais eu l'impression d'avoir raté sa vie. Alexandre lui explique que depuis la naissance de l'enfant tout est changé et qu'il s'est progressivement attaché à lui (plan 13). Toute la suite du film nous montre à quel point Alexandre est attentif à son fils : il s'inquiète de sa disparition (plan 24). Il monte le voir après la catastrophe et veille sur son sommeil, une première fois après avoir appris de Maria qu'il avait fait une petite maison avec Otto (plan 34) et une seconde fois après le réveil de sa femme et sa discussion avec Victor (plan 55). Dans sa prière, Alexandre renonce à ce qu'il a de plus cher et mentionne son fils explicitement (plan 57). C'est dans cette prière qu'il mentionne aussi l'amour de sa famille et de ses amis : « *Ne fais pas mourir mes enfants, mes amis, Victor, ni aucun de ceux qui T'aiment et croient en Toi...* ».

Alexandre vérifie enfin, avant de brûler la maison, que Petit Garçon n'est pas dans sa chambre (plan 100), puis aux abords de la maison (plan 107-109), jusqu'à ce qu'il apprenne qu'il est parti vers l'arbre desséché. Alors seulement, lorsque tout le monde se décide à rejoindre l'enfant, il se décide à brûler sa maison.

Amour réciproque d'Alexandre et de Maria

Une des clés de résolution du récit tient en la possibilité que Maria puisse aimer Alexandre. Le personnage de Maria ne fait partie ni de la famille ni des amis de celui-ci. Elle vit seule de l'autre côté de l'île comme nous l'apprenons d'Otto. Maria s'occupe apparemment de la cuisine et n'entretient aucune relation avec les autres personnages, sauf la maîtresse de maison, Adélaïde. Otto, de son côté, connaît Maria et poussera Alexandre dans ses bras. Au départ, Alexandre trouve Maria « bizarre ». En la croisant dehors, près de la petite maison construite par Petit Garçon et Otto, aucun des deux ne se départit de son rôle. Maria sait cependant qu'Adélaïde tourmente son mari et en a secrètement pitié. Lorsqu'Alexandre se présente chez elle en pleine nuit, elle se dit que forcément il a dû arriver quelque chose de grave à la maison...

Si les deux personnages ne manifestent pas de franche chaleur l'un vis-à-vis de l'autre, on voit qu'ils s'estiment et se respectent. La sensibilité de Maria et sa vulnérabilité sont manifestes. Au moment de la visite, devant un Alexandre silencieux, elle ne comprend pas le sens

de cette visite et Alexandre ne s'ouvre pas clairement, au départ, sur ses motifs, particulièrement lorsqu'il raconte l'histoire du jardin et de sa mère.

Trois événements vont les rapprocher : la chute de vélo d'Alexandre permet à Maria de prendre soin de lui, le prélude joué à l'orgue plonge Alexandre dans ses souvenirs et invite Maria à entrer dans sa mémoire intime. Alexandre évoque enfin un souvenir particulier, celui de la mise en ordre du jardin de sa mère, un nettoyage qui aboutira à la destruction d'une beauté naturelle, un récit d'allure allégorique pour le spectateur au courant de la catastrophe nucléaire.

Il faut noter que le film est ainsi parsemé de mini-apocalypses, miroirs de la grande Apocalypse : accident de Petit Garçon, dispute avec Adélaïde sur les raisons pour lesquelles il a renoncé au métier d'acteur, humiliation de Maria, histoire du jeune homme mort à la guerre, rêves inquiétants d'Alexandre et maintenant le récit du jardin saccagé. Ces épisodes convoquent souvent des femmes. À côté d'une structure de « filiation », il y en a une autre, celle de la maternité, étrangement liée à la catastrophe nucléaire, et on se dit que ce n'est pas pour rien que la femme d'Alexandre pique une grave crise de nerfs au moment de l'apprendre... Sa vie elle-même est une catastrophe pour Alexandre. Il y a celles qui donnent la vie contrairement aux bombes qui donnent la mort.

Maria est à part : elle ignore tout de ce qui a pu arriver et ne s'y intéresse pas outre mesure. Cependant, une profonde émotion s'empare d'elle après avoir entendu le récit du jardin (« *Et votre mère ? Elle l'a vu ?* », plans 87 et 89). C'est alors qu'Alexandre lui demande si elle pourrait l'aimer. Elle ne comprend pas, ou fait semblant de ne pas comprendre, comme Petit Garçon faisait semblant de ne pas voir son père. Il insiste : « *Aimez-moi, je vous en prie. Sauvez-moi. Sauvez-nous tous* ». Mais elle propose de le raccompagner à vélo. Tout indique dans son comportement deux niveaux de compréhension : soit elle sait bien ce qui arrive à Alexandre mais refuse de lui porter secours, parce qu'il est trop tard, soit elle estime que ce n'est pas de son recours, qu'elle ne peut rien pour lui.

Tandis que Maria se détourne de lui, Alexandre est à toute extrémité et prêt à se suicider : « *Ne nous tuez pas* ». Elle s'en rend compte, et, prise à la gorge à la vue d'un tel malheur, lui ouvre ses

bras : « *Malheureux (...) Qu'est-ce qui vous a fait une telle peur ?* » (plan 95).

Nous avons longuement réfléchi à la proximité physique des deux personnages et aussi du caractère mystique ou non de leur lévitation tandis que Maria essaie de calmer Alexandre. Tarkovski a peut-être, sur le plan de l'amour, voulu « unir » deux personnes que tout oppose, mais qui se rejoignent dans un même amour pour l'humanité : Alexandre parce qu'il vient chez elle sur les conseils d'Otto, « *Pour que tout cela finisse* », et Maria réellement touchée par la détresse personnelle de cet homme, qui tente de le dissuader – tout en le consolant – de se tuer. Tous deux ont « renoncé » à quelque chose qui aurait empêché cette rencontre : lui de penser qu'il était absurde de passer une nuit avec elle pour que le monde soit sauvé, elle de ne voir en Alexandre qu'un maître de maison, sans plus. Tous deux se sacrifient en quelque sorte, et c'est la raison pour laquelle on ne peut pas séparer le sens de l'amour, dans ce film, de celui du sacrifice. L'amour a lui aussi besoin de la grâce³⁷⁴. Nous avons parlé d'un amour « accompli » entre Maria et Alexandre : se dépassant l'un l'autre, ils « s'élèvent » à quelque chose de plus grand qu'eux, dans un élan de compassion.

5.6.4.2. Sacrifice

Sacrifice : l'amour oblatif

L'idée du sacrifice est centrale dans le film, qui en porte le titre. Nous avons déjà analysé le mot du titre et nous n'y revenons donc pas. Nous avons aussi longuement analysé la dimension du sacrifice en lien avec la prière, au plan 57, comme échange et offrande à Dieu pour que « tout redevienne comme avant ».

Dans le film, nous l'avons aussi vu, le mot apparaît au moment où Otto (plan 22) offre une carte de l'Europe du XVII^e siècle qui, bien que « magnifique » aux dires d'Alexandre, « *est comme la planète Mars. Ça n'a rien à voir avec la vérité* ». Le don d'Otto est pourtant coûteux parce que la carte est authentique : il s'agit d'un vrai sacrifice. Il dit : « *Pourquoi ne serait-ce pas un sacrifice ? Bien sûr que si. Un*

³⁷⁴ « Le don de l'amour est comme n'importe quel autre don. Qu'il soit grand ou non, il ne peut se manifester sans la grâce. Nous, on dirait qu'on nous a appris à nous embrasser au ciel et qu'on nous a renvoyés sur terre, enfants, pour vivre en même temps, pour éprouver l'un sur l'autre notre amour ». B. PASTERNAK, *Le Docteur Jivago*, p. 555.

cadeau c'est toujours un sacrifice. Sinon, quel genre de cadeau ce serait ? » (plan 19).

Le cadeau de la carte de l'Europe n'est pas un hasard puisque la catastrophe atomique se produit justement en Europe. En plus, il n'y a aucun endroit où aller pour se réfugier, dira la voix de la télévision : « *Que chacun reste où il est car il n'est pas d'endroit en Europe plus sûr que celui où nous nous trouvons* » (plan 43).

Mais comment comprendre l'idée du sacrifice en lien avec l'amour ? Une phrase du cinéaste retient notre attention : « *Aimer sans tout donner n'est pas aimer. L'amour est alors estropié. Il n'est rien encore* »³⁷⁵. Tarkovski a exploré ce thème à maintes reprises, notamment dans *Solaris* (1972) où Kris Kelvin (Donatas Banionis) va jusqu'au bout de l'amour pour retrouver « l'image » de sa femme suicidée, Khari (Natalia Bondartchouk), créature de la planète-océan. Jusqu'où (dans le contexte du temps réversible) nos souvenirs sont-ils réels, nos désirs peuvent-ils se matérialiser ? Comment être satisfait si l'autre n'est que le fruit d'un souvenir ancien qui a pris vie ?³⁷⁶ Kris Kelvin se perdra alors sur *Solaris* sans retour possible sur Terre, ayant retrouvé la maison paternelle voguant dans le temps. Et évidemment, cette maison, et ce père ne sont pas Dieu, car, comme dirait Chris Marker, qui alors regarde s'éloigner cette planète ? Avec *Stalker* (1979), Tarkovski explore encore les mystères de l'amour :

Dans *Stalker*, j'ai formulé certaines choses jusqu'au bout : l'amour humain est vraiment ce miracle qui peut effectivement résister à toute théorisation sur l'état désespéré de notre monde. Ce sentiment, c'est notre valeur positive commune et incontestable. Bien que nous ne sachions plus très bien comment aimer...³⁷⁷

L'auteur dépouille totalement son anti-héros, qui se perd en conjectures sur le manque de foi des hommes (« l'organe de la foi est atrophié », 124'03''), alors que peut-être c'est justement ce avec

³⁷⁵ Cf. supra, TS, p. 250.

³⁷⁶ « La désespérance accablait les héros de *Solaris* tout au long de leur quête, et la solution que nous leur proposions était assez illusoire : elle tenait en un rêve, celui de prendre conscience de leurs propres racines, celles qui lient à jamais l'homme à la Terre qui l'a engendré. Mais ces liens étaient déjà devenus pour eux irréels » TS, p. 230.

³⁷⁷ TS, p. 230-231. « Dans mon *Stalker*, l'amour apparaît comme l'unique valeur qui existe vraiment et dans laquelle il vaut la peine de croire, parce qu'elle est la seule concrète. Il s'agit du héros et de sa femme, car autour d'eux, tout s'effrite... ». JO, p. 535.

lequel chacun ressort de la Zone³⁷⁸. Mais ce qui compte le plus, c'est ce que la femme du *Stalker* dit en regardant l'objectif (donc en prenant à témoin le spectateur) :

Vous savez, maman était tout à fait contre. Vous avez bien compris que c'était un "bienheureux". Tout le monde se moquait de lui. Il était si pitoyable. Maman disait : "c'est un *Stalker*, un condamné à mort, un forçat à perpétuité. Sais-tu quels enfants ont les *Stalker* ?" Moi je ne discutais même pas. Je savais qu'il était un condamné à mort prisonnier à vie et aussi pour les enfants. Que pouvais-je faire ? J'étais sûre qu'avec lui je serais bien. Je savais qu'il y aurait bien des malheurs mais un bonheur amer vaut mieux qu'une vie grise et maussade. Peut-être ai-je inventé tout cela après coup. Mais quand il m'a dit tout simplement : "Viens avec moi", je l'ai suivi. Je ne l'ai jamais regretté... Jamais. J'ai connu le malheur, la peur et la honte. Je n'ai jamais rien regretté ni envié personne. Car c'est le destin. Ainsi va la vie, ainsi sommes-nous. Sans malheur notre vie n'aurait pas été meilleure. Elle aurait été pire. Car alors il n'y aurait pas eu de bonheur. Et il n'y aurait pas eu d'espoir » (de 148'22'' à 150'44'').

Quelle plus belle déclaration d'amour ? Suit un poème d'amour que lit alors leur enfant, un poème du père du cinéaste, Arseni Tarkovski. Dans *Stalker*, comme dans *Le Sacrifice*, c'est la femme qui, comme Maria, console de l'immense peine que ressent tantôt le *Stalker*, tantôt Alexandre, une peine et un désarroi de l'expérience de vivre dans un monde privé de la grâce.

Reste que le mot « sacrifice » est très mal compris et n'est pas une idée très populaire : c'est que l'amour est toujours tourné vers autrui et qu'une société matérialiste tourne l'homme vers lui-même. Le sens même du sacrifice alors disparaît.

Je me rends bien compte que l'idée du sacrifice, de l'amour évangélique envers son prochain, n'est pas très populaire de nos jours. Plus que cela : personne ne nous demande de nous sacrifier. Ce serait considéré comme « idéaliste », ou simplement dépourvu de tout sens pratique. Mais l'expérience récente nous montre la vraie réalité des choses : la perte de l'individualité au profit d'un égoïsme forcené, la transformation des liens qui unissent les hommes en des rapports sans signification (...) et, pire que tout, la perte des derniers moyens salvateurs pour un retour à une vie spirituelle digne de

³⁷⁸ « Car malgré l'échec apparent de leur expédition, chacun des personnages acquiert quelque chose d'incalculable : la foi. La perception en eux-mêmes de ce qui est le plus important. Ce plus important qui vit en chaque être humain ». TS, p. 232.

l'homme. A la place de celle-ci nous glorifions aujourd'hui la vie matérielle et ses prétendues valeurs³⁷⁹.

Les principaux personnages de Tarkovski sont des figures sacrificielles : Ivan, enfant, se sacrifie pour sa patrie ; Roublev, moine, sacrifie sa peinture et s'enferme dans le silence pour expier ses péchés, puis renonce à cette posture en méditant sur le sacrifice de Boriska le fondeur de cloches ; Kevin, astronaute, rompt toute attache avec la terre pour retrouver sa femme ; le *Stalker* sacrifie tout pour sa mission ; Gorchakov se sacrifie pour accomplir une autre volonté que la sienne, celle de Domenico ; Domenico s'immole par le feu pour faire prendre conscience à l'humanité de son égarement, et Alexandre résume à lui seul tous ces différents sacrifices en les rapportant à celui de l'amour de l'humanité. Ce n'est pas la seule clé de lecture de l'œuvre, mais elle est centrale, elle montre le fécond dialogue qui peut s'établir entre l'œuvre du cinéaste et celui du théologien, dans une perspective eschatologique.

Alexandre, Kris, Domenico et le *Stalker* sont tous en quelque sorte des victimes, des « condamnés à mort » pour des péchés ou des crimes collectifs qu'ils n'ont pas commis. Au-delà d'eux, il y a toutes sortes de « victimes » dans le *Sacrifice*, d'abord des choses sacrifiées : un livre d'icônes dont le sens s'est perdu, un téléphone qui sonne pour rien, un récipient de lait qui s'écrase au sol, des pièces qui roulent par terre, et bien entendu, à la fin, la maison elle-même qui brûle. Un revolver est à deux doigts d'être utilisé par Alexandre, mais il y renonce (dans *Stalker*, on trouve des armes abandonnées et rouillées).

Aucun personnage, par ailleurs n'échappe à la souffrance, dont le sens attend d'être révélé : ni Alexandre (qui offre sa parole, sa maison, sa destinée, l'incompréhension de ses pairs), ni Petit Garçon, ayant subi une opération des cordes vocales et qui souffre de la violence involontaire de son père, ni Maria ou Julia qui subissent l'attitude autoritaire d'Adélaïde, ni Otto, qui « sacrifie » un tableau qu'il offre à Alexandre pour son anniversaire, ni Adélaïde qui souffre d'elle-même, ou Victor d'Adélaïde au point de se décider à partir pour l'Australie. Enfin Marta semble n'avoir ni mère ni père et reporte son affection sur Victor. Maria est le personnage le plus seul et le plus isolé de tous, venant d'ailleurs d'Islande, suscitant la méfiance. La guerre nucléaire qui éclate ajoute encore un peu plus de souffrance à la destinée de

³⁷⁹ TS, p. 251-252.

chacun, et chaque personnage est toujours davantage livré à sa solitude. C'est le manque criant d'amour réciproque entre les personnages qui fait de chaque cœur un champ de bataille où l'affrontement contre soi et les autres est sans fin. Ce cercle vicieux, Alexandre et Maria tentent de le briser, en s'aimant au milieu des hurlements des tuyères des avions à réaction.

Plus subtilement, un autre sacrifice est aussi à l'œuvre : celui du temps. Le temps du film se déroule selon plusieurs modalités : temps du récit, temps du rêve, temps de la catastrophe, temps « réversible ». Une part de temps cesse d'exister dans le film à partir du moment où Alexandre se réveille chez lui après avoir visité Maria (plan 100). Il a vécu une nuit que personne n'a vécue, dont il garde seul le souvenir mais aussi la pesanteur et le poids de la responsabilité. Alexandre se trouve alors aux prises avec un « double » temps : un temps vécu mais disparu, et un temps nouveau, né des décombres de ce temps-là, qui ressemble pourtant au temps commun des mortels comme si rien ne s'était jamais passé...³⁸⁰ Dieu a lui-même opéré un sacrifice aux dimensions universelles : celui d'une certaine fin des temps par l'apocalypse nucléaire ayant trouvé en Alexandre un « juste » et un « innocent » (ses larmes le prouvent lors de la rencontre de Maria). Mais Dieu ne permet pas pour autant à Alexandre de perdre la mémoire de l'apocalypse évitée : il faut qu'il en porte les stigmates par le silence et le renoncement à soi, sa maison, et son fils. Il porte en lui la souffrance du Père lui-même séparé de son humanité, de ses fils et de ses filles.

Sacrifice ou suicide ?

On a vu l'idée sous-jacente du suicide d'Alexandre depuis qu'il a vu le revolver de Victor dans sa sacoche. Lorsqu'il le prend pour aller chez Maria, on craint une fin funeste. La menace de se tuer devant Maria n'est pas non plus sans évoquer une forme de *seppuku* symbolique devant la perte d'honneur qu'inflige le constat de l'échec de la civilisation face au plan de Dieu. Rappelons qu'on Occident, le *seppuku* consiste plutôt à se « griller la cervelle », siège de la raison. Pour les Japonais, ce sont les entrailles qui sont le siège de l'âme. L'immolation par le feu, déjà abordée dans *Nostalghia*, correspond

³⁸⁰ On a parfois parlé de la fatalité des Russes face au temps, comme source de désorganisation sociale. Voir : (en ligne) http://www.la-croix.com/Actualite/Monde/La-Russie-supprime-deux-fuseaux-horaires-pour-rapprocher-l-Extrême-Orient-de-la-capitale_-NG_-2010-03-18-548559 (Page consultée le 16/08/2015).

sans doute plus clairement à une forme extrême de renoncement de soi, expression d'une contestation radicale devant le déshonneur d'une situation humiliante, tout en étant un avertissement pour l'ensemble de ceux qui en sont témoins.

Le pardon qu'Alexandre demande d'avance à sa famille dans un billet qu'il laisse sur son bureau (plan 108) évoque aussi le *Kiri sute gomen* (litt. : « Autorisation de trancher et d'abandonner »), expression issue du droit qu'avait un samouraï d'exécuter un subordonné qui aurait compromis son honneur et qui par extension pouvait aussi signifier selon la coutume : « *Je vous demande pardon par avance* ». C'est que le sacrifice d'Alexandre a des conséquences graves sur sa vie de famille : elle prive de maison sa femme et son fils, elle remet en question leur subsistance, à défaut, bien entendu, de les tuer. Adélaïde a rêvé qu'elle était devenue mendiante dans la rue avant qu'Alexandre mette le feu à la maison (plan 109). Mais on sait qu'il existe des drames où des pères de famille entraînent dans la mort leur famille avant de se suicider.

5.6.5. Folie

5.6.5.1. Alexandre et les « êtres faibles »

Alexandre fait partie des personnages dits « faibles »³⁸¹ dont parle Tarkovski, même si cette faiblesse n'est qu'apparente et cache une force qui se révèle dès la catastrophe dans le récit. Il y a des liens entre le fait qu'Alexandre ait interprété *L'Idiot* (plan 1) et la décision de ne plus parler et de brûler sa maison. Le personnage de Dostoïevski, à la fin du roman, sera aussi interné dans un hôpital, suisse en l'occurrence. Alexandre ne joue plus le rôle du prince Mychkine comme un acteur, à la fin du film, il incarne lui-même cette figure de compassion universelle pour l'humanité, à l'image du Christ. La complainte de Bach aide à le faire comprendre.

³⁸¹ Tarkovski évoque le choix de « l'homme faible » dans ses films : « J'ai toujours aimé ceux qui ne parvenaient pas à s'adapter de façon pragmatique à la réalité. Il n'y a jamais eu de héros dans mes films, mais des personnages dont la force était la conviction spirituelle et qui prenaient sur eux la responsabilité des autres. De tels personnages sont comme des enfants avec une gravité d'adulte, doués d'une attitude irréaliste et désintéressée du point de vue du sens commun ». TS, p. 240-241.

Le réalisateur a fait un portrait d'Alexandre très éclairant sur la « faiblesse »³⁸². La faiblesse d'Alexandre tient à son inadaptation au monde, la difficulté d'entrer dans la logique sociétale, dans son organisation, ses soucis et dépendances, malgré tous les efforts qu'il fait pour y arriver, et le succès qu'il y a trouvé. Au plan 13, Alexandre ne dit-il pas : « *Je m'étais préparé à une vie... disons plus élevée. J'avais étudié la philosophie, l'histoire des religions, l'esthétique. Mais j'ai fini par me forger des chaînes, tout à fait volontairement, d'ailleurs* »). Très ressemblant en cela au *Stalker* ou à Domenico, son existence toute entière est comme en marge de celle des autres, habitée par de tout autres préoccupations. Alexandre a la chance pour lui d'être intelligent et il a été un brillant acteur, mais rien n'y fait, il se sent « séparé des hommes ». La dysharmonie profonde qu'il ressent avec l'évolution de la vie sociale tient à la nostalgie d'un idéal perdu, qui se révèle lorsqu'il feuillette le livre des icônes, ou regarde le tableau de Léonard. Il garde un profond attachement à la nature et à sa beauté. Son « exil » sur l'île, loin des hommes, correspond à un besoin spirituel profond, mais balbutiant, de demeurer fidèle à lui-même et à ses intuitions. Il lui fait du bien par exemple de penser qu'il était japonais dans une autre vie ou de planter un arbre qui lui rappelle un apophtegme des pères du désert. Il pressent la profondeur de la pensée de la vie chrétienne mais ne trouve pas la force d'y consacrer sa vie, avant que le malheur ne tombe sur le monde. Seule la présence de Petit Garçon lui apporte un soulagement : avec lui il peut parler de l'essentiel et être lui-même sans réserves, sans devoir continuellement se protéger. Mais l'accident de l'enfant sonne comme un dangereux avertissement, et provoque son évanouissement. Le temps est venu de rendre compte de sa propre folie, dans les deux sens du terme : la folie de la vie menée jusqu'alors, et un type de folie nouveau qu'il s'oblige à assumer, tout sage qu'il prétende être.

³⁸² « Le personnage principal de mon prochain film, *Le Sacrifice*, est aussi un homme faible, au sens courant du terme. Il n'est pas un héros, mais un penseur et un homme honnête, capable de se sacrifier pour un idéal élevé. Quand la situation l'exige, il n'esquive pas ses responsabilités ni ne les renvoie vers les autres. Et il prend le risque d'être incompris, car sa façon d'agir n'est pas seulement radicale mais aussi affreusement destructrice aux yeux de ses proches. C'est là que réside la force particulièrement dramatique et véridique de son acte. Néanmoins, il exécute cet acte et franchit avec lui le seuil du comportement accepté comme normal. Il prend donc le risque d'être qualifié de fou, parce qu'il a conscience d'appartenir à un tout, ou, si l'on veut, au destin du monde. Mais en réalité il ne fait qu'obéir à sa vocation, telle qu'il la ressent en son cœur. Il n'est pas le maître de sa destinée, mais son serviteur. Et ce sont ainsi des efforts individuels, que personne ne voit ni ne comprend, qui soutiennent très probablement l'harmonie du monde ». TS, p. 242-243.

5.6.5.2. La folie, thème majeur du *Sacrifice*

L'inadaptation d'Alexandre va donc culminer dans un thème qui parcourt le film, celui de la folie. On retrouve explicitement ce thème en trois moments. Tout commence lorsque Victor veut quitter l'Europe pour l'Australie, ayant le sentiment que sa vie est un échec (plan 13). Il s'en ouvre à Alexandre, qui lui dit : « *Tu es fou* » (plan 17), mais les deux amis n'ont pas le temps d'approfondir la chose car l'arrivée d'Otto met fin à la conversation. A la fin du film, Victor assume lui-même sa propre folie, et devient explicite vis-à-vis d'Adélaïde, qui le rend fou : « *C'est de vous que j'en ai assez, plus que du reste* » (plan 106) et dans le scénario littéraire : « *Je ne suis ni le père ni l'époux et je dois assumer tous les devoirs d'une vie de famille ! Sans disposer du moindre droit. C'est contre-nature et j'en ai assez* »³⁸³. La réplique d'Adélaïde est claire : « *Tu perds la tête* ». Victor a senti qu'il dépassait les bornes et s'excuse. Alexandre, dissimulé, mais ayant plus tard appris le dessein de Victor, va aussi dire : « *Mon Dieu, je ne comprends pas. Ça n'a pas de sens. L'Australie, c'est absurde* » (plan 109).

Le second moment est bien sûr la « folie » du contenu de la prière d'Alexandre, qui n'apparaît cependant folle que face à une folie plus grande encore, et infiniment plus meurtrière : celle de la catastrophe atomique. Dans sa prière à Dieu, Alexandre s'engage à commettre la « folie » de se séparer de tout ce qui le rattache à la vie dans le monde : la famille et la sécurité de la maison, les amis, et même la parole qui est communication et échange. Déjà quelque peu en marge, il se condamne à l'être tout à fait, pire encore : à ne pas être compris et à renoncer à expliquer. C'est le sacrifice lui-même bien entendu qui est une folie, folie qui trouve son sens dans la croix, comme nous l'expliquerons plus loin. Nous voyons à ce stade la complexité du sacrifice d'Alexandre : à la fois expression de l'amour, mais aussi folie.

A la folie de la prière d'Alexandre répond une autre folie, celle d'Otto lui suggérant d'aller dormir chez Maria. Alexandre en est tellement interloqué qu'il n'hésite pas à dire : « *C'est fou Otto* » (plan 67). Et il se met à rire devant le caractère insensé de la proposition. Croire à une sorcière, déjà, est fou. Mais penser qu'elle puisse faire revenir le temps en arrière et effacer tous les événements, est encore

³⁸³ OCC II, p. 417.

plus insensé. Otto voit bien qu'il ne comprend pas le sens de cette « folie » et le lui dit. Otto n'est pas homme à se laisser démonter par l'inexplicable, il l'a déjà prouvé : il signifie donc à Alexandre qu'il n'y a pas d'autre solution. Otto apparaît comme quelqu'un de bizarre tout au long du film. Et contrairement à tout ce qu'on aurait pu supposer pour un homme aussi raisonnable qu'Alexandre, il s'exécute et va voir Maria, peinant d'ailleurs à justifier la raison de sa visite.

L'a-t-elle pris pour un fou, lorsqu'il demande : « *Aimez-moi* » ; (plan 90) nous n'en savons rien, mais il est manifeste que Maria reste dans un premier temps raisonnable, attentive et patiente et ne perd pas ses moyens.

Au moment où il semble « dérailler » dans une proposition insensée, elle se dégage et lui propose de le raccompagner à vélo à la maison. Ce n'est que lorsqu'il est prêt à se suicider – acte fou –, et voyant le profond malheur qui s'est abattu sur cet homme, qu'elle-même entre en « folie » et commet l'impensable pour quelqu'un dont elle est séparée par tout : elle se dénude et le prend dans ses bras, le berce comme un enfant... A son tour de dire à l'homme qui sanglote : « *Ne pleurez pas, ne pleurez pas. Tout ira bien. Aimez-moi* » (plan 96). C'est à ce moment que survient le moment de lévitation, hors norme, à l'image de ce que vivent les personnages, élevés par quelque chose qui les dépasse...

Enfin, Alexandre, revenu à lui après la rencontre avec Maria, décide de mettre sa résolution en pratique. En brûlant sa maison et en se vouant au silence, dans le souvenir d'une catastrophe évitée, il se condamne à l'incompréhension de ses proches qui peuvent penser qu'il a perdu la raison et qu'il doit être interné. De fait, une ambulance arrive et des infirmiers l'emmènent (plan 116). A quoi pense Alexandre à ce moment-là ? Nous ne le savons pas.

Il y aurait encore à décrire d'autres folies dans le film : la stupéfiante audace de Julia qui interdit à la mère de Petit Garçon de le réveiller ; celle de Marta qui invite Victor, nue, pour « qu'il l'aide » ; ou encore celle d'Adélaïde elle-même qui perd complètement la tête après la nouvelle de la guerre nucléaire. A ces moment-là, ceux qui, dans la vie « normale » avait l'air les plus fous sont soudain les plus sensés et les plus maîtres d'eux-mêmes : Victor qui soigne les gens (alors qu'il se prépare à tout quitter et à aller en Australie), Otto qui part préparer mystérieusement quelque chose (on ne saura jamais

quoi ; prétexte pour s'éloigner de la maison ?) et Alexandre qui se met à prier et décide de se sacrifier pour sauver le monde.

Une dernière folie est sans doute celle de Petit Garçon qui prend à la lettre l'apophtegme de *Johan Kolov* et réellement arrose l'arbre sec en espérant qu'il reprenne vie, à moins qu'il s'agisse de naïveté, ou... de cette espérance perdue dont Tarkovski regrette que les hommes de notre temps n'ont plus l'intelligence pratique. Mais Petit Garçon est un enfant dira-t-on...

5.6.5.3. Folie tarkovskienne et folie de la croix

Reste que le thème de la « sainte folie » est bien présent dans toute la filmographie de Tarkovski. Il y a la folie d'Ivan qui veut à tout prix espionner les Allemands au risque de sa vie, alors qu'il n'a que 12 ans, geste dont personne ne parvient à le dissuader ; celle de Roublev qui se mure dans le silence et refuse de peindre en signe de pénitence et de repentance ; celle de Boriska, dans le même film, qui prétend connaître le secret de l'alliage de la cloche sans que son père le lui ait révélé et se met à l'ouvrage sans craindre de donner le *knout* aux ouvriers dubitatifs. Evoquons encore la folie de Kris Kelvin qui prend Khari pour une « vraie » femme tout en sachant que la sienne est morte ; celle du *Stalker* qui croit en l'histoire absurde de cette Chambre qui exauce les désirs ; celle de Domenico qui enferme sa famille pendant sept ans pour la protéger de la fin du monde puis se rend compte qu'il a été égoïste et aurait dû penser au monde entier... (et qui finalement s'immole par le feu en signe de protestation) ; celle enfin de Gorchakov qui doit traverser la piscine de Bagno Vignoni avec une bougie allumée (sans qu'elle s'éteigne) pour sauver le monde. Tous ces personnages préparent à comprendre la « folie » d'Alexandre.

Toutes ces folies ont une « raison » : elles sont toutes liées d'une manière ou d'une autre à la folie de la *foi*, non loin de celle de la croix qui, précisément, accomplit le mystère du salut. Comme dans la première épître aux Corinthiens³⁸⁴, ces prétendus « fous » sont en réalité des gens au plus près des questions essentielles de la vie humaine, et en ce sens, sont « crucifiés » pour le monde, crucifiés par la vérité qu'ils cherchent et qu'ils désespèrent de trouver dans le monde. Ces folies répondent toujours à une autre folie : celle de la vie

³⁸⁴ 1 Co 1, 18-31.

avec son cortège de violence et de mal dans la société des hommes. Seule la perception de la folie qui agite le monde permet l'adoption d'un comportement raisonnable, mais souvent considéré comme fou et transgressif par cette même société, parce que ce comportement la remet en question. La société, c'est la thèse de Domenico, condamne comme folie ce qu'elle ne comprend pas, n'y voyant pas une sagesse qui dénonce sa propre folie. C'est ici aussi que la folie d'un Alexandre a valeur prophétique. Elle est une mise en garde devant les développements insensés d'une technoscience qui transforme les gens en robots, les déshumanise au nom d'impératifs de bonheur réducteurs au bien-être, qui laisse l'âme humaine se réduire en peau de chagrin.

5.6.5.4. La figure de l'Innocent

Il est peut-être utile d'ajouter qu'entre la réalisation de *Nostalgia* (1982, sorti en 1983) qui met en scène Domenico et celle du *Sacrifice* (1985, sorti en 1986) qui expose Alexandre, Tarkovski a monté à *Covent Garden*, en 1983, un *Boris Godounov*³⁸⁵ sur un livret et une partition de Modeste Moussorgski (1839-1881) avec Claudio Abbado comme chef d'orchestre³⁸⁶. Tarkovski et Abbado éprouvaient des sentiments d'admiration réciproque³⁸⁷. L'idée du bourdon pour caractériser la cathédrale et le couronnement de Boris vient directement de Roublev et de l'épisode de la cloche. Dans cet opéra, il y a un tableau qui nous intéresse plus particulièrement, un personnage qui donne du fil à retordre au Tsar usurpateur de la couronne, un fol

³⁸⁵ Texte original lyrique de Pouchkine. Voir A. LISCHKE, *Boris Godounov. Moussorgski*.

³⁸⁶ « C'est Abbado qui a appelé Tarkovski pour venir à Londres. Tarkovski renouait avec une tradition russe de mise en scène interrompue, mais, entre ses mains, étrange par rapport aux autres : « Etrange car tout dans la production de *Covent Garden* reposait sur la direction d'acteur et sur la direction musicale de Claudio Abbado : la production du cinéaste (sa première intervention sur scène lyrique) n'avait en fait rien de révolutionnaire, contrairement à celle qu'Abbado avait confiée à Yuri Lioubimov, à la Scala, en 1979, qui devait, elle, atteindre à un tout autre niveau de perfection globale et scénique (et qui ne fut, hélas pas filmée). Ici, le décor unique de Nicholas Dvigoubsky, fond d'arcades et de briques assez ternes (Ndrl : avec au fond une immense reproduction de la Vierge de Vladimir pour un des tableaux) où un élément isolé – un bourdon, une table, un tapis/carte gigantesque (Ndrl : de la Russie) – vient caractériser le lieu – cathédrale, auberge, palais – laissant aux costumes le jeu de la tradition, n'avait pas renouvelé l'image de *Boris*. C'est dans la finesse du jeu d'acteur, dans le refus affiché d'une tradition, d'un superflu opératique au profit d'une essence dramatique vraie que la force de la production s'était marquée. (...) ». P. FLINOIS, *Vidéographie*, p. 146-148. Pour un article plus circonstancié, voir : (en ligne) <http://www.theguardian.com/music/2003/sep/19/classicalmusicandopera> (Page consultée le 7/03/2015).

³⁸⁷ Il reste des traces d'une interview de Tarkovski et d'Abbado à la *RAI* : (en ligne) www.youtube.com/watch?v=XcTwy4irmB4 (Page consultée le 9/03/2015).

en Christ, *L'innocent*. Reprenons l'ensemble de la trame de l'acte IV où il intervient :

Acte IV. Premier tableau (1869)³⁸⁸. Devant la cathédrale Saint-Basile. (...) Le peuple, miséreux et affamé, se presse sur la place. Dans la cathédrale se déroulent l'office de l'anathème contre Grigori l'usurpateur et un requiem pour le tsarévitch Dimitri, ce que la foule commente avec ironie : la nouvelle s'est déjà répandue que le tsarévitch est vivant et qu'il marche sur Moscou avec une armée. Surgit l'Innocent, poursuivi par une bande de gamins qui le taquent et lui volent un kopeck (pièce de monnaie). Il se répand en lamentations. A cet instant, Boris sort de la cathédrale. L'Innocent l'interpelle : "Boris, eh ! Boris (...) Les gamins m'ont pris ma piécette, fais-les égorger, comme tu as égorgé le tsarévitch". Chouïski veut l'arrêter, mais Boris s'interpose et demande à l'Innocent de prier pour lui. "Non, Boris, je n'ai pas le droit (...) On n'a pas le droit de prier pour Hérode ! La Vierge ne le veut point", répond le fou de Dieu. Dans cette complainte, il prédit des malheurs à la Russie³⁸⁹.

La complainte dit ceci : « Coulez, coulez, larmes amères, pleure, pleure âme orthodoxe, bientôt l'ennemi viendra, et surviendront les ténèbres noires, impénétrables. Malheur, malheur à la Russie, pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé »³⁹⁰ tandis qu'il répare son chausson. Tarkovski a insisté dans sa mise en scène sur le rapport entre le Tsar empli de remords et l'innocent, qui dénonce l'usurpation³⁹¹. Boris, conformément au livret, empêche que Chouïski

³⁸⁸ Il existe en effet deux versions de *Boris Godounov* par Moussorgski, une de 1869 et une de 1872, la première est remaniée suite au refus du Comité de lecture des théâtres impériaux. Notons que le tableau de *L'Innocent* est supprimé dans la version de 1872 hormis la scène du tourment qu'il subit de la part des enfants et sa complainte finale, replacée au second tableau dans la version 1872 en fin de l'œuvre. Sur le détail des changements. Voir A. LISCHKE, *I. La Genèse et la composition, II. Moussorgski avant Boris, III. Les « Réviseurs de l'œuvre », IV. De Pouchkine au Livret*, p. 12-19.

³⁸⁹ A. LISCHKE, *I. La Genèse et la composition, II. Moussorgski avant Boris, III. Les « Réviseurs de l'œuvre », IV. De Pouchkine au Livret*, p. 11

³⁹⁰ A. LISCHKE, *I. La Genèse et la composition, II. Moussorgski avant Boris, III. Les « Réviseurs de l'œuvre », IV. De Pouchkine au Livret*, p. 84.

³⁹¹ Marker, dans *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, raconte ceci : « Pour faire comprendre ce qu'est un *iouridivye*, il avait inclus dans le programme l'histoire légendaire de la pianiste Maria Yudina et de Staline. Un soir Staline entend à la radio le 23^{ème} concerto de Mozart joué par Yudina et ordonne qu'on lui apporte le disque le lendemain matin pour le réécouter. Consternation, c'était du direct, le disque n'existait pas. On appelle un premier chef d'orchestre qui se cache, un deuxième qui s'évanouit, un troisième qui accepte en tremblant. Bref, tout le monde panique excepté Yudina, personne impavide qui aimait les chats et faisait le signe de croix au début de ses concerts. A l'aube, le disque est pressé et Staline, ravi, envoie une prime de 20000 roubles à la pianiste qui lui répond : "J'offrirai cet argent à mon église et je prie pour que le Seigneur vous pardonne vos péchés contre notre peuple". Evidemment l'ordre de Staline est tout prêt mais Staline ne dit rien et Yudina est sauvée. C'était une *iouridivaya*. Incroyable, mais

porte la main sur l'homme qu'il reconnaît être inspiré, et être un saint pénitent. L'innocent porte une sorte de bure de moine, des chaînes ; il a la tête complètement recouverte et on ne voit pas son visage ; la cagoule n'a qu'un seul orifice pour la bouche³⁹². Il n'est que « parole », aveugle, et bossu de surcroît. Il est attaché par une corde à un enfant qui le mène à son gré. Au moment final de la complainte, tous s'écartent et laissent Boris seul à seul avec l'Innocent. Boris est bouleversé par ce qu'il entend. On ne peut qu'admirer la force de la vérité dans la bouche du pauvre homme, qui ose dire seul tout haut ce que tous pensent tout bas. Le remords et la culpabilité de Boris ne font que s'amplifier et l'empêchent de porter la main sur lui. Là aussi il y a de la grandeur, même si elle est peut-être mêlée de crainte : celle de toucher à l'innocent et à l'homme de Dieu. Le visage caché du fol en Christ, c'est aussi la voix du peuple qui fait penser à l'inversion étrange de Jean 9,39 : « Je suis venu en ce monde pour rendre un jugement : que ceux qui ne voient pas puissent voir, et que ceux qui voient deviennent aveugles ». On repense à la phrase d'Otto : « *Nous ne sommes que des aveugles* » (plans 24 et 25) et à la prière d'Alexandre : « (...) *ceux qui ne croient pas en Toi parce qu'ils sont aveugles et n'ont pas encore tourné vers toi leurs pensées* » (plan 57). C'est le cas de Boris. Boris n'est pas qu'aveugle. Il est aussi fou ; c'est lui, le véritable fou qui a fait assassiner le prince héritier en pensant aveugler le peuple. Sa prétention au trône n'a d'égal que son désir démesuré de pouvoir, un pouvoir autocratique bien entendu. La scène où Boris, dans la scénographie de Tarkovski, attire à lui et se fond dans la masse du tapis qui représente la carte de la Russie en dit long sur la dérive de son ambition humaine.

Tarkovski, en montant *Boris Godounov* à la suite de *Nostalghia* et en préparant *Le Sacrifice*, a pensé à ces figures innocentes, impuissantes et persécutées qu'étaient les fols en Christ (*iouridivye* en russe). Ceux-ci dénonçaient les injustices ou compromissions des

la scène est dans Boris ou des milliers de Russes victimes de tyrannies successives la déchiffrent depuis un siècle. Et c'est bien la raison pour laquelle Andreï tenait à la citer dans le programme de Covent Garden. (...) Contrairement à Yudina, *l'Innocent* refuse de prier pour le tyran mais le plus extraordinaire de l'histoire n'est-il pas qu'un jour Staline ait voulu écouter le 23^{ème} concerto de Mozart ? ».

³⁹² La mise en scène a été reproduite au théâtre Marinsky à Saint-Petersbourg, et filmée en 1990 sous l'impulsion de Valery Gergiev. La reconstitution minutieuse est due à Stephen Lawless. Malgré tout, des différences inévitables sont apparues. L'extrait qui nous intéresse est justement disponible sur Youtube : (en ligne) www.youtube.com/watch?v=f5bYFENMblA (Page consultée le 9/03/2015).

puissants et réconfortaient les croyants sincères. Hommes ou femmes, ils se faisaient passer pour fous, sans l'être pourtant, fondant leur spiritualité sur les mots de l'Apôtre : « Nous sommes fous à cause du Christ » (1 Co 4,10). En dénonçant la folie des hommes par leurs comportements, tout en disant la vérité au risque de leur vie, ils ont acquis un grand crédit auprès du peuple russe surtout du XVI^e au XVIII^e siècle, où les lois cadenassaient toute la vie civile et sociale, y compris religieuse. La voix du *iouridiv* est la voix de la conscience que l'on ne peut faire taire. Les *iouridiv* ont aussi souvent un don de clairvoyance et de prophétie et savent lire dans les cœurs. C'est notre cas ici.

Etant donné cependant que le diable préfère se cacher dans les cœurs humains, l'apostolat propre aux *iouridiv* consistait à révéler publiquement et courageusement la vérité aux personnes influentes. C'est de là que venait leur grande popularité auprès du peuple. Et il semble que les "grands" craignaient ces "fous" davantage que les dignitaires de l'Église. Ivan le Terrible fit étrangler le métropolite pour ses paroles audacieuses mais, en revanche, après avoir reçu l'admonestation d'un *iouridiv*, il aurait grommelé confus : "Prie pour moi !" ³⁹³.

On reconnaît la demande de Boris à l'Innocent. Tarkovski a explicitement pensé à Alexandre comme fol en Christ, en même temps qu'Otto, Petit Garçon et Maria.

Tout ce qu'ils font est fondamentalement différent des types de comportement dits "normaux". Ils possèdent un don que les gens de l'ancienne Russie reconnaissaient aux saints innocents, aux "fols en Christ", qui n'impressionnaient pas seulement tous ceux qui vivaient "normalement" par leur aspect misérable de pèlerins déguenillés, mais aussi par leurs prédictions et souvent par leur disposition au sacrifice, remettant ainsi en question toutes les idées et les règles de comportement admises et comprises par le reste de la société ³⁹⁴.

Le fameux plan 97, dont nous avons déjà tant parlé (où une foule qui court en tous sens) peut être à cet égard l'expression de la

³⁹³ T. SPIDLIK, *Les grands mystiques russes*, p. 156-157. On peut reconnaître dans *l'Île* de Pavel Lounguine (2006-112'), la figure d'un *iouridiv* dans le personnage du père Anatoli (Piotr Mamonov).

³⁹⁴ TS, p. 263. On peut songer que Tarkovski est lui aussi un « Innocent ». Il est mort d'ailleurs dans la nuit du 28 au 29 décembre : l'Église catholique et les Syro-orientaux (Malabars) célèbrent la fête des saints innocents le 28 décembre, tandis que les Maronites, les Orthodoxes et les Gréco-Catholiques célèbrent la même fête le 29 décembre... Voir : (en ligne) <http://www.france-catholique.fr/Calendrier-OEcumenique-de-decembre.html> (Page consultée le 4/06/2015).

véritable folie contemporaine, contrairement à la vraie sagesse d'Alexandre qui sacrifie tout ce qu'il a pour sauver le monde. Mais cette foule affolée qui court en tous sens est elle-même la victime de la folie insensée de ceux qui ont déclenché la guerre atomique entre les nations européennes. Qui peut arrêter cela, sinon Dieu seul ? Qui peut lui demander cet acte extraordinaire dans l'histoire ? Quelqu'un qui n'a rien à perdre, prêt à tout donner pour que cela se réalise. C'est le cas d'Alexandre.

5.7. Un bilan phénoménologique

Nous pouvons dresser un bilan phénoménologique qui s'applique à la manière dont nous nous sommes affrontés à l'analyse du *Sacrifice*. Reprenons une remarque de Luc Vancheri : « C'est que la figure, mais c'est aussi bien les espaces de figurabilité qu'elle dessine, renouvelle les possibilités critiques de l'analyse sémiologique en portant sur la forme des contenus idéologiques »³⁹⁵.

De l'analyse par segments, nous avons pu constater la volonté de Metz de fonder un langage qui a ses codes, entreprise non sans difficulté, comme l'auteur l'a reconnu lui-même dans l'analyse d'*Adieu Philippine*. C'est que du film au mot l'abîme reste parfois difficilement franchissable : l'image peut contenir un savoir qui n'est pas d'abord de l'ordre du langage. Pourtant les sémiologues contribuent à enrichir le langage cinématographique en introduisant ou en réassignant dans leurs travaux des notions importantes comme diégèse (mot utilisé au départ par Étienne Souriau, dès 1951), segment, syntagme, connotation, dénotation, termes qui proviennent de l'esthétique ou de la grammaire. Le travail de Metz, plus tard, sur la métonymie et la métaphore, en relisant le travail psychanalytique freudien apporte des considérations qui ne manqueront pas de nourrir la pensée figurale au cinéma. D'autres affineront les concepts en proposant de distinguer entre histoire, récit et narration (Genette), ou de voir des métastructures au film (Bellour).

Le programme sémiologique a d'abord comme ambition de « dégager la figure de l'informe »³⁹⁶ comme le dit Vancheri. Malgré tout, la segmentation du film fonctionne mieux dans un univers de représentation, qui obéit à une volonté d'adéquation de l'objet avec la

³⁹⁵ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 86.

³⁹⁶ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 95.

réalité, à un programme, une production, censée répondre à la fonction sociale du cinéma pour chaque époque, donc aisément identifiable. De même qu'il existe des codes, il existe des genres cinématographiques qui ont leurs codes et leurs systèmes référentiels qui nourrissent le désir scopique du spectateur. En cela le film est aussi une industrie qui obéit à des règles commerciales, qui nourrit et féconde la culture populaire. Quelques questions demeurent : l'analyste peut-il se satisfaire d'une approche avant tout fixée sur des systèmes référentiels (comme le discours), sur le cinéma ou sur une histoire du cinéma qui induit une précompréhension, une « idéologie » ? Si, dans un film certaines dimensions ne sont pas totalement saisissables par le langage, qu'en est-il du dessein de Tarkovski ?

Les exemples d'analyse figurales du *Sacrifice* et de *Nostalghia* par Luc Vancheri indiquent un traitement particulier du pictural dans l'œuvre du réalisateur, comme un foyer spirituel qui irradie toute son œuvre. *L'Adoration des mages* serait le souvenir figuratif du sacrifice. Avec *Nostalghia*, l'auteur note la volonté de Tarkovski de passer de l'exposition esthétique de la peinture de Piero della Francesca, la *Madonna del Parto* à sa « réexposition culturelle ». Mais nous avons vu, par une analyse lente et approfondie, que la complexité des motifs tarkovskiens déborde cette approche, par ailleurs appropriée, comme nous le défendrons dans la partie théologique. Ainsi il est trop court de dire : « Le cinéma ne peut quelque chose qu'à se souvenir de la peinture, qu'à repasser par elle »³⁹⁷. Il faut plutôt suivre Didi-Huberman sur « l'hésitation du sens » des films tarkovskiens. Si l'approche sémiologique laisse de côté certaines dimensions de l'image tarkovskienne, dont l'analyse figurale peut tirer profit, celle-ci, à son tour peut, et même doit s'élargir aux *alentours* du film, pour évoquer le mot de Ricœur : ses sources littéraires, spirituelles, historiques et culturelles. Seule une démarche herméneutique en rend pleinement compte.

³⁹⁷ L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, p. 115.

5.8. En guise de synthèse : diverses interprétations du film

Tarkovski a eu lui-même conscience que son film pouvait être interprété de manière différente par les critiques et les spectateurs. Cette situation lui plaît et ne lui semble pas contradictoire du fait qu'une œuvre d'art trouve sa richesse dans son ambiguïté, et la multiplicité des sens, même opposés, qu'elle peut avoir. Ce serait plutôt l'indice de sa richesse. Fort de son statut de « parabole », comme il le dit lui-même, le film ouvre à toutes sortes de compréhensions différentes et d'hypothèses interprétatives. Chacun peut y trouver du sens.

Je me doutais bien que le film recevrait de nombreuses interprétations. Mais je n'ai fait aucun effort conscient pour laisser entrevoir certaines déductions, solutions ou conclusions, préférant abandonner le soin de celles-ci au spectateur. D'ailleurs, je suis tout à fait d'accord avec n'importe laquelle des interprétations faites par les spectateurs. C'est que le film a été spécialement conçu pour être analysé de diverses manières. Il me semble que le spectateur est capable d'interpréter par lui-même chacune des scènes du film, et de trouver des solutions personnelles à leurs enchaînements et à leurs contradictions³⁹⁸.

Examinons les différentes possibilités que nous discuterons à chaque fois en posant des questions explicites.

5.8.1. Dieu a-t-il exaucé la prière d'Alexandre ?

La première solution est d'ordre spirituel, et même chrétien, puisqu'Alexandre fait une prière, qui commence par le *Notre Père*. Il est normal alors d'attendre l'exaucement, et de voir dans le réveil d'Alexandre et son examen de la situation, l'exaucement de la prière : tout est, en effet, redevenu comme auparavant. On ne sait pas quand Alexandre se réveille (le jour d'avant la catastrophe, « hier » ?), lui-même ne le sait pas. On ne sait qu'une chose : la catastrophe nucléaire a été « effacée », ou, plus simplement, elle n'a jamais eu lieu. Le fait de ne pas savoir « quand » Alexandre se réveille peut laisser en suspens une solution qui ne soit pas pleinement satisfaisante. Qu'est-ce que Tarkovski en dit ?

Alexandre s'adresse à Dieu par la prière. Il rompt avec le passé et brûle ses vaisseaux pour s'interdire toute possibilité de retour en arrière. Il détruit son foyer, se sépare de son fils, qu'il aime pourtant

³⁹⁸ TS, p. 258.

au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence, enlevant toute valeur à la parole de ses contemporains. Les personnes religieuses pourront voir, dans son comportement après la prière, la réponse à la question que l'homme vient de lui adresser : qu'est-il nécessaire de faire pour éviter une catastrophe atomique ? Se retourner vers Dieu³⁹⁹.

Tarkovski ne dit pas qu'il s'agit de sa solution. Il va d'ailleurs attirer l'attention sur d'autres éléments du film par la suite. N'empêche qu'Alexandre est pour lui « l' élu de Dieu » tout comme, à divers titres, Otto, Petit Garçon et Maria.

Le fait que Dieu a entendu la requête d'Alexandre a des conséquences à la fois terribles et exaltantes. On peut trouver terrible, en effet, qu'Alexandre, fidèle à son serment, rompe de façon définitive avec le monde et les lois auxquelles il s'était plié toute sa vie. Il perd, ce faisant, non seulement sa famille, mais aussi toute sa capacité d'évaluation des normes morales, et c'est bien cela qui apparaît comme le plus terrible aux yeux de son entourage. Malgré cela, ou plus précisément à cause de cela, Alexandre incarne pour moi l' élu de Dieu. Cet homme ressent la menace des mécanismes destructeurs de la société contemporaine, qu'il voit glisser à grande allure vers un précipice⁴⁰⁰.

On peut affirmer par ailleurs que la prière a une place dans la vie du réalisateur, comme en témoigne son *Journal*. La nécessité de retourner vers Dieu est une affirmation que l'on retrouve ailleurs dans *le Temps Scellé*⁴⁰¹ et dans des interviews, surtout dans les dernières années de sa vie. Il y a chez le cinéaste une réelle prise en compte d'une menace pesant sur l'humanité. On peut donc considérer que cette solution est aussi celle de Tarkovski ; il nous a par ailleurs entretenu sur la genèse du scénario dont il voyait l'influence sur sa propre vie.

5.8.2. Maria a-t-elle sauvé le monde ?

La question pourrait se formuler autrement : est-ce « sa relation avec la servante Maria qui permet cet acte créateur qui refonde l'être »⁴⁰² ? Cette hypothèse est séduisante, mais une question se pose

³⁹⁹ TS, p. 258-259.

⁴⁰⁰ TS, p. 262.

⁴⁰¹ « Le vide spirituel, né de l'absence de ces vertus, devrait déjà, rien qu'en soi, nous faire réfléchir et nous arrêter. Mais pour cela l'homme doit comprendre par lui-même que son chemin dans la vie ne se mesure pas à l'aune humaine, qu'il repose entre les mains du Créateur et qu'il doit s'en remettre à Sa Volonté ». TS, p. 264.

⁴⁰² I. EVLAMPIEV, *La philosophie de Tarkovski*, p. 51.

naturellement à l'esprit : si la catastrophe nucléaire a vraiment lieu, et si Alexandre agit pour demander à Dieu de faire revenir le temps en arrière, quel sens a, dès lors, l'épisode d'Otto qui vient rencontrer Alexandre pour qu'il aille voir Maria, une « sorcière » afin que, par elle, tout revienne comme avant ? On sait déjà que cet épisode est l'épisode original du premier scénario que Tarkovski a élaboré, le noyau le plus ancien. On sait que la prière d'Alexandre a été écrite par la suite. Cette évolution concerne Tarkovski lui-même, qui, dans les derniers temps de sa vie devient de plus en plus explicite sur la nécessité de se tourner vers Dieu. Tel qu'on le voit, le film contient donc deux couches scénaristiques successives qui sont contradictoires si on considère que l'exaucement par Dieu de la prière contredit l'exaucement par Maria de la supplication d'Alexandre. Mais y a-t-il contradiction ? « Celles (NDLR : les personnes) intéressées par le surnaturel pourront trouver sans la scène avec la sorcière, Marie, la clef et l'explication de tout »⁴⁰³. Mais ne sommes-nous intéressés que par le surnaturel ?

Maria est-elle *vraiment* une sorcière, même dans le « bon sens » du terme ?⁴⁰⁴ La question ne se pose pratiquement pas. De la même manière que, dans ses films de science-fiction, Tarkovski efface tout ce qu'il peut d'éléments liés à un « genre » science-fiction, de même dans le film, le réalisateur efface tout effet spectaculaire qui pourrait effectivement faire penser que Maria a réellement des pouvoirs. Robinson a aussi remarqué cela. Il n'y a pas d'effets spéciaux (mis à part la lévitation) et donc aucune référence à un quelconque film fantastique ou d'épouvante.

Maria apparaît comme une femme ordinaire, elle n'a pas l'air d'avoir conscience de la catastrophe qui s'est abattue sur le monde. Elle ne fait rien pour changer la situation, elle ne comprend même pas la détresse d'Alexandre qu'elle attribue à un problème domestique. De plus, dans la maison de Maria, il y a plusieurs signes chrétiens qui contredisent qu'elle soit « une sorcière » même dans « le bon sens » (à moins qu'elle ne joue sur les deux tableaux) : il y a le titre d'un cantique sur une tapisserie au mur, au moins deux croix et des

⁴⁰³ TS, p. 259.

⁴⁰⁴ Tarkovski a fait confiance dans sa vie à des voyant(e)s, des guérisseuses, des mediums comme en témoigne son *Journal* et le début de *Miroir* : une femme prononce des « formules » sur un jeune garçon bègue, qui se met à parler correctement. On peut citer la célèbre parapsychologue Djouna (qui soigna Brejnev ! JO, p. 247 et note), qui soigna Tarkovski, ou Revik, le medium qui lui a fait entendre la voix de Boris Pasternak...

bougeoirs, un orgue qui n'est pas là par hasard. A côté de chez elle il y a une église en ruines. Maria n'exerce aucun pouvoir sur Alexandre ou sur le monde, ne prononce aucune formule, ne fait aucun geste magique, elle est juste « bizarre »⁴⁰⁵. Si elle a des pouvoirs paranormaux et mystiques, ils sont plutôt à relier avec la grande compassion qu'elle éprouve vis-à-vis de la détresse d'Alexandre, sentiment très chrétien par ailleurs.

La seule scène explicitement surnaturelle (ou poétique ?) est celle de la lévitation, qu'il est par ailleurs difficile de rapprocher d'une extase physique (en supposant qu'ils font l'amour comme certains l'appuient et comme le suggère le scénario littéraire). Si c'est le cas, elle perd alors en caractère surnaturel... à moins que les deux soient mêlés ? S'il s'agit d'une sorte de surnaturel extatique lié au paganisme⁴⁰⁶ (comme chez les prostituées sacrées du monde antique), on reste dans la confusion : quelle place cela peut-il avoir ici ? On ne voit pas non plus comment une telle scène exprimerait le pouvoir de quelqu'un sur le temps qui passe, à moins que la scène soit imaginée par Alexandre ? Qui pourrait d'ailleurs posséder un tel pouvoir : Tarkovski indique lui-même par la bouche d'Alexandre que ce n'est pas raisonnable. A moins que Tarkovski suggère que l'homme, à toute extrémité, est prêt à tout, y compris abandonner la raison ?

Reste un dernier problème de taille : comment Alexandre peut-il brûler sa maison, et exaucer ses promesses vis-à-vis de Dieu si, en fait, c'est Maria qui lui obtient le salut du monde ? De fait, la place de Dieu est absente dans le premier scénario, inutile, ou non encore envisagée, et Alexandre brûle la sorcière... Dans notre film, Alexandre ne promet rien à la femme, il menace juste de se tuer si elle ne l'exauce pas. Il n'y a pas d'indice que, pour Maria, il s'agit aussi d'un malheur couvrant toute l'humanité. Mais là on peut encore lire entre les lignes et penser que Maria ne dit rien par discrétion, qu'elle sait tout, s'adressant à Alexandre comme à l'ensemble des hommes...

⁴⁰⁵ Mais certains ont souligné que, parce qu'elle est une sorcière dans « le bon sens », il n'est pas nécessaire qu'elle soit affublée de caractéristiques négatives. Après tout, on peut penser que c'est Otto qui la voit, seul, de cette manière. Johnson et Petrie signalent qu'en russe, le mot « sorcière » a la même racine que le mot « connaître ». V. T. JOHNSON and G. PETRIE, *The Films of Tarkovsky, A visual fugue*, p. 178.

⁴⁰⁶ C. THEOBALD, *Pourquoi l'Église ? La dimension ecclésiale de la foi dans l'horizon du salut*. Voir les réflexions de Chantal DELSOL reprises par A. BORRAS, p. 243-250.

Une autre solution serait qu'il soit possible de considérer que Maria (et le messenger Otto) soit la réponse que Dieu lui envoie⁴⁰⁷, après un rêve prémonitoire où Alexandre entendait et cherchait d'où vient « la voix de la bergère ». Il lui donnerait alors une épreuve supplémentaire : passer la nuit avec elle. Mais on voit surgir tout de suite les contradictions : Dieu aurait-il pu lui demander cela (surtout si on considère que lui et Maria ont des rapports sexuels). Robinson explique de son côté que le simple fait de tromper sa femme peut heurter les sentiments chrétiens⁴⁰⁸. Il oublie la nuance qu'apporte Otto, et qui force Alexandre : « *Il n'y a pas d'autre solution* ». Ce à quoi, en retour, le chrétien peut rétorquer que la fin ne justifie pas les moyens... Mais on peut douter que Tarkovski ait construit le scénario autour de semblables problèmes. La difficulté n'est peut-être pas là : nous avons vu que Tarkovski n'a pas voulu filmer une scène de sexe⁴⁰⁹, mais évoquer autre chose.

Reste que le nom même de *Maria* peut être vu sous l'angle spirituel : après tout c'est aussi le prénom de la Vierge Marie. Or Maria vit seule de l'autre côté de l'île, elle est peut-être vierge, elle est humble et effacée... Une dernière possibilité, à suivre cette ligne-là, suggère tout simplement la force et la puissance de l'amour divin (Alexandre a perdu l'amour de sa femme, et le trouve en Maria), un amour qui a la puissance de sauver le monde. Tout pourrait se passer « dans la tête » d'Alexandre dans une lecture psychologisante, non contradictoire avec une lecture chrétienne, surtout si on considère qu'Alexandre ne s'éveille de son second rêve qu'au plan 100 (après la confusion des images Adélaïde/Maria). L'union d'Alexandre et de Maria deviendrait alors une « image » de l'amour entre Dieu et l'humanité, amour « fort comme la mort » de type nuptial comme certains passages chez Osée, ou du Cantique des cantiques l'indiquent. Cette voie, que nous avons déjà explorée en parlant de miséricorde et d'amour, est conciliable avec celle de la prière d'Alexandre.

Marie est aux antipodes d'Adélaïde. Employée de maison chez Alexandre, elle est modeste, timide, et jamais sûre d'elle-même. Il est inconcevable d'imaginer au début du film le moindre rapprochement possible entre elle et le maître de maison, tant leurs conditions sociales

⁴⁰⁷ De fait, piste envisagée par Tarkovski : « Dieu reconnaît aussi et appelle, dans une certaine mesure, d'autres personnages du film, Otto le facteur, par exemple... » TS, p. 262. Tarkovski mentionne aussi Maria et Petit Garçon.

⁴⁰⁸ J. M. ROBINSON, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, p. 498.

⁴⁰⁹ Voir plan 96.

semblent différentes. Mais une nuit les amène à se découvrir l'un l'autre, et Alexandre, bien entendu, ne peut plus vivre ensuite comme avant. Affronté à l'imminence de la catastrophe, il perçoit l'amour de cette femme comme un don de Dieu, la justification de tout son destin. Le miracle auquel il lui a été donné de participer transforme Alexandre⁴¹⁰.

5.8.3. *Alexandre a-t-il rêvé la catastrophe nucléaire ?*

Mettons, comme nous l'avons supposé, qu'Alexandre ait rêvé tout ce qui précède son dernier réveil, y compris la catastrophe nucléaire. On doit au moins envisager le début du rêve, dans ce cas, à partir du plan où Maria marche dans la campagne, plan autonome (plan 33), qui précède immédiatement les signes avant-coureurs de la catastrophe. On peut évidemment remonter plus haut encore, jusqu'au plan 10 éventuellement, mais on a vu la difficulté d'attribuer au rêve tous les plans qui se produisent à la maison, entre l'évanouissement d'Alexandre et le plan de Julia qui voit les verres trembler : tous ces plans ont une connotation diégétique.

Mettons que tout soit rêvé depuis le plan 33, voire 34. Il faut alors comprendre que dans ce « rêve », il y en a un *autre* suivi d'une phase de réveil... avant la visite d'Otto et son injonction à aller voir Maria. Ce n'est pas impossible, sauf que le moment de lévitation prélude à un autre rêve, bouleverse encore la perception de ce qui est rêvé ou non : dans un rêve, il y en a un autre, puis plus, puis de nouveau, on s'y perd.

Mais non : considérons qu'au plan 12, Alexandre feuillette réellement le livre d'icônes reçu de Victor, remis de son évanouissement. Le reste est diégétique jusqu'au rêve qui suit la prière d'Alexandre. L'ellipse temporelle entre l'évanouissement d'Alexandre, plan 10 et le plan 12 permet de supposer beaucoup de choses, mais pas que tout ce qui suit soit rêvé. Le plan 11, autonome, en NB, indique suffisamment à lui seul une image de rêve, qui ne se poursuit pas plus loin et ne sera repris qu'au plan 97, justement dans un rêve.

Et si le rêve commençait plus tard, dans une autre ellipse temporelle qui concerne Alexandre : entre le moment où il quitte la cuisine à la recherche de Petit Garçon et avant la catastrophe (en

⁴¹⁰ TS, p. 260.

supposant qu'elle soit rêvée) ? Il se serait endormi quelque part sans qu'on sache ni où ni quand, se réveillant à la fin du film. Hypothèse pratiquement absurde... On ne voit surtout pas l'intérêt d'un film dont le contenu essentiel serait dans un dialogue sur la fin du monde entre Otto et Alexandre (réel), un accident avec Petit Garçon (réel), puis un rêve qui comprend : le dialogue avec Victor et Adélaïde sur le théâtre, la visite d'Otto et son cadeau, l'histoire de la photo d'Otto (à la limite, oui) puis la catastrophe et sa solution, enfin le réveil. Mais encore faudrait-il qu'Alexandre considère ce long rêve pour la réalité, commettant l'irréparable : brûler sa maison, se murer dans le silence en se faisant prendre pour un fou (qu'il n'est pas), tout cela... pour rien finalement puisqu'il ne s'agissait que d'un rêve. Rien n'indique ailleurs qu'Alexandre prenne ses rêves pour la réalité, c'est le contraire : il souffre de la réalité et ne peut s'en extraire, d'autant que les *vraies* phases de rêves sont justement caractéristiques d'ambiguïté et de confusion. Le sacrifice final d'Alexandre ne vaut que s'il a vraiment cru, lui, à la réalité de la prière qu'il a dite dans un contexte de fin du monde, et de la nécessité qu'il a maintenant d'accomplir sa promesse. L'incompréhension de sa famille et de ses amis suggère aussi qu'il y a bien eu réversibilité du temps.

Essayons cependant de sauver ce type de proposition déjà fort mal en point. La dynamique sommeil/rêve peut nous inviter à envisager en effet l'exaucement par Dieu dans la phase de sommeil : Alexandre était inconscient, il n'a pas pu voir Dieu à l'œuvre, il a rêvé la rencontre avec Maria. On pourrait rejoindre ici tous les mystérieux sommeils bibliques et même la parabole dans Marc du grain qui pousse tout seul (cf. Mc 4, 26-29). Ces sommeils ont une incidence réelle sur la vie des personnages bibliques et influencent leurs comportements à leur réveil. On les appelle parfois des « songes », à la place de « rêves », pour signifier que Dieu leur a parlé et leur a enjoint telle ou telle action ou parole. Cela pourrait être le cas de la rencontre entre Alexandre et Maria, même si un nouveau problème se pose alors du statut des images de « rêve » qui suivent la lévitation avec elle... Et s'il n'a pas « rêvé » de la rencontre avec Maria, il a dormi dans ce cas avec elle, mais il se réveille de ce sommeil chez lui, sur le divan (lieu du premier réveil), et on retourne à la seconde hypothèse, celle d'un exaucement par elle ou par Dieu et elle, ou seulement Dieu.

5.8.4. *Alexandre a-t-il imaginé la catastrophe nucléaire ?*

Une dernière possibilité concédée au spectateur par Tarkovski serait qu'Alexandre aurait imaginé la catastrophe : en fait elle n'aurait jamais eu lieu. Nous avons déjà longuement discuté de la place des rêves dans le film, à distinguer d'une réalité plus ou moins perméable à ces mouvements de l'esprit. Il reste encore à s'interroger sur le caractère imaginaire de l'expérience d'Alexandre.

Il y aura aussi certainement des gens pour qui tout ce que l'on voit dans le film, n'est que le fruit de l'imagination d'un original, d'un fou, puisqu'en fait il n'y a pas de guerre nucléaire⁴¹¹.

Le problème d'une telle idée est qu'elle ne tient que sur le dernier réveil d'Alexandre, lorsque tout est redevenu comme avant. Il faudrait alors concevoir un Alexandre réellement fou, et nous avons vu que si Alexandre a les apparences de la folie, il ne l'est pas vraiment, et que son comportement obéit (il n'y a que le spectateur qui le sache *vraiment* justement, ayant entendu la prière d'Alexandre) à des mobiles spirituels : il a promis à Dieu de brûler sa maison... pour sauver le monde, donc pas de manière inutile ou gratuite, ou dans un accès schizophrénique. Comme Dieu l'a exaucé, il respecte la promesse qu'il a faite à Dieu, même si celle-ci paraît insensée. Mais on se rappelle qu'elle n'est que réponse à la destruction de la « maison » du monde entier, ce qui est objectivement plus fou encore. Les autres personnages ne peuvent absolument pas comprendre ce qui lui arrive puisqu'il décide, en plus, de garder le silence... Cette hypothèse, celle qui consiste à faire de la catastrophe et de tout ce qui suit, un rêve ou un produit de l'imagination d'Alexandre est celle qui tient le moins bien la route. Mais en déplaçant légèrement la question, elle trouve tout de même une grande vigueur, parce qu'elle sous-tend la réalisation du film tout entier. Mais avant d'aborder cela, soulignons l'idée que l'imagination n'a pas, dans la bouche de Tarkovski, une connotation négative, comme notre culture se plaît parfois à le penser, opposant réalité et imagination.

Pour lui (Ndlr : Otto), pour le jeune fils d'Alexandre, et pour Marie la servante, le monde est rempli de mystères insondables. Ils ne vivent pas dans le monde réel mais dans celui de leur imagination. Tout ce

⁴¹¹ TS, p. 259.

qu'ils font est fondamentalement différent des types de comportements dits "normaux"⁴¹².

On pourrait alors aisément conclure ceci : puisque l'imagination et la création artistique, qui repose en bonne partie sur l'imaginaire, ouvrent à l'esprit des possibles qu'il est chargé de sonder pour son propre bien moral et spirituel, alors on peut considérer que tout le film, produit de l'imagination du réalisateur, est censé nous interroger sur la possibilité d'une guerre nucléaire et de ses conséquences. Serait-il fou alors de penser qu'une telle situation poserait la question de Dieu dans toute son acuité, et que l'homme ne pourrait que trouver dans le mystère de l'amour la voie nécessaire d'une fraternité comme réponse à une telle horreur ? Mais combien faudrait-il de malheurs pour que le monde entier se tourne vers une telle possibilité ? Si Alexandre n'a pas imaginé la catastrophe nucléaire (ce qui enlèverait tout crédit à la gravité du film) sans que cela empêche le spectateur d'imaginer une telle situation, une question se pose : que ferions-nous de nos rêves s'ils étaient, de manière récurrente, apocalyptiques ?

5.8.5. *Le temps est-il « réellement » revenu en arrière ?*

Reste une question épineuse quelle que soit l'interprétation : quand Alexandre se réveille au plan 100, le temps est-il revenu en arrière ? Quel jour sommes-nous ? Avant que la catastrophe se produise ? Si c'est le matin même du jour qui a précédé celle-ci, pourquoi Victor est-il déjà là ? Il devait normalement arriver en voiture avec Adélaïde après avoir « échappé à ses malades ». Alexandre s'est-il réveillé plus tard ? Mais alors quand a-t-il planté l'arbre avec son fils ? Quand le groupe se dirige vers l'arbre, suite à la demande d'Alexandre, Otto rejoint-il le groupe près de l'arbre planté ?⁴¹³ A moins qu'il s'agisse du jour *suivant* mais alors comment le temps est-il revenu en arrière, de quelle réversibilité parle-t-on ? N'oublions pas le revolver de Victor qu'il remet à sa place, l'ayant donc emprunté pendant la nuit. Même Alexandre ne sait pas (cf. le billet), et Tarkovski ne donne aucune indication sur le moment précis où le temps serait revenu en arrière. Probablement que la question ne l'intéresse pas vraiment. Tout se passe comme si une nuit avait

⁴¹² TS, p. 263.

⁴¹³ Il accourt en fait, au moment de l'incendie, un peu après le groupe. On peut toujours argumenter qu'il apportait, en fait, le télégramme de la veille, mais on peut en douter. Par ailleurs, les autres ont-ils rejoint Petit Garçon avant d'accourir vers la maison en feu ?

effectivement eu lieu après le jour où Alexandre planta l'arbre, de laquelle Alexandre s'éveille troublé, sauf que pour lui, un autre jour et une autre nuit ont existé avant son réveil. Pendant ce temps-là, c'est comme si *le temps s'était écoulé pour les autres personnages aussi...* Ou bien, c'est comme si une gigantesque ellipse temporelle avait pris place quelque part entre son évanouissement⁴¹⁴ et la première rencontre de Maria, et son réveil, dont le spectateur aurait percé le secret avec la complicité du réalisateur. Les autres personnages auraient passé la soirée puis la nuit normalement, sans se douter de rien, tous endormis... tandis qu'Alexandre tentait de sauver le monde.

Comment cela se jouerait-il dans la conscience d'Alexandre ? Si la vie est redevenue « normale », on peut penser que la catastrophe a eu lieu pour lui seulement – dans un autre monde et un autre temps, qui n'existe plus et qui peut faire penser au rêve ou à l'imagination, mais plus sûrement au souvenir – réalité qui n'existe pour personne d'autre... On peut aussi penser qu'une réalité a été coupée du temps et de l'histoire. Prenons la comparaison du cinéma : le négatif du film a été coupé à un moment et un autre film aurait été collé dans le trou temporel laissé là. Une autre histoire, un autre monde avait commencé à être. Puis, par la prière d'Alexandre, puisqu'on peut revoir le film indéfiniment, ce morceau de film a été coupé, en remontant plus haut, avant le premier passage des avions à réaction. Et ne reste plus que le problème du raccord, c'est-à-dire d'un « noir » qui permet de joindre deux temporalités⁴¹⁵ comme pourrait l'indiquer le plan 100.

Quant Alexandre se réveille, « les autres » pensent qu'il « dort toujours », sauf les trois personnages qui vivent dans leur propre temporalité : Otto, Petit Garçon et Maria qui ne sont justement pas là. Dans le film, Alexandre se déplace en secret, incognito, revêtu de son *haori* portant le yin et le yang⁴¹⁶, signe de l'équilibre à retrouver : est-ce lui qui met le feu à la maison, ou son double, son esprit, son fantôme ? Si c'est lui, est-il conscient de ce qu'il fait ?

⁴¹⁴ L'argument s'appuie sur la première image de rêve, plan 11 qui est déjà apocalyptique ; donc il faudrait que ce soit juste avant celle-là : au moment de l'évanouissement, plan 10. Pure hypothèse bien sûr.

⁴¹⁵ On se rappelle la dernière phrase du *Journal* de Tarkovski, avant qu'il ne meure : « Le négatif, coupé à maints endroits, on ne sait pourquoi », JO, p. 559.

⁴¹⁶ Certains auteurs explorent la dimension du taoïsme à partir de cette indication. Tarkovski utiliserait des images du Tao et du Christ s'expliquant les unes les autres. Voir : M. B. LARSSON et S. HAMMAR, *Människan som kristusikon i Tarkovskijs Offret*, p. 113-137.

Dans quelle temporalité « vit » Alexandre, lui qui a vécu une part de temps et d'histoire qui n'a jamais été vécue par les autres ?

On peut dès lors se poser encore une autre question : Alexandre représenterait-il paradoxalement l'homme du futur, celui qui réussit à accomplir son destin tandis que les autres restent dans « leur » époque sans spiritualité, sans pouvoir se projeter dans l'avenir (sauf Victor qui compte partir en Australie) ? Alexandre a-t-il vécu d'une grâce *prévenante* de Dieu afin de « bifurquer » temporellement, et par là, changer sa vie et sauver un monde qui se perdait, en l'entraînant avec lui sur une autre voie ?⁴¹⁷ L'incendie et la perte de repères dans le déplacement d'Alexandre pourrait l'indiquer pendant le plan 116. Son comportement a un caractère apparemment absurde : celui d'un homme qui sait ce qui peut advenir si rien n'est fait, si rien ne se passe. Il faut qu'un rituel ait lieu, chose évoquée au début du film (plan un), qui déjoue la fatalité d'un destin inéluctable, et qu'ainsi le monde soit sauvé. Alexandre serait donc revenu en arrière *pour* sauver le monde, ayant été exaucé dans un futur maintenant inaccessible. Le désarroi des autres personnages montrerait aussi leur incapacité de comprendre non seulement le monde d'Alexandre mais aussi le leur.

Mais depuis le début, je voulais attirer l'émotion du spectateur sur le comportement, à première vue absurde, d'un individu qui considère que tout ce qui n'est pas indispensable à la vie, tout ce qui n'a pas de valeur spirituelle, est un péché. Je veux parler de la nouvelle vie d'Alexandre, qui se déroule avec une vision du temps déformée dans sa conscience⁴¹⁸.

5.8.6. *La vision de Tarkovski sur le film*

On pourrait penser avoir épuisé toutes les possibilités, mais Tarkovski attire notre attention sur un « axe » central dans le film : celui de l'arbre que plantent Alexandre et Petit Garçon. Un arbre que nous avons longuement contemplé pendant le générique en regardant le tableau de Léonard. Cet arbre suppose une croissance spirituelle, celle de la foi. C'est cette vision du monde qui finalement triomphe chez Alexandre, quelle que soit la réalité supposée. C'est elle qui est à l'œuvre aussi chez Victor. Et si le réalisateur nous a fait pénétrer le

⁴¹⁷ L'idée qu'il existerait des mondes parallèles existant à partir de choix différents que feraient les hommes se trouve dans la série télé *Fringe* (2008-2012) par exemple. Elle remet en cause l'idée de la liberté et de l'unicité du monde, ce qui n'est pas le cas de Tarkovski.

⁴¹⁸ TS, p. 262

monde intime d'Alexandre et de ses rêves, de ses espoirs et de ses angoisses, une chose est sûre, c'est que finalement, tout revient dans l'ordre : l'espoir et la confiance ont dominé sur le chaos. Seule la destruction de la maison, le silence d'Alexandre et le fait qu'il soit emmené en ambulance fait « tache » au parfait *Happy End*. Sauf que ce n'est pas ce que cherche Tarkovski.

L'interprétation est secondaire pour Tarkovski face à l'existence du film lui-même, à l'œuvre d'art : le film est achevé, et, en soi, il s'agit déjà d'un petit miracle. L'arbre joue donc, dans la vision de Tarkovski, un rôle qui éclipse les autres considérations : il était essentiel que les personnages progressent dans leur destinée et parviennent à un certain but.

La réalité montrée dans le film diffère en fait sensiblement de toutes ces suppositions. La première scène (la plantation de l'arbre) et la dernière (l'arrosage de l'arbre desséché, pour moi symbole de la foi même) sont les deux repères entre lesquels les événements se développent dans une dynamique sans cesse croissante. Alexandre n'est pas le seul, en effet, à prouver à la conclusion du film sa juste vision des choses et sa supériorité⁴¹⁹. Le docteur lui-même, qui nous était apparu comme un peu fruste, plein de santé et dévoué comme un esclave à la famille d'Alexandre, se transforme dans les deux dernières scènes du film, au point de pouvoir ressentir l'atmosphère empoisonnée, mortelle, qui règne dans cette famille. Et il se révèle non seulement capable d'exprimer son point de vue, mais de se révolter contre ce qui lui est devenu odieux : il prend la décision (du moins à un certain moment) d'émigrer en Australie⁴²⁰.

Mais la catastrophe atomique alors ? Était-elle pure vue de l'esprit ? Pour Tarkovski, Adélaïde « souffre de son manque de spiritualité, mais en même temps elle tire de sa souffrance une puissance de destruction aussi incontrôlable qu'une déflagration atomique »⁴²¹. C'est elle qui entretient cette atmosphère empoisonnée dans la maison, dont les deux hommes ont à se libérer. Lorsque le Premier ministre annonce à ses concitoyens la guerre atomique, Adélaïde « explose » et provoque un véritable chaos autour d'elle. D'intérieure et cachée qu'elle était, la crise devient extérieure. Victor et Alexandre, pour se préserver et pour préserver le monde, finiront

⁴¹⁹ Parce que comme Tarkovski l'a dit, il agit, contrairement à Domenico (bien que celui-ci s'immole par le feu). Ce qui suppose qu'une catastrophe a réellement eu lieu, ou que, seulement sa possibilité, et son pressentiment (rêves), suffise au sacrifice qu'il consent. TS, p. 257.

⁴²⁰ TS, p. 259.

⁴²¹ TS, p. 260.

par partir, l'un pour l'Australie, l'autre pour l'hôpital, laissant une Adélaïde dégonflée comme une baudruche devant la maison qui brûle et face à son destin, seule.

Dans *le Temps Scellé* et dans son *Journal*, Tarkovski parle alors de la catastrophe réelle cette fois, de la maison qui a brûlé alors que la caméra s'est bloquée et qu'il n'a pu filmer la scène en entier, comme s'il s'agissait d'une scène interdite, compromettant tout le sens du film, son existence même. Le film est aussi dans sa genèse la parabole d'une catastrophe évitée de justesse, grâce à un sursaut de dernière minute, comme si des liens mystérieux, comme le pressentait le réalisateur, s'étaient noués entre la réalité du tournage, et la fiction du film.

L'épisode *du véritable incendie* montre les deux aspects du film, la catastrophe et la réversibilité du temps. Le premier incendie, catastrophique, a compromis le film. Une solution financière a été trouvée et on a pu refaire la maison à l'identique, *comme si rien ne s'était passé*. Une restauration a eu lieu. La vraie catastrophe aurait consisté en ce que les producteurs et Tarkovski ne croient plus dans le film, et se contentent d'une scène d'incendie ratée. L'événement souligne à lui seul que le film de Tarkovski n'est pas seulement une fiction : il a mobilisé des « Alexandre » qui ont trouvé la force de prier (on voit Tarkovski prier ou à tout le moins se concentrer juste avant la seconde prise) et d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes pour éviter que le chaos et le cauchemar aient le dernier mot.

5.9. Une conversation sans fin (le dispositif énonciatif)⁴²²

5.9.1. *L'invitation au dialogue*

Tarkovski a conçu le film comme un dialogue avec le spectateur, jusqu'au silence définitif d'Alexandre, mis en scène de façon consciente et volontaire. Le temps, comme l'indique le premier plan, est celui d'une lente conversation à laquelle le spectateur est convié comme témoin, même s'il s'agit d'un prétexte pour Tarkovski au « dévoilement des pensées » (ce dont le spectateur a le choix de ne pas être dupe), comme on le voit clairement dans les monologues d'Alexandre avec son fils. Dès le premier plan, le spectateur est invité à une promenade sur une île dont on voit l'horizon à perte de vue, une

⁴²² Voir aussi : *Le réalisateur à la recherche du spectateur* ; TS, p. 193 à 206.

promenade avec un facteur et un philosophe, sortes d'Hermès et de Zeus qui devisent sur le temps. Le spectateur peut se sentir plus d'acointances avec Petit Garçon, qui, comme lui, est muet, et joue, non concerné (a priori) par ces conversations d'adultes.

Tarkovski est conscient de la lassitude que les réflexions d'Alexandre peuvent avoir sur le spectateur, pas nécessairement intéressé par la question de *l'Éternel retour*, ou de la signification du nain dans *Zarathoustra* de Nietzsche, ou même celle de savoir si la civilisation court à sa perte. Alexandre lui-même se lasse de ses propres monologues interminables, de ces discussions sans fin qui semblent n'avoir aucune prise avec la réalité ni induire une quelconque action. Mais ces conversations manifestent surtout la conscience d'un problème dramatique qui touche l'ensemble de la civilisation.

Mon film (*Le Sacrifice*) ne prétend pas soutenir, ou renverser, tel ou tel phénomène particulier de la pensée contemporaine, ni même attaquer un mode de vie. Mon but principal a été de poser, dans toute leur nudité, les questions fondamentales de notre vie sur terre, et de convier le spectateur à retrouver les sources enfouies et taries de notre propre existence. Les films, les images ne sont pas moins capables de le faire que les mots, surtout à une époque où ceux-ci ont perdu leur sens magique et incantatoire, où le langage pour Alexandre n'est plus qu'un simple bavardage vide de toute signification. Nous étouffons dans un trop plein d'informations et, en même temps, les messages essentiels, capables de transformer notre vie, n'atteignent plus notre conscience⁴²³.

L'impuissance à faire face à ce problème fait du spectateur le témoin de sa propre impuissance, une impuissance relayée par Alexandre jusqu'au moment de la catastrophe, et par d'autres personnages dits « faibles », comme les employées de maison (Julia, Maria). Victor prend conscience du ridicule de sa situation vis-à-vis d'Adélaïde, ce qui demande une réaction énergique, tandis qu'Otto croit en des forces supérieures, mais se contente de les étudier, ce qui ne l'empêche pas d'être à ses heures une sorte de nihiliste et peut-être l'envoyé de Dieu.

⁴²³ TS, p. 264.

D'une certaine manière Tarkovski invite le spectateur à regarder le film par les yeux d'un enfant (*infans*⁴²⁴). Le spectateur doit retrouver la parole dans un monde qui la lui ôte, et incarner un changement d'état esprit pour faire face à la responsabilité collective du salut du genre humain. Cette parole ne peut être que poétique et spirituelle, assumant la question du sens de la vie.

5.9.2. *Le miroir, interpellation directe du spectateur*

Il y a deux plans où les personnages font directement face à la caméra, interpellant le spectateur. Dans le premier cas, il s'agit de Maria (plan 21) qui répète les instructions reçues d'Adélaïde : posture servile indiquant le travers (y compris spectatorial : il s'agit de ne pas rester passif devant le film non plus) dans lequel risque de sombrer l'homme moderne par la dégradation spirituelle de son être devant les exigences du monde matériel⁴²⁵.

Dans le second cas, c'est Adélaïde elle-même qui regarde l'objectif (plan 106) au moment où elle apprend que Victor va partir en Australie. Comment affronter la position courageuse d'un Victor et même plus tard de son mari quand « on a tout » : maison, mari, enfant, amour, tout en étant secrètement malheureuse, mais d'un malheur enfoui dans une âme endormie (plan 52). Rappelons-nous l'autre Adélaïde qui a l'impression de sortir d'un rêve à la faveur de la catastrophe atomique. Ce « sommeil de l'âme » masque en réalité un asservissement et une angoisse profonde : celle de se défaire des liens matériels et de leur sécurité, ou du moins de ne pas s'y laisser asservir, au profit de liens spirituels exprimant la vulnérabilité et la vérité de la

⁴²⁴ « Du latin *infans*, à l'accusatif *infantem*, "qui ne parle pas", de *in-*, préf. négatif, et *fari*, "parler", mot désignant d'abord "l'enfant en bas âge" puis "le jeune enfant"... A. REY (dir.), *Le grand Robert de la langue française*, p. 2132. En effet, dans le cas de Petit Garçon, comme dans celui du spectateur, l'enfant est empêché de parler. Tous deux sont cachés, durant la plus grande partie du film, dans une sorte d'arrière-plan : sommeil pour Petit Garçon et disparition de l'écran, dont il ne faut pas le réveiller, et hypnose du spectateur. « Le public de cinéma serait lui aussi capté et captivé par l'image lumineuse projetée, le dépossédant momentanément de son Moi conscient pour le précipiter dans un état de sous-motricité propice à l'évasion dans l'imaginaire, voire dans la transe ». M. BERTON, *Hypnose*, p. 356. Mais les films de Tarkovski tentent de faire résister le spectateur au jeu enchanteur du cinéma hypnotique en le conviant à vivre avec lui *le temps retrouvé*, à se donner du temps pour éveiller la vie intérieure. L'identification aux personnages faibles n'occulte donc pas la faiblesse du spectateur et sa position passive, mais la requiert. En le nourrissant d'images, Tarkovski l'invite à se lever et à vivre dans la vérité de son être.

⁴²⁵ TS, p. 264.

condition humaine (plan 109). On sait que les rêves peuvent être l'échappée des vérités enfouies et refoulées.

Il arrive dans quelques cas qu'Alexandre regarde le spectateur à travers le miroir posé près de la chaîne hi-fi dans l'armoire de son bureau. L'instant est très furtif et se remarque à peine. Les deux fois où cela se passe (plans 38 et 101), on songe à la dramaturgie de ce geste, qui ferme un son pour écouter la voix de la télévision, voix qui annonce la catastrophe – c'est l'extinction de tout ce qui a rapport à la beauté et qui laisse place à l'horreur de la guerre et à la terreur bestiale qui l'accompagne. Au sortir de son rêve (plan 101), Alexandre va une fois encore éteindre la chaîne hi-fi – allumée dans l'ellipse temporelle par Marta – mais cette fois pour se concentrer sur le fait, l'événement qui requiert toute son attention : le monde est-il sauvé ?

Enfin, quand Alexandre rallumera une dernière fois les appareils (plan 113), la flûte japonaise se mettra à jouer de façon solennelle, et indiquera que le dernier acte va se dérouler. Là encore, Alexandre et Tarkovski par lui, ausculte la « capacité d'identification » du spectateur : pourra-il le moment venu jouer le rôle qui est le sien et prendre ses responsabilités dans une culture qui n'attend de lui que le jeu économique du don, de l'échange et de la consommation ?

Vient alors une nouvelle surprise : Petit Garçon retrouve la parole. On songe qu'il serait lui-même « verbe fait chair » retrouvant la parole perdue... Il ne s'agit plus de parler pour ne rien dire. Le film terminé, il s'agit d'en parler, de l'interpréter, de combler tous les silences par de longs moments de réflexion où chacun pourra enrichir le sens de sa propre vie⁴²⁶.

5.9.3. *Leonardo, l'autre magicien de l'image*

Mais il faut peut-être se rappeler que Tarkovski lui-même a fait face à une image comme il y invite les spectateurs face à son film : celle du tableau de Léonard. Le film n'est cependant pas la transposition du tableau, celui-ci apporte seulement une clé, une clé qui littéralement ouvre le film. Dans *Le Sacrifice*, dès le départ, il y a

⁴²⁶ C'est ainsi que Tarkovski a reçu de nombreuses réactions de la part de spectateurs après *Miroir*, une expérience qui l'a encouragé à continuer à réaliser des films au contraire des commentaires des autorités du Goskino. Heureusement pour nous, il a persévéré, et *Stalker*, puis *Nostalghia* et enfin *le Sacrifice* ces trois films évoquant la fin d'un ou du monde, ont quand même vu le jour, comme si chacun d'entre eux aurait pu être le dernier.

le génie du peintre, il y a la spiritualité : pourquoi a-t-elle disparu au cours du temps, et quelles pourraient en être les conséquences ?

Le geste du mage, qui offre « sans cesse », suspendu, l'encens au Christ, jusqu'au Jugement dernier, y invite. L'art est une forme d'incarnation de l'imaginaire : « L'art est un songe qui a pris chair », dit Pavel Florensky (1882-1937), parole que Tarkovski cite dans son *Journal*⁴²⁷. Et il prend chair dans la salle de cinéma, c'est-à-dire dans la salle obscure où se sont réunis quelques appelés, quelques mages, comme dans le mythe platonicien de la caverne, pour apercevoir ce qui peut bien se passer au-delà du miroir ou du voile, ou de l'écran, au-delà de soi et du monde, à voir si Dieu fait signe à l'homme hors de son obscurité.

CONCLUSIONS

L'œuvre de Tarkovski a de multiples facettes qui ne sont pas forcément conciliables, mais qui toutes invitent à comprendre la complexité du monde intérieur de l'homme et de l'univers qu'il habite, en interaction constante. De nombreuses énigmes subsistent, dont Tarkovski assume le caractère inexplicable. « *Le monde est inconnaissable* », pense-t-il. Le paradoxe est que, précisément, l'affrontement à l'incognoscibilité du monde soulève toutes sortes d'hypothèses et de théories qui s'accumulent. Face à un monde moderne qui tend à privilégier « une pensée unique » rationnelle, Tarkovski cherche plutôt à maintenir une vision plurivoque, polysémique du monde et de l'homme où l'interprétation ne peut jamais se clore sur elle-même. Le rôle de la folie, par exemple, est ainsi de maintenir ouverte une brèche sur d'autres mondes possibles hors de ce qu'une certaine raison admet. Cette posture refuse les dictats d'une quête du bonheur purement matérialiste. La spiritualité, sœur de la folie, approfondit encore le sillon en désignant les « êtres faibles » comme les véritables porteurs d'espérance parce qu'ils montrent en quoi le monde doit encore évoluer. Tarkovski nous montre ainsi que les ressources poétiques du cinéma ne consistent pas tant à faire rêver, qu'à penser autrement la réalité, comme un jardin rempli de beauté où l'homme et la femme ont à retrouver leur image

⁴²⁷ JO, p. 548.

de créatures de Dieu. Le tour de force du réalisateur est de nous le montrer dans ses films plutôt que d'en faire une simple théorie.

Le Sacrifice, à cet égard, se distingue de tous ses autres films. Face au concept-limite de la « réversibilité du temps », le réalisateur invite à « un retour sur soi » (autre que le repli sur soi), à la mémoire des causalités qui fondent la responsabilité humaine devant l'avenir de la civilisation. L'âge atomique, qui pose la possibilité d'un anéantissement de l'espèce humaine à cause de rivalités entre États – liées elles-mêmes à des interprétations diverses du pouvoir, du territoire, de la culture ou de la religion – met l'humanité au pied du mur concernant la question de la coexistence de visions différentes du monde et de la vie humaine. Tarkovski prend le parti du caractère irréconciliable de ces visions, privilégiant donc la diversité et la coexistence pacifique, tout en indiquant des points de convergence. Le retour à la prière, le caractère central de l'amour qui surpasse la connaissance et toutes les « frontières » que la pensée s'ingénie à poser entre les individus, la culture du sens de la beauté et de la vérité (y compris dans la nature), pourraient en être les éléments principaux. Chacun porte en soi le monde entier, et l'idéal de ce qu'il devrait être, à l'image d'Alexandre, capable de le sauver de son anéantissement par l'offrande de lui-même. Explorons maintenant les enjeux théologiques que suscite, involontairement peut-être, la démarche tarkovskienne.

CHAPITRE 6

ENJEUX THÉOLOGIQUES

Un certain nombre d'enjeux théologiques émergent d'une confrontation à l'œuvre de Tarkovski. En guise de réflexion préliminaire, nous nous sommes posé la question du rapport entre art cinématographique et théologie, essayant d'articuler en particulier *pensée* et *sensibilité* dans le cadre de la théologie pratique. En élaborant ce chapitre, nous avons conscience qu'il y a d'autres manières de travailler théologiquement et que les réflexions proposées ici sont avant tout exploratoires. Nous pensons aussi que la théologie ne perd rien à se confronter aux pensées issues de la culture et de leurs expressions artistiques, au contraire ; elle peut y trouver un stimulant qui aliment ses propres recherches, voire même se laisser déplacer dans ses interrogations en « écoutant » des expériences inédites. Par ailleurs, un certain nombre de motifs apocalyptiques apparaissent de façon évidente dans l'œuvre du cinéaste. *Le Sacrifice* en particulier évoque la crise spirituelle que traverse le monde contemporain. Une telle traversée bouleverse aussi la représentation de Dieu et les efforts d'intelligibilité de la *Ratio*, confrontée ici à une double limite : celle de son propre discours, et celle de la temporalité dans laquelle elle s'exerce. Enfin, *Le Logos johannique*, en qui la foi voit la personne du Christ, invite le théologien à ne pas s'inquiéter uniquement de la crédibilité de son discours, mais aussi de son amabilité : le réalisateur, nous l'avons vu, évoque le don de soi par amour comme élément salvateur de l'humanité.

6.1. Art cinématographique et théologie

L'art cinématographique et la théologie entretiennent des liens qui sont de plus en plus nourris et qui méritent d'être évoqués au moment où nous entrons dans ce chapitre, soit en direction de l'exégèse (notion de figure), soit en direction d'une théorie de l'image qui prend en compte la ressemblance/dissemblance à partir de l'incarnation du Christ à la fois homme et Dieu. Delà les discussions récentes sur les aspects iconoclastes ou aniconiques du cinéma. Nous suivrons plus particulièrement Marion Poirson-Dechonne et Marie-José Mondzain.

6.1.1. *Figurabilité, icône et théologie*

Les pensées figurales de l'image puisent volontiers dans un arrière-fond culturel déjà exploré par les penseurs chrétiens de la figure, et par ceux de l'icône, comme nous l'avons déjà évoqué¹. A la critique de la représentation (R. Barthes), il faut joindre celle de la ressemblance (Didi-Huberman). La réflexion contemporaine sur la dimension iconale d'un film, à laquelle l'œuvre de Tarkovski se prête jusqu'à un certain point, ne renvoie pas forcément à un invisible, dont les signes, ou la figure serait présente à l'image. Elle peut aussi, et au contraire, insister sur la « vacuité » qui se marque dans l'icône elle-même en la transportant au cinéma, c'est-à-dire à l'écart entre l'icône et le personnage figuré. Ainsi pouvons-nous comprendre que la dissemblance dit justement l'évidement de « Dieu » par lui-même : « La figure du divin doit se donner comme une forme informe, une figure qui porte en elle l'infigurable, ou plutôt une figure qui sort d'elle-même, s'extrait de la ressemblance, évide en elle tout lieu où l'on pourrait saisir une signification univoque »².

Pourtant, dans l'icône, « c'est l'hypostase elle-même qu'on peut voir dans l'icône de celui qui est peint »³ ou : « L'image est réelle similitude, l'icône est temporelle ressemblance »⁴. M.-J. Mondzain va-t-elle dans le même sens lorsqu'elle écrit : « L'image n'est pas affaire de transcendance théologique, mais affaire d'homme construisant des regards dans leur relation avec une double infigurabilité, celle de Dieu et celle de la mort »⁵ ? Que reste-t-il alors de l'économie, au sens des pères, c'est-à-dire un chemin qui tente de penser les conditions de l'hypostase, et non seulement son évidement, mais aussi sa présence et « figurabilité » dans le Christ, entré dans le monde, ce qui justifie sa « représentation » (avec les limites d'une vraie ressemblance) hypostatique ? Si pour Tarkovski, l'art est tendu vers l'absolu, « Accepter l'économie, c'est faire le deuil de l'absolu »⁶ pour M.-J. Mondzain. Mais de quel absolu parle-t-on ? Certes pas au sens hégélien ; la question du signe, et de son irruption dans le monde visible, ou même celle du symbole, qui tranche avec le risque d'une

¹ Voir 3.1.8.

² D. HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, p. 86.

³ M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, Economie*, p. 15.

⁴ L. OUSPENSKY, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, p. 12.

⁵ M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, p. 40.

⁶ M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, p. 40.

dispersion épistémologique du sens du signe lui-même, bref la question finalement de la figurabilité (en reprenant les conditions temporelles) demeure posée. Que reste-t-il du mouvement d'incarnation que nous avons longuement pensé, au regard d'un « presque rien » qui serait « institutionnalisé », comme le suggère B. Girard commentant Didi-Huberman ? N'est-ce pas plutôt l'aveu que, de Dieu, on ne peut rien dire de décisif à travers les œuvres d'art, ou évoquer seulement le signe d'une présence qui se retire tout aussitôt si on suit la pensée figurale (celle-ci échappant toujours à quelque mise en forme) ? Ou alors faut-il penser que l'art porte le privilège, mieux que le discours, de faire éprouver, par l'émotion et la sensation une présence mystérieuse qui donne sens, c'est-à-dire évoque une figure insaisissable, pensée qui fait partie de la tradition théologique ? Cette difficulté de trancher explique peut-être la raison pour laquelle F. Damour voit chez M.-J. Mondzain :

une tentative d'arracher l'icône à l'Église et de constituer par la forme même du film comme une assemblée libre, de sujets parlant et désirant partager un monde, autrement dit de refaire l'Église (mais une Église sans Dieu...). L'icône, chez elle, est pure forme, structure de la vision, de la pensée sans doute, je ne sais trop, mais en tout cas elle est une démarche intellectuelle qui peut s'exporter hors de toute considération théologique. D'ailleurs, elle qualifie le cinéma de Tarkovski d'*anthropogène*, l'opposant à un cinéma religieux ou spirituel (là encore l'opposition est en soi plus significative de la pensée de M.-J. Mondzain que de Tarkovski lui-même⁷).

Quelle que soit la justesse avec laquelle F. Damour a perçu la pensée de M.-J. Mondzain⁸, celui-ci souligne encore que dans « l'analyse développée par la professeur de philosophie, le statut de l'artiste, démiurge ou serviteur n'est pas clarifié ». Tarkovski, nous le savons, le clarifie⁹ et nous éclaire par la même occasion sur le sens de sa démarche peut-être pour ne pas laisser d'équivoque sur son approche.

De notre côté, nous avons toujours voulu maintenir le lien au « réel » ou « littéral », à « l'histoire », y compris celle d'un auteur, de la genèse historique d'une œuvre, pour éviter de retirer le film du

⁷ F. DAMOUR, *L'épreuve stalker*, p. 106.

⁸ Nous ne sommes pas tout à fait sûrs que l'auteur ne repense pas *autrement* la présence de Dieu dans l'icône comme un jeu de regards ; entre quelqu'un qui s'est retiré (Dieu) et celui qui regarde l'icône, sinon comment pourrait-il y avoir encore « commerce des regards », comment l'icône traduit-elle le fait que celui qui regarde *est regardé* ?

⁹ Voir 1.3.2.3.

terreau dont il est issu et de ceux à qui il s'adresse. Même si les personnages d'un film conservent, grâce à l'image, une existence propre indépendamment des acteurs et apparaissent comme des fantômes, il ne viendrait à la pensée de personne – c'est ce qui fait la « magie » du cinéma –, de les confondre avec de la peinture. La dimension magique expérimente une capacité, un pouvoir qui peut bien entendu être soumis à une idéologie et qui interroge sur les phénomènes humains en amont ou en aval du visionnage du film. Metz rappelle cependant que le spectateur n'est pas si naïf ou dupe qu'on pourrait le croire.

Nouer un lien entre le monde spirituel et l'infigurable serait vain si l'enracinement, la dimension *terrestre* (et celle du lien à la nature), n'était pas fondamental chez Tarkovski, c'est-à-dire empêchait d'associer le monde spirituel à une rêverie (éveillée) au lieu de lui donner une teneur indubitable, de maintenir un lien au réel et un espace de pensée pour le spectateur. Il faut alors résister aux tentatives récurrentes, de faire de la matérialité de cet enracinement une condition supplémentaire pour « vider » l'œuvre de Tarkovski de la dimension spirituelle dont elle est porteuse. Maintenu dans l'intelligence iconale qui rend présent un absent ou un infigurable (et non pas un inexistant), l'œuvre de Tarkovski soutient la comparaison à l'icône, sans toutefois l'imposer, voire même sans indiquer (autant que dans ses écrits) la dimension spirituelle de ses films qu'il laisse de l'ordre de l'interprétation (comme vision possible).

C'est la raison pour laquelle le mot « transcendant » peut réellement faire débat, et en ceci, nous aurions tendance à rejoindre M.-J. Mondzain : effectivement, de quel monde invisible, de quel Dieu parle-t-on, de quel Royaume chez Tarkovski ? B. Girard a suggéré de reprendre le terme « semi-transcendant », qu'il a trouvé dans l'œuvre du cinéaste lui-même. Tarkovski écrit en effet :

Quelque chose pourrait trouver chez moi une forme très harmonieuse, ce serait un film d'après les Strougatski, dans une action continue, détaillée, mais équilibrée et purement idéale, donc semi-transcendante, absurde, absolue¹⁰.

Mais comment penser effectivement l'harmonie entre la forme, l'action dans le détail, et l'idéal, c'est-à-dire une « semi-transcendance », à la fois « absurde et absolue » ? Peut-on conclure quelque chose de décisif à ce propos ? F. Damour a peut-être raison de

¹⁰ JO, p. 123 (26 décembre 1974).

conclure en disant que Tarkovski veut d'abord poser une question au spectateur : faut-il penser « l'unité du créé » (visible et invisible) ou « l'antinomie foncière entre la matière et l'esprit ? » ? A chaque spectateur de répondre. On peut élargir : ses films sont-ils de l'ordre de *l'icône* ou de la *théurgie* (encore la magie) demande Damour en reprenant une réflexion d'Anca Vasiliu ? Ou encore, s'agit-il d'interroger le sens, et de faire lever la question du sens chez le spectateur ? Si nous sommes loin d'une confession de foi explicite, orthodoxe (comme nous le verrons plus loin), nous sommes loin aussi d'une vision du monde purement matérialiste. En tout état de cause, l'homme porte en lui l'énigme d'une double appartenance, matérielle et spirituelle, dont la figure cinématographique peut aider à faire lever le voile, en forçant à réfléchir sur la ressemblance/dissemblance qu'elle instaure avec la critique de la représentation.

6.1.2. *Iconoclasme et aniconisme au cinéma*

Les précédentes réflexions, sur la pensée figurale et la théologie peuvent se prolonger à travers le travail de M. Poirson-Dechonne à partir de la question : *Le cinéma est-il iconoclaste ?*, titre de son livre, dont on peut retrouver le questionnement dans le préambule de *CinémAction* n°134 : *L'expérience visuelle, une ascèse du regard* et, dans le même numéro, au titre de l'article : *Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma : entre iconophilie et iconoclasme*. On songe aux rapports ambigus que le cinéma a pu entretenir avec le sacré et le religieux en général, la foi chrétienne en particulier. Dans son livre, l'auteur a le souci de l'histoire, détaille les rapports du cinéma et de l'Église, explique l'aniconisme du Judaïsme et de L'Islam, rappelle la querelle iconoclaste (723-843), mais s'avance résolument vers les accointances entre le cinéma et le fait religieux, relevant au passage l'idée de croyance qui irrigue un art qui convoque la pulsion scopique de l'homme, y compris en direction du sacré. Le cinéma possède non seulement une puissance d'évocation, mais aussi d'invocation qui méritait d'être approfondie, au point que certains y voient un phénomène religieux en soi. L'iconoclasme, nous rappelle M. Poirson-Dechonne (et l'aniconisme) touche bien entendu à la question du représentable sur le plan spirituel. Pourquoi le cinéma relance-t-il ainsi le débat ? On peut penser qu'à la différence d'avec la peinture par exemple, le rapport au réel et donc au spirituel est remis en jeu par sa mobilisation du temps, du mouvement, du montage, des conditions de projection. Le cinéma, comme art « total » collant au plus près d'une saisie plus immédiate et photographique du réel, invite à une implication plus large des spectateurs. Même si le cinéma

suppose une convention fictionnelle, que l'on soit devant ou derrière la caméra, ou que l'on regarde le film dans une salle obscure, le vraisemblable ou le crédible se trouve renforcé par le fait que l'image exerce avec un son, un récit et un montage, un rapport à la temporalité qui permet le renvoi à une autre dimension. Une réflexion qui va d'une philosophie de la nature au mystère de l'incarnation ne lèverait sans doute pas tout à fait le voile sur un art foncièrement profane (donc aux antipodes du travail de l'icône qui implique bon nombre de conventions religieuses), mais qui ouvre à des univers où l'imaginaire est roi, les passions exaltées, dans un temps où la rationalité semble avoir pris la mesure du crédible, du vraisemblable, pour ne pas parler du vrai, mais marque aussi le pas face à ce qui échappe *in fine* aux puissances de l'esprit et ouvre à l'irreprésentable, ici l'infilmable. Dans son article, M. Poirson-Dechonne donne pour exemple iconoclaste la représentation du Christ dans le film de William Klein, *Le Messie* (2005), qui « oscille entre la restitution magnifiée du visage et son éviction (...) jouant en permanence sur la fragmentation »¹¹.

La question ne peut donc, pour le moment, que rester entière : il n'y a pas de cinéma iconoclaste (il serait plutôt iconophile par nature), il n'y a que des réalisateurs qui le sont en certaines circonstances (Buñuel, Pasolini...), et encore faut-il se demander s'ils n'ont pas eux aussi fait œuvre utile en critiquant ce que toute image peut avoir d'idolâtrique, de faux, d'apprêté, d'idéologique (mais y ont-ils échappé eux-mêmes ?), et en cela, comment s'abstraire des justes questions que pose le non-croyant au niveau des représentations du divin, du numineux, etc. ? L'auteur, par ses analyses nous invite à réfléchir sur des réalisateurs dont l'iconoclasme est probablement plus inspiré par le rejet d'une Église un temps trop compromise dans la politique et dont l'empreinte sociale a parfois posé question, que par le fait religieux en tant que tel dont l'imagerie, sulpicienne par exemple, ne parle plus aujourd'hui¹². Les réflexions de M. Poirson-Dechonne nous poussent à réfléchir sur d'autres réalisateurs dont les films ne sont pas facilement catégorisables : un Kieslowski (1941-1996), plus aniconique qu'iconoclaste dans *Bleu* (1993), un Zviagintsev (né en 1964) avec *Le Bannissement* (2006), qui traverse l'iconoclasme religieux de la violence et du jugement (et de l'indifférence), mais aussi celui du secret et de l'aveu, paradoxalement dans ce dernier cas

¹¹ M. POIRSON-DECHONNE, *Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma : entre iconophilie et iconoclasme*, p. 88.

¹² Il existe l'exemple contraire dans *Bad Lieutenant* d'Abel Ferrara (1992), auteur aussi de *Mary* (2005) que commente M. Poirson-Dechonne dans le même article.

pour retrouver un amour vidé de lui-même. Le vide ou le creux (du tombeau, d'un puzzle sur l'Annonciation chez Zviaguintsev, ou celui de la figure qui repense l'icône), n'est pas forcément celui d'un surgissement ou d'une grâce comme l'analysa Didi-Huberman à propos du « blanc » dans la peinture de Fra Angelico¹³. Il est plus contemporain du vide spirituel éprouvé par le monde d'aujourd'hui, spécialement en Russie.

Plus récemment, nous sommes favorablement étonnés du tour de plus en plus nuancé que certains films apportent à la question religieuse, comme *Spotlight* (2015) de Tom McCarthy, sur un sujet aussi brûlant que la pédophilie ; *Ida* (2013) de Pawel Pawlikowski sur la vocation religieuse ou de *Les innocentes* (2016) d'Anne Fontaine sur le destin de religieuses violées pendant la seconde guerre mondiale et la manière dont elles font face aux grossesses qui en résultent. Tous jouent avec un certain iconoclisme des représentations ou des images du religieux à différents niveaux, tout en cherchant à sonder ce qu'elles portent comme vérités sur la vie humaine. Une question aujourd'hui est peut-être celle de l'héritage culturel – et le modèle psychanalytique – comme y invitent les pensées figurales de l'image : en quoi les images procédant de l'histoire de l'art et interprétant le fait religieux peuvent-elles encore irriguer, inspirer et donc enrichir la compréhension des enjeux contemporains ? Une question parmi d'autres, au moment où les questions spirituelles s'invitent parfois dans le débat sociétal, précisément parce qu'elles font défaut ou s'extraient de toute norme (conséquence du rejet du religieux institué ?), ou puisent à des sources toujours plus diverses et hétérogènes au monde occidental (comme le bouddhisme occidentalisé), au point de rendre peut-être plus difficile leur lisibilité. Reste que, comme Henri Agel, l'avait mis en évidence dans son livre : *Le cinéma et le sacré* :

Le sacré cinématographique lui-même est issu de la décantation du réel, de l'ascèse, instaurée par certaines formes d'écriture qui font intervenir la lumière, l'espace, la stylisation, le hiératisme¹⁴.

Une posture que R. Bresson, A. Tarkovski et d'autres ont utilisées à différents degrés.

¹³ M. POIRSON-DECHONNE, *Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma : entre iconophilie et iconoclisme*, p. 91.

¹⁴ M. POIRSON-DECHONNE, *Préambule : L'expérience visuelle, une ascèse du regard*, p. 19.

6.1.3. De quelques publications récentes

La revue *CinémAction* a publié trois numéros, au cours de son histoire, sur les rapports que le cinéma entretient avec – recueillons les différents mots utilisés – le religieux, le sacré, le spirituel, le christianisme, les croyances.

Dans *Le film religieux*, n°49, de 1988, on trouve, en éditorial, une réflexion de Philippe Boitel : « Rendre visible l'invisible ? » (plus tard, Pierre Prigent intitulera son livre qui commente 24 films : « Ils ont filmé l'invisible », d'une manière plus affirmative). Ph. Boitel écrit : « Des films sont d'essence religieuse sans en avoir l'air ». L'auteur d'emblée estime que deux critères entrent en ligne de compte : externe (le sujet), interne (« en essayant de cerner au plus près la vérité d'un être, et de traquer son âme dans ses moindres replis »). Tandis que nombre de films insistent sur les aspects spectaculaires de l'histoire sainte, le fait est que : « La foi est souvent absente de ces films. Il n'est pas évident de rendre visible l'invisible ».

À la fin du tome, on peut trouver un article de Michel Estève intitulé : *Trois cinéastes spiritualistes*. L'auteur veut parler successivement d'A. Tarkovski, de R. Bresson, de de K. Zanussi. Le numéro de la revue met particulièrement bien en évidence une décennie, les années 1980, marquée par de nombreux films à sujet religieux, ou « spirituel », ou interrogeant la place du sacré dans la vie humaine. Concernant Tarkovski, Estève a donné pour titre : *Andrei Tarkovski, Un art de l'icône* : « *Le Sacrifice* nous suggère ainsi la présence du sacré par une parabole dont l'écriture recoupe une esthétique de l'Incarnation (...). L'esthétique de Tarkovski est une esthétique du sacré (...). L'art de Tarkovski est un art de l'icône, comme en témoignent le finale de *Stalker*, ce "miracle des trois verres" où la force extraordinaire de l'Esprit permet à la petite infirme de dompter la matière (...) par leur pouvoir de son regard, en une épiphanie de couleurs, de formes, de rythmes... »¹⁵. La réflexion d'Estève ne vise pas à explorer ce que les différents mots signifient : sacré, spirituel, ou même icône, ni le soubassement de la vision chrétienne du monde et de Dieu qui a pu influencer tel réalisateur. D'autres numéros de *CinémAction* vont analyser plus profondément ces questions.

¹⁵ ESTÈVE M., *Trois cinéastes spiritualistes*, p. 139.

Un second tome de *CinémAction*, le n° 80, explore les liens particuliers entre *Christianisme et cinéma* en 1996. Pour notre propos, nous retenons l'excellent article de Guy Gauthier qui dresse un tableau d'ensemble sur le cinéma russe (en commençant par la production sous l'Union Soviétique). Le texte met en lumière des « figures » récurrentes au cinéma (*Le criminel, la mère, le paysan*), qui inspirent les réalisateurs et révèlent en même temps les réalités sociales et spirituelles que vit le peuple. Il y a effectivement celle de la *Mère*, dans l'œuvre de Tarkovski, et des études approfondies sur les femmes (*Stalker, Solaris, Miroir, Sacrifice*), celle du *paysan* (*L'enfance d'Ivan*), ou celle de l'ouvrier (*Le rouleau compresseur et le violon*). Celle du criminel, injustement livré au bagne, n'apparaît pas de manière explicite, bien que nombre des personnages (songeons à Alexandre, Gortchakov), se sentent comme « exilés » sur la terre. Par contre la figure du *Startetz*, que mentionne Gauthier au début de son article, est elle aussi bien présente (*Roublev, Stalker, Nostalghia*, et *Sacrifice* dans une certaine mesure).

Un troisième tome de *CinémAction*, le n°134, est consacré aux *Croyances et sacré au cinéma* en 2010. D'emblée le volume marque par la profondeur et la pluridisciplinarité de son entreprise, fondée sur les travaux de différents colloques. Il présente des études sur le dispositif qui met en scène différentes réalités comme *la croyance, la magie, la religion, le sacré*, qui ne se recoupent pas forcément. Si le cinéma induit une relation de croyance (comme Deleuze l'avait déjà indiqué dans le rapport au monde, et avant lui Metz analysé dans *Le signifiant imaginaire* en signalant que le spectateur joue le jeu de l'illusion cinématographique), une certaine « magie » du procédé cinématographique apparaît aussi (écrans larges, 3D, « images plus grandes que nature »). La distinction entre religion (ou religieux) et sacré est bienvenue, à laquelle il faut ajouter celle de spiritualité qui demandent non seulement à des spécialistes de l'image d'intervenir, mais aussi à des philosophes et à des théologiens. Nous avons déjà évoqué la contribution de M. Poirson-Dechonne dans ce numéro, évoquons maintenant celles d'Yann Calvet et de Marie-José Mondzain sur Tarkovski parmi une série de contributions très riches.

Yann Calvet se demande si le cinéma est « un art surnaturel par essence »¹⁶, dans la ligne d'une remarque de Jean Epstein en 1921 : « Or le cinéma est mystique ». Nous avons déjà évoqué avec M. Poirson-Dechonne les accointances entre cinéma et croyance, thème

¹⁶ Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 27.

que développera aussi Pierre Sorlin dans le même tome¹⁷. Y. Calvet rappelle d'abord la pensée d'Edgar Morin pour qui le cinéma unit rêve et réalité, magie et rationalité, participation subjective et savoir rationnel. De manière plus précise, l'auteur relève que « Le cinéma retrouve ainsi le rapport ancien à l'imagination comme fonction d'intermédiaire entre l'esprit et la matière »¹⁸. E. Morin relève ainsi que le cinéma se fait l'intermédiaire de deux mondes de la connaissance : un monde l'apparence, de la *mimesis*, et un monde de la « latence », de la face cachée des choses et des êtres, celui de l'invisible qui s'exprime de manière « symbolique ». Y. Calvet estime que cet art, qui rejoint *l'Imaginatio* des Anciens a une double fonction : celle « de rendre intelligible le réel » et celle de matérialiser des images, fantasmes, représentations intérieures, autrement « invisibles ». « Le cinéma est ainsi une force réalisante et matérialisante qui intellectualise les objets et matérialise les désirs »¹⁹. Plus loin, nous verrons que pour Tarkovski, l'enjeu est aussi de ce côté-là : tenter de résoudre le conflit entre la matière et l'esprit. Le cinéma et l'œuvre d'art peuvent donc être considérés comme des ponts qui relient deux mondes de connaissance ; intellectuelle et sensible. Le cinéma cependant ne se résout pas dans un seul de ces pôles ; il n'est ni tout à fait de côté du « monde », ni tout à fait du côté de l'esprit, ou de l'être ; il interprète plutôt « l'être au monde » ; élargissons : il n'est pas seulement du côté du sens, mais de l'interprétation du sens.

Il est donc naturel à Y. Calvet de faire appel à deux catégories de la pensée chrétienne qui, à elles seules, rendent compte de cette tension ; la transcendance et l'incarnation. Ici Calvet rappelle Metz qui faisait du cinéma un « réel-irréel » notant que « l'opposition sacré-profane se traduit d'ailleurs souvent comme une opposition entre réel et irréel (...) ce qui fonde sa nature ambivalente et essentiellement symbolique »²⁰. Le cinéma n'est donc ni totalement spirituel, ni totalement matérialiste, mais de l'ordre du symbolique, c'est-à-dire ce qui unit réel et irréel. C'est ainsi que le cinéma mobilise deux dimensions de l'esprit humain, « indispensables à l'équilibre de la vie psychique, mais rejetés par la pensée pragmatique : la connaissance par intuition et le raisonnement analogique », que le théologien connaît bien et que le surréaliste Jean Epstein explora en son temps

¹⁷ P. SORLIN, *Imagination, rhétorique et croyances*, p. 22-26.

¹⁸ Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 28.

¹⁹ Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 28.

²⁰ Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 28.

(en travaillant sur de libres associations d'images par exemple). Le terme « écran » lui-même peut ici avoir une double signification ; le lieu où se projette les fantasmes et désirs travaillés par l'imagination en un récit, et celui qui *protège* d'eux en rappelant justement leur teneur fictive. Assumer l'identification à l'histoire sans être dupe de l'imagination qui l'a créée maintient un lien vital entre un monde matériel ininterprétable (on n'en perçoit que des traces), et la présence de Dieu, secrète, qui donne sens aux choses (elle aussi cachée dans les choses et les êtres), mais elle aussi difficilement figurable. Le cinéma est « le royaume des besoins et aspirations de l'homme incarnés, mis en situation, pris en charge par la fiction »²¹.

On peut ainsi soutenir l'idée que la salle de cinéma, la plongée dans l'ombre ou la pénombre (utérine ?), sorte de régression qui « suspend » l'activité rationnelle, favorise la « sortie de soi » (ou l'extase dans son sens étymologique), qui vise, selon Eisenstein qui a formulé cette théorie, à être transformé suite à l'expérience. Le cinéma, selon Epstein, contribuerait à percevoir la réalité mieux que par la perception ordinaire en favorisant des « états de conscience modifiés » (comme l'hypnose, le rêve, la transe...). Le cinéma serait ainsi une réponse à l'angoisse de la mort ; par un voyage au pays des ombres, dont le spectateur revient physiquement indemne, il a traversé initiatiquement sa propre finitude et angoisse pour trouver un chemin de « résurrection », tout en étant transformé par l'expérience.

La double mobilité et du support filmique (le cinéma est un art du temps et du mouvement), et de la narration, fictive, de « récits initiatiques » qui impliquent le voyage, le déplacement d'un lieu à l'autre, favorise l'idée de la « régénération » de l'existence humaine. Classiquement, le héros, à travers bien des épreuves, qu'il parvient généralement à surmonter, atteint un nouveau point d'équilibre, une résolution, de ce qui, au départ, était problématique et ne suffisait plus à l'harmonie de l'existence. D'épreuve en épreuve, comme de film en film, l'humanité construirait et projetterait ses propres épreuves, comme par des mises en abîme d'une destinée de lutte qui aspire à « l'immortalité », et la résolution finale de tous les conflits. Ainsi les trois « actes » de la dramaturgie des Anciens contribue toujours, par leur universalité, à nourrir la fiction cinématographique.

L'ensemble de ces considérations fait aisément percevoir les accointances entre « cinéma et sacré ». Ainsi le cinéma, « art

²¹ Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 29.

symbolique (...) redonne ainsi au sacré sa valeur concrète par l'expérience intime qu'en fait le spectateur », à travers la double catégorie mise en évidence par Otto : « le *tremendum* et le *fascinans* »²². On relèvera toutefois que, à ce stade, ce *tremendum* et ce *fascinans* peut s'appliquer aussi bien à des expériences chamaniques (de possession par des esprits), que par des expériences spirituelles de la transcendance de Dieu, qui souvent débordent le langage. Il conviendrait, au regard de la tradition chrétienne, d'en préciser les différences, comme nous allons encore le voir.

C'est sous le signe du départ, du commencement, du natif, de l'a naissance, et de l'enfance que M.-J. Mondzain entame son article sur Tarkovski dans ce même numéro de *CinémAction*. « Le cinéma de Tarkovski filme la sacralité de tout commencement, une sorte de liturgie de ce qui dans le monde porte la marque de l'inaugural, qu'il s'agisse d'un enfant, de la nature, d'un poème »²³. L'incarnation est aussi un signe de commencement, et à ce titre le cinéma puise dans la tradition occidentale des images « c'est-à-dire un choix pour les opérations de la manifestation visuelle d'une autorité invisible dans le champ du visible »²⁴. D'où le choix esthétique de l'icône pour Tarkovski, tout en le désassignant de son espace culturel, selon l'auteur. Nous avons vu que L. Vancheri signale l'itinéraire inverse, à partir de l'image de la *Madonna del Parto* dans *Nostalghia*, parlant quant à lui de sa « réexposition culturelle »²⁵. La sacralité dont parle M.-J. Mondzain n'est donc pas celle de l'Église, mais celle du cinéma comme « art de la naissance ». Elle précise encore :

Ce qui importe alors n'est pas tant de célébrer ce qui, dans les films de Tarkovski, porte la marque de sa foi chrétienne donc d'un régime de croyance relevant du champ religieux, mais ce qui, à partir de cette provenance, fait de lui un penseur de l'image, un producteur de visibilités constitutives d'un sujet spectateur. La conception tarkovskienne de l'icône arrache l'icône à l'espace religieux pour la mettre à l'épreuve d'un monde profane. L'image cinématographique est détachée de son sol historique ainsi qu'à l'espace des idoles comme celui du culte. Elle est là pour construire un espace d'entretien.

²² Y. CALVET, *Mystique du cinéma*, p. 31.

²³ M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 156.

²⁴ M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 157.

²⁵ Voir 5.9.

Certes l'auteur est philosophe et s'intéresse à l'art tarkovskien en tant que tel, indépendamment des convictions du réalisateur. Nous voudrions faire ici trois remarques.

La première : ce qui est religieux possède-t-il un lieu propre et si oui, peut-il sortir de son espace, de son lieu pour se dire, c'est-à-dire habiter la « profanéité » du monde, des arts ? Quel est le « lieu » du religieux ? Ne serait-ce que l'Église en tant qu'institution ?²⁶ Certes, les églises sont un lieu de visibilité et de célébration des sacrements, de rassemblement de la prière des chrétiens. Mais ils n'ont plus les « vertus » de l'ancien Temple juif comme séjour d'une Présence unique (songeons au « voile déchiré du Temple »). Désormais, l'Église c'est « le corps du Christ », le lieu de « l'incarnation » de l'Esprit, par le baptême dans l'humain. Par ailleurs, depuis la Pentecôte, « l'Esprit souffle où il veut », y compris pour inspirer des non-croyants. Pensons encore que le rapport que la théologie a entrepris d'instaurer depuis ses origines avec la philosophie est dialogal. Ceci est acquis, quelles que soient les tentations de « repli » que les pensées ou autres spiritualités issues de l'Église ont pu nourrir au cours de leur histoire. S'il y a un lieu de célébration du mystère chrétien (mêlé parfois par beaucoup de profane), pour autant la « sortie » du même lieu de la célébration du sacré n'en signifie pas pour autant l'abandon, ce serait contraire à la mise en demeure du Christ de joindre la parole aux actes, une fois celle-ci entendue.

La deuxième remarque consiste à dire que le lieu du monde, sur le plan chrétien, est aussi le lieu de la Révélation, et donc le lieu de toutes les mises en scène des Évangiles, abondamment cartographiées par l'art au cours de l'histoire européenne. Sorti du sein du Père, Jésus se signale dans tous les lieux publics où les hommes s'occupent d'autre chose que de Dieu, ou s'en occupent mal, pour annoncer le Royaume. Cette réflexion, qui vise à souligner qu'en termes chrétiens profane et sacré sont des catégories trop étroites pour manifester la richesse du message évangélique, doit encore être complétée par une considération. Il faut tenir la tension entre « l'autonomie des réalités temporelles » qui n'a pas a priori à être mêlée avec des réalités

²⁶ « Si le monde religieux finit toujours par être un monde institué, le sacré est au contraire une énergie instituante qui ne se laisse contrôler par aucune institution » M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 157. Ceci demanderait encore des nuances, dans le sens où il n'y pas forcément d'opposition entre « Institution » et « Esprit » en régime catholique, au contraire, la première réalité est appelée à être au service de l'autre, et à être guidée, fécondée par l'Esprit. Des exemples réussis et contraires existent dans l'histoire de l'Église, même si une tension là aussi subsiste toujours, inhérente de façon générale à la condition humaine face à la question du « sacré ».

religieuses, ainsi des rapports entre l'exercice du pouvoir démocratique et celui de l'Église, et le fait que la création toute entière gémit des douleurs de l'enfantement en espérant voir la révélation des fils de Dieu (cf. Rm 8,22). Le message chrétien concerne tous les hommes et toutes leurs sociétés, et plus mystérieusement l'univers entier des réalités animées et inanimées tout en assumant les conséquences ultimes de la liberté. Une dimension « cosmique » et universelle existe bel et bien, à laquelle le christianisme s'adresse, le livre de l'Apocalypse l'atteste et pas seulement dans un futur lointain, eschatologique. Tarkovski se signale justement comme un cinéaste dont l'œuvre a une dimension « cosmique ».

C'est qu'aucun art, en soi, ne rend compte pleinement non plus de la catégorie profane/sacré, pas plus celui de Tarkovski. Il faut ici faire référence à une réflexion sur les expériences du sacré, du religieux, enfin du religieux chrétien, qui ne se recoupent pas forcément²⁷. L'architecture, la musique, la peinture, l'orfèvrerie, etc. ont trouvé depuis longtemps leur expression religieuse. Si on parle à ce sujet d'Art sacré, ce n'est pas pour autant que tout ce qui se construit est sacré. Plus récemment, des chrétiens se mettent au rap, au rock²⁸, c'est-à-dire épousent des genres musicaux a priori loin des codes musicaux traditionnels chrétiens. Le cinéma, comme le théâtre et les autres arts du spectacle peut être un lieu d'expression de convictions et de manifestations du monde invisible et n'est pas a priori profane ou sacré : tout dépend de la manière dont ses ressources sont exploitées et ce qui s'exprime à travers les images, indépendamment même des intentions de l'auteur et de la réceptivité du spectateur. Dire que le cinéma n'est a priori ni profane ni sacré, comme rien ne l'est au monde mis à part la vie humaine elle-même (à l'exception sans doute de ce qui a été « sacralisé » en vue d'un usage liturgique ou religieux), c'est postuler ce principe thomiste : « la grâce suppose la nature et la perfectionne ». Ce couple grâce/nature, rejoint ainsi le modèle de l'inspiration et du talent qu'un artiste est supposé avoir à différents degrés. Ainsi ce n'est pas tant « la sacralité naturelle de la vie » que Tarkovski célèbre, ce qui ferait de lui un panthéiste (mais y échappe-t-il tout à fait ?, nous l'avons discuté à propos de la rencontre entre Maria et Alexandre dans *Le Sacrifice*), que le fait, bien vu par

²⁷ Voir à ce propos E. BARBOTIN, *Expérience* dans *Dictionnaire critique de théologie*, p. 542-544.

²⁸ Voir J. KOENOT, *Hungry for Heaven. Rockmusik, Kidtur und Religion*. Düsseldorf, Patmos, 1997. Et sur les rapports entre rock le mythe et le mysticisme du même auteur : <https://searchworks.stanford.edu/view/5345732> (Page consultée le 21/05/2016).

Mondzain, que l'être humain contemporain est à la croisée des chemins, à savoir la sauvegarde de son origine et de son identité religieuse (pensons au langage symbolique dont parle Ricœur dans *Finitude et Culpabilité*), ou à la perte définitive de celle-ci avec tous les périls conséquents :

comment le cinéma peut-il se maintenir au cœur de sa technique et de son industrie comme un art de naître pour des sujets qui vivent désormais dans un monde où techniques et industries ont plutôt été mises au service de la mort ?²⁹

Et ainsi Tarkovski inscrit son œuvre dans un dessein plus vaste, dont la nature constitue un repère, mieux, un élément du jeu essentiel versus la technique. Comme nous l'avons vu, Tarkovski est conscient que l'avènement du cinéma est contemporain de l'essor de l'industrie et de ses techniques et joue donc un rôle spécifique : « Ses films sont un regard sur le cinéma en tant qu'écriture majeure de l'histoire du sens dans le monde industriel »³⁰. Voilà qui est clair. Et c'est ainsi que :

Si à chaque instant c'est l'humanité entière qui est en danger, qui est menacée de disparaître, alors le cinéma porte aujourd'hui une écrasante responsabilité : celle de faire de nous, spectateurs du monde, des sujets qui se tiennent debout fidèles à leur questionnement et à la tenue du monde même en présence de la barbarie³¹.

Mais n'est-ce pas trop demander au cinéma, comme à l'art ? Finalement si Tarkovski montre qu'un tel questionnement est urgent, et il le dit dans ses films, reste qu'il pose lui-même la question aux hommes et non pas tant à l'art, soumis, comme toutes choses en ce monde à ce que les hommes en font. Ce n'est pas l'art qui sauvera le monde, tout au plus la beauté, à condition que celle-ci ait volonté, intelligence et pouvoir de sauver, en un mot que cette beauté soit une personne et ajoutons-nous, autorité sur l'homme. Pourtant c'est défigurée qu'elle s'est présentée au regard de l'histoire au moment décisif de la croix comme pour souligner la responsabilité humaine vis-à-vis de Dieu, de l'autre, de soi, du cosmos.

²⁹ M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 157.

³⁰ M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 158.

³¹ M.-J. MONDZAIN, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski*, p. 159.

6.1.4. De quelques questions méthodologiques

6.1.4.1. Le cadre de la théologie pratique

Les pages qui précèdent montrent que la méthode d'analyse et d'interprétation du théologien en matière d'art cinématographique est l'affaire d'une pratique et que celle-ci est à la fois inductive et déductive, s'appuie sur des données autant quantitatives que qualitatives. Les premiers chapitres, surtout le deuxième et le troisième de notre thèse n'ont pas la vocation d'être une « partie théorique » qui devraient, par déduction fournir des résultats probants dans l'analyse des films qui suivent. Mais ils constituent un cadre de pensées qui nous ont permis d'attirer notre attention sur certains problèmes théoriques récurrents dans l'analyse (pensons par exemple à la différence entre *interpréter* et *utiliser*) ou la différence d'approche de quelques écoles. De même, la partie théologique de ce chapitre six ne procède pas de manière purement inductive. Si *le symbole donne à penser*, ce n'est pas tant dans la direction d'un nouvel ordre théorique que la manière dont le langage théologique se laisse ouvrir, féconder voire interpeller par l'expérience en matière d'art, comme Adolphe Geshé l'a manifesté dans son œuvre par exemple, dans sa lecture attentive de la littérature contemporaine. Heureusement pour la théologie pratique, une longue histoire de l'expérience spirituelle et religieuse lui sert d'appui, et c'est ici que le point de jonction peut être maintenu ; si à leur manière les théologiens d'autres époques ont liés parole, pensée, langage et pratiques, nous pouvons le faire tout autant aujourd'hui par une interdisciplinarité plus vaste encore que celle qui existe en interne des disciplines théologiques et sciences religieuses. La sensibilité, l'émotion comme nous le verrons dans ce qui suit peut s'avérer être – sans s'opposer à la rationalité pour autant – une matrice pour la réflexion théologique.

Comme l'explique Jean-Guy Nadeau, la démarche est toujours quelque peu herméneutico-empirique. La première question est celle de la pertinence d'un discours théologique dans le monde technoscientifique contemporain (au point parfois de craindre pour le « salut » de la théologie elle-même...). Sans chercher à répondre définitivement à la question, comment éviter que le travail théologique se cantonne dans l'élucidation de ses propres sources en perdant de vue « une théologie du salut dans le monde », comme le suggérait *Gaudium et Spes*. Celle-ci pense l'expérience comme un lieu de vérité (y compris sa nécessaire critique) : « La théologie pratique accorde un

statut positif à l'expérience qu'elle considère même comme son lieu de pertinence »³². Il y a plus : « C'est toujours soutenir que l'expérience de Dieu ne se fait pas en dehors de l'existence humaine »³³. Est-ce une raison suffisante pour qu'elle emprunte unilatéralement ses méthodes aux autres sciences humaines ? On pourrait en effet objecter que la pensée fait aussi partie de l'expérience humaine, ou pour le dire autrement, que l'expérience n'est jamais tout à fait décorrélée, dans l'homme, de sa manière de *comprendre* la vie et donc de faire des choix déterminants qui s'exprimeront dans l'expérience.

Ainsi en matière artistique, l'expérience exprime toujours une manière de voir, de comprendre le monde, même quand il y a refus de théoriser pour laisser place à la spontanéité par exemple. Ce que cette thèse tente de démontrer, entre autres, c'est qu'une juste interprétation d'un film suppose nécessairement une juste critique ; à la fois des sources et des conditions de l'existence des films, c'est-à-dire au fond leur enracinement historique et philosophique et psychanalytique (E. Morin), et en même temps leur pertinence propre, au-delà de leur contexte, dans la mesure où elles continuent à porter du sens pour un spectateur d'une autre époque, évoquant par là aussi l'idée d'une permanence des structures psychiques. J. A. Van der Ven synthétise l'approche herméneutique du chercheur par quatre principes : 1. Le chercheur participe du monde vécu de ses concitoyens. 2. Il tient compte du contexte de la vie des personnes étudiées. 3. Il tient compte de l'histoire de ce monde vécu et de son contexte. 4. Il tient compte des pensées, pratiques dont les personnes ne sont peut-être pas conscientes³⁴. En résumé, œuvre d'art devient un événement de pensée, et l'expression stylisée d'une expérience du monde qui intéresse l'universalité de l'histoire du salut et l'expérience religieuse dès qu'elle déborde les conditions empiriques (pourtant retracées) de sa production et de son existence. Elle existe toujours « depuis » et « en vue de... ».

Le fait de ne pas rejeter dans les limbes l'origine humaine d'une œuvre d'art (à la différence d'une origine industrielle), tient aussi à la démarche de la théologie pratique, en ce qu'elle tient compte des sujets : « La reconnaissance ou la valorisation de l'implication

³² J.-G. NADEAU, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, p. 222.

³³ J.-G. NADEAU, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, p. 223.

³⁴ J. A. Van der VEN, *L'approche empirique en théologie pratique*, p. 118-119.

théologique du sujet, bénéficiaire et partenaire du salut, constitue un autre fondement de la théologie pratique contemporaine »³⁵. Une personne s'exprime... à une autre personne à travers une œuvre. Et entre les deux le critique (le théologien), reçoit, éclaire, s'interroge, soupèse ses arguments, tente de comprendre ce qui est en jeu dans l'œuvre sans perdre de vue les sujets qui s'y expriment, y compris la manière dont il se situe lui-même. La démarche reste toujours « dialogale » comme Gadamer l'avait si justement mis en évidence : un dialogue entre les pensées du cinéma, ses théories, reste toujours indispensable pour contextualiser et affiner l'analyse qui s'adresse à des sujets qui tentent de se comprendre. C'était l'enjeu de notre premier chapitre de positionner la pensée de l'auteur, son univers, puis des quatrième et cinquième pour analyser et interpréter son œuvre.

Comme nous avons pu le constater jusqu'à maintenant, la démarche est aussi interdisciplinaire, ce qui implique une exigence particulière, c'est-à-dire l'attention aux « pratiques religieuses dans la société », explicites ou implicites, déclarées ou latentes, avec toute la complexité que ce mot *religieux* peut signifier. La rencontre du dogmatique (ou de l'idée qui a autorité) et de l'empirique reste incontournable (même dans l'analyse du langage par exemple). Ni la pensée dogmatique, ni la théologie fondamentale ni l'expérience n'atteignent à leur pleine efficacité isolées les unes des autres. Il ne s'agit pas de laisser la conception d'un artiste, d'un analyste dominer le discours théologique ou que le discours théologique y trouve prétexte pour sa propre justification (*interpréter* n'est pas *utiliser*) ; il s'agit d'interroger une analyse à la lumière des ressources de la tradition d'interprétation théologique, en acceptant aussi que l'analyse déplace les perspectives et les compréhensions issues de la vie de foi. De ce *va et vient*, de cette exigence de pertinence du discours théologique dans un monde sécularisé dépendent aussi les conditions de l'expérience spirituelle : ni hors de Dieu, ni hors du monde. La question de la crédibilité n'est pas que d'ordre intellectuelle, elle est aussi d'ordre spirituelle et morale, en ce qu'elle engage à de nouvelles pratiques, ou au contraire manifestent une résistance.

Nous touchons ici à la limite de ce qu'une démarche scientifique peut apporter en matière d'analyse des œuvres d'art. Il suffirait de rappeler ce que Ricœur signalait à ce propos : celles-ci sont toujours

³⁵ J.-G. NADEAU, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, p. 224.

de l'ordre de la singularité ; à la fois du côté de l'auteur, mais aussi du spectateur/lecteur. Il y a donc une nouvelle organisation du pôle subjectivité/objectivité vers une meilleure prise en compte d'une ontologie du savoir, voire de « l'intelligence des émotions ». La question du sens est ainsi centrale, ainsi que la manière de la traiter. En tant que signes ou symboles (comme type de discours), les œuvres d'art ne se laissent pas réduire à leurs fonctions sociales, à leurs critères d'émergence, ou encore à leur contribution à l'histoire de l'esthétique. Le théologien a son propre regard et tente « d'identifier les manifestations de la présence ou de l'agir divins dans notre monde »³⁶ à travers elles. Mais, in fine, la question de la transformation de l'homme se pose ; l'expérience de l'art ne vise rien de plus fondamental que de mettre l'homme face à l'absolu, ce qui est toujours une invitation au dépassement de soi ; et de la vie telle qu'on la mène dans le monde et de la relation au beau, à l'idéal, à Dieu. Nous allons voir maintenant, de manière plus concrète, sur quelles questions s'articule la théologie pratique en situation d'analyse et d'interprétation filmiques.

6.1.4.2. Traitement de la présence d'indices spirituels

Un film à thématique religieuse n'est pas forcément spirituel, c'est-à-dire n'apporte pas de valeur ajoutée à un questionnement sur les rapports entre l'homme et Dieu. Il peut être psychologique, relever d'un fait social où des personnages religieux sont impliqués. L'un pourtant n'empêche pas l'autre. Mais si des éléments spirituels sont présents, comme dans les films de Tarkovski, il faut distinguer dans quelle mesure ces aspects jouent un rôle essentiel dans la trame de l'histoire, ou si ces éléments sont anecdotiques, illustratifs, ne servent qu'à accentuer la dramaturgie ou contribuent au caractère poétique du film, bref, s'ils sont utilisés à d'autres fins³⁷.

³⁶ J.-G. NADEAU, *Un méthodologie empirico-herméneutique*, p. 2225.

³⁷ Dans *Prisoners* de Denis Villeneuve (2013-153'), le scénariste a précisément construit son scénario avec ces deux aspects. La visite d'un policier qui cherche à retrouver une fillette disparue chez un prêtre, ancien pédophile, qu'il retrouve saoul et endormi couché dans sa cuisine, relève apparemment de l'anecdote. En fouillant la cave du prêtre, il trouve un homme mort ligoté à une chaise, complètement desséché. On se demande si le cinéaste n'en profite pas pour décocher une pique à l'Église au passage : de pédophile (scandale suffisant !), il devient aussi meurtrier. La scène semble presque fortuite, d'autant qu'on ne reviendra pratiquement plus sur la figure de ce prêtre. Cette rencontre ajoute une pièce étrange au puzzle complexe du film sans l'approfondir. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire que l'on se rend compte de l'importance de cette scène, le scénariste ayant savamment caché son jeu. Le cinéma est coutumier de ce genre de procédé, insistant sur le fait que la fin est révélatrice de toute l'histoire, qu'il faut une

Dans *Roublev*, par exemple, Tarkovski semble se contenter de présenter la vie monastique comme un décor, un cadre dans lequel évoluent les personnages. Ceux-ci vivent des combats intérieurs, des conflits de valeurs qui ont une portée humaniste. La dimension historique semble dominer, quand bien même le réalisateur et son scénariste ne possèdent que peu d'éléments pour reconstituer les différents cadres de vie du peintre. Pourtant un passage alerte : des villageois reconstituent dans la neige un chemin de croix. Anecdote ? Révélation des traditions populaires russes qui ont échappé à l'emprise soviétique dont parle Guy Gauthier ? Est-ce l'indication du chemin de croix que Roublev va vivre ? L'épisode de la cloche démontre que Tarkovski prend au sérieux la question de la grâce, sans l'enfermer dans la preuve ou la démonstration. Cet épisode devient le point d'orgue du film, seuil d'une réflexion sur les œuvres de Roublev lui-même. Sans exagérer, on peut dire alors que l'expérience de la grâce devient une partie constituante du récit : la confession du jeune fondeur en dessine la figure, le chemin de croix en constitue l'archétype. L'expérience bouleversante du jeune homme va faire sortir Roublev de son silence et le pousser à accomplir sa vocation de peintre pour la gloire de Dieu et par compassion des hommes. On pensait que son problème moral initial (le meurtre d'un Russe) avait définitivement occulté la question de Dieu. En filmant l'icône dite de la « Trinité » de près, et en couleurs, Tarkovski ne nous invite pas qu'à l'émerveillement d'un art profondément humaniste. Car quel est le sujet de la peinture ? Rien d'autre que le mystère des trois visiteurs d'Abraham, qui peut anticiper la révélation de Dieu lui-même en trois personnes. Le choix d'un objectif collé pratiquement à la peinture, nous en dévoilant seulement des fragments indique, en plus, que le mystère de Dieu ne saurait être embrassé d'un seul regard. Il faut suivre patiemment la courbe de chaque trait, scruter les couleurs et les volumes, pour tenter de découvrir l'étrange perfection du tableau. Mais l'énigme reste entière : le peintre a réalisé un tableau qu'il est vain de vouloir réduire à une expérience artistique ou une fraternité retrouvée. Si on sait peu de choses de Roublev, la peinture, comme trace et témoin, a survécu à une époque troublée, comme

perspective pour apprécier l'importance des faits quotidiens, vu que le sens n'apparaît pas immédiatement. Ce type de récit, à défaut d'être explicitement religieux, indique une trame, qui elle, est classique sur le plan d'une théologie de l'histoire où culmine la dimension apocalyptique.

mémoire d'une expérience spirituelle fondamentale. Pour les théologiens russes, elle est preuve de l'existence de Dieu³⁸.

Quelque chose de spirituel peut s'inviter dans l'œuvre d'art, même si l'artiste n'est pas croyant, on pense à *l'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini (1964), à *Thérèse* de Cavalier (1986) ou à *Bleu* de Kieslowski (1993) parmi d'autres. On peut toutefois noter que dans *Le Sacrifice* un basculement s'opère au cœur du récit, lorsqu'après l'annonce de la catastrophe et la crise d'Adélaïde, Alexandre se décide à prier Dieu. Ici le réalisateur ne fait pas qu'indiquer qu'il existe dans le monde des voies spirituelles que l'homme peut suivre, ou que le monde est mystérieux et débordant de signes pour celui qui peut les voir. Le réalisateur rend concrète dans ses films l'idée de la nécessité d'un retour à Dieu de la civilisation en faisant partager au spectateur l'émotion d'une prière retrouvée.

6.1.4.3. L'irruption inattendue du spirituel dans le profane

Le théologien doit éviter aussi de se désintéresser d'une œuvre qui a priori ne parle ni de Dieu, ni de foi, ni d'Église, alors que le sujet a implicitement des conséquences importantes dans ces domaines. L'idée se fonde sur le fait que, volontairement ou non, et surtout dans le domaine artistique, les activités humaines ne sont jamais totalement dé-corrélées du monde de la grâce, même quand ce serait dans un but iconoclaste ou vindicatif³⁹. On pourrait citer, un peu rapidement, certes, le *Siracide* : « Le Très-Haut a répandu la sagesse sur tous ses ouvrages, sur tout être vivant, chacun selon sa part » (Si 1,10). Le théologien traque donc ce travail de la grâce, souvent caché, dans des œuvres souvent a priori profanes, mais qui, par la manière dont elles posent des questions humaines essentielles éclairent à leur manière le mystère de Dieu. Elles peuvent être animées de l'intérieur par le souffle de l'Esprit, par exemple lorsqu'elles ouvrent des perspectives nouvelles à la recherche de la vérité : « L'expression esthétique fournit au théologien non pas de quoi illustrer mais de quoi éclairer le mystère de la Révélation »⁴⁰.

Reste que la difficulté du théologien est de ne pas réduire son travail aux dimensions anthropologiques qu'il rencontre (la question

³⁸ « La Trinité de Roublev existe, donc Dieu existe » ; P. FLORENSKY, *L'iconostase*, p. 144.

³⁹ Ici nous pensons à *Viridiana* (1961-90') ou à *L'Ange exterminateur* (1962-95') de Buñuel. Voir aussi : M. POIRSON-DECHONNE, *Le cinéma est-il iconoclaste ?*

⁴⁰ G. HEBERT, *Exprimer et s'exprimer : les arts... quand la foi se fait sensible*, p. 521.

de l'altérité, du « vivre ensemble », de la liberté ou de la justice, de la dignité, etc.) en les corrélant à la foi chrétienne de manière exogène ou extrinsèque, mais de tenter, à travers la figure du Christ, vrai homme et vrai Dieu, d'évoquer « le gémissment de la création toute entière qui aspire à la révélation des fils de Dieu » (Rm 8, 22-23).

6.1.4.4. La sensibilité comme lieu de révélation

Le théologien en particulier doit rester conscient de la subjectivité de sa méthode. Il n'y a pas à douter, en ce domaine comme dans d'autres, que la volonté la plus sincère et la plus formelle de faire droit à la raison ne peut empêcher une interprétation, qui tient non seulement à la personne elle-même mais aussi à l'œuvre qu'elle étudie : aborder une œuvre d'art reste une affaire de ressenti, d'émotion, de sensibilité⁴¹. Est-ce négatif ? Ce ne l'est pas si la subjectivité ou le ressenti entre dans le processus de l'interprétation, comme élément nécessaire requis par l'œuvre elle-même. Il s'agit véritablement *d'éprouver*, d'être sensible face à une œuvre d'art. Que le théologien soit davantage sensible à telle scène de tel film, contrairement à un non-croyant, quoi d'étonnant ? La raison cherchera à comprendre, stimulée par les sens, ce qui a résonné intérieurement.

Cela suppose une attitude bienveillante et ouverte même lorsque les films empruntent des chemins exotiques, étrangers à l'imaginaire du théologien. Face au Christ, on peut aisément imaginer que les apôtres n'ont pas partagé que des idées, mais aussi leur vision du monde et de Dieu. Ils ont vécu des événements qui comportaient un enseignement essentiel sur la grâce, qu'ils ont progressivement pu mettre en mots chargés d'images.

Le cinéma, cherchant à exploiter à plein son potentiel d'évocation, son souci de partager une expérience à travers les sens, lorsqu'il s'agit de thématique religieuse, ou de surnaturel, peut tantôt être amené à utiliser un langage démonstratif, tantôt un langage apophatique. Le choix de ce dernier contre le risque d'un langage trop dévoilant et arbitraire. On pense aux quatre « sans » du Concile de Chalcédoine à propos des deux natures du Christ pour évoquer une seule hypostase⁴².

⁴¹ « Le film n'est vraiment accompli que lorsque votre imaginaire s'est rencontré avec le mien » (Jean Renoir). Cité par M. DEBIDOUR, *La quête spirituelle dans le cinéma contemporain*, p. 4.18.

⁴² « Un seul et même Christ Seigneur, Fils unique, que nous devons reconnaître en deux natures, sans confusion, sans changement, sans division, sans séparation » 5^{ème} session, 22 octobre 451.

Le sujet est bien connu lorsqu'il s'agit par exemple, dans le genre *fantastique*, d'introduire l'image d'une créature censée terrifier : l'imaginaire du spectateur est souvent plus puissant, en termes de représentation, que les images qui dévoilent le « monstre » et qui risquent toujours de décevoir. Préserver l'humano-divinité du Christ permet de tenir ensemble à la fois le dévoilement du mystère de Dieu, tout en voilant ce que la prétention des hommes cherche à maîtriser par la vue. Ainsi les mystères du Christ, même manifestés dans son humanité, restent cachés aux yeux de nombreux hommes, tandis qu'ils se dévoilent à d'autres. Voir, pour un chrétien, c'est accepter même que le mystère aveugle, et que dans une telle nuit, surgisse par la foi une clarté invisible aux yeux de chair, laquelle n'est autre que la manifestation de Celui qui est la Lumière du monde, au-delà des lumières de ce monde.

6.1.4.5. Le sensible comme voie de connaissance

L'art, en s'adressant aux sens et à l'imagination, brasse plus large que le langage discursif. Par sa manière de « comprendre » le monde, l'artiste utilise un chemin qui parle d'abord à la sensibilité sans évacuer (a priori) les idées. La « connaissance » que cette sensibilité procure n'en est pas pour autant moins valide que celle que procure la raison, même si elle ne se situe pas au même plan. Sensibilité, affect et raison ne jouent pas le même rôle dans la vie d'un individu et aucun de ces plans ne peut à lui seul prétendre décrire et expérimenter la réalité du monde. On peut rationaliser à l'infini sur les qualités d'un vin. Mais le goûter procurera une connaissance (non verbale) essentielle et incontournable, bien que la communication de celle-ci passe, à son tour, par des mots. Même si la raison, éclairée par la foi, joue le rôle d'un guide, et conduit l'homme dominé par les sens, il ne s'agit pas pour autant d'étouffer la sensibilité ni de devenir aveugle sur les passions qui nourrissent tel ou tel type de pensée. On peut rationaliser le désespoir et le suicide, alors que la question touche à l'interprétation de la vie, qui elle-même fait appel aux sens et à la question du sens lui-même⁴³.

G. DUMEIGE, *Textes doctrinaux du Magistère de l'Église sur la foi Catholique*, n°313 (Denz. 301), p. 190.

⁴³ Nous notons au passage que la « rationalisation » est aussi un phénomène psychologique proche des mécanismes de défense de l'individu qui attribue des raisons plausibles à des affects, des éléments non-maîtrisés ou incompréhensibles, mais sans rapport avec la vérité. (En ligne)

La sensibilité éveillée devant le spectacle du beau peut, de facto, transformer, renouveler une pensée rivée sur des problématiques qui n'en font pas usage. La sensibilité intensifie l'expérience du réel et en dévoile à sa manière l'insondable mystère. La sensibilité rappelle la solidarité intrinsèque de l'homme avec le monde qu'il habite, fait de joies et de souffrances appelées à être transfigurées par la grâce du Ressuscité. L'art rappelle que l'évasion de l'esprit dans les idées est aussi l'expression d'une autre évasion : celle de la vérité qui appelle à être vécue. L'art exprime donc l'espérance que l'homme ressuscitera dans sa chair, et pas seulement en esprit. L'art justifie l'existence du monde au cœur de l'expérience de la grâce comme un retour indispensable à la connaissance humaine de Dieu.

6.1.4.6. L'art comme sujet d'étude théologique

En remettant en question la réduction de la compréhension du monde à la seule raison (positive ou scientifique), l'art met les sens en valeur. « L'art *exprime*... il faut prendre le mot au sens le plus concret, au sens où l'on exprime un parfum ou un jus. Ce qu'il y a de plus précieux, le cœur de l'être, la quintessence du sens, la vérité profonde »⁴⁴. Un des enjeux théologiques consiste donc à prendre pleinement en compte les différentes facultés humaines, et ses capacités d'entrer en relation avec le réel, le monde et Dieu. Le défi est permanent et entier : « Si la théologie prend de plus en plus l'expérience esthétique comme objet, elle n'a pas encore véritablement entrepris de prendre l'art comme un sujet susceptible de l'interroger, et de la déplacer »⁴⁵. Si l'art contemporain joue un rôle de contestation, ou d'iconoclasme dans le cadre de la modernité en critiquant la raison totalisante ou positiviste, la théologie peut aussi trouver à son contact ce qui fait sa spécificité : l'affirmation d'un Dieu insaisissable qui se laisse pourtant penser et, parfois percevoir par des « sens spirituels », et en cela assumer le paradoxe chrétien du *Verbe fait chair*, d'un « Christ crucifié, scandale pour les juifs et folie pour les païens » (1 Co 1,23).

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/rationalisation-psychanalyse/> (Page consultée le 22/08/2015).

⁴⁴ G. HEBERT, *Exprimer et s'exprimer : les arts... quand la foi se fait sensible*, p. 519.

⁴⁵ G. HEBERT, *Exprimer et s'exprimer : les arts... quand la foi se fait sensible*, p. 524. L'auteur fait référence à une conférence d'Henri Jérôme Gagey prononcée 18 juin 2002.

6.1.4.7. Un enjeu : la foi productrice de culture

Une étude théologique sur le cinéaste russe Tarkovski trouve aussi sa justification dans le cadre plus large du dialogue *foi et culture*. Cet axe concerne aussi le domaine de la théologie pratique⁴⁶ : « Dès lors la fonction de la théologie pratique consisterait surtout à produire des discours de foi en relation avec les diverses pratiques humaines dans la culture. Bref, la théologie pratique serait davantage une *Fides Quaerens Verbum*, une foi qui cherche à dire, ou plus précisément à discourir avec efficacité »⁴⁷. Il ne nous semble pas tout à fait clair qu'il y ait ici une distinction fondamentale entre le *Verbum* (utilisé aussi par la théologie dogmatique ou fondamentale) et *l'Intellectum*, mais nous croyons comprendre qu'il y a derrière ce *Verbum* quelque chose de l'expérience humaine historique, liée au *Verbe fait chair*. Il y a une interaction constante entre « culture » et « culte » : l'expérience humaine constitue une matrice pour la religiosité, laquelle, en retour, produit de la culture.

Des liens peuvent être faits avec Paul Tillich (1886-1965), en particulier avec sa « systématique » qui a exploré les différentes situations par lesquelles la foi est exposée à la culture. Une foi qui ne serait pas productrice de culture ou qui, dans une culture, ne serait plus que caricaturale ou reléguée à l'anecdotique, alerte le théologien. La disjonction montre qu'un processus naturel, holistique, se brise et peut être dommageable non seulement pour la foi, mais aussi pour la culture elle-même. Nous voyons deux dangers. Danger d'enfermement pour la foi dans un discours assertif ou autocritique plutôt que créatif, comme variante d'un intellectualisme « monophysite » ; en rupture donc, c'est une vue de l'esprit plutôt qu'une intention avouée, avec le Concile de Chalcédoine dans les églises de tradition chrétienne. La réponse des théologies contextualistes, comme la *Public Theology*, fondées sur des philosophies du langage ou sur l'apport des sciences humaines ou qui prennent en compte le dialogue nécessaire avec la vie politique, scientifique ou économique nous semble exprimer la prise de conscience de cela. Mais il nous semble aussi que le principe de Chalcédoine impose d'évaluer constamment l'équilibre, à savoir : que devient dans ce cas le rapport aux Écritures, à la Révélation, et la

⁴⁶ Voir H. BOURGEOIS, *Questions fondamentales de théologie pratique*, p. 63.

⁴⁷ M. VIAU, *De la théologie pastorale à la théologie pratique*, p. 43.

question de Dieu ? Le focus sur la crédibilité de la théologie face à la culture et aux sciences ne peut occulter le fait que tout discours trouve en lui-même sa propre limite herméneutique face au monde, et pour le théologien à Dieu lui-même et sa Parole. Si la *Public Theology* réagit avec raison au cantonnement des convictions dans la sphère privée, comment tenir compte aussi de l'expérience personnelle spirituelle de Dieu sans en faire un appendice de la vie sociale comme un certain libéralisme protestant l'a parfois suggéré ? Par ailleurs, c'est aussi l'évolution de la vie sociale qui provoque le repli du croyant sur ses propres convictions personnelles, avec lesquelles il refuse de discuter comme pour les protéger de l'émoi que pourrait susciter leur remise en question, faute de moyens intellectuels pour aborder la critique.

Danger d'incompréhension pour le créateur délié de toute préoccupation religieuse, d'un discours rivé sur des préoccupations mondaines accaparantes qui éloignent de Dieu. Danger d'évasion, d'artificialité, d'archaïsme ou d'obsolescence programmée pour celui qui n'écoute pas retentir la voix gémissante de l'Esprit au cœur des hommes, même pour celui qui ne parle pas en son Nom. On voit que la définition dogmatique chalcédonienne, loin d'être dépassée, et même si elle fut conçue dans un contexte particulier, est un principe herméneutique sûr, et procure un équilibre que recherchait, par exemple, en vain, Alexandre, dans le Yin et le Yang⁴⁸.

Comme nous allons le constater dans les pages qui suivent, le théologien qui se trouve confronté à un artiste, posant une question fondamentale, peut se demander comment sa propre tradition y répond, et comment la question l'oblige à approfondir cette tradition.

6.2. Motifs apocalyptiques dans l'œuvre de Tarkovski⁴⁹

Le Sacrifice est l'aboutissement de l'art du réalisateur qui avait déjà tellement impressionné avec *Roulev* et *Stalker*. « Testament involontaire »⁵⁰, il est le fruit d'un long processus de pensée sur l'état de la civilisation contemporaine. Tarkovski ne cesse de répéter que l'artiste a une responsabilité sociale, qu'il apporte des solutions qui

⁴⁸ Mais il faut dire qu'il s'agissait là d'un équilibre au sein de la nature elle-même, reflet d'une pensée d'un réalisateur qui regardait plus vers l'Orient que l'Occident pour renouer avec une tradition spirituelle qu'il ne trouvait plus dans sa propre culture.

⁴⁹ J.-L. MAROY, *L'Apocalypse selon Andreï Tarkovski. Chronique d'une fin annoncée*, p. 111-124.

⁵⁰ Voir G. GAUTHIER, *Andreï Tarkovski*.

débordent les autres contributions humaines à l'analyse de la société. Tarkovski a réellement pensé et cru en une fin possible de la civilisation si un « tournant » spirituel n'avait pas lieu⁵¹. Nous ne sommes pas sûrs que cet élément ait été suffisamment pris en compte par les différents interprètes de l'auteur. Plutôt que de penser qu'il pourrait ne s'agir que d'une lubie, et de sortir d'un sentiment de gêne par une pirouette de la pensée, comment prendre la question au sérieux ? Certes Tarkovski se fait l'écho d'un délitement progressif de l'Union Soviétique dans son *Journal*. Comme le dit G. Gauthier : « La fin de l'Union Soviétique coïncide avec la fin du monde, comme naguère la fin du tsarisme »⁵². Au-delà cela, le cri d'alarme de Tarkovski peut-il être entendu ? Signifie-t-il que le sécularisme des sociétés contemporaines contribue à court ou à moyen terme à l'extinction de la spiritualité et donc de toute la race humaine ou en est-il la conséquence ? Faut-il en conclure à la probabilité d'une catastrophe à venir ? L'indifférence religieuse peut-elle durablement s'installer face à la question du sens de la vie sans créer des dommages irréversibles dans la culture et la compréhension de ce qu'est « l'homme » lui-même ? Enfin, faut-il nécessairement une catastrophe pour que la question de Dieu ressurgisse au cœur des préoccupations sociales ?⁵³

6.2.1. Élucider le terme « spirituel »

Nous avons déjà évoqué au cours de notre chapitre 1⁵⁴ les difficultés et embarras de certains journalistes face aux affirmations de nature religieuse ou spirituelle du cinéaste. Nous avons vu que Tarkovski lui-même souffrait d'une telle incompréhension. Cependant, nous voudrions, si nécessaire, pour apaiser éventuellement les esprits et clarifier toute ambiguïté sur l'emploi du mot « spirituel », préciser le sens que Tarkovski lui donne.

Je pense que le temps est venu de dire ce que j'entends par spiritualité. Parce que nous sommes déjà habitués à ce mot, mais il est assez abstrait quand on l'emploie dans le sens de présence de spiritualité dans la création, dans l'art. Par spiritualité j'entends avant tout

⁵¹ « Si aujourd'hui, à notre époque, le sentiment religieux ne se réveille pas, c'est la fin ». B. EDELHAJ, *Entretien avec Andreï Tarkovski*, Cahiers du Cinéma 392 (1987), p. 38.

⁵² G. GAUTHIER, *Orthodoxie russe : sous les soviets, les starets*, p. 133.

⁵³ A. JOIN-LAMBERT, S. GORIELY, S. FEVRY Sébastien (dir.), *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*.

⁵⁴ Voir le point 1.4.3.

l'intérêt de l'homme pour ce qu'on appelle le sens de la vie. À tout le moins, c'est un premier pas. L'homme qui s'est posé cette question ne peut déjà plus descendre en dessous de ce niveau. Il se développera, il ira plus loin. Pourquoi vivons-nous ? Où allons-nous ? Quel est le sens de notre présence sur cette planète pendant — flattons-nous les uns les autres — les quatre-vingts ans où nous vivons sur terre ? L'homme qui ne se pose pas ces questions ou ne se les est pas encore posées est une personne dépourvue de spiritualité. C'est-à-dire qu'il vit au même niveau que l'animal, le félin ; les animaux ne se posent pas de telles questions⁵⁵.

Le réalisateur s'interroge avec sérieux sur la place que l'on donne ou non au questionnement sur le sens de la vie dans l'art et la culture. Même si Tarkovski est aussi un penseur, il travaille et écrit d'abord en tant qu'artiste, en quête d'un absolu qu'il n'identifie pas forcément avec Dieu dans ses écrits — même s'il le fait parfois —, pour laisser la question largement ouverte vis-à-vis de ses contemporains. Il faut donc éviter toute équivoque ou tout contresens. L'œuvre du cinéaste n'est pas d'abord une réflexion de type théologique, Tarkovski ne s'exprime pas en tant qu'orthodoxe par exemple et ne fait pas d'allusions à la foi ou à la vie ecclésiale de l'Église orthodoxe russe⁵⁶.

⁵⁵ (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/10/14/andrei-tarkovski-le-xxe-siecle-et-l-artiste-2.html> (Page consultée le 19/08/2015). L'auteur du site précise les circonstances de cette prise de parole : « En 1984, dans le cadre du festival de Saint-James, une rétrospective des films de Tarkovski fut organisée. Dans une église de Londres, il prononça son *Discours sur l'Apocalypse*. Devant les spectateurs du festival, il intervint aussi sur le thème « La création d'un film et la responsabilité de l'artiste ».

⁵⁶ Divers auteurs, étonnés de découvrir chez le cinéaste une telle insistance sur la dimension spirituelle ont tenté de la circonscrire et de la définir. Exemple : « Est-ce qu'on peut voir ce personnage (Ndlr : Tarkovski) comme un mystique ? Par exemple, Schwarzenberg, son médecin, dit : "Comment faire avec lui, il est mystique, alors on ne peut pas le soigner avec des médicaments normaux, il ne peut pas prendre tel médicament, car il croit en certaines choses" alors que d'autres (...) disent au contraire qu'il n'est pas mystique. (...) Si vous définissez mystique comme quelqu'un qui fait face au mystère de la vie et qui ne veut pas essayer de le résoudre intellectuellement, qui veut le résoudre dans une expérience de communion, oui, mais je ne pense pas qu'il ait été un mystique dans le sens disons chrétien ou religieux du mot. Je crois que le monde, toute la complexité du monde était pour lui quelque chose qui ne pouvait pas être réduit à des formes rationnelles. Voilà, je crois qu'il était à la recherche de quelque chose. Il avait eu un sentiment de l'au-delà, de Dieu, du mystère, mais pas d'un mystère tellement concret qu'il puisse être un visionnaire si vous voulez. Je ne pense pas qu'il ait été un chrétien dogmatique, dans le sens que si vous lui aviez posé des questions sur la Trinité, sur l'Incarnation, d'un point de vue théologique... Je crois que l'Incarnation, le fait de la présence de Dieu d'une façon incarnée était certaine pour lui, mais pas sur le plan d'une théologie. Je ne pense pas qu'il aurait pu simplement dissocier un monde sans Dieu et un Dieu sans monde. Il les voyait interpénétrés. Il sentait qu'il y a un dynamisme intérieur dans le monde qui n'est pas simplement le monde qui se déploie à sa façon ». Ch.-H. de BRANTES et G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*.

La question spirituelle, nous semble-t-il, affleure dans son œuvre non comme une condition absolue à l'œuvre elle-même, mais comme un moment nécessaire, comme une réalité qui croît en importance de film en film, et qui finalement devient incontournable dans *Le Sacrifice*. Elle apparaît avec un certain naturel, souvent à partir de l'histoire de l'art (pensons aux références à Shakespeare ou à Léonard de Vinci), mais aussi à partir de ses expériences personnelles et des idées qu'il se fait de l'histoire contemporaine. Il faut en tout cas noter que la question spirituelle est indissociablement liée à l'art pour le réalisateur et cela lui vient de la culture russe du XIX^e à laquelle il estime se rattacher.

Je ne crois pas à l'art sans Dieu. Le sens de l'art est une prière. C'est ma prière. Si cette prière, si mes films peuvent amener des hommes à Dieu, tant mieux. Ma vie prendrait alors tout son sens : celui, essentiel, de "servir". Mais je ne l'imposerai jamais : servir ne veut pas dire conquérir⁵⁷.

Comme le dit Olivier Clément, Tarkovski reste en quelque sorte sur un seuil⁵⁸. Ce seuil n'est pas l'incapacité de Tarkovski d'entrer plus avant dans une foi explicite, et déclarée, orthodoxe : Tarkovski est un croyant, et il prie. Reste que ses rapports avec l'orthodoxie sont restés difficiles jusqu'au bout⁵⁹. L'image du seuil évoque celui de la modernité, de la Chambre, ou encore de la guerre atomique. A moins d'être franchi, l'homme reste rivé à la question de son auto-anéantissement ou de sa disparition progressive dans un univers entropique. Pour ne pas le franchir, la solitude humaine reste complète. La vie perd son sens, la volonté de vivre se fragilise, les frustrations deviennent des aliénations insurmontables.

Tout seuil demande à être franchi : comme dans *Stalker*, Tarkovski montre que l'homme moderne hésite quand il ne le refuse pas devant ce qui lui sauverait la vie. Au moment où la question de la foi se pose, il y a un recul, sans doute une peur. L'homme a peur de

⁵⁷ L. COSSÉ, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, p. 111.

⁵⁸ Olivier Clément a fait le point sur cette question rejoint par d'autres théologiens ou religieux orthodoxes qui l'ont connu ou écrit à son sujet, comme le métropolite Antoine Bloom (1914-2003), ou Michel-Maxime Egger. O. CLEMENT, *Tarkovski, l'homme du seuil*, p. 39-41.

⁵⁹ A la question : quels sont vos rapports avec l'Église orthodoxe, Tarkovski répond : « Clearly they are very difficult. I was formerly living in the USSR. I arrived in Italy, and now I live in France. Thus I unfortunately haven't had the opportunity to have a normal relationship with the Church. (...) Some relationship with the Church demand a settled life, but I feel like someone underneath the debris after a bombardment ». Ch.-H. de BRANTES, *Faith Is The Only Thing That Can Save Man*, p. 185.

lui-même et des conséquences de la foi. Il sait intuitivement qu'il ne disposera plus de lui-même de la même façon. Il met en balance foi et liberté, ignorant que la foi rend réellement libre⁶⁰. La prière à Dieu reste l'ultime recours, en cas de catastrophe. Une certaine foi conduit l'homme au seuil, mais reste un « saut » décisif, qui demande un renoncement à soi jugé comme pratiquement impossible. Pourtant Tarkovski en montre aussi la nécessité, une nécessité telle que la survie de l'humanité en dépend. L'humanité parviendra-t-elle à se dépasser elle-même non dans une transcendance technologique, mais en Dieu ? Cette question est tellement cruciale qu'elle traverse toute l'œuvre du cinéaste.

La question de Dieu reste entière, la porte de la spiritualité peut ne pas être franchie malgré les signes évidents qui la réclament. La dramaturgie tarkovskienne met l'accent sur la responsabilité morale de l'homme, sur la liberté à jouer face aux événements extrêmement graves qui se déroulent. Jamais Tarkovski ne force à cette décision : il interpelle seulement sur la nécessité du choix lui-même.

6.2.2. *Le mystère de Dieu*

Le théologien peut-il trouver un point de départ historique, s'il en trouve un, où le décrochage avec la pensée de Dieu est devenu inéluctable et irréversible ? Mais ce point de départ, pour être éventuellement dans le temps, pourrait être aussi hors de lui : le refus de Le prier, « de peur qu'il y ait conversion », n'appartient à aucune époque. Peut-être existe-t-il des époques où ce refus devient massif. Peut-être sommes-nous dans une telle époque. Peut-être la peur est-elle la raison secrète qui paralyse toute action morale et spirituelle, qui dissout le sens de la liberté et de la responsabilité.

Faut-il penser que de grandes épreuves préparent un surcroît de grâce et qu'approche l'Heure décisive où tous devront se prononcer pour ou contre Dieu, le supplier ou demeurer indifférent, voire le mépriser et le rejeter ? L'urgence de la conversion n'est pas un thème tarkovskien explicite : le temps filmique ne montre pas d'itinéraire en ligne droite... Le temps est comme une matière extensible, qui ignore les durées, comme si ce qui est intemporel au cœur de l'homme bousculait sans cesse l'histoire et les destinées. D'où la nécessité d'une réflexion sur la « crise » ou le « danger » qui réduit le temps, ou

⁶⁰ Cf. « C'est pour que nous soyons vraiment libres que le Christ nous a libérés » (Ga 5,1).

l'allonge pour permettre un choix libre. Les horreurs de l'histoire en elles-mêmes ne signifient pas qu'un temps de grâce soit prochain, ni qu'un temps de grâce préservera d'épreuves plus radicales : tout dépend de la décision et du choix libre de l'homme de les interpréter.

Il y a ici plus qu'un problème spirituel : il est aussi moral. Si rien n'est possible sans la grâce, pourquoi celle-ci ne joue-t-elle pas un rôle plus décisif dans la vie humaine et ne la transforme-t-elle pas ?

L'œuvre de Tarkovski consiste à conduire l'homme contemporain au seuil du mystère de Dieu, même sans le nommer, c'est-à-dire à rendre la question de la vie spirituelle explicite et incontournable comme un pas essentiel appelé à être suivi par d'autres⁶¹. Le surgissement du mystère n'est pas affaire d'accident ou de coïncidence dans les films de Tarkovski, il en est l'aboutissement nécessaire, même si, par ailleurs, il n'apparaît pas de manière contraignante. Il se présente davantage comme une prise de conscience, un éveil, une découverte de quelque chose qui, soudain, est là. Il bouscule l'évidence, il surgit dans la marge d'une conscience frivole, il se devine comme un appel d'air venu on ne sait d'où, il niche dans la mémoire, il se reflète sur un visage, il s'entend dans l'Écriture, il n'est jamais la fin de l'être, il ne délaisse personne à jamais. Les enfants, les priants ou les fous y sont particulièrement sensibles.

Le mystère indique encore qu'il manque quelque chose de fondamental à la connaissance que l'homme peut avoir de Dieu. Il explique pourquoi il y a « voilement » : le temps n'est pas accompli, la Fin n'est pas arrivée, le retour du Christ n'est pas immédiat,

⁶¹ Un spectateur pose une question au cinéaste à Londres en 1984 : « – Avant vous disiez aussi que l'art s'intéresse au sens de la vie, qu'il veut expliquer le monde, alors que dans vos films je ne sens pas d'explication. Il y a en eux de la profondeur et du mystère. Le public reconnaît avant tout le mystère. Et le processus de la perception n'est-il pas religieux justement parce que nous ne connaissons pas la réponse, *Solaris* ne donne pas de réponse. – Si vous avez une impression de mystère, vous me faites un immense compliment. Il me semble que si le spectateur en retire la pensée que la vie, c'est un mystère, je serai heureux. Parce que pour une immense part des gens la vie ne présente aujourd'hui aucun mystère. – *Le paradoxe consiste en ce que l'explication, c'est un mystère.* – Non, si vous voyez un mystère en regardant le film, cela veut dire que j'ai réussi à exprimer ma relation à la vie. Parce qu'il n'y a pas de mystère plus profond, plus mystérieux et plus critique que le mystère de notre existence. Et si tous... beaucoup se mettent à penser ainsi, la vie changera ». (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/05/09/andrei-tarkovski-le-xxe-siecle-et-l-artiste-1-2.html> (Page consultée le 19/08/2015).

l'eschatologie n'est pas au cœur de la pensée humaine⁶². Le Christ n'est pas attendu. Mais *Le Sacrifice* indique la Fin imminente : toute connaissance est frappée de folie. S'approcher de Dieu rend fou et conduit à poser des actes insensés. La connaissance doit conduire à la confiance, à l'humilité, à la prière, sans quoi elle se dissout dans un contexte aveugle de Dieu. Il faut croire sans que l'on sache si l'attitude est raisonnable : le temps des questions est épuisé, vient le temps de la confession de foi et de la supplication. La pensée est crucifiée. Ce qui compte désormais c'est que Dieu agisse et fasse ce qu'il a promis. Attendre plus longtemps devient dangereux pour l'homme.

Ce « trou » dans la connaissance, dans ce qu'il est possible de connaître par la raison, peut aussi manifester la volonté de Dieu de préserver l'homme d'une lumière insupportable. On songe à cette parole : « Nul ne peut voir Dieu sans mourir » (Ex 33,20). Saint Jean va plus loin : « Nul n'a jamais vu Dieu » (Jn 1,18). Et lorsque Pierre vit le Christ dans sa gloire à la Transfiguration, ce fut pour lui demander de dresser trois tentes, alors « qu'il ne savait pas ce qu'il disait » (cf. Lc 9,33). Dans sa conférence sur le livre de l'Apocalypse, Tarkovski voit dans *les paroles secrètes des sept tonnerres*, tenues secrètes, un motif fondamental :

"Quand les sept tonnerres eurent parlé, j'allais écrire, mais j'entendis du ciel une voix me dire: Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas" (Ap 10, 4). Qu'est-ce que saint Jean nous a caché ? Et pourquoi nous dit-il qu'il nous cache quelque chose ? Que vient faire ici cet intermède, cette péripétie entre l'ange et saint Jean ? Qu'y-a-t-il que l'homme ne doit pas savoir, alors que le sens même de l'Apocalypse est la révélation d'une connaissance ? Ou est-ce le concept même de la connaissance qui nous rendrait malheureux ? "Plus de savoir, plus de douleur" (Qo 1,18). Faut-il que notre destin nous soit caché ? Ou un moment précis de cette destinée ? Moi-même, par exemple, je n'aurais jamais pu vivre si on m'avait prédit mon avenir. Ma vie perdrait son sens si j'en connaissais la fin. J'entends bien sûr mon destin personnel. Ce détail dans l'Apocalypse révèle une noblesse incroyable, surhumaine, devant laquelle l'homme se sent comme un petit enfant, à la fois sans défense et protégé. Il en est ainsi pour que notre connaissance soit incomplète, pour ne pas profaner l'infini et nous laisser l'espoir. C'est qu'il y a de l'espérance dans l'ignorance de l'homme. L'ignorance est noble. La connaissance est

⁶² « Cette année, pareille à tant d'autres, n'avait pas été l'année de la Fin du monde et nul ne songeait à s'en étonner ». L. BLOY, *La Femme pauvre*, p. 13.

vulgaire. Et c'est pourquoi cette espérance, cette préoccupation exprimée dans le livre de l'Apocalypse, me donnent plus d'espoir que de crainte⁶³.

Pour nous résumer, voilà donc comment nous comprenons les choses. Tarkovski n'a pas donné place au spirituel uniquement pour des questions de fidélité à la grande culture russe, s'identifiant à un Tolstoï, un Dostoïevski ou encore un Chestov. Bien sûr cette culture lui a permis de se trouver et de s'exprimer. Elle a posé un cadre de pensée à l'auteur. Il ne l'a pas fait non plus uniquement parce qu'il était lui-même croyant, ou par tempérament et goût artistique, ou pour des motifs psychologiques, liés à de pénibles souvenirs de la seconde guerre mondiale. Il a été angoissé par l'urgence d'une problématique qui dépasse et englobe « le problème russe » : celle du *salut* de la civilisation humaine. Son exil en Occident en a bien entendu précipité la maturation quand on sait qu'il y voyait des motifs « apocalyptiques »⁶⁴.

6.2.3. Un contexte de crise spirituelle

Nous avons suffisamment écouté le cinéaste, et réfléchi autour du *Sacrifice* et de ses différents thèmes pour reprendre une question : une « occultation » de la spiritualité peut-elle conduire à une disparition de l'humanité ? En quoi la conscience d'une crise dans le domaine spirituel peut-il devenir un enjeu théologique ?

6.2.3.1. La vocation de l'artiste⁶⁵

La dernière partie du *Temps Scellé* concentre les réflexions de Tarkovski sur *Le Sacrifice*, son dernier film. On voit clairement que l'auteur s'intéresse de moins en moins à l'art cinématographique pour privilégier le message qu'il se sent porté à transmettre par celui-ci⁶⁶.

⁶³ A. TARKOVSKI, *Méditation sur l'Apocalypse, Juillet 1984 à Londres, en l'Église Saint-James de Piccadilly*. (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/02/02/andrei-tarkovski-discours-sur-l-apocalypse.html> (Page consultée le 7/11/2015).

⁶⁴ « En fait, le motif même de ma présence est apocalyptique. Si l'on m'avait dit, il y a quelques mois, que je parlerai dans ce lieu, je ne l'aurais pas cru. Mais ces derniers temps, ma vie elle-même a pris un tour apocalyptique. Voilà sans doute qui m'amène à trouver logique cette rencontre entre nous ». A. TARKOVSKI, *Méditation sur l'Apocalypse*, voir note précédente.

⁶⁵ Ce qui invite Gunnarsson à relier l'interpellation tarkovskienne au verset évangélique suivant : « Il est écrit : "L'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu" » (Mt 4,4). Voir G. J. GUNNARSSON, *In Hope and Faith : Religious Motifs in Tarkovsky's The Sacrifice*, p. 238.

⁶⁶ Tarkovski quitte la posture de ses autres films, qui cherchent surtout à mettre le spectateur émotionnellement en rapport direct avec des scènes de la vie. *Sacrifice* a une note réellement

Plus je voyais clairement le sceau du matérialisme apposé sur la face de notre planète (autant à l'Ouest qu'à l'Est), plus j'étais confronté à la souffrance des hommes, plus je rencontrais de gens accablés de psychoses, témoignant de leur incapacité à comprendre pourquoi la vie avait perdu pour eux tout charme et toute valeur, ou pourquoi ils s'y ressentaient tellement à l'étroit, et plus devenait irrépressible le désir de considérer ce film (Ndlr : *Sacrifice*) comme mon œuvre principale⁶⁷.

Tarkovski se sent poussé à interroger la société qui est la sienne, son développement, ses structures, son rapport à la nature.

Pour définir ma propre tâche en tant qu'artiste, mais avant tout en tant qu'homme, il a fallu que je m'interroge moi-même sur l'état de notre civilisation considérée dans son ensemble, sur la responsabilité personnelle de chaque être humain, et sur sa participation au processus historique⁶⁸.

On peut dire que son expérience à l'Ouest (depuis la réalisation de *Nostalghia*, en 1983) forge en lui une conviction de plus en plus claire : la crise de sens que rencontre l'homme contemporain doit pouvoir déboucher sur un changement radical aussi bien sur le plan individuel que social. Il n'y a qu'une seule réponse possible : un retour au spirituel, celui-ci ayant été délaissé au profit d'une pensée rationnelle positiviste, et au matérialisme.

Si l'on veut sauver l'humanité, il est absolument nécessaire d'arracher son masque au monde moderne⁶⁹. (...) Aujourd'hui l'humanité civilisée, incroyante dans sa grande masse, est de caractère positiviste⁷⁰. (...) Notre univers humain est construit et modelé selon des lois matérielles, car l'homme a forgé sa société à l'image de la matière inerte. Il s'est appliqué toutes les lois de la nature inanimée, et c'est pour cela qu'il ne croit pas à l'Esprit, qu'il refuse Dieu, et qu'il ne se nourrit que de pain. Comment pourrait-il croire en l'Esprit, au Miracle, en Dieu, puisque, de son point de vue, ils ne participent à rien de manière constructive ? Ils ne sont pas utiles. Et l'homme en vient à ne plus même les voir⁷¹. (...) L'être humain a-t-il un espoir de survie

dramaturgique et est construit comme tel : le ressenti des personnages est en rapport direct avec les événements qui se produisent et qui agissent sur eux. *Sacrifice* prend la forme d'une parabole poétique ; dramaturgie et poésie sont si intimement mêlés qu'on ne les distingue plus. Voir TS, p. 257.

⁶⁷ TS, p. 251.

⁶⁸ TS, p. 268.

⁶⁹ TS, p. 262.

⁷⁰ TS, p. 263.

⁷¹ TS, p. 264-265.

malgré les symptômes évidents du silence apocalyptique qui fond sur lui ?⁷²

Tout en écrivant cela, Tarkovski raconte comment il a rencontré le physicien Landau sur une plage de Crimée, lui posant la question de l'existence de Dieu. Tarkovski déplore l'évolution historique des XIX^e et XX^e siècle, marqués par les grandes idéologies, toutes fondées sur des « grands inquisiteurs » prétendant proposer une voie de bonheur commune à tous, au détriment de la personne humaine qui doit « renoncer » à une part de liberté et de pensée. Même les idéologies matérialistes et consuméristes, qui exaltent le « moi, ses passions et désirs », mutilent l'individu dans ses aspirations les plus profondes, au point qu'il ne perçoit même plus le commandement du Christ : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même »⁷³. Tarkovski pense que la conséquence en a été l'oubli de l'intérêt le plus profond de la personne qui est avant tout spirituel :

C'est-à-dire aime-toi assez pour respecter en toi ce qui te dépasse, ton origine divine, qui ne te permettra pas de céder à tes intérêts avides et égoïstes, et t'incitera à t'abandonner à l'autre, sans raisonner ni tergiverser, de l'aimer⁷⁴.

Tarkovski se rend compte que la crise concerne autant l'Ouest que l'Est de l'Europe, et qu'elle déborde les idéologies politiques, sociales et culturelles. L'Europe contemporaine n'est plus celle de Dostoïevski, Shakespeare, Bach, Goethe, Beethoven ; c'est-à-dire une Europe de la culture et de l'art, comme en rêvait encore Hermann Hesse dans *Le Jeu des perles de verre* ; elle a rompu avec son histoire et son passé et n'y puise plus son sens et son devenir. Par un réductionnisme étrange, qui ne s'explique peut-être pas uniquement par les succès rencontrés par les sciences et les techniques, l'Européen est devenu matérialiste et individualiste et cherche plus à protéger ses intérêts qu'à se cultiver, à se divertir qu'à explorer le sens de sa vie. Ce matérialisme a comme corollaire un désir de resserrer les liens séculaires avec la nature et le monde, redécouvrant ou approfondissant la dimension immanente de l'homme et ouvrant de nouveaux horizons aux mythes, au paganisme⁷⁵. Si le communisme a fini par s'éteindre en Russie, c'est parce que sa promesse de bonheur a paru soudain

⁷² TS, p. 265.

⁷³ Lc 10, 27-28. La citation est de Tarkovski.

⁷⁴ TS, p. 269.

⁷⁵ Voir A. BORRAS, À « *L'Âge du renoncement* » comment la paroisse peut-elle faire émerger l'Église ?, p. 243 et sv.

moins certaine que celle du consumérisme capitaliste, qui n'est autre que la priorité à la satisfaction des besoins et désirs matériels, indépendamment de toute considération philosophique et politique. Les dimensions culturelle, morale et spirituelle de l'homme délaissées affectent *le sens de la vie* ; les valeurs ont perdu leur fondement dans le Christ.

6.2.3.2. Une civilisation en péril

Pour Tarkovski, un certain aveuglement caractérise l'homme moderne, qui ne peut plus voir et comprendre que sa vocation première n'est pas d'être purement et simplement rivé au monde qui l'a vu naître, mais qu'il a une destinée spirituelle.

Cette cécité affecte aussi le regard posé sur l'histoire : pour le réalisateur, nombre de civilisations ont disparu pour ne pas avoir tenu compte de ce principe fondamental. L'inverse existe aussi, selon lui, comme dans la Chine taoïste, née six cents ans avant Jésus Christ. Les penseurs n'ont pas accepté d'évoluer et de prendre en compte les exigences de la « matière ». Les pensées philosophiques orientales, hostiles à toute forme de conflit entre matière et spiritualité, n'auraient pas mesuré l'enjeu spirituel que pose la rationalité dans sa volonté de maîtrise du monde, comme en Occident. Sans l'indiquer formellement, Tarkovski suggère que le communisme athée a balayé, avec la Chine des empereurs, une conception du monde sacrée, même si nombre de Chinois font aujourd'hui du taoïsme ou du confucianisme (qui ne fut pas créé pour cela) une religion « privée ». Si le communisme a pu prendre racine avec autant de vigueur en Chine, peut-être était-ce à cause d'une longue histoire où les droits et les exigences légitimes de l'égalité entre tous n'étaient pas reconnus. En Russie, les attermoissements des décisions des différents tsars concernant l'abolition du servage ont joué un rôle considérable dans la Révolution russe de 1905, puis de 1917. Le réalisateur pense que lorsque l'équilibre entre le matériel et le spirituel est rompu ; cela conduit à des crises profondes, à des catastrophes qui affectent les civilisations elles-mêmes.

Pour le cinéaste, les grandes catastrophes antérieures à notre époque sont des avertissements du caractère précaire de toute civilisation qui ne tient pas compte de l'équilibre entre l'enracinement de l'homme dans la matière et la nature, et une conscience appelée à l'idéal, l'absolu, à Dieu. Ce déséquilibre, plusieurs fois évoqué, menace toute civilisation d'anéantissement. Mais autant les sociétés

« holistiques » se fondaient sur un ordre ancien, sacré, immuable, autant les sociétés matérialistes contemporaines se fondent sur l'instant présent, le changement, la précarité du « mouvant » : elles rompent elles aussi l'équilibre.

Et je suis persuadé que nous nous retrouvons actuellement au bord de l'anéantissement de notre civilisation, justement parce que nous ne tenons aucun compte de l'aspect spirituel du processus historique. Nous ne voulons pas nous avouer que nombre des malheurs qui frappent l'humanité, proviennent de ce que nous sommes devenus impardonnablement et désespérément matérialisés⁷⁶.

6.2.3.3. Le rôle prophétique de l'art

Ce sont les artistes, les fous, les saints, les prophètes qui « crient dans le désert » en essayant de prévenir les drames qui attendent les hommes de toutes les époques. Pour Tarkovski, l'authenticité de l'art contemporain ne devrait pas se mesurer à son originalité, au caractère du « jamais vu » ou jamais expérimenté, comme s'il fallait conquérir des pans de territoire sur l'océan de l'indéterminé pour accroître un quelconque potentiel humain, ou pour satisfaire un voyeurisme. Il s'agit au contraire de *signaler* le danger d'aller plus loin dans une voie sans issue.

La littérature, comme l'art en général, est d'essence religieuse. Dans ses manifestations les plus hautes, elle donne des forces, elle inspire l'espérance face au monde moderne si monstrueusement cruel et qui, dans sa déraison, touche à l'absurde. Le véritable art a besoin d'une catharsis qui purifierait les hommes avant les catastrophes (ou la catastrophe) à venir. Tant pis si cette espérance est un leurre, mais elle donne la force de vivre et d'aimer le beau. Il convient, en art, de montrer cette horreur dans laquelle vivent les hommes, mais seulement pour y trouver un moyen d'exprimer la Foi et l'Espérance. En quoi ? En ce que, en dépit de tout, l'homme est plein de bonne volonté et du sentiment de sa dignité. Jusque devant la mort. En ce que jamais il ne trahira son idéal, sa *Fata Morgana*, son mirage, sa vocation d'homme⁷⁷.

Nous nous rappelons ce que Tarkovski disait de l'œuvre d'art en tant que *signe d'un danger* dans notre premier chapitre⁷⁸. Traduisons encore : *signe au cœur d'un danger*. Est-ce un leurre ou un travail nécessaire, qui ne peut être repris que par des hommes de foi ? Pour

⁷⁶ TS, p. 280.

⁷⁷ JO, p. 27-28.

⁷⁸ Voir le point 1.3.2.6.

l'artiste, c'est clair : l'art a pour mission de maintenir vivante la dimension spirituelle en l'homme et si possible de contribuer à son développement. Si la vie spirituelle, issue d'un rapport naturel au monde, mais élevé par la grâce disparaissait (et avec elle tout le sens chrétien de l'histoire), l'œuvre d'art doit alors se signaler sur le mode de l'avertissement et montrer les conséquences d'une telle évolution.

Certes, le réalisateur pense qu'*in fine*, l'homme ne trahira pas sa haute vocation, ce désir d'absolu inné en lui. Il pense que même au dernier moment, il sera capable de renoncer à s'autodétruire par l'arme atomique, que sa conscience l'en empêchera : « l'homme n'est pas si bête que cela ». Ce qui peut aussi le sauver, paradoxalement, c'est son inconscience et son ignorance. La Providence peut sauver celui qui ne sait pas qu'il marche vers l'abîme, ou qui croit de bonne foi que le chemin qu'il suit aboutira au salut⁷⁹.

6.2.3.4. Art et spiritualité

Une alliance féconde

Il est inhabituel pour un penseur contemporain de penser que l'art peut avoir une utilité sociale autre que le plaisir esthétique⁸⁰. Pour le cinéaste, qui ne renie pas cette dimension, l'art a cependant un autre rôle à jouer : il est au service de la grandeur spirituelle de l'homme. Le sommet des activités humaines se trouve dans l'art et le religieux ; celles-ci reflètent alors, comme dans un miroir, le mystère divin qui les suscite et les guide. Il y a là une dimension sublimée de *l'Eros*, par lequel la beauté et l'amour culminent dans la communion et la contemplation de Dieu.

L'art et le religieux contribuent à marquer sur le front des hommes (cf. Ap 7,3), le signe eschatologique d'une appartenance autre que mondaine en laquelle seul l'être humain peut s'accomplir et trouver un véritable repos. L'art trouve dans le religieux ce qui lui permet de déployer sa propre réalité : arracher l'homme à sa seule matérialité, tandis que le religieux trouve dans l'art une capacité d'expression qui

⁷⁹ En ce sens, il y aurait le « signe de Jonas » : c'est par ignorance qu'il y eut péché à Ninive, ce qui implique un salut universel possible (une Révélation est donc nécessaire). Tant que le Fils de l'homme n'est pas connu de tous, le temps de la Fin est-il possible ? Ce qui précipiterait la Fin des temps serait plutôt « l'apostasie généralisée » : le rejet du Fils de Dieu, connu de tous comme seul Sauveur. Sommes-nous à une telle époque ? Nous ne le pensons pas. Faut-il comprendre le signe « d'un bout à l'autre » de la terre (cf. Mt 24,30), comme une volonté de faire sortir *tous* les hommes de l'ignorance, afin que tous puissent se situer face à la Lumière ?

⁸⁰ Il existe des exemples contraires chez Adorno, Benjamin et d'autres.

déploie sa propre dynamique créatrice. Tous deux concourent à arracher l'homme à la domination de « la matière », du monde, pour lui rendre sa liberté, en particulier dans le contexte occidental :

Dans le contexte de cette situation, la fonction de l'art me paraît être l'idée de la liberté absolue du potentiel spirituel de l'homme. Il me semble que l'art a toujours été l'arme de l'homme contre la matière, qui cherche à engloutir son esprit. Et ce n'est pas par hasard si, au cours des deux millénaires ou presque d'existence du christianisme, l'art s'est pendant très longtemps développé dans le lit des idées et préoccupations religieuses. Le seul fait de son existence entretenait l'idée d'harmonie dans une humanité qui n'en avait pas. (...) L'art exprimait le besoin d'harmonie de l'homme, et sa détermination à se battre contre lui-même, à l'intérieur de sa propre individualité, pour arriver à l'équilibre tant désiré entre le matériel et le spirituel⁸¹.

On le voit clairement : Tarkovski ne condamne pas le « matériel » au profit d'un vague « spirituel » désincarné, mais lance un appel à l'harmonie et à l'équilibre entre les deux, un équilibre rompu au cours du XX^e s., qui peut poser de graves dommages à la civilisation.

Aujourd'hui, il est évident pour tout le monde que les conquêtes matérielles n'ont pas été synchronisées avec un perfectionnement spirituel. La conséquence fatale en est que nous sommes devenus incapables de maîtriser ces conquêtes et de les utiliser pour notre propre bien. Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité⁸².

Le drame consiste dans la résistance de l'esprit humain à se tourner vers les forces spirituelles qui lui sont nécessaires au moment où d'autres forces, économiques, sociales, culturelles et scientifiques prennent le pas sur celles-ci et asservissent la pensée à leur fin. L'art, s'il n'est pas lui-même asservi à des fins de marché ou du « goût prétendu du public », peut rappeler à l'homme sa vocation à l'absolu :

L'art affirme ce que l'homme a de meilleur : l'Espérance, la Foi, l'Amour, la Beauté, la Prière... Ce dont il rêve, ce en quoi il espère...

⁸¹ TS, p. 278. C'est la raison pour laquelle la crise peut avoir un aspect positif, et conduire à une nouvelle étape dans la vie individuelle et collective, si elle est acceptée et reconnue comme un « jugement ». « Le père Kniazeff s'interroge également sur la signification religieuse de la "crise", mot qui en grec signifie "jugement" : "Les prophètes étaient envoyés pour expliquer au peuple que la crise qu'il passait était précisément un jugement de Dieu [...] Chaque fois que le peuple acceptait la crise historique comme un jugement de Dieu, ou bien il était sauvé d'une destruction pure et simple, ou bien il entrait en possession de nouvelles valeurs religieuses" ». Voir A. KNIAZEFF dans *Le Messager orthodoxe* 49-59 (1970), p. 5. Cf. M. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la tradition et la littérature russe*, p. 210-211.

⁸² TS, p. 272.

(...) L'artiste exprime l'instinct spirituel de l'humanité. Son œuvre traduit la tension de l'homme vers l'éternel, le sublime, le tout-puissant, en dépit de l'état de péché du poète lui-même. (...) Mais qu'est-ce au juste que l'art ? (...) Une déclaration d'amour. La conscience de sa propre dépendance à l'égard des autres. Un aveu. Un acte inconscient, mais qui reflète le vrai sens de la vie, l'Amour et le Sacrifice⁸³. (...) A quoi sert l'art ? Pourquoi ? Est-ce bien, est-ce mal ? (...) Mais il est clair que l'art c'est une prière. Et cela veut tout dire. A travers l'art, l'homme exprime son espoir et le reste n'a aucune importance, et tout ce qui n'a pas d'espoir, ce qui n'a pas de fondement spirituel n'a aucun rapport à l'art⁸⁴.

Jamais en ces quelques lignes, presque lyriques, Tarkovski n'a exprimé avec autant de force sa propre foi dans le travail créateur et artistique, en le fusionnant pratiquement avec l'élan spirituel qui le traverse, et qu'il souhaiterait partager avec d'autres.

Le cinéma, un art eschatologique

Tarkovski essaie de montrer au spectateur le monde tel qu'il le voit. Son regard se concentre sur ce qui dans le monde est étrange, échappe à ses lois, ce qui est paradoxal, voire inexplicable, ou rationnellement impossible à saisir, ce qui met en danger l'existence de l'homme lui-même sans qu'il le sache. Ce monde est parcouru de *signes*. Les signes manifestent la présence d'un monde invisible comme autant de lieux de fracture du monde contemporain, par lequel « l'autre monde » se manifeste. Parmi ces « signes », il y en a un qui est plus manifeste que d'autres, c'est la manière dont se déroule le temps. Dans sa conférence sur l'Apocalypse à Londres, le réalisateur estime que sur le plan individuel, le livre de l'Apocalypse peut être terrifiant, mais plein d'espoir sur le plan collectif, dans la mesure où le temps ne s'écoule pas de la même manière.

Cependant, il serait faux de penser que l'Apocalypse ne renferme qu'un concept de châtement. Peut-être même que l'essentiel de ce livre est l'espérance. "Le Temps est proche" (Ap 22,10). Oui, pour chacun d'entre nous, en effet, il peut être vraiment très proche ; pour nous tous pris ensemble, il n'est jamais trop tard. C'est pourquoi l'Apocalypse est terrible pour chacun de nous en particulier, mais pleine d'espoir pour l'humanité en général. C'est le sens même de ce message. Cette dialectique des états spirituels exprimée en images est pour l'artiste une telle source d'inspiration, qu'il s'étonne d'y

⁸³ TS, p. 279-280.

⁸⁴ Ch.-H. de BRANTES et G. MARDIROSSIAN, *Le son de la terre*, 19'.

découvrir autant de points d'appuis pour chacun de ses états intérieurs⁸⁵.

A titre individuel, le temps passe plus vite qu'à titre collectif. Pour le croyant, « son » temps est compté et court vers un jugement qu'il espère miséricordieux, mais qui passe par la souffrance et la mort. Ainsi le temps de l'histoire terrestre de Jésus passa plus vite que l'histoire collective de la rédemption toujours en cours, mais acquit, au regard de l'histoire, une valeur universelle pour chaque individu et pour « tous les temps ». L'« apocalypse » que constitue déjà la mort du Christ sur la croix et sa révélation dans la résurrection peut devenir ainsi comme le point de départ d'un temps réversible, recouvrant « tous les temps » de l'histoire humaine, vers le passé (songeons à la descente aux enfers) autant que l'avenir, jusqu'au moment de sa révélation en pleine lumière.

Tarkovski se sent la responsabilité, non pas d'en parler ou d'y réfléchir seulement, mais de montrer que le cinéma participe de cette dimension eschatologique. Le cinéma est ce medium qui, parmi tous, engage le temps lui-même, le « sculpte », le « scelle », il pose un début et une fin au temps, de bout en bout, il le signifie dans la matérialité même du film, de la pellicule qui est plus, une fois projetée, qu'un photogramme à côté d'un autre, légèrement décalé.

Le cinéma tarkovskien a pour fonction de démontrer la liberté des choses par le processus mécanique interne qui habite le cinéma en capturant le temps. Sur l'écoulement du temps dans la vie du monde : aucune maîtrise possible, n'existe que la manière d'occuper l'espace constitué dans le temps. Il en va de même pour la pensée qui se déroule dans le temps. L'art cinématographique apparaît comme un argument spirituel pour répondre à la volonté réaliste et rationnelle de maîtrise et d'explication ultime du monde. Il s'agit de rendre liberté et gratuité à l'écoulement du temps en redécouvrant ce qui est au cœur de tout récit : un commencement et une fin qui implique *un sens*.

Les choses n'existent pas seulement pour ce que nous en faisons : elles existent pour elles-mêmes, ce en vue de quoi elles sont créées. Par elles, le Créateur se dévoile, le temps est son instrument. Il faut retrouver la liberté inscrite dans l'expérience du temps en y trouvant un sens spirituel qui concerne l'ensemble du cosmos. Le sens du

⁸⁵ A. TARKOVSKI, *Méditation sur l'Apocalypse*.

temps est spirituel. Le conflit entre la matière et l'esprit se joue au cœur du temps et de sa signification, là où l'homme est appelé, par la foi, à s'ouvrir à l'Esprit de Dieu au cœur du monde.

Le complexe d'Hamlet

Le constat que Tarkovski fait de la vie en société, devenue matérialiste, est alarmant et rejoint celui du prince d'Elseigneur qui doit soudainement faire face à l'assassinat de son père, et ne prend plus aucun repos tant qu'il n'a pas démasqué le coupable, quitte à remuer ciel (les spectres) et terre (les gens de la cour) pour y arriver. Ici se dessine pour nous le complexe d'Hamlet qui résume bien le drame de la conscience tarkovskienne, déchirée par la lutte entre matière et esprit, et qui tente de sauver l'esprit sans rejeter la matière.

L'homme contemporain ressemble donc pour lui à Hamlet. Pour une raison ou une autre, ce personnage a dû abandonner la part spirituelle qui est en lui et se transformer en assassin. Le choix reste cependant toujours possible : soit renoncer à son âme et devenir un être « avec un trou dans le cœur »⁸⁶, soit lutter pour garder une vie intérieure. L'homme (créé à l'image de Dieu) est fait pour chercher et aimer Dieu : s'il y renonce, il devient un brigand. Ensuite, il n'a plus qu'à se tuer ou se laisser tuer⁸⁷. Hamlet vit le drame d'une existence vouée à la pensée d'un crime passé qui réclame justice, pour vivre dans l'honneur. « L'homme du futur est obligé de vivre dans le passé » :

Je pense, par exemple, que le sens d'Hamlet réside dans ce que l'homme d'un haut niveau spirituel est obligé de vivre parmi des gens qui se trouvent à un niveau bien plus bas. L'homme du futur est obligé de vivre dans le passé. Dans son propre passé. Et le drame d'Hamlet ne réside pas dans le fait qu'il soit condamné à mort et qu'il meure, la tragédie est qu'il est menacé par une mort morale, spirituelle. Et malgré cela, il est obligé de renoncer à ses prétentions spirituelles et de devenir un assassin ordinaire. Ou bien il doit lui-même arrêter de vivre. Dit de manière abrupte, mettre un terme à sa vie par le suicide. C'est-à-dire ne pas accomplir son devoir⁸⁸.

⁸⁶ Allusion au roman d'Hemingway, *Pour qui sonne le glas* : le personnage principal découvre sa femme tuée, avec « un trou dans le cœur ». L'image a interpellé le cinéaste.

⁸⁷ Très symptomatique de cette dualité : *Heat* de Michael Mann (1995-170').

⁸⁸ (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/05/09/andrei-tarkovski-le-xxe-siecle-et-l-artiste-1-2.html> (Page consultée le 19/08/2015). Une variante : « Et le plus effroyable pour un homme qui a éprouvé un certain niveau spirituel, c'est de le perdre. Le sujet d'*Hamlet* porte justement là-dessus. Pour ne pas se couper du monde, pour vivre, pour être lié

Y résister suppose d'avoir un vrai sens de la *dignité* humaine : le moi lui-même aspire à « une perfection libre de toute ambition égoïste ». Alexandre Sokourov écrit de son côté :

Où trouver la force de vivre selon l'honneur ? Sans doute en posant à son âme des questions et en exigeant d'elle des réponses sur les thèmes les plus durs et les plus effrayants. Si elle ne peut pas donner des réponses simples et claires, qu'on a le courage d'écouter, cela signifie que le malheur est sur nous⁸⁹.

On se doute que la prise en compte de cette dimension spirituelle exige des efforts conséquents, qui vont à contre-courant de la tendance hédoniste des sociétés matérialistes. « L'homme est fait pour quelque chose de plus grand que le bonheur », pense le réalisateur. Cela exige aussi une lutte morale, de prendre ses responsabilités plutôt que de faire grief aux autres des difficultés que l'on rencontre. « Dès le moment où nous confions à d'autres le soin de résoudre nos propres problèmes, le fossé qui sépare le processus matériel du processus spirituel ne cesse de s'élargir »⁹⁰. On y retrouve les accents d'Alexandre lorsqu'adosé à un arbre, il monologue seul pendant que Petit Garçon s'éloigne. C'est cet écart qui est dangereux, symptôme d'un abandon de ses responsabilités (celles de l'attention à l'autre), qui menace la civilisation toute entière au moment de la globalisation du monde. Tarkovski déplore même que l'Église⁹¹ soit incapable d'appeler à un réveil spirituel, trop occupée à se calquer sur la vie sociale des pays dans laquelle elle se trouve.

Même l'Église est incapable d'étancher cette soif d'absolu de l'homme car elle n'existe, hélas, que comme un appendice, un calque,

matériellement à ce monde, le prince danois a été obligé de s'abaisser au niveau des canailles qui vivaient alors à Elsenor. Son drame n'est pas dans le fait qu'il meurt, la mort étant pour lui une porte de sortie, mais dans le fait qu'il devienne un assassin tout en étant un homme spirituel. C'est la tragédie de l'esprit. Elle se différencie en cela de la tragédie antique ». (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/10/14/andrei-tarkovski-le-xxe-siecle-et-l-artiste-2.html> (Page consultée le 19/08/2015). Ce qui fait dire à Tarkovski, en réponse à la question d'un spectateur, que la mise en scène de cette pièce est impossible : « – *Hamlet* est la meilleure œuvre dramatique et poétique qui existe sur la terre (dit le réalisateur). – *Pourquoi est-elle la meilleure, pourquoi attire-t-elle autant ?* – Parce que ce drame contient le problème le plus important qui existait à l'époque de Shakespeare, qui existait avant lui et qui existera toujours. Le problème consiste en ceci que ce drame résiste à la mise en scène, c'est-à-dire que quel que soit celui qui mette en scène *Hamlet*, il échoue. D'ailleurs, moi aussi je veux mettre en scène *Hamlet*. Mais il n'y a rien à faire. C'est un mystère immense ». De fait, le réalisateur n'y parviendra jamais au cinéma.

⁸⁹ (En ligne) <http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2014/11/30/alexandre-sokourov-la-question-des-questions.html> - more (Page consultée le 19/08/2015).

⁹⁰ TS, p. 271.

⁹¹ Sans préciser de quelle Église il parle.

une caricature des autres institutions sociales chargées de gérer notre vie quotidienne. En tout cas, pour l'instant, elle ne se montre pas capable de contrebalancer l'excès matériel et technique par un appel au réveil spirituel⁹².

6.2.3.5. Le sacrifice et le don de soi par amour

Un sursaut de conscience

Ce sur quoi Tarkovski mise, c'est de provoquer un sursaut de conscience chez le spectateur, et de le pousser à faire des choix. Le *Stalker* parle de « l'organe de la foi qui est atrophié ». Ailleurs Tarkovski parle du « dépérissement du spirituel, alors que le matériel a depuis longtemps formé son propre système organique, qui est même devenu le fondement de notre vie sclérosée et menacée de paralysie »⁹³. La catastrophe devient inévitable quand l'homme renonce à pouvoir agir sur son destin et sur le monde en difficulté, quand il estime que sa propre action ne peut plus infléchir le cours de sa vie, et qu'il remet son avenir entre les mains de ceux qui s'accaparent le pouvoir ou décident à sa place, comme nous l'avons vu plus haut à propos de l'impuissance d'Alexandre. Cette rupture entre la pensée de l'homme et ses actes, reflet d'une rupture entre l'homme et la société, le réduit à l'état de robot et de « chose ». Dès lors, les luttes entre couches sociales se réduisent à des conflits d'intérêts au lieu d'unir les efforts vers le bien commun (la faillite des idéologies a porté un coup très dur à l'idée du bien commun).

J'ose prétendre que l'homme moderne, dans sa grande masse, n'est pas prêt à renoncer à lui-même et à ses biens personnels, en faveur des autres, ou de ce qui est Grand et Essentiel. Il serait plutôt prêt à se transformer en robot. Je me rends bien compte que l'idée du sacrifice, de l'amour évangélique envers son prochain, n'est pas très populaire de nos jours. Plus que cela : personne ne nous demande de nous sacrifier. Ce serait considéré comme "idéaliste", ou simplement dépourvu de tout sens pratique. Mais l'expérience récente nous montre la vraie réalité des choses : la perte de l'individualité au profit d'un égoïsme forcé, la transformation des liens qui unissent les hommes en des rapports sans signification (autant entre les individus qu'entre les groupes) et, pire que tout, la perte des derniers moyens salvateurs pour un retour à une vie spirituelle digne de l'homme⁹⁴.

⁹² TS, p. 277.

⁹³ TS, p. 273.

⁹⁴ TS, p. 251. Dans le même sens, Tarkovski déplore la destruction de la culture après la seconde guerre mondiale en Russie et en Europe : « Après la guerre, la culture s'est effondrée, écroulée.

Tarkovski explique alors comment l'homme moderne a recours au psychologue ou à la prostituée pour se délivrer de sa dépression et de sa misère spirituelle, et qu'il est prêt à payer pour cela. Il y a là une forme d'hypocrisie : « Mais nous le faisons tout en sachant fort bien que même contre tout l'or du monde, nous ne pourrions gagner ainsi l'amour ou la paix intérieure »⁹⁵. Ceci ne peut manquer de faire penser au film de Robert Bresson : *Le diable probablement !* (1976) par lequel l'auteur dénonce aussi une société qui fait perdre aux jeunes la possibilité même de trouver un sens à leur vie en les poussant consciemment ou non vers le suicide, qui n'est lui-même que la mascarade d'un meurtre. Dans le même film, l'Église, préoccupée par ses propres problèmes, tient un langage intellectuel qui ne répond pas à la question spirituelle fondamentale du sens de la vie, du don de soi par le sacrifice. Chez Bresson, prêtre et psychologue (mais il faut comparer avec *Journal d'un curé de campagne*, 1951) sont renvoyés dos à dos, incapables de reconnaître un authentique appel à la sainteté qui finira par être tué dans l'œuf.

Le devoir de servir versus le risque d'être asservi

Le conflit entre êtres humains est inévitable si les hommes se jaugent entre eux selon le *profit* qu'ils peuvent tirer de leur relation et non selon le devoir de servir.

Pour tout homme de bonne volonté, une responsabilité morale est à exercer, qui ne demande, selon Tarkovski, aucun délai⁹⁶. Sans surprise, *Le Temps Scellé*, dont l'écriture fut terminée l'année de sa mort, consacre, en plus du film, l'idée du sacrifice comme remède aux maladies civilisationnelles contemporaines, à condition de bien comprendre le sens de ce mot⁹⁷. On comprend qu'il ait été bien

Dans le monde entier. Tout comme le niveau spirituel. Chez nous, c'est évident, et c'est le résultat, entre autres, de la destruction systématique, barbare, de la culture. Or sans la culture, la société retourne à l'état sauvage. Dieu seul sait jusqu'où cela ira ! Jamais auparavant l'inculture n'avait atteint ce niveau. Il faut aujourd'hui plus que jamais défendre ce qui a le moindre rapport avec le spirituel. Comme l'homme renonce vite à l'immortalité ! Son état naturel serait-il donc l'état bestial ? Il est beaucoup plus difficile de se maintenir à un niveau moral élevé que de végéter dans la médiocrité ». JO, p. 35.

⁹⁵ TS, p. 252.

⁹⁶ TS, p. 251.

⁹⁷ En effet, l'étude de l'évolution de la pensée et de l'art de Tarkovski pointe clairement vers l'attitude du sacrifice comme don de soi en réponse aux problèmes civilisationnels contemporains, ce qui était latent dans ses autres films. Il ne s'agit pas nécessairement du film le plus « russe », ou le plus caractéristique de l'art tarkovskien, ou du plus abouti cinématographiquement, tout cela se discute, mais certainement du plus fidèle à l'évolution spirituelle de l'auteur, et finalement de sa pensée la plus profonde. Tarkovski, de plus, révèle que

accueilli chez certains chrétiens⁹⁸. Tarkovski va explorer le drame spirituel contemporain en évoquant le choix entre deux voies possibles : le matérialisme consumériste aveugle⁹⁹ ou la confiance en Dieu.

L'homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre : soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait bien s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société toute entière. Autrement dit, retourner à Dieu¹⁰⁰.

Pour Tarkovski, ce retour à Dieu ne peut consister d'abord dans l'attente d'une expérience de grâce, mais comme une décision personnelle : personne d'autre, pas même Dieu, ne peut aider l'homme à le faire. Le don du Christ et de l'Esprit ayant été fait dans l'histoire, ce qui manque, c'est la réponse.

L'être humain doit résoudre ce problème par lui-même, car il n'y a que lui pour trouver la voie d'une vie spirituelle normale. Et cette décision peut justement être le premier pas vers un sens de la responsabilité envers la société. C'est cette démarche qui constitue le sacrifice, c'est-à-dire l'idée chrétienne du don de soi¹⁰¹.

La décision que l'homme doit prendre, à savoir celle de retourner à Dieu, et qui implique un vrai sacrifice personnel, alors que personne ne le lui demande, ne peut être que douloureuse et difficile. Elle repose sur une autre façon de penser, et requiert d'autres comportements (« relier ses actes à sa conscience morale », dit-il). Si

la genèse du film, longue de plusieurs années, a eu une réelle influence sur sa propre vie (TS, p. 254). Sur l'importance du film pour le réalisateur, voir encore TS, p. 265.

⁹⁸ Giulio Andreotti (1919-2013), figure emblématique de la Démocratie Chrétienne italienne, qui est mêlé un moment à la question de la réalisation de *Nostalghia* à cause des tergiversations de la RAI vis-à-vis de la production, s'en indigne. Tarkovski écrit dans son *Journal* : « Andreotti a dit encore que c'est une honte... l'on ne saurait se comporter ainsi avec un réalisateur qui est l'unique réalisateur chrétien dans le monde entier ». JO, p. 283.

⁹⁹ « Nos héros actuels sont aveuglés » soutient Wajdi Mouawad. (En ligne) <http://www.lalibre.be/culture/scenes/nos-heros-actuels-sont-aveugles-52e136253570ba3e18414be8> (Page consultée le 15/02/2014).

¹⁰⁰ TS, p. 251. A ce stade, Tarkovski ne parle pas du Dieu de Jésus Christ, mais comme nous le verrons, *Sacrifice* est, avec *Roublev*, le film qui puise le plus dans la spiritualité chrétienne. La suite de sa réflexion montre cependant qu'il a bien en tête le message évangélique, voir la note suivante.

¹⁰¹ TS, p. 251. Voir aussi : A. EPELBOIN, *A propos du sacrifice*, p. 3-5. Interview faite à Paris le 15 mars 1986. Interview presque complète : (en ligne) <http://www.derives.tv/Le-Sacrifice> (Page consultée le 23/10/2015).

la société (le politique) n'encourage pas un retour au religieux et au spirituel, reste alors à l'individu à trouver une cohérence de vie avec ses propres valeurs. Mais si l'homme se soumet aveuglement au système social, aux us et coutumes de la vie en société, et s'il n'écoute pas ce que réclame son être profond, alors il sera incapable de régler sa vie sur le choix essentiel du don de soi et perdra le sens de sa vie.

La liberté n'est pas quelque chose qui peut s'intégrer une fois pour toutes à la vie d'un homme. Elle est le salaire d'un travail spirituel permanent (...). Notre avenir ne dépend de personne si ce n'est de nous-mêmes. Or, nous avons pris l'habitude de tout faire payer par le travail et la souffrance des autres, mais jamais par les nôtres¹⁰².

6.2.3.6. D'autres signaux de danger : Malraux et Hobbes

« *Le XXI^e s. sera spirituel ou ne sera pas* »

Il est une phrase souvent attribuée à André Malraux (1976) : « *Le XXI^e s. sera spirituel ou ne sera pas* ». Quelles que soient les questions liées à sa paternité, Malraux discernait un enjeu spirituel lié au destin de la civilisation européenne et occidentale, qui ne pouvait se construire sur les seuls acquis rationnels et scientifiques. Le déni de cet enjeu représente une menace¹⁰³. La question que pose le penseur a le même écho chez Tarkovski : « Le fond du problème est que nous vivons dans le monde que nous imaginons, dans le monde que nous créons, et que nous dépendons de ses défauts, quand nous pourrions dépendre de ses qualités »¹⁰⁴.

¹⁰² TS, p. 276-277.

¹⁰³ « Le 12 mai 1976, donc quelques mois avant sa mort, Malraux s'adresse à la *Commission des libertés* de l'Assemblée nationale. Il note que "[t]outes les grandes civilisations, ordonnées par des valeurs suprêmes, généralement religieuses, ne fonctionnaient que parce qu'elles avaient conçu un type exemplaire de l'homme", mais non la nôtre où, depuis le 19^e siècle, "la valeur suprême, reconnue ou non, c'est la science". Puis, rappelant l'exergue que Marcellin Berthelot avait mis à l'Encyclopédie ("La Science est capable de tuer un bœuf, elle ne l'est pas de créer un œuf"), Malraux reprend, pour le fond sinon pour la forme, la chute de la fameuse phrase : "La plus puissante civilisation que l'homme ait connue, la nôtre, peut détruire la terre ; elle ne peut pas former un adolescent". C'est, en clair, "la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité", menace à laquelle Malraux espérait que le XXI^e siècle trouverait une réponse adéquate ». Le texte entier est disponible sur le site de l'Assemblée nationale française (www.assemblee-nationale.fr) dans la rubrique *Histoire et Patrimoine*, 55. Voir aussi : (en ligne) http://www.malraux.org/images/documents/2009_3_thompson.pdf (Page consultée le 12/03/2015).

¹⁰⁴ TS, p. 282.

Le Roi artificiel de Hobbes

Cette vision, largement mise en place par Hobbes et d'autres à partir du XVII^e s., suite aux guerres de religion en Angleterre, a largement influencé l'histoire de la pensée politique. L'idée est celle du « contrat social » face au mal qu'il est impossible de déraciner du cœur de l'homme, et par lequel l'homme délègue une partie de ses droits à un souverain, un « homme artificiel », dit Hobbes. Il serait intéressant de comparer cette réflexion avec celles de Deleuze sur les automates. Une telle vision, continue à influencer profondément les sociétés contemporaines, acquises aux thèses néo-libérales et au rationalisme. Elle fait la part belle aux sociétés de l'information (plutôt qu'à celles de la nature, dit Deleuze). Par l'interconnexion des êtres et des choses, prépare à l'avènement d'une intelligence artificielle universelle destinée à réguler la vie des êtres humains ? Mais sans la conscience du bien et du mal, dans un monde où la liberté et l'amour seraient réduits à l'état de « concepts » impraticables, que deviendrait la vie humaine ? Tout serait « juridiquement »¹⁰⁵ prédéfini par les humains, ultimement par des algorithmes qui veilleraient au respect des lois, y compris en matière religieuse, et trancheraient les conflits basés sur des arrière-fonds de pensée philosophique en faveur du plus pratique. On frémit en songeant aux implications politiques du développement d'une intelligence artificielle qui dirigerait le destin de l'humanité, à l'heure où la robotique et la cybernétique sont en plein essor¹⁰⁶. De plus de plus de personnes profondément impliqués dans cette évolution

¹⁰⁵ Dans de nombreuses séries télé contemporaines, le *juridique* remplace la morale. Voir V. COLONNA *L'art des séries télé. L'adieu à la morale*, t. 2.

¹⁰⁶ Voir la lettre ouverte appelant à éviter les dangers d'un développement sans contrôle de l'AI, qui devrait se faire non seulement en termes de capacités, mais aussi dans un but de développement social : « There is now a broad consensus that AI research is progressing steadily, and that its impact on society is likely to increase. The potential benefits are huge, since everything that civilization has to offer is a product of human intelligence; we cannot predict what we might achieve when this intelligence is magnified by the tools AI may provide, but the eradication of disease and poverty are not unfathomable. Because of the great potential of AI, it is important to research how to reap its benefits while avoiding potential pitfalls ». On retrouve parmi les signataires nombre de gens qui travaillent dans la technologie et les sciences en général (Elon Musk, Steve Wozniak, etc.). Voir aussi les documents attachés. (En ligne) http://futureoflife.org/AI/open_letter_-_signatories (Page consultée le 12/08/2015). Et : (en ligne) http://www.lemonde.fr/pixels/article/2014/12/03/hawking-l-intelligence-artificielle-pourrait-mettre-fin-a-l-humanite_4533135_4408996.html (Page consultée le 19/08/2015).

mettent en garde sur les conséquences possibles. Certains doutent cependant qu'une telle possibilité existe jamais¹⁰⁷.

Sur le plan religieux, toujours selon Hobbes, qui ne rejetait pas l'absolutisme royal au profit de la séparation des pouvoirs et d'un régime parlementaire, c'est le Roi qui doit décider des questions religieuses pour faire disparaître la tension entre pouvoir spirituel et temporel, caractéristique, selon lui, de l'Église catholique. La religion ne peut qu'avoir un « droit d'enseigner », lié à la liberté de penser, et non plus celui de réguler la vie des individus sur le plan social, culturel ou politique. Si pour le Roi, la religion devient une source susceptible de remettre en cause son hégémonie, il faut l'écarter de la vie sociale. L'humanité pourrait, à terme, se laisser traiter comme du bétail au profit de la sécurité et du bien-être, ayant perdu la conscience de l'absolu, en trop forte tension avec les prérequis de la vie sociale.

Cette intelligence artificielle pourrait aussi s'autoproclamer divine dans une sorte de religion universelle fondée sur le consensus de l'œuvre plus grande que l'auteur ou son interprète (le savant-prophète) pour parler comme certains sémiologues. Elle deviendrait l'image parfaite de l'idolâtrie : « Voici tes dieux » (Ex 32,8 ; Dt 4,16 et sv.). L'activité humaine, incapable de « foi » en autre chose qu'elle et en ce qu'elle est capable de produire par sa pensée et son habileté, aura ainsi réglé la question du Dieu insaisissable par les relais de la raison. Espérons que tout ceci relève de la science-fiction¹⁰⁸. La seule réponse possible, pour Tarkovski, est celle du sacrifice et de l'amour évangélique, celle de son dernier film :

Devant une catastrophe aussi globale, la seule question qui me semble importante, au plan théorique, est celle de la responsabilité personnelle de l'homme, de sa disposition au sacrifice spirituel (sans lequel il ne saurait être question d'un quelconque principe spirituel). La capacité au sacrifice dont je parle, et qui doit devenir la forme organique et naturelle d'existence de tout homme doué de quelque qualité spirituelle, ne peut être perçue comme une fatalité malheureuse, ni comme une punition imposée par on ne sait qui. Je veux parler de l'esprit du sacrifice, de l'essence même du service

¹⁰⁷ Luc de BRABANDERE, *Il n'y aura jamais d'intelligence artificielle* dans *La Libre Belgique* (16/10/2105). (En ligne) <http://www.lalibre.be/debats/opinions/il-n-y-aura-jamais-d-intelligence-artificielle-561fc39935700fb92fbcdb5c> (Page consultée le 17/10/2015).

¹⁰⁸ Bien entendu le cinéma, la bande dessinée, les jeux vidéo s'emparent depuis longtemps des thèmes de prise de pouvoir par l'AI, des ordinateurs ou machines. On connaît *Hal 9000*, *Skynet*, *The Matrix*, pour les plus populaires.

envers le prochain, reconnu comme unique forme possible d'existence et assumé librement par l'homme au nom de l'amour¹⁰⁹.

Cet esprit va à l'encontre d'une vision hobbesienne qui considère « l'autre » comme un adversaire, un concurrent, ou un ennemi potentiel vis-à-vis duquel il faut sans cesse se prémunir. Dans un monde marqué par de grandes inégalités sociales, où l'avenir de nombreuses populations dépend du résultat des luttes entre factions politiques, qui cherchent avant tout leur intérêt, où l'émigration consiste parfois la seule chance de survie, où la corruption et la fraude se nourrissent de la pauvreté, de la peur et de l'inculture des gens, on voit que le constat de Tarkovski reste pleinement d'actualité et sa réponse pleine d'humanité.

L'humiliation de l'autre ne peut rendre heureux : non seulement elle frustre la victime mais elle remet en cause la moralité de l'auteur. Même celui qui a laissé faire, quand bien même ce ne serait « que » par l'indifférence, ne peut y trouver son compte. Le sacrifice, le don de soi à Dieu et à l'autre au nom de l'idée chrétienne, mais universelle de l'amour du prochain ne peut être perçu comme une violence faite à soi-même (bien qu'il y ait lutte face à son propre égoïsme), mais comme la seule voie naturelle et humaine pour « devenir soi » et permettre à l'autre de s'épanouir dans une vie spirituelle authentique.

6.3. Une pensée théologique sur l'eschatologie

6.3.1. *Le sécularisme*

Comment le Magistère catholique essaie-t-il de prendre en compte cet enjeu contemporain ? Peu de temps après que Tarkovski fit son film (été 1985), soit du 24 novembre au 8 décembre 1985, un Synode extraordinaire sur les 20 ans du Concile Vatican II, convoqué par Jean-Paul II, eut lieu à Rome. Ce fut l'occasion de distinguer « autonomie du temporel » et « sécularisme ». A cette occasion, le cardinal Godfried Danneels, aidé par Walter Kasper, écrivit ceci dans le rapport final :

Dans les pays riches, une idéologie caractérisée par l'orgueil du progrès technique développe de plus en plus un certain immanentisme qui porte à l'idolâtrie des biens matériels (ladite société de consommation). En résulte un certain aveuglement envers les réalités

¹⁰⁹ TS, p. 272-273.

et les valeurs spirituelles. (...) La courte période des vingt ans qui nous sépare de la fin du Concile est historiquement marquée de mutations accélérées. Dans ce sens, les signes de notre temps ne coïncident pas exactement sur quelques points avec ceux qui correspondaient à la situation du Concile. Entre autres, il faut accorder une attention spéciale au phénomène du sécularisme. Certes, le Concile a affirmé la légitime autonomie des réalités temporelles (cf. *Gaudium et Spes*, n° 36 et ailleurs) ; et dans ce sens doit être admise une sécularisation bien entendue. Mais il s'agit alors de tout autre chose que le sécularisme qui, lui, consiste en une vision autonomiste de l'homme et du monde qui fait abstraction de la dimension du mystère, bien plus : n'en tient pas compte ou la nie. Cet immanentisme est une réduction de la vision intégrale de l'homme qui conduit, non pas à une vraie libération, mais à une nouvelle idolâtrie, à l'esclavage des idéologies, à une vie prisonnière des structures réductrices et souvent oppressives de ce monde¹¹⁰.

Les pères veulent cependant croire qu'il existe des signes plus encourageants, qui traduisent une soif spirituelle dans le monde :

Aujourd'hui, en effet, se manifestent des signes d'une nouvelle faim et soif pour la transcendance et le divin. Pour favoriser ce retour au sacré et conjointement enrayer le sécularisme, nous devons ouvrir les accès à la dimension du "divin" ou du mystère et offrir aux hommes de notre temps les préambules de la foi. Car, comme l'a dit le Concile, l'homme est pour lui-même une question à laquelle Dieu seul apporte une ultime et totale réponse (GS n° 21, §4)¹¹¹.

On se souvient que le second Synode sur l'Europe du premier au 23 octobre 1999 coïncida avec la préparation immédiate du Jubilé de l'an 2000. Le thème en était l'espérance :

Tout en faisant leurs analyses de la complexité caractérisée du continent, les Pères synodaux ont compris que la plus grande urgence peut-être qui l'envahit, à l'Est comme à l'Ouest, est un besoin accru d'espérance, capable de donner un sens à la vie et à l'histoire, et d'aider à marcher ensemble¹¹².

A cette occasion Jean-Paul II prit comme guide de lecture le livre de l'Apocalypse, un livre écrit pour encourager les croyants dans l'adversité.

¹¹⁰ SYNODE EXTRAORDINAIRE, *Célébration de Vatican II*, p. 551.553.

¹¹¹ SYNODE EXTRAORDINAIRE, *Célébration de Vatican II*, p. 553.

¹¹² JEAN-PAUL II, *L'Église en Europe, Exhortation apostolique post-synodale*, n°4, p. 9.

Cependant, la situation de l'Européen du début du XXI^e s. n'est pas celle des premiers siècles de l'Église. La situation spirituelle de l'Europe n'est pas non plus celle que rencontrerait une première évangélisation, mais celle d'une rupture avec l'histoire et la culture chrétienne¹¹³. La situation spirituelle et culturelle de l'Européen (sans généraliser) est celle d'une rupture avec l'histoire et l'héritage chrétien considéré comme passéiste (une rupture mémorielle)¹¹⁴.

Il n'est pas vrai de considérer que la Bonne Nouvelle n'est pas annoncée ou entendue. Certes elle a peu de place dans les mass media, ou les autres moyens de communication, elle ne constitue pas le moteur d'un changement spirituel collectif, parce que l'espérance qu'elle porte paraît illusoire ou inaccessible et sans lien avec la réalité. Certes, nombre de personnes pensent qu'une bonne éducation doit intégrer des *valeurs* souvent au fond chrétiennes, et ne dénierait pas aux évangiles d'être porteurs de valeurs. Mais celles-ci sont décorrélées de la foi, c'est-à-dire et de la sphère des convictions en l'existence de Dieu et de la sphère de l'expérience humaine, sans compter celle de la vie spirituelle, qui constitue le cœur de la vie du disciple du Christ.

L'incapacité de considérer le Royaume de Dieu comme plus réel que la réalité, plus « vrai » qu'elle, constitue la pierre d'achoppement principale sur le plan épistémologique. Elle empêche une nouvelle théorie de la connaissance de se fonder. Le lien entre le monde et le Royaume s'est perdu. Il y a là un refus (assimilant le « croire » au « rêver ») plutôt qu'une ignorance, même si l'ignorance due aux refus multiples et successifs croît aussi dans les générations qui se succèdent et appelle à une nouvelle annonce de l'espérance évangélique. Mais le drame a des conséquences plus larges que le seul rapport à la foi¹¹⁵.

¹¹³ Il faut aller plus loin : la prédication de Jésus aux juifs n'est pas non plus une « première évangélisation » : les évangiles, en montrant le destin tragique du Christ par le refus de le reconnaître comme Messie, n'invitent-ils pas à réfléchir au possible endurcissement du cœur de celui qui a reçu la Bonne Nouvelle, puis s'en détourne ? Sa situation n'est-elle pas pire que s'il n'avait rien reçu ? Qui dit, dès lors, que l'Europe ne court pas un vrai danger puisque les moyens normaux de l'annonce du Bien commun ne fonctionnent pas ? Le malheur ne surgira-il pas lorsque tous les moyens pour rappeler la centralité de Dieu dans l'histoire auront échoué ?

¹¹⁴ Cf. JEAN-PAUL II, *L'Église en Europe, Exhortation apostolique post-synodale*, n°7. Il faut souligner que cette rupture ne se fait pas seulement vis-à-vis de la foi ou de l'Église, mais qu'elle est plus profonde et liée à des changements de culture. Voir H. ARENDT, *La crise de la culture*.

¹¹⁵ « Le fait moderne est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié.

Le problème-clé est sans doute que la voie chrétienne décentre l'homme de lui-même et résiste à l'idée que le bonheur réside dans un pur épanouissement personnel, sur toile de fond de tant de promesses idéologiques non tenues ou de « grands récits » en panne d'inspiration. L'homme tente par tous les moyens d'être « synchrone » avec lui-même et le monde sans y parvenir, niant une *différence* fondamentale qu'exprima Jésus, et qui vaut en particulier pour ses disciples : être du monde sans lui appartenir¹¹⁶. L'exploitation frénétique des ressources de la nature a fini par prendre le pas sur la responsabilité dans la gestion de ces ressources, même si une nouvelle conscience globale, consciente des risques que cela fait perdurer sur l'humanité et son avenir, grandit de son côté aussi.

La disparition de Dieu dans la culture rend le lien au monde et à la vie fragile. En ce sens, dit encore Deleuze, « Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien »¹¹⁷. Seul lien, parce que l'oubli de Dieu renvoie l'homme au monde, et que s'il perdait ce dernier lien, il perdrait tout. Mais pour le croyant, c'est Dieu précisément qui établit le lien de l'homme au monde, l'homme est appelé à s'y découvrir, tandis qu'il se voit en Dieu comme dans un miroir : « Tout est à vous, et vous êtes au Christ » (1 Co 3,23). Dans la mesure où cela n'apparaît pas, où le lien reste obscur, où le religieux ne remplit plus sa fonction prophétique, l'art est appelé à devenir le gardien du Temple où Dieu peut se révéler, manifestant ce qui est mystérieux dans le monde, sans que l'homme s'y perde, rappelant la connaturalité du monde et du mystère.

6.3.2. *Eschatologie et signes cinématographiques*

6.3.2.1. Une tradition artistique bien établie

L'artiste ne se préoccupe pas tant de la crédibilité d'un discours que de son efficacité, car sa génération (et celle de la *Nouvelle Vague*) voit des signes dans la matière et la forme cinématographique, riches d'une métaphysique possible. Une certaine idée du cinéma catholique l'a aussi développée, nous le montrerons plus loin.

Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film ». G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 223. Une phrase comme celle-ci rappelle la thématique du « désenchantement du monde ». Le livre de M. GAUCHET, *Le désenchantement du monde*, date de 1985, l'année du Synode et du *Sacrifice*.

¹¹⁶ Les disciples sont dans le monde mais pas « du monde » (cf. Jn 15,19 ; Jn 17,14-18).

¹¹⁷ G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, p. 223.

Evidente dans l'œuvre de Tarkovski, surtout autour de la triade (*Stalker*, *Nostalghia*, *Le Sacrifice*), la question de l'apocalypse apparaît comme un nouvel horizon d'attente où l'Être est appelé à se manifester. A cet Être est incoerciblement lié un besoin de vérité, un besoin d'image et de vision, qui manifeste plus qu'il ne prouve son existence. Certains auteurs ont pressenti très tôt des liens entre les trois derniers films du cinéaste et l'Apocalypse¹¹⁸. L'intérêt pour la théologie est d'y trouver un stimulant pour sa propre réflexion, en s'interrogeant sur un décalage entre l'oubli de l'eschatologique dans la pensée et la volonté de crédibilité dans le rapport aux sciences, selon le mot de Balthasar :

La situation des chrétiens est aujourd'hui, à maints égards, déconcertante et contradictoire : que nous voudrions remonter plus haut que toute la tradition et n'écouter que la Parole de Dieu dans la Bible ; or, elle nous dit précisément ce qu'à aucun prix nous ne voulons entendre, c'est-à-dire ce qui est eschatologique, le fait que le chrétien est un étranger en ce monde, un monde qui le hait et le persécute, alors que nous voudrions au contraire entendre parler d'ouverture au monde et de l'avenir séculier¹¹⁹.

Le problème consiste peut-être dans la compréhension de l'eschatologie elle-même qui ne consiste pas seulement dans la question des *fins dernières*, mais trouve son point de départ dans le mystère de l'Incarnation : la prédication du Fils marque le point de départ d'une histoire eschatologique, dont la Parousie fut plusieurs fois ressentie comme imminente par les croyants au cours de leur histoire, et même avant elle. C'est ainsi que le bouleversement d'Aggée (Ag 2,6) fut compris par l'épître aux Hébreux (He 12,26-27) comme l'annonce d'un bouleversement total du ciel et de la terre à venir. La vie du Christ est eschatologique, dans la mesure où le Fils vit comme si la fin était proche, et où son règne est imminent, comme le pressentent les apôtres (cf. Ac 1,6). Le Christ invite ses disciples à vivre comme si le temps de la fin était déjà là, comme le rappelle saint Paul (Ga 3,28 ; Col 3,11). Ceux-ci éprouvent déjà les bienfaits de la résurrection grâce au baptême.

A la mort du Christ, l'humanité a déjà épuisé l'essentiel de sa course vers Dieu, et Dieu a déjà répondu totalement au besoin de

¹¹⁸ Par exemple : Ch.-H. de BRANTES, *Andreï Tarkovski, une vie*, p. 10-15 ; Maya TUROVSKAYA, *Cinema as Poetry*, structuration du livre.

¹¹⁹ H. U. von BALTHASAR, *Retour au centre*, p. 73.

Révélation des hommes, même si l'Esprit conduit l'Église et l'humanité vers « la vérité toute entière » (Jn 16,13). Il n'y a plus de Révélation à attendre : seulement une Manifestation finale. Cependant, si la folie des hommes précipite la Fin, le sacrifice de certains, implorant la miséricorde pour tous, éloigne aussi la venue du Jour. Peut-être est-ce la prière du Fils lui-même qui retarde son propre retour. L'ultime débat dans la pensée des hommes ne peut être qu'inquiet et religieux : quand reviendra-t-il ? A quoi le reconnaitrons-nous ? Serons-nous prêts ? Ainsi se pose à nouveaux frais la crédibilité du discours chrétien, c'est-à-dire la manière dont la pensée chrétienne assume aujourd'hui la condition de la fin, quitte à accepter du même coup un caractère d'étrangeté dans la condition de la vie dans le monde.

Tarkovski qualifie aussi certains cinéastes qui remettent en question par leur simple existence, l'absolu d'un monde tourné vers lui-même et sa raison d'être. Ils ne sont fous qu'en apparence : c'est le monde qui est fou pour eux. Il est en effet plus « fou » de ne pas croire dans le doux Christ qui se sacrifie pour l'humanité et propose la vie éternelle que de croire plutôt en l'avènement d'une « surhumanité » maîtresse de son destin et de l'univers, capable de transformer la matière elle-même, qui changerait les pierres en pain (cf. Lc 3,4). Il faut comprendre qu'un mystère d'iniquité, dont parle saint Paul (2 Th 2,7), est aussi à l'œuvre, qu'il se dissimule à la rationalité, se masque par elle, comme Dostoïevski l'indiqua du grand Inquisiteur. L'art véritable, au contraire, manifeste des signes d'une transformation de l'homme par la grâce et dévoile tous les rapports que cet homme vit avec l'univers et son Auteur, dans une relation de dépendance, mais sans sacraliser son environnement tout en gardant le lien à la pensée.

6.3.2.2. Le cinéma, monde de signes

Le cinéma cultive un rapport particulier à la croyance ; nous l'avons évoqué trop brièvement avec Deleuze, une croyance en lien avec le monde, et bien plus largement avec tout ce qui constitue la vie humaine, en dilatant aussi l'espace de l'imaginaire comme jamais au cours de l'histoire humaine. Du coup, il vaut la peine de s'interroger sur ce rapport entre cinéma et foi, et en particulier sur cinéma et expression catholique de la foi.

Le *signe* est comme un déchirement et une manifestation, dans la trame d'une réalité opaque, d'une autre réalité, habituellement invisible. Nous n'utilisons pas ce mot « signe » dans un sens

sémiologique mais spirituel. Le cinéma peut être un art du signe, « porteur » d'un signe par ses techniques de voilement/dévoilement qui font appel à une structure bien plus vaste, présente dans toute l'histoire de l'art occidental, et au-delà. Ce n'est pas pour autant qu'un réalisateur est capable de créer un signe dans un film : celui-ci advient toujours par surcroît indépendamment des intentions de l'auteur et ne peut qu'être interprété. Mais dans la mesure où le réalisateur s'ouvre à la réalité du signe, son apparition est possible.

On se rappelle peut-être l'expérience de Max Jacob, qui vit le Christ d'abord chez lui en 1909, puis en regardant un film au cinéma en 1914¹²⁰. Ces expériences, de juif qu'il était, l'amènèrent à demander le baptême catholique (Picasso, son ami, devint son parrain...). Lorsque Max Jacob décrit son expérience, c'est avec des termes poétiques, il est d'ailleurs lui-même poète. Il utilise des mots qui ne laissent aucun doute sur un déchirement autant qu'une manifestation de la grâce qui vient bouleverser et mettre l'homme à nu : « Ma chair est tombée par terre ! J'ai été déshabillé par la foudre ! Oh ! Impérissable seconde ! oh ! vérité ! vérité ! larmes de vérité ! joie de la vérité ! inoubliable vérité. Le Corps Céleste est sur le mur de ma pauvre chambre »¹²¹. Quelle que soit l'authenticité de l'expérience vécue par Max Jacob, question qui déborde notre travail, il est symptomatique que le poète ait pu voir le Christ au cinéma.

Par ailleurs, existe-t-il un type d'écriture cinématographique qui soit « chrétien », ou pour poser la question autrement : le cinéma, comme les autres arts d'Occident (en considérant que culturellement au moins, la Russie en fait partie), pourrait-il développer quelque chose qui entre en corrélation avec une expression catholique de la foi ? Il faut tout d'abord remarquer rapidement que l'Église, et le catholicisme ont trouvé, dès la fin des années 1920, un intérêt évident pour le cinéma, dans la mesure où cet art, moderne et contemporain, reflet des évolutions de la vie sociale, était porteur d'idées et de conceptions sur l'homme et Dieu. La création de l'OCIC, puis de

¹²⁰ Voir Max JACOB, *Œuvres*, p. 471.488.

¹²¹ Max JACOB, *Œuvres*, p. 471. Plus tard, il écrira le *Récit de sa conversion* à un prêtre : « Il y avait sur mon mur un Hôte. Je tombai à genoux, mes yeux s'emplirent de larmes soudaines. Un ineffable bien-être descendit sur moi, je restai immobile, sans comprendre. En une minute je vivais un siècle. Il me semble que tout m'était révélé. J'eus instantanément la notion que je n'avais été qu'un animal, que je devenais un homme. Un animal timide. Un homme libre. Instantanément aussi, dès que mes yeux eurent rencontré l'Être Ineffable, je me sentis déshabillé de ma chair humaine, et deux mots seulement m'emplissaient : MOURIR, NAÎTRE ». Max JACOB, *Œuvres*, p. 1476. Les majuscules sont de l'auteur lui-même.

Signis l'atteste aujourd'hui. Être à l'écoute de ce média, comme l'Église a pu l'être tout au long des siècles pour les autres arts, était une évidence. Deux perspectives, différentes mais complémentaires, permettent des approfondissements théologiques. La première nous est donnée par le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* :

Réserver une entrée "Catholicisme" dans un dictionnaire sur le cinéma pourrait sembler d'autant plus incongru que les autres confessions religieuses sont absentes de la table des matières. A la différence près que l'adjectif catholique est le seul qualificatif religieux à avoir été durablement accolé à un certain rapport au cinéma, qui dépasse le sujet des films et leurs opinions personnelles pour le réalisateur¹²².

La pensée catholique respecte à la fois l'autonomie de l'art, qui n'a pas à être inféodé à une quelconque pensée religieuse (on peut y voir aussi le rapport particulier que la tradition chrétienne a nourri avec la philosophie, reconnaissant aussi ce rapport d'autonomie) et la promotion de la liberté, qu'il faut accompagner par le travail du critique dans « l'idéal humaniste d'éducation par la culture »¹²³ considéré comme une condition indispensable pour l'expérience spirituelle. André Bazin, les Pères Amédée Ayfre, et Pie-Raymond Régamey en sont les témoins et promoteurs dans l'immédiat après seconde guerre mondiale.

Mais il y a plus : il y aurait une « catholicité du cinéma » selon Deleuze¹²⁴, que l'on peut distinguer en deux âges différents qui renvoient à « des choix d'écriture cinématographique ». Le premier âge, interprété déjà par Jacques Rivette et Éric Rohmer dans un article consacré à *Stromboli* de Rossellini (1950), voit dans ce type d'écriture une :

réciprocité entre le monde du corps et celui de l'âme dans un même champ de visibilité. (...). L'expression "Dieu s'est fait chair" ne désigne pas seulement pour Rivette le bref passage de Dieu sur terre pour sauver une création pervertie, mais la lente et continuelle interpénétration du charnel et du spirituel, menant le monde à sa destinée. Pour filmer la grâce, il n'y a donc nul besoin de retrancher ni d'ajouter quoi que ce soit au monde tel qu'il se donne à voir¹²⁵.

¹²² P. CHEVALLIER, *Catholicisme*, p. 130.

¹²³ P. CHEVALLIER, *Catholicisme*, p. 130.

¹²⁴ G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 222 et sv.

¹²⁵ P. CHEVALLIER, *Catholicisme*, p. 131.

Pour autant, Deleuze et d'autres ont remarqué précisément dans le même film de Rossellini un tournant au moment où Karen (Ingrid Bergman) gravissant et trébuchant sur les pentes du volcan, et comme écrasée par un environnement qui la menace, dans lequel elle est renvoyée à sa fragilité – donc loin des affirmations triomphales des conquêtes civilisationnelles humaines – pose un acte de foi vis-à-vis d'une destinée non choisie (son mariage avec Antonio, le pêcheur). C'est ce passage que note Deleuze comme moment de l'avènement d'un nouvel âge cinématographique : celui de la perte des repères dans une Europe d'après-guerre détruite et à reconstruire, dans le morcellement des destinées errantes (Antonioni, Wenders...), dans les disjonctions avec soi, et l'impossibilité d'espérer quelque chose à l'horizon de la vie, la perte du lien avec le monde qui l'entoure, qui fait surgir un « second cinéma catholique ».

En réponse à cette perte, le cinéma ne montre rien, sinon ce rien, qui appelle le rapport absolu de la croyance, pour conjurer l'éclatement des images. Cette reprise deleuzienne de la thématique catholique, et plus largement chrétienne, se fait désormais en direction d'un cinéma du faux-raccord et d'une foi qui serait à son image : paradoxale et désincarnée, comme chez Pascal. La catholicité n'est plus la reconnaissance d'un mouvement continu d'incarnation mais un saut dans l'inconnu¹²⁶.

Deux excès dans la pensée se manifestent alors : d'une part, l'idée que le monde pourrait devenir transparent de Dieu, par un quelconque chemin de « preuves » (sans exclure les raisons de croire), ou de manière toute différente, par une vision panthéistique, alors qu'il n'y a que des signes de l'Esprit qui gémit dans le temps, au cœur de la création et des sociétés marquées par de grands vides spirituels. L'éclatement des signes habituels serait alors l'expression d'une attente plus profonde : c'est le cadre même de l'esprit qui requiert la foi pour intégrer ce qui s'éclate, se fragmente ou se morcelle. Le temps tarkovskien apparaît comme une tentative de souder les plans, pour intégrer ou tenir ensemble ce qui se disjoint par l'écoulement du temps à travers les plans. L'exigence d'unité, dans la pensée, exigeance spirituelle, prime alors sur l'éclatement de la pensée elle-même dans la multiplicité des différences mises en place qui renvoient les pensées aux conflits des sens divers. C'est l'exigence du « voir » qui transcende le débat et impose même un certain silence, une pause :

¹²⁶ P. CHEVALLIER, *Catholicisme*, p. 132.

l'homme n'a pas à devenir une machine qui explore indéfiniment sa propre complexité en miroir. La pensée « sert » (à) autre chose : parvenir à ses propres confins pour trouver son objet ultime qui est un Sujet. Pour le croyant, c'est là qu'un saut a lieu, lorsque de l'incrédulité (vis-à-vis de l'objet) on passe à la foi dans l'Unité des Personnes divines. Et ce n'est pas la science, même si ce n'est rien contre elle qui peut permettre ce saut : il faut renoncer à l'idée qu'elle puisse mettre l'homme en relation avec l'Absolu, qui, dans la tradition chrétienne, est Dieu. Elle peut tout au plus indiquer, par le signe non spirituel de l'infini cosmique, la place vide d'une Révélation nécessaire. Il n'y a pas de gnosticisme religieux à attendre en science et la foi s'en écarte aussi dans sa propre tradition. La survie de l'humanité est ici en jeu : autour de ses croyances, de la sauvegarde de l'espérance dans la construction de la civilisation.

L'autre excès consiste à (é)prouver la disjonction entre le monde et l'homme de manière radicale, de manière à ce que la place de Dieu ne s'y découvre plus, et que le questionnement sur l'homme reste finalement sans réponse, dé-corrélé de son univers, électron libre destiné à épuiser son énergie dans un questionnement sans fin, éprouvant l'absurde de sa condition. Cette pensée de l'absurde, qui renvoie l'humanité à la fascination qu'elle éprouve devant sa propre image questionnante, celle donc d'un miroir qui piège le regard et tourne en boucle sur son propre immanentisme est source de nombreuses illusions et certains s'y jettent avec complaisance. C'est l'univers narcissique des « selfies »¹²⁷. Le cinéma, un temps, pourra jouer de cette illusion d'une vie rêvée qui compense les aléas d'une vie non vécue, où le rêve prévaut sur le réel (la réalité virtuelle sur la vie réelle dans le jeu vidéo) et, paradoxalement, empêcherait de vivre au lieu de ramener à l'existence, ne faisant accepter pour « vie » que

¹²⁷ « Mark Zuckerberg tried to go beyond, recently predicting five new technologies in the future of 10 billion "customers" on Planet Earth — virtual reality, artificial intelligence, telepathy, laser beams, even "Immortality", in answer to a question physicist Stephen Hawking called one of "the biggest questions in science." But Zuckerberg made no mention of agriculture, food or farming technology in the future, just more stuff for a consumer-fixated culture with short-term memories focused on selfies and the *next-new-thing*. Worse, Zuckerberg totally missed Hawking's biggest problem, his prediction of a "catastrophic ending" for Planet Earth in the not-too-distance future. "The long-term future of the human race must be in space," says Hawking, the kind of dark prediction that launched blockbuster films like "Interstellar," which opened in a farming dust bowl on a dying Planet Earth ». Une opinion de P. FARRELL, *Stephen Hawking's catastrophic end for Planet Earth* dans *Marketwatch*, 16/07/2015 Voir : (en ligne) <http://www.marketwatch.com/story/stephen-hawkings-catastrophic-end-for-planet-earth-2015-07-09?page=2> (Page consultée le 24/08/2015). Question évoquée dans *Interstellar* de Christopher Nolan (2014-169').

des succédanés. Il y aurait là la résignation d'une vie « promise à la liberté » mais qui n'y atteindrait jamais, rivée à l'actualité sans cesse rebondissante du désir de distraction – à la manière dont Pascal en parle –, au point de faire du drame de l'existence humaine, non pas le lieu d'un combat et d'une mobilisation, mais celui d'un non-lieu, d'un non-enjeu dans un univers aseptisé par les machines et les médicaments qui purgent de tout mal-être.

6.4. Enjeux autour de la *ratio* et du *Logos*

6.4.1. *Un paradoxe au cœur du cinéma tarkovskien*

Luca Governatori¹²⁸ a souligné un paradoxe dans l'œuvre du cinéaste. D'une part, Tarkovski, à de multiples reprises dans des interviews et de manière très pointue dans *Le Temps scellé*, cherche à conceptualiser ses intuitions du cinéma et de l'art en général, ce que nous avons amplement développé dans notre chapitre sur l'esthétique tarkovskienne. Il fait appel à la raison, au langage. Comment, d'ailleurs, faire autrement que passer par le discours, la réflexion pour s'exprimer vis-à-vis d'un lecteur qui cherche à comprendre son art ? Mais d'autre part, Tarkovski souligne aussi les limites de la connaissance rationnelle, évoquant même les illusions qu'elle induit chez le penseur :

Plus nous connaissons et plus nous nous sentons fondés à nous estimer en droit de fixer des lois – lesquelles nous trompent en nous soufflant l'idée que la connaissance est possible. C'est une illusion, car en réalité nous ne pouvons pas approcher l'absolu, le mystère... Et toute forme d'approche est en fait un éloignement. L'homme a l'impression de connaître¹²⁹.

Ce que dénonce Tarkovski, nous semble-t-il, ce n'est pas la connaissance (et la culture qui la produit) en tant que telle, mais la prétention de celle-ci à l'adéquation avec son objet, à travers le langage¹³⁰. Or on ne peut se passer de langage, y compris sur le plan cinématographique, art qui charrie en outre un certain nombre de

¹²⁸ L. GOVERNATORI, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*.

¹²⁹ Cité par Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, p.16.

¹³⁰ « La vérité – ce n'est pas une "conformité de la chose avec la pensée" mais la conformité du devoir avec l'existence, du phénomène avec l'idée », explique Teresa Obolevitch à propos de Koudriatsev-Platonov (1828-1891), critiquant la conception aristotélicienne de la vérité. T. OBOLEVITCH, *La philosophie religieuse russe*, p. 73.

discours. On peut donc estimer qu'il y a là un paradoxe. Comment Tarkovski le surmonte-t-il ?

6.4.1.1. Vrais et faux antagonismes

L'expérience tarkovskienne joue d'une dialectique continue entre « pensée » et « sensibilité »¹³¹, déniait une approche purement rationnelle en art, mais cependant trop réfléchie pour ne pas constituer aussi une *pensée* sur l'art. A vrai dire, comme pour nombre de grands réalisateurs, le génie de Tarkovski consiste précisément à s'engager pleinement dans la réflexion tout en laissant place, le moment du tournage venu, à l'intuition, à l'expérience, à la sensibilité, quitte à s'écarter du scénario et du découpage initial : « Connaître la grammaire à fond et puis l'oublier », disait-il en faisant sien l'adage de Goethe.

Souligner la « contestation » tarkovskienne d'une approche unilatéralement rationnelle en art, et en même temps relire avec lui son expérience cinématographique par le recul d'une pensée qui se cherche (laquelle, en retour, transformera sa pratique artistique) semble incohérent. La réponse se situe peut-être dans le type de rationalité que l'on veut défendre. Une rationalité fondée sur l'expérience esthétique est forcément différente d'une rationalité scientifique, parce que son objet est autre : une œuvre artistique demande interprétation, elle ne se livre pas (uniquement) dans l'immédiateté d'un sens objectif ou littéral. Elle se départit tout autant d'une subjectivité incapable d'embrasser une réalité hors d'elle-même. L'œuvre tarkovskienne manifeste qu'il en va de l'humain dans ses différentes dimensions, dont elle est le reflet. L'homme n'est pas que raison, mais aussi sensibilité et foi. L'idée même du sens suppose qu'une interprétation est à l'œuvre, au-delà des critères objectifs et subjectifs, comme le disait aussi Gadamer. On ne peut, en matière d'art, penser seulement en termes de catégories ou d'écoles, il faut aussi penser en termes de préparation à la réception de l'œuvre et de sens « accordé » à celle-ci. Pour comprendre une œuvre d'art et l'interpréter, il faut être soi-même disait de son côté Arasse, et non seulement avoir les clés pour la comprendre, mais aussi être créatif. Différentes « lectures » sont nécessaires dans la mesure où elles

¹³¹ Erwin Panofsky, le célèbre historien de l'art, reprenait l'idéal des *Lumières* et celui de Schiller avec ses *Lettres sur l'éducation esthétique du genre humain*, « Idéal plein d'humanité qui réconcilie les exigences opposées de l'être sensible et de l'être intelligible », dicit Jean MOLINO, Préface à E. PANOFSKY, *Idea*, p. III-IV et XVIII.

tentent de cerner au plus près l'auteur et son œuvre, même s'il y a discussion sur la validité de telle ou telle approche selon les points de vue adoptés.

Une réflexion sur le langage peut venir à notre secours. Le langage n'est pas uniquement au service de la rationalité : les mots que l'on utilise expriment plus largement l'expérience que l'être humain fait de la vie elle-même. Il s'agit d'abord de voir, ou d'entendre ce qui est donné ou existe, avant de le comprendre, surtout dans la mesure où il s'agit de productions humaines, et non de réalités naturelles. Nous avons vu que l'herméneutique fait une distinction entre *expliquer* et *comprendre*, même si Ricœur a voulu surmonter la distinction.

Le paradoxe entre *raison* et *sensibilité* qu'a soulevé Luca Governatori dans son livre¹³² n'est qu'apparent, fruit d'une tradition philosophique qui a de lointaines racines, et qui sépare artificiellement deux plans une interaction constante dans l'existence humaine. Plutôt que d'entrer dans le jeu d'une dialectique, il est plus fécond de montrer comment l'idée se fonde dans une sensibilité et comment celle-ci, par l'analyse, se réactive en idée, laquelle exprime le fait de cette sensibilité et donne argument à l'expérience esthétique (autrement incommunicable), en la spécifiant, par rapport à d'autres discours et approches.

Il ne faut cependant pas user d'une différence qui rendrait l'approche esthétique inopérante. Le paradoxe est l'expression de deux contraires qui cependant font cause commune, inséparables l'un de l'autre. C'est que le paradoxe trouve sa solution dans ce qui, pris isolément, n'émerge d'aucune des deux parties, dans un autre plan de réalité qui fusionne ce qui se pense et se contemple. Cette fusion, c'est la prise en compte d'une unité originelle, au cœur de la réalité, entre ce qui *est* et ce qui se *dit*, et d'où émerge la conscience et l'émerveillement devant le monde. Nous pouvons parler ici de raison créatrice (serait-ce l'imagination ?). L'art a pour fonction de maintenir cette unité, qui rend perplexe le scientifique pur, et même le philosophe en rupture avec la métaphysique, mais qui renvoie aussi

¹³² « Tarkovski, c'est l'affect contre le concept, la métaphore contre le symbole, la sensation contre la signification, le mystère contre le sens ». L. GOVERNATORI, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, p. 21.

celui que la complexité du monde et de l'homme n'intéresse pas à son propre narcissisme.

La vision ne peut exiger de la pensée qu'elle disparaisse, ou de la parole qu'elle se taise, elle peut seulement inviter à la suspension du langage un temps (comme il y a suspension de la vision tandis que l'on parle), afin de se communiquer plus pleinement, en attendant d'être reprise par une conscience qui a besoin de ce retour et de cette réflexion pour se constituer elle-même, de connaître ce qu'elle aime ou ce qu'elle rejette. Inutile de rajouter que la tradition spirituelle chrétienne a longuement soutenu cette approche : il y a symbole dans le langage parce qu'il y a limite à l'exprimable et à la définition du sens, et cette limite concerne le privilège de l'expérience de la réalité sur le discours qui la décrit, toujours quelque peu en retrait mais qui doit se tenir « ouvert » à une intelligence du « descriptible » en utilisant des mots. Pour goûter cette réalité privilégiée, la conscience et la sensibilité sont requises. Si Dieu lui-même s'émerveille de sa création, pourquoi l'homme n'en ferait-il pas autant ?

6.4.1.2. Image et parole ; leur unité

La différence entre *image* et *parole* est une question peut-être plus herméneutique en apparence qu'esthétique, mais il n'en est rien : l'esthétique articule ces deux pôles. C'est ainsi que l'on pourrait, avec un peu d'audace, considérer que toute herméneutique suppose une esthétique (Gadamer), et inversement. La tâche herméneutique de l'esthétique et la tâche esthétique de l'herméneutique se répondent sur un point : la nécessité de prendre en compte l'unité originelle du monde vivant dans lequel l'homme apprend à se connaître et qui « apparaît » au moins comme une énigme, au plus comme un mystère. Elle rejoint la théologie spirituelle : l'expérience de Dieu par sa Parole n'est pas (encore) l'expérience de sa vision¹³³. Mais les visions, tant que l'homme vit en ce monde demandent interprétation et

¹³³ Sans oublier que l'expérience spirituelle ne s'exprime pas toujours en mots, ou pour mieux le dire, ceux qui font l'expérience du monde invisible expriment souvent leur difficulté de traduire en mots l'ineffable. Pourtant, comment (la plupart du temps) transmettre autrement l'expérience ? On pourrait prendre comme exemple contraire l'expérience de l'Esprit qui surgit au cours de l'entretien du starets Séraphim de Sarov avec Motovilov, ou dans les Écritures, Lc 24, 36 : « Comme ils en parlaient encore, lui-même fut présent au milieu d'eux, et leur dit : "La paix soit avec vous !" ». Voir aussi Ac 11,15.

discernement. Elles montrent que les images sont constitutives d'idées¹³⁴.

Tarkovski surmonte le paradoxe, selon Governatori, en ne s'enfermant pas dans un discours qui soulignerait ses propres limites, mais en montrant des images. « Là où le philosophe cherchait quelque part à nous prouver, combat perdu d'avance, l'insaisissabilité du monde, l'artiste désire simplement nous le faire éprouver »¹³⁵. Le paradoxe n'est surmonté que par un changement dans le mode de communication, en passant de la parole à l'image. Mais là aussi le paradoxe n'est surmonté qu'en apparence. Le film reste, quant à lui, objet de discours, de critique, et donc d'interprétation, même si aucun discours ne pourra se substituer totalement à l'image. Il faut voir le film, l'éprouver, avant que d'en parler, sachant que si le film lui-même est fruit d'un ensemble de concepts et de pensées, il ne s'y réduit pas, mais invite à une interprétation.

6.4.1.3. Limites d'une vision dialectique

Il nous semble cependant qu'à vouloir trop souligner les limites de la rationalité, Governatori s'enferme dans une vision dialectique comme nous le disions plus haut. Qui dit qu'au rationnel il faille opposer, en suivant là aussi Chestov (qui n'était pas chrétien) et d'autres, la foi ? Ou encore qu'au concept il faille opposer l'affect ? La « folie » que met en scène Tarkovski exprime-t-elle d'abord une opposition à la rationalité, ou, comme le dit d'ailleurs Domenico dans *Nostalghia*, une forme d'opposition à une autre folie (véritable) qui prend le masque d'une certaine rationalité (positiviste), celle d'un rationalisme excluant la foi ? Y a-t-il en fait un choix à faire, comme le suggère un Schleiermacher ? Faut-il se résoudre à ce genre de propositions : « L'esthétique l'emporte sur l'argumentation, le christianisme est offert à la sensibilité et non au raisonnement ; la religion est sublime chez Schleiermacher, le christianisme est beau chez Chateaubriand »¹³⁶. L'artiste est-il nécessairement voué à être fidéiste¹³⁷ dans une ligne dite pascalienne ou kierkegaardienne ? On sait que Schleiermacher réagit surtout aux prétentions des Lumières

¹³⁴ « L'image sur l'écran est elle-même l'idée ». J.-L. NANCY, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, p. 45.

¹³⁵ L. GOVERNATORI, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, p. 14.

¹³⁶ J.-Y. LACOSTE, *Histoire de la théologie*, p. 368.

¹³⁷ L. GOVERNATORI, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, p.18.

d'avoir voulu enfermer le religieux dans les limites du savoir pratique (Kant), ce qui, de fait, était une réduction inacceptable.

Tarkovski s'est appuyé plus qu'on ne le croit sur des auteurs qui n'ont pas fait le choix entre pensée et corps, intelligence et émotion, entre âme et matériel. En remettant un synopsis sur le futur « *Sacrifice* » à Ana-Lena Wibom au festival de Cannes 1983, Tarkovski écrit :

Le sens et l'objet du film résident essentiellement dans la critique des concepts spéculatifs de tous genres, qui prétendent au titre de "fondamentaux", veulent fixer la "juste" direction des esprits, donnent des leçons et usurpent les théories véritablement sûres. Il s'agit d'une critique du dogmatisme. L'auteur veut ainsi mettre en avant le droit à l'amour, au libre discernement, au sentiment du lien vivant à la vie. *In fine*, l'idée est celle du dépassement du conflit insensé, stérile, sans issue, entre sentiment et pensée, cœur et raison, amour et calcul moralisateur. L'aspiration à l'harmonie intérieure de l'homme, qui fixe ses lois selon l'amour¹³⁸.

Même s'il y a « critique des concepts spéculatifs », on retrouve finalement chez le cinéaste la volonté de surmonter le conflit entre esprit et matière, entre le Verbe et la chair, entre raison et sensibilité. Tarkovski cherche l'harmonie ou l'unité entre ces deux dimensions de la vie humaine. C'est en partie l'objet de la thèse de Daniel O. Jones que d'indiquer les auteurs sur lesquels le réalisateur s'appuie pour y atteindre¹³⁹.

Toute connaissance authentique doit passer par le crible, ou le feu d'une autocritique sur son caractère « autonome », et mesurer dans quelles terres elle plonge ses racines, à quelles conceptions de la nature, de l'homme et du monde, de Dieu éventuellement, elles font

¹³⁸ A. TARKOVSKI, *La Sorcière*, p. 117.

¹³⁹ « One of the most pressing concerns is the fact that critics, and indeed western viewers in general, are bound to world views that reduces experience and conceptualization to either/or propositions. The first two chapters address this problem in detail, and both go on to suggest the proper context in which to place Tarkovsky. Chapter one covers philosophical or theoretical questions while chapter two looks mainly at artistic production. The central idea is that, contrary to the western mindset, the truth is never a choice between mind and body, between intellect and emotion or between soul and material. The first two chapters demonstrate that the philosophers and artists to whom Tarkovsky is closest understood this ». Daniel O. JONES, *The soul that thinks: Essays on philosophy, narrative and symbol in the cinema and thought of Andrei Tarkovsky*. (En ligne) <http://search.proquest.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/docview/304816380?accountid=12156> (Page consultée le 16/08/2013). Voir aussi D. BAGLIVO, *A Poet in the Cinema*, 41'49'' ; 50'34'' ; 82'.

référence. Fonder un athéisme d'un point de vue rationnel risque bien d'être l'entreprise la plus irrationnelle qui soit, surtout si ce point de vue réagit à un quelconque théisme. Fonder une théologie sur une *sola fide* (repoussant la raison) risque d'être tout aussi insensé, si on ne voit plus dans la raison « quelque chose de sacré », comme le dit Henri de Lubac¹⁴⁰, et dans le monde et l'histoire, le signe ou la trace d'un Créateur qui donne un sens à ce qui existe et l'élève à la grâce. Cependant, si une foi contient toujours des « raisons » celles-ci ne disent pas tout sur cette foi.

6.4.2. Un débat au sein de la philosophie religieuse russe

6.4.2.1. De la *ratio* au *Logos*

L'itinéraire de Tarkovski et les débats entre *ratio* et sensibilité ne peuvent pleinement se comprendre sans prendre en compte un débat au sein de la philosophie religieuse russe qui met en avant un autre antagonisme : la réduction du *Logos* en *ratio* à laquelle l'esprit russe se veut résistant. Citant Vladimir Ern (1882-1917), Teresa Obolevitch écrit :

Ce qui caractérise la philosophie russe, comme le soulignent volontiers ses initiateurs, c'est une tension entre la réalisation de l'idéal ancien du *Logos* (donc une méditation sapientielle, religieuse) et la *ratio* moderne et européenne (une quête spéculative). Vladimir Ern écrit : "La *ratio* constitue une tentative d'autodétermination fautive et seulement partielle, de la pensée. L'élément vivant de la pensée, possédant l'autonomie d'une autodétermination intérieure qui n'est aucunement conditionnée de l'extérieur, se transforme selon le dessein rationaliste en un schéma mort de jugement dépourvu de toute activité, de tout 'principe de mouvement' interne. (...) Le *Logos* n'est pas une section statique, c'est le sommet de la conscience (...) L'essence du *Logos* consiste en sa *divinité*. Ce n'est pas un principe subjectivement humain mais objectivement divin (...) Pour les partisans de la philosophie de la Parole, le concept même de Vérité (*Istina*) présente un caractère ontologique. Contrairement au rationalisme "néantique", traitant d'une adéquation illusoire de quelque chose à quelque chose d'autre (...) l'esprit oriental reconnaît la vérité comme *être* du *Logos*, qui n'est possible autrement que par devenir *Logos*, par la grâce d'une assimilation réelle de la parole"¹⁴¹.

¹⁴⁰ Voir le point 6.4.3.5.

¹⁴¹ T. OBOLEVITCH, *La philosophie religieuse russe*, p. 24-25.

On voit la difficulté : en parlant du *Logos* comme sommet de la conscience, en lui attribuant une qualité divine, on estime qu'il s'agit en fait de l'âme (immortelle) ou plutôt du Christ vivant dans l'âme. *Logos* fait en effet référence au Verbe johannique : il s'agit forcément dans ce cas d'une personne. Mais on voit aussi que la traduction de *Logos* en *ratio* induit une transformation radicale : ce qui est laissé en arrière, c'est un Nom du Christ (le Verbe) au profit d'une instance discourante, une pensée, une intelligence qui met à distance son objet (voire elle-même) pour penser Dieu et le monde. De là à ce que Dieu devienne lui-même une Idée, il n'y a qu'un pas que l'Église ne franchira pas, mais bien le théisme et le rationalisme. Pour les rationalistes, le *Logos*, « sommet de la conscience » ou miroir de l'âme, est indiscernable, expression de la foi et de l'expérience spirituelle et non « raison ». C'est comme si le champ de la raison, au fond, s'était rétréci et ne s'appliquait plus qu'à la pensée qui cherche l'adéquation avec un objet dont elle est assurée de l'existence (et cette chose peut être elle-même ; il y a peut-être une filiation entre Anselme et Descartes). Comme le dit Heidegger, une telle raison récuse finalement toute métaphysique, nous le voyons avec Kant, et ne s'intéresse plus au surgissement de l'idée ou de la pensée elle-même, au dévoilement de la chose... domaine désormais réservé aux œuvres d'art ou à la religion, mais posées en inadéquation avec la pensée.

Ajoutons à cela un problème, lié à la philosophie religieuse russe : si l'activité même de la philosophie s'origine et s'accomplit dans le *Logos* (identifié au Christ), plutôt qu'à la raison autonome et distante de son objet, même s'il s'agit de Dieu, on en vient nécessairement à poser la question de la foi et de la liberté de croire (ou non). L'homme est-il contraint de croire ? Sa pensée est-elle l'enjeu ou l'objet d'une croyance ? La pensée n'a-t-elle d'autre fin que d'arriver aux limites du discours, là où commence la foi ? Tchaadaev (1794-1856) écrit :

La foi n'est qu'un moment ou une époque du savoir humain, rien de plus. Faire de la religion et de la science deux régions absolument distinctes (...) est un anachronisme de neuf siècles, ni plus ni moins (...) La connaissance implique toujours un certain degré de foi, tout comme la foi implique toujours un certain degré de connaissance¹⁴².

La foi, dans ce cas, peut-elle encore déborder la connaissance ? On retrouve donc l'effort de certains philosophes contemporains, qui

¹⁴² T. OBOLEVITCH, *La philosophie religieuse russe*, p. 88.

explorent les limites entre philosophie et théologie, mais aussi leur articulation : Ladrière, Ricœur, Lacoste par exemple. Comme le dit Lacoste, les limites ne sont pas nettes, on a plutôt affaire à un *no man's land*, une zone à explorer par la pensée, mais qui requiert ou fait appel à d'autres facultés ou d'autres instances pour progresser dans son propre objet.

La question de la liberté (de croire) se pose différemment selon que l'on estime que la *ratio* ne peut mener qu'à la crédibilité de l'existence de Dieu ou selon que l'on estime que le *Logos* agit au cœur de l'homme comme Image illuminant la raison et qu'elle a donc « quelque chose de sacré », ou encore si on pense qu'elle est le sommet de la conscience. Si on pense donc que, dans ses rapports avec Dieu, l'homme ne se vit pas comme un être extérieur à Lui, mais intérieur, à moins de refuser ce que l'on est, croire, c'est se reconnaître comme une créature divine (qui ne se confond pas pour autant avec son Créateur).

La seule frontière qui existe se trouve entre ceux qui croient qu'ils sont fils de Dieu, pour qui il y a là un savoir, et ceux qui le refusent, *ignorant* la présence du *Logos* en eux. Mais ce savoir est de type esthétique, conduit par une herméneutique du sujet. La liberté ne consiste pas à faire un « saut dans la foi » à partir d'une raison qui crédibilise « l'idée de Dieu », mais la découverte de l'Image en soi, révélée par les médiations de la Parole (« Il » me parle au cœur), de la Nature (« Il » a créé cela), de l'Église (« Il » est présent en elle), etc.

L'histoire de l'apologétique et de la théologie fondamentale est assurément celle d'un surplus de raisons. Précompréhensions, attentes, indices, etc., tout cela fait que la "chose inconnue" kierkegaardienne est bel et bien connaissable, et que cette cognoscibilité n'est pas irrationnelle. Les raisons sur lesquelles elle s'appuie ont toutefois en propre de solliciter sans obliger. Apparaître en tant que croyable, apparaître pour la foi et pour elle seule (...) c'est donc apparaître pour la liberté, et en se mettant à la merci de la liberté¹⁴³.

Relevons une autre difficulté : l'appel au *Logos* comme sommet de la conscience induit aussi une pensée parousiaque : c'est la manifestation du Christ dans la personne qui peut être pensée comme vérité absolue. Depuis la descente du Christ parmi les hommes, l'humanité a changé, elle aussi : appelée par un baptême universel,

¹⁴³ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 97.

elle est appelée à former l'Église, une « autre » incarnation du Verbe : le baptisé est transformé par la grâce pour accueillir le Verbe. Un « corps spirituel » naît, prêt à l'accueillir. La descente du Saint Esprit fait renaître l'homme qui devient « autre ». L'humanité nouvelle apparaît. Cette nouvelle naissance a un caractère parousiaque. Elle se contemple avant de s'éprouver, elle est image qui apparaît en réponse lointaine à la défiguration de l'image originelle de la créature. Comme « prémices » de la manifestation finale du Christ, elle a contribué à donner naissance à « l'idée russe », en l'associant à une culture et à un peuple.

6.4.2.2. « L'idée russe »

C'est au XVI^e s. que naît ce « concept », qui peut paraître étrange aux yeux d'un occidental, l'idée qu'un avenir messianique attend le peuple russe, que l'identité russe se fonde sur une conscience eschatologique, comme l'explique Nicolas Berdiaev. Après la chute de Rome (en 476) puis celle de Constantinople (1453), certains voient alors en Moscou « la Troisième Rome ». Selon cette idée, la « Sainte Russie » est « le peuple élu et dépositaire de la doctrine et de la liturgie orthodoxes »¹⁴⁴. C'est en Russie que doit revenir le Christ à la fin des temps.

La philosophie religieuse russe¹⁴⁵ naît au XIX^e siècle, mouvement volontiers critique vis-à-vis de la rationalité et des Lumières comme chez Léon Chestov (1866-1938) ou Khomiakov (1804-1860). Mais c'est le mouvement slavophile qui associe identité russe et messianisme religieux. Certains philosophes ne renoncent pas pour autant à une volonté d'articulation entre la foi et d'autres formes de rationalité comme Nicolas Losski (1870-1965) et Vladimir Soloviev (1853-1900), quitte à réinterpréter le mythe du destin messianique russe.

A côté d'un courant « slavophile » apparaît un courant « occidentaliste », dont Pierre Tchaadaïev (1794-1856) fut un précurseur. Il traduit la position ambiguë du pouvoir russe vis-à-vis de l'Europe et des Lumières dans la volonté de moderniser la Russie et de mettre fin au servage, initiée de façon plus lointaine par les

¹⁴⁴ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 26.

¹⁴⁵ « Le programme n'est pas celui d'une théologie, mais celui d'une philosophie nourrie de tradition mystique », dira J.-Y. LACOSTE, *Histoire de la théologie*, p. 413.

impulsions de Pierre le Grand (1672-1725) et de Catherine II (1729-1796).

A cela s'ajoute un problème de classe : les « Pouchkine » sont plutôt occidentalistes, les « Gogol » dépeignent les misères du peuple. Le courant slavophile, qui se veut proche du peuple, ne fut pas sans ambiguïté : il y a « l'idée malsaine de voir le spirituel là où il n'est pas »¹⁴⁶. A l'encontre de toute idée d'une certaine autonomie du créé vis-à-vis de Dieu, c'est un « besoin de composer le céleste et le terrestre, le divin et l'humain dans la réalité concrète »¹⁴⁷ qui prédomine. Plus fondamentalement :

Le slavophilisme était une transposition au domaine russe de l'idéalisme allemand. Mais les interprètes russes de Schelling (Kireevski, notamment) bien que sincèrement chrétiens accentuent encore les traits gnostiques et les traits nationalistes de l'idéalisme. Le premier pas de la philosophie russe fut ainsi un faux pas¹⁴⁸.

Certains philosophes russes du mouvement slavophile tentent de créer des liens avec l'Église orthodoxe sans y arriver vraiment. Si certains opèrent un « retour aux pères », d'autres n'y font peu ou pas écho, ce qui leur est reproché, comme s'il devait s'agir d'une évidence, même pour un philosophe (cf. le drame de Boulgakov qui fut excommunié par l'Église orthodoxe, comme Tolstoï mais pour d'autres raisons, ou la sophiologie de Soloviev qui ne fut pas reçue non plus). Si la foi en Dieu reste le grand défi pour la pensée et la foi, le Christ, lui, est au cœur de la vie spirituelle russe. Michel Evdokimov rappelle à cet égard Dostoïevski :

Ne jugez pas le peuple russe d'après les infamies qu'il lui arrive de commettre si souvent, mais pour les choses grandes et sacrées vers lesquelles il ne cesse de soupirer (...) Il émane de lui une lumière qui éclaire le chemin¹⁴⁹. Et qui vous dit que le Tout-Puissant n'a pas voulu m'envoyer au bagne pour que j'apprenne ce qui importe le plus, sans quoi l'on ne saurait vivre ?¹⁵⁰ Le peuple russe, dit-on, connaît mal l'Evangile, ignore les principes fondamentaux de la religion. C'est vrai, mais le Christ, il le connaît et depuis toujours le garde dans

¹⁴⁶ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 27.

¹⁴⁷ B. ZENKOVSKY, *Histoire de la philosophie russe*, p. 39.

¹⁴⁸ Le mot est d'Alain Besançon, dans sa préface au tome I de *L'Idiot* de Fédor DOSTOÏEVSKI, p. 20.

¹⁴⁹ F. Dostoïevski, cité par M. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, p. 272.

¹⁵⁰ F. Dostoïevski, cité par M. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, p. 273.

son cœur (...) La connaissance du Christ par le cœur, la notion vraie de ce qu'Il est, cela ne lui fait nullement défaut (...) Peut-être le seul amour du peuple russe est-il le Christ, et a-t-il aimé Son image à sa façon, c'est-à-dire jusqu'à la souffrance¹⁵¹.

Mais le Christ n'est-il pas celui de tous les peuples ?¹⁵² Par ailleurs, bien que fascinant, il est inimitable, même au regard des bénéfices sociaux et moraux que l'humanité pourrait en tirer (c'est le drame de Tolstoï). L'appel d'un Soloviev se fait-il entendre¹⁵³, ou celui d'un Ivanov ?¹⁵⁴

6.4.2.3. *Stalker*, *Le Sacrifice* et l'antagonisme foi/raison

Cette recherche d'articulation se retrouve dans le cinéma de Tarkovski. *Stalker*, par exemple, est bien l'expression de cette volonté dialogique entre foi et raison où la liberté de chacun est préservée, tout autant que l'appel pressant de la foi... Les différents protagonistes confrontent différentes conceptions de l'existence et du sens de la vie. Dans les arguments de l'Écrivain, du Professeur, et du *Stalker*, il y a des croyances, des convictions, qui se traduisent en discours plus ou moins rationnels. Les personnages exposent leurs raisons sans qu'il leur soit possible de se convaincre définitivement les uns les autres. Indépendamment de cela, c'est la foi du *Stalker* qui est mise en question, cette foi qui consistera à ne pas détruire la seule espérance

¹⁵¹ F. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain* (1873), cité par M. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, p. 274. Citation introuvable.

¹⁵² Fin février 1881, Dostoïevski fait un discours sur Pouchkine « où il a proclamé que l'essence du génie russe est le pan-humanisme, la fraternité de tous les peuples réconciliés dans le Christ. Ses paroles vibrantes ont réussi à réconcilier, momentanément, les deux camps antagonistes de l'intelligentsia : les occidentalistes, qu'il ne se faisait pas faute de critiquer, tout en subissant l'influence de certaines de leurs idées, et qui ne reconnaissaient pas le Christ, et les slavophiles, qui reconnaissaient le Christ, et auprès de qui il ne se sentait pas toujours à l'aise ». M. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, p. 284. Comme le rappelait aussi Soloviev : « Car l'idée d'une nation n'est pas ce qu'elle pense d'elle-même dans le temps, mais ce que Dieu pense sur elle dans l'éternité ». Cité par T. OBOLEVITCH, *La philosophie religieuse russe*, p. 27-28.

¹⁵³ « Et le père Jean parla en ces termes : "Ainsi donc, chers enfants, nous ne nous sommes pas quittés. Et voici ce que je vous dis maintenant : – L'heure est venue d'accomplir la dernière prière que le Christ a faite pour ses disciples ; qu'ils soient un comme Lui-même avec le père est un. En vue de cette unité chrétienne, chers enfants, vénérons notre bien-aimé frère Pierre. Qu'il paise les dernières brebis du Christ ! Frère qu'il soit fait ainsi !" Et il embrassa Pierre. Le professeur Pauli s'avança alors : "Tu es Petrus", dit-il au pape : "Jetzt ist ja gründlich erwiesen und ausser jedem Zweifel gesetzt". (...) Ainsi s'accomplit l'union des Églises, dans l'obscurité de la nuit, sur une hauteur isolée ». V. SOLOVIEV, *Trois entretiens*, p. 70.

¹⁵⁴ « Sans le Christ, le sentiment slave d'une prédestination à une mission universelle n'est plus qu'une prétention raciale ! », Cité par Tarkovski lui-même, JO, p. 329.

qu'il reste aux hommes : un lieu, la Chambre, où leurs désirs sont exaucés. Reste que personne n'est prêt à y entrer.

Si les hommes ont la liberté, pourquoi ne l'utilisent-ils pas pour s'améliorer eux-mêmes ? Alexandre, lui, se débat avec les limites de la pensée qui devrait se muer en action, sans qu'il sache quoi faire. Mais il est dépassé par les événements. S'enfermant dans le silence, il ne conçoit plus que la prière et le sacrifice comme raison ultime du sens de son existence pour le salut de tous. Clairement : l'impossibilité de concilier l'histoire, l'humanité du Christ avec sa divinité rend impossible de se conduire chrétiennement à l'âge atomique sans faire un choix radical qui oppose foi et raison. La plupart choisissent la raison. Alexandre et le *Stalker* choisissent la foi sans rompre avec la raison. On pense à Dostoïevski : « Bien plus, si quelqu'un me prouvait que le Christ est hors de la vérité, et que la vérité fut réellement hors du Christ, je voudrais rester plutôt avec le Christ qu'avec la vérité »¹⁵⁵. Mais n'est-ce pas oublier que le Christ lui-même a dit être la Vérité (cf. Jn 14,6) ? Igor Evlampiev voit, comme Luca Governatori, dans *Le Sacrifice*, une opposition entre foi et raison :

Dans le Sacrifice, Tarkovski a exprimé avec insistance l'opposition de la foi et de la raison et la nécessité pour l'homme de trouver cette foi. (...) la civilisation actuelle ne reconnaît que l'attitude rationnelle envers le monde, le confort et les biens comme objectifs ultimes de la vie¹⁵⁶.

Arrive la catastrophe que l'on sait ; alors Alexandre « découvre en lui la foi qui peut sauver le monde ». On peut penser, et nous l'avons fait, qu'Alexandre s'adresse vraiment à Dieu dans une prière sincère. Mais Evlampiev fait diverger soudainement le point de vue de Tarkovski avec « la conception chrétienne canonique du monde » :

Il faut souligner que dans ce film les points de vue de Tarkovski divergent de la conception chrétienne canonique du monde. On peut dire avec davantage de certitude qu'il a été influencé par la position intellectuelle de Lev Chestov (philosophe russe du XX^e s.). (...) Et bien que dans *Le Sacrifice*, Alexandre s'adresse à Dieu, afin qu'il "supprime" un passé affreux, au fond, ce n'est pas Dieu qui "corrige" le monde et le transfigure, mais Alexandre lui-même avec d'autres : Otto et Marie. La notion de "Dieu" chez Tarkovski embrasse l'Etre

¹⁵⁵ Fiodor Dostoïevski, *Lettre à Natalia Dmitrievna Fonviza* (1854), dans F. DOSTOÏEVSKI, *Correspondance*, t. I, p. 341. Voir T. OBOLEVITCH, *La philosophie religieuse russe*, p. 101.

¹⁵⁶ I. EVLAMPIEV, *La philosophie de Tarkovski*, p. 50.

dernier et toute l'intégrité des capacités artistiques et cachées dans l'Être. Le centre de l'Être est l'homme, dans lequel se révèlent toutes les forces créatrices de l'Être, c'est pourquoi le recours à Dieu est le recours à ces forces profondes et créatrices qui font partie de l'homme lui-même. L'homme moderne ne fait confiance qu'à sa raison, mais elle est une force "superficielle" propre à l'homme quand il s'est attaché à l'Être. La raison rend la vie plus commode mais éloigne la personne des sources de l'Être et de ses forces "divines" avec lesquelles elle pourrait changer radicalement le monde, et la personne elle-même¹⁵⁷.

Si Alexandre brûle sa maison, continue l'auteur, ce n'est pas par honnêteté vis-à-vis de Dieu à qui il en a fait la promesse : c'est qu'il renonce à une vie « injuste » et propose aux gens de changer de vie, une idée qui se trouve concrétisée par Petit Garçon, qui, de muet, se met à parler. Evlampiev estime aussi que ce n'est pas la prière d'Alexandre qui a changé le monde, mais « sa relation avec la servante Maria qui permet cet acte créateur qui refonde l'être », comme nous l'avions déjà signalé, même s'il attribue à un « Être » qu'il ne nomme pas Dieu, des vertus proches de Lui, mais qui pourraient tout aussi bien être celles de l'Homme.

L'opposition entre foi et raison (cette « force superficielle ») est typique de ceux qui ont critiqué la rationalité occidentale dans le courant de la philosophie religieuse russe sans prendre en compte la pensée de l'Église catholique, exprimée par Vatican I par exemple. C'est une folie de penser que la *raison* pourrait sauver le monde d'une catastrophe atomique¹⁵⁸ par exemple (prévenir cette catastrophe est autre chose, en atténuer les effets une autre). Il faut faire renaître une espérance des décombres : l'humanité pourrait-elle se relever moralement d'une catastrophe à l'échelle mondiale ? Il lui faudrait la foi... Est-ce Maria qui redonne foi à Alexandre, où l'avait-il déjà ? Par ailleurs qui dit que, lorsqu'Alexandre se met à prier, il ne convoque pas, d'un autre côté, ce qu'il y a de plus raisonnable dans une telle situation. Puisque rien ni personne ne peut résoudre le problème (ni même lui et ses "forces créatrices intérieures"), il se remet, certes péniblement, entre les mains de Dieu dans une prière qu'il redécouvre, que rien ne laisse présager n'être qu'un prétexte à un dialogue entre soi et soi. Surtout qu'Alexandre commence par un

¹⁵⁷ I. EVLAMPIEV, *La philosophie de Tarkovski*, p. 50-51.

¹⁵⁸ D.BAGLIVO, *A Poet in the Cinema*, 50'57''.

Notre Père... Tandis que la visite à Maria s'apparente d'emblée à une folie... (bien qu'il finira par croire en ses « pouvoirs »).

Nous disons que la prière d'Alexandre est ce qu'il y a de plus raisonnable puisque la raison elle-même ne peut retirer à la conscience d'un l'homme l'idée que Dieu pourrait exister, qu'il pourrait entendre une prière, surtout si cet homme brûle ses vaisseaux d'agnostique ou d'athée et se lance à corps perdu vers Celui qui pourrait l'exaucer. Le *Stalker* se désolait du manque de foi, mais priait peu. Voici un Alexandre prolix, qui exprime tout haut et sincèrement ce qu'il porte dans le cœur. Cette solution est plus simple finalement que toutes les vaticinations qui renvoient le personnage à lui-même, aux quelconques pouvoirs d'une sorcière, ou d'un rêve. Tarkovski ne s'y est pas trompé lorsqu'il a changé le titre de son film. Mais comme nous l'avons vu aussi, il ne force pas à adhérer à cette solution.

Cet « arbre sec » qu'est la vie du philosophe (et celle du monde) retrouve d'un coup sa sève, et le premier fruit en est le recouvrement de la parole par Petit Garçon. On sait que Tarkovski attachait une grande importance à l'apophtegme de Jean Colobos dans l'interprétation du film. On pourrait penser, en suivant Evlampiev, qu'Alexandre résout, à son corps défendant, un conflit intérieur entre foi et raison à cause d'un conflit atomique, en choisissant la foi. Il faut alors ajouter que le fait de brûler la maison apparaît comme un acte fou, bien qu'en fait, le spectateur sache qu'Alexandre ne l'est pas. Ce n'est pas seulement renoncer à une existence confortable ; il aurait pu partir en Australie, lui aussi, ou ailleurs ; cela aurait fait l'affaire.

Une fois de plus, parler de Dieu, de prière, n'oblige pas. Une interprétation chrétienne est possible mais n'oblige pas à la foi : le film n'est pas l'expression d'une quelconque preuve de l'existence de Dieu. C'est la liberté de l'interprète d'y voir un signe de sa présence, non seulement dans le film, mais dans l'acte créateur du film, sans compter que le réalisateur lui-même est croyant et interpelle un Occident en perte de spiritualité en l'enjoignant à « retourner à Dieu »¹⁵⁹. Même si ces raisons sont convaincantes pour voir dans la prière d'Alexandre une vraie prière adressée à un vrai Dieu, Tarkovski admet que d'autres interprétations puissent exister, contradictoires. Un signe n'est pas une preuve, autrement c'en serait fini d'un christianisme dont l'essentiel exprime la foi en l'amour de Dieu pour

¹⁵⁹ TS, p. 251. Voir aussi TS, p. 262.264.

sa créature, ce qui demande la liberté d'une réponse, y compris en raison. La vraie catastrophe atomique, qui conduit à la destruction de l'humanité, c'est l'irréconciliable antagonisme entre foi et raison dont nous avons montré le caractère superficiel, mais qui continue à focaliser les discours et les pensées contemporains dans un refus qui penche vers le mystère d'iniquité paulinien par son incomplétude. Puisse l'image de l'arbre sec planté dans un sol pierreux, mais arrosé par la foi et la prière suggérer l'espérance d'une réconciliation nécessaire, portée par la foi chrétienne elle-même. Seuls un sacrifice, une chair et un art peuvent combler le fossé, le Christ y a pourvu en se livrant lui-même entre les mains de Dieu.

6.4.3. Apories contemporaines autour de la ratio

L'art tarkovskien est un art « réconciliateur » entre différentes instances de la vie humaine, fondé sur une recherche spirituelle de l'homme total, d'une humanité qui s'unifie de plus en plus autour d'un principe unique, d'un Absolu, Dieu. C'est un art qui invite à réarticuler les clivages classiques qui ont conduit la pensée à des impasses, autour d'un noyau spirituel réunifiant. Ceci nous a inspiré les réflexions suivantes.

6.4.3.1. L'Incarnation

Pourquoi le Christ prit-il forme humaine, pourquoi, comme le dit le Credo, prit-il « chair de la Vierge Marie » ? Pourquoi le christianisme ne fut-il pas qu'une religion de l'(E)esprit, ce qui eût été peut-être plus convenable pour certains philosophes ? Les épisodes de guérisons dans les évangiles montrent l'estime et le souci que le Christ a d'une guérison totale de l'homme, corps, âme et esprit. Le rejet contemporain de l'Incarnation, c'est le rejet de l'idée que Dieu se fasse homme en Jésus pour renouveler l'Alliance et la conduire à son terme. Consciemment ou non ce rejet porte le discrédit sur la « chair » alors que paradoxalement le « soin » du corps n'a jamais autant été au centre des préoccupations sociétales actuelles. Mais dans ce cas, de quel corps parle-t-on ? Il faut craindre qu'il s'agisse du corps rêvé, idéal, « renaissant », sublimé par le désir d'une jeunesse éternelle. Le néo-paganisme prend Dieu pour une métaphore et n'envisage pas qu'il puisse entrer dans l'histoire assumant la pauvreté de la chair défigurée, par laquelle il manifesterait son existence et la grâce du salut.

D'un autre côté, l'humanité du Christ ne devrait pas servir de prétexte à un anthropocentrisme oublieux de Dieu, mais rappeler sa volonté de sauver l'âme autant que le corps, indissociablement liés. La Transfiguration et la Résurrection du Christ achèvent de manifester la destinée du corps, sa divinisation, sans laquelle il n'y a pas d'humanité future, mais un au-delà peuplé d'ombres errantes, reflet surtout d'ignorances sur la destinée humaine. « La vérité (Ndlr : à propos de la mort) c'est qu'on ne sait rien, absolument rien, sinon ce que le christianisme a voulu nous dire »¹⁶⁰. L'Incarnation, certes, est troublante, dans la mesure où l'engagement de Dieu dans un corps humain, choix irrévocable et « kénotique » (cf. Ph 2, 5-11), manifeste une haute estime pour une réalité vouée à la mort par nature, et ceci déborde la connaissance qui n'a d'autre fondement que par nature, sans compter les représentations naturelles de Dieu.

Aussi, en entrant dans le monde, le Christ dit : "Tu n'as voulu ni sacrifice ni offrande, mais tu m'as formé un corps. Tu n'as pas agréé les holocaustes ni les sacrifices pour le péché ; alors, j'ai dit : Me voici, je suis venu, mon Dieu, pour faire ta volonté, ainsi qu'il est écrit de moi dans le Livre" (He 10, 5-7).

Et l'auteur commente : « Et c'est grâce à cette volonté que nous sommes sanctifiés, par l'offrande que Jésus Christ a faite de son corps, une fois pour toutes » (He 10,10). L'offrande du corps du Christ devait révéler la nature du corps humain et sa destinée glorieuse comme à travers le « feu » de la mort.

6.4.3.2. Une anthropologie spirituelle intégrale

Dieu ne s'adresse pas qu'à la raison, et sa Parole plonge jusqu'au cœur de l'homme, là où raison et affectivité, imaginaire, interrogations sur le sens de la vie et convictions se forment¹⁶¹. Au fond, Dieu s'adresse à « l'âme » indissociablement liée aux sens (miroir de la divinité de Dieu). Ce mot est hélas trop oublié, autant que le mot « grâce », sans doute parce que mal compris, détaché de la réalité corporelle. Si le corps n'est qu'une enveloppe, si entrer dans la peau d'un avatar ou d'un personnage virtuel s'avère plus gratifiant que la vie dans un corps humain, on comprend la tentation qu'une vie « rêvée » vaille mieux qu'une vie « vécue ». Il faut tenir compte du

¹⁶⁰ L. BLOY, *Le désespéré*, p. 86

¹⁶¹ La question du « sens », si omniprésente, mérite d'être approfondie dans son rapport à la « foi ». Le sens : une foi philosophique à défaut de pouvoir être religieuse puisqu'alors elle impliquerait une altérité ?

fait que l'imaginaire peut prendre le pas sur l'intelligence et le corps, comme la raison sur le corps et la sensibilité (la fiction, l'art) et les reléguer au second plan. Les errances de la *ratio* peuvent donc conduire la grande masse de l'humanité aux errances dans l'imaginaire, qui laissent l'âme vide et désorientée face à la « vérité de la vie », ou au contraire réduire l'existence à des pensées matérialistes.

Ici la tradition nous rappelle que croire en Dieu débouche sur des comportements, sur une pratique, sur une vision renouvelée du monde ; la seule *intelligence* de la foi, doit s'allier à un dialogue personnel avec Dieu, lequel peut déboucher sur une *confession* de foi et se traduire en actes. Dans ce cadre, la théologie spirituelle a pour tâche de maintenir l'unité toujours fragile entre expérience de Dieu et intelligence de la foi, entre expérience personnelle et communautaire de Dieu pour éviter que l'expression de la foi se vide de toute expérience ou que l'expérience se replie sur elle-même repoussant Dieu hors de la pensée et de la vie. Il en va de même pour la liturgie : on ne peut imaginer que la célébration de la foi, qui appelle à la sensibilité et à la beauté, fasse fi de l'intelligence de la foi. L'art est là pour rappeler à quel point l'unité corps, âme et esprit est essentielle et qu'il faut articuler ces composantes dans les discours et les pratiques. Cette articulation est un art spirituel lui-même et renvoie à la compréhension de ce qu'est l'homme dans l'histoire face à Dieu¹⁶².

6.4.3.3. L'unité du genre humain

Dans un contexte de plus en plus mondialisé, l'avènement et la prise de conscience de l'unité du genre humain semblent inéluctables. Sur quel modèle ? La restauration de l'image de l'homme en dépend. La dernière prière du Christ avant de mourir : « Que tous soient un comme toi, Père, tu es en moi, et moi en toi. Qu'ils soient un en nous, eux aussi, pour que le monde croie que tu m'as envoyé » (Jn 17,21) n'a pas encore pris tous ses effets, c'est un euphémisme, et reste de l'ordre du vœu. L'Esprit travaille sans relâche à cette unité à laquelle est liée la foi. Déjà l'Église, pour se définir elle-même, s'est réfléchi plus récemment en termes de communion, puisant dans la théologie de l'eucharistie son identité, reçue de la communion trinitaire. Déjà le mouvement œcuménique travaille les Églises et les autres communautés chrétiennes dans la nécessité de l'Union pour dépasser les clivages actuels qui décrédibilisent l'annonce du Christ au monde.

¹⁶² H. de LUBAC, *Théologie dans l'histoire. I. La lumière du Christ*, p. 115-127.

L'Europe elle-même, au lendemain de la seconde guerre mondiale, a pris un chemin conduisant à l'unité, même s'il est pavé de nombreuses difficultés.

La question pour nous n'est pas d'en discuter les formes, mais d'observer le mouvement, qui s'amplifie : jamais l'humanité n'a autant perçu à quel point ses membres étaient interdépendants, réunis par toutes sortes de liens culturels, économiques et politiques, au point que l'avenir de tous les peuples dépend de l'avenir de chacun, et inversement¹⁶³. Le mouvement écologique souligne l'interdépendance de l'homme à son environnement, au point de penser qu'un salut de l'homme n'est pas envisageable sans celui de la planète. L'interaction économique est elle aussi grandissante et fait du monde un gigantesque lieu de marché et d'échanges où la bonne santé de tous est requise au risque de compromettre celle de chacun. Ce travail et ce mouvement qu'accompagne l'Esprit peut n'aboutir qu'à une auto-assomption humaine à travers les progrès des sciences et les technologies au sommet duquel peut trôner une intelligence artificielle ou un Antéchrist. Il peut aussi devenir une hymne à la gloire de Dieu si la dimension de la liberté humaine trouve un chemin vers la vie spirituelle, ou l'altérité l'emporte sur les intérêts particuliers, où le don de soi et l'amour de Dieu s'expriment dans l'espérance du salut dans le Christ, si l'art y atteint ses plus hautes expressions, reléguant les intérêts trop particuliers au second plan.

Il faudrait alors améliorer ou remplacer l'humain par autre chose. L'amour évangélique pourra-t-il émerger comme valeur suprême et transcender les intérêts et les rivalités meurtrières, pourra-t-il maintenir l'exigence du salut de tous et non pas seulement de quelques-uns sans que l'humanité soit « dénaturée » ?¹⁶⁴ L'Église a sa

¹⁶³ Voir : R. LIOGIER, *Souci de soi, conscience du monde. Vers une religion globale ?*

¹⁶⁴ Nombre de films ou de séries puisent dans cette idée : Les « cylons » (créatures clonées à partir de l'homme) dans la série télévisée *Battlestar Galactica* (2004-2009, 73 épisodes) se demandent si l'humanité, au regard du mal dans son histoire, « mérite de vivre ». Mais certains cylons tombent amoureux d'humains. Dans *The Day the Earth Stood Still* (« Le jour où la terre s'arrêta »), remake de Scott Derrickson (2008-103'), Klaatu (Keanu Reeves) recueille des exemplaires de chaque animal dans de gigantesques « bulles » de sauvegarde, tandis que l'humanité est condamnée. La découverte *in extremis* de l'amour change la donne. Dans *Noah* de Darren Aronofsky (2014-138'), le réalisateur, et le scénariste John Logan ont opté pour un Noé désespérant de l'humanité et prévoyant l'extinction de sa propre famille à cause du mal en l'homme. Là aussi, *in extremis*, l'expérience de l'amour l'empêche de devenir infanticide, avec la bénédiction finale d'un Dieu silencieux (?) tout au long du processus.

part dans l'aventure, elle relaie la voix de la conscience, jouera-t-elle sa partition ?

Le sécularisme est oublieux de l'Incarnation. La logique qui l'anime n'est pas seulement l'autonomie – radicale – vis-à-vis de Dieu, mais la transformation de la nature humaine, une transformation telle que les mots « homme » et « Dieu », et même « monde » perdent toute signification « en soi » et ne sont plus que des objets interprétables et modelables. C'est peut-être le prix à payer pour avoir rejeté toute idée « d'essence » en Dieu et en l'homme. Dans cette perspective inverse de l'altruisme et de l'humanisme, lesquels peinent à produire des résultats décisifs parce que reposant sur l'idée du service et du don de soi, c'est l'existence humaine X sur une planète Y et dans un univers Z (car rien ne dit que cette humanité, cette planète, ou cet univers soient uniques) qui produit de la religiosité, laquelle empêche et freine le mouvement nécessaire et inéluctable de l'évolution vers la dématérialisation de l'homme, condition elle-même *sine qua non* de son « immortalité ». Le rêve transhumaniste de R. Kurzweil et d'autres passe par là, à défaut de « transvaser » un esprit d'un corps dans un autre¹⁶⁵. Nous ne savons pas encore si leurs idées gagneront en puissance ou non. Mais le fait est que l'homme est prêt à se faire accompagner dans la vie par un androïde, pour le conseiller en tout¹⁶⁶ : ultime étape avant de fusionner avec une technologie modelée à son image, aux pouvoirs augmentés ?

6.4.3.4. La foi comme auto-communication

Que serait une théologie qui se résumerait au *fides quaerens intellectum* en la désolidarisant non seulement de la confession de foi (personnelle et communautaire) mais aussi de la communication de l'amour ? Nous verrons plus loin que la connaissance par l'amour est une « vraie connaissance ». La théologie n'est pas seulement affrontée à un problème d'auto-compréhension, mais aussi d'auto-communication non seulement dans l'Église mais hors d'elle, dans la

¹⁶⁵ Le cinéma s'est déjà emparé de la question. *Renaissances* de Tarsem Singh (2015-118'), *Lucy* de Luc Besson (2014-89'). De nombreuses voix au cours du XX^e s. se sont fait entendre pour mettre en garde vis-à-vis des développements incontrôlés de la technologie dans la société : I. Illich, G. Bernanos, J. Ellul, Kaczynski, B. Joy, etc.

¹⁶⁶ Cf. les recherches faites à *Qualcomm*. Voir le forum : *The state of Artificial Intelligence*, <https://www.weforum.org/events/world-economic-forum-annual-meeting-2016> (Page consultée le 23/04/2016).

société et la vie académique. Ne serait-ce pas aussi la tâche de la théologie pratique que de veiller sur cette communication ? L'annonce de Dieu lui est inhérente, la méditation sur l'accomplissement de la Parole dans le Christ lui est essentielle. Ce faisant, elle révèle l'homme à lui-même, en éclairant sa nature et sa vocation.

Dans le processus même que le Christ fait de la communication de lui-même aux hommes, tout en demeurant dans l'Unité trinitaire, il y a médiation et culture, mémoire d'une Alliance et regard sur le monde. La médiation est, en retour, au cœur des échanges culturels contemporains, lesquels demandent « interprétation ». Dans *Le Sacrifice*, l'acte de brûler la maison est a priori incompréhensible, d'autant qu'Alexandre s'enferme dans le silence et n'explique pas son geste. Le spectateur, lui, interprète le geste du personnage. En ce sens, le Christ, dans l'Esprit est l'herméneute du Père silencieux, il « connaît » le Père et le fait connaître à qui il veut. Dans *Le Sacrifice*, Petit Garçon est aussi le seul à connaître la « volonté du père » : arroser l'arbre sec, jusqu'à ce qu'il reprenne vie. À cela est corrélée la parole de saint Jean : « Au commencement était le Verbe », même si l'enfant ne *comprend pas* le sens de cette parole : « Pourquoi papa ? ». La Révélation est interprétation du mystère Trinitaire agissant dans le monde. Les croyants des religions monothéistes peuvent s'accorder sur le « dieu inconnu » qui déborde toute révélation et comprendre qu'une médiation est nécessaire, fût-elle accomplie par un prophète. Le chrétien affirmera que le seul herméneute véritable est le « Verbe » (*Logos-Verbum*) qui communique l'amour de Dieu jusqu'au sacrifice de soi, à l'humanité, avant de « renaître » (d'En-Haut), dans la Résurrection.

C'est un des mérites de saint Thomas d'avoir maintenu l'équilibre entre « l'intelligence » et la « volonté » en exprimant la dimension ancillaire du savoir par rapport à la charité. « Amour et vérité se rencontrent, justice et paix s'embrassent », disait avant lui le psaume (Ps 84,11). C'est grâce à ces mêmes accents de foi pratique que saint Augustin a pu dire :

Le péché était aussi bien mon fait ; il consistait à chercher non pas en lui, mais dans ses créatures, – moi et les autres – des voluptés, des surélévations, des vérités, me jetant ainsi aux douleurs, aux confusions, aux erreurs¹⁶⁷.

¹⁶⁷ AUGUSTIN, *Confessions*, I, 31. « Qu'est-ce en effet que vous écouter, sinon se connaître ? ».

Un aveu, une confession qui présuppose une expérience, ou une « apparition » anté-prédicative de l'amour de Dieu. L'humanité elle-même a besoin d'être révélée à elle-même par l'humanité du Christ qui l'éclaire. Sans Lui, l'homme reste un inconnu, une énigme. L'homme ne se connaît qu'en contemplant l'humanité du Christ qui lui est plus originaire. Il ne se connaît qu'écoutant Dieu lui parler, dit encore Augustin (*quid est enim a te audire de se nisi cognoscere se ?*)¹⁶⁸.

6.4.3.5. La connaissance : *ratio* et amour

Dans le Christ, *ratio* et *contemplatio* sont si intimement liés qu'on ne peut les dissocier. Pour l'homme, un abîme subsiste entre les deux, dû au péché originel. La raison ne participe que de manière seconde à la lumière en soi. Elle est « lumière illuminée » par une « Lumière illuminante » qu'est Dieu lui-même dans l'âme :

C'est dire, en d'autres termes, qu'il y a dans cette humble raison, quelque chose de sacré. Par-là sont écartés tous les scrupules agnostiques, – mais aussi bien toutes les suffisances profanes. Que l'homme, donc, ait l'audace de sa raison ! Qu'il ne méprise pas le pouvoir qui est en lui, mais qu'il n'en tire point orgueil ! Que dans le plus haut usage de sa faculté de connaître il ne se montre ni hésitant ni sacrilège ! Quels que soient les méandres parcourus par sa pensée, qu'il sache enfin remonter à la Source, qu'il sache rejoindre le Foyer !¹⁶⁹

La perte du sens de l'Image au cœur de l'homme a pour conséquence tragique la perte de sa propre image. La conscience de cet état, qui ne devrait jamais laisser l'homme en repos, peut, comme chez Tarkovski, devenir une quête vers l'Absolu, une quête de l'Image renvoyant au mystère divin au cœur de l'homme. Henri de Lubac poursuit ainsi sa pensée :

De même que la réalité de l'image divine est en l'âme au principe de l'activité rationnelle, qui, de la connaissance du monde, doit la mener jusqu'à l'affirmation de Dieu, ainsi la "connaissance habituelle" que l'âme a d'elle-même peut devenir le principe d'une réflexion intime qui lui fera reconnaître sa réalité d'"image"¹⁷⁰.

¹⁶⁸ AUGUSTIN, *Confessions*, X.

¹⁶⁹ H. de LUBAC, *Sur les chemins de Dieu*, p. 15.

¹⁷⁰ H. de LUBAC, *Sur les chemins de Dieu*, p. 16.

Qui dit « image », dit « lumière ». La pédagogie divine consiste à éclairer (faire connaître) l'esprit de l'homme par son Mystère. La raison est elle-même illuminée par une lumière qui surgit en elle, non par simple déduction, mais aussi par réception : c'est Dieu qui imprime sa marque dans l'esprit, comme une capacité à le connaître et par voie de conséquence à se connaître. L'horizon de la connaissance que la modernité questionne ne tient pas compte de cette Lumière illuminante. La fascination d'une connaissance qui ne serait produite que par les seules ressources de l'esprit fait négliger ce fond « illuminant » et obstrue la connaissance de soi par l'Absolu. L'identité humaine reste privée de cet Absolu qui la guette et qui est sa source. C'est le mérite des phénoménologues d'attester cet horizon du monde qui précède l'acte de penser et de comprendre, que l'on peut élargir au questionnement lui-même. L'homme ne s'interrogerait pas sur lui-même si le monde suffisait à répondre à ses questions. Intelligent, il lui est toujours donné de pouvoir comprendre que quelque chose le dépasse, le précède et l'attend. Ici comme ailleurs, la présence de Dieu devient comme un foyer obscur devant lequel l'homme perd pied lorsqu'il refuse toute révélation positive. Athée, il ne peut s'empêcher de questionner cette Nuit dans laquelle l'esprit plonge quand il mesure qu'il n'est pas sa propre origine sans pourtant accepter de Le reconnaître. Que la connaissance déborde l'activité propositionnelle et cartésienne est clairement attesté par la tradition chrétienne. Plus récemment, le thème est repris par Jean-Yves Lacoste dans le cadre de la phénoménologie. Commentant les *Miettes* de Kierkegaard, l'auteur écrit ceci :

L'amour permet de connaître. La foi (qui est chez Kierkegaard un autre nom de l'amour de l'homme pour Dieu) certes "n'est pas une connaissance", si l'on entend par connaissance un savoir propositionnel. Mais lorsque le dieu est aimé, alors l'amour perce ipso facto son incognito et fait donc œuvre de connaissance – en donnant à "connaître" son sens existentiel plein, comme tel distinct du savoir propositionnel. Il y a de la connaissance, en abondance, en dehors du champ de la foi. Aucun salut n'est nécessaire pour user de nos aptitudes cognitives innées. Mais lorsque la foi intervient, elle le fait à titre de summum de connaissance, et ce summum de connaissance n'est accessible que par la médiation de l'amour. Nous pouvons mettre entre parenthèses la logique du salut, et nous n'en serons pas moins capables de parler de connaissance et d'amour. Mais si nous voulons penser la connaissance de Dieu (en présupposant qu'elle n'est

pas un cas de la connaissance en général), alors cette connaissance sera bien prise dans une logique d'amour et de salut¹⁷¹.

Lacoste prend bien soin, ensuite, de déminer les propositions qui prétendraient que l'expérience religieuse, spirituelle et affective pourrait durablement se passer de toute vérification noétique. On ne peut se saisir de l'Absolu,

et le fait que le cœur puisse sentir à la fois la présence et l'absence de Dieu, et toujours une absence plus grande que la présence, est la pierre angulaire de toute herméneutique des expériences dites "religieuses". Dieu est non senti plus qu'il n'est senti. Savoir qu'il échappe à la domination toujours possible du sentir est respecter sa transcendance¹⁷².

La liturgie de l'Église ne dit pas autre chose dans ses oraisons¹⁷³, et l'histoire de la spiritualité confirme ce propos. Mais plus loin Lacoste suggère trois choses, dont nous retenons ceci, qui complète notre pensée :

La première est que l'amour désire ce que la théologie classique nomme "vision", et que nous avons nommé "parousie" – rien de moins. Cela rend un son innocent. Mais cela n'implique-t-il pas que l'amour sait, ou plutôt sent et donc sait, que la présence de Dieu dans le monde n'est que de la présence, et qu'il faut plus que de la présence pour qu'il puisse jouir d'un repos ?¹⁷⁴

Et donc que Dieu transcende quelque chose de lui qui excède cette présence ressentie et connue, qui se situe dans l'avenir d'une rencontre attendue et espérée. Ce qui permet à l'auteur de conclure : « Suggérons que l'amour seul comprend d'abord que la présence est présence, et ensuite que la présence n'est que présence »¹⁷⁵.

¹⁷¹ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 27. « Dans un passage capital de *Etre et Temps*, Heidegger décrit l'affection comme douée de pouvoir cognitifs. Il fait un bref éloge de Scheler, pour avoir redécouvert ces pouvoirs et suivi des impulsions venues d'Augustin et de Pascal. Et dans la troisième note du § 29, il cite Pascal, puis Augustin. Selon Augustin, "*non intratur in veritatem nisi per charitatem*", "on ne parvient à la vérité que par la charité". Et selon Pascal, qui développe la maxime d'Augustin, "au lieu qu'en parlant de choses humaines on dit qu'il faut les connaître avant que de les aimer, ce qui a passé en proverbe, les saints au contraire disent en parlant des choses divines qu'il faut les aimer pour les connaître, et qu'on n'entre dans la vérité que par la charité", J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 49.

¹⁷² J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 51.

¹⁷³ « Que la grâce de cette communion, Seigneur, saisisse nos esprits et nos corps, afin que son influence, et non pas notre sentiment, domine toujours en nous ». Oraison après la communion, Missel Romain, 2^{ème} édition typique, XXIV^{ème} semaine du Temps Ordinaire.

¹⁷⁴ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 53.

¹⁷⁵ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 54.

Comme pour asseoir un peu plus cette pensée de la connaissance par l'amour, Lacoste propose un dépassement du fameux binôme « foi et raison » dans son Etude IV du même ouvrage. Il rappelle qu'en Occident, « (...) l'homme se définit spécifiquement par le logos, lequel se dit *ratio* en latin, d'où "raison" et "rationalité"¹⁷⁶ ». Mais après avoir rappelé Vatican I, et l'apparition de l'idée de « surnature », l'auteur se désole qu'une évolution ait pu à ce point distancier les deux termes l'un de l'autre, appartenant désormais à « deux mondes » comme semble même l'accréditer la formule réutilisée par Jean-Paul II dans *Fides et Ratio*. Certes, dit Lacoste :

(...) nul ne dira jamais que la foi est sans raison. Elle excède la raison. En cet excès, elle ne cesse de posséder le caractère de la "connaissance", de la *gnôsis*. Ici et là toutefois, et de manière plus durcie au fur et à mesure que "foi" et "raison" tendent à s'opposer plus nettement, les deux mots tendent à désigner deux facultés distinctes : et de nous affirmer, au terme d'une longue histoire, que "foi et raison" sont comme les deux ailes à l'aide desquelles l'esprit humain s'élève jusqu'à la contemplation de la vérité^{177 178}.

On peut présupposer que Jean-Paul II utilisa à cet égard davantage une image qu'un argument. La pointe de celle-ci suggérant que l'esprit humain a besoin de l'une comme de l'autre pour « contempler la vérité », sachant que ce mot *contemplation* n'induit pas une contemplation intellectuelle d'une Idée, mais celle du Christ. D'autant que le numéro 16 de ladite encyclique développe ceci :

La particularité qui distingue le texte biblique consiste dans la conviction qu'il existe une profonde et indissoluble unité entre la connaissance de la raison et celle de la foi. Le monde et ce qui s'y passe, de même que l'histoire et les vicissitudes du peuple, sont des réalités regardées, analysées et jugées par les moyens propres de la raison, mais sans que la foi demeure étrangère à ce processus. La foi n'intervient pas du tout pour amoindrir l'autonomie de la raison ou pour réduire son domaine d'action, mais seulement pour faire comprendre à l'homme que le Dieu d'Israël se rend visible et agit dans ces événements. Par conséquent, connaître à fond le monde et les événements de l'histoire n'est pas possible sans professer en même temps la foi en Dieu qui y opère¹⁷⁹. (...) La raison et la foi ne peuvent

¹⁷⁶ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 88.

¹⁷⁷ JEAN-PAUL II, *La Foi et la Raison*, Incipit, p. 3.

¹⁷⁸ J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 88.

¹⁷⁹ On retrouve la pensée de saint Thomas d'Aquin : « Tout connaissant connaît implicitement Dieu en tout connu ». *De Veritate*, q. XXII, a. 2.

donc être séparées sans que l'homme perde la possibilité de se connaître lui-même, de connaître Dieu de façon adéquate¹⁸⁰.

Le pape n'omet pas que le « lien intime » (voir n°105) entre foi et raison se fonde dans le mystère du Verbe Incarné dont nous savons qu'il donna sa vie par amour pour les hommes et pour leur salut. D'où l'inévitable référence à la première épître aux Corinthiens :

Pour exprimer la nature de la gratuité de l'amour révélé dans la Croix du Christ, l'Apôtre n'a pas peur d'utiliser le langage plus radical que les philosophes employaient dans leurs réflexions sur Dieu. La raison ne peut pas vider le mystère d'amour que la Croix représente, tandis que la Croix peut donner à la raison la réponse ultime qu'elle cherche (n°23).

Plus loin, s'interrogeant sur « la crise du sens », le pape note : « Une philosophie qui ne poserait pas la question du sens de l'existence courrait le grave risque de réduire la raison à des fonctions purement instrumentales, sans aucune passion authentique pour la recherche de la vérité » (n°81). Le pape en appelle alors à retrouver « une dimension sapientielle de recherche du sens ultime et global de la vie ». Il n'est pas jusqu'au risque du développement d'une civilisation qui ne cultive pas la « conscience des valeurs ultimes » que convoque le pape, pour faire contrepoids « au potentiel destructeur du genre humain » (n°81)¹⁸¹, comme le craint aussi Tarkovski.

Nous suivons cependant Lacoste sur une problématique qui affecte la compréhension du rapport foi/raison dans le monde contemporain, en éclairant le destin particulier de cette *ratio*, devenue avant tout philosophique, ou spéculative, qui aboutit chez Kant à une justification de la place de Dieu dans le monde de la pensée, sans qu'il y ait besoin de recourir à la foi. Mais Dieu ne peut être connu (et aimé) que par la foi (rappellent Schleiermacher, Kierkegaard...), prélude de l'apparition de la « théorie des deux mondes » que nous avons déjà évoqué. Ce mouvement de balancier a fini par obliger Vatican I à clarifier le débat en récusant deux excès, *fidéisme* et *rationalisme*. Mais on voit bien que l'enjeu n'est pas purement intellectuel : une Europe se construit sur la *ratio*, réduite à son état

¹⁸⁰ JEAN-PAUL II, *La Foi et la Raison*, p. 30-31.

¹⁸¹ Voir aussi JEAN-PAUL II, *Redemptor Hominis*, n°15, p. 55-60. On pourra aussi mesurer dans le texte de *Fides et Ratio*, les tentatives d'unir ces deux termes, qui cependant se distinguent l'un de l'autre. Voir : L.-M. BILLÉ e. a., *Foi et Raison*, p. 81 et sv.

positiviste et propositionnel (guidée par des agendas parfois contradictoires), et l'Église tente de maintenir une unité entre foi et raison dans la contemplation du Verbe incarné, en lesquels humanité et divinité sont unis *sans confusion*. En d'autres termes, (pour reprendre Lacoste), la *crédibilité* appelle à une *amabilité*, qui seule exprime la raison ultime de toute raison (mais est-ce encore de l'ordre de la raison comme l'enseigne saint Paul ? Il est évident qu'une vérité qui ne parvient pas à se faire aimer sera difficilement acceptée).

La question que pose Lacoste est donc différente de celle de l'encyclique. Lacoste, en effet, est plongé dans les frontières qui bordent philosophie et théologie : « Si Dieu apparaît, n'apparaît-il que pour une conscience en acte d'intelligence ? Nous avons le droit d'en douter »¹⁸². Plus loin : « Et force est de reconnaître que Dieu, dans la lettre encyclique, se donne à connaître sans se donner indissociablement à aimer ». Nous pensons en effet que crédibilité et amabilité sont appelées à unir leurs destinées, c'est l'amour de la vérité et la vérité de l'amour qui, dans un jeu incessant s'interpellent dans le mystère même du Christ vrai Dieu et vrai homme. C'est parce qu'il est toujours Vivant que la question n'est pas épuisée et ne s'épuisera peut-être jamais.

Certains théologiens, en leur temps, et non pas seulement dans le milieu catholique, ont montré que « *fides* et *ratio* n'occupent pas toujours une position antithétique (...). L'Évangile de Jésus Christ, au contraire, abolit cette dualité »¹⁸³. Retour à l'Écriture, au « centre »¹⁸⁴, pour que la théologie garde son caractère « organique », pour qu'elle ne soit pas séparée de la spiritualité. Tel est aussi l'enjeu d'une théologie pratique.

6.4.4. *Le Logos Johannique*

Il est encore à noter que dans l'exégèse des pères, le *Logos* n'est pas réductible au seul discours, Origène l'avait déjà démontré. Il y a donc un logos issu de la tradition philosophique grecque et un *Logos* chrétien¹⁸⁵. Lorsque la Vulgate traduit *Logos*, elle le fait par *Verbum*,

¹⁸² J.-Y. LACOSTE, *La phénoménalité de Dieu*, p. 91.

¹⁸³ La citation est du théologien réformé H. J. Iwand (1899-1960). Voir J.-Y. LACOSTE, *Histoire de la théologie*, p. 451.

¹⁸⁴ H. U. von BALATHASAR, *Retour au centre*, p. 41-43.

¹⁸⁵ « En donnant le nom de Logos, saint Jean montre qu'il lui attribue la place de la Raison universelle (grecque et philonienne), qui explique toutes choses. Mais la suite de l'évangile

et non *ratio*. Dans la bouche d'Alexandre, puis dans celle de son fils, c'est ce mot *Verbe* (Logos) qui surgit au début et à la fin du film. Dans les deux cas, il y a citation du Logos johannique, chrétien. Cette conception du *Logos* est celle du *Verbe fait chair*, et non pas du Logos comme discours ou parole seule, ou comme faculté de raisonner ou même « rapport, calcul, mesure » entre deux choses. Si le Verbe s'est fait chair, c'est pour sauver « tout l'homme », comme nous l'avons indiqué plus haut en invitant à une anthropologie spirituelle intégrale, puisque le Christ s'est fait homme en toutes choses hormis le péché (cf. He 4,15). La philosophie religieuse russe se réclame de ce Logos-là, en opposition à une *ratio* qu'elle estime spéculative, et en cela rejoint la pensée de l'Église. Pourtant, à y regarder de plus près, il est possible de nuancer, même à partir du *Sacrifice*. Lorsque l'enfant se remémore une parole de son père, elle-même réminiscence de l'Écriture, il termine sa question par « Pourquoi papa ? ».

C'est le moment où son père s'enferme justement dans le silence. Le film, que Tarkovski dédie à son fils Andreï, laisse la question sans réponse. Ce Verbe, et la parole logorrhéique d'Alexandre, se sont rencontrés : Alexandre choisit de se taire. Il accomplit une promesse (et sa destinée) en renonçant à la parole, à sa maison et à son fils. D'une certaine manière, une nouvelle vie commence pour lui, il renaît, comme plongé dans un nouveau baptême : une eau silencieuse, de mort, mais qu'une Parole accompagne. Alexandre, comme le Verbe, a « pris chair » en accomplissant ce sacrifice, il se range et du côté de la semence et du côté du fruit silencieux qui croît sans que l'on sache comment (cf. Mc 4,27 et l'apophtegme de Jean Colobos). Cette renaissance d'Alexandre est soulignée par plusieurs interprètes (de Baecque, Robinson, Estève, etc.). Alexandre devient véritablement homme de parole, il *fait-ce-qu'il-dit*.

Du moment que la parole devient concrète, active et vécue, dans la dynamique du « Verbe fait chair », elle échappe à l'unilatéralité du discours et renoue avec son sens eschatologique. Elle devient « vision » et « témoignage » comme dans l'Apocalypse. D'une certaine façon, en accomplissant son sacrifice, « tout est dit », au

montre que l'évangéliste ne cherche pas à prouver cela par une projection de la vie de Jésus sur le plan de la Sagesse grecque (ou inversement). C'est le Logos apparu dans la chair qui se manifeste et se fait comprendre lui-même. Cela se produit en ce que le Logos se manifeste comme "la grâce de l'amour" (χάρις), et en celle-ci comme la "gloire" la beauté propre à Dieu (δόξα), et ainsi précisément comme la "vérité" (ἀλήθεια) : Jn 1,14 ». H. U. von BALTHASAR, *L'amour seul est digne de foi*, p. 66.

moment précis où « tout est accompli », pour reprendre la parole du Christ sur la croix. Quelle parole pourrait ajouter un quelconque sens aux actes d'Alexandre, qui parlent par eux-mêmes ? Le spectateur sait, de plus, la raison pour laquelle Alexandre fait cela, en se remémorant sa prière, elle-même destinée à se transformer en acte.

Revenons à Petit Garçon, le fils d'Alexandre. En tant que fils, il participe à la parole du père, même s'il ne la comprend pas, tout enfant qu'il est. Privé lui-même d'un fils qu'il ne voit ni n'entend, Tarkovski donne à Alexandre un fils muet qui, au moment du sacrifice du père, se met à parler pour prononcer les mots : « Pourquoi papa ? »¹⁸⁶. Ce pourquoi concerne bien entendu la phrase qui précède : « Au commencement était le Verbe » mais peut-être aussi : « Pourquoi l'exil, pourquoi la maison brûlée, pourquoi ton silence et pourquoi... arroser l'arbre ? » Le mot « pourquoi » rappelle même la parole évangélique du Christ sur la croix « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt 27,46)¹⁸⁷ car l'enfant s'adresse à son père, couché au pied de l'arbre mort... qui peut faire penser à la Croix.

Cette parole du Fils au Père silencieux, qui n'a plus d'autre parole que celle du Fils sur la croix, achève de déconcerter celui pour qui la parole, seule, a du sens. Il ne peut en être ainsi, il lui faut une « chair » qui, parce que sacrifiée et torturée, devient plus sûrement signe et vision de l'homme (parce qu'elle descend au plus loin des souffrances humaines). L'évangéliste l'a bien remarqué en citant Zacharie : « ils verront celui qu'ils ont *transpercé* » (Za 12,10). Une chair vue crucifiée, destinée à revêtir l'immortalité silencieuse qui manifestera l'accomplissement des promesses du Père, voilà qui stupéfie. Le Verbe de Dieu n'est pas revenu au Père sans avoir accompli sa mission visible, eschatologique (cf. Is 55,11). Scellée dans la Passion et la Résurrection, sa chair accomplit la promesse : la voix du Christ l'atteste, les apôtres en témoignent par l'évangélisation et les Écritures, l'Église la célèbre jusqu'à son Retour dans la gloire. Dans la vie du Christ, la vision de Dieu s'est jointe à son écoute, pour que l'homme d'aujourd'hui, écoutant la Parole et croyant en elle, accède à la vision de Dieu, même si sa beauté est paradoxale et déconcertante, et en attente d'une manifestation plus grande, d'une gloire à venir, « incommensurable » par rapport à la souffrance.

¹⁸⁶ Voir le commentaire du plan 121, au point 5.5.2.3., p. 385.

¹⁸⁷ Voir le commentaire de M. ESTEVE, *Une esthétique de l'incarnation : Le sacrifice*, p. 179-187.

La renaissance d'Alexandre s'accompagne d'une naissance à la parole de Petit Garçon. La Parole naît du sacrifice consenti. Comme nous l'avions indiqué, le consentement à l'Incarnation est aussi en vue d'un sacrifice et d'une renaissance, d'une résurrection d'entre les morts. On retrouve l'idée du *Logos* comme dévoilement (*aletheia/vérité*) chez Heidegger¹⁸⁸. On peut donc voir dans la figure christique du Verbe la réponse à la nécessité d'unir la chair et l'esprit pour qu'il y ait « sens ». Il n'y a pas de choix à faire entre les deux comme le pensait Alexandre : la parole au détriment de la vie, exsangue par la perte du sens même de la vérité. La vie peut se passer de parole, elle l'englobe et la dépasse dans un silence qui comprend tout. La spiritualité de Tarkovski n'est pas désincarnée, elle n'oppose pas *ratio* et *Logos* : un engendrement à la vérité est nécessaire pour que la vie elle-même se transforme et trouve son sens dans l'humanité. Tout *l'art* consiste à acquiescer à cette vérité, pour qu'elle fasse renaître l'homme, quitte à prendre chair et à devenir manifestation du salut par le Père.

6.4.5. *Le temps de la Fin*

6.4.5.1. Les deux voies

Dans ses rêves, Alexandre visite le chaos apocalyptique (traces de déflagration, de ruines, de monnaie dans la boue) pour en revenir et changer sa vie. Or il s'agit de visiter une mémoire, « d'arracher la Russie au sang et à la boue »¹⁸⁹. Dans les rêves d'Alexandre l'apocalypse est en noir et blanc, le monde a perdu ses nuances et ses couleurs, il n'y a plus que des contrastes brutaux (comme dans *L'Enfance d'Ivan*). L'apocalypse est autant au passé qu'à l'avenir, l'apocalypse est hors-temps, toujours proche de chaque instant dans le monde : la Fin est toujours « proche » (Ap 1,3 ; 22,10).

Le cinéaste explore dans *Le Sacrifice* une blessure : quelque chose s'est brisé profondément à l'époque contemporaine. Cette brisure conduit selon lui à un choix inédit : soit un soin spirituel lui est appliqué, soit l'Occident s'achemine vers son anéantissement. Il s'agit

¹⁸⁸ S. LIPPI, *Héraclite, Lacan : du logos au signifiant*, dans *Recherches en psychanalyse* 1/9 (2010), p. 55. (En ligne) http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=REP_009_0055 (Page consulté le 1/09/2015).

¹⁸⁹ Voir aussi l'interview de Vyatcheslav Ivanov dans le film de Dmitry TRAKOVSKY, *Meeting Andrei Tarkovsky* (2008), 5'. L'auteur relate une rencontre avec le cinéaste à Moscou, au cours de laquelle il lui aurait dit ces mots.

pour lui de la fameuse question d'Hamlet qui traverse la modernité. A première vue, rien, semble-t-il, n'a réellement changé dans le cours de l'histoire : l'époque contemporaine connaît les mêmes reniements, les mêmes plaintes humaines que d'autres. L'Église assume, de son côté, comme elle le peut, sa mission d'annoncer le Christ. Mais le film montre progressivement la réalité d'une menace à l'horizon qui se lève. Ce qui est en jeu, c'est la perte même du sens du sacrifice, c'est-à-dire au fond de l'amour comme don de soi dans un Occident qui n'attend plus de salut venant de Dieu. A moins qu'un repentir surgisse, une prière, au dernier moment, devant la montée d'une « peur bestiale », celle de la disparition de toute civilisation.

Cette ultime remarque repose la grande question de la liberté : puisque l'homme est libre, ne tient-il pas à lui de « retourner à Dieu » sans contrainte ? L'homme peut-il de lui-même choisir une destinée spirituelle sans y être forcé ? Toute la question est là : faut-il avoir confiance en la révélation d'Isaïe : « Ma Parole ne me reviendra pas sans avoir accompli son œuvre ? » (cf. Is 55,11). Ou faut-il craindre, à cause des conséquences de la désobéissance adamique un « amour qui se sera refroidi chez le plus grand nombre » (cf. Mt 24,12)¹⁹⁰ et une longue plainte liée aux malheurs qui s'abattront sur l'humanité, comme l'évoquait déjà, au moment de la naissance du Christ, le cri de l'inconsolable Rachel ?

Il ne s'agit pas d'une crainte vague : le XX^e siècle a prouvé, avec deux guerres mondiales, l'explosion de deux bombes nucléaires, plusieurs génocides, les capacités d'autodestruction de l'humanité. La réflexion du cinéaste n'est pas solitaire. Elle s'appuie sur Dürer (*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*) dans *L'Enfance d'Ivan* ; *L'adoration des mages*, l'aria de Bach qui reprend la repentance de Pierre, la mise en garde shakespearienne (« qui d'entre vous a fait cela ? ») dans *Sacrifice*, et bien d'autres dans sa filmographie. Elle propose finalement la prière d'Alexandre et la compassion de Maria comme voies de salut.

Les artistes, au cours de l'histoire, ont produit certains chefs d'œuvre qui apparaissent, avec le temps, comme autant de signes d'un repentir fondé sur une conscience tourmentée par l'abandon de Dieu ; de Dieu par l'homme, mais aussi l'homme abandonné de Dieu. On

¹⁹⁰ Dans la nouvelle traduction liturgique : « À cause de l'ampleur du mal, la charité de la plupart des hommes se refroidira ».

pourrait objecter que ces artistes ont probablement dû être influencés par le christianisme. Rappelons-nous, cependant, concernant Tarkovski, l'épisode de *la Sorcière*, ou l'histoire inexplicable d'Otto, ou les réflexions sur « le temps réversible », pour songer que finalement, ces artistes sont restés libres par rapport à leur tradition, incorporant dans leur art toutes sortes d'autres considérations qu'ils estimaient proches de leur propre quête. Daniel Arasse nous avait déjà convaincu de cela dans le domaine de l'histoire d'art. Comme le dit Hamlet à Horatio : « il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre que ne peut en rêver ta philosophie »¹⁹¹. Tous les événements curieux et inexplicables qui jalonnent la vie humaine, les coïncidences étranges sont évocateurs de ce dont la raison ne vient pas à bout, quelque chose qui se dévoile progressivement, qui n'est pas seulement « fait de main d'homme » et qui dépasse l'imagination. Tarkovski a noté dans son *Journal* de semblables événements qui lui survenaient, qui déjouaient ses capacités de compréhension, nous l'avons évoqué plus haut¹⁹².

Deux chemins restent ouverts : le mouvement d'une création, de plus en plus transfigurée, qui « attend avec impatience la révélation des fils de Dieu » (Rm 8,19) ou les tourments apocalyptiques et le déchaînement de la Bête (Ap 13, 1-9), poursuivant les élus, dont le nombre se raréfie comme une peau de chagrin. Si on considère que les images de l'Apocalypse ne sont pas que des images d'un temps passé, au même titre que *Le Sacrifice* lui-même, on peut comprendre aisément que l'angoisse puisse atteindre à des expressions universelles. Mais l'espérance du croyant n'est pas en reste dans la mesure où l'amour de l'humanité atteint un point culminant, pratiquement mystique, dans la contemplation de Dieu. « Qui pourra être sauvé ? Aux hommes, c'est impossible (là est l'angoisse) mais à Dieu tout est possible (et voici l'espérance) » (cf. Lc 18,26-27). Les chrétiens des différentes confessions pourront peut-être se réconcilier lorsqu'angoisse et espérance auront mystiquement fusionné dans leur cœur, au point de vouloir unir le genre humain tout entier par la charité de toutes les façons possibles, pour que Dieu « montre son visage » et délivre de l'horreur qui monte à l'horizon.

¹⁹¹ « And therefore as a stranger give it welcome. //There are more things in heaven and earth, Horatio, //Than are dreamt of in your philosophy » (Hamlet, Acte I, Scène 5). (En ligne) http://nfs.sparknotes.com/hamlet/page_74.html (Page consultée le 12/08/2015).

¹⁹² Voir 5.1.1.2.

Les réflexions sur l'Apocalypse en cours depuis la mort du Christ laissent intacts le questionnement sur l'espérance et les signes précurseurs censés éclairer les croyants au fur et à mesure de leur marche dans l'histoire en les aidant à reconnaître les signes de la Fin¹⁹³. Pour n'avoir pas voulu occulter le questionnement, et cherché ces signes, dès l'Incarnation (pensons au mage agenouillé que Tarkovski filme longuement au générique), le réalisateur a fait mouche : il a montré que la dignité de l'homme est de questionner sa destinée en lui faisant face, sans oublier l'histoire. Il est particulièrement clair chez Alexandre, homme de troubles et de questions¹⁹⁴, que le langage ne se suffit pas à lui-même, même s'il est requis, mais qu'il est toujours adressé à un Tu, quitte à ce que le silence prenne la place de la parole dans le processus du dialogue. Une réponse est toujours attendue, le mystère ayant une longueur d'avance sur la parole et la pensée et, à certains moments, les suspend en affirmant sa Présence¹⁹⁵.

6.4.5.2. Au seuil des temps nouveaux

L'image du seuil nous est donnée par *Stalker*. C'est là que l'Écrivain et le Professeur doivent se décider à pénétrer la chambre des secrets et des désirs ou en rester à l'écart. Aucun des deux ne s'y résoudra, faute de foi. Le discernement des signes apocalyptiques contemporains met en évidence les dangers que court toute civilisation oublieuse d'une Origine et d'une Fin en Dieu, et récuse la vision prométhéenne¹⁹⁶ d'une humanité repliée sur elle-même qui prétendrait arriver à l'élucidation de ces dimensions ultimes, rendues inaccessibles. Le cinéma tarkovskien, art eschatologique s'il en est, en

¹⁹³ *Happy end* ou non ? Voir V. COLONNA, *L'art des séries télé. Tome 1. L'appel du happy end*.

¹⁹⁴ Hommes troublés ou tourmentés : voir par exemple : B. MARTIN, *Des hommes tourmentés, Le Nouvel Age d'Or des séries, des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*. Robinson dit ceci à propos d'Alexandre : « Alex is a typical modern bourgeois character, an artist, deeply dissatisfied by an artistic career that has amounted to nothing (he tells Otto this [Ndrlr: en fait à Victor, plan 13 du film, voir le point 5.5.2.]). His literary antecedents are Knut's Hamsun's Nagel, Albert Camu's Meursault from *L'Étranger* and Samuel Beckett's Molloy, the Northern European/alienated/Existential characters ». J. M. ROBINSON, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovski*, p. 500. Les personnages ambivalents, complexes ou marqués de tares ou de défauts plaisent plus au public que les héros parfaits. De là à faire trouver sympathique des personnages méchants (personnages amoraux ou immoraux), il y a un pas que certaines séries télé font franchir aujourd'hui.

¹⁹⁵ Mais l'homme reste libre de choisir le néant. Voir *The Sunset Limited* de Tommy Lee Jones (2011-91').

¹⁹⁶ Nous songeons au roman de M. SHELLEY, qui écrivit *Frankenstein ou le Prométhée moderne* en 1818.

évoque les signes par une vision lente et extatique qui défie l'imagination. Le théologien peut se trouver confronté à sa propre capacité prédictive en regard des œuvres d'art, sa capacité à se projeter dans le temps pour évoquer les changements civilisationnels contemporains, porteurs à la fois des aspirations humaines, mais aussi des dangers récurrents. Une réflexion sur *les signes des temps* (cf. GS 4), parce que nous avons examiné un signe en particulier, le signe cinématographique tarkovskien, s'imposerait, qui déborde notre propos : non pas seulement du côté des aspirations¹⁹⁷, mais aussi des signes de danger, si on peut considérer que le caractère prophétique du signe déborde les aspirations humaines légitimes et montre les impasses, passées, présentes et futures qui empêchent un véritable progrès spirituel et sociétal.

La vision du *Sacrifice* de Tarkovski pose la question du discernement de ces signes. Ceux-ci, soumis à interprétation, peuvent passer inaperçus¹⁹⁸.

Ne dites-vous pas : "Encore quatre mois et ce sera la moisson" ? Et moi, je vous dis : Levez les yeux et regardez les champs déjà dorés pour la moisson. Dès maintenant, le moissonneur reçoit son salaire : il récolte du fruit pour la vie éternelle, si bien que le semeur se réjouit en même temps que le moissonneur (Jn 4, 35-36).

L'originalité du verset est de joindre les deux figures, celles du semeur et du moissonneur qui se réjouissent ensemble, de sorte que la peine du premier est éclairée par la joie du second, joie qui n'aurait pu apparaître sans cette peine. Dans la bouche de Jésus, les deux sont contemporains, le temps se boucle sur lui-même, il s'est « accompli ». Le premier voit ce qui advient de son travail chez le second, et le second voit l'origine de son œuvre. Seul celui qui a dit : « Avant qu'Abraham fut, Je Suis » (Jn 8,58) et qui discuta, transfiguré, avec Moïse et Elie (cf. Lc 9,30) pouvait évoquer cela. Le semeur et le moissonneur font tous deux partie d'un même plan de réalité par lequel ils se communiquent l'un à l'autre la joie après la peine. Ce monde « uni » est celui de la vie éternelle, du Royaume des cieux,

¹⁹⁷ Une sous-commission « Signes des temps » (*De signis temporum*) mise sur pied en septembre 1964 en avait retenu la définition suivante : « Les phénomènes qui, par leur généralisation et leur grande fréquence, caractérisent une époque, et par lesquels s'expriment les besoins et les aspirations de l'humanité présente » (Rapport Delhaye-Houtart, 17 novembre 1964).

¹⁹⁸ « Les choses les plus belles n'attirent pas forcément l'attention » (« Beautiful things don't ask retention », 82'23"). *The Secret Life of Walter Mitty* de Ben Stiller (2014-114').

celui de la Fin. Le signe manifeste toujours une unité entre deux mondes.

Une transmission a cependant eu lieu sur le plan spirituel. Cette pensée suggère une transfiguration de la mission (le début et la fin sont unis dans un présent), grâce à une même vision, qui portait de bout en bout le travail dans les champs du monde jusqu'à la moisson. C'est précisément cette vision qui, surgissant de la Parole elle-même, ne disparaît ni chez le semeur, ni chez le moissonneur. Si le premier a part à la vie mortelle du Christ, le second, qui a part à sa résurrection, n'oublie pas quel sang a fécondé les sillons et en fait mémoire, une mémoire actualisée, quasi sacramentelle. Cette « vision » doit être transmise, alors qu'elle s'origine dans « ce qui doit venir », qui demande à s'actualiser : « les champs sont blancs pour la moisson » (Jn 4,35). Et nous savons que l'image de la moisson est eschatologique.

Telle est la condition des disciples du Christ dans le temps de l'histoire : en venant à la Fin, recueillant dans leurs outres le sang et les larmes de tous ceux qui ont contribué à l'avènement du Christ et au don de l'Esprit par le don de leur vie et leur foi dans la fidélité de Dieu, ils témoignent du Royaume. De tout ce qui fut en souffrance, comme dans la parabole de la multiplication des pains, rien ne sera perdu. Cette parabole est particulièrement éloquente : si l'on rassembla en douze paniers les pains restants, c'était en vue du témoignage des apôtres sur la munificence du don de Dieu, qui surpasse tout ce que l'homme peut lui-même envisager.

Alors que nous achevons notre étude sur Tarkovski en essayant de dégager les enjeux théologiques de son œuvre, nous ne pouvons que souligner l'importance de la quête de la vision, « exigence de l'amour », disait Lacoste. Le cinéaste termina son œuvre « avec espoir et confiance » en pensant que toute création devait être accompagnée par la lumière. Nous dirons encore un dernier mot à ce sujet.

Il y a partout dans le monde des enfants de Dieu qui s'ignorent ou qui éprouvent des difficultés à se laisser saisir par l'Esprit dans l'aventure de la foi. C'est que celle-ci est faite de responsabilité morale, de vérité, de vie de prière et de beauté. Résignés à une existence qui ne fait plus rêver, rivés à une immanence qui cherche dans le virtuel des compensations au besoin d'imaginer un monde meilleur, ils n'imaginent pas que le Royaume puisse être « déjà là » pour « celui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre »

(Mt 13,19). Le croyant, lui, garde confiance en la Providence qui conduit l'histoire des hommes et répond, certes par des chemins mystérieux, aux véritables besoins humains, dont le plus profond consiste dans les raisons d'espérer. En scrutant dans la nuit des temps « ce qui doit venir », l'auteur du livre de l'Apocalypse cherche à redonner courage aux églises au milieu des détresses et des tribulations. Il voit déjà la grande Résolution, en méditant sur l'histoire des hommes, en la victoire du Christ sur le Mal, déjà acquise.

Ouvrir les yeux sur un monde étrange et rempli de mystères devrait faire partie de la vie normale des croyants. Il ne s'agit pas seulement de gérer les problématiques qui surgissent du « vivre ensemble », problèmes réels et qui demandent réponse par ailleurs. Il s'agit surtout de ne pas oublier leur origine : la perte de ce qui transcende les intérêts particuliers, les réponses provisoires, les analyses circonstanciées, les solutions rapides et superficielles. La foi doit faire rêver et soulever l'imagination pour féconder les efforts pastoraux nécessaires et, plus largement, pour que le sens de l'existence ne se résume pas à adopter des règles de conduites dignes de machines sans âme, en attendant qu'elles s'emparent du pouvoir ou qu'on le leur donne. L'homme, se laissant servir par les machines, se reposerait alors dans un monde virtuel fait de plaisirs et d'évasion sans responsabilités, sans fin¹⁹⁹. La régression alors aurait atteint son comble et les efforts et souffrances de tous ceux qui auront lutté, avec la totalité du monde du vivant, pour qu'apparaisse la filiation divine dans toute sa plénitude, n'auront servi à rien. Au lieu de servir, l'homme se sera laissé asservir par ses propres passions en voulant se projeter dans un imaginaire irréel. bercé d'illusions et se mentant à soi-même, incapable de faire face à sa destinée, son ultime développement serait, après avoir tout vu et entendu, un sommeil sans rêve, sépulcral, proche de la mort : la contemplation de longues heures d'un foyer éteint comme le suggère Bernanos.

6.4.5.3. La théologie au défi du « croire »

La pensée théologique ne peut se satisfaire de la seule confrontation des langages, des contextes, ou de l'interprétation de l'histoire à la lumière d'une tradition. Une réalité précède et déborde le discours, jusque dans ses horizons inatteignables, nous apprennent

¹⁹⁹ *Wall-E* d'Andrew Stanton (2008-97').

l'art et l'herméneutique. La raison permet d'en rendre compte, mais son programme est limité, sans doute au profit d'une autre puissance, celle d'une capacité de questionnement, d'une mise en relation des objets et des êtres²⁰⁰, au profit, donc, d'une recherche de sens. Elle a par ailleurs besoin de l'Esprit qui la conduise à l'expérience de Dieu, au risque pour elle de devoir réinterpréter sans cesse sa propre démarche épistémologique face à un monde qui la renvoie à elle-même comme en un miroir. L'expérience esthétique fait partie, avec l'expérience spirituelle, du chemin accessible – on n'ose dire « naturel » – pour que la pensée traverse le miroir et trouve ce qui est au-delà d'elle et qui l'appelle en même temps, ce pour lequel, finalement elle est faite. Ainsi la raison est traversée par la question de la finalité. L'œuvre d'art elle aussi existe en vue d'être contemplée et/ou appréciée. On ne peut ignorer, enfin, que l'apophatisme et la négativité que les pères ont perçu en pensant le mystère de Dieu ne concerne pas que le langage, mais aussi le devenir du monde dès lors que le Créateur disparaît à l'horizon, ce qui replace à nouveau le « croire » et la question du salut au centre du jeu.

Aux peuples « grégaires » et aveugles sur l'interprétation du temps, Tarkovski oppose l'individu éclairé par la grâce, considéré comme fou, marginal, *idiot* au sens dostoïevskien, mais porteur d'une vérité inaudible, dont la mission de l'art, et spécialement le cinéma, est justement de la faire entendre. Nous avons essayé de dégager du mieux que nous avons pu cette « vérité inaudible » : le temps est compté (*l'Ecrivain*, dans *Stalker* signale « *Mené, Mené, Teqèl, Ou-Pharsine* », [Dn 5,25]), il a un sens et une fin, il est de nature spirituelle, comme l'art lui-même ; il révèle à l'homme sa nature divine et immortelle. Si celui-ci rejette sa nature profonde, fasciné par sa propre puissance et sa capacité d'auto-rédemption, par ses moyens techniques, il commencera par ne plus se connaître, avant de trouver absurde son existence, puis de vouloir en finir. L'accumulation du savoir, sans soulever l'espérance, ne suffit pas face à la mort.

Les autorités, idéologiquement, ne sont ici d'aucun secours : leur position les empêche de considérer la véritable faiblesse de l'homme moderne, qui n'est pas matérielle mais spirituelle ; l'homme a perdu

²⁰⁰ « En utilisant des ressources cognitives limitées, le formalisme quantique offre aux humains la possibilité de répondre à un nombre illimité de questions... mais avec une rationalité limitée », dicit Jérôme Busemeyer (Psychologue à l'Université de l'Indiana). M. FONTEZ, H. POIRIER, *On pense tous quantique*, p. 64.

ses raisons d'espérer traditionnelles, il est « divisé » en lui-même. Paradoxalement, dans le récit du *Sacrifice*, c'est la faiblesse assumée par un Alexandre désabusé, pour qui la raison positiviste, mais aussi celle de la philosophie et de l'esthétique ont mené l'humanité au bord du gouffre, qui devient chance de salut au moment de la catastrophe. Osant se tourner vers Dieu et lui demander l'impossible (la réversibilité du temps) comme Josué demanda au soleil et à la lune de s'arrêter en plein ciel (Jos 10,12-13), il est exaucé. La supplication du « pauvre en esprit », ou de l'homme faible, est en effet à l'image du Christ qui, le premier, accepta le sacrifice et le don de soi par amour pour le salut de l'humanité, portant jusqu'à l'extrême la foi en Dieu.

L'œuvre de Tarkovski impose au théologien une question radicale. La grâce pourra-t-elle se frayer un chemin dans le cœur des Européens (et Russes) de bonne volonté, avant qu'il ne soit trop tard, avant la catastrophe ? De crise en crise, l'histoire de l'humanité révèle et met à nu, comme l'étymologie du mot apocalypse le révèle, un combat eschatologique entre la Lumière du Christ et les ténèbres qui entraînent l'homme vers le mal, ténèbres capables de séduire chaque génération, par les multiples aspects du refus de servir et aimer Dieu. Au contraire, la connaissance de Dieu par l'amour se révèle finalement efficace en ce qu'elle pousse l'homme à l'action, là où ne règne que la confusion ; elle engage à l'accomplissement d'une promesse qui défie la raison elle-même, comme dans la tradition spirituelle russe des *fols en Christ*, pour que les hommes ne se détournent pas de leur conscience, où Dieu leur parle.

Puisse l'Église et le théologien qui interroge sa tradition et son histoire, en ces temps continuellement troublés, exprimer par un langage porté par l'Esprit, l'espérance que procure le Christ, est une nécessité. C'est lui qui fracture et soigne en même temps le cœur humain blessé par le péché originel, secondé par le « négatif coupé à maints endroits » tarkovskien, le cri d'Hamlet, les lamentations de Bach ou *l'Adoration des Mages*. Tous « signalent » ce qui, en l'homme, est au-delà de lui-même et appelle le salut, dans le dépassement de « soi » auquel sacrifie la modernité au mépris du Royaume « indéchiffrable ».

CONCLUSIONS

« L’accomplissement se fait dans l’interprétation »²⁰¹, disait Gadamer. Si le philosophe allemand pense avant tout aux œuvres d’art, le théologien peut penser la création du monde par Dieu comme s’il s’agissait d’une œuvre d’art à interpréter. De même que la science trouve sa place dans l’analyse d’une œuvre d’art, mais qu’elle ne peut en dire tout, limitée par sa méthode elle-même, de même la théologie peut appuyer sa méthode, sur une rationalité scientifique tout en assumant un discours, plus vaste et englobant que le premier, qui prend en charge la question du sens et de la foi. « Expliquer est un présupposé du comprendre », disait Ricœur. Ainsi le théologien peut se faire l’herméneute du monde à partir de sa tradition de compréhension de Dieu en ne négligeant rien du point de vue rationnel. Il participe ainsi de l’accomplissement de la destinée du monde en lui signalant son incomplétude mystérieuse. L’art se trouve être un allié naturel, quand celui-ci explore la fracture entre l’esprit et le corps, entre l’esprit et la matière, quand il signale des périls possibles dans l’évolution de l’humanité. Il joue un rôle essentiel lorsque cette fracture s’approfondit et que l’homme renonce à se comprendre lui-même face à l’éternité et à l’infini qui l’entoure et qu’il porte en lui. L’art devient essentiel quand il « montre », par le savoir que procure l’image par exemple, ce que la raison ne fait « que » penser par le discours.

Nous avons voulu prendre en compte d’autres enjeux théologiques. D’abord relever les motifs apocalyptiques apparus dans la filmographie du réalisateur. Nous avons tenté de montrer leur actualité par différents biais : historique, culturel, artistique et religieux. Des leaders d’entreprises technologiques signalent les risques inconsidérés qui pèsent sur l’humanité par le développement de l’Intelligence Artificielle, ou les rêves de transhumanistes, ou encore ceux d’une humanité de plus en plus dépendante de mondes virtuels imaginaires qui combleraient le désarroi d’une vie sans espoir ou avenir. Ici les « raisons d’espérer » devraient constituer un point d’attention constant en plus des « raisons de croire ». L’homme peut-il impunément laisser s’étioiler le rapport à son corps et à la nature, sans devenir le jouet de ses propres créations techniques ?

²⁰¹ H.-G. GADAMER, *La philosophie herméneutique*, p. 213.

La théologie à cet égard se trouve confrontée à un déplacement dans une « modernité liquide ». La première question est celle de l'Incarnation, nous l'avons vu abondamment. Les enjeux sont multiples : place et existence du corps comme « lieu » de l'Incarnation, pensée de l'unité entre l'humain et le divin dans le Christ et dans la vie du baptisé, importance d'un dialogue *fides* et *ratio* qui s'ouvre aussi à la connaissance par l'amour (Lacoste) comme y touche aussi à sa manière la philosophie religieuse russe. A sa manière, une philosophe comme J.-M. Mondzain signale aussi l'importance de la question. Les questions qui concernent l'altérité, le vivre ensemble, la communication, et à la prise en compte des identités culturelles et religieuses restent cruciales.

Tarkovski est à cet égard l'homme des choix éthiques. Il met en avant la responsabilité de l'homme devant sa destinée, il réfléchit à l'action nécessaire pour contrecarrer le repli sur soi, l'individualisme, l'indifférentisme d'une société de plus en plus surinformée (Deleuze le dira aussi), mais sans hiérarchie dans les savoirs, sans traditions de pensée, sans mémoire enfin. Il met en avant le travail sur soi, le sens du service, l'amour du prochain jusqu'au sacrifice, l'importance de la prière. Il rappelle, surtout dans ses interviews, la nécessité de retourner à Dieu. Pour un artiste il est surprenant que la question de la crise de la spiritualité prenne tant d'importance, au point de craindre pour l'avenir de l'humanité, mais c'est précisément ce qui fait l'originalité ultime de son travail créateur pour un théologien. « L'art est une prière », dit Tarkovski. Il s'agit pour lui avant tout de ne pas considérer le monde comme une « chose », mais d'en découvrir le mystère, de le recevoir avec gratitude, comme un don nécessaire à la vie, de découvrir même le monde qui est en soi.

Enfin, c'est « l'interprétation du temps », de l'époque, qui est en jeu. Le monde de Tarkovski est un monde de signes. Il fait référence à la mémoire chrétienne de la Parousie et empêche d'oublier la dimension eschatologique de l'histoire. L'homme qui ne vivrait que de *l'Éternel Retour* nietzschéen suite à une prétendue « mort de Dieu » risque de ne plus pouvoir échapper à l'angoisse constante de la mort de l'homme sans espoir de transcendance salvatrice et de perdre la raison.

CONCLUSION GÉNÉRALE

De multiples biais, dus au caractère interdisciplinaire de la pensée contemporaine et à l'art cinématographique lui-même, permettent au chercheur d'initier de nombreuses approches du cinéma tarkovskien. Plutôt que de mettre d'emblée l'accent sur la littérature critique, il nous a semblé prioritaire de donner voix à quelques films, en particulier *Le Sacrifice*. Mais la compréhension des films de Tarkovski a requis d'abord d'écouter la pensée de l'auteur, elle-même reposant sur un vaste arrière-fond culturel toujours à explorer. La littérature critique sur le cinéaste nous a permis de vérifier, de nuancer ou de corriger certaines perspectives, entre autres en mettant en évidence le questionnement contemporain du réalisateur. L'herméneutique et le langage de l'analyse nous ont donné des outils pour pénétrer la réalité diégétique des films. Enfin, une reprise théologique nous a paru indispensable pour pousser plus avant certaines intuitions tarkovskiennes tout en indiquant les limites liées à l'exercice.

Tarkovski réclame pour l'artiste toute la liberté possible pour qu'il puisse exprimer son monde intérieur, son expérience personnelle de la vie humaine, tout en rappelant l'exigence personnelle de vérité qui doit nécessairement l'animer. Nous savons qu'il n'a jamais cessé de chercher à fonder et expliciter ses propres « principes », à travers un livre, des interviews, des cours ; il les a développés dans ses films. Pour Tarkovski, l'artiste est privilégié par rapport au philosophe, ayant un rapport plus direct au mystère de la vie, par l'expérience et l'expression de son art et la constitution de l'image elle-même qui « contient » des idées mais ne s'y réduit pas. L'œuvre d'art possède sa propre histoire, elle peut être perçue comme nostalgie d'un idéal, ou signe de l'absolu, comme un « miroir » de son époque ou comme réponse aux aspirations conscientes ou non des peuples. Elle exprime la quête d'harmonie dans un monde en ruines. À sa manière, elle interprète l'histoire et contribue, avec d'autres disciplines humaines, à aider les hommes à chercher et trouver un sens à leur vie.

Nous pouvons reconnaître une dimension « classique » et universelle à l'œuvre du cinéaste, au sens gadamérien (celle d'une œuvre toujours « à propos »). Il faut lui reconnaître une sensibilité particulière à l'humanité souffrante, aux « êtres faibles », marginaux, mais susceptibles plus que d'autres d'être visités par la grâce. Tarkovski interpelle ses contemporains sur un point précis :

l'humanité est « condamnée » à chercher le sens de son existence dans un univers insondable. C'est pour cela que la liberté lui a été donnée. Si elle refusait sa destinée, elle finirait par s'autodétruire, ou se laisserait mourir. In fine, seul Dieu peut sauver l'homme de lui-même.

Le détour par l'herméneutique nous a paru indispensable dès lors que nous nous sommes posé la question de l'interprétation au cinéma. Nous avons commencé par une perspective plus large. De Hans Georg Gadamer, nous avons retenu que l'art est précisément *l'organon* de l'herméneutique. Le problème était aussi d'ordre épistémologique : il s'agissait de se demander quel rapport à la vérité l'art entretient par rapport aux sciences humaines en vue de préparer une réflexion théologique ultérieure. Nous avons découvert que Gadamer infléchissait le modèle positiviste scientifique comme seule prétention à la vérité sur le monde, ce modèle étant trop réducteur. Nous en avons conclu que l'art (et la religion) en était l'excès imprédictible. Ricœur, de son côté, davantage confronté aux théories du langage que Gadamer, a tenté d'arbitrer, dans les sciences humaines, l'idée de l'archéologie du Sujet freudien et celle de la téléologie hégélienne. Ainsi, il signale que la quête de sens est celle d'un horizon toujours fuyant : c'est dans la quête d'absolu que l'homme passe de l'auto-compréhension au dépassement de soi et débouche sur l'énigme et le mystère, réalités se signalant toujours dans l'histoire et le langage. C'est en se plongeant dans les récits qui donnent corps à la vérité que l'homme dépasse les apories paradoxales du temps. Ricœur nous apprend en outre qu'il faut *raconter pour comprendre* quand il y a de l'humain : c'est en racontant que l'homme exprime ses aspirations, mais aussi ce qui le déshumanise. Ricœur explore plus avant, à la fin de *Finitude et Culpabilité*, dans un court texte intitulé : *Le Symbole donne à penser* une réflexion de plus en plus tournée vers l'herméneutique, y voyant une réponse à la crise spirituelle de la modernité. Enfin, dans un texte d'interviews, *La critique et la conviction*, Ricœur explore quelques aspects de l'art contemporain ; la singularité de l'œuvre et de l'émotion (le *mood*), qu'elle exprime à un spectateur, la double notion de *configuration* et *refiguration*, par laquelle l'œuvre se constitue comme œuvre et sa capacité d'interpellation du spectateur. En art, la richesse de l'expression émotionnelle déborde toujours la rationalité et rend vain une théorisation excessive, de telle sorte qu'il y a autant de styles que d'auteurs, ce qui fait la singularité de l'œuvre d'art.

Mais la question de l'interprétation et de l'analyse cinématographique, qui nous concernait plus particulièrement, déborde du cadre de l'herméneutique et renvoie à d'autres pensées. Notre enquête nous a mené du structuralisme à la sémiologie (Goliot-Lété, Vanoye, Metz), y compris dans ses évolutions, en passant par l'histoire de l'art (Arasse) et les pensées figurales (Vancheri, Aumont, Didi-Huberman). Celles-ci mettent en valeur un savoir propre à l'image, indépendamment à toute idéologie, dont le concept-clé est la figure, émergeant dans l'œuvre d'art à travers un réseau de signes, de traces qui sont parfois délaissées par les analystes. Avec Deleuze, les théoriciens de la Nouvelle Vague, et la « contre-culture », nous avons brièvement pris la mesure de points de vue plus critiques, comme celui du remplacement de la nature par l'information, question débattue en science aujourd'hui ou de la problématique du divertissement (lié au caractère industriel de la production cinématographique), qui rend difficile une « politique des auteurs ».

Comme nous le disions plus haut, de nombreuses approches existent en matière d'interprétation. Selon nous, pour être valides, elles doivent tenir compte des trois angles définis par Umberto Eco : l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis*, et l'*intentio lectoris*, qui se complètent et se compénètrent parfois. Des trois, c'est certainement l'*intentio lectoris* qui reste la plus discutable, à charge de celui-ci « d'objectiver » – avec les limites que ce terme implique en matière d'art – le plus possible son approche. Nous avons voulu nous approcher au plus près des préoccupations spirituelles et religieuses du cinéaste dans quelques films, en particulier *L'Enfance d'Ivan* et *Le Sacrifice* pour compléter d'autres approches déjà existantes (socio-historiques, symboliques et philosophiques, etc.).

Avec *Le Sacrifice*, nous avons recueilli un certain nombre de données, y compris quantitatives (en *annexes*), qui ont permis ensuite d'étayer l'analyse sous différents angles. L'analyse de la structure et des segments, de la bande son, l'analyse par plan et l'analyse thématique se sont toujours concentrées sur l'œuvre en tant que telle, en essayant d'éviter tout « délire interprétatif ». On ne pouvait, à cet égard, se contenter d'approximations ou d'impressions : toute l'interprétation dépend de l'analyse qui, à son tour, y renvoie dans un va et vient incessant. Même si nous avons eu conscience de la limite de toute analyse pour une œuvre qui fait signe (à la manière iconique) d'un au-delà d'elle.

L'analyse nous a permis d'extraire un certain nombre de thèmes fondamentaux. L'examen du sommeil et des rêves montre que plusieurs protagonistes sont concernés. Petit Garçon dort presque tout le temps. Son sommeil revêt un caractère mystérieux, comme si tout le film en était l'expression. La question de la filiation est apparue comme très importante dans le film. Adélaïde, en revenant à elle après sa piqûre, semble tout à coup transformée et lucide sur sa situation. Alexandre, lui, a des rêves prémonitoires. Son deuxième rêve est étrange : les frontières avec la réalité sont très ténues, au point qu'on ne sait plus si la visite à Maria fut réelle ou rêvée (même s'il y a alors un rêve dans le rêve). Nous avons aussi examiné la présence de l'énigme et du mystère (le récit d'Otto, « la sorcière »), les points non expliqués (« 1392 », dit Otto sans qu'on sache pourquoi), un mystère dont les objets eux-mêmes sont imprégnés (portes qui s'ouvrent toutes seules). L'amour et le don de soi jusqu'au sacrifice constituent, de leur côté, la clef de voûte de tout le film. Nous avons vu qu'il y a des amours contrariées (Alexandre et son fils, ou avec sa femme) ou impossibles (Alexandre et Maria). Ces derniers surmontent cependant les obstacles qui les empêchent de s'aimer pour que le monde soit sauvé. Enfin, comme dans *Nostalghia* et *Stalker*, Tarkovski campe un « être faible » en Alexandre, un homme décalé de la réalité du monde, mais qui, parce que non conforme, a justement quelque chose à transmettre. Alexandre paraît fou, mais sa folie n'est pas psychiatrique, elle est celle d'une spiritualité qui s'est (r)éveillée. Nous avons vu que des liens étaient possibles avec la tradition des « fols en Christ » en Russie et (*l'Innocent* de Boris Godounov), eux-mêmes inspirés par le discours de Paul sur la folie de la Croix. Ces thèmes ne sont pas d'abord pensés théoriquement, mais expriment plus largement chez l'auteur une sensibilité qui cherche plutôt à (re)trouver une unité profonde entre matière et esprit, unité mise à mal par l'évolution des civilisations occidentale et russe au XX^e s. Le tout dans un temps devenu malléable ou « liquide ».

Sur un plan formel, dans l'analyse des films, nous avons rencontré des constantes : l'importance du dialogue, l'omniprésence de la nature, le jeu entre réel et rêve, tous éléments déjà signalés par ailleurs par d'autres interprètes hormis peut-être certains détails. D'un point de vue plus technique, la longueur des plans et leur rapport au récit, les citations et références culturelles (Bach, Shakespeare, Léonard de Vinci, musique et références japonaises pour *Le Sacrifice*), la conception du cinéma comme art poétique de la vie (cf. les *haïkus*), un souci de sobriété dans la direction d'acteur et la mise en scène, un

travail constant sur la lumière et les mouvements de caméra, une volonté de se démarquer des théories du montage... se présentent comme la marque de fabrique du cinéaste, son « style ». Ces éléments nous ont indiqué que loin d'être seulement un témoin du « cinéma du dégel », c'est-à-dire un produit de son histoire, Tarkovski a cultivé un « cinéma d'auteur ». Il a pu exprimer son propre monde intérieur. Son époque y était certes préparée, l'immédiat de l'après-guerre a favorisé une remise en question du cinéma « classique » au profit d'un cinéma plus proche de la réalité et du vécu de l'homme, (« la réalité dépasse la fiction », rappelle le cinéaste), revisitant les « formalismes » du cinéma. En même temps, Tarkovski s'est nettement démarqué de tous ceux et celles qui perçoivent le cinéma comme une tribune idéologique ou un divertissement sans intelligence.

Attardons-nous encore un peu sur *Le Sacrifice* en nous penchant sur certaines découvertes. Nous avons pu montrer que le nombre de plans très réduit tend surtout à élargir la notion d'espace et de temps dans le film, afin de donner une intensité (une concentration) particulière aux événements, actions et dialogues, et d'aboutir à des « moments » de mémoire et de conscience soulignant la gravité des choix éthiques. C'était particulièrement le cas pour le personnage d'Alexandre, le seul à avoir vécu la catastrophe nucléaire, en tous cas sous un certain angle temporel même si le spectateur peut douter de l'existence de l'événement. Dans la mise en scène, on a vu que les personnages ont leur propre vie, ne sont pas toujours là où on les attend et semblent échapper en partie à la maîtrise du réalisateur. On a vu que les rêves sont structurés autour d'un principe d'ambiguïté qui les confond parfois avec la réalité, expression d'une conscience toujours éveillée et à l'œuvre dans le sommeil comme dans la veille ; que l'éclairage très subtil fait entrer les personnages dans une longue nuit (le soleil n'en finit pas de disparaître à l'horizon), conférant au film un aspect de fin du monde cohérent par rapport à l'histoire. Le récit devient alors lui-même cet horizon de sens, toujours à découvrir, toujours fuyant, comme le conçoit aussi la tradition chrétienne qui collecte à la fois l'intime concret du monde tout en éprouvant son dépassement dans le temps et l'espace, indiquant cette ouverture à l'infini dans le monde, signe de la présence divine créatrice. Ceci nous conduit à relever une question particulièrement aiguë dans l'œuvre du cinéaste, qui n'a cessé de nous interroger et qui a nourri notre réflexion théologique.

En effet, l'œuvre du réalisateur exprime une angoisse profonde, qui tantôt prend sa source dans les événements de sa propre vie, tantôt dans ses prises de conscience sur l'évolution de la culture : il y voit une crise de la vie spirituelle. Son expérience de la guerre, enfant, conduit à la réalisation de *L'Enfance d'Ivan* (1962). Le drame de l'histoire de la Russie plongée dans « la boue et le sang » conduit à *Roublev* (1966). Les autres films du réalisateur évoquent aussi le mal-être profond d'un homme vivant dans une époque ou un temps qui n'est pas le sien, dans un monde violent où il se sent étranger, aspirant à un idéal ou à un absolu toujours sur le point de s'évanouir. À cet égard, les événements mondiaux montrent que de nombreux foyers de violence n'ont cessé d'ébranler l'humanité au cours du XX^e s. jusqu'à aujourd'hui. On peut augurer sans trop de difficulté que les années à venir continueront à être tourmentées, et requerront de la part de tous les « humanistes » des efforts de tous ordres, tant les déséquilibres mondiaux, en termes politiques, économiques, éthiques ou religieux sont nombreux et paraissent parfois insurmontables. Le cinéaste cherche à pénétrer le mystère de la présence de l'homme sur terre au milieu de la catastrophe ou d'un danger qu'il est incapable de maîtriser ; pensons cette fois à *Solaris* (1972). Ses films agissent comme des « miroirs » (*Zerkalo*, Miroir [1974]). Mais la lumière n'est pas pour autant absente de ses films. Elle accompagne, subtilement, toute son œuvre. Ainsi dans *Stalker* (1979), même si certains personnages ne sont pas entrés dans la *Chambre*, ils ressortent transformés de leur voyage dans la Zone. Dans *Le Sacrifice*, c'est avec espérance que le cinéaste conclut le film, en le dédiant à son fils. La découverte tardive des pensées figurales ne nous a pas permis de confronter l'analyse du *Sacrifice* avec ce type d'approche, travail qui devrait être mené. Cependant, nous avons donné deux exemples chez Vancheri de réflexions de ce type qui rejoignent nos conclusions et prennent distance avec certaines affirmations de Mondzain, tout en la rejoignant sur d'autres.

Tarkovski filme donc des personnages en crise dans un contexte de crise. On y retrouve une des thématiques de *Stalker* (« l'organe de la foi est atrophié, faute de besoin ») et du *Sacrifice* (« on ne sait même plus prier »). Le drame de l'Occident se joue donc là où, délaissant le chemin religieux de l'auto-compréhension humaine (par l'altérité), les pensées matérialistes se sont développées en absolutisant un rapport autocentré (de soi à soi). L'impossibilité de faire des liens entre soi et le monde (autre que par la technique) et entre soi et Dieu révèlent un mal-être intérieur profond qui ne peut

s'expliquer seulement d'un point de vue sociologique, historique ou culturel. Cette crise du spirituel peut être l'indice d'une insatisfaction – Tarkovski le reconnaît parfois – et exprime un besoin profond d'harmonie entre le développement matériel et spirituel, vis-à-vis de « la vie » qui échappe à l'emprise de la seule raison et qui ne peut être réduite à une dimension fonctionnelle.

La théologie pratique confrontée à l'art cinématographique peut y trouver de quoi se renouveler elle-même. Dans plusieurs numéros de *CinémAction*, nous avons rencontré des auteurs réfléchissant sur la place du religieux au cinéma, du christianisme, des croyances et du sacré en général. Nous avons découvert que le christianisme offre à la culture occidentale un cadre général favorable à une réflexion sur les images et le cinéma, preuve en est l'intérêt que l'Église y a porté depuis ses origines. Plus récemment, les réflexions sur l'iconoclasme et l'aniconisme de M. Poirson-Dechonne relance, avec les pensées figurales de l'image et les rapports que les penseurs y nouent avec l'icône ou la peinture en général l'intérêt pour les notions de ressemblance/dissembance, figure/anti-figure. Tarkovski entre-t-il dans le cadre de cette dynamique ? Ses films ne sont pas démonstratifs, l'interprétation reste très ouverte, le réalisateur ne se contentant pas de donner du sens à son travail, mais interroge les possibilités de sens qui en émergent.

Le théologien peut se trouver embarrassé par l'analyse tarkovskienne, assez radicale sur la question de l'évolution du monde moderne et qui doit trouver un chemin vers une proposition de vie spirituelle équilibrée. La perspective du *fides quaerens intellectum* est-elle encore valide dans un tel contexte ? La rationalité de son discours reste celle d'une rationalité « autre » qui ne peut convoquer son « objet », puisqu'il s'agit d'un « sujet » et qu'il dépasse la nature. Nous avons longuement évoqué la question de la *ratio* en mentionnant des critiques de cinéma pour qui la posture du réalisateur est de s'en défier, invoquant l'incapacité de la connaissance d'améliorer la condition humaine (il le dit de l'art aussi) alors que, paradoxalement, Tarkovski ne cesse de *penser* et de filmer des gens qui pensent.

Nous avons finalement développé que Tarkovski conteste avant tout la prétention de la rationalité (positiviste) de pouvoir rendre compte de la question de la vérité à elle seule. Il conteste surtout une rationalité qui dénie l'idée même qu'une vérité puisse exister sur l'homme en dehors des seuls faits et expériences. Même ceux-ci

demandent interprétation et pas seulement explication (comme le dit aussi Ricœur).

Le réalisateur cherche un point d'équilibre, difficilement atteignable, que reflète sa constante préoccupation entre philosophie et art, entre art occidental et oriental, entre matière et esprit, entre traditions populaires et religieuses. C'est là que la figure du *Verbe*, du *Logos*, présent dès le commencement du *Sacrifice*, « fait signe ». Comme dans la tradition johannique et la philosophie religieuse russe, tradition qui a influencé le cinéaste, le *Logos* ne désigne pas une *ratio* désincarnée, mais le Christ. En nous penchant sur une tradition conjointe à laquelle Lacoste, de son côté, a donné voix (s. Paul, s. Augustin, etc.), nous nous sommes rappelé que Dieu ne s'est pas donné aux hommes seulement pour être pensé, mais aussi pour être aimé, que l'amour est, dans les Écritures, un chemin de connaissance qu'il serait dommageable d'ignorer ou de ne pas rappeler.

Ces deux exigences se conjoignent dans une nécessité plus vaste. Les derniers mots de Petit Garçon « Pourquoi papa ? », à propos du verset de Jean déjà cité, l'indiquent. L'enfant couché au pied de l'arbre mort montre que la mémoire du père (« Au commencement était le Verbe ») ne suffit pas en elle-même à trouver le sens. Encore faut-il la *comprendre*, d'où la question de l'enfant, qui est aussi celle de la raison. Mais la compréhension passe par *l'incarnation*. Michel Chion a écrit à ce sujet ces mots : « Un père s'efface, un acte s'accomplit ». Pourquoi, au commencement, y eut-il le Verbe ? On est tenté de répondre : « ... afin qu'il devienne chair », comme le dit plus loin l'Évangile de Jean. La Parole demande incarnation, elle demande « action » et salut ou même « image ». Alexandre ayant raconté à son fils l'apophtegme de Jean Colobos, pouvait-il se douter que son jeune fils allait le prendre au mot et réellement arroser l'arbre comme dans le récit ? Tarkovski veut-il nous dire que l'action du fils, aussi naïve qu'elle puisse paraître, est la seule réponse possible au danger qui guette la civilisation (comme le fait, pour Tarkovski, de réaliser des films) ?

Sans pratique, sans action, sans incarnation (et donc sans éthique), il n'y a pas de transformation possible du monde. Confinés dans le désarroi, les hommes ne savent plus que penser pour se sauver : ils oublient que la pensée finit par mourir si elle ne nourrit pas la vie, si elle ne l'irrigue pas. Alexandre se sacrifie, Petit Garçon arrose l'arbre, le Verbe lui-même est, dans la tradition chrétienne, comme un soc qui soulève la terre des hommes pour l'ensemencer. Mais encore faut-il

qu'il y ait des personnes qui se livrent au Verbe jusqu'au don de soi, ouvrant la porte à la compréhension de la plénitude du mystère de Pâques lui-même, seul signe essentiel qui soit donné aux hommes. Si le sacrifice s'accomplit, il y a *fécondité* pour la pensée et l'espérance renaît.

La réponse au « Pourquoi » de Petit Garçon est donc celle de l'amour : pour la théologie, cela signifie qu'à la question de la *crédibilité* doit se joindre celle de *l'amabilité*, sans laquelle le mystère de la croix et sa folie, sont incompréhensibles. Le théologien s'y retrouve alors : l'efficacité de la pensée culmine dans celle de la charité, qui ne se réduit pas à l'action caritative, mais imprègne l'existence. Elle se comprend d'abord par la volonté du Christ d'ouvrir l'esprit de ses disciples à « l'intelligence des Écritures », à l'interprétation donc, afin qu'ils aient une « intelligence de l'histoire » dans l'Esprit. L'action mue par l'amour de Dieu « restaure » les êtres et les choses dans leur fonction oblatrice fondamentale « d'être pour autrui ». Tout ce qui existe est fait pour être aimé, tout ce qui est créé l'est par amour et a l'amour comme destination. La relation du personnage d'Alexandre et celle de son fils est à l'image de celle du Père et du Fils. En se tenant dans le silence, Alexandre est image du Père qui livre tout à l'amour de son Fils. L'enfant ne retient qu'une seule parole de son père, devinant qu'elle le concerne particulièrement, une parole qui prend racine plus loin encore, au milieu du flot des discours : ce sont quelques mots énigmatiques du début de l'Évangile de Jean.

Reste que les images « parlent » parfois mieux que des mots ou des idées comme le disent les tenants de la pensée figurale. Si l'arbre de la peinture de Léonard prend racine dans la grotte de la Vierge qui vient de donner naissance à Jésus, on peut penser, avec Tarkovski, que la modernité a laissé mourir cet arbre, et qu'il faut redevenir enfant (cf. Mt 18,3) ou suffisamment innocent pour croire qu'en l'arrosant sans cesse, il peut reprendre vie. Par sa foi, le cinéaste tente de « ressusciter » la vie spirituelle de ses contemporains, à force d'opiniâtreté, de travail, s'appuyant sur le *Verbe* dont il fait mémoire au début et à l'extrême fin du film. Il invite à la simplicité, à la foi.

La figure de l'enfant invite, non avec des arguments, mais par un regard nouveau sur le monde, à percevoir encore l'enjeu du temps. Ce n'est pas par manque de raisons que le XX^e et le début du XXI^e siècle ne sont pas spirituels. Ces « temps » n'en ont que trop, à commencer par un « silence de Dieu » incompréhensible, mais le croyant peut

augurer que ces raisons ne montent pas assez haut. Il faut apprendre à voir le monde d'un autre point de vue, comme l'indiquent les derniers plans du *Sacrifice*. Par l'évocation du tableau de Léonard de Vinci et l'aria de Bach, auquel est conjointe la parole johannique, l'idée d'une création à sauver ou à faire renaître s'impose, qui dépasse la simple argumentation. Elle confirme la dualité du film. De fait, celui-ci est traversé par une dynamique d'incarnation comme évoqué plus haut (songeons à la voix de la bergère, qui, mystérieuse, finit par entrer dans la diégèse et dans le champ). En ce sens, le monde et la matière ne sont pas des accidents mais sont requis par l'Esprit en vue d'une œuvre qui dépasse l'humanité. Il y a cependant conflit, guerre, parce qu'il y a résistance à l'Esprit. La question est donc celle de la responsabilité, du choix ; se laisser habiter par l'Esprit, ou le refuser.

Comme nous l'avons découvert nous-mêmes dans une analyse patiente du *Sacrifice*, il est impossible d'isoler complètement un contenu de type spirituel d'autres aspects de son œuvre. Il y a là une volonté de la part du cinéaste de trouver la trace, ou les signes de la présence de Dieu dans la nature, l'histoire de l'art, l'expérience humaine, la vie sociale. On peut se demander s'il s'agit encore de Dieu, ou d'un vague panthéisme spirituel sans détermination : les interviews de Tarkovski, surtout à la fin de sa vie, montrent bien que l'artiste croit en Dieu, qu'il prie, qu'il le cherche, mais sans vouloir imposer dans ses films une interprétation univoque. L'important est de chercher, l'important c'est la Voie, comme le note le cinéaste.

Le Sacrifice semble encore nous dire qu'une véritable œuvre d'art ne raconte pas seulement une histoire, aussi symbolique soit-elle, mais nous indique la limite de toute histoire, et de l'Histoire elle-même à cause de la nature du temps. En introduisant l'idée de la *réversibilité du temps*, et donc d'une réalité qui dépasse le temps lui-même et qui rend possible cette réversibilité, Tarkovski, montre que l'Incarnation, qui raconte la visite de l'éternité dans l'histoire, ou de l'immortalité dans la mortalité, fait non seulement refluer les puissances de la mort, mais recrée une humanité nouvelle. La poésie cinématographique – et l'art en général – peut s'affranchir des formes pour interroger la place de tout ce qui existe, suggérant qu'un au-delà de la science et de la raison est déjà présent au cœur même de l'histoire du monde. Par le fait même, l'esthétique des formes elles-mêmes en est renouvelée.

Les citations bibliques qui ont jalonné ce travail de recherche, explicitement mentionnées dans le *Sacrifice* et ailleurs, ou comme allusions implicites, montrent que quelque chose d'un travail de

l'Esprit fut à l'œuvre dans la vie de l'artiste et dans ses réalisations. Tarkovski n'a pas travaillé d'abord pour des croyants, même si ceux-ci peuvent y retrouver les interrogations existentielles qui surgissent de la foi. Il a réalisés des films pour tous ceux qui se sentent poussés à suivre une voie faite d'exigence et de beauté, qui cherchent la vérité hors des seuls « faits et expériences », qui « croient » au sens large du terme et qui font face à l'expérience du mal, de la mort et de toutes les aliénations humaines. Le travail de l'Esprit se poursuit à travers l'héritage tarkovskien, grâce à des films, ayant « capturé dans leurs filets » le temps lui-même, notre temps gémissant d'une douleur sans nom où des hommes pourtant « espèrent contre toute espérance » (cf. Rm 4,18). En ce sens, l'œuvre de Tarkovski est toujours actuelle, près de trente ans après sa mort.

Quelque chose a changé au XX^e s. dont nous ne prenons que difficilement conscience. Lorsqu'on repousse Dieu hors de l'histoire, le temps lui-même perd son sens. L'interprétation de l'époque dans laquelle nous vivons devient plus complexe. Le sens de la vie devient peut-être lui-même de plus en plus impénétrable, faute de moyens rationnels pour le sonder. Comme le dit l'Écrivain, dans *Stalker* : « Autrefois l'avenir était le prolongement du présent. Les changements se profilaient loin, derrière l'horizon. A présent l'avenir se confond avec le présent. Sont-ils prêts à cela ? Ils ne veulent rien savoir, ils ne font que s'empiffrer ! ». Kubrick proposait, à la fin de *2001, Odyssée de l'Espace* (1968), une interprétation de la fin de l'évolution de l'humanité par une vision du temps fermé sur lui-même, en référence à l'immanentisme nietzschéen d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. L'astronaute devenait un vieillard puis un embryon. Tarkovski, de son côté, a bouleversé les représentations du temps au cinéma, suggérant que passé, présent et futur sont enchevêtrés l'un dans l'autre, que la réalité et le rêve, l'imaginaire et la vie se nourrissent l'un de l'autre dans des temporalités différentes. Il a rappelé la conscience subjective du temps et la nécessité de trouver un sens à l'histoire en se réappropriant la pensée dostoïevskienne de l'immortalité, de l'éternité, puisée elle-même dans l'Apocalypse. Une conception de la temporalité fermée sur elle-même risque plus sûrement de faire aboutir l'humanité à sa Fin dans le chaos, à cause du concours des ambitions exploitant une science (y compris atomique) « intemporelle », neutre et aveugle.

Même au moment de l'auto-anéantissement de l'humanité cependant, Tarkovski pense qu'un dernier mouvement de prière, une

redécouverte du sens du sacrifice, un appel à la miséricorde divine « rendront » du temps aux hommes pour leur donner la possibilité d'interroger le *Verbe* des origines. Pour un chrétien, à la différence de Tarkovski, la Fin ultime ne consistera pas tant en l'anéantissement de la civilisation – toujours possible – qu'en la révélation de la gloire de l'Homme-Dieu, Jésus Christ. Mais une question reste, à laquelle notre époque ne peut se dérober : « Cependant, quand le Fils de l'Homme reviendra, trouvera-t-il la foi sur la terre ? » (Lc 18,8).

En la fête de la Visitation de la Vierge Marie, le 31 mai 2016

BIBLIOGRAPHIE

A. Instruments de travail

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

de BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012.

DUMEIGE Gervais, *Textes doctrinaux du Magistère de l'Église sur la foi Catholique*, Éditions de l'Orante, Paris, 1996.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma* (128), Armand Colin, Paris, 2012, 3^e éd.

LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie* (Quadrige, Dicos Poche), Paris, PUF, 2007, 3^e éd.

REY Alain (dir.), *Le Grand Robert de la Langue française*, 6 t., Paris, Dictionnaires Le Robert, t. 6, 2001, 2^e éd.

RYLE GIBBS C., *Dictionnaire technique du cinéma, Anglais-Français, Français-Anglais* (La technique cinématographique), Paris, Nouvelles éditions films et techniques, 1959.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet* (Art, technique, industrie), Montréal, Fides, 2007.

B. Bibliographie d'Andreï Tarkovski

1. Ouvrages

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps Scellé* (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 79), Cahiers du Cinéma, 2004.

TARKOVSKI Andreï, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

TARKOVSKI Andreï, *Lumière instantanée*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2004.

TARKOVSKI Andreï, *Récits de jeunesse*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2004.

TARKOVSKIJ Andrej, *La forma dell'anima. Il cinema alla ricerca dell'assoluto*, Milano, Bur, 2012.

TARKOVSKI Andreï, *Œuvres cinématographiques complètes*, 2 t., Paris, Exils, 2001.

TARKOVSKY Andrei, *Collected Screenplays*, London, Faber and Faber, 1999.

TARKOVSKI Andreï, *La sorcière*, dans *Nunc* 11 (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 117-119.

TARKOVSKI Andreï, *Stalker* dans *L'Avant-Scène Cinéma* 427, (1993).

2. Articles et conférences

TARKOVSKI Andreï, *De la figure cinématographique*, dans *Positif* 249 (1981), p. 29-38.

TARKOVSKI Andreï, *Éloge de l'homme faible*, dans *Cahiers du cinéma* 392 (1987), p. 31-36.

TARKOVSKI Andreï, *L'artiste n'est jamais libre*, dans *Cahiers du cinéma* 423 (1994), p. 40-45.

TARKOVSKI Andreï, *Dostoïevski au cinéma* dans *Cahiers du cinéma* 476 (1994), p. 86-89.

TARKOVSKI Andreï, *Méditation sur l'Apocalypse, Juillet 1984 à Londres, en l'Église Saint-James de Piccadilly*. [Publié à l'origine dans *Iskusstvo kino* 2 (1989)].

<http://fabienrothey.hautetfort.com/archive/2013/02/02/andrei-tarkovski-discours-sur-l-apocalypse.html>.

C. Bibliographie sur Tarkovski

1. Livres et articles

ALEXANDER-GARRETT Layla, *Andrei Tarkovsky : the Collector of Dreams*, Moscow, Izdatelstvo AST-Astrel Publishers, 2009.

ALEXANDER-GARRETT Layla, *Andrei Tarkovsky : A Photographic Chronicle of the Making of The Sacrifice*, London, Cygnnet, 2011.

- AMENGUAL Barthélemy, *Andreï Tarkovsky après sept films* dans *Études cinématographiques* 46 [ancienne numérotation 135-138] (1986), p. 157-177.
- AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011.
- BIRD Robert, *Andreï Tarkovsky. Elements of cinema*, London, Reaktion Books, 2010.
- BIRD Robert, Andreï Roublev (Cinéphilie), Chatou, Éditions de la Transparence, 2008.
- de BAECQUE Antoine, *Andreï Tarkovski* (Auteurs) Paris, Éditions de l'Étoile-Les Cahiers du cinéma, 1989.
- de BAECQUE Antoine, *L'homme de terre* dans *Cahiers du cinéma* 386 (1986), p. 23-25.
- DE BLEECKERE, Sylvain, *De horizon van de tragische mens: cultuurfilosofisch gesprek met het film-œuvre van Andreï Tarkovskij*, Antwerpen, Nederlandsche Boekhandel, 1984.
- DE BLEECKERE, Sylvain, *Tragiek, transcendentie en triade: beeldend denken nabij de kunst van Andreï Tarkovski, een begin*, Hasselt, Menstis, 1999.
- de BRANTES Charles-Hubert, *Andreï Tarkovski, une vie*, dans *Nunc* 11, (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 10-15.
- CARELS Edwin, *Créativité et sainteté monastique dans la pensée et l'œuvre d'Andreï Tarkovskij* dans *Irenikon* 1 (1989), t. LXII, Monastère de Chevetogne, p. 51-57.
- CHION Michel, *Andreï Tarkovski* (Grands cinéastes, 20), Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- CHION Michel, *La maison où il pleut*, dans *Cahiers du Cinéma* 358 (1984), p. 37-43. Réédité dans *Nunc* 11 (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 52-57.
- CIMENT Michel et alii, *Andreï Tarkovski* (Dossier Positif-Rivages), Paris, Rivages, 1989.
- DAMOUR Frank, *L'épreuve stalker*, dans *Nunc* 11, (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 106-109.
- EGGER Michael, *L'esprit de la matière* dans *Repères* 12 (1985), p. 227-240.
- EICHENBERGER Ambros, *Andreï Tarkovski*, dans AGEL, Henri (éd.) *Cinéma et spiritualité : Robert Bresson, Andreï Tarkovski*,

Ermanno Olmi, Krzysztof Zanussi, Alain Cavalier (Collections alternatives), Bruxelles, OCIC, 1988, p. 29-46.

ESTÈVE Michel, *Une esthétique de l'incarnation : Le sacrifice*, dans *Études Cinématographiques* 46 [ancienne numérotation 135-138] (1986), p. 179-187.

ESTÈVE Michel, *Trois cinéastes spiritualistes*, dans *CinémAction* 49 – *Notre Histoire HS* 18 (1988), p. 137-143.

EVLAMPIEV, Igor Ivanovich, *Khudozhestvennaia filosofiia Andreia Tarkovskogo*, [La conception artistique d'Andreï Tarkovski] Sankt-Peterburg, Aleteiia, 2001.

EVLAMPIEV, Igor, *La philosophie de Tarkovski* dans *Nunc* 11, (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 47-51.

FERRARI, Jean-Christophe, *Le Miroir de Andreï Tarkovski. Le drame d'Eros* (Côté films, 14), s.l., Yellow Now, 2009.

GAUTHIER Guy, *Andreï Tarkovski*, Paris, Edilig, 1988.

GIRARD, Bruno, *Le corps absent*, dans *Nunc* 11, (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 98-105.

GORDON Alexander, *The Man of Unquenchable Thirst*, s.l., s.d. [Édition originale probablement en russe].

GOVERNATORI Luca, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée* (L'art en bref), Paris, L'Harmattan, Paris, 2002.

GREEN Peter, *Apocalypse & Sacrifice* dans *Sight and Sound* (1987), p. 111-118.

JOHNSON Vida T., PETRIE Graham, *The Films of Tarkovsky, A visual fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

KOVÁCS Bálint András, SZILÁGYI Ákos, *Les mondes d'Andreï Tarkovski* [suivi de Freddy Buache, *Andreï Tarkovski et le sacrifice*], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

LARSSON Maria Bergom, HAMMAR Stina, *Människan som kristusikon i Tarkovskijs Offret. Í Nedstigningar i modern film – hos Bergman, Wenders, Adlon, Tarkovskij, Delsbo, Sahlin & Dahlström*, 1992, p. 113-137.

LE FANU Mark, *The Cinema of Andreï Tarkovsky*, London, British Film Institute, 1987.

LIUJIC Tatiana, *Tarkovsky's The Sacrifice. A Religious Humanist Apocalypse* dans RITZENHOFF Karen A., KREWANI Angela (Éds.), *The Apocalypse in Film. Dystopias, Disasters and Other Visions about the End of the World*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

MAROY Jean-Luc, *L'Apocalypse selon Andreï Tarkovski. Chronique d'une fin annoncée*, dans JOIN-LAMBERT Arnaud, GORIELY Serge, FEVRY Sébastien (dir.), *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 111-124.

MARTIN Marcel, *Andreï Roublev. Portrait de l'artiste* dans *Cinéma 70* (1970), p. 120.

MARTIN Marcel, *Andreï Tarkovsky ou la recherche de l'absolu*, dans *Études cinématographiques* 46 [ancienne numérotation 135-138] (1986), p. 147-156.

MARTIN Sean, *Live in the House – and the House Will Stand : The Role of Autobiography and Lived Experience in Tarkovsky's Films and Aesthetic*, in JÓNSSON A. Gunnlaugur and ÓTTARSSON Thorkell Águst (éd.), *Through the Mirror. Reflexions on the Films of Andrei Tarkovsky*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

MÔLARE Arthur, *Le regard détaché au cinéma. Une analyse des films d'Andreï Tarkovski, d'Alexandre Sokourov et de Gus Van Sant*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2012.

MONDZAIN Marie-José, *Tarkovski : incarner à l'écran* dans *Esprit* 305 (2004), p. 103-114.

MONDZAIN Marie-José, *De la sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski* dans *CinémAction* 134 (2010), p. 156-159.

NYKVIST Sven, FORSLUND Bengt, *In Reverence of Light (Vörndad för ljuset)*, Stockholm, Albert Bonniers Publishing Company, 1997.

OVTCHINNIKOVA Macha, *Révélation du temps par les figures sonores dans les films d'Andreï Tarkovski et d'Andreï Zviaguintsev*, La Madeleine, Lettmovif, 2014.

PAQUETTE Jean-Marcel, *Tarkovski, cinéaste cynique*, dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques* 4, n°3 (1994), p. 15-23.

PLANCHARD Nicolas, *Andrej Tarkovskij en France : le dernier exil européen du cinéaste* dans *Slavica bruxellensia* 8 (2012). DOI : 10.4000/slavica.1080.

ROBINSON Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006.

ROSTOTSKAIA M. (éd.), *Andrej Tarkovskij. Nachalo... i puti : vospominaniia, interv'iu, lektsii, stat'i*, Moscow, VGIK, 1994.

SALVESTRONI, Simonetta, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa* (Spiritualità orientale), Magnano, Edizioni Qiqajon-Comunità di Bose, 2005.

SKAKOV Nariman, *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*, London-New York, I. B. Tauris, 2012.

TARKOVSKAYA Marina, *Shards of the Mirror* (Oskolki Zerkala), Moscow, 1999.

TARKOVSKI Larissa, *Andrei Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

TOURATIER Jean-Marie, *Être humain. II. Yasujiro Ozu, Andreï Tarkovski* (Écritures/Figures), Paris, Éditions Galilée, 2011.

TUROVSKAYA Maya, *Tarkovsky. Cinema as Poetry*, London-Boston, Faber and Faber, 1989.

VOLKOVA P. D (éd.), *Andrej Tarkovskij, Arkhivy, Dokumenty, Vospominaniia*, Moscow, Eksmo-Press, 2002.

ZAND Nicole, *Une villa tchékhovienne en Suède* dans *Le Monde* (1^{er} juin 1985).

ŽIŽEK Slavoj, *Lacrimae Rerum, Cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

2. Interviews

BACHMANN Gideon, *Begegnung mit Andrej Tarkowskij*, dans *Filmkritik* 12 (1962), p. 548-552. [Publié en anglais dans] GIAVINTO John, *Andrei Tarkovsky. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (2006), p. 6-11.

de BRANTES Charles-Hubert, *Faith Is the Only Thing That Can Save Man*, dans GIAVINTO John (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (2006), p. 178-187. [Publié à l'origine dans *France Catholique* 2060 (1986)].

BREZNA Irena, *An Enemy of Symbolism* dans GIAVINTO John (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (2006) p. 104-123.

CIMENT Michel, SCHNITZER Luda et Jean, *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS. Entretien avec Andrei Tarkovsky* dans *Positif* 109 (1969), p. 1-13.

COSSÉ Laurence, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski* dans de BAECQUE Antoine (Auteurs), Paris, Éditions de l'Étoile-Les Cahiers du cinéma, 1989.

EDELHAJT Boleslaw, *Entretien avec Andreï Tarkovski* dans *Cahiers du Cinéma* 392 (1987), p. 36-39.41.

EPELBOIN Annie, *A propos du sacrifice*, dans *Positif* (1986), p. 3-5.
http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.html

FIESCHI Jacques, MAILLET Dominique, *Andrei Tarkovsky*, dans *Cinématographe* 35 (1978), p. 25-27

GIAVINTO John (éd.) *Andrei Tarkovsky. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006.

ILLG Jerzy, NEUGER Leonard, *C'est le problème de la liberté intérieure qui m'intéresse...* dans *Nunc* 11 (Numéro spécial Andreï Tarkovski), (2006), p. 16-38.

JOHNSON Thomas, *A Glimmer at the Bottom of the Well?* dans GIAVINTO John (éd.), *Andrei Tarkovsky. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (2006), p. 172-177. Mis en ligne à l'origine en français en ligne dans *Nouvelles Clés* (2003).
<http://www.cles.com/debats-entretiens/article/une-lueur-au-fond-du-puits>

LEFANU Mark, CHRISTIE Ian, *Tarkovski à Londres* dans *Positif* 249 (1981), p. 24-28.

TASSONE Aldo, *Entretien avec Andrei Tarkovski* dans *Positif* 247 (1981), p. 137-141.

3. Thèses

ALEKSANDRAVICIUS Povilas, *Temps et éternité chez saint Thomas d'Aquin et Martin Heidegger* (thèse inédite en Théologie et Philosophie), Paris et Poitiers, Université de Poitiers et Institut Catholique de Paris, 2008 (Promoteurs : Philippe CAPELLE et Jean-Louis VIEILLARD-BARON).

BACQUÉ Bertrand, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et d'Andreï Tarkovski* (thèse inédite en Faculté des Lettres. Département de langues et de littérature françaises modernes), Genève, Université de Genève, 2007 (Promoteur : Patrizia LOMBARDO). <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:79>

GIRARD Bruno, *Figures/anti-figures, pour une approche par la singularité à partir des films de A. Tarkovski, B. Tarr, S. Bartas.*

(thèse inédite en Études cinématographiques. École doctorale langues, lettres et arts), Aix-en-Provence en partenariat avec le Laboratoire d'études en sciences des arts, Aix-en-Provence, 2013 (Promoteur : Jean-Luc LIOULT). <http://www.theses.fr/2013AIXM3035>

HABIB André, *Le temps décomposé : Cinéma et imaginaire de la ruine* (thèse inédite en Littérature), Montréal, Université de Montréal, 2008 (Promoteur : Silvestra MARINIELLO).

JONES, Daniel O., *The soul that thinks: Essays on philosophy, narrative and symbol in the cinema and thought of Andrei Tarkovsky* (thèse inédite en Philosophie), Athens, Ohio University, 2007 (Promoteur : Vladimir MARCHENKOV). https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ohiou1194999476

LEE, Yun-Yeong, *Rôles et exploitations des œuvres picturales dans le cinéma d'Andreï Tarkovski* (thèse inédite en Études cinématographiques), Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005 (Promoteur : Jean-Louis LEUTRAT).

MUKHERJEE Souvik, *Gameplay in the "Zone of Becoming" : locating action in the computer game*, Postdam, Universität Potsdam, 2008.

OTHO ERFID Robert, *Life beneath the surface: Narration in the early films of Andrei Tarkovsky*, Charlottesville, University of Virginia, 2006.

PLANCHARD Nicolas, *La médiatisation d'Andreï Tarkovski en France (1962-1987)*, (thèse inédite en Histoire culturelle), Versailles, Université de Versailles/St Quentin en Yvelines, 2010 (Promoteur : Christian DELPORTE).

SAGERT Dietrich, *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij*, Berlin, Humboldt Universität, 2004.

SODERBERGH, Astrid, *Gransbilder : det dolda rummet hos Tarkowskij*, Widding, Stockholms Universitet, 1992

YI-SEOK Kim, *Du spirituel, de l'individu et de l'éthique dans l'œuvre d'Andreï Tarkovski* (thèse inédite en Esthétique, Sciences et technologies des arts-spécialité Cinéma et audiovisuel), Saint-Denis, Université Paris VIII, 2012 (Promoteur : Guy FICHMAN). <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/140372-Du-spirituel-de-l'individu-et-de-l'ethique-dans->

l'œuvre cinématographique d'Andreï Tarkovski.html

D. Autre bibliographie

ACKERMAN Ada, *L'icône orthodoxe dans les films russes et soviétiques ou la réactivation du sacré*, dans *CinémAction* 134 (2010), p. 109-116.

AGEL Henri, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, 1953.

AMIEL Vincent, *Champ-Contrechamp*, dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 140-142.

AMIEL Vincent, *Tarkovski Andreï* dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 674-675.

AMIEL Vincent, *Temps* dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 679-682.

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2003, 2^e éd.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien* (Folio essais, 417), Paris, Denoël, 2000.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture* (Folio essais), Paris, Gallimard, 2011.

AUERBACH Erich, *Figura*, Paris, Belin, 1993.

AUGUSTIN d'HIPPONE, *Les Confessions, Livres I à VII* (BA, 13), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2^e éd., 1998, trad. Par E. TRÉHOREL et G. BOUISSOU.

AUMONT Jacques et alii, *Esthétique du film* (Armand Colin Cinéma), Paris, Armand Colin, 2008, 3^e éd.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films* (Cinéma), Paris, Armand Colin, 2014, 2^e éd.

AUMONT Jacques, *A quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2015, 3^e éd.

AYFRE Amédée, *Cinéma et mystère* (7^{ème} Art, 45), Paris, Cerf, 1969.

- BALTHASAR Hans Urs von, *L'amour seul est digne de foi* (Foi Vivante, 32), Paris, Aubier-Éditions Montaigne, 1966.
- BALTHASAR Hans Urs von, *Retour au centre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.
- BARBOTIN Edmond, *Expérience*, dans LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie* (Quadrige, Dicos Poche), Paris, PUF, 2007, 3^e éd., p. 541-544.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* (Classiques Garnier), Paris, Éditions Garnier Frères, 1961.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (7^{ème} art, 60), Paris, Cerf, 2002, 14^e éd.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT Samuel, *Molloy* (Double), Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- BEDOUELLE Guy, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Cerf, 1985.
- BEDOUELLE Guy, *L'Invisible du cinéma*, Marseille, La Thune, 2006.
- BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1980.
- BERDIAEV Nicolas, *Essai d'autobiographie spirituelle*, Paris, Buchet-Chastel, 1958.
- BERDIAEV Nicolas, *L'idée russe, Problèmes essentiels de la pensée russe au XIX^e et début XX^e siècle*, Tours, Maison Mame, 1969.
- BERTON Mireille, *Hypnose*, dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 353-356.
- BILLÉ Louis-Marie et alii, *Foi et Raison* (Cahiers de l'École Cathédrale), Paris, Parole et Silence-CERP, 1998.
- BLOY Léon, *La Femme pauvre* (Poche classique), Sayat, Éditions De Borée, 2013.
- BLOY Léon, *Le désespéré* (Le Livre de Poche), Paris, Mercure de France, 1967.
- BOCHET Isabelle, *Le fondement de l'herméneutique augustinienne* dans Gérard NAUROY, VANNIER Marie-Anne (éd.) *Saint Augustin*

et la Bible : actes du colloque de l'Université Paul Verlaine-Metz (Recherches en littérature et spiritualité, 15), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt sur M., New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2005, p. 37-57.

BORRAS Alphonse, *La dimension ecclésiale de la foi aujourd'hui* dans Christophe THEOBALD (dir.), *Pourquoi l'Église ? La dimension ecclésiale de la foi dans l'horizon du salut* (Théologie), Bayard, 2014.

BOURGEOIS Henri, *Questions fondamentales de théologie pratique*, Montréal-Bruxelles, Novalis/Lumen Vitae, 2010.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (Arts et cinéma), Paris-Bruxelles, De Boek supérieur, 1998.

BRUCKNER Pascal, *L'Euphorie perpétuelle : Essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Grasset, 2000.

CAILLOT Joseph, *Comment l'expérience esthétique nourrit aujourd'hui la recherche d'un théologien ?* dans *Ratio Imaginis. Expérience théologique, expérience esthétique*, Florence, 2001, p. 77-95.

CALVET Yann, *Mystique du cinéma*, dans *CinémAction* 134, p. 27-31.

CAMUS Albert, *L'étranger* (Folio, 2), Paris, Gallimard, 1971.

CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur* (Regards et écoutes), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

CERF Juliette, *Cinéma et Philosophie* (Les petits Cahiers), Paris, Les Cahiers du Cinéma-SCÉRÉN-CNDP, 2009.

CHÂTEAU Dominique, *Esthétique du cinéma* (128) Paris, Armand Colin, 2006.

CHÂTEAU Dominique, *Philosophies du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010, 2^e éd.

CHÂTEAU Dominique, *Sémiologie*, dans de BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche) PUF, Paris, 2012, p. 632-634.

CHEVALLIER Philippe, *Catholicisme*, dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 130-132.

CHION Michel, *L'audio-vision: Son et image au cinéma* (Cinéma, Arts visuels), Paris, Armand Colin, 2013.

CHION Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985.

CLEMENT Olivier, *Tarkovski, l'homme du seuil* dans *Nunc* 11 (Numéro spécial Tarkovski), (2006), p. 39-41.

COLLET Jean, CAZENAVE Michel, *Petite théologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2014.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé. Tome 1. L'appel du happy end*, Paris, Payot, 2015.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé. Tome 2. L'adieu à la morale*, Paris, Payot, 2015.

COTTIN Jérôme, *La foi du théologien et le croire de l'artiste* dans PAERMENTIER Elisabeth, ROY Alain (Éds.), *Croire hors les murs, Expériences du croire chrétien aujourd'hui*, (Théologie pratique – Pédagogie - Spiritualité vol. 7), Münster, Lit Verlag, 2014, p. 57-75.

COTTIN Jérôme, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf-Histoire, 2007.

COTTIN Jérôme, GRÄB Wilhelm, SCHALLER Bettina (Éds.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologique, philosophique et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012.

COTTIN Jérôme, *Citations bibliques au cinéma*, dans *CinémAction* 134 (2010), p. 98-102.

de BAECQUE Antoine, *Truffaut François* dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.) *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), PUF, Paris, 2012, p. 695-698.

de BRABANDERE Luc, *Il n'y aura jamais d'intelligence artificielle* dans *La Libre Belgique* (16/10/2105).

DEBIDOUR Debidour, *La quête spirituelle dans le cinéma contemporain*, Profac, Lyon, 1996.

DEBIDOUR Michèle, *Le cinéma, invitation à la spiritualité*, Paris, Éditions de l'atelier/Éditions ouvrières, 2007.

- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps* (Critique), Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. I. L'image-mouvement* (Critique), Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELSOL, Chantal, *L'âge du renoncement* (La nuit surveillée), Paris, Cerf, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, dissemblance et figuration* (Champs), Paris, Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DJABALLAH Amar, *L'herméneutique selon Hans-Georg Gadamer*, dans *Théologie évangélique* 1 (2006) vol. 5, p. 36.
<http://www.flte.fr/pdf/pdf251.pdf>
- DOSTOIEVSKI Fiodor, *L'idiot I* (Folio, 271), Paris, Gallimard, 1972.
- DOSTOIEVSKI Fiodor, *L'idiot II* (Folio, 272), Paris, Gallimard, 1972.
- DOSTOIEVSKI Fiodor, *Les Possédés I* (Folio, 574), Paris, Gallimard, 1992.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Correspondance, t. I : 1832-1864*, Paris, Bartillat, 1998.
- DU CHARLAT Régine (dir.), *L'art, un enjeu pour la foi*, Paris, Éditions de l'Atelier-Éditions ouvrières, 2002.
- DUPLAT Guy, *Woody Allen, divertissement intelligent ?* dans *La Libre Belgique* (13/08/2015)
- DUTT Carsten, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique*, Québec, Fides, 1998.
- ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation* (Le livre de Poche, 4192) Paris, Grasset-Fasquelle, 1992.
- EVDOKIMOV Michel, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes* (Jésus et Jésus Christ, 67) Mame-Desclée, 2007.
- EVDOKIMOV Paul, *Le Christ dans la pensée russe*, Paris, Cerf, 1970
- FEVRY Sébastien, *Cinéma et apocalypse. Une mise en perspective*, dans JOIN-LAMBERT Arnaud, GORIELY Serge, FEVRY Sébastien

(dir.), *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 21-32.

FLINOIS Pierre, *Vidéographie* dans LISCHKE André (dir.), *Boris Godounov. Moussorgski, L'Avant-Scène Opéra* 191, Paris, Éditions Premières loges (1999) p. 146-148.

FLORENSKY, Père Paul, *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase* (Sophia), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

FONTEZ Mathilde, Hervé POIRIER, *On pense tous quantique* dans *Science et Vie* 1177 (2015), p. 54-68.

FONTEZ Mathilde, *Penser information plutôt que réalité* dans *Science et Vie* 1151 (2013), p. 109-118.

GADAMER Hans-Georg, *L'Actualité du Beau*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

GADAMER Hans-Georg, *L'art de Comprendre. Écrits II* (Bibliothèque philosophique), Paris, Aubier, 1991.

GADAMER Hans-Georg, *La philosophie herméneutique* (Epiméthée), Paris, PUF, 1996.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996.

GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Les Éditions de l'Atelier-Éditions Ouvrières, 2004.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Les presses de l'Université Laval-Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005, 2^e éd.

GAUTHIER Guy, *Orthodoxie russe : sous les soviets, les starets* dans *Cinémaction* n°80 (1996), p. 130-138.

GENETTE Gérard, *Discours du récit. Figures III* (Poétique), Paris, Seuil, 1972.

GESCHÉ Adolphe, *L'homme* (Dieu pour penser, II), Paris, Cerf, 1993.

GIRARD Bruno, *Le corps absent*, dans *Nunc 11 (Numéro spécial Andreï Tarkovski)*, Éditions Corlevour, (2006), p. 98-105.

GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique* (128), Paris, Armand Colin, 2012, 3^e éd.

- GOLOVKINA Irena, *Les vaincus*, Paris, Éditions des Syrtes, 2012.
- GORAÏNOFF Irène, *Les fols en Christ dans la tradition orthodoxe*, Paris, Desclée De Brouwer, 1983.
- GRENIER, Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003.
- GRONDIN Jean, *A l'écoute du sens* (L'Essentiel), Montréal, Bellarmin, 2011.
- GRONDIN Jean, *Du sens de la vie* (L'Essentiel), Montréal, Bellarmin, 2003.
- GRONDIN Jean, *Paul Ricœur* (Que sais-je ?, 3952), Paris, PUF, 2013.
- GUILLEBAUD Jean-Claude, *Tyrannie du plaisir*, Paris, Le Seuil, 1999.
- GUY Jean-Paul, *Paroles des anciens. Apophtegmes des pères du désert* (Points, Sagesses 1), Paris, Seuil, 1976.
- HEBERT Geneviève, *Exprimer et s'exprimer : les arts... quand la foi se fait sensible*, dans Gilles ROUTHIER, Marcel VIAU (dir.), *Précis de théologie pratique*, Montréal-Bruxelles-Ivry-sur-Seine, Novalis-Lumen vitae-Les Éditions de l'atelier, 2007, p. 511-528.
- HEMINGWAY, *Œuvres romanesques. t. 2* (Bibliothèque de la Pléiade, 207), Paris, Gallimard, 1969.
- HENRY Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (Quadrige), Paris, PUF, 2014, 3^e éd.
- HESSE Herman, *Le Jeu des perles de verre* (Le livre de Poche, 15393), Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- HUET Anne, *Le scénario* (Les petits cahiers), Paris, Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDP, 2005.
- HUGO Victor, *Les contemplations*, Paris, Garnier-Flammarion, 2008.
- HUSTON Nancy, *L'espèce fabulatrice* (Babel, 1009), Arles-Paris, Actes Sud, 2008.
- JACOB Max, *Œuvres* (Quarto), Paris, Gallimard, 2012.
- JEAN-PAUL II, *L'Église en Europe, Exhortation apostolique post-synodale*, Paris, Téqui, 2003.
- JEAN-PAUL II, *La Foi et la Raison* (Documents d'Église VII), CDD, Tournai, 1998.

JEAN-PAUL II, *Redemptor Hominis*, Paris, Éditions du Centurion, 1979.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* (Folio essais, 303), Paris, Gallimard, 1997.

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Folio essais, 72), Paris, Gallimard, 1989.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

KUNNAS Tarmo, *Nietzsche ou l'esprit de contradiction*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1980.

https://books.google.fr/books?id=nxDeRYCSAagC&pg=PA5&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

KUSTURICA Emir, *Où suis-je dans cette histoire ?* (Essais et documents), Paris, JC Lattès, 2011.

LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Histoire de la théologie*, Paris, Seuil, 2009.

LACOSTE Jean-Yves, *Herméneutique* dans *Dictionnaire critique de théologie*, (Quadrige, Dicos Poche), Paris, PUF, 2007, 3^e éd., p. 635.

LACOSTE Jean-Yves, *Herméneutique* dans LACOSTE Jean-Yves (dir.) *Dictionnaire critique de théologie* (Quadrige, Dicos Poche), Paris, PUF, 2007, 3^e éd., p. 633-637.

LACOSTE Jean-Yves, *La phénoménalité de Dieu. Neuf études* (Philosophie et Théologie), Paris, Cerf, 2008.

Le Nuage d'inconnaissance (Points, Sagesse chrétienne 12), Paris, Seuil, 1977.

LEM Stanislas, *Solaris* (Folio SF, 92), Paris, Gallimard, 2002.

LIPPI Silvia, *Héraclite, Lacan : du logos au signifiant*, dans *Recherches en psychanalyse 1/9. Les origines grecques de la psychanalyse*, L'Esprit du temps (2010), p. 55-62.

<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-55.htm>

LISCHKE André (dir.), *Boris Godounov. Moussorgski* dans *L'Avant-Scène Opéra* 191, Paris, Éditions Premières loges (1999).

LISCHKE André, *I. La Genèse et la composition, II. Moussorgski avant Boris, III. Les « Réviseurs de l'œuvre », IV. De Pouchkine au*

- Livret, dans LISCHKE André (dir.), *Boris Godounov. Moussorgski, L'Avant-Scène Opéra* 191, Paris, Éditions Premières loges (1999).
- LUBAC Henri de, *Sur les chemins de Dieu*, Paris, Aubier-Éditions Montaigne, 1956.
- LUBAC Henri de, *Théologie dans l'histoire. I. La lumière du Christ* (Théologie), Paris, Desclée De Brouwer, 1990.
- LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARTIN Brett, *Des hommes tourmentés. Le Nouvel Age d'Or des séries, des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Paris, Éditions de la Martinière, 2014
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique* (7^{ème} art), Paris, Cerf, 2001.
- MEN Alexandre, *Le christianisme ne fait que commencer*, Paris-Pully, Cerf-Le sel de la terre, 2004.
- MERTON Thomas, *La Vie Silencieuse*, Paris, Seuil, 1957.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, t.1, 1994.
- METZ Christian, *La grande syntagmatique du film narratif*, dans *Communications* 8 (1966), vol. 1, p. 120-124.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma* (10/18), Paris, UGE, 1977.
- Missel Romain*, 2^{ème} édition typique, Paris, Desclée-Mame, 2003.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie* (L'ordre philosophique), Paris, Seuil, 1996.
- MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards* (L'ordre philosophique), Paris, Seuil, 2003.
- MONTREYNAUD Florence, MATIGNON Jeanne, *Dictionnaire de citations du monde entier* (Les usuels), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.
- NADEAU Jean-Guy, *Une méthodologie empirico-herméneutique*, Gilles ROUTHIER, VIAU Marcel (dir.), *Précis de théologie pratique*, Montréal-Bruxelles-Ivry-sur-Seine, Novalis-Lumen vitae-les Éditions de l'atelier, 2007, p. 221-234.

NANCY Jean-Luc, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001.

NIETZSCHE Frederick, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Les Classiques de Poche, 987), Paris, Le Livre de Poche, 1972.

OBOLEVITCH Teresa, *La philosophie religieuse russe* (Philosophie et théologie), Paris, Cerf, 2014.

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1991.

ODIN Roger, *Dix années d'analyses textuelles du film*, dans *Linguistique et sémiologie* 3 (1977), Centre de Linguistique et de sémiologie de l'Université de Lyon II, p. 1-139.

OUSPENSKY Léonide, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe* (Patrimoines orthodoxie), Paris, Cerf, 2003.

PANOFSKY Erwin, *Idea* (Tel), Paris, Gallimard, 1989.

PARENTE André, *Cinéma et créativité*, Paris, L'harmattan, 2005.

PASCAL, Blaise, *Pensées* (Les Classiques de Poche, 16069), Paris, Le livre de Poche, 2010.

PASTERNAK Boris, *Le Docteur Jivago* (Folio), Paris, Gallimard, 1972.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur* (Etonnants classiques, 181), Paris, Flammarion, 2009.

POIRSON-DECHONNE Marion, *Le cinéma est-il iconoclaste ?* (7^{ème} art), Paris, Cerf-Corlet, 2011.

POIRSON-DECHONNE Marion, *Préambule : L'expérience visuelle, une ascèse du regard*, dans *CinémAction* 134 (2010), p. 14-19.

POIRSON-DECHONNE Marion, *Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma : entre iconophilie et iconoclasme*, dans *CinémAction* 134 (2010), p. 86-92.

POUCHKINE Alexandre, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1994.

PRIGENT, Pierre, *Ils ont filmé l'invisible. La transcendance au cinéma*, Paris, Cerf, 2003.

PRIGENT, Pierre, *Jésus au cinéma* (Entrée libre, 37), Genève, Labor et Fides, 1997.

PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* (Bibliothèque de la Pléiade, 100-104), t. 4, Paris, Gallimard, 1987-1989.

PUISEUX Hélène, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma* (7^{ème} art), Paris, Cerf, 1988.

RICŒUR Paul, *De l'interprétation* (Points, 298), Seuil, Paris, 1965.

RICŒUR Paul, *La critique et la conviction*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive* (Points, 347), Paris, Seuil, 1975.

RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations* (Points, 706), Paris, Seuil, Paris, 2013.

RICŒUR Paul, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie* (Points, 541), Paris, Seuil, 1994.

RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et Culpabilité*, (Points, 623), Paris, Seuil, 2009.

RICŒUR Paul, *Retour de Gadamer* dans *Libération* (4 juillet 1996).
http://www.liberation.fr/livres/1996/07/04/retour-de-gadamer_178310

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre* (Points, 330), Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* (Points, 229), Seuil, Paris, 1985.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. SARTRE Jean-Paul, *Situations VII*, Paris, Gallimard, 1965.

SCHWARTZ-BART André, *Le dernier des justes*, (Points, P217), Paris, Seuil, 1959.

SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1996.

SENEQUE, *Lettres à Lucilius* (La petite collection), Paris, Mille et Une Nuits, 2002.

SHAKESPEARE William, *Hamlet, Othello, Macbeth* (Prestige du livre) Librairie générale française, 1973.

SHELLEY Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (Les Classiques de Poche, 3147), Le Livre de Poche, 2009.

SIMON Hippolyte, *Vers une France païenne*, Paris, Cana, 1999.

- SOLOVIEV Vladimir, *Trois entretiens* (Classics Series), Memphis, Books LLC, 2011.
- SONTAG Susan, *Against interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001.
- SORLIN, Pierre, *Imagination, rhétorique et croyances* dans *Cinéaction* 134 (2010), p. 22-26.
- SPIDLIK Tomas, *Les grands mystiques russes*, Paris, Nouvelle Cité, 1979.
- STROUGATSKI Arkadi et Boris, *Pique-nique au bord du chemin* (Folio SF, 462), Paris, Gallimard, 2013
- SYNODE EXTRAORDINAIRE, *Célébration de Vatican II*, Paris, Cerf, 1986.
- TOLSTOI Léon, *La Guerre et la Paix* (Les Classiques de Poche, 31896) t. 2, Paris, Le Livre de Poche, 2010.
- VALERY Paul, *Degas danse dessin* (Folio essais, 323), Paris, Gallimard, 1998.
- VALERY Paul, *La crise de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1948.
- VACHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VAN DER VEN Joannes A., *L'approche empirique en théologie pratique*, dans *Théologiques* 1, vol. 2, (1994), p. 109-125.
- VIAU Marcel, *De la théologie pastorale à la théologie pratique*, dans Gilles ROUTHIER, VIAU Marcel (dir.), *Précis de théologie pratique*, Montréal-Bruxelles-Ivry-sur-Seine, Novalis-Lumen vitae-les Éditions de l'atelier, 2007.
- VIAU Marcel, *L'univers esthétique de la théologie*, Paris, Médiaspaul, 2002.
- WEISS Isabel, *Gadamer. Une herméneutique philosophique* (Bibliothèque des philosophies), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009.
- WIJCKAERT Martine, s.t. [Le discours musclé de Martine Wijckaert] dans *La libre Belgique* (17/11/2014).

ZABUNYAN Dork, *Deleuze Gilles* dans de BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (Quadrige, Dicos Poche), Paris, PUF, 2012, p. 209-213.

ZENKOVSKY Basile, *Histoire de la philosophie russe*, 4 t. (Bibliothèque de philosophie), t. I, Paris, Gallimard, 1953.

ŽIŽEK Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Flammarion, Paris, 2005.

E. Documents visuels et sonores

BAGLIVO Donatella, *A Poet in the Cinema. Andrey Tarkovsky* (1983-101'). <https://www.youtube.com/watch?v=PTvIybrtMqU>

BAGLIVO Donatella, *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* (1984-94'). https://www.youtube.com/watch?v=GYf0De_CZsc

BARRY Alexandre, *Erland Josephson proche* (2002-16').
Supplément au DVD 2 du *Sacrifice*, Argos Films, Arte video, 2005.

CARLSONN Arne, *Voices and Images from the filming of "The Sacrifice"*, (*Röster och bilder från inspelningen av 'Offret'*) s.d.

COSSÉ Laurence, *Andreï Tarkovski ou le cinéma comme icône* dans *Les mardis du cinéma*, France-Culture [Émission radiophonique], (7 janvier 1986). <https://www.youtube.com/watch?v=lj8Hv5Sytj8>

COZARINSKY Edgardo, *Andrei Tarkovski, poésie et vérité* (1999-35'). <https://www.youtube.com/watch?v=cNtl5I2zYgY>

de BRANTES Charles-Hubert, MARDIROSSIAN Gilles, *Le son de la terre*, Atelier de Création Radiophonique, France Culture (2002-57'). <https://www.youtube.com/watch?v=LsKISyORuuM>

DEMANT Ebbo, *Auf der Suche Nach Verloren Zeit. Andrej Tarkowskijs Exile und Tod* [*A la recherche du temps perdu. L'exil et la mort d'Andreï Tarkovski*], (1988-130'). <https://www.youtube.com/watch?v=Ez5vRUCxyE0>

ERIKSDOTTER Kerstin, *Bygga bilder* [*Building Images* ; sur la scénographie dans *Le Sacrifice*] (1990-49'). www.youtube.com/watch?v=sb2Zr78sddk

ERIKSDOTTER Kerstin, *Sätta ljus* [*Light setting* ; sur l'éclairage dans *Le Sacrifice*] (1985-46'). www.youtube.com/watch?v=WHy6bL2U6oQ

- INA, JT A2, s. t. [Annonce du décès d'Andrei Tarkovski], (29 décembre 1986-2'24'').
<https://www.youtube.com/watch?v=Id8JzkX2Msk&list=PLTrlGF1MYlHmDzkumNOKheHNORA5-9Vl1&index=5>
- INA, JT A2, s.t. [Reportage sur la décision publique de Tarkovski de s'exiler en Occident], (1984-1'32'').
<https://www.youtube.com/watch?v=5L4JB8HIHno>
- INA, JT FR3 Nord Pas de Calais, [Entretien avec Andrei Tarkovski], (25 janvier 1978-3'29'') <http://www.ina.fr/video/RCC99005818>
- INA, JT TF1, [Andrei Tarkovski à propos de son film *Le miroir*] (17 janvier 1978-4'18''). <http://www.ina.fr/notice/voir/CAA7801492001>
- JOSEPHSON, Erland, *En natt I den svenska sommaren* [Une nuit dans l'été suédois], Emission radiophonique, Sverige Radio (1986).
- LANO Rafael, *Erland Josephson on the Sacrifice*, (2005-16'06'').
www.youtube.com/watch?v=hW7p5l-2trE
- LESZCZYLOWSKI Michał, *Directed by Andrei Tarkovsky*, (1988-99'). <https://www.youtube.com/watch?v=quoWpNljHRU>. Supplément au DVD 2 du *Sacrifice*, Argos Films, Arte video, 2005.
- MARKER Chris, *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (2000-55').
<https://www.youtube.com/watch?v=YA7UfaR-kIM>. Supplément au DVD 2 du *Sacrifice*, Argos Films, Arte video, 2005
- RAI, *Interview Tarkovski et Claudio Abbado* [Un document de la RAI à propos de la création de Boris Godounov en 1983 à Covent Garden, Londres], (1983-2'42'').
<https://www.youtube.com/watch?v=XcTwy4irmB4>
- RAI, s.t. [Reportage sur les funérailles d'Andrei Tarkovski], (1987-6'21''). <https://www.youtube.com/watch?v=tLi9ifBzTME>
- s.a., *The Island. Andrei Tarkovski* (2000-52'47'').
<https://www.youtube.com/watch?v=TgtMKYPhnXk>
- SOKUROV Alexandre, *Elégie de Moscou* (1987-88').
https://www.youtube.com/watch?v=wlPEhSKow0M&list=PLuX0WlODd9liUav1Hr3_NkllaW4sAZZ8q
- TRAKOVSKY Dmitry, *Meeting Andrei Tarkovsky* (2008-90').
 Supplément au DVD *Tempo di Viaggio & Courts métrages*, dans Agnès B.-Potemkine, *Andrei Tarkovski, L'intégrale*, 8 DVD, 2011.

FILMOGRAPHIE

A. Films d'étudiant

Les Assassins

(Ubiytsy, 1959-19'). Noir et blanc.

Société de production : VGIK

Réalisation : Andreï Tarkovski, Aleksandr Gordon, Marika Beiku.

Scénario : Andreï Tarkovski, Aleksandr Gordon, d'après la nouvelle d'Ernest Hemingway, « *The Killers* ».

Images : Alfred Alvares, Aleksandr Rybin.

Interprètes : Iulii Fait (Nick Adams), Aleksandr Gordon (*George*), Iurii Dubrovin (premier consommateur), Valentin Vinogradov (*Al*), Vadim Novikov (*Max*), Andreï Tarkovski (*second consommateur*), Vasilii Shukshin (Ole Andreson).

Il n'y aura pas de départ aujourd'hui

(Сегодня увольнения не будет, [Segodnya Uvol'neniia ne budet], 1958-47'). Noir et blanc.

Sociétés de production : VGIK, Central Television Studio.

Producteur : A. Kotoshev.

Réalisateur : Andreï Tarkovski et Alexandre Gordon sous la supervision de I. Zhikalo et E. Foss au cours de Mikhail Romm.

Assistant réalisation : A. Kuptsova.

Scénario : Andreï Tarkovski, Alexandre Gordon, Inna Makhova.

Directeur photographie : Lev Bunin, Ernst Iakovlev, sous la supervision de K. Vents.

Assistant caméra : V. Ponomarev.

Directeur artistique : Semen Peterson.

Musique : Iurii Matskevich.

Son : O. Polisonov.

Consultant militaire : Lieutenant-Colonel I. Skilfus.

Interprètes : Oleg Borisov (Captain Galich), Alexei Alekseev (Colonel Gvelesiani), Petr Liubeshkin (Vershinin), Igor' Kosukhin (Tsignadze),

Leonid Kural'ev (Morosov), Stanislav Liubshin (Sadovnikov), A. Smirnov (homme en habit de cow-boy), Aleksei Dobronravov (Dr. Kuz'min), Nina Golovina (Galitch's wife) Oleg Moshkantsev (Vishniakov), Vladimir Marenkov (Vasin).

Le Rouleau compresseur et le Violon

(Каток и скрипка [Katok i Skripka], 1961-46'). Couleur : Sovcolour.

Société de production : Mosfilm (Unité de création pour la production de films pour enfants).

Producteur : A. Karetin.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.

Assistant réalisation : O. Gerts.

Scénario : Andreï Tarkovski, Andron Mikhailkov Konchalovski.

Directeur photographie : Vadim Iusof.

Montage : Liubov Butuzova

Directeur artistique : Savet Agoian.

Effets spéciaux visuels : B. Pluzhnikov, Vasilii Sevost'ianov.

Effets spéciaux scéniques : Al'bert Rudachenko.

Musique : Viascheslav Ovchinnikov.

Cher orchestre : Emir Khachaturian.

Costumes : A. Martinson.

Maquillage : Anna Makashova.

Son : Vladimir Krachkovskii.

Interprètes : Igor' Fomchenko (Sasha), Vladimir Zamanskir (Sergei), Natal'ia Arkhanel'skaia (la fille), Marina Azhubeibei (la mère).

B. Films professionnels

L'Enfance d'Ivan

(Иваново детство [Ivanovo detstvo], 1962-95'). Noir et Blanc.

Société de production : Mosfilm (URSS). (Deuxième unité de Création : « Temps »).

Producteur : Gleb Kuznetsov.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.

Assistant réalisation : Georgii Natanson.

Scénario : Vladimir Bogomolov sur l'histoire « Ivan » de Vladimir Bogomolov, Mikhail Papava, et Andron Konchalovski (non crédité).

Éditeur scénario : E. Smirnov.

Directeur photographie : Vadim Iusov.

Montage : Liudmila Feiginova.

Son : Inna Zelentsova.

Musique : Viacheslav Ovchinnikov.

Chef d'orchestre : Emin Khachaturian.

Effets spéciaux visuels : Vasilii Sevost'ianov.

Effets spéciaux décors : Sergei Mukhin.

Directeur artistique: Evgenii Cherniaev

Maquillage : Liudmila Baskakova.

Conseiller militaire : Colonel G. Goncharov.

Interprétation : Nikolai Burliaev (Ivan), Valentin Zubkov (Capitaine Kholin), Evgeni Zharikov (Premier lieutenant Galtsev), Stepan Krylov (Caporal Katasonych), Nikolai Grin'ko (Lieutenant-Colonel Griaznov), Dmitri Miliutenko (Vieillard), Valentina Maliavina (Masha), Irma Tarkovskaia (nom de jeune fille : Raush) (mère d'Ivan), Andreï Konchalovski (Soldat)

Figurants : Andron Konchalovski (soldat avec des lunettes), Ivan Savkin, Vladimir Marenkov, Vera Miturich.

Andreï Roublev

(Андрей Рублев [Andrey Rublyov], 1964-1966, 175'). Noir et blanc et partie en couleur (Sovcolour). CinemaScope.

Version originale : *La Passion selon Andrei (Strasti po Andreiu)*.

Sortie du film en 1969 en URSS, durée 205 minutes. Noir et blanc et partie en couleur (Sovcolour). CinemaScope.

Autres durées : 180 minutes (copie standard internationale), autres exploitations russes : Union Soviétique:165 min (version rééditée), Union Soviétique:186 min (version rééditée) ; UK:183 min (2004 re-release) 205 min (longueur originale), UK:145 min (UK version), Russia:183 min (Blu-ray) (Source : Imbd). En français (Potemkine et Agnès B.) : 185 minutes.

Société de production : Mosfilm (Unité de création des Ecrivains et Travailleurs du cinéma).

Producteur : Tamara Ogoridnikova.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.

Assisant réalisation : I. Petrov.

Directeur Intern. : Bagrat Oganessian.

Assistants : A. Macheret, M. Volovich, A. Nikolaev.

Scénario : Andreï Mikhalkov-Konchalovski, Andreï Tarkovski.

Éditeurs scénario : N. Baliaeva, L. Lazarev.

Directeur photographie : Vadim Iusov.

Cameramen : Vasilii Sevost'ianov, assisté par L. Andrianov, R. Ruvinov, P. Sudilin.

Montage : Liudmila Feiginova, Ol'ga Shevkunenko, Tat'iana Egorycheva.

Directeur artistique : Evgenii Cherniaev, assisté par Ippolit Novoderezhkin et Sergei Voronkov.

Son : Inna Zelentsova.

Effets spéciaux visuels : Vasilii Sevost'ianov.

Décors : F. Koralev, assisté par T. Isaeva, L. Pertsev. Pavel Safonov.

Musique : Viacheslav Ovchinnikov.

Son : Inna Zelentsova.

Costumes : Lidiia Novi, Maiia Abar-Baranovskaia.

Maquillage : Vera Rudina, M. Aliautdinov, S. Barsukov.

Conseillers : V. Pashuto, S. Iamshchikov, M. Mertsalova.

Interprétation : Anatolii Solonitsyn (Andrei Roublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolai Grin'ko (Daniil Chernyi), Nikolai Sergeev (Théophane Le Grec), Nikolai Burliaev (Boriska), Iurii Nazarov (Duc et Grand-Duc), Irma Raush (la folle), Iurii Nikulin (Patrikei), Rolan Bykov (bouffon), Nilolai Grabbe (Stepan), Mikhail Kononov (Foma), Stepan Krylov (chef des fondeurs de cloche), Bolot Beihenaliyev (Mongol Khan).

Solaris

(Солярис, [Solyaris], 1972-169'). Noir et Blanc et couleur.
CinemaScope.

Durée : 144 minutes en France.

Société de production : Mosfilm ((Unité de création des Ecrivains et Travailleurs du cinéma).

Producteur : Viacheslav Tarasov

Réalisateur : Andreï Tarkovski

Assistants réalisateur : A. Ides, Larissa Tarkovskaia, Mariia Chugunova.

Directeur (Intern.) : N. Mann.

Scénario : Andreï Tarkovski, Frédéric Gorenstein, basé sur le roman de Stanislas Lem, *Solaris*.

Éditeurs scénario : N. Boiarova, L. Lazarev.

Directeur photo : Vadim Iusov.

Cameramen : Evgenii Shedov, assisté par Iurii Nevskii, V. Shmyga.

Montage : Liudmila Feiginova.

Directeur artistique : Mikhail Romadin.

Effets spéciaux visuels : Vasilii Sevost'ianov.

Effets spéciaux décors : A. Klimenko.

Musique : Eduard Artem'ev, musique additionnelle de J. S. Bach.

Son : Semen Litvinov.

Décors : S. Gavrilov, V. Prokof'ev ;

Eclairages : E. Paramonov.

Costumes : Nelli Fomina.

Maquillage : Vera Rudina.

Photographe de plateau : Vadim Murashko.

Conseillers : Dr Lupichev, I Shklovskii.

Interprétation : Natal'a Bondarchuk (Hari), Donatas Banionis (Chris Kelvin), Jüri Järvet (Dr. Snaut), Vladislav Dvorzhetskii (Berton), Anatoli Solonitsyn (Dr. Sartorius), Nikolai Grin'ko (Père de Kelvin), Ol'ga Barnet (Mère de Kris Kelvin), Sos Sarkisian (Dr. Gibarian).

Le Miroir

(Zerkalo [Зеркало], 1974-108'). Noir et Blanc et couleur (Sovcolour).
Accompagné de poèmes d'Arseni Tarkovski.

Société de production : Mosfilm (Quatrième Unité de création).

Producteur : Erik Vaisberg.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.

Assistant réalisation : Iurii Kushnerev.

Autres assistants réalisation : Larissa Tarkovski, V. Kharchenko, Mariia Chugunova.

Scénario : Aleksandr Micharine et Andreï Tarkovski.

Éditeurs scénario : N. Boiarova, L. Lazarev.

Directeur photo : Georgii Rerberg, assisté par V. Ivanov.

Cameramen : Aleksei Nikolaev, I. Shtan'ko.

Montage : Liudmila Feiginova.

Directeur artistique : Nikolai Dvigubskii.

Effets spéciaux visuels : Iurii Potapov.

Musique : Eduard Artemiev, musique additionnelle de J.-S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell.

Son : Semen Litvinov.

Construction décors : A. Merkulov.

Eclairages : V. Gusev.

Costumes : Nelli Fomina.

Maquillage : Vera Rudina.

Photographe de plateau : V. Murashko.

Interprétation : Margarita Terekhova (Maria, mère d'Aleksei, Natalia, femme d'Aleksei), Oleg Iankovski (Le père), Ignat Danil'tsev (Aleksei/ Ignat à 12 ans) Nikolai Grin'ko (collègue de l'imprimerie) Alla Demidova (Liza), Iurii Nazarov (instructeur militaire), Anatoli Solonitsyn (Docteur), Innokenti Smoktunovskii (voix d'Aleksei, le narrateur), Larissa Tarkovski (femme du docteur), Mariia Tarkovskaia (mère d'Aleksei âgée).

Stalker

(Stalker [Сталкер], 1979-155'). Noir et Blanc, couleur (Sovcolour et Eastmancolour). CinémaScope.

Société de production : Mosfilm (Deuxième unité de création).

Producteur : Aleksandra Demidova.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.

Assisatant réalisation : Larissa Tarkovski

Directeur (Intern) : Araik Agaronian.

Assistants au directeur : Mariia Chugunova, Evgenii Tsymbal.

Scénario : Arkadii et Boris Strugatskii, basé sur leur nouvelle : Pique nique au bord du chemin.

Éditeur scénario : A. Stepanov.

Directeur Photo : Aleksandr Kniazhinskii.

Cameramen : N. Fudim, S. Naugo'nykh.

Assistants directeur photo : G. Verkhovskii, S. Zaitsev.

Montage : Liudmila Feiginova.

Assistant montage : T. Alekseeva, V. Lobkova.

Directeur artistique : Andrei Tarkovski

Assistants : Rashit Safiullin, V. Fabrikov.

Eclairage : L. Kazmin.

Musique : Eduard Artemiev.

Cher orchestre : Emin Khachaturian.

Éditeur musical : R. Lukina.

Son : Vladimir Sharun.

Constructeur décors : A. Merkulov.

Eclairages : Lev Kamzin, Tat'iana Maslennikova.

Costumes : Nelli Fomina.

Maquillage : Vitalii L'vov.

Support administratif : Tamara Aleksandrovskaia, Vera Vdovina, Vladimir Mosenkov.

Interprètes : Alissa Freindlikh (la femme du Stalker), Aleksandr Kaidanovski (le Stalker), Anatoli Solonitsyn (l'Ecrivain), Nikolai Grin'ko (le Professeur),

Figurants : Natal'ia Abramova (fille du Stalker), Faime Iurna, E. Kostin, R. Rendi.

Tempo di viaggio

(1983-62'). Documentaire. Couleur (Technicolor).

Société de production : Genius S.r.l., Rai 2, Fono Roma.

Réalisateur : Andreï Tarkovski.
Scénario : Tonino Guerra.
Directeur photo : Luciano Tovoli.
Caméraman : Giancarlo Pancaldi.
Montage : Franco Letti.
Assistant montage : Carlo d'Alessandro.
Son : Eugenio Rondani.
Mixage : Romano Checcacci.
Musique (sélection) : Andrei Tarkovski
Organisation générale : Franco Terilli.
Interprète : Lora Jabloskina.
Voix : Andrei Tarkovski, Gino La Monica.

Nostalghia

(1983-120'). Noir et Blanc, Couleur (Technicolor).
Production : Rai, Rete 2, Opera Film (Rome), Sovinfilm (URSS).
Producteurs exécutifs : Renzo Rossellini, Manolo Bolognini.
Producteur : Francesco Casati.
Réalisateur : Andreï Tarkovski.
Assistants réalisation : Norman Mozzato, Larissa Tarkovski
Scénario : Andreï Tarkovski et Tonino Guerra.
Directeur Photo : Giuseppe Lanci.
Cameramen : Giuseppe de Biasi.
Montage : Amedeo Salfa et Erminia Marani.
Assistant montage : Roberto Puglisi.
Directeur artistique : Andrea Crisanti.
Effets spéciaux visuels : Paolo Ricci.
Musique : G. Verdi, R. Wagner, L. van Beethoven, Cl. Debussy.
Montage musique : Gino Perugi.
Son : Remo Ugolineli.
Mixage doublage : Danilo Moroni
Directeur doublage : Filippo Ottoni.

Assistant doublage : Ivana Fidele.
Consultant doublage : Denis Pekarev.
Effets sonores : Massimo Anzellotti, Luciano Anzellotti.
Décors : Mauro Passi.
Costumes : Lina Nerli Taviani, Annamode 68.
Maquillage : Giulio Mastrantonio.
Styliste cheveux : Iole Cecchini.
Photographe de plateau : Bruno Bruni.
Attaché de presse : Raffaella Striano.
Dresseur chien : Massimo Perla.
Représentant RAI : Lorenzo Ostuni.
Supervision de la production : Filippo Campus, Valentino Signoretti.
Secrétaire de production : Eutizio di Salvatore.
Secrétaire éditorial : Ilde Muscio.
Administrateur de production : Nestore Baratella.
Interprètes : Oleg Iankovskii (Andrei Gorchakov), Domiziana Giordano (Eugenia), Erland Josephson (Domenico), Patrizia Terreno (la femme de Gorchakov), Laura De Marchi (femme avec une serviette), Delia Boccardo (Femme de Domenico), Milena Vuković (ouvrière en ville), Alberto Canepa (paysan).
Voix : Lia Tanzi (Eugenia), Sergio Fiorentini (Domenico).

Offret : Sacrificatio

(*Le Sacrifice*, 1986-142'). Couleur : Eastmancolor.

Production : Svenska Filmistitutet (Stockholm), Argos films (Paris), Film Four International (London), Josephson & Nykvist, Sverige Television /SVT 2, Sandrew Film and Theater, avec la participation du Ministère français de la culture.

Directrice de la production : Katinka Faragó (Faragó Film AB).

Productrice exécutive : Anna-Lena Wibom (Svenska Filminstitutet).

Assistance direction de la production (production manager) : Göran Lindberg

Assistance production : Agneta Jansson.

Réalisateur : Andrei Tarkovski.

Assistants réalisation : Kerstin Eriksdotter.

Scénario : Andrei Tarkovski.

Script : Anne von Sydow :

Directeur Photo : Sven Nykvist.

Caméramen : Lars Karlsson : premier assistant, second assistant : Dan Myhrman.

Montage : Andrei Tarkovski et Michał Leszczyłowski.

Consultants montage : Henri Colpi, Nils Melander (Film Teknik).

Directrice artistique : Anna Asp.

Assistante directrice artistique : Cecilia Iversen.

Effets spéciaux visuels (pyrotechniciens) : Richard Robertson et Juhan Toren, remplacés ensuite par Lars Höglund et Lars Palmqvist (Svenska Stuntgruppen).

Musique : J. S. Bach, musique traditionnelle suédoise et japonaise.

Son : Owe Svensson, Lars Ulander et Bo Persson.

Mixage son : Christin Loman et Wille Peterson-Berger.

Décors : Jan Andersson.

Construction décors : Harry Clava (architecte), Rolf Persson, Gunilla Bandolin, Teddy Holm et Bengt Svenberg, Percy Nilsson, Jan Eriksson, Martti Malkamaa, Leif et Håkan Nilsson.

Département électrique : Daniel Bergman et Ocki Hansson (grips) Hans Wallin, Kent Högberg et Kjell Sundquist (électriciens).

Costumes : Inger Pehrsson.

Assistant costumes : Carina Dalunde.

Styliste cheveux et maquillage : Kjell Gustavsson.

Assistance maquillage et styliste cheveux : Florence Fouquier.

Props : Kicki Ilander.

Photographe de plateau : Lars-Olaf Löthwall, Arne Carlsson.

Directeur technique : Kaj Larsen.

Casting : Priscilla John, Claire Denis, Françoise Menidrey.

Interprète : Layla Alexander-Garrett, Lars Erik Blomqvist et Håkan Lövgren.

Catering : Puk Jansson et Sophie Lundberg, Jan Lindeström, Peter Schildt, Caterina Åhlander, Stig Björkman et Harald Stjerne

Chauffeurs : Thure Ljunggren et Göran Andersson

Location caméra : Peter-Olof Olsson.

Interprètes : Erland Josephson (Alexandre), Suzan Fleetwood (Adélaïde), Alan Edwall (Otto), Tommy Kjellqvist (Petit Garçon), Guðrún S. Gísladóttir (Maria), Valérie Mairesse (Julia), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzén (Marta). Per Källman et Tommy Nordahl (ambulanciers).

Voix: Tintin Andersson, Helena Brodin, Birgit Carlstén, Jane Friedman, Martin Lindström, Jan-Olof Strandberg

Nils Melander et FilmTeknik : développement laboratoire

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABBADO, 251, 461, 618
AGEL, 491
ANTONIONI, 32, 542
ARASSE, 19, 136, 155, 175,
177, 178, 179, 200, 207,
333, 545, 575, 587
ARENDT, 88, 226, 265
ARISTOTE, 39, 124, 130, 145,
428
ARSENI TARKOVSKI, 62, 79,
257, 426, 453, 623
ARTAUD, 227
ARTEMIEV, 113, 624, 625
AUERBACH, 171, 325
AUGUSTIN, 121, 134, 149,
201, 428, 564, 565, 567,
592, 606
AUMONT, 19, 155, 157, 170,
171, 174, 176, 192, 205,
271, 587
AYFRE, 116, 541
BACH, 21, 98, 268, 269, 278,
297, 302, 303, 306, 308,
320, 330, 333, 335, 360,
389, 404, 410, 411, 456,
519, 574, 581, 588, 594,
623, 624, 628
BAGLIVO, 103
BALTHASAR, 538
BARTAS, 114, 603
BARTHES, 157, 158, 171, 173,
486
BAZIN, 74, 128, 156, 163, 188,
292, 541
BECKETT, 340, 576
BEETHOVEN, 76, 178, 519, 626
BELLOUR, 21, 157, 181, 271,
283, 465
BENJAMIN, 39, 522
BERDIAEV, 45, 111, 553
BERGMAN, 32, 37, 58, 190,
253, 255, 258, 265, 542,
600, 628
BIRD, 21, 136, 213, 214
BOGOMOLOV, 20, 216, 217,
218, 220, 238, 621
BOITEL, 492
BONDARTCHOUK, 195, 452
BOULGAKOV, 269, 554
BREJNEV, 469
BRESSON, 32, 49, 74, 88, 190,
242, 243, 265, 491, 492,
529, 599, 603
BULTMANN, 149, 150
BUÑUEL, 32, 57, 190, 490, 505
CALVET, 493, 494
CARELS, 110
CAVALIER, 267, 505, 600
CHABROL, 22, 163, 164
CHAPLIN, 85
CHÂTEAU, 155, 170
CHESTOV, 45, 517, 548, 553,
556
CHION, 21, 301, 312, 400, 420,
592
CLÉMENT, 513

- COCTEAU, 32, 190
 DAMISCH, 171
 DAMOUR, 174, 487, 488
 DANNEELS, 534
 DEBIDOUR, 187, 608
 DELEUZE, 19, 40, 155, 157,
 165, 166, 167, 168, 171,
 183, 189, 206, 289, 493,
 532, 537, 539, 541, 542,
 583, 587, 617, 644
 DELLA FRANCESCA, 378
 DESCARTES, 124, 551
 DILTHEY, 119, 138
 DOSTOÏEVSKI, 22, 31, 34, 41,
 43, 48, 85, 91, 107, 108,
 110, 111, 116, 349, 409,
 430, 456, 517, 519, 539,
 554, 555, 556, 598
 DOVJENKO, 20, 85, 100, 190,
 209, 211, 222
 DUBOIS, 171
 DÜRER, 225, 231, 232, 574
 DUTT, 129, 130
 ECO, 19, 141, 155, 162, 196,
 197, 198, 200, 206, 587
 EICHENBERGER, 110
 EISENSTEIN, 26, 29, 57, 71,
 158, 167, 188, 189, 495
 ÉLIADÉ, 150
 EPSTEIN, 167, 188, 493, 494,
 495
 ERMACH, 107
 ERN, 550
 ESTÈVE, 492, 571
 EVDOKIMOV, 554
 EVLAMPIEV, 556, 557, 558
 FLORENSKY, 45, 483
 FONTAINE, 491
 FREUD, 111, 143, 149, 159,
 171, 173
 GADAMER, 9, 11, 17, 39, 45,
 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127, 129,
 130, 131, 132, 134, 135,
 137, 138, 141, 147, 148,
 149, 152, 161, 164, 178,
 179, 182, 199, 200, 207,
 502, 545, 547, 582, 586,
 609, 615, 616, 643
 GANCE, 39
 GARRETT-ALEXANDER, 21,
 258, 260, 262
 GAUTHIER, 90, 493, 504, 511
 GERGIEV, 115, 463
 GESHÉ, 500
 GIRARD, 171, 174, 487, 488
 GOETHE, 55, 58, 519, 545
 GOGOL, 57, 96, 329, 554
 GOLIOT-LÉTÉ, 19, 155, 196,
 271, 587
 GOVERNATORI, 544, 546, 548,
 556
 GRENIER, 36
 GRIFFITH, 71, 188
 GRONDIN, 17, 120, 148, 151
 GUERMAN, 32
 GUILLAUME, 159, 160
 GUNNARSSON, 21, 352, 373,
 517
 HEGEL, 119, 121, 122, 126,
 129, 134, 135

- HEIDEGGER, 68, 119, 120,
121, 123, 125, 134, 135,
138, 147, 152, 551, 567,
573, 603
- HESSE, 33, 519
- HOBBS, 531, 532, 533
- HOFFMANN, 108, 244
- HUSSERL, 120, 121, 122, 138,
147
- INGRID BERGMAN, 542
- IOSSELIANI, 32
- IUSOV, 216, 231, 621, 622,
623
- IVANOV, 33, 97, 116, 555,
573, 624
- JACOB, 540
- JARMUSH, 267
- JEAN-PAUL II, 112, 534, 535,
568
- JOFFÉ, 267
- KALATOSOV, 234
- KANT, 110, 123, 132, 199,
549, 551, 569
- KASPER, 534
- KHOMIAKOV, 553
- KIESLOWSKI, 53, 490, 505,
602
- KLEIN, 490
- KONCHALOVSKI, 216, 234,
267, 620, 621, 622
- KOULECHOV, 71, 158, 188
- KROUTCHEV, 213, 234
- KUBRICK, 226, 237, 347, 595
- KUROSAWA, 32, 53, 190, 231,
349
- KURZWEIL, 563
- KUSTURICA, 191, 414
- LACAN, 159, 573, 612
- LACOSTE, 22, 552, 566, 567,
568, 569, 570, 578, 583,
592
- LANDAU, 225, 337, 519
- LEM, 623
- LÉONARD DE VINCI, 21, 98,
279, 302, 330, 331, 332,
359, 360, 404, 513, 588,
593, 605
- LESZCZYLOWSKI, 249, 259,
262, 264, 265, 266, 395,
411, 440, 628
- LÉVI-STRAUSS, 159
- LOSSKI, 553
- LYOTARD, 157, 171, 173
- MALRAUX, 531
- MANDELSTAM, 85, 378, 385
- MANN, 380, 526, 623
- MARIN, 171
- MARKER, 106, 107, 115, 260,
262, 267, 358, 359, 388,
404, 440, 452, 462
- MCCARTHY, 491
- METZ, 19, 155, 156, 157, 171,
172, 184, 275, 288, 289,
290, 291, 292, 293, 296,
297, 298, 299, 305, 328,
335, 349, 465, 488, 493,
494, 587, 607, 645
- MIKHALKOV, 265, 622
- MITRY, 188
- MIZOGUCHI, 32, 85, 231

- MONDZAIN, 21, 206, 325, 485,
486, 487, 488, 493, 496,
499, 583, 590
- MORAVIA, 234
- MORIN, 494, 501
- MOUSSORGSKI, 22, 461, 462,
610, 612
- NARBONI, 164
- NIETZSCHE, 110, 273, 340,
341, 346, 350, 367, 369,
480, 612
- NYKVIST, 252, 253, 254, 255,
258, 259, 260, 262, 266,
267, 358, 627, 628
- OBOLEVITCH, 544, 550
- ODIN, 162
- OST, 171
- PARADJANOV, 32
- PASCAL, 66, 90, 542, 544, 567,
607
- PASOLINI, 162, 268, 294, 490,
505
- PASTERNAK, 22, 36, 40, 85,
264, 267, 269, 340, 430,
469
- PAWLIKOWSKI, 491
- PEIRCE, 156, 170, 182, 192
- PICASSO, 146, 540
- PLANCHARD, 106, 114
- POIRSON-DECHONNE, 485,
489, 490, 493, 591
- POLLACK, 267
- POUCHKINE, 22, 25, 84, 101,
461, 462, 554, 555, 612
- PRIGENT, 492
- PROUST, 37, 66, 145
- RAY, 32, 233
- RÉGAMEY, 541
- RICŒUR, 5, 17, 119, 120, 121,
122, 123, 126, 138, 139,
140, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 155, 159,
160, 161, 172, 178, 187,
190, 197, 207, 428, 466,
499, 502, 546, 552, 582,
586, 591, 611, 644
- RIMBAUD, 34, 44, 66
- RIVETTE, 22, 163, 541
- ROBINSON, 279, 280, 281,
282, 283, 287, 469, 471,
571, 576
- ROHMER, 163, 164, 541
- ROMM, 29, 216, 243, 619
- ROSSELLINI, 32, 163, 542, 626
- SALVESTRONI, 111
- SARTRE, 234, 235
- SAUSSURE, 156, 157, 170, 190,
289
- SCHLEIERMACHER, 548, 569
- SCORSESE, 267
- SEMPRUN, 176
- SÉNÈQUE, 429
- SHAKESPEARE, 101, 102, 258,
262, 323, 356, 442, 513,
519, 527, 588
- SKAKOV, 21
- SOKUROV, 32, 112, 232, 254,
292, 393, 527
- SOLOVITSYNE, 101, 102, 256
- SOLOVIEV, 45, 111, 553, 554,
555

- SONTAG, 17, 125, 126
SORLIN, 494
SPIELBERG, 105, 195
STALINE, 462
STROUGATSKI, 247, 344, 488
TARR, 114, 603
TCHAADAÏEV, 553
TCHEKOV, 111, 397
TEREKHOVA, 102, 624
THOMAS D'AQUIN, 45, 68, 568, 603
TILlich, 509
TOLSTOÏ, 31, 48, 79, 98, 110, 111, 232, 448, 517, 554, 555
TOURATIER, 109, 110
TRUFFAUT, 163, 233, 608
TUROVSKAYA, 21, 183
VAN GOGH, 85, 227
VANCHERI, 19, 21, 155, 171, 173, 176, 294, 332, 404, 465, 466, 496, 587, 590
VANOYE, 19, 155, 189, 192, 196, 271, 587
VASILIU, 489
VIGO, 32, 190
VISCINTI, 187, 380
WAJDA, 265
WELLES, 176, 203
WENDERS, 168, 542, 600
WIBOM, 251, 256, 267, 549, 627
ZANUSSI, 265, 492, 600
ZURLINI, 234
ZVIAGUINTSEV, 490, 601

INDEX DES FILMS CITÉS

- | | |
|---|---|
| <i>2001, Odyssée de l'Espace</i> ,
226, 595 | <i>Intolérance</i> , 71 |
| <i>37°2 le matin</i> , 389 | <i>Ivan le Terrible</i> , 167, 464 |
| <i>A la recherche du soleil</i> , 234 | <i>Johnny Got His Gun</i> , 226 |
| <i>American Hustle</i> , 327 | <i>Journal d'un curé de
campagne</i> , 74, 529 |
| <i>Back to the Future</i> , 428 | <i>K-Pax</i> , 228 |
| <i>Battelstar Galactica</i> , 562 | <i>La Ballade du soldat</i> , 234 |
| <i>Bleu</i> , 490, 505 | <i>La chute de la maison Usher</i> ,
167 |
| <i>Boyhood</i> , 169 | <i>La fille de nulle part</i> , 228 |
| <i>Citizen Kane</i> , 203 | <i>La main du diable</i> , 345 |
| <i>Contact</i> , 371 | <i>La terre</i> , 100, 362 |
| <i>Cronaca familiare</i> , 234 | <i>La voleuse de livres</i> , 232 |
| <i>Dans la brûme électrique</i> , 231 | <i>Le diable probablement !</i> , 529 |
| <i>Dr Strangelove or
How I Learned to Stop
Worrying and Love the
Bomb</i> , 347 | <i>Le Dormeur</i> , 66 |
| <i>Dreams</i> , 231, 257, 598 | <i>Le labyrinthe du silence</i> , 432 |
| <i>Elephant</i> , 237 | <i>Le Messie</i> , 490 |
| <i>Equilibrium</i> , 233 | <i>Le Moulin et la Croix</i> , 331 |
| <i>Fahrenheit 451</i> , 233 | <i>Le rouleau compresseur et le
violon</i> , 493 |
| <i>Fisher King</i> , 228 | <i>Le Sacrifice</i> , 9, 15, 20, 27, 37,
68, 73, 87, 89, 100, 103,
109, 116, 136, 155, 174,
183, 196, 223, 239, 241,
244, 245, 246, 249, 251,
252, 253, 256, 279, 292,
293, 296, 298, 299, 331,
334, 390, 395, 403, 407,
408, 410, 414, 453, 457,
463, 480, 482, 484, 485,
492, 498, 505, 510, 513,
516, 517, 538, 555, 556,
564, 573, 575, 585, 587, |
| <i>Fringe</i> , 477 | |
| <i>Funny Games</i> , 237 | |
| <i>Hannah Arendt</i> , 88, 226, 265 | |
| <i>Her</i> , 370 | |
| <i>Hiroshima mon amour</i> , 88 | |
| <i>Huit et demi</i> , 348, 349 | |
| <i>Ida</i> , 491 | |
| <i>India Song</i> , 88 | |
| <i>Interstellar</i> , 543 | |

- 588, 589, 590, 594, 617,
627, 645
- Le Testament d'Orphée*, 32
- Le vent se lève*, 218
- Les contes de la lune vague
après la pluie*, 231
- Les innocentes*, 491
- Les sentiers de la gloire*, 226
- Life of Pi*, 66
- Lucy*, 563
- Memento*, 428
- Miroir*, 33, 41, 61, 62, 67, 75,
79, 89, 91, 98, 100, 107,
115, 136, 176, 196, 210,
220, 309, 331, 344, 346,
353, 355, 388, 390, 426,
428, 469, 482, 493, 590,
600, 623, 647
- Mister Chance*, 228
- Moloch*, 393
- Monuments Men*, 232
- Mort à Venise*, 187, 380
- Mouchette*, 242
- Mr Nobody*, 228
- Naissance d'une nation*, 71
- Noah*, 562
- Nosferatu le vampire*, 349
- Nostalghia*, 27, 36, 86, 87, 89,
90, 100, 101, 114, 155, 183,
227, 245, 246, 247, 250,
251, 253, 256, 267, 311,
315, 331, 336, 344, 353,
355, 359, 371, 378, 384,
403, 455, 461, 463, 466,
482, 493, 496, 518, 530,
538, 548, 588, 617, 626,
648
- Orange Mécanique*, 237
- Persona*, 58
- Prisoners*, 228, 503
- Quand passent les cigognes*,
234
- Renaissances*, 563
- Restless*, 231
- Roublev*, 33, 69, 77, 78, 89, 90,
108, 112, 126, 136, 195,
212, 217, 231, 232, 250,
253, 297, 306, 330, 331,
342, 350, 355, 358, 359,
388, 390, 404, 454, 460,
461, 493, 504, 505, 510,
530, 590, 599, 601, 621,
622, 647
- Saving Private Ryan*, 195
- Solaris*, 36, 89, 107, 108, 113,
196, 331, 355, 388, 452,
493, 515, 590, 612, 622,
623, 647
- Spotlight*, 491
- Stalker*, 31, 33, 38, 44, 63, 76,
79, 87, 89, 90, 106, 108,
114, 183, 194, 217, 234,
245, 247, 250, 266, 314,
315, 318, 351, 370, 375,
378, 388, 393, 452, 453,
454, 457, 460, 482, 492,
493, 510, 513, 528, 538,
555, 556, 558, 576, 580,
588, 590, 595, 598, 624,
625, 648
- Sur la terre comme au ciel*,
227
- Take Shelter*, 313
- Tchapaïev*, 213
- The Brave One*, 52

- | | |
|--|---------------------------------|
| <i>The Diary of Anne Frank</i> , 232 | <i>The Stranger</i> , 176 |
| <i>The Four Horsemen of the
Apocalypse</i> , 231 | <i>The Sunset Limited</i> , 576 |
| <i>The Good Son</i> , 237 | <i>The Tree of Life</i> , 66 |
| <i>The Longest Day</i> , 195 | <i>The Truman Show</i> , 91 |
| <i>The Man Who Fell to Earth</i> ,
228 | <i>Thérèse</i> , 267, 505, 597 |
| <i>The Others</i> , 231 | <i>Timbuktu</i> , 203 |
| <i>The Purple Rose of Cairo</i> , 91 | <i>Tokyo-Ga</i> , 168 |
| <i>The Rope</i> , 292 | <i>Transcendence</i> , 370 |
| <i>The Sixth Sense</i> , 231 | <i>Un jour sans fin</i> , 428 |
| | <i>Underground</i> , 191, 414 |
| | <i>Viridiana</i> , 505 |

ANNEXES

(Voir Annexes, vol. 2)

ANNEXE I - DÉCOUPAGE DU SACRIFICE APRÈS MONTAGE	7
1. INTRODUCTION	7
2. DÉCOUPAGE	7
ANNEXE II - DÉCOUPAGE PLAN/SCÈNE/SÉQUENCE	85
ANNEXE III - SEGMENTATION METZÉENNE. DÉCOUPAGE SON	93
ANNEXE IV - UNE TRANSPOSITION POSSIBLE ?	107

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Résumé	9
Abstract	11
Liste des abréviations	13
Relecture d'un parcours de recherche	15
Chapitre 1 L'esthétique tarkovskienne.....	25
1.1. Sens du mot « esthétique ».....	25
1.2. Sources tarkovskiennes.....	27
1.3. Un parcours des choix esthétiques de Tarkovski.....	29
1.3.1. Le réalisateur, fidèle à ses intuitions.....	29
1.3.2. Le cinéma : un art de l'idéal.....	36
1.3.3. Le réalisateur à la recherche du spectateur.....	53
1.3.4. Le cinéma comme art du temps.....	63
1.3.5. La fonction poétique du cinéma	79
1.3.6. Les personnages et leur mise en scène.....	86
1.3.7. L'image artistique, « capteur d'absolu ».....	92
1.3.8. Tarkovski, poète et prophète ?	100
1.4. Réception critique de l'œuvre tarkovskienne.....	104
1.4.1. Esthétique et critique	104
1.4.2. Difficultés avec Mosfilm et le Goskino	106
1.4.3. Réception de la dimension « spirituelle »	108
1.4.4. Réception de la critique cinématographique	112
Conclusions	116
Chapitre 2 Une approche philosophique de l'interprétation	119
2.1. Hans-Georg Gadamer (1900-2002).....	119
2.1.1. Expliquer et comprendre	119
2.1.2. Dasein et horizon du monde.....	123
2.1.3. L'interprétation comme accomplissement	125
2.1.4. Un art de l'interprétation.....	127
2.1.5. Le « classique » en art.....	129

2.1.6. Langage et « verbe intérieur »	134
2.2. Paul Ricœur (1913-2005).....	138
2.2.1. Voie « courte » et voie « longue »	138
2.2.2. Le conflit des interprétations	142
2.2.3. Le récit comme gardien du temps	144
2.2.4. La critique et la conviction.....	145
2.2.5. Prolongements	148
Conclusions	152
Chapitre 3 La sémiologie du cinéma et au-delà	155
3.1. L'analyse sémiologique, son évolution, son dépassement.....	155
3.1.1. La sémiologie	155
3.1.2. Analyse structurale et sémiologie	157
3.1.3. Herméneutique et sémiologie	158
3.1.4. Évolutions ultérieures	162
3.1.5. La politique des auteurs et l'interprétation.....	162
3.1.6. L'ère poststructuraliste avec Gilles Deleuze	165
3.1.7. Échec de la contre-culture ?	169
3.1.8. « Les pensées figurales de l'image »	171
3.2. Qu'est-ce qu'interpréter ?	177
3.2.1. La capacité de voir.....	177
3.2.2. Comment voir ?	180
3.2.3. Que prendre en compte dans le film ?	183
3.3. Analyse et interprétation : différentes approches	183
3.3.1. L'approche narratologique	184
3.3.2. L'approche esthétique	186
3.3.3. L'approche symbolique	190
3.3.4. La question du signe	192
3.3.5. L'approche socio-historique.....	195
3.4. Limites de l'interprétation.....	196
3.4.1. Interprétation sémantique et interprétation critique	196
3.4.2. Interpréter et utiliser	197
3.4.3. Les trois niveaux de l'interprétation	198

3.5. L'interprétation : un texte à valider	205
Conclusions	206
Chapitre 4 Premiers films	209
4.1. Le Rouleau compresseur et le Violon (1960).....	209
4.2. L'Enfance d'Ivan (1962).....	215
4.2.1. Genèse du film	216
4.2.2. Choix esthétiques.....	217
4.2.3. Thématiques	219
4.2.4. La réception auprès du public et des critiques de cinéma	234
Conclusions	238
Chapitre 5 <i>Le Sacrifice</i> : analyse et interprétation	239
Introduction	239
5.1. Genèse du <i>Sacrifice</i>	241
5.1.1. De l'idée au tournage.....	241
5.1.2. Tournage et montage	257
5.1.3. Sonorisation, finalisation du montage.....	263
5.1.4. Festival de Cannes et réception critique	266
5.2. Analyse de la structure.....	269
5.2.1. Analyse séquence/scène/plan	269
5.2.2. Segmentation selon la « grande syntagmatique » de Metz	289
5.3. Découpage de la bande son	300
5.3.1. Vue d'ensemble.....	300
5.3.2. Trois subdivisions prépondérantes	301
5.3.3. Les choix musicaux de la bande son.....	302
5.3.4. Bruits de la nature.....	309
5.3.5. Bruits d'origine humaine directe	311
5.3.6. Bruits d'origine humaine indirecte	316
5.3.7. Conclusions	320
5.4. Montage et césures	321
5.4.1. Montage	321
5.4.2. Césures.....	321

5.5. Analyse du <i>Sacrifice</i> par plans	326
5.5.1. Préliminaires	326
5.5.2. Le Film.....	328
5.6. Analyse thématique	412
5.6.1. Les personnages et leurs « sommeils »	412
5.6.2. La « réversibilité » du temps	426
5.6.3. Le silence et le secret, l'énigme et le mystère	441
5.6.4. Amour et sacrifice	447
5.6.5. Folie	456
5.7. Un bilan phénoménologique	465
5.8. En guise de synthèse : diverses interprétations du film	467
5.8.1. Dieu a-t-il exaucé la prière d'Alexandre ?	467
5.8.2. Maria a-t-elle sauvé le monde ?.....	468
5.8.3. Alexandre a-t-il rêvé la catastrophe nucléaire ?	472
5.8.4. Alexandre a-t-il imaginé la catastrophe nucléaire ?.....	474
5.8.5. Le temps est-il « réellement » revenu en arrière ?	475
5.8.6. La vision de Tarkovski sur le film.....	477
5.9. Une conversation sans fin (le dispositif énonciatif)	479
5.9.1. L'invitation au dialogue	479
5.9.2. Le miroir, interpellation directe du spectateur	481
5.9.3. Leonardo, l'autre magicien de l'image	482
Conclusions	483
Chapitre 6 Enjeux théologiques	485
6.1. Art cinématographique et théologie.....	485
6.1.1. Figurabilité, icône et théologie	486
6.1.2. Iconoclasme et aniconisme au cinéma	489
6.1.3. De quelques publications récentes	492
6.1.4. De quelques questions méthodologiques	500
6.2. Motifs apocalyptiques dans l'œuvre de Tarkovski	510
6.2.1. Éclaircir le terme « spirituel »	511
6.2.2. Le mystère de Dieu	514
6.2.3. Un contexte de crise spirituelle	517

6.3. Une pensée théologique sur l'eschatologie	534
6.3.1. Le sécularisme.....	534
6.3.2. Eschatologie et signes cinématographiques	537
6.4. Enjeux autour de la <i>ratio</i> et du <i>Logos</i>	544
6.4.1. Un paradoxe au cœur du cinéma tarkovskien.....	544
6.4.2. Un débat au sein de la philosophie religieuse russe.....	550
6.4.3. Apories contemporaines autour de la <i>ratio</i>	559
6.4.4. Le Logos Johannique	570
6.4.5. Le temps de la Fin	573
Conclusions	582
Conclusion générale	585
Bibliographie	597
A. Instruments de travail	597
B. Bibliographie d'Andreï Tarkovski.....	597
1. Ouvrages	597
2. Articles et conférences.....	598
C. Bibliographie sur Tarkovski	598
1. Livres et articles	598
2. Interviews	602
3. Thèses	603
D. Autre bibliographie.....	605
E. Documents visuels et sonores	617
Filmographie.....	619
A. Films d'étudiant.....	619
Les Assassins	619
Il n'y aura pas de départ aujourd'hui.....	619
Le Rouleau compresseur et le Violon	620
B. Films professionnels	620
L'Enfance d'Ivan	620
Andreï Roublev.....	621
Solaris.....	622
Le Miroir	623

Stalker.....	624
Tempo di viaggio	625
Nostalgia	626
Offret : Sacrificatio	627
Index des noms propres.....	631
index des films cités	637
Annexes	641
Table des matières.....	643