

2111.3298.6

Université de Montréal

Art et utopie dans le cinéma d'Andreï Tarkovski.

par
Vicky Pelletier

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)



Mars, 2005
copyright Vicky Pelletier, 2005

PR

14

U54

2005

V.021

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Art et utopie dans le cinéma d'Andreï Tarkovski.

présenté par :
Vicky Pelletier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

..... Julian Vigo

président-rapporteur

..... Johanne Villeneuve

directrice de recherche

..... Michèle Garneau

membre du jury

Mémoire accepté le 21 avril 2005.

Résumé.

Cette recherche propose une réflexion sur les liens qui unissent l'art et l'utopie dans l'œuvre du cinéaste soviétique Andreï Tarkovski. Dans ses écrits comme dans son cinéma, Tarkovski donne à l'art et à l'artiste une place centrale. À partir de l'analyse de trois de ses films (*Andreï Roublev*, *Stalker* et *Le Sacrifice*), nous démontrerons que c'est grâce à un questionnement profond sur l'utopie et l'espérance que la nécessité de l'art apparaît dans son œuvre.

Dans la première partie de ce travail, nous traiterons du rapport que Tarkovski entretient avec le mouvement de la dissidence, de même que de sa vision du symbolisme et de l'interprétation. Nous présenterons également les principales caractéristiques de son art cinématographique et de ses conceptions de l'art de l'artiste. Nous verrons, pour conclure cette partie, comment celles-ci s'élaborent dans un film comme *Andreï Roublev*.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous démontrerons que la mise en doute du réel, qui a lieu dans *Stalker* et *Le Sacrifice*, est directement liée à la réflexion sur l'utopie qui s'y déploie et à la conception de l'art de Tarkovski. Nous analyserons attentivement le fonctionnement de divers procédés cinématographiques (champ/contrechamp, travelling, rapports entre l'image et la bande sonore) qui lui ont permis de créer cette ambiguïté entre le rêve (ou l'hallucination) et la réalité. Nous verrons comment cette ambiguïté affecte le sens des dispositifs utopiques que sont la chambre des désirs dans *Stalker* ou le miracle dans *le Sacrifice*.

Mots clés : art, artiste, utopie, transcendance, espérance, cinéma, Andreï Tarkovski.

Abstract.

This dissertation would like to bring up a reflexion about the links between art and utopia in Andreï Tarkovsky's cinema. In his writings and films, art and artists get a central place. By analysing three of his films (*Andreï Roublev*, *Stalker* and *The Sacrifice*), we want to demonstrate that this is with a questionnement on utopia and hope that the necessity of art is appearing in his work.

In the first part, we discuss the link between Tarkovsky and dissidence and his views on symbolism and interpretation. We also describe the main characteristics of his cinema and his conceptions on art and artist. To conclude this part, we examine how they take place in *Andreï Roublev*.

Secondly, we demonstrate that the questioning of reality in *Stalker* and *The Sacrifice* is linked to the reflexion on utopia spreading in those films and to Tarkovsky's conception on art. We analyse closely some cinematographic techniques (shot/reaction shot, travelling, links between image and sound) that helped him to create ambiguity between dream (or hallucination) and reality. We see how this ambiguity affects the meaning of utopian devices like the wish room in *Stalker* or the miracle in *The Sacrifice*.

Key words : Art, Artist, Utopia, Transcendance, Hope, Cinema, Andreï Tarkovsky.

Table des matières.

Liste des abréviations.....	vii
Dédicace.....	viii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
1. La dissidence de l'ailleurs.....	10
1.1. Tarkovski et les autorités soviétiques.....	11
1.2. Symbolisme et interprétation.....	17
1.3. L'ailleurs de Tarkovski.....	19
2. L'image cinématographique.....	21
2.1. La couleur au cinéma : à la recherche de la neutralisation.....	22
2.2. La musique et les bruits.....	24
2.3. La caméra en plongée ou la patience de la terre.....	26
2.4. Plans et montage : la théorie du « temps scellé ».....	28
3. Le monde, l'art et l'artiste.....	33
3.1. Condition de l'être humain : entre matérialité et spiritualité.....	34
3.2. L'art, nostalgie de l'idéal.....	35
3.3. La figure de l'artiste.....	38
3.4. <i>Andreï Roublev</i>	39
3.4.1. Scénario, tournage et construction narrative.....	40
3.4.2. <i>Andreï Roublev</i> : l'artiste et le monde, le monde de l'artiste.....	43
3.4.3. Le fondeur de cloches.....	45
4. <i>Stalker</i> ou la quête de l'espérance.....	47
4.1. De <i>Pique-nique au bord du chemin</i> à <i>Stalker</i>	47
4.2. La Zone : de l'expédition périlleuse au voyage intérieur.....	51
4.3. Les personnages.....	57
4.3.1. Le Professeur.....	58
4.3.2. L'Écrivain.....	60
4.3.3. Le Stalker.....	63
4.4. La chambre des désirs.....	65

5. <i>Le Sacrifice</i> : catastrophe et sauvetage.....	67
5.1. Oscillations entre rêve et réalité : montages sonore et visuel.....	70
5.1.1. Le passage des avions à réaction.....	73
5.1.2. Le chant de la bergère.....	75
5.1.3. La flûte japonaise.....	76
5.3. Le sacrifice d'Alexandre et la légende de l'arbre sec.....	77
Conclusion.....	80
Bibliographie.....	83

Liste des abréviations.

Certaines œuvres (films ou écrits) de Tarkovski étant souvent citées, les abréviations suivantes seront utilisées pour alléger le texte. Lorsque les citations tirées des films apparaissent en anglais, elles proviennent des sous-titres des films; lorsqu'elles apparaissent en français, elles proviennent des scénarios publiés en français dans *Œuvres cinématographiques complètes I - II*, Paris, Exils Éditeurs, 2001. Les œuvres de Tarkovski n'étant que très rarement disponibles en version sous-titrée française en Amérique, nous avons choisi de nous référer aux scénarios traduits en français à chaque fois que ceux-ci correspondaient aux dialogues des films.

AR : Andreï Roublev.

J : Journal.

N : Nostalghia.

SAC : Le Sacrifice.

STK : Stalker.

TS : Le Temps scellé.

À ma mère,
pour faire suite à une remarque probablement depuis long-
temps oubliée...

À mon père.

Remerciements.

« Et vous reconnaissez que ce ne sont pas ces grands esprits et pas ces maîtres anciens qui vous ont maintenu en vie pendant des décennies, mais que ce n'a été que ce seul être que vous avez aimé plus que tout. »

- Thomas Bernhard, *Maitres anciens*.

« La merveilleuse consolation de trouver le monde entier dans une âme, mon espèce tout entière dans la créature amie que j'embrasse. »

- Friedrich Hölderlin.

J'aimerais d'abord remercier ma directrice, Johanne Villeneuve, qui a su, il y a de cela quelques années maintenant, me faire découvrir et aimer la littérature et la culture russes, particulièrement Dostoïevski et Tarkovski. Sans sa très grande patience, sa confiance et ses nombreux encouragements tout au long de ce parcours, qui fût parfois hasardeux, ce projet n'aurait peut-être jamais vu le jour et n'aurait très certainement jamais pu être mené à terme.

De même, je remercie ma famille, Marjolaine, Guy et Guillaume, pour leur support, d'abord financier, mais surtout affectif, pendant toutes ces années. Nous ne sommes peut-être pas les êtres humains les plus unis, les plus bavards, les plus démonstratifs des sentiments que nous éprouvons les uns pour les autres, mais je sais qu'une part de ce que j'ai été, de ce que je suis, et de ce que je serai, provient de vous, de votre présence, de votre existence, et j'ose croire que c'est réciproque.

Finalement, merci à Nathalie, pour son énergie et sa joie de vivre. Tu es mon Sancho Pança. Merci à François, pour sa présence, pour les longues heures de conversation, jusqu'à tard dans la nuit, à se répéter toujours les mêmes histoires, à lire Bakhtine et Dostoïevski, sans oublier les nombreuses journées à vagabonder dans le monde merveilleux de Norrath. Quelque part à l'intérieur de moi, tu seras toujours mon Petitpou. Votre amitié à tous les deux m'est très chère. Finalement, merci à Isabelle, si subitement entrée dans ma vie, « rencontre fatidique », comme tu l'écrivais à l'époque. Un jour, tu as trouvé beau mon utopisme tourmenté, un autre tu m'as appris à le faire entendre. Grâce à ta présence, les mots de la poésie ont su trouver leur place dans une réflexion qui les concernait, peut-être, plus que tout. J'espère que tu seras encore longtemps mon blizzard rouge.

« La littérature est parfaitement inutile : sa seule utilité est qu'elle aide à vivre. »
- Claude Roy, *Défense de la littérature*.

Introduction.

« La littérature n'est ni un passe-temps ni une évasion, mais une façon – peut-être la plus complète et la plus profonde, d'examiner la condition humaine. »

- Ernesto Sabato, *L'Écrivain et la catastrophe*.

« L'art sauvera le monde. »

- Fédor Dostoïevski.

Le constat n'est pas nouveau, il tombe comme une évidence : nous vivons aujourd'hui dans un monde de plus en plus « unidimensionnel », « déshumanisé », désenchanté, dominé par les valeurs marchandes, un monde où l'art, intégré à « l'industrie culturelle », est devenu un bien de consommation comme les autres¹. Dans un tel contexte, comme le remarque Theodor Adorno, poser la question de l'utilité de l'art, c'est « implicitement prolonger le principe d'échange, le souci philistin qui se demande ce qu'il va recevoir en échange² ». C'est en ce sens que Gilles Marcotte entreprend de distinguer l'utilité de l'art de sa nécessité : « La littérature n'est pas utile, écrit-il. Elle est, plus modestement, nécessaire. Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours moralisateurs écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine³ ». Selon lui, si l'on n'aborde une œuvre d'art qu'avec l'intention d'en tirer quelque chose, de la rendre « utile » en exigeant qu'elle « produise » quelque chose comme du sens, de la connaissance, de la beauté ou de la moralité, on passe à côté de l'essentiel :

On pourra trouver des grains de sagesse dans les romans de Robertson Davies; découvrir les premiers mouvements de la modernisation de la

¹ Voir Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1968, 316 p.; Paul Chamberland, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le Soi et l'autre », 2004, 283 p.; Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La Production industrielle de biens culturels », dans *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, pp. 129-176.

² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 333.

³ Gilles Marcotte, « La Littérature est inutile », *Le Devoir*, 6 mai 2000.

société québécoise dans le *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy; réchauffer sa foi nationaliste en relisant les poèmes de Gaston Miron; trouver des renseignements fort intéressants sur Haïti dans les romans d'Émile Ollivier. Mais si on ne lit que ce genre de chose dans un roman ou un recueil de poèmes, on ne l'aura pas vraiment lu, parce que leur raison d'être ne réside pas dans ces petits profits, ils n'offrent rien qui ressemble à une solution, à une conclusion⁴.

Beaucoup d'artistes ont insisté sur le fait que l'existence du phénomène artistique serait, aujourd'hui plus que jamais, essentielle. Hélène Dorion parle ainsi d'un « lieu nécessaire tel un poème » dans « un monde gouverné dans ses fondements par la volonté de dominer l'autre⁵ ». Ernesto Sabato, constatant l'atrocité d'un monde où « le prix d'une vie humaine est inférieur à celui d'une annonce publicitaire », remarque qu' « il y aura toujours quelques obstinés, héros, saints et artistes, qui, dans leur vie et dans leur œuvre, réussiront à capter des lambeaux d'Absolu, lesquels nous aident à supporter les répugnantes réalités⁶ ». De même, si Theodor Adorno a un jour déclaré qu' « on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz⁷ », phrase qui marqua l'univers intellectuel et artistique de l'après-guerre occidentale, ce n'était que pour faire ressortir, de la façon la plus désespérée qui soit, son incontournable nécessité dans un monde de plus en plus désenchanté. Il est significatif de mentionner que la première occurrence de cette formulation dans l'œuvre d'Adorno insistait avant tout sur le caractère barbare d'une telle entreprise, plutôt que sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz. Comme il l'écrit :

Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification par ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en

⁴ *Ibid.*

⁵ Hélène Dorion, « Ressentir la Terre », dans *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'Écritoire », 2003, pp. 84 et 82.

⁶ Ernesto Sabato, *Avant la fin*, Paris, Seuil, 2000, pp. 211 et 38.

⁷ Theodor W. Adorno, « L'Art est-il gai? », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 433.

bavardage. La critique de la culture se voit confronté au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes⁸.

Le paradigme d'Auschwitz devient ainsi le symbole, dans la pensée d'Adorno, au même titre que celui de l'industrie culturelle, de la réification totale de la société, d'un lieu où la résistance, sous n'importe quelle forme, relève de l'impossibilité ontologique. Comme le remarque Michael Rothberg, Auschwitz, surtout dans les premiers écrits d'Adorno, référerait moins au génocide juif spécifiquement qu'à la barbarie nazie dans son ensemble :

The context reveals that the agent of the impossibility is "absolute reification", the process which "absorb[s] the mind entirely" [...] Adorno places Auschwitz within his larger critique of capitalist modernity and the Enlightenment, which stand behind the movement of reification⁹.

On comprend alors que ce qu'Adorno remettait en question avec sa célèbre formule, c'était moins la possibilité simple, et somme toutes sans importance, qu'aurait l'être humain de créer quelque chose qui ressemblerait à de la poésie (à de l'art) après une catastrophe d'une telle ampleur, que la capacité même qu'il aurait de vivre dans un monde où l'art, c'est-à-dire « quelque chose comme la liberté au milieu de la non-liberté¹⁰ », n'aurait plus sa place. L'admiration qu'il porte à l'œuvre de Samuel Beckett, à sa langue et à ses personnages en lambeaux, qui attendent en tournant en rond et en se frappant mutuellement (*En attendant Godot*), regardant par la lucarne un territoire dévasté et leur propre dévastation (*Fin de partie*), incapables de bouger mais gesticulant et

⁸ Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », dans *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1986, p. 23.

⁹ Michael Rothberg, « After Adorno : Culture in the Wake of Catastrophe », *New German Critique*, no. 72, Fall 1997, p. 57.

¹⁰ Theodor W. Adorno, « L'art est-il gai? », dans *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 430.

parlant sans jamais pouvoir s'arrêter (*Oh les beaux jours*¹¹); est liée à la situation paradoxale de l'art dans un monde au bord de la catastrophe : « L'espace imparti aux œuvres d'art, entre la barbarie discursive et l'édulcoration poétique, n'est guère plus vaste que le point d'indifférence dans lequel Beckett s'est installé¹² ». Pour Adorno, l'art doit assumer sa force critique, être capable d'offrir une résistance, à défaut de quoi il ferait mieux de disparaître tout simplement. Comme il l'écrit, « mieux vaut la disparition de l'art que le réalisme socialiste¹³ ». De même, il a été un des premiers penseurs à s'insurger contre la représentation du fascisme en utilisant des procédés comiques.

C'est à ce niveau que l'art rejoint le concept d'utopie dans la pensée d'Adorno : « Alors que domine le principe d'utilité, l'art possède vraiment quelque chose de l'utopie *en tant qu'autre*, quelque chose qui échappe au mécanisme du processus de production-reproduction et n'est pas soumis au principe de réalité¹⁴ ». Il associe la démarche utopique, quête de l'ailleurs et de l'autre, à l'art, en tant que l'art, tout comme l'utopie, chercherait à s'émanciper d'un rapport utilitaire au monde en offrant la possibilité d'une ouverture vers quelque chose d'autre que le toujours identique, ouverture d'autant plus nécessaire aujourd'hui que la société est de plus en plus uniformisée, mais, paradoxalement, d'autant plus difficile à accomplir :

Au centre des antinomies actuelles, il y a le fait que l'art doive et veuille être utopie, d'une manière à vrai dire d'autant plus radicale que le réel rapport des fonctions empêche davantage l'utopie; mais, est également essentiel le fait que, pour ne pas trahir l'utopie par

¹¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, 134 p.; *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 124 p.; *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 95 p.

¹² Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 50. Il écrit également, dans le même essai : « La création littéraire s'est retranchée dans l'abandon sans réserve au processus de désillusion qui détruit le concept du poétique. C'est ce qui rend irrésistible l'œuvre de Beckett (p. 29) ».

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Autour de la Théorie esthétique : Paralipomena, introduction première*, Paris, Klincksieck, 1976, p.80. Nous soulignons.

l'apparence et la consolation, il n'a pas le droit d'être utopie¹⁵.

Une telle conception de l'utopie peut paraître étrange, voire anachronique. En effet, parler d'utopie au vingt et unième siècle, c'est d'abord soulever la question de son retentissant échec. De nos jours, la croyance en un monde meilleur, plus humain et plus prospère, s'est désintégrée, à la manière du visage de l'homme de la fameuse toile d'Edvard Munch : en un cauchemardesque cri d'angoisse et de désespoir. Pétrifiée et désincarnée comme les personnages fantomatiques et inconscients de *Nous autres*, du *Meilleur des mondes* et de *1984*¹⁶, l'utopie est aujourd'hui couramment synonyme de totalitarisme ou de pensée naïvement positiviste et déconnectée de la réalité. Le tourbillon qui entraîne ainsi l'utopie vers son contraire procède de la même logique que la théorie de l'accident intégral de Paul Virilio, pour qui « inventer le navire, c'est inventer le naufrage, l'avion, le crash, et le train, la catastrophe ferroviaire¹⁷ ». De la même manière en effet, nous ne pouvons plus dorénavant lire ou concevoir des utopies sans que le spectre de « Big Brother » ne vienne nous hanter. Comme l'écrit Cioran : « Nos rêves d'avenir sont désormais inséparables de nos frayeurs¹⁸ ». Quelque part au vingtième siècle, l'utopie s'est affolée pour se retourner contre elle-même et devenir dystopie, tout comme le désastre s'est avéré être, au bout du compte, « l'autre face du progrès¹⁹ ». La raison, c'est-à-dire « la pensée en progrès [ayant] pour but de libérer les hommes de la

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 50.

¹⁶ Eugène Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1971, 233 p.; Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, coll. « Le Livre de poche », 1972, 433 p.; George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de poche », 1950, 447 p.

¹⁷ *Beaux Arts Magazine*, no. 223, décembre 2002. Voir plus spécifiquement à ce sujet, de Paul Virilio : *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002, coll. « L'espace critique », 80 p., de même que le catalogue de l'exposition présentée au cours de l'hiver 2002-2003 à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, à Paris, qui portait le même titre (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2002, 226 p.).

¹⁸ Emile Cioran, *Histoire et utopie*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1047.

¹⁹ « Désastre, l'autre face du progrès », *Le Monde*, 9 décembre 2002. Article consacré à l'exposition de Paul Virilio, mentionnée plus haut.

peur et de les rendre souverains²⁰ », a fini par devenir instrumentale et s'assimiler au mythe, auquel elle devait pourtant au départ s'opposer. De même, les vieux projets romantiques d' « éducation esthétique de l'homme²¹ » se sont évanouis le jour où l'on a constaté que la meilleure éducation et la plus grande sensibilité artistique ne mettaient personne à l'abri d'une participation à d'atroces crimes contre l'humanité : « Nous savons désormais qu'un homme peut le soir lire Goethe ou Rilke, jouer des passages de Bach ou de Schubert, et le lendemain matin vaquer à son travail quotidien, à Auschwitz²² ». Toutes ces désillusions, que le siècle qui vient de s'achever a laissées derrière lui, ont poussé plusieurs penseurs à discréditer l'utopie, et avec elle les idées d'humanisme, d'espérance et de transcendance, pour revendiquer soit l'indifférence, soit la jouissance immédiate et narcissique du consommable²³.

Face au pragmatisme ambiant et à la négation constante de l'utopie, celle-ci occupe encore une place importante dans le paysage intellectuel et politique occidental. Renversant l'équation habituelle entre utopie et totalitarisme, Miguel Abensour écrit : « Qu'il nous suffise de poser, à l'adresse des pourfendeurs de l'utopie, qu'une société sans utopie, privée d'utopie est très exactement une société totalitaire, prise dans l'illusion de l'accomplissement, du retour chez soi ou de l'utopie réalisée²⁴ ». Concevoir

²⁰ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, op. cit., p. 21.

²¹ Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992, 373 p.

²² George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1969, p. 11. Ailleurs, Steiner écrit : « Les toiles ne tombaient pas des murs quand les bourreaux parcouraient respectueusement les galeries, catalogue en main (*Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 76) ». Dans ce même texte, il développe plus longuement le rapport entre l'éducation, la culture et la barbarie. Lors des cérémonies commémoratives entourant le sixième anniversaire de la libération d'Auschwitz, Elie Wiesel s'étonnait encore de ce phénomène qui est devenu un des symboles de la « banalisation du mal » dont parle Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1991, 484 p.).

²³ Voir Lawrence Olivier, *Contre l'espoir comme tâche politique*, Montréal, Liber, 2004, 249 p.; Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, 329 p.

²⁴ Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens et Tonka, 2000, p. 19.

l'utopie de cette façon requiert de ne pas la réduire à sa définition couramment acceptée et comportant désormais une connotation péjorative, soit l'élaboration d'un plan de gouvernement ayant pour objectif d'atteindre le bonheur pour l'ensemble d'une population mais qui paraît irréalisable, parce qu'il ne tient pas compte de la réalité et conduit trop souvent au totalitarisme²⁵. Dans *Le Principe espérance*, Ernst Bloch tente justement d'arracher le concept d'utopie de sa manifestation la plus courante, celle de l'utopie politique : « L'utopie tout entière coïncide si peu avec le roman politique que c'est à la philosophie dans sa totalité (totalité parfois presque oubliée) qu'il faut faire appel pour rendre justice au contenu de ce qui est qualifié d'utopique²⁶ ». Bien avant d'être un système construit et fermé sur lui-même, l'utopie est une façon critique de percevoir le monde, par-delà l'idéologie. Comme l'écrit Claudio Magris : « L'utopie, c'est ne pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être²⁷ ». Déjà à son origine, dans *L'Utopie*²⁸ de Thomas More, elle se manifeste sous le signe de l'ambiguïté savante et appelle, comme le démontre Miguel Abensour, une lecture « oblique » :

L'Utopie de Thomas More, comme une grande partie de la production utopique, ne peut se lire que *cum grano salis*, en une posture telle que le lecteur accepte de faire accueil au texte dans toute son ambiguïté, se soumettre à l'épreuve maïeutique de la percée utopique. C'est dire qu'il ne s'agit pas de décrypter la ruse pour obtenir au-delà de la fabulation utopique une ou des solutions équivoques, de démasquer le ou

²⁵ Apparu pour la première fois au 16^{ème} siècle sous la plume de Thomas More, le terme « utopie » a subi une évolution sémantique importante au cours des siècles suivants. Pour une analyse de cette évolution, voir l'article de Hans-Günter Funke : « L'Évolution sémantique de la notion d'utopie en français », dans *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1988, pp. 19-37.

²⁶ Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, t. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 25.

²⁷ Claudio Magris, « Utopie et désenchantement », dans *Utopie et désenchantement*, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur », 2001, pp. 15.

²⁸ Thomas More, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1987, 248 p.

les pièges pour enfermer aussitôt le texte dans des limites d'autant plus contraignantes qu'elle se pareraient des certitudes de l'interprétation²⁹.

De même, dans l'œuvre de Walter Benjamin, l'utopie s'inscrit dans la fragilité de l'instant, volonté de briser la compréhension linéaire, évolutive et progressiste de l'Histoire, dans ce qu'il présente comme une « dialectique à l'arrêt » : « L'ambiguïté est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve³⁰ ». Pour lui, l'image dialectique, qui est utopie, apparaît le temps d'un éclair, dans une discontinuité qui lui est irréductible : « L'image dialectique est une image fulgurante [...] Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit³¹ », écrit-il ainsi. Cet instant ne doit jamais perdre de vue la possibilité de son échec, il est même constamment aux prises avec elle, à la manière de son « ange de l'histoire », qui n'arrive jamais à reconstruire et arrêter le passé, ayant les ailes prises dans le vent d'un progrès qui l'aspire inexorablement vers l'avant (ou l'arrière, simple question de point de vue, ce qui fait par ailleurs la force de cette allégorie³²). Comme l'écrit Miguel Abensour, Thomas More et Walter Benjamin visent, « en empruntant des chemins différents, à inventer une relation étrange à l'utopie, faite à la fois de proximité et de distance ou de déplacement, comme si l'utopie était une attitude, une disposition, une forme de pensée, voire un exercice

²⁹ Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 91.

³⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 491.

³² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 427-444. Comme l'écrit Michael Löwy : « Dans cette image la seule préfiguration de la rédemption est négative : l'impossibilité, pour l'ange de l'histoire, de "réveiller les morts et rassembler ce qui fût brisé" (*Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Pour une lecture des thèses « Sur le concept l'histoire »*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 118) ».

spirituel auquel on ne pourrait se livrer qu'à la condition de maintenir, de ménager une irréductible distance³³».

C'est dans cette perspective que nous avons choisi d'analyser l'œuvre d'Andreï Tarkovski, car elle construit, selon nous, dans la structure même de deux de ses films, *Stalker* et *Le Sacrifice*, cette distance irréductible nécessaire à une redéfinition du concept d'utopie, de même qu'elle déploie, à partir de là, une réflexion sur la nécessité de l'art dans le monde d'aujourd'hui. Dans ses écrits comme dans diverses entrevues, Tarkovski s'est beaucoup intéressé à la question de l'importance de l'art : plusieurs chapitres du *Temps scellé* sont ainsi consacrés à la responsabilité de l'artiste, aux particularités de l'art cinématographique et à des considérations sur l'art en général. De même, les œuvres d'art, que ce soient sous forme de tableaux ou d'icônes, de poèmes ou de musiques, occupent une place significative dans son œuvre cinématographique, qui ne se limite pas à une fonction décorative.

Dans la première partie de ce travail, il s'agira donc de présenter les principaux éléments de la réflexion sur l'art de Tarkovski. C'est ainsi que nous traiterons de son rapport à la dissidence et de sa conception du symbolisme et de l'interprétation de l'œuvre d'art. Par la suite, nous décrirons les traits caractéristiques de son art cinématographique et présenterons ses conceptions de l'art et de l'artiste. Nous verrons, pour conclure cette partie, comment ces réflexions prennent forme dans un film comme *Andreï Roublev*. Dans la deuxième partie, nous démontrerons, et ce à partir d'une analyse de *Stalker* et du *Sacrifice*, que la mise en doute du réel, qui a lieu dans ces deux films, est directement liée à la réflexion sur l'utopie qui s'y déploie et au lien que celle-ci entretient avec l'œuvre d'art.

³³ Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 24.

1. La dissidence de l'ailleurs.

« Andreï, ce ne sont pas des films que tu fais... »
- Arséni Tarkovski.

Malgré qu'il soit peu connu aujourd'hui du grand public en Occident et qu'il semble n'avoir sa place nulle part dans l'histoire du cinéma mondial, Andreï Tarkovski (1932-1986) mérite sans aucun doute d'être mentionné aux côtés des plus grands cinéastes de ce monde : « J'ai frappé toute ma vie à la porte de ces lieux où lui se déplace avec tant d'évidence¹ », écrit d'ailleurs Ingmar Bergman à son propos dans son autobiographie. De 1962 à 1986, Tarkovski réalisa sept films. Il s'agit, en ordre chronologique de production, de *L'Enfance d'Ivan* (1962), *Andreï Roublev* (1966), *Solaris* (1972), *Miroir* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) et *Le Sacrifice* (1986). On pourrait également ajouter à cette liste le moyen métrage tourné pour l'obtention de son diplôme de la VGIK (l'Institut d'État du Cinéma, établi à Moscou), *Le Rouleau-compresseur et le violon* (1960).

Déjà avec son premier long métrage, *L'Enfance d'Ivan*, qui raconte l'histoire d'un jeune garçon devant survivre dans le monde cruel de la guerre, Tarkovski remporta le grand prix du Festival de Venise, le Lion d'Or, s'assurant ainsi une reconnaissance en tant que cinéaste de talent, en Union soviétique comme en Occident. Par sa thématique plutôt classique et son esthétique qui explore, par le biais du rêve, la puissance de l'intime et de l'imaginaire, ce film aurait sûrement pu faire de Tarkovski le chef de file d'une renaissance cinématographique en Union soviétique, renaissance que la dénonciation, en 1956, des crimes commis par le régime stalinien et la période de « dégel » qui s'ensuivit favorisèrent sans contredit. À ce niveau, la controverse soulevée

¹ Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 103.

par Jean-Paul Sartre autour du film est très significative des bouleversements qui avaient lieu, à cette époque, dans le milieu du cinéma soviétique : *L'Unita*, le journal officiel du Parti communiste italien, ainsi que d'autres journaux de gauche, publièrent des critiques négatives de *L'Enfance d'Ivan*, le jugeant trop bourgeois et « occidentaliste », trop expressionniste et symboliste. S'opposant catégoriquement à ces analyses qu'il trouvait simplistes, Sartre écrivit, dans une lettre adressée à un ami et qui fût par la suite publiée dans *L'Unita* : « Il ne s'agit ni d'expressionnisme ni de symbolisme, mais d'un façon de raconter exigée par le sujet même, et que le jeune poète Voznessenski appelait "surréalisme socialiste"² ». Or, déjà à partir de son second film, *Andreï Roublev*, Tarkovski s'éloigna de ces interprétations qui voulaient faire de lui le porte-parole de la « nouvelle vague soviétique » (Sartre comparait ainsi *L'Enfance d'Ivan* au *Quatre cents coups* de Truffaut, film culte de la nouvelle vague française³). Comme l'écrit Michel Estève : « L'œuvre d'Andreï Tarkovski présente le paradoxe d'être, dans un univers marxiste, inspirée par une vision du monde qui repose de plus en plus sur la quête de l'Être et du sacré⁴ ». Paradoxe et non opposition, cette nuance est essentielle, dans la mesure où elle permet de préciser le rapport qu'entretenait Tarkovski avec les autorités de son pays et le mouvement de la dissidence.

1.1. Tarkovski et les autorités soviétiques.

Tout au long de sa carrière de cinéaste en Union soviétique, Tarkovski connut des démêlés importants avec le comité responsable du cinéma en U.R.S.S., le Goskino.

² Jean-Paul Sartre, « Discussion sur la critique à propos de *L'Enfance d'Ivan* », dans Michel Estèves (présentation de), *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », 1983, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

Comme il le relate dans une lettre acerbe envoyée à son président en 1983 et publiée en annexe au *Temps scellé* (TS, 232-235), tous ses films tournés en Union soviétique rencontrèrent divers problèmes, principalement au niveau de leur distribution et de leur diffusion : *L'Enfance d'Ivan* fût classé dans la catégorie des films pour enfants, ce qui limita le nombre de copies disponibles; on interdit toute représentation d'*Andreï Roublev* pendant cinq longues années, pendant lesquelles Tarkovski demeura sans travail; on lui demanda d'apporter d'importantes modifications à *Solaris*, allant de « supprimer le concept de Dieu » à « supprimer les plans où l'on voit Kris se promener sans pantalon »⁵; on refusa d'abord catégoriquement que *Miroir* soit présenté au public, affirmant que le film était incompréhensible; alors qu'on lui avait promis d'envoyer *Stalker* au Festival de Cannes pour représenter l'U.R.S.S., on changea d'avis à la dernière minute, évoquant des raisons plus que douteuses pour expliquer le revirement de situation. Toujours au même Festival de Cannes, en 1983, alors que *Nostalghia* était en compétition officielle, Tarkovski suspecta les autorités soviétiques d'avoir comploté contre lui pour qu'il n'obtienne pas la Palme d'Or : on lui remit toutefois, cette année-là, *ex-aequo* avec *L'Argent* de Robert Bresson, le Grand Prix de la création cinématographique. De nombreux projets s'offrant à lui en Occident après le succès de *Nostalghia*, il écrivit plusieurs lettres au gouvernement soviétique pour demander une prolongation de son visa de séjour à l'étranger mais ne reçut aucune réponse. Ce silence des autorités fût la goutte d'eau qui fit déborder le vase de sa tolérance : lors d'une conférence de presse en juillet 1984, Tarkovski annonça qu'il demeurerait indéfiniment en Occident, avec sa femme. Suivant la « politique des otages », on refusa d'accorder à

⁴ Michel Estève, « Avant-propos », dans *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 3.

son fils et à sa belle-mère l'autorisation nécessaire pour qu'ils puissent les rejoindre. Ce n'est que lorsque son état de santé se dégrada dangereusement, suite au développement d'un cancer des poumons, qu'on leur permit de quitter l'U.R.S.S. pour venir les retrouver en France.

Malgré que l'on ne puisse nier que Tarkovski ait été à plusieurs reprises victime de l'hypocrisie des bureaucrates soviétiques et qu'il ait grandement souffert (la lecture de son *Journal* donne un aperçu significatif de ses constants tourments causés par cette situation), en faire un symbole de la dissidence et de l'art non-officiel en Union soviétique est particulièrement réducteur. Approché pour réaliser un film sur la dissidence, Tarkovski aurait répondu : « Et pourquoi pas un film sur les kolkhoz?⁶ ».

Comme l'écrit Ian Christie :

To portray Andreï Tarkovsky as a “dissident” would be quite misleading. For he was, undeniably, a product and in many ways a beneficiary of the remarkable institution that Soviet cinema became under Stalin’s tutelage, even if he was later to complain bitterly about its treatment of him as an artist⁷.

Évidemment, Tarkovski ne pouvait pas s'accorder avec les politiques des dirigeants du Parti communiste et les préceptes du réalisme socialiste⁸. Alors qu'on lui demandait, après *Andreï Roublev*, de faire un film « moderne et utile », Tarkovski

⁵ On retrouve la liste complète de ces remarques dans son *Journal* (p. 59).

⁶ Chris Marker, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, France, 1999.

⁷ Ian Christie, « Introduction : Tarkovsky and his Time », dans Maya Turovskaya, *Tarkovsky : Cinema as Poetry*, Londres, Faber and Faber, 1989, p. XI ».

⁸ Le réalisme socialiste est le terme utilisé pour qualifier la doctrine issue du 1^{er} congrès des écrivains soviétiques (août 1934), qui « exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » (Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986, p. 40). Partant de l'analyse des diverses interventions des participants au congrès de 1934, Régine Robin rend compte des ramifications plutôt complexes entourant la définition du réalisme socialiste, avant et après le Congrès, dont elle fait remonter le discours jusqu'au dix-neuvième siècle. Comme le note Michel Aucouturier, plus important que sa signification et ses règles, « l'essence du réalisme socialiste ne réside pas dans ses prescriptions, plus ou moins rigoureuses, selon les époques, mais dans son statut d'orthodoxie, plaçant l'art sous la

répondit « que le sens même de [s]on action était de maintenir le niveau du cinéma soviétique, et non pas d'aborder des thèmes "utiles" et "modernes" (*J*, 66-67) ». Cependant, il faut reconnaître qu'il réussit, et cela beaucoup mieux que d'autres, à se débrouiller à l'intérieur du système contraignant de l'institution cinématographique soviétique. Son fonctionnement, principalement en ce qui a trait au financement des films et aux habitudes de production, tourna plusieurs fois à son avantage. Tarkovski voyait ainsi les bienfaits d'un cinéma contrôlé par l'État : « There is no real connection between size of budget and scale of release [...] Losses on expensive films can be balanced against gains on cheap films⁹ ». Par ailleurs, il était très critique envers les dirigeants du cinéma soviétique, qu'il ne se gênait pas de qualifier « d'imbéciles (*J*, 26) ».

Contrairement au sort réservé à de nombreux artistes soviétiques, Tarkovski ne fût jamais physiquement menacé ou emprisonné et on lui permettait de voyager à l'étranger, de siéger sur des jurys de festivals de films et de donner des cours de cinéma. Alors que certains cinéastes virent leurs films modifiés ou censurés sans leur accord et leur carrière mise en péril sans raison valable, Tarkovski a répété à plusieurs reprises qu'il avait toujours tourné les films qu'il avait voulu tourner en Union soviétique et que personne n'avait jamais rien changé à ceux-ci sans avoir obtenu son accord au préalable, même dans le cas d'*Andreï Roublev*. Dans son *Journal*, on retrouve plusieurs passages où il manifeste sa volonté de ne pas plier devant certaines exigences des dirigeants soviétiques qui lui demandaient d'apporter des changements à ses films. Son refus

juridiction du Parti-État totalitaire, et l'asservissant à ses objectifs (*Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1998, p. 4) ».

⁹ Ian Christie, « Introduction : Tarkovsky and his Time », dans Maya Turovskaya, *Tarkovsky : Cinema as Poetry*, op. cit., p. X.

d'obtempérer ne l'empêcha jamais d'être autorisé à soumettre de nouveaux projets et à obtenir des fonds pour les réaliser. Ainsi, quand Tarkovski écrit, encore dans la lettre envoyée au président du Goskino, qu' « en vingt-deux ans de travail en URSS, [il a] réalisé cinq films (*TS*, 233) », on peut sûrement lui accorder que cinq films en vingt-quatre années de carrière, c'est-à-dire environ un film tous les quatre ans en moyenne, cela paraît effectivement être bien peu : Bergman, par exemple, tourna environ quarante longs métrages entre 1946 et 1982, année où il décida de mettre fin à sa carrière de réalisateur (ce qui correspond à environ un film par année). Cependant, toutes proportions gardées, Tarkovski obtient à peu près le même pourcentage de films tournés que Stanley Kubrick, qui réalisa treize films entre 1953 et 1999 (c'est-à-dire en quarante-six années de carrière). Ce pourcentage est tout de même plus élevé que celui de Sergeï Paradjanov, un cinéaste qu'on a d'ailleurs souvent comparé à Tarkovski et que celui-ci comptait parmi ses amis, qui réussit à compléter seulement six films entre 1959 et 1988 et qui passa plusieurs années de sa vie en prison, pour des raisons dérisoires et non fondées. Comme l'écrivent Johnson et Petrie :

Tarkovsky's career is in many ways a paradox : for every film after *Ivan's Childhood* he had to fight to overcome the obstacles that were continually put in his way in either the film's creation or its released, or both, and many cherished projects (especially Dostoyevsky's *The Idiot*) were never accomplished. Yet each film was finally released in a form that was essentially true to his original artistic intentions, and he remained a respected and admired figure within the film industry even as he complained vociferously of bureaucratic harassment – so much so that [...] he was envied by less fortunate directors, even in the later stages of his career, as “the darling of Goskino”¹⁰.

Si l'on tient compte du caractère unique de ses films, et connaissant le rôle assigné à l'artiste et à l'art par le régime soviétique, la question qu'il faut plutôt se poser

est « not why Tarkovsky was allowed to make only five feature films in some twenty years in the Soviet Union, but how he managed to make that many films, considering the extent to which they diverged from the accepted thematic and stylistic norms of socialism realism¹¹ ». Plusieurs essais consacrés à son cinéma ont tenté de répondre à cette interrogation, remettant en question le mythe de l'artiste dissident, martyr et persécuté, qu'il a lui-même aidé à construire autour de sa personne (rappelons qu'il voulait intituler son journal intime *Martyrologue*). Mark Lefanu signale, par exemple, que beaucoup moins de cinéastes ont été persécutés en U.R.S.S. que d'écrivains : « Herbert Marshall, in his book *Crippled Creative Biographies*, mentions only two disappearances from the film world, both incidentally of Jewish artists : Eisenstein's tormentor Shumyatsky was shot; and I. Trauberg was swallowed up in the camps¹² ». D'autres y ont vu la preuve que l'institution du cinéma en Union soviétique n'était pas aussi rigide et monolithique qu'on aurait pu le croire : « The fact that many films were produced and then shelved, on and off from the 1930s through the 1970s, points to the much more complex, and perhaps even chaotic, working of the cinema industry than would appear from merely a formal description of this highly centralized monolith¹³ ». Aussi, Tarkovski a probablement profité, au moment du dépôt du scénario d'*Andreï Roublev*, en 1962, l'année de la publication d'*Une journée dans la vie d'Ivan*

¹⁰ Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andreï Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² Mark Lefanu, *The Cinema of Andreï Tarkovsky*, London, BFI, 1987, p. 2. Il est certain que les particularités de la création cinématographique, qui demande un cadre financier substantiel de même que la possession d'un matériel adéquat (bobines de films, caméras, laboratoires, etc.), a sans doute permis aux autorités de faire jouer la persécution à un autre niveau, en empêchant certaines personnes, qui auraient pu vouloir être cinéastes, de le devenir, faute de ressources.

¹³ Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andreï Tarkovsky. A Visual Fugue*, *op. cit.*, p. 8. Cette situation était également liée au fait qu'au cinéma, la censure se faisait, en dernière instance, sur la table de montage. Ainsi, un film pouvait être financé sur la base de la lecture du scénario, pour finalement, une fois monté, être interdit car estimé non-conforme aux objectifs du Parti.

Denissovitch de Soljenitsyne, du climat particulier de la période de dégel qui suivit le congrès de 1956 au cours duquel Khrouchtchev dénonça les crimes commis par le régime stalinien. Cela expliquerait que le film fût d'abord approuvé et plus tard interdit, pour ensuite, après maints débats, être de nouveau autorisé.

Le succès que Tarkovski connût rapidement à l'étranger et les contacts qu'il possédait, en Occident comme dans son pays, de même que sa grande force de caractère, l'ont sûrement aidé à réussir là où plusieurs ont échoué. On peut également avancer que le nationalisme pan-russe, dans la tradition du slavophilisme, qui se dégage de certains des films de Tarkovski (particulièrement dans *Andreï Roublev*, *Miroir* et *Nostalghia*), correspondait plus à la conception des dirigeants de l'Union soviétique et se prêtait moins à la critique et à la répression que l'œuvre d'un Paradjanov, par exemple, dont le nationalisme était plus régional, donc plus dangereux aux yeux des tenants du pouvoir.

1.2. Symbolisme et interprétation.

C'est en ayant à l'esprit ce lien ambigu et paradoxal entre Tarkovski et les autorités soviétiques qu'il faut relativiser, et même parfois carrément rejeter, les propos de certains analystes qui ont souvent décelé dans le cinéma de Tarkovski une critique, métaphoriquement cachée par manque de liberté d'expression, du système soviétique. Ce n'est pas que ce genre de rapprochement soit complètement erroné, certains aspects de ses films justifiant même parfois ce genre d'analyses : on pense au statut de l'artiste dans *Andreï Roublev*, aux fonctionnaires sarcastiques de *Solaris*, au caractère « concentrationnaire » de la Zone dans *Stalker*, ou encore à la présence constante de réflexions à caractère religieux dans son œuvre. Mais s'y limiter pourrait faire perdre de vue plusieurs éléments essentiels de l'œuvre et d'autres pourraient s'en trouver mal

interprétés. En témoigne ce passage tiré d'un essai sur l'idéologie et la réalité sociale dans le cinéma soviétique, qui est très représentatif d'une analyse simplificatrice de son travail :

The emergence of the limited freedom allowed cinematographers, as well as writers, to express their genuine views to some extent. However, in order to really communicate what they wanted to, it became necessary for them to create a set of devices to help them outsmart party supervisors and develop their own channels of communications with their public [...] Andreï Tarkovsky was particularly skilled at such encoding, and his films, like *Andreï Roublev*, *Mirror*, and *Solaris*, aroused considerable debate as viewers sought to interpret the hidden message¹⁴.

Associer ainsi le symbolisme de Tarkovski à une façon détournée de faire passer un message dissident, grâce à des procédés derrière lesquelles une signification cachée pourrait être découverte et décodée, c'est ne pas tenir compte de ce que Tarkovski a souvent réitéré en entrevue quand on lui demandait si ses films étaient une critique adressée au gouvernement de l'Union soviétique: « Je n'adresse pas de message à la Russie actuelle [...] Si le peuple occidental voit dans mes films un message adressé au peuple russe, c'est un problème à régler entre ces deux peuples, pas le mien¹⁵ ». Dans *Le Temps scellé*, il abonde dans le même sens : « Je ne cherche pas à faire des coquetteries, ni à dissimuler au public quelque intention secrète. Je crée cet univers dans les signes qui me paraissent les plus exacts et les plus expressifs pour désigner le sens insaisissable de notre existence (*TS*, 195) ». C'est également ignorer sa conception du cinéma et de l'image artistique et cinématographique. Tarkovski éprouvait une profonde méfiance envers le symbolisme et un dégoût pour toute forme d'interprétation à caractère

¹⁴ Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918-1991 : Ideological Conflict and Social Reality*, New York, A. de Gruyter, 1993, p. 130.

¹⁵ « Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andreï Tarkovski », dans Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 108.

symbolique d'œuvres d'art. Il revient sans cesse sur cette question dans *Le Temps scellé*, ainsi que dans plusieurs entrevues :

Le symbolisme est un chapitre ardu. Je suis un ennemi du symbolisme. Le symbole est pour moi un concept trop étroit, simplement là pour être déchiffré. Or, une image artistique est indéchiffrable. C'est un équivalent du monde dans lequel nous vivons. Dans *Solaris*, la pluie n'est pas un symbole, c'est seulement de la pluie qui, pour le héros, à un certain moment, prend une importance particulière. Mais elle ne symbolise rien. Elle exprime quelque chose. Cette pluie est une image artistique. L'idée de symbole est trop confuse pour moi¹⁶.

Plutôt que de symbolisme, Tarkovski préfère parler de métaphore, car « le symbole comprend en lui-même un sens déterminé, une formule intellectuelle, tandis que la métaphore, c'est l'image¹⁷ ». Comme l'écrit Antoine de Baecque : « Ce qui indisposa tant les bureaucrates du cinéma soviétique qui visionnaient ses films, ce ne furent donc pas les attaques frontales contre le régime, pas plus que les allusions politiques, mais cet "ailleurs" de la culture soviétique¹⁸ ». Tarkovski explique bien la teneur de la crainte qu'il suscitait auprès des autorités soviétiques : « Je crois que ce qui leur a déplu dans mes films, ce ne sont pas tant les idées elles-mêmes que l'aspect artistique : le seul fait qu'un phénomène appelé "art" puisse exister¹⁹ ».

1.3. L' « ailleurs » de Tarkovski.

Sans pouvoir directement être qualifiée de « dissidente », l'œuvre de Tarkovski s'est tout de même déployée dans un univers étranger à l'idéologie soviétique officielle

¹⁶ Irena Brezna, « Entretien avec Andreï Tarkovski », dans *Dossier Positif-Rivages. Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 136.

¹⁷ Marcel Martin, « Andreï Tarkovski ou la recherche de l'absolu », dans Michel Estèves (présentation de) *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 151. Ces propos ont été recueillis par Hervé Guibert et publiés initialement dans *Le Monde*, 12 mai 1983.

¹⁸ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Michel Chion, « Andreï Tarkovski. Entretien avec Boleslaw Edelhajt » *Cahiers du cinéma*, no. 382, Février 1987, p. 39.

et aux impératifs du réalisme socialiste :

Tarkovski puise ses couleurs et ses motifs dans le monde où il a grandi, qu'il voit autour de lui; ce n'est pas à cause de la censure qu'il renonce à toute chose concrète qui pourrait identifier la société du film à la société soviétique. Sa pensée et son appréhension du monde sont d'un autre niveau²⁰.

Plusieurs thèmes et réflexions de son cinéma s'inscrivent directement dans les traditions culturelle et littéraire russes du dix-neuvième siècle : conception romantique du rôle de l'artiste (Pouchkine), exacerbation du mythe de la grande Russie – « l'idée russe » comme dirait Nicolas Berdiaev²¹ –, rapport ambigu avec le phénomène de la croyance religieuse et problématique de l'homme faible (Dostoïevski). Kovács et Szilágyi qualifient ainsi Tarkovski de « Stalker de l'art cinématographique russe²² ».

²⁰ Bálint András Kovács et Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 130.

²¹ Nicolai Berdiaev, *L'Idée russe. Problèmes essentiels de la pensée russe au 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle*, Paris, Mame, 1969, 274 p.

²² Bálint András Kovács et Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 7.

2. L'image cinématographique.

« TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant ».

- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*.

On reconnaîtrait un film d'Andreï Tarkovski entre mille. Depuis la toute première image de *L'Enfance d'Ivan* jusqu'au plan final de son ultime film, *Le Sacrifice*, celui-ci a su créer un univers cinématographique unique, dense et exigeant : « Filmer comme un acte de foi, telle fût l'ambition de Tarkovski¹ », écrit ainsi Antoine de Baecque. Cette affirmation est loin d'être banale car elle révèle toute l'originalité et toute la difficulté de l'esthétique et de la conception du cinéma de Tarkovski, que le même Antoine de Baecque qualifie d'« esthétique de la lenteur² ».

En effet, pour Tarkovski, être cinéaste ne signifie pas seulement être capable de manier une caméra, de suivre les indications d'un scénario et de coller plusieurs images l'une à la suite de l'autre dans le but de faire apparaître un sens quelconque : pour être cinéaste, il faut d'abord et avant tout, selon lui, « être digne de diriger un tournage³ ». Dans ses écrits, l'accent est souvent mis sur le fait que le travail artistique n'est justifié que si l'artiste s'y implique totalement, que si la création devient pour lui un besoin vital.

De cette conception de l'art et du rôle de l'artiste, Tarkovski a développé une réflexion originale, mais surtout très exigeante, « quasi pénale (TS, 166) », sur le cinéma et ses moyens de production. À son avis, le cinéma doit être considéré comme un art en soi, qui possède un mode de fonctionnement unique et une logique propre, qui ne sont pas ceux de la littérature, de la peinture ou du théâtre : « Rien de plus inélégant et de

¹ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, p. 5.

² *Ibid.*, p. 12.

plus inefficace qu'un art conçu dans la forme d'un autre⁴ », disait de la même façon Robert Bresson. Si l'on tenait vraiment à comparer le cinéma à une autre forme d'art, c'est à la musique ou à la poésie qu'il faudrait le rapprocher, dans la mesure où le rythme en serait la constituante fondamentale : « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan (TS, 108) ». Plus particulièrement, la spécificité du cinéma et sa plus grande originalité résideraient dans sa capacité « à pouvoir imprimer la réalité du temps sur une pellicule de celluloid (TS, 60) », c'est-à-dire, pour utiliser une de ses expressions, à « fixer le temps ».

2.1. La couleur au cinéma : à la recherche de la neutralisation.

Pour Tarkovski, le problème de la couleur au cinéma relève du paradoxe : « Aussi étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d'un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue (TS, 130) », ce que Siegfried Kracauer appuie : « Experience shows that, contrary to what should be expected, natural colors, as recorded by the camera, tend to weaken rather than increased the realistic effect which black-and-white movies are able to produce⁵ ». Alors que l'on serait tenté de croire que la présence d'images en couleur dans un film correspond mieux à une observation objective de la réalité, celle-ci est plutôt un phénomène auquel nous ne prêtons pas beaucoup d'attention dans la vie de tous les jours. Comme l'écrit Marcel Martin dans une étude sur le langage cinématographique : « Toutes les expériences physiologi-

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 66.

⁵ Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. VIII.

ques et psychologiques prouvent que nous percevons moins les couleurs que les valeurs, c'est-à-dire les différences relatives d'éclairage entre les parties d'un même sujet; ainsi, le noir et blanc, qui ne connaît que les valeurs, trouvent sa justification a posteriori⁶ ». La présence de la couleur au cinéma ne relèverait donc pas d'un plus grand souci de réalisme, elle serait plutôt de l'ordre de la convention. Ainsi, Tarkovski cherchera-t-il rapidement à « neutraliser la couleur pour qu'elle n'exerce pas d'influence sur le spectateur (TS, 129) », ce qui donnera les couleurs ternes de la région environnant la Zone de même que celles, bleutées et verdoyantes, mais très pâles, de la Zone elle-même, dans *Stalker*. Les mêmes tons neutres, bleus et verts surtout, se retrouveront plus tard dans *Le Sacrifice*. Dans *Nostalghia*, le jaune terne des ruines et la présence de la brume correspondent vraisemblablement à cette même recherche de neutralisation.

Mais neutraliser la couleur ne veut pas dire l'ignorer ou l'éliminer : car sauf pour *L'Enfance d'Ivan*, qui est en noir et blanc du début à la fin, on retrouve de la couleur dans tous ses films, y compris dans *Andreï Roublev*, où les fresques du peintre d'icônes présentées en épilogue sont en couleurs, alors que le reste du film est en noir et blanc. Tarkovski était très minutieux dans le choix des couleurs des décors, comme on le voit dans le documentaire de Michal Leszczyłowski⁷, où il fait repeindre les murs intérieurs de la maison d'Alexandre en noir et porte une attention maniaque à la couleur des coussins. L'objectif de Tarkovski était de faire « altern[er] les séquences couleurs avec les séquences monochromes, pour alléger, estomper l'impression produite par tout le spectre (TS, 130) », cette alternance lui permettant de « faire une sélection personnelle dans les éléments de couleurs du monde qui l'environne (TS, 130) », un peu à la manière d'un

⁶ Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 77.

⁷ Michal Leszczyłowski, *Directed by Andreï Tarkovsky*, Suède, Swedish Film Institute, 1988.

peintre. Il voulait ainsi reprendre ses droits de créateur, que la reproduction mécanique de la couleur lui avait enlevés : « Il manque dans la reproduction mécanique de la couleur la main de l'artiste. Il y perd son rôle d'organisateur, il ne choisit plus. La partition chromatique du film, avec sa logique propre, est absente. Le réalisateur en est lui-même dépossédé par le processus technologique (*TS*, 130) ».

2.2. La musique et les bruits.

L'utilisation faite par Tarkovski de la musique et des bruits tient d'une volonté d'épuration et de dépouillement de l'image : « Mon intime conviction est qu'un film n'a pas besoin de musique du tout (*TS*, 146) », écrit-il. Or, comme il le mentionne un peu plus loin dans le même texte : « La musique a été une composante importante de mes films (*TS*, 146) ». Cependant, il ne s'agit jamais pour lui de se servir de la musique comme soutien, pour souligner une fois de plus le thème central d'une image ou d'une scène. Tarkovski ne veut pas d'une « musique de film » au sens traditionnel du terme, une musique qui accompagne l'image sans lui apporter une profondeur supplémentaire, qui est « comme du papier peint sur des murs nus⁸ », qu'on entend sans entendre pour ainsi dire, ce qui est aujourd'hui la norme dans la plupart des films commerciaux. À son avis, pour que la présence de la musique soit nécessaire, elle doit transformer qualitativement l'image. Comme l'écrit Robert Bresson : « Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son⁹ ». Tarkovski s'accorde avec cette conception quand il écrit :

La musique ne doit pas être simplement additionnée à l'image. Il doit y

⁸ Citation de Stravinski reprise par Michel Fano dans Réal Larochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal, Éditions Les 400 Coups, 2002, p. 185.

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 63.

avoir une parfaite symbiose entre l'idée du film et la musique. Correctement utilisée, une intonation musicale est en mesure de modifier complètement l'impact émotionnel de ce qui a été filmé. Et l'ensemble créé doit être à ce point soudé, que si la musique devait alors être supprimée d'une scène particulière, l'image visuelle en deviendrait non seulement plus faible en intensité, mais différente en qualité (*TS*, 146).

C'est surtout à partir de *Stalker* que Tarkovski parvient à une maîtrise presque parfaite du lien qui unit la musique, la trame sonore et les images. Dans ce film, la « citation musicale¹⁰ » se mélangent aux bruits du passage du train et les bruits eux-mêmes deviennent musique, créent un rythme — on n'a qu'à penser au claquement de la draisine sur les rails ou aux bruits de l'eau (la chute, la pluie, l'égouttement) : « Un monde sonore minutieusement organisé est déjà musical dans son essence (*TS*, 147) », écrit-il encore. De même, la musique originale du film, aux accents électroniques et composée par Édouard Artemyev (avec lequel Tarkovski avait déjà collaboré pour les trames sonores de *Solaris* et de *Miroir*), loin d'imposer sa présence, se dissout dans la gamme des bruits, se fond dans l'image et « ponctue les temps forts de la vie spirituelle¹¹ » des personnages : « La musique électronique a cette capacité de se dissoudre dans le son, de se cacher derrière d'autres bruits, d'être la voix indéfinie de la nature, ou celle des sentiments confus, d'être comme une respiration (*TS*, 149) », écrit Tarkovski, parlant ici de la musique de *Miroir*.

Dans *Le Sacrifice*, le retour de la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach à la fin du film, pièce qu'on avait déjà entendue en ouverture, agit comme un refrain poétique, comme si nous « retourn[ions] chaque fois à des émotions que le film nous a déjà don-

¹⁰ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, « Stalker. La quête et la foi ou le dernier souffle de l'esprit », dans Michel Estèves (présentation de), *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », 1983, p. 97. Les auteurs relèvent quatre de ces citations musicales, qui sont mixées aux bruits du train : *La Marseillaise* (Rouget de l'Isle), *L'Hymne à la joie* (Beethoven), *Tannhäuser* (Wagner) et le *Boléro* (Ravel). Nous pourrions en ajouter une autre, *La Passion selon Saint-Mathieu*, que l'écrivain siffle à un moment du film.

nées à vivre, mais dans une expérience d'impressions et d'émotions renouvelée (*TS*, 145-146) ». Outre Bach, les seules autres musiques présentes dans *Le Sacrifice* sont intra-diégétiques, c'est-à-dire qu'elles sont produites par des éléments qui font partie de la trame narrative ou du décor : un magnétophone, qu'Alexandre éteindra, laisse échapper les sonorités d'une flûte japonaise, le chant lointain d'une bergère est perçu périodiquement, sans qu'on ne voit jamais le personnage qui est à l'origine de celui-ci. Dans ses derniers films, et particulièrement dans *Le Sacrifice*, on peut dire que Tarkovski est parvenu à faire de la musique « un élément naturel de notre monde sonore, de la vie qui nous entoure (*TS*, 147) ».

2.3. La caméra en plongée ou la patience de la terre.

La caméra d'Andreï Tarkovski est constamment dirigée vers le bas, en plongée, parfois imperceptiblement, parfois carrément en angle droit par rapport au sol : « Tarkovski a une maîtrise sans pareille des plans effectués à la grue¹² ». Chris Marker a merveilleusement démontré cette particularité et cette originalité du cinéma de Tarkovski, allant jusqu'à rapprocher le regard perpendiculaire de sa caméra (comme par exemple dans la séquence de la catastrophe dans *Le Sacrifice*) au regard si particulier des saints représentés dans les icônes¹³. Scrutant patiemment la terre, l'eau, la boue, la caméra de Tarkovski s'attarde sur des objets presque enfouis dans la glaise ou encore montre des personnages étendus, en contact direct avec le sol : *Solaris* s'ouvre sur un long passage où la caméra fouille le fond rempli d'algues d'un étang; dans *Stalker*, alors que les trois protagonistes du film se reposent, la caméra glisse longuement le long d'un ruisseau

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 24.

pour y découvrir de la petite monnaie, des reliques, des clous rouillés et autres vestiges de l'humanité sur lesquels la nature reprend tranquillement ses droits.

Cette disposition, pour ne pas dire cette obsession, qu'a Tarkovski à filmer la terre fait en sorte que le ciel est presque toujours absent de ses films autrement que par son reflet dans les éléments terrestres, plus particulièrement dans l'eau : on pense au prélude d'*Andreï Roublev*, où un homme, suspendu à un ballon, vient s'écraser sur le sol; ou encore au dernier plan du *Sacrifice*, où la caméra remonte le long d'un tronc d'arbre, sans jamais regarder vers le ciel, que l'on distingue cependant reflété dans l'eau de la mer se trouvant en arrière-plan. Comme l'écrit Antoine de Baecque : « Ce double mouvement, élévation mais regard tourné vers le bas, est chez lui comme une signature¹⁴ ».

Ce trait caractéristique peut paraître étonnant, voire contradictoire, chez un cinéaste qui déplore si violemment le dépérissement du spirituel au profit du matériel. Or, pour Tarkovski, « c'est dans la matérialité la plus prosaïque, dans la boue, la glaise, le cloaque que s'inscrivent et se vivent les expériences spirituelles¹⁵ ». En cela, Tarkovski se rapproche de la religion orthodoxe russe, qui établit un lien plus direct avec la matérialité du monde que la religion chrétienne occidentale, particulièrement le catholicisme, qui ne peut se tourner aussi résolument vers le terrestre. Par exemple, dans *Stalker*, c'est le Stalker, l'homme le plus à l'aise avec les phénomènes de la croyance et de la foi, qui se couche dans la mousse humide, alors que le Professeur et l'Écrivain prennent bien soin de s'installer dans un endroit sec; dans *Andreï Roublev*, Boris, le jeune fondateur de

¹³ Chris Marker, *Une journée d'Andreï Arsénévitch*, op. cit.

¹⁴ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 24.

¹⁵ Antoine de Baecque, « Le Cinéma de Tarkovski : l'homme de terre », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, p. 24.

cloches, se baigne dans la glaise qu'il vient de découvrir et qui lui servira à fabriquer sa cloche; dans *Nostalghia*, la maison de Domenico suinte littéralement, rappelant autant que la formule inscrite sur un mur ($1 + 1 = 1$), le lien particulier de ce personnage avec la nature et l'irrationnel.

La présence de cette nature, concrète et non médiatisée, invite à penser autrement le rapport à la matérialité. Selon Tarkovski, l'être humain ne doit pas chercher à contrôler la nature, à la transformer, à se l'approprier, à défaut de quoi il risque de la détruire. L'histoire de la beauté du jardin familial saccagée par la main de l'homme que raconte Alexandre à Maria, dans *Le Sacrifice*, est un exemple de ce contact difficile, et souvent néfaste, d'un être rationnel avec la nature. Dans cette séquence, Alexandre explique qu'il a un jour décidé d'aménager le jardin familial, laissé depuis longtemps à l'abandon. Sa mère pouvait malgré tout passer des heures, immobile, à regarder cet espace sauvage. Or, le résultat de son entreprise fût désastreux : par son travail, il avait réussi à faire disparaître toute la beauté du jardin, ce charme que seule la nature est capable d'engendrer. Ainsi, plutôt que d'imposer sa volonté au monde matériel, l'être humain doit se rendre compte de sa fragilité, comme le jeune fondeur de cloches, dans *Andrei Roublev*, qui tente si violemment d'arracher ce qu'il croit être un bout de bois mais qui est en fait la racine d'un arbre majestueux : il ne peut que reculer et tomber à la renverse devant une telle manifestation de la grandeur de la nature et de sa propre petitesse. Cette matérialité, qui décompose et engloutit, mise sur l'écoulement du temps, sur la patience de la nature, pour reprendre ses droits sur la destruction humaine.

2.4. Plans et montage : la théorie du « temps scellé ».

Quelque chose frappe dans la plupart des film de Tarkovski : leur longueur, ex-

terne d'abord (c'est-à-dire la durée en temps réel du film), mais surtout interne (ce qui correspond à la longueur de chaque plan). C'est connu, « Andreï Tarkovski filme long¹⁶ » – et lent, pourrait-on ajouter. À partir de *Stalker*, les plans de plus de deux minutes ne seront plus l'exception mais la règle de sa cinématographie. Comptant moins de 150 plans pour une durée de 160 minutes, dont plusieurs font plus de quatre minutes, *Stalker* annonce déjà les longs plans de *Nostalghia* et du *Sacrifice*, ce film où le plan-séquence d'ouverture – Alexandre plantant un arbre en compagnie de son fils – dure plus de neuf minutes. À titre de comparaison, *Octobre*, de Sergeï Eisenstein (1898-1948), comprenait 3225 plans pour une durée de 103 minutes¹⁷, tandis qu'un film de longueur moyenne compterait entre 500 et 700 plans¹⁸. Comme l'écrit Antoine de Baecque : « [Les films de Tarkovski] possèdent ainsi une temporalité propre, qui ne se compte ni en secondes, ni en minutes, mais en plans¹⁹ ».

La comparaison avec Eisenstein est ici très significative, car elle met en lumière la distance que Tarkovski tente d'établir entre sa conception du montage cinématographique et celle de cet autre grand cinéaste russe²⁰. Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski pré-

¹⁶ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 91.

¹⁷ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, « *Stalker*. La quête de la foi ou le dernier souffle de l'esprit », dans Michel Estèves (présentation de), *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 97.

¹⁸ Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, op. cit., p. 152. Un film hollywoodien, pour sa part, « contient généralement entre 800 et 1200 plans », selon David Bordwell et Kristin Thompson (*L'Art du film : une introduction*, Paris, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, p. 328).

¹⁹ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 91.

²⁰ L'on comprendra mieux l'intérêt quasi-obsessif de Tarkovski à vouloir se démarquer d'Eisenstein si l'on est conscient de la place des films et des théories de ce dernier dans l'histoire de la cinématographie soviétique, particulièrement pour un étudiant sorti tout droit de l'école de cinéma la plus renommée de l'Union soviétique. Cependant, il ne faut jamais perdre de vue que si la critique de Tarkovski est fondamentale pour comprendre sa propre conception du cinéma, elle demeure souvent assez réductrice par rapport aux véritables idées développées par Eisenstein. Comme le constate Ian Christie : « The point has already been made that, as a VGIK student in the late fifties, what Tarkovsky encountered would have been more a parody of Eisensteinian montage theory than the real thing. Eisenstein's reputation had been in eclipse since before his death in 1948 and the bulk of his writing began to be published only in 1961. At this period, a selective account of Eisenstein's early teaching was routinely attacked as "formalist", while he was dismissed as a mere theorist rather than an artist. Something of this officially encouraged denigra-

sente longuement sa conception de ce qu'il appelle « la figure cinématographique (*TS*, 99-117) »²¹ et il se positionne par rapport au « cinéma de montage » d'Eisenstein. Contrairement à Eisenstein, pour qui « la cinématographie est surtout, et avant tout, le montage²² », Tarkovski accorde une importance primordiale au tournage et à la notion de plan : « L'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan (*TS*, 109) »²³. Selon lui, « tout cinéma est inclus à l'intérieur d'un plan à un degré tel qu'il semble qu'on peut mesurer avec certitude, après avoir vu un seul plan, le talent de l'homme qui l'a filmé²⁴ ». Gilles Deleuze note, à juste titre, que la position de Tarkovski est pourtant loin de se réduire à « l'alternative classique, plan *ou* montage²⁵ », que « ce que Tarkovski refuse, c'est que le cinéma soit un langage opérant avec des unités même relatives de différents ordres : le montage n'est pas une unité d'ordre supérieur qui s'exercerait sur les unités-plans, et qui donnerait ainsi aux images-mouvement le temps comme qualité nouvelle²⁶ ». Comme Tarkovski l'écrit lui-même : « Aucune composante du film ne peut avoir un sens ou une signification indépendants.

tion, ironically, appears in Tarkovsky (Ian Christie, « Introduction : Tarkovsky and his time », dans Maya Turovskaya, *Tarkovsky : Cinema as Poetry*, Londres, Faber and Faber, 1989, p. XIX) ».

²¹ Voir également à ce sujet : Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », dans Gilles Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Positif-Rivages », 1988, pp. 64-75.

²² Sergeï Eisenstein, « Le Principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) », dans *Le Film, sa forme, son sens*, Paris, C. Bourgois, 1976, p. 34.

²³ Ingmar Bergman abonde dans le même sens : « Le montage se fait dès le tournage, le rythme se crée dès le moment de l'écriture du scénario » (*Laterna Magica*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 102).

²⁴ Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », dans Gilles Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski, op. cit.*, 1988, p. 70. L'anecdote entourant le long plan-séquence (d'une durée de presque six minutes) qui montre l'incendie de la maison d'Alexandre dans *Le Sacrifice*, que Tarkovski a préféré refilmer plutôt qu'éditer à la suite d'une déféctuosité de la caméra, entraînant ainsi des coûts de production supplémentaires, est un bon exemple du caractère ultime de sa position en ce qui concerne cette notion de plan dans son rapport au montage. D'autre part, Chris Marker démontre bien pourquoi cette séquence se devait d'être tournée en un seul plan, en insistant sur l'importance de la présence simultanée dans le cadre des quatre éléments : l'eau, la terre, l'air et le feu. Comme l'écrit André Bazin : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^{ème} art », 2002, p. 59) ».

²⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 60.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

Seul le film est une œuvre d'art²⁷ ».

Pour Tarkovski, le montage est comme « de la sculpture, avec le temps comme matériau²⁸ », il n'est « que la variante idéale d'un collage de plans contenue a priori à l'intérieur du matériel filmé (*TS*, 110) ». Un peu à la manière d'un sculpteur qui « s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas (*TS*, 61) », le cinéaste « s'empare d'un “bloc de temps”, d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique (*TS*, 61) ». Un exemple qui présente bien cette idée de « sculpture dans le temps » se retrouve dans la description que fait Tarkovski de la « situation idéale pour un travail cinématographique », qui serait, selon lui, celle de « pouvoir disposer de millions de mètres de pellicule, après avoir filmé systématiquement, seconde après seconde, jour après jour, année après année, toute la vie d'un homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et dont l'auteur ne garderait après montage que deux mille cinq cents mètres, soit une heure et demie de film (*TS*, 61) ». Il compare également le travail d'assemblage des plans d'un film à une mosaïque, où chaque morceau possède une existence qui lui est propre, mais ce n'est qu'en regardant l'ensemble qu'on peut percevoir le thème global.

Ainsi, si chez Eisenstein le montage est lié au choc, au « conflit de deux fragments s'opposant l'un à l'autre » duquel « naît un concept²⁹ », chez Tarkovski il serait

²⁷ Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », dans Gilles Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ Sergeï Eisenstein, « Le Principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 40. Ce qu'on appelle « l'effet Koulechov » est un exemple intéressant d'un effet de montage imposé de l'extérieur. Il s'agit de la juxtaposition d'un plan montrant le visage neutre d'un homme, auquel on a rabouté, tour à tour, certains plans qui laissent prévoir des réactions émotionnelles contradictoires (un bol de soupe, un cadavre, une femme) : à chaque nouvel agencement, le spectateur attribue une émotion au visage de l'homme, en accord avec le plan, alors que

plutôt de l'ordre de la « révélation³⁰ », qu'il s'agit pour le réalisateur de faire partager au spectateur, non pas en la lui imposant, mais en lui permettant de la faire sienne, « d'apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit (*TS*, 112) ». Pour Tarkovski, « il s'agit avant tout de montrer un événement, et non notre attitude à son égard (*TS*, 74) », alors qu'Eisenstein écrit :

La force du montage réside en ce qu'il implique le cœur et la raison du spectateur dans le processus créateur. Celui-ci est contraint de suivre le même chemin créateur que l'auteur a parcouru en créant l'image. Et non seulement il voit les éléments représentés de l'œuvre achevée, mais il ressent aussi le processus dynamique qui a fait apparaître et se réaliser l'image tout comme l'a ressenti le créateur lui-même³¹.

Cette conception relève, à son avis, d'un faux symbolisme. Il la trouve « despotique (*TS*, 172) » et ne peut la partager :

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 à un 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*, 172)³².

La théorie du montage de Tarkovski rejoint ainsi sa conception plus générale de l'art, à savoir que l'art doit entretenir un rapport intime avec le spectateur.

celui-ci n'a pas changé d'un iota. Comme l'écrit Pascal Bonitzer : « L'effet Koulechov fait apparaître que c'est le spectateur qui fait spontanément le raccord et postule la contiguïté, l'homogénéité des bouts hétérogènes montés ensemble » (*Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999, p. 71.).

³⁰ « [...] 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 rapports avec le tout, avec l'infini, avec tout ce qui déborde de la conscience rationnelle (*TS*, 41) ».

³¹ Sergeï Eisenstein, « Montage 1938 », dans *Le Film, sa forme, son sens*, op. cit., p. 227.

³² Ceci ne l'a toutefois pas empêché de jouer parfois d'un certain effet de montage, les exemples les plus notables étant sûrement, d'abord dans *Andreï Roublev*, l'apparition d'un plan montrant un cheval qui se roule par terre après que l'homme volant se soit écrasé au sol (à la fin du film, on reverra encore une fois un plan qui montre des chevaux), et dans *Nostalghia*, l'opposition du visage d'Eugenia à celui de la *Madone del Parto* de Piero della Francesca.

3. Le monde, l'art et l'artiste.

« Les poètes de ce temps montent la garde du monde car le péril est dans nos poutres, la confusion une brunante dans nos profondeurs et nos surfaces nos consciences sont éparpillées dans les débris de nos miroirs, nos gestes des simulacres de liberté je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps. »

- Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*.

« Car si nous sommes capables de ruine et de désastres, nous savons aussi qu'une part inaltérable de beauté nous habite. C'est vers elle que pointe le poème, comme la nuit pointe vers l'aube tremblante ».

- Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*.

Les écrits de Tarkovski sont imprégnés de la présence d'œuvres d'art, de réflexions sur l'art et sur sa place dans la société. Qu'est-ce que l'art, et particulièrement l'art cinématographique? Pourquoi l'art existe-t-il? Quelle est sa fonction? Quelle sorte de connaissance permet-il? Quel lien entretient-il avec le public? Quel est le rôle de l'artiste? Voilà quelques questions qui reviennent constamment dans *Le Temps scellé*. De même, les œuvres d'art sont très présentes dans ses films : icônes d'Andrei Roublev, toiles de Bruegel dans *Solaris*, de Piero della Francesca dans *Nostalghia* et de Leonard de Vinci dans *Le Sacrifice*, poésies d'Arséni Tarkovski et de Pouchkine dans *Miroir*. Plusieurs de ses personnages principaux occupent également des métiers reliés au monde de l'art (acteur, écrivain, traducteur). Les réflexions sur les particularités du phénomène artistique sont répandues dans son cinéma : on pense particulièrement à cette longue dissertation du *Stalker* sur la musique ou encore à celle d'Alexandre sur le théâtre.

Loin d'être originales, les idées de Tarkovski au sujet de l'art détonnent pourtant dans le paysage théorique de la deuxième moitié du vingtième siècle, fortement dominé par la déconstruction, le structuralisme et le marxisme. Tarkovski parle de la transcendance et du sens de l'art et par l'art, de la création et du créateur, d'humanisme, de mo-

rale, d'espérance et de foi religieuse comme très peu de critiques et d'artistes se sont permis de le faire après l'annonce de la mort de Dieu (Nietzsche) et de celle de l'auteur (Barthes, Foucault), de la fin de l'Histoire et de l'apparition du dernier homme (Fukuyama)¹. Évidemment, ce dernier n'était pas un théoricien mais un artiste qui, à la suite de nombreux arrêts de travail prolongés, décida de prendre la plume et d'élaborer par écrit ses idées, parfois contradictoires et sommairement développées, sur le monde, l'art et le cinéma.

3.1. La condition de l'être humain contemporain : entre matérialité et spiritualité.

Dans ses écrits, Tarkovski dresse un tableau bien sombre de l'état du monde contemporain, qu'il soit soviétique ou occidental : « Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité (*TS*, 217) », écrit-il dans *Le Temps scellé*. Les images d'après la catastrophe et de fin du monde, de guerres ou de ruines, d'un monde dominé par le savoir scientifique, sont courantes dans ses films : on pense à la station spatiale de *Solaris*, à la Zone de *Stalker* ou encore aux séquences de catastrophes dans *Le Sacrifice*. D'après lui, l'état catastrophique dans lequel se trouve la société actuelle s'explique par l'écart toujours plus grand entre le monde matériel d'un côté et le monde spirituel de l'autre : « Nous sommes les témoins 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 (*TS*, 217) ». Il constate que nous vivons aujourd'hui dans un monde déspiritualisé, où la culture de masse, et plus particu-

¹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, 381 p.; Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821; Francis Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992, 452 p.

lièrement le cinéma de consommation, ont rendu les esprits infirmes en détournant l'esprit des questions fondamentales de l'existence. L'être humain a perdu le sens du sacrifice de soi comme celui de la responsabilité : il se désengage de plus en plus du monde dans lequel il vit et reporte sur le dos des autres ses malheurs et ceux de la société :

Les relations sociales se sont développées de manière telle, qu'en n'exigeant plus rien d'eux-mêmes, en s'affranchissant de tout effort moral, les hommes ont dirigé tous leurs griefs vers les autres et vers l'humanité en général. On demande aux autres de se résigner, de se sacrifier, de prendre part à l'édification de la société, sans jamais vouloir vraiment participer soi-même à ce processus, déclinant toute responsabilité pour ce qui se passe dans le monde (*TS*, 215).

Les liens entre la société et l'individu se sont rompus inexorablement, laissant l'individu isolé et dépourvu devant un monde matériel de plus en plus envahissant. Face à cette situation désastreuse, la principale tâche consiste, selon Tarkovski, à tenter de restituer ces liens entre l'individu et la société et à rétablir le sens de la responsabilité personnelle. Pour y arriver, il faut chercher à rétablir l'équilibre entre le matériel et le spirituel. C'est à cet égard que l'art vient jouer un rôle important dans l'analyse de la société que propose Tarkovski.

3.2. L'art, nostalgie de l'idéal.

Confronté à un monde de plus en plus morose et matérialiste, la tâche de l'art, selon Tarkovski, serait de permettre à l'être humain de renouer avec l'univers de la spiritualité et l'absolu, car l'art est « l'instinct de l'humanité qui lutte pour ne pas sombrer au sens spirituel (*TS*, 221) ». Plus le monde est près de l'hécatombe, plus il est impératif que l'art s'accroche, désespérément, à cet idéal. Tarkovski croit en la capacité de l'art d'offrir un lieu de résistance face à la catastrophe appréhendée. Pour utiliser une compa-

raison qu'on retrouve par deux fois dans *Le Temps scellé*, l'art serait comme une balise, un signal d'avertissement planté par un artiste pour prévenir contre un danger imminent : « Les chefs-d'œuvre [...] sont dispersés de par le monde comme des signaux de danger dans un champ de mines (*TS*, 50) ».

Comment l'art s'acquitte-t-il de cette tâche qui consiste à faire pressentir l'idéal et l'absolu à l'être humain, particulièrement lorsque la catastrophe pointe à l'horizon? Pour Tarkovski, si l'art, comme la science, est un outil de connaissance pour l'être humain, l'expérience de l'art, contrairement à celle de la science, est avant tout une expérience subjective. La science progresse de découvertes en découvertes alors que l'art est plutôt construction par l'intuition. L'art a le potentiel de venir bouleverser et émouvoir celui qui y prête attention : il a un effet cathartique. Dans la *Poétique* d'Aristote, la « catharsis » correspond à la « faculté paradoxale » qu'aurait la tragédie « de transformer des sentiments désagréables en plaisir² », permettant ainsi de guérir, de « purger » ou de « purifier », le spectateur de ses passions mauvaises afin qu'il puisse atteindre l'équilibre. C'est en ce sens que Tarkovski utilise à quelques reprises le terme de « catharsis », pour défendre par exemple le caractère pessimiste de certains de ses films :

Je pense qu'une œuvre d'art ne peut être fondée sur ce type de sentiments, qu'elle doit avoir une signification spirituelle, positive, porter de l'espoir et de la foi. Je ne pense pas que mon film [*Stalker*] soit désespéré, ou alors ce n'est pas une œuvre d'art. Même s'il contient des moments de désespoir, des sentiments désespérés, il les domine. C'est une sorte de catharsis. C'est une tragédie, et une tragédie n'est pas désespérée. C'est une histoire de destruction, mais qui laisse au spectateur un sentiment d'espoir, du fait de cette catharsis qu'a décrite Aristote³.

² Michel Magnien, « Introduction », dans Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990, p. 41.

³ Aldo Tassone, « Entretien avec Andreï Tarkovski, dans Michel Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Positif-Rivages », 1988, p. 128.

Parti à la recherche du spectateur, Tarkovski s'oppose à une attitude, qu'il détecte chez plusieurs artistes contemporains, qui privilégie dans l'art l'expression de soi au détriment du contact avec une autre subjectivité. Pour lui, plus que la découverte de soi, l'art doit permettre la communication entre les êtres humains, la rencontre avec l'autre : « 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 (*TS*, 40) ».

Malgré qu'il puisse être source de connaissance et qu'il puisse agir sur le spectateur, Tarkovski ne croit évidemment pas que l'art doivent fournir des réponses, des solutions à des problèmes particuliers ou qu'il doive être engagé : « La fonction de l'art n'est pas d'imposer des idées ou de servir d'exemple. Elle est de préparer l'homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien (*TS*, 43) ». Son but est de poser la question de la raison de notre présence sur la Terre. En ce sens, l'image artistique ne peut pas être unilatérale, « car pour prétendre à la vérité, elle doit unir en elle les contradictions dialectiques inhérentes à la réalité (*TS*, 50) ». Seul l'art est capable, selon Tarkovski, de lier ces contradictions dialectiques à l'absolu : « C'est par [l'image artistique] 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 (*TS*, 38) ». L'art est de l'ordre de la révélation, il exprime l'infini en le rendant tangible, et cela grâce à l'image artistique, qui est, pour utiliser les termes de Tarkovski, un « capteur d'absolu (*TS*, 38) ».

Or, l'art ne permet quand même pas que cet idéal devienne réalité, la condition humaine étant ce qu'elle est, c'est-à-dire souffrance⁴. Mais, comme l'écrit Tarkovski,

⁴ Citant Job, Tarkovski écrit : « Le sens de l'existence humaine est dans la souffrance, sans elle nous ne pouvons nous "lancer vers le ciel" (*TS*, 221) ».

« cette ouverture illusoire permet au public de vivre comme une catharsis, une libération et une purification spirituelle (*TS*, 177) ». C'est pourquoi il affirme, quelques lignes plus loin, défendre « l'art qui porte en lui une nostalgie d'idéal (*TS*, 177) ». L'art ne fait qu'exprimer la quête d'idéal et, par là, en noter tristement l'absence, d'où son caractère foncièrement nostalgique. Mais que cette quête soit une illusion est finalement sans importance, car l'être humain a besoin de cette espérance pour continuer à vivre. Pour Tarkovski, c'est à ce niveau que se situe l'art, entre l'idéal et la réalité, entre le matériel et le spirituel, entre l'utopie, l'espérance et le désenchantement.

3.3. La figure de l'artiste.

De cette conception de l'art, Tarkovski dégage une conception de l'artiste. Être artiste tient de la vocation, c'est un don que l'on recevrait à la naissance. L'artiste doit ressentir cette vocation comme un besoin vital, être un serviteur au service de l'immortalité. En ce sens, l'artiste n'est jamais libre : il a une mission spirituelle à remplir. Il doit obligatoirement avoir la foi car, comme le dit Tarkovski, « un artiste qui n'a pas la foi : autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance (*TS*, 43) ». Il a le devoir d'aller jusqu'au bout dans l'exploration des profondeurs de l'être humain, il doit « être prêt à périr pour de bon, dans le sens le plus tragique de la formule (*TS*, 40) », comme il l'écrit en reprenant les mots de Boris Pasternak. Il doit accepter de souffrir et d'affronter les dangers qui peuvent survenir dans cette entreprise qui consiste à sonder les profondeurs humaines. Toute la conception de Tarkovski au sujet de l'artiste mène à un poème de Pouchkine, qu'il cite en entier dans *Le Temps scellé*, où celui-ci lie le destin du poète à celui du prophète : « Mon corps gisait, mort, au désert / lorsque la voix de Dieu me lança son appel : / "Prophète, lève-toi, sache voir et entendre / et, tout rempli de

mon vouloir, / parcours les terres et les mers, / brûlant les cœurs au feu de ma Parole⁵ ».

Souvent, dans ses films, ce ne sont pas que les personnages qui occupent un métier relié directement au monde de l'art qui peuvent être considérés comme des artistes. L'artiste, tel que l'entend Tarkovski, n'est pas nécessairement celui qui crée une œuvre d'art. Être artiste, c'est d'abord et avant tout une façon de percevoir le monde, une posture intellectuelle et affective. Ainsi, le Stalker, dans le film éponyme, est bien plus près de la définition de l'artiste de Tarkovski que ne l'est l'Écrivain, qui est pourtant un romancier adulé; Alexandre, dans *Le Sacrifice*, est bien plus artiste quand il brûle sa maison et fait vœu de silence que lorsqu'il était un grand acteur de théâtre; et le jeune fondateur de cloches, dans *Andreï Roublev*, est autant un créateur qu'Andreï Roublev lui-même.

3.4. *Andreï Roublev*.

Deuxième film que réalise Tarkovski, *Andreï Roublev* présente plusieurs éléments de la conception de l'art et de l'artiste de Tarkovski : souffrance de l'artiste, rapport difficile, mais nécessaire, entre le monde et l'artiste, l'acte créateur en tant qu'acte de foi. Après le succès de *L'Enfance d'Ivan*, les attentes envers le film sont très élevées, d'autant plus que Tarkovski s'attaque à un genre grandiose – celui du film historique –, de même qu'à un personnage mythique de l'histoire artistique russe : Andreï Roublev, un peintre d'icônes qui vécut à cheval entre le quatorzième et le quinzième siècles (~1370 – 1430). Andreï Roublev est considéré comme l'un des plus grands peintres d'icônes de tous les temps et comme celui qui rompit « avec la représentation rigide et

⁵ Alexandre Pouchkine, « Le Prophète », dans *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 72.

menaçante d'une divinité inabordable⁶ ». On connaît très peu de détails sur sa vie personnelles et seulement quelques-unes de ses créations sont parvenues jusqu'à nous, parmi lesquelles on compte *La Trinité*, exposée à la Galerie Tretiakov.

3.4.1. Scénario, tournage et construction du film.

Pour l'écriture du scénario, Tarkovski s'est plongé, pendant plus de deux ans, avec son ami Andreï Mikhalkov-Kontchalovski, dans la lecture de récits de saints, de chroniques, de livres d'histoire et de livres d'art touchant à cette période mouvementée de l'histoire de la Russie : c'est l'époque du déclin de la domination mongole en territoire russe et des premières tentatives d'unification du pays. Un scénario est publié dans une revue spécialisée en 1964⁷ : il comporte alors deux parties et quatorze épisodes, en plus de deux prologues, un pour chacune des parties. Même s'il se base sur certains éléments biographiques, le scénario est avant tout une extrapolation à partir d'événements réels ou imaginés de la vie du peintre. Par exemple, on sait que Roublev a effectivement travaillé avec Théophane le Grec pour peindre l'iconostase de l'église de l'Annonciation du Kremlin de Moscou et qu'il s'est rendu à Vladimir avec Daniel, pour orner de fresques la cathédrale du Dormition. Par contre, il n'est pas certain qu'il ait fait un vœu de silence (on croit plutôt que ce serait un de ses disciples qui l'aurait fait) et qu'il ait arrêté de peindre pendant une certaine période (on ne possède aucune œuvre qu'on peut lui attribuer pour une assez longue période de temps, mais cela ne veut pas dire qu'il ait arrêté de peindre, celles-ci pouvant seulement avoir été perdues). Malgré tout, Tarkovski

⁶ Bálint András Kovacs et Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 63.

⁷ On retrouve ce scénario dans Andreï Tarkovski, *Œuvres cinématographiques complètes I*, Paris, Exils Éditeurs, 2001, pp. 153-381.

« L'Attaque (1408) », « Le Silence (1412) », « La Cloche (1423) ».

Plutôt qu'une attention minutieuse aux éléments historiques ou biographiques, ce qui a surtout intéressé Tarkovski dans ce projet est de réfléchir sur ce qui a pu permettre à Andreï Roublev de peindre quelque chose d'aussi grandiose que *La Trinité*, une œuvre qui rompt avec la tradition en offrant au public une peinture plus humaine d'un personnage biblique, soit Abraham : « Tarkovski [...] se demande quels conflits avaient dû susciter la conception du monde et des hommes de Roublev que son art reflète. Bien entendu, nous n'avons pas la preuve de l'existence de tels conflits. Tarkovski a quelque peu modernisé le personnage de Roublev⁹ ». Il écrit, dans *Le Temps scellé* :

Je ne voulais pas d'un film historique ni d'un film biographique, mais autre chose. Cette autre chose était l'exploration du don poétique du grand peintre russe. J'avais envie d'évoquer, à travers l'exemple de Roublev, la psychologie de la création, et de sonder l'âme et la conscience sociale de l'artiste qui veut créer d'impérissables valeurs spirituelles [...] Les épisodes ne devaient pas se relier entre eux dans une chronologie traditionnelle, mais par la logique inhérente au besoin qu'éprouvait Roublev de peindre sa célèbre *Trinité* (*TS*, 33-34).

En entrevue, il dira également : « Nous n'avions pas pour but d'exposer avec minutie tous les éléments de cette époque. Ce qui comptait pour nous, c'était de tracer le chemin qu'avait suivi Roublev à travers les années terribles qu'il avait vécues et de montrer la façon dont il avait surmonté son époque¹⁰ ». Comme l'explique Youssef Ishaghpour : « *Andreï Roublev* écarte l'intrigue, le nœud, les péripéties, la progression continue : il s'agit de chapitres, d'étapes sur le chemin d'une vie, d'une révélation, d'un accomplissement¹¹ ». À ce niveau, la décision de débiter le film avec le prologue de

⁹ Bálint András Kovacs et Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 64.

¹⁰ *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Positif-Rivages », 1988, p. 87.

¹¹ Youssef Ishaghpour, « Réalité, seuil, vision. Tarkovski : *Andreï Roublev*, *Stalker*, *Nostalghia* », dans *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, p. 299.

l'homme volant plutôt qu'avec la bataille de la plaine de Koulikovo¹² est significative, car elle met de l'avant les tourments d'un homme devant affronter une situation périlleuse plutôt qu'un événement historique ayant fortement marqué l'imaginaire national russe. Vlada Petric insiste sur le lien existant entre le point de vue de la caméra dans cette scène, qui correspond à celui du paysan survolant la région en ballon, et la signification générale du film : « The flying camera is associated with the overall signification of the film, implying as it does : courage, pleasure of exploration, the desire to escape restraints, the search for the unknown, all intengibles related to Rublev's quest for meaning¹³ ».

3.4.2. Andreï Roublev : l'artiste et le monde, le monde de l'artiste.

Andreï Roublev est un spectateur, un observateur du monde dans lequel il vit. Au début du film, il quitte son monastère, en compagnie de Daniel, son maître, et de Kyrill, un autre peintre un peu jaloux de son talent. Roublev sera profondément troublé par ce qu'il découvrira à l'extérieur des murs du monastère : violences, abus de pouvoir, luttes entre les Mongols et les Russes, mais aussi entre les Russes eux-mêmes, tortures, famines, etc. Il s'aperçoit que même l'Église participe à cette violence lorsqu'il est témoin de la mesquinerie de son collègue Kyrill, qui prend part au massacre de païens et dénonce un pauvre jongleur qui donnait un spectacle en attendant la fin d'une averse. Dans un moment de crise, le même Kyrill accusera les responsables du monastère de se laisser mener par l'argent plus que par des sentiments religieux, reprenant à son compte la co-

¹² Épisode glorieux de l'histoire de la Russie, qui marque le début de la libération russe du joug mongol (1380). Cet épisode devait originellement constituer le prologue du film, mais il n'a finalement jamais été tourné faute de fonds.

¹³ Commentaire tiré du DVD d'*Andreï Roublev* (collection *Criterion*).

lère de Jésus chassant les marchands du temple. Roublev est outré qu'une jeune femme un peu simple d'esprit soit plus en mesure de comprendre la valeur d'une œuvre d'art que les tenants de l'Église, eux qui sont plus indignés par le fait qu'une femme ait osé entrer dans une église la tête nue qu'ils ne sont émerveillés par l'émotion sincère qu'elle laisse transparaître en voyant qu'un mur de la cathédrale est maculé de boue : « She is not a sinner, even if she does not wear a scarf (AR) », leur lance Roublev à la dérobée. Il est atterré de constater que son travail dans la cathédrale de Vladimir a été détruit non pas seulement par des étrangers, mais aussi par des orthodoxes, des Russes comme lui, ceux-là même qu'il espérait pourtant éblouir par son art. Aussi, Roublev ne se pardonne pas d'avoir eu à tuer un homme – un Russe – pour sauver une jeune femme du viol ou d'une mort certaine.

Confronté à tout ce monde de violences, Roublev est amené à réfléchir sur le sens de son travail artistique. Lors d'une discussion avec Théophane le Grec, au cours de laquelle celui-ci soutient que les êtres humains n'apprennent pas des erreurs du passé, que si, par exemple, Jésus revenait sur Terre, ils le tueraient encore une fois, Roublev lui demande comment il fait pour être capable de peindre tout en ayant de telles idées à propos de ses semblables. Il lui répond qu'il ne travaille pas pour les hommes mais pour Dieu. De son côté, Roublev n'arrive pas à accepter une telle vision : il est incapable de peindre *Le Jugement dernier*, car il ne veut pas terrifier les gens par son art : « I can't paint all that, it disgusts me. I don't want to terrify people (AR) », avoue-t-il à Daniel, alors que les travaux n'avancent pas et que ses assistants commencent à être exténués. Après le saccage de la cathédrale de Vladimir, d'où il sort vivant alors que presque tout le monde a été tué, Roublev décide de renoncer à la peinture et de faire vœu de silence : « Ça ne sert à rien, dit-il au fantôme de Théophane qui lui apparaît, puisque je n'ai pas

pu, avec mon art, faire comprendre aux hommes qu'ils sont des hommes, c'est que je n'ai aucun don! Voilà pourquoi je ne toucherai plus à une icône, ni à un pinceau, ni à des peintures! C'est fini! (*AR*, 301) ». À ce moment, Roublev perd littéralement la foi en la possibilité qu'il aurait de toucher les êtres humains et de leur apporter de la joie grâce à ses peintures.

3.4.3. Le fondeur de cloches.

Ce n'est que lors du dernier épisode, celui où Roublev rencontre un jeune fondeur de cloches, qu'il retrouvera l'espoir nécessaire pour recommencer à peindre, grâce à l'exemple que lui donnera le jeune homme qui, grâce à sa croyance, à son courage et à son talent, réussit à fondre une cloche à la demande du Prince, apportant ainsi la fierté et le bonheur dans le cœur de ses concitoyens. Boris est un jeune homme dont la famille vient d'être décimée par la peste. Alors que des envoyés du Prince débarquent dans son village à la recherche d'une personne capable de fondre une cloche, il accepte le contrat, affirmant avec conviction qu'il est désormais le seul dépositaire du secret familial entourant ce métier. Le jeune homme se montre très perfectionniste dans le choix de la glaise, il est arrogant et donne des ordres à des hommes expérimentés comme s'il avait fait cela toute sa vie. Vient enfin le jour où tout est prêt. On soulève la cloche et Boris donne le signal : celle-ci émet un son parfait. Les gens présents s'exclament bruyamment. Boris s'effondre alors et avoue à Roublev qu'il a menti : il ne possédait pas le secret comme il l'a prétendu tout au long de cette aventure. L'aveu agit comme une révélation sur Andreï Roublev, qui demande à Boris de l'accompagner dans son travail, qu'il a maintenant l'intention de reprendre : « Let's go together, you and I. You'll cast bells, I'll paint icons. We'll go to the Trinity Monastery together (*AR*) ». Le film se termine sur des

plans en couleur montrant le détail de certaines œuvres de Roublev, prouvant par là même qu'il a réussi à surmonter son dilemme et à retrouver la foi, créant des œuvres qu'on peut encore admirer aujourd'hui. Les peintures qu'on présente à la fin du film deviennent ainsi les symboles de la nécessité de l'espérance face à la souffrance et au désespoir qui guettent chaque artiste et à la nécessité pour celui-ci, de se donner corps et âme dans son travail : « Qu'il veuille voler avant que cela soit devenu réalisable, ou qu'il cherche à fondre une cloche avant d'avoir appris à le faire, ou peindre une icône d'une manière jamais vue – tous ces actes exigent que, pour le prix de la création, l'homme se dissolve dans son œuvre, se donne tout entier¹⁴ ».

¹⁴ Marcel Martin, « Andreï Tarkovski : itinéraire d'un démiurge », dans *La Revue du cinéma*, no. 366, novembre 1981, p. 81.

4. *Stalker* ou la quête de l'espérance.

« De l'expression du désir de changer la vie au rêve de transfigurer l'humain, l'imaginaire force les limites de la réalité et devient par là la façon de préserver l'espoir. »

- Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*.

« Rien ne peut ne pas aller au-delà de soi-même. Ce qui ne se transcende pas et se réduit uniquement à soi, est destiné à périr. »

- Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*.

Stalker est le cinquième et dernier film que Tarkovski réalise en U.R.S.S. Le 26 janvier 1973, il écrit dans son *Journal* : « Je viens de lire la nouvelle fantastique des Strougatski : *Pique-nique au bord du chemin*. On pourrait aussi en faire un film formidable (*J*, 73) »¹. C'est la première occurrence, dans les écrits de Tarkovski, de ce qui deviendra, quelques années plus tard et suite à de nombreux délais, *Stalker*². Bien que l'idée principale provienne de la nouvelle écrite par Arcadi et Boris Strougatski, l'intrigue de *Stalker* s'éloigne considérablement du récit original. Pour le dire comme Freddy Buache : « [*Stalker*] ne doit plus grand chose au texte des frères Arcadi et Boris Strougatski, sauf deux mots : le Stalker et la Zone³ », ces deux mots prenant cependant, dans le film, une signification particulière.

4.1. De *Pique-nique au bord du chemin* à *Stalker*.

Pique-nique au bord du chemin raconte les aventures de Redrick Shouhart, un

¹ Arcadi et Boris Strougatski, *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1981, 214 p. Le titre original de la nouvelle ne faisait aucunement référence au *Stalker*.

² Le travail sur le scénario commença en 1975. Le tournage, après avoir été retardé une première fois à cause d'un tremblement de terre dans la région où il devait originellement avoir lieu (à Isfara, au Tadjikistan), le sera une seconde fois suite à un problème technique avec la pellicule qui nécessita de retourner le film presque en entier. Tarkovski ira jusqu'à écrire dans son *Journal* que « *Stalker* est ensorcelé (p. 161) ». Le film sera finalement présenté à Moscou en mai 1979 et connaîtra des problèmes importants de distribution. Les autorités soviétiques refusèrent d'envoyer le film pour représenter l'U.R.S.S. à Cannes cette année-là. Il y sera finalement présenté, hors compétition, en 1980.

homme qui exerce le métier de « stalker »⁴. Ce métier consiste à se rendre dans certaines régions de la Terre totalement transformées par la visite d'extra-terrestres, que l'on appelle des « zones », pour voler divers objets aux propriétés uniques laissés derrière eux par ces visiteurs intergalactiques. Les autorités cherchent à empêcher ce trafic d'objets qui pourraient être dangereux pour la société si utilisés à mauvais escient, ce qui fait que le métier de stalker est périlleux et demande des aptitudes particulières, non seulement pour contourner les cordons de sécurité établis autour des zones, mais également pour s'aventurer dans ces régions aux caractéristiques physiques anormales, qui sont pleines de pièges invisibles, de trappes mortelles, de liquides toxiques qui peuvent perdre et tuer quiconque ne ferait pas preuve de prudence. Malgré leurs frontières bien délimitées, ces zones, au nombre de six dans la nouvelle, influencent de façon indirecte les gens qui habitent tout près, particulièrement les enfants des stalkers, qui connaissent des transformations génétiques importantes. Il y a également cette légende d'une « Boule d'Or » qui se trouverait quelque part dans l'une des zones et qui aurait le pouvoir d'exaucer les vœux les plus secrets. Le dernier chapitre du roman est consacré à l'expédition entreprise par Redrick Shouhart, en compagnie d'Arthur, le fils d'un autre stalker, pour trouver cette fameuse « Boule d'Or ».

Le récit des frères Strougatski, en ce sens très près des récits de science-fiction traditionnels, s'intéresse très spécifiquement aux conséquences directes, tant sur les plans technologique que scientifique et social, de la présence de telles zones sur notre planète : des extra-terrestres étant venus visiter la Terre, les personnages de la nouvelle ont la certitude qu'ils ne sont plus seuls dans l'univers. Qu'est-ce que leur visite impli-

³ Freddy Buache, « Andreï Tarkovski et le sacrifice », dans Balint Andras Kovacs et Akos Szilagy, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 182.

que pour l'avenir du savoir de l'humanité? Quelles en seront les conséquences? Voilà ce qui préoccupe les personnages. La « Boule d'Or », qui peut prétendument réaliser les souhaits les plus profonds, et qui prendra, dans le film de Tarkovski, une si grande importance, n'est ici qu'une étrangeté de plus de la zone. Comme l'explique le narrateur de la nouvelle : « Elle [la « Boule d'Or »] n'était pas installée ici, elle y traînait, traînait comme toutes ces "creuses", "bracelets", "batteries" et autres déchets restés après la Visite⁵ ». Surtout, elle est un attrait fabuleux pour l'imagination de ces vauriens crapuleux que sont les stalkers. Dans un commentaire sur *Pique-nique au bord du chemin*, Stanislas Lem, ira jusqu'à qualifier la « Boule d'Or » de « dispositif naïf⁶ ».

En faisant de la quête de la « Boule d'Or », devenue la « chambre des désirs » dans l'adaptation cinématographique, la pierre angulaire de l'intrigue de *Stalker*, Tarkovski soustrait ce dispositif de sa facilité narrative et déplace considérablement la portée de l'histoire, en l'élevant au statut de fable philosophique : « Quel est le thème central de *Stalker*? D'une manière générale, c'est celui de la dignité de l'homme et de l'homme qui souffre de son manque de dignité (*TS*, 180) ». Dans *Stalker*, si la question de l'existence matérielle de la chambre se pose, elle est rapidement transcendée par des considérations morales et se déploie autour d'une réflexion sur l'espérance. Comme Luca Governatori l'écrit : « *Stalker* est moins l'histoire de la quête d'un lieu où les désirs de l'homme seraient exaucés. *Stalker* est le récit d'une quête de l'absolu⁷ ».

Avec *Stalker*, Tarkovski côtoie le genre de la science-fiction comme un prétexte, comme il l'avait fait auparavant avec *Solaris*. Il écrit : « Dans *Stalker*, il n'y a que la

⁴ Ce terme vient de l'anglais « to stalk » qui veut dire marcher furtivement.

⁵ Arcadi et Boris Strougatski, *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*, op. cit., p. 209.

⁶ Peter Green, *Andreï Tarkovsky. The Winding Quest*, Houndmills, Basingstoke, The Macmillan Press, 1993, p. 96.

situation de départ qui puisse être qualifiée de fantastique, car cela permettrait de désigner avec plus de relief le conflit moral central du film. Mais sinon, ce qui arrive aux personnages ne relève en rien du fantastique. Le film a été conçu pour que le spectateur ait l'impression que tout se passe aujourd'hui, et que la Zone se trouve à côté de lui (*TS*, 182) ». Laissant de côté tous les effets spéciaux propres au genre et que l'atmosphère de la nouvelle aurait pu favoriser, il choisit plutôt une approche qui rappelle le « procédé de défamiliarisation » théorisé par Victor Chklovski dans son article « L'Art comme procédé⁸ ». Ce procédé consiste à faire voir les objets de tous les jours comme si on les voyait pour la première fois, privilégiant ainsi un effet d'étrangeté et de singularité plutôt que de reconnaissance chez le récepteur. Pour Chklovski, le but de toute image artistique serait de « créer une perception particulière de l'objet, de créer sa propre vision et non pas sa reconnaissance⁹ ».

L'intrigue de *Stalker*, loin d'emprunter les chemins laborieux de la nouvelle¹⁰, met principalement en scène trois personnages – le Stalker, le Professeur et l'Écrivain – et raconte leur périple à travers la Zone jusqu'à la chambre des désirs. Le stalker du film n'est plus un voleur, comme dans la nouvelle, mais un homme faible, « [un enfant] avec une gravité d'adulte (*TS*, 192) », comme on en retrouve tant dans l'œuvre de Leskov ou de Dostoïevski (dans *L'Idiot*, par exemple, avec le personnage du prince Mychkine), de même que dans certains autres films de Tarkovski (on pense à Domenico dans *Nostalghia*). L'Écrivain et le Professeur n'ont pas d'équivalent direct dans le récit des frères

⁷ Luca Governatori, *Andrei Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2002, p. 61.

⁸ Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ Mentionnons que *Pique-nique au bord du chemin* se déroule sur une période de huit années, compte plusieurs personnages (scientifiques, stalkers et leur famille, gens de la ville, etc.), plusieurs modes de

Strougatski : certains objets et certaines idées qu'on retrouvait dans la nouvelle vont réapparaître pour leur être associés (le pistolet et le flacon d'alcool que l'Écrivain transporte sont de ces objets), mais sans plus. L'existence de la Zone et de la chambre des désirs, qui n'était jamais remise en question dans la nouvelle, devient incertaine, à tel point qu'on finit par se demander si le Stalker n'a pas tout inventé, si tout cela n'est pas, en définitive, qu'un rêve ou une pure fabulation. En fait, c'est sur cette ambivalence que se construit la problématique fondamentale du film : « On ne peut savoir si la Chambre existe ou non et c'est le fond du problème¹¹ ». Le film se situe donc à un tout autre niveau de réflexion que la nouvelle : l'enjeu n'y est plus technologique ou scientifique mais bien éthique et philosophique, engageant une réflexion sur la nécessité de l'espérance dans un monde au bord de la catastrophe.

4.2. La Zone : de l'expédition périlleuse au voyage intérieur.

Paysage d'après la catastrophe, la Zone est une région que plus personne n'habite, où il ne reste que quelques ruines rappelant que l'endroit fût autrefois fréquenté par des êtres humains : voies ferrées rouillées, poteaux et fils électriques cassés, carcasses de voitures, pièces de monnaie et autres reliques, bâtiments désaffectés pourtant encore dotés d'électricité et du téléphone. Suite à de mystérieuses disparitions – ou peut-être pour protéger la stabilité de la société, comme l'avance Tarkovski dans une entrevue¹² –, les autorités ont décidé d'entourer la Zone d'une clôture barbelée et d'en faire garder la frontière par des militaires armés. Des guides, qu'on appelle des stalkers, bra-

narration et présente divers événements entourant les activités de la Zone (l'étude scientifique et la vente des objets extraterrestres, les randonnées de stalkers, leur vie familiale, etc.).

¹¹ Aldo Tassone, « Stalker. Entretien avec Andreï Tarkovski », dans Michel Ciment (dir.), *Dossier Positif-Rivages. Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Positif-Rivages », 1988, p. 127.

vent régulièrement l'interdit pour y conduire quelques individus qui veulent se rendre jusqu'à la chambre des désirs, un endroit au cœur de la Zone où, selon la rumeur, les souhaits de ceux qui en franchissent le seuil se réaliseraient. Lieu de la chute d'une météorite ou de l'atterrissage d'un vaisseau spatial, territoire contaminé prophétisant la « zone » de Tchernobyl¹³, sorte de Goulag inversé, où l'on s'échappe en y entrant, l'origine de la Zone et l'existence de la chambre des désirs demeurent énigmatiques, de même que sa signification : la Zone représente-t-elle le lieu de la liberté, l'espace subversif de la société, la vie, l'inconscient du monde, ou même l'œuvre d'art, dans la mesure où, tout comme celle-ci, elle rend possible une autre forme de compréhension du monde et contient en son centre le lieu du dernier espoir, le lieu de l'utopie?

D'après les rumeurs et selon le Stalker, la Zone est un endroit dangereux. Dès les premiers instants du film, la femme du Stalker, complètement hors d'elle, implore son mari de ne pas se rendre dans la Zone. Même s'il refuse de l'écouter, le Stalker sait que son inquiétude est justifiée et qu'il pourrait ne jamais revenir de son expédition : c'est pourquoi il demande mystérieusement au tenancier du bar, où il rencontre l'Écrivain et le Professeur, de se charger de l'avertir s'il devait ne jamais rentrer. Pour passer de l'autre côté de la clôture qui entoure la Zone, le Stalker, l'Écrivain et le Professeur devront déjouer la vigilance des gardiens et éviter les tirs des militaires qui en protègent l'entrée. À ce moment, le danger qui les guettent est très perceptible. Construit sur le mode de l'évasion et de la poursuite, l'utilisation du procédé du champ – contrechamp,

¹² *Ibid.*, p. 126.

¹³ Dans la nouvelle, la Zone semble attirer de façon irrationnelle les stalkers. Dans le film, cette attirance est encore présente. La fascination incontrôlée pour un espace contaminé a été constatée chez certaines personnes qui ont dû se rendre sur le territoire de Tchernobyl après l'explosion d'un réacteur de la centrale nucléaire, en 1986 : « La zone attire... Je vous le dis. Celui qui y est allé... Il est attiré... ». Cette citation provient du livre de témoignages autour de la catastrophe de Tchernobyl de Svetlana Alexievitch, *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, Éditions J'ai lu, 1997, p. 253.

où l'on nous présente, dans un premier plan, la nervosité des personnages et, dans le plan suivant, sa cause, permet au spectateur de sentir la menace et de la situer par rapport aux protagonistes. Par exemple, dans un plan, on voit la voiture du Stalker et de ses compagnons arriver à un carrefour. Tout à coup, le Stalker se jette par terre et leur ordonne de faire de même et de ne plus bouger. Dans le plan suivant, contrechamp du premier, on voit le visage d'un policier, qui s'attarde un instant mais sans jamais regarder dans leur direction, et qui finit par repartir. Cette fois, les personnages s'en tirent, mais on comprend que l'entrée de la Zone est bien gardée et qu'ils devront être très prudents s'ils veulent rester en vie. Plus tard, ils devront affronter par deux fois les tirs dirigés contre eux des militaires.

Une fois la grille traversée et loin des tirs des mitrailleuses, qui n'osent pas s'aventurer si loin à l'intérieur de la Zone, c'est le calme plat qui frappe les personnages de même que le spectateur : « Quel silence... (*STK*, 233) », s'exclame le Professeur. À ce moment, le péril prend une autre forme : passant de la menace concrètement identifiable et extérieure, il devient plus indéterminé, intérieur. Dans la Zone, rien ne vient jamais les menacer directement. Le danger reste, mais sous forme de traces dans le paysage, d'ambiances d'étrangeté. Les longs plans, les « panoramiques infinis¹⁴ » et le montage, tout en ellipses, créent un effet de désorientation, autant temporel que spatial : on

¹⁴ Le panoramique est un plan dans lequel la caméra se déplace latéralement, horizontalement ou verticalement, habituellement dans le but de dévoiler quelque chose qui se situe dans le hors-champ. Chez Tarkovski, ces panoramiques ne dévoilent souvent rien qu'on attendait, ce qui crée un effet d'ouverture, d'infini, comme l'explique Michel Chion : « Si Tarkovski a beaucoup joué de ce « revelation pan » et de l'attente qui est liée avec cette figure, ce n'est pas pour clore sur un but, un objet qui la stabiliserait. Le « revelation pan » chez lui est infini, on ne peut même pas dire qu'il devient son propre objet, car il est toujours lié à une recherche, une demande (« La Maison où il pleut. Sur l'esthétique de Tarkovski », *Cahiers du cinéma*, Avril 1984, p. 39) ». Le plus remarquable exemple de cette utilisation du « revelation pan » se trouve peut-être dans *Le Sacrifice* : alors qu'Alexandre se rend chez Maria à vélo, la caméra glisse vers la droite, révélant la présence d'une voiture et d'un voile qui flotte au vent, image que l'on n'attendait pas.

ne saurait dire combien de temps a duré leur voyage pas plus que le nombre de kilomètres qu'ils ont parcourus avant d'atteindre leur but. Tarkovski mentionne que « dans *Stalker*, [il] ne voulait pas de rupture de temps entre les plans [...] [que] tout devait apparaître comme si le film n'avait été tourné qu'en un seul plan (*TS*, 179) ». Ce faisant, il n'enferme pas l'intrigue dans un temps et un espace déterminés, mais évoque l'infinité, la transcendance. Comme l'écrit Luca Governatori :

L'amplitude de l'ellipse liée au passage d'un plan à un autre est insaisissable. Quelques secondes, plusieurs minutes ou heures, peut-être plus d'un jour, une semaine... La durée du voyage, si tant est qu'on puisse encore parler de durée, ne se laisse pas quantifier [...] Si les plans larges dominant, aucune vue d'ensemble ne nous permet de saisir l'étendue de la Zone. Les ellipses renforcent l'impossible appréhension d'un espace qui nous échappe¹⁵.

La narration accentue également ces sensations de danger et de désorientation. Le *Stalker*, expliquant le fonctionnement de la Zone et les règles à suivre pour y progresser, rappelle constamment à ses compagnons que, malgré l'apparence de sérénité qui règne autour d'eux, il faut rester sur ses gardes et agir avec prudence. Selon lui, la Zone est remplie de pièges invisibles et de trappes mortelles. Elle est labyrinthique et imprévisible. Il est impossible d'y emprunter deux fois le même chemin ou de revenir sur ses pas, les sentiers auparavant sûrs pouvant devenir subitement impraticables. Dès leur entrée dans la Zone, il renvoie la draisine avec laquelle ils étaient arrivés, sachant qu'elle ne pourra plus leur être utile. Toujours selon le *Stalker*, la ligne droite est rarement le plus court chemin pour se rendre là où l'on veut aller, le détour étant souvent préférable : « Plus la route est longue, moins il y a de risques (*STK*, 238) » dit encore le *Stalker*. Ainsi, malgré que le bâtiment où se trouve la chambre des désirs soit à quelques pas devant eux, le *Stalker* ne veut pas s'y rendre directement. Suivant ses indications, la

progression dans la Zone se fait au rythme du lancer d'un écrou entouré d'un linge blanc qui leur permet de sonder le terrain avant de s'aventurer plus loin. Cette façon de procéder augmente la tension et rappelle sans cesse les risques encourus. Plusieurs fois, le Stalker leur explique que la Zone demande qu'on la respecte et qu'elle punit ceux qui n'agissent pas en conséquence. C'est ainsi qu'il sermonne vertement l'Écrivain après que celui-ci ait tenté d'arracher, sans raison, la branche d'un arbrisseau. Plus tard, il lui interdit de boire et se montre terrorisé lorsqu'il sort une arme à feu de la poche de son manteau. Il craint que de tels affronts choquent la Zone et qu'elle s'en prenne à l'écrivain.

Rapidement cependant, on doute de la réalité des dangers que recèlent la Zone : chacun leur tour, les personnages font fi des mises en garde du Stalker sans qu'aucun des malheurs annoncés ne se produisent. L'Écrivain refuse le détour qu'impose le Stalker et s'avance vers le bâtiment. Il fait subitement demi-tour après avoir entendu une voix étrange lui ordonnant de s'arrêter. Un peu plus loin, le Professeur rebrousse chemin pour aller chercher son sac-à-dos qu'il avait oublié derrière lui. Quelques instants plus tard, ses compagnons le retrouvent sain et sauf en train de déguster tranquillement ses sandwiches. À chaque occasion, le doute persiste quant à savoir ce qui s'est véritablement produit : la voix entendue ne pourrait-elle pas être tout simplement celle de l'Écrivain, trop peureux pour aller de l'avant, trop honteux pour revenir en arrière et se lançant un ordre à lui-même, comme le laisse entendre le Professeur? Ou bien ne serait-elle pas plutôt le cri de la « Zone », un avertissement lancé *in extremis* à l'Écrivain pour l'empêcher de commettre un acte répréhensible, comme le soupçonne le Stalker? De la même façon, quand le Professeur laisse ses compagnons pour aller chercher son sac-à-

¹⁵ Luca Governatori, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée, op. cit.*, p. 35.

dos, a-t-il simplement réussi à les devancer, ou bien l'Écrivain et le Stalker ont-ils tourné en rond pour revenir à leur point de départ? On ne le saura jamais.

En définitive, c'est l'existence même de la Zone et de la chambre des désirs qui finit par être remise en question. L'Écrivain accuse le Stalker d'avoir tout inventé dans le but de leur soutirer quelques dollars. En entrevue, Tarkovski affirme que la possibilité que le Stalker ait tout imaginé est une hypothèse de travail qu'il a gardé en tête tout au long du tournage : « Nous avons même le projet d'une variante finale où l'on dirait au spectateur que le Stalker a tout inventé, et qu'il est désespéré parce que les gens ne le croient pas¹⁶ ». Bien évidemment, le Stalker n'aurait pas fomenté une telle supercherie pour gagner de l'argent, mais plutôt pour confronter l'Écrivain et le Professeur à l'idée d'espérance : « On m'a très souvent demandé, dit Tarkovski, ce que représentait cette Zone. Il n'y a qu'une seule réponse à donner : la Zone n'existe pas. C'est le Stalker lui-même qui a inventé sa Zone. Il l'a créée pour pouvoir y emmener quelques personnes très malheureuses, et leur imposer l'idée d'un espoir¹⁷ ».

En fait, à mesure que les personnages s'enfoncent dans la Zone, on comprend que les pièges dont ils doivent se méfier sont moins reliés à des phénomènes physiques inexplicables, bien que réels, qu'à leur état psychologique : « Nos humeurs, nos pensées, nos sentiments, toutes nos émotions, provoquent ici des changements que nous ne sommes pas en mesure de concevoir. [La Zone] est à chaque instant telle que nous la modelons avec notre conscience. [...] Tout ce qui se produit ici ne dépend pas de la Zone, mais de nous (*STK*, 240-241) », explique le Stalker. D'une expédition périlleuse, la traversée de la Zone se transforme en voyage intérieur, confronte les protagonistes à leurs

¹⁶ Aldo Tassone, « Entretien avec Andreï Tarkovski », dans Gilles Ciment (dir.), *Dossier Positif-Rivages : Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 129.

contradictions, à leurs désirs les plus profonds et aux raisons qui les ont motivées à s'engager dans une telle aventure. L'interrogation ne s'arrête plus à la question de savoir si la zone et la chambre des désirs existent ou non. Cela finit par ne plus être important, dans la mesure où l'enjeu du film est moins de prouver ou de récuser l'existence d'un tel endroit, de toutes façons fort improbable, que de faire naître une réflexion sur la nécessité de l'espérance dans un monde cynique et désenchanté. Ainsi, ce que désire le Stalker, ce n'est finalement pas que ses camarades entrent à tout prix dans la chambre, mais qu'ils soient capables de plonger à l'intérieur d'eux-mêmes, d'affronter leurs peurs, leurs souffrances et leurs idéaux. Comme l'écrivent Kovács et Szilágyi : « Ils [les personnages] ont compris que le miracle, c'est la capacité de retrouver la foi, qui s'accomplit à l'intérieur de chacun¹⁸ ».

4.3. Les personnages.

Dans le film, l'action gravite principalement autour de trois personnages : un écrivain, un scientifique et un stalker. Au moment de leur rencontre, dans un bar miteux aux abords de la Zone, le Stalker refuse qu'ils se présentent par leur vrai nom et leur assigne un surnom correspondant à leur profession, c'est-à-dire à la vision du monde particulière qu'ils représentent : le monde de la pensée scientifique et rationnelle pour le Professeur, le monde culturel et artistique pour l'Écrivain et le monde du spirituel et de la croyance pour le Stalker. Comme l'écrivent Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel : « Ce qui définit le personnage, ce n'est pas simplement son caractère ou sa psychologie, c'est principalement son activité professionnelle, entendue non pas comme l'indice

¹⁷ Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1989, p. 110.

¹⁸ Balint Andras Kovacs et Akos Szilagy, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 137.

d'une position sociale, mais surtout comme le symbole d'un système de valeurs, d'une manière de se situer dans le monde¹⁹ ». Dans le contexte qui nous intéresse, ils représentent trois façons d'entretenir un rapport avec l'espérance, que leur contact avec la Zone et la Chambre des désirs viennent définir : le pôle de la raison scientifique, le pôle du cynisme artistique et celui de la spiritualité.

4.3.1. Le Professeur.

Le Professeur est le représentant du monde scientifique et rationnel. C'est un être pragmatique et ponctuel. L'Écrivain le surnomme « Einstein ». Il est responsable de l'organisation matérielle de l'expédition (il s'est occupé de la voiture et du bidon d'essence qui se trouve près de la draisine et il transporte un sac-à-dos qui contient des sandwiches et de l'eau). Il est également très bien informé sur les légendes qui entourent la Zone et ses stalkers. Grâce à lui, on apprend comment la Zone est apparue – probablement à la suite de l'écrasement d'une météorite dans la région –, pourquoi les autorités ont décidé de la clôturer et de la faire garder par des militaires armés et comment la légende de la chambre des désirs s'est propagée :

Il y a environ vingt-cinq ans, une météorite se serait abattue ici, réduisant le village en cendres... On a recherché cette météorite et, bien entendu, on n'a rien trouvé... Pour commencer, on a posé des fils barbelés, pour que les curieux ne s'y aventurent pas. Et puis un jour une rumeur a couru, selon laquelle il existait quelque part dans la Zone un endroit où tous les désirs était exaucés... Naturellement, il fut aussitôt décidé de défendre étroitement l'accès à la Zone... Sait-on jamais quels désirs peuvent venir à la tête des gens!... (STK, 235)

¹⁹ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, « La Quête de la foi ou le dernier souffle de l'esprit », dans Michel Estève (présentation de), *Andrei Tarkovski*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », 1983, p. 76.

Quand on l'interroge pour connaître les raisons qui le poussent à se rendre jusqu'à la chambre des désirs, le Professeur répond énigmatiquement : « Je suis quand même physicien, vous savez (*STK*, 228) », laissant entendre que la seule raison de sa présence dans la Zone s'explique par la plus banale des curiosités scientifiques. Tout au long du voyage, il se soumet sans poser de questions aux ordres du Stalker, comme un élève obéissant. L'Écrivain se moque de son ambition qui le pousse à vouloir comprendre un phénomène aussi surnaturel que la Zone, alors que personne n'est jamais arrivé à en percer le mystère :

À l'institut, nous sommes mal vus, on refuse de nous accorder des moyens pour une expédition, alors allons-y! nous bourrons notre sac à dos de tout un tas de manomètres et merdomètres, nous pénétrons illégalement dans la Zone et nous contrôlons par l'algèbre tous les miracles qui s'y produisent... Personne sur Terre ne pige quoi que ce soit à la Zone, et voici notre Professeur qui s'avance tout de blanc vêtu et qui déclare : *Mane, thecel, pharès...* Tout le monde reste bouche bée, puis se met à hurler en chœur : "Qu'on lui donne le prix Nobel, qu'on lui donne le prix Nobel!" (*STK*, 247)

Une seule fois le Professeur déroge aux conseils du Stalker et retourne chercher son sac-à-dos qu'il avait laissé derrière. On comprendra rapidement pourquoi il s'est permis une telle folie. En effet, la véritable raison qui l'a poussé à suivre le Stalker dans cette aventure est plus intéressée qu'il ne l'avait affirmé au départ : l'objectif du Professeur est de détruire la chambre des désirs. Dans son sac-à-dos, il transporte une bombe atomique qu'il veut faire sauter pour empêcher que la chambre des désirs soit prise d'assaut par des gens sans scrupules, imbus de pouvoir et rêvant de refaire le monde :

Mais vous imaginez ce qui arrivera quand tout le monde croira à l'existence de cette chambre? Quand ils se précipiteront tous ici? Ce n'est qu'une question de temps, savez-vous! Si ce n'est pas aujourd'hui, ce sera demain... et pas par dizaine, par milliers! Tous ces empereurs avortés, ces grands inquisiteurs, ces fùhrers, tous grands bienfaiteurs du genre humain! Ils accourront non en quête de fortune ou d'inspiration, mais pour refaire le monde!... (*STK*, 259)

Pour le Professeur, la chambre représente un danger énorme car elle risque de tomber entre les mains de personnes malveillantes, ou tout simplement éprises de grands idéaux. La chambre et les possibilités qu'elle offre l'effraie, voilà pourquoi il juge qu'il serait plus prudent de la détruire. L'Écrivain conteste cette interprétation du Professeur. Il croit que le commun des mortels n'est pas intéressé par de tels considérations : « Un individu ne peut pas nourrir une haine ou un amour tels qu'ils s'étendent à l'humanité entière! Désirer de l'argent, une gonzesse, à la rigueur une vengeance – puisse mon chef passer sous une voiture –, passe encore, mais le pouvoir sur le monde! Une société juste! Le royaume de Dieu sur la terre! (STK, 259) ». Pour sa part, le Stalker ne comprend pas que le Professeur puisse vouloir détruire l'espoir : « C'est l'unique endroit, comprenez-vous, où l'on peut encore venir quand on n'a plus rien à espérer... Vous y êtes bien venus, vous!... Pourquoi voudriez-vous anéantir... la foi!... (STK, 262) ». Le Professeur finira par renoncer à son projet et démantèlera sa bombe en demandant à ses compagnons, un peu dépassé par la tournure des événements : « Alors, je n'y comprends plus rien. Qui a besoin en ce cas de venir ici?... (STK, 264) ». Même dans ce constat final, le Professeur reste prisonnier de son esprit pragmatique, de sa volonté de vouloir tout comprendre et de ne pas laisser de place à l'irrationnel.

4.3.2. L'Écrivain.

La première fois que l'Écrivain apparaît à l'écran, il est en train de converser sur l'ennui du monde avec une jeune femme, une bouteille d'alcool à la main et l'air défraîchi comme s'il avait passé la nuit à faire la fête. Il déplore le fait que dans le monde d'aujourd'hui, les phénomènes inexplicables n'aient plus leur place, soumis qu'ils sont à

des règles mathématiques et à des explications rationnelles. On l'imagine très bien reprendre à son compte ce vers de Mallarmé : « La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres²⁰ ». L'Écrivain est nostalgique d'une période ancienne où « chaque maison était habitée par un génie familier et chaque église par Dieu (*STK*, 225) ». Même l'art a perdu pour lui son caractère de mystère. Il méprise l'institution artistique et ses spécialistes, qui sont incapables de distinguer un vase antique d'un objet trivial posé là par un plaisantin, comme il le raconte à ses deux compagnons :

Mais tenez, voilà un vase antique qui trône au musée. Autrefois, on y jetait les restes après manger, mais aujourd'hui il suscite l'admiration générale par la sobriété du motif et le caractère incomparable de la forme, et tout le monde autour pousse des ho! et des ha! Et puis brusquement on découvre qu'il n'a absolument rien d'antique et qu'il a été refourgué aux archéologues par un petit plaisantin... histoire de rigoler... Les cris d'extase, si étrange qu'il puisse paraître, s'éteignent... Des connaisseurs... (*STK*, 227)

C'est à peine s'il arrive à croire en l'existence de la Zone et de la chambre des désirs. Tout au long du périple, l'Écrivain se moque des règles strictes du Stalker et rejette toutes ses mises en garde. Il marche de façon nonchalante, comme s'il marchait dans un parc quelconque qu'il a trop fréquenté pour continuer à lui prêter attention. Il sifflote et arrache au passage un arbrisseau, ce qui déclenche la colère du Stalker. Il s'avance vers le bâtiment où se trouve la chambre des désirs, malgré ses avertissements. Il finira même par l'accuser d'être un charlatan qui ne veut qu'escroquer de pauvres misérables qui ont eu la faiblesse d'esprit de croire en quelque chose d'aussi peu plausible qu'une chambre dans laquelle tous nos vœux peuvent se réaliser. Il croit que le Stalker le déteste et qu'il cherche à l'humilier.

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Brise marine », dans *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1945, p. 40.

Pourquoi alors l'Écrivain a-t-il décidé d'entreprendre ce dangereux voyage, s'il n'y croit pas vraiment? Peut-être, comme l'écrit Tarkovski, « que l'Écrivain s'en va vers la Zone pour y trouver l'inconnu, en être étonné, émerveillé (*TS*, 182) ». Au début du film, quand le Professeur lui demande pourquoi il veut se rendre jusqu'à la chambre des désirs, il affirme vouloir s'y rendre pour demander l'inspiration. Il se sent vidé, il n'arrive plus à écrire, ou plutôt il n'arrive plus à être lui-même en écrivant. C'est un écrivain à succès, il écrit pour les autres, pour ses lecteurs. En ce sens, l'Écrivain ressemble à ces parvenus du monde artistique que Tarkovski vilipende si vertement dans son *Journal*²¹. Il est rendu au point où il ne semble même plus capable de croire en la nécessité de l'écriture : « D'une manière générale, ça ne vaut pas la peine d'écrire. Sur aucun sujet (*STK*, 227) », lance-t-il en boutade au Professeur. Tout de même, il continue de croire en la grandeur de l'art désintéressé, de l'art qui vise la vérité et l'absolu. Il oppose ainsi le pragmatisme de la science à la création artistique véritable :

En tous cas, dit-il au Professeur, toute votre technologie, tous ces hauts fourneaux, ces rouages, cette agitation forcenée – pour travailler moins et bouffer davantage –, ce ne sont jamais que béquilles et prothèses. Mais l'humanité, elle, existe pour créer des œuvres d'art. De grandes illusions! Des images! De la vérité absolue!... Au moins est-ce désintéressé, à la différence de toutes les autres actions humaines... (*STK*, 249)

Pourtant, il se rend compte qu'il est contradictoire de vouloir être un génie quand le génie d'un écrivain provient justement du travail et des tourments qui poussent l'être humain à créer des œuvres d'art : « Si je sais que je suis un génie, pourquoi dès lors devrais-je écrire? Quel besoin? (*STK*, 249) » dit-il au Professeur. Au seuil de la chambre

²¹ Par exemple, Tarkovski écrit, à propos de Vadim Iousov : « [Il] a toujours eu tendance à tenir pour très importantes les réussites professionnelles. C'est un plébéien, et il déteste tout ce qui est original et inédit. Ou plutôt, c'est un envieux. Chose étrange, il exprime très bien par ses sentiments l'attitude de la masse à

des désirs, l'Écrivain décide finalement de ne pas y entrer. Pour lui, la légende de Porcupine, cet autre stalker qui y est entré pour demander la résurrection de son frère et qui a plutôt découvert, une fois de retour chez lui, qu'il était devenu immensément riche, est la preuve que ce ne sont pas les souhaits que l'on prononcera dans la chambre qui seront exaucés, mais nos désirs les plus profonds. Il ne se sent pas le courage d'affronter les siens. Il comprend qu'il est difficile de savoir toujours exactement ce que l'on désire, de même que les désirs, une fois réalisés, perdent souvent de leur charme :

Et puis comment pourrais-je savoir ou même nommer ce que je désire? Ou être bien certain de ne pas vouloir ce que je ne désire pas? Ce sont des trucs insaisissables, il suffit de leur donner un nom pour que leur sens s'estompe, s'évapore, se désagrège. Comme une méduse au soleil. Ma conscience voudrait voir le végétarisme triompher dans le monde entier, mais mon subconscient se languit d'un quartier de bonne viande. Mais qu'est-ce que je veux, moi? Moi?! (STK, 230).

Après avoir jeté un dernier coup d'œil vers la chambre, il s'assoit par terre aux côtés du Stalker et passe son bras autour de ses épaules, comme pour le réconforter. À ce moment, la caméra prend place à l'intérieur de la chambre même, offrant un point de vue qui rappelle la finale de *Solaris*, où la caméra, placée bien haut dans le ciel de *Solaris*, nous montrait Kris Kelvin en compagnie de son père, devant la datcha familiale.

4.3.3. Le Stalker.

De tous les personnages du film, le Stalker est celui qui plaît le plus à Tarkovski, celui dont il se sent le plus proche : « Il est la meilleure partie de moi-même, celle, aussi, qui est la moins réelle²² », explique-t-il en entrevue. Le Stalker a pour tâche de guider

l'égard des intellectuels. Il a une haine de classe pour les gens doués et créatifs, qui ont une identité et une parole singulière. Imbu de lui-même, lorsqu'il a compris qu'il n'était pas le premier, il a enragé (J, 82) ».

²² Aldo Tassone, « Entretien avec Andreï Tarkovski », dans Gilles Ciment (dir.), *Dossier Positif-Rivages : Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 129.

l'Écrivain et le Professeur jusqu'à la chambre des désirs. Comme le mentionne le Professeur, être un stalker n'est pas une profession comme les autres : c'est plutôt une vocation. Le Stalker entretient un rapport très intense et presque charnel avec la Zone : la première chose qu'il fait en y arrivant est de se retirer du groupe pour aller s'étendre dans l'herbe haute et humer l'air ambiant. Plus tard, lors de la pause, alors que l'Écrivain et le Professeur se couchent précautionneusement sur le sol rocailleux, il s'étend directement contre le sol humide. La Zone est le seul endroit sur Terre où il se sent libre, c'est pourquoi il n'a pas peur des risques qu'il court en s'y rendant. Il le dit à sa femme juste avant son départ, quand elle lui rappelle qu'il pourrait encore se retrouver en prison s'il tente d'y retourner : « Mais je suis partout en prison (*STK*, 224) » lui répond-il. Derrière son allure délabrée et son air maladif (il a le teint pâle et une mèche de cheveux blancs), il est en quelque sorte le prêtre de la Zone. Il en connaît tous les méandres et les caprices et il sait ce qu'il faut faire et ne pas faire pour atteindre la chambre. Son rôle est de veiller à ce que ses compagnons de voyage aient la disposition d'esprit adéquate pour ne pas se faire piéger et tuer par la Zone.

D'après le Stalker, la Zone et la chambre des désirs ont été créées pour rendre l'humanité heureuse. Ils représentent pour lui le lieu du dernier espoir, l'endroit où l'on vient quand on est complètement désespéré. Arrivé au seuil de la chambre, il explique à ses compagnons que le plus important est de croire. Lorsque le Professeur sort une bombe de son sac-à-dos, avec laquelle il compte détruire la chambre, le Stalker en est complètement atterré. Il se jette violemment sur lui et tente de la lui arracher des mains. Il ne comprend pas qu'il veuille détruire la chambre et, par la même occasion, l'espoir tout entier. De retour chez lui, le Stalker, complètement démoli et épuisé, dit à sa femme que plus personne aujourd'hui ne veut croire, que tous ont perdu le sens de l'espérance

et que tout ce que les gens veulent, de nos jours, c'est obtenir leur juste part du gâteau. Il se sent inutile et tous ses efforts ne servent à rien face à cette situation. Il finit par s'endormir, ou peut-être meurt-il. Sa femme prend alors la parole, en s'adressant directement à la caméra (dans le scénario, elle s'entretenait avec le Professeur et l'Écrivain, dans le bar où elle était venue chercher le Stalker). Elle raconte l'histoire de leur relation. En terminant son monologue, elle dit qu'elle savait que la vie ne serait pas facile aux côtés d'un tel homme, mais qu'elle l'a préférée à n'importe quelle autre. Elle soutient que la vie ne serait pas mieux sans moments de tristesse et de chagrin, car, dans ce cas, il n'y aurait jamais de bonheur ni de joie, et ainsi aucune possibilité d'espérer. Aux yeux de Tarkovski, l'amour et la dévotion de cette femme, qui a dû endurer d'insupportables douleurs (sa crise d'hystérie au début du film en est une image frappante) mais qui continue malgré tout à aimer, est le « dernier miracle qui peut s'opposer à l'incroyance, au cynisme, au vide intérieur du monde moderne dont l'Écrivain et le Savant sont eux-mêmes les victimes (*TS*, 181) ».

4.4. La chambre des désirs.

La chambre des désirs est l'endroit où les souhaits les plus profonds se réalisent. Lieu utopique par excellence, c'est là où l'utopie pourrait devenir réalité, mais c'est aussi là où elle pourrait ne jamais se concrétiser. La montrant sous la forme d'un espace vide plutôt que d'un objet tangible, comme c'était le cas dans la nouvelle, Tarkovski évite ainsi de donner un caractère trop fantastique à l'endroit. Ce déplacement marque également une transformation du paradigme de la Chambre : dans le film, ce qui compte est moins la chambre en tant que telle, c'est-à-dire son existence matérielle et la réalité des pouvoirs qu'elle possède, que la figure d'espérance qu'elle représente. En effet, le

plus important n'y est pas la réalisation concrète des désirs mais le rapport que les personnages entretiennent avec l'espérance, la croyance, l'utopie. Ainsi, ce qui désespère le Stalker, ce n'est pas que le Professeur veuille détruire la Chambre, c'est plutôt qu'il puisse, par son geste insensé, détruire le dernier endroit où il soit encore possible d'espérer, donc détruire la possibilité même du possible.

Finalement, aucun des personnages n'entre dans la Chambre. Le Professeur ne comprend plus la raison qu'il l'a mené si loin; l'Écrivain a peur d'affronter ses souhaits les plus profonds, de même qu'il réalise que c'est dans la souffrance et non dans la certitude qu'on devient un véritable artiste. Le Stalker, pour sa part, n'y entre pas, probablement parce qu'il sait que la Chambre n'existe pas. Son objectif n'a d'ailleurs jamais été d'y entrer, mais de faire comprendre à ses compagnons l'importance de l'espérance. Même s'il croit que son enseignement n'a pas été entendu, le Professeur et l'Écrivain semblent avoir compris que l'important n'est pas la réalisation des désirs mais dans la capacité d'espérer. La véritable espérance se situe ainsi non pas dans l'utopie réalisée, mais dans l'attention aux choses qui demande une présence et une remise en question constantes, la poursuite, jamais terminée, de la quête, qui se soldera probablement par un échec, mais qui permet à l'être humain de continuer à vivre.

qu'il explique à Victor, un ami de la famille et médecin de sa profession, lorsqu'il le questionne à ce sujet. Alexandre semble heureux et apprécié de son entourage : en ce jour d'anniversaire, Otto, le facteur, lui apporte un télégramme de vieux amis avec qui celui-ci a joué dans *Richard III* et *L'Idiot* et qui se permettent de le taquiner en se remémorant leurs aventures passées, ce qui le ravit.

Cependant, ce bonheur cache certains malaises : Adélaïde ne pardonne pas à Alexandre d'avoir abandonné le théâtre, Victor vient d'accepter une clinique en Australie pour s'éloigner d'eux et Martha est exaspérée par l'attitude contrôlante de sa mère. Alexandre lui-même porte un regard incisif sur l'état du monde dans lequel il vit : à ses yeux, la civilisation actuelle, construite sur la force, le pouvoir, la peur et la dépendance, est malade, et il est déjà trop tard pour la guérir de ses tares. Tenant un discours qui reprend presque mot pour mot certaines prises de position de Tarkovski, Alexandre affirme qu'un déséquilibre malsain s'est installé entre le matériel et le spirituel et que le développement de la science et des techniques, s'il a augmenté le niveau de confort des êtres humains, a aussi trop souvent servi d'instruments de pouvoir et de violence : « We are like savages! We use the microscope like cudgel! No that's wrong... savages are more spiritual than we! As soon as we make a scientific breakthrough we put it to use in the service of evil (*SAC*) », dit-il à son fils.

Soudainement, des avions à réaction passent au-dessus de la maison : une guerre s'annonce, ce qui exacerbe davantage les tensions entre les personnages. Devant l'imminence de la catastrophe qui pourrait détruire sa famille et le monde entier, Alexandre adresse une prière à Dieu, auquel il ne croyait prétendument pas. Il lui promet de détruire sa maison, d'abandonner son fils et de faire vœu de silence si tout pouvait redevenir comme avant. Quelques instants plus tard, Otto entre dans son bureau et lui

parle des pouvoirs particuliers de sa servante, Maria. Selon lui, si Alexandre veut vraiment que ce cauchemar prenne fin, il n'a qu'à aller passer la nuit avec Maria et souhaiter qu'il cesse. Suivant les conseils d'Otto, Alexandre se rend chez Maria et couche avec elle. Le lendemain matin, il se réveille et tout est revenu à la normale : l'électricité fonctionne, de même que le téléphone. Personne ne semble se souvenir de la menace qui planait sur leur tête quelques heures auparavant. Alexandre en conclut que sa prière a été exaucée, que le miracle a eu lieu. Il exécute donc sa promesse : il met le feu à sa maison et se tait à jamais. Une ambulance arrive et l'emmène, pendant que Petit Garçon arrose l'arbre qu'ils avaient planté ensemble au début du film.

Tourné dans le nord de la Suède, au Gotland, et financé par l'Institut du film suédois, le scénario original du film s'intitulait *La Sorcière* et racontait l'histoire d'un homme atteint du cancer qui, après avoir passé la nuit avec une femme ayant des pouvoirs surnaturels, guérissait miraculeusement et connaissait par la suite une renaissance spirituelle. Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski écrit à propos du *Sacrifice* : « 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 (*TS*, 199) ». C'est pendant le tournage de *Nostalghia* que l'idée d'ajouter l'élément de la menace d'une guerre nucléaire à la trame narrative du film serait apparue : dans *Nostalghia*, Domenico enferme sa famille dans la maison familiale pendant sept ans, craignant la guerre nucléaire. Les scènes de catastrophes du *Sacrifice* rappellent, par l'utilisation du noir et blanc entre autres, la séquence de la libération de la famille de Domenico et les paroles prononcées par son garçon, qui ne comprend pas ce qui arrive : « Is this the end of the world? (*N*) ». La légende de l'arbre mort, qui renaît grâce aux attentions d'un jeune moine et qui deviendra un des éléments

les plus importants du film, n'apparaît pas dans la première ébauche du scénario. Tarkovski cite cette légende dans son *Journal* le 5 mars 1982, qui provient des *Sentences des pères du désert* (J, 295-296), recueils d'apophtegmes de moines qui s'installèrent dans les déserts d'Égypte, de Palestine et de Syrie à partir du IV^e siècle.

5.1. Oscillations entre le rêve et la réalité : montage visuel et montage sonore.

Tout comme dans *Stalker*, où le spectateur était amené à remettre en doute l'existence de la Zone et de la chambre des désirs, *Le Sacrifice* oscille constamment entre l'espace du rêve et celui de la réalité. Vlada Petric résume bien ce phénomène : « The viewer feels that something is “wrong” with the way things appear on the screen, but is incapable of detecting sufficient “proof” to discredit presented events on the basis of everyday logic² ». Ainsi, le spectateur s'interroge sur la réalité du miracle qui se produit et est amené à le remettre en question, suivant l'hypothèse que tout pourrait n'être qu'un rêve. Pourtant, le film est construit de façon telle que celui-ci ne peut jamais complètement faire la part des choses entre ce qui est rêvé et ce qui est réel. En fait, c'est dans l'entre-deux du rêve et de la réalité que se situe le film, non pas par recherche de l'incohérence, mais plutôt parce que cela permet au cinéaste d'établir une autre relation avec le spectateur : « The cognitive ambiguity of Tarkovsky's shots is meant to shift the viewer's attention from the representational to the transcendental meaning of the recorded event, even when the film does not deal explicitly with dream content³ ».

Dans cette ambiguïté, qui serait constitutive du film, transparait le discours de Tarkovski sur la signification profonde du *Sacrifice*. Pour lui, chaque spectateur doit être

² Vlada Petric, « Tarkovsky's Dream Imagery », *Film Quarterly*, Winter 1989-1990, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 33.

en mesure de résoudre par lui-même les contradictions du film et d'interpréter de façon personnelle les événements qui se déroulent à l'écran. Suivant cette logique, il affirme qu'il est « tout à fait d'accord avec n'importe laquelle des interprétations faites par les spectateurs (*TS*, 205) ». Il laisse entendre qu'elles peuvent coexister sans que ça ne soit problématique pour la compréhension générale du film :

Les personnes religieuses pourront voir, dans son comportement après la prière, la réponse de Dieu à la question que l'homme vient de lui adresser : qu'est-il nécessaire de faire pour éviter une catastrophe atomique? Se tourner vers Dieu. Celles intéressées par le surnaturel pourront trouver dans la scène avec la sorcière, Marie, la clef et l'explication de tout. 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 nucléaire (*TS*, 206).

Cette confusion entre le rêve et la réalité, si elle rend la compréhension de l'intrigue parfois ardue, est courante dans le cinéma de Tarkovski. Ingmar Bergman y voyait même la marque de son génie : « Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien, d'ailleurs, que pourrait-il expliquer?⁴ » De *L'Enfance d'Ivan* au *Sacrifice*, en passant par *Miroir* et *Stalker*, ses films explorent régulièrement ce mince espace qui sépare le rêve et la réalité : on pense par exemple à une séquence de *Nostalghia*, où Gorchakov, bercé par le bruit monocorde de la pluie et sur le point de s'endormir, flatte doucement le berger allemand de ses rêves nostalgiques entré subrepticement dans la pièce. Dans un même plan, on assiste ici au passage de l'état de veille au sommeil de Gorchakov. Un plan semblable se trouve dans *Le Sacrifice*, mais cette fois ce sont d'abord les images du rêve d'Alexandre (Martha qui chasse des poules dans la maison) qui sont associées au moment de son réveil, Adélaïde servant de pivot au passage d'un état à l'autre, tout cela se déployant, encore une fois, à

l'intérieur d'un même plan-séquence.

Comment le concret et l'onirique interagissent-ils dans *Le Sacrifice*? Notons d'abord que trois séquences peuvent être clairement identifiées comme appartenant au monde du rêve ou de l'hallucination dans le film. Ils présentent tous la caractéristique d'être filmés en noir et blanc, un procédé souvent utilisé au cinéma pour délimiter l'espace onirique : il s'agit de la première vision de la catastrophe, qui se situe après la collision entre Petit Garçon et Alexandre, au début du film; du rêve d'Alexandre, qui se produit après la prière qu'il adresse à Dieu; et finalement, de la deuxième vision de la catastrophe, qui apparaît à la suite de la scène de lévitation marquant le moment où Alexandre couche avec Maria. Toutes les autres séquences du film sont en couleurs (même si certaines sont parfois si sombres qu'elles donnent l'impression d'être en noir et blanc) et appartiennent soit au monde réel (par exemple la séquence d'ouverture du film, où l'on voit Alexandre planter un arbre avec son fils ou encore celle où Alexandre brûle sa maison), soit demeurent intrinsèquement ambiguës, c'est-à-dire qu'il est impossible de déterminer avec exactitude à quel univers elles se rapportent : c'est le cas, par exemple, de la visite d'Otto à Alexandre, où il est impossible de déterminer si ce dernier rêvait toujours ou si Otto lui a effectivement rendu visite. Comme l'écrit Pascal Bonitzer :

Tarkovski joue à fond de la plasticité ontologique, pourrait-on dire, de l'image cinématographique. Elle n'est ni vraie ni fausse, elle entraîne dans une autre dimension, elle fait surgir dans d'étranges échos, des musiques venues d'ailleurs, des reflets troubles, des images virtuelles dont l'image réelle s'est perdue, une profondeur sans repères⁵.

⁴ Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 102.

⁵ Pascal Bonitzer, « Andreï Tarkovski : *Le Sacrifice*. L'idée principale », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, p. 13.

5.1.1. Le passage des avions à réaction.

Dans le film, le déclenchement de la guerre est marquée par le passage d'avions à réaction au-dessus de la maison familiale. Les personnages perçoivent une vibration et un son assourdissant : des verres s'entrechoquent, une carafe de lait s'écrase au sol. Julia et Martha courent dans tous les sens, manifestant de l'énervement et de la peur. Peu de temps après, on voit toute la famille (sauf Alexandre) assise autour de la table de la salle à manger, complètement atterrée, écoutant le discours télévisé d'un homme politique qui exhorte au calme la population du pays. Plus tard, d'autres signes viendront confirmer le péril : le téléphone est en panne et il n'y a plus d'électricité. Aussi, Victor discute ouvertement avec Adélaïde de la situation : il se demande s'ils ne devraient pas penser à s'en aller plus au nord, malgré les instructions des autorités.

Dans la séquence suivant celle du passage des avions, on découvre Alexandre à l'extérieur de la maison (il s'était éclipsé un peu avant et était parti à la recherche de Petit Garçon). Il se penche pour regarder un modèle réduit de sa demeure. Maria, qui se trouve non loin de là, lui apprend que la maquette est l'œuvre de son fils, qui voulait la lui offrir pour son anniversaire. Étrangement, Alexandre ne semble pas avoir entendu le vacarme des avions, pas plus que Maria d'ailleurs. Pourtant, à première vue, cette séquence semble s'inscrire dans la continuité du passage des avions. Ce n'est que lorsque Alexandre retourne à l'intérieur et qu'il trouve tout le monde devant le poste de télévision qu'il comprend la gravité de la situation. Il dira alors mystérieusement : « I've waited for this all my life (*SAC*) », avant de ressortir et de monter dans son bureau, où il adressera sa prière à Dieu.

On distingue à nouveau le bruit du passage des avions, toujours sans les voir (ce qui rappelle le passage du train dans *Stalker*, qu'on entend mais qu'on ne voit pas), à

deux autres reprises dans le film. Dans un premier temps, la réalité du bruit est ambiguë, car elle est associée à l'univers du rêve : le moment de l'apparition du son correspond au moment de transition entre le rêve d'Alexandre et son réveil. On se demande alors si des avions sont vraiment passés ou si ce n'était qu'un élément de son rêve dans lequel le passage des avions est justement venu soulever la poussière du sol et a fait claquer la porte emmurée d'une maison. On entendra encore le vacarme des avions juste avant qu'Alexandre ne couche avec Maria. Tout comme dans la scène à l'extérieur de la maison, ceux-ci semblent, cette fois encore, ne rien entendre.

La description de la séquence du passage des avions et de la scène à l'extérieur de la maison, qui se suivent dans le film et semblent continues dans le temps, permet de souligner l'incongruité de la situation : des avions passent au-dessus de la maison, mais Alexandre, qui est à l'extérieur au même moment, ne les entend et ne les voit pas. Ceci donne l'impression que cette séquence n'appartient pas à la réalité ou encore qu'elle ne s'inscrit pas dans la même structure temporelle que la séquence précédente. À ce moment, la présence de la maison en modèle réduit accentue également l'étrangeté de la scène. De même, le retour du même bruit, d'abord incorporé au rêve d'Alexandre et par la suite ignoré à nouveau par les protagonistes, a pour effet de rendre sa première manifestation, qui semblait au départ tout à fait crédible, de plus en plus irréaliste. Ainsi, grâce à la récurrence du bruit des avions et son association à des scènes tirées de la réalité et d'autres scènes plus ambiguës ou carrément oniriques, une faille s'installe dans le réel : un événement, à prime abord présenté comme étant concret, se transforme pour devenir fabulation, tout en gardant son caractère manifeste : car malgré tout, on ne peut jamais totalement nier l'existence du bruit entendu mais on ne peut pas non plus l'associer sans

l'ombre d'un doute à un univers ou à un autre⁶.

5.1.2. Le chant de la bergère.

L'utilisation du chant de la bergère, qui revient à plusieurs reprises dans le film, augmente l'ambiguïté entre le rêve et la réalité. On entend pour la première fois le chant de la bergère lorsque Alexandre et Petit Garçon sont assis dans le boisé, plus précisément au moment où Petit Garçon s'éloigne pour aller ramper dans les herbes hautes. Peu de temps après, Alexandre se rend compte de la disparition de son fils, il se lève et l'appelle. Celui-ci lui saute dans le dos, l'effrayant à tel point qu'il en perd connaissance. La séquence suivante présente la première vision de la catastrophe : en noir et blanc, on voit la rue d'une ville abandonnée, encombrée de débris : journaux éparpillés, chaises brisées, voiture renversée, eaux ruisselantes. On continue d'entendre le chant de la bergère pendant toute la séquence. Celui-ci se fait encore entendre après la prière adressée à Dieu par Alexandre, alors qu'il s'étend, épuisé, sur un divan. Le chant se poursuit pendant la séquence suivante, qui correspond au rêve d'Alexandre. On l'entendra à nouveau lors de la visite d'Otto qui survient immédiatement après cette séquence. À ce moment, les personnages prennent conscience du son et s'interrogent sur sa provenance. Alors qu'il est en chemin pour se rendre chez Maria, Alexandre distingue le chant, ce qui lui fait d'abord rebrousser chemin, mais il reprend la direction de la maison de Maria lorsqu'il l'entend à nouveau. Le chant revient lorsqu'il couche avec Maria, où il se mélange au son de la flûte japonaise et se poursuit jusqu'au moment où il se réveille, dans son

⁶ Comme l'écrit Gilles Deleuze : « Ce qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun héautonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou un « irrationnel » qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. C'est une résistance issue de l'écroulement du schème sensori-moteur, et qui sépare l'image visuelle et

bureau.

5.1.3. La flûte japonaise.

Tout comme le chant de la bergère, la flûte japonaise vient marquer la confusion entre le rêve et la réalité : on sait, pour l'avoir entendue auparavant, que cette musique provient du magnétophone d'Alexandre : elle joue pour la première fois lorsque Alexandre rencontre Maria à l'extérieur de sa maison, juste après le passage des avions. Quand il rentre dans la maison, on le voit éteindre le magnétophone et la musique cesse. Elle revient, mélangée au chant de la bergère, lors de la scène de lévitation, qui représente l'acte d'amour entre Alexandre et Maria. Au matin, lorsqu'il se réveille et sans qu'on l'ait vu revenir à la maison, il éteint de nouveau le magnétophone. Cette répétition est alors empreinte de déjà-vu, comme si tout ce qui séparait les deux gestes pouvait avoir été rêvé. Quelques instants plus tard, Martha dit à sa mère qu'elle est allée allumer le magnétophone dans le bureau d'Alexandre, mais que celui-ci l'a refermé. Martha serait donc allée l'allumer pendant qu'il dormait, laissant supposer que la séquence chez Maria pourrait faire partie d'un rêve, auquel une musique, réelle, serait venue se mélanger. N'est-ce pas là une des propriétés du rêve que d'intégrer les divers bruits et sensations de la réalité pour ne pas nuire au sommeil du dormeur?

Tout comme pour le bruit des avions, le chant de la bergère et la flûte japonaise servent ainsi de pont entre les séquences clairement fantasmagoriques et les autres, laissant supposer que des séquences qui se présentent comme réelles ne le sont peut-être pas. De même, les séquences clairement identifiés comme rêves ou hallucinations, par

l'image sonore, mais les met d'autant plus dans un rapport non totalisable. » (*L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 334.)

l'utilisation du noir et blanc comme nous l'avons spécifié plus haut, ne sont plus totalement déconnectées de la réalité. Mais surtout, d'autres séquences, intrinsèquement ambiguës, participent à la fois du monde du rêve et de la réalité, sans que le spectateur ne puisse jamais prendre catégoriquement partie pour l'un ou l'autre de ces univers. Comme l'écrivent Johnson et Petrie : « Perhaps, however, this is the point : we have to believe and not believe simultaneously rather than attempt to place a logical structure on events which are ultimately, and perhaps deliberately, incompatible with one another and suit a "realistic" nor an "it was all – or mostly – a dream explanation"⁷ ».

Grâce à l'attention particulière portée aux liens entre le montage visuel et le montage sonore, Tarkovski crée ainsi un espace où le rêve et la réalité se mélangent, ce qui fait naître un doute chez le spectateur : celui-ci sent bien que quelque chose cloche mais il est incapable de déterminer ce que ça pourrait être. Mais le plus important est peut-être justement que le spectateur doive douter à tout prix pour que le film réussisse à être autre chose qu'une absurdité ésotérique, comme l'avance Pascal Bonitzer, dans un texte consacré au *Sacrifice* : « Cette mise en doute, effet de la mise en scène, est essentielle du point de vue de l'apologue métaphysique et religieux qu'est *Le Sacrifice*⁸ ».

5.2. Du sacrifice d'Alexandre à la légende de l'arbre sec.

Bien plus que l'histoire d'un sacrifice, le dernier film de Tarkovski raconte l'histoire d'un miracle : par une simple prière ou une nuit passée avec une sorcière, Alexandre sauve l'humanité de la catastrophe qui la guettait. Il reprend, en quelque sorte, le flambeau des mains des personnages de *Stalker* : alors que ceux-ci s'étaient

⁷ Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andreï Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 178.

arrêtés au seuil de la chambre des désirs, Alexandre a osé y entrer, et le miracle s'est produit, parce qu'il a su y croire, comme le réclamait le Stalker. Tout comme il était difficile, dans *Stalker*, de croire à l'existence de la chambre des désirs, il est tout aussi insensé, dans *Le Sacrifice*, de croire que le miracle puisse vraiment avoir eu lieu. L'oscillation constante entre l'espace du rêve et celui de la réalité ne laisse jamais la possibilité au spectateur de faire la part des choses une fois pour toutes. Il reste toujours un doute, qu'il ne peut jamais ignorer.

Pourtant, cette incertitude, loin de mener au désespoir, vient plutôt renforcer le sentiment d'espérance. Si le sacrifice d'Alexandre ressemble beaucoup à l'action d'un fou, le film intègre dans sa structure un autre miracle : celui de la légende de l'arbre sec qui revient à la vie, qu'Alexandre raconte à son fils alors qu'ils sont justement en train de planter un arbre qui semble mort. Il y a très longtemps, dans un monastère, un moine aurait demandé à son jeune protégé d'arroser un arbre mort chaque jour, jusqu'à ce qu'il revienne à la vie. Pendant trois ans, le jeune moine se leva donc chaque matin et alla arroser l'arbre, sans jamais remettre en question le sens de son entreprise, à première vue absurde. Pourtant, un jour, il découvrit que l'arbre avait finalement bourgeonné. Le sens que donne Alexandre à cette légende est qu'un rituel, la répétition attentive et quotidienne d'un geste, aussi banal qu'il soit, doit finir par changer quelque chose : « Tu sais, j'ai parfois le sentiment que si l'on fait un acte chaque jour à la même heure et que l'on est fidèle à ce rituel d'une manière immuable, tous les jours sans en manquer un seul, sans jamais être en retard, la face du monde en sera changée (SAC, 374) ». À la fin du film, alors qu'Alexandre a été amené en ambulance après avoir brûlé sa maison, on voit Petit Garçon transporter deux seaux d'eau et arroser l'arbre qu'il avait planté la veille

⁸ Pascal Bonitzer, « Andreï Tarkovski : *Le Sacrifice*. L'idée principale », *op. cit.*, p. 13.

avec son père. Il s'étend à ses pieds, pendant que la caméra remonte le long du tronc de l'arbre, comme elle l'avait fait le long du tronc de l'arbre de la peinture de Léonard de Vinci qui ouvrait le film. Le film se termine donc sur un plan rempli d'espérance, une image utopique par excellence, non pas parce que l'arbre serait déjà vivant, mais parce que le spectateur est amené à croire que les attentions de Petit Garçon vont lui permettre, un jour, de revenir à la vie.

Loin d'être désespéré, le film construit ainsi une problématique de l'espérance qui, aux prises avec le désenchantement, n'y succombe jamais. Cet autre miracle montre que l'espérance ne se construit pas à l'aulne du résultat, de la réalisation des souhaits, mais au cœur même du doute. Comme l'écrit Pascal Bonitzer : « Rien ne rendra jamais certain qu'en arrosant tous les jours un arbre mort, il finira par fleurir. Tout, au contraire, tend à démontrer qu'il y a des chances qu'il reste stérile. Mais cet arbre mort est l'objet de l'espérance et l'espérance, qui parie sur le temps, ne procède pas autrement qu'à arroser tous les jours, au mépris du ridicule et des savoirs objectifs, un arbre mort⁹ ».

⁹ *Ibid.*, p. 13.

Conclusion.

« À chaque effondrement des preuves, le poète répond par une salve d'avenir ».

- René Char, *Fureur et mystère*.

« Nous nous sentions coupables / corps et biens dans le désastre / et pour continuer à vivre / dans nos solitaires et silencieuses cellules / nous commençons d'inventer un monde / avec les formes et les couleurs / que nous lui avions rêvées ».

- Roland Giguère, *L'Âge de la parole*.

Dans sa préface au *Temps scellé*, la femme de Tarkovski, Larissa, écrit : « Il est malheureux et injuste que beaucoup de critiques aient pu considérer l'œuvre de Tarkovski comme pessimiste. Andreï Tarkovski estimait que le pessimisme n'avait aucun rapport avec l'art (*TS*, 7) ». En effet, bien que son cinéma dépeigne un monde aux prises avec la bassesse et la barbarie humaines, il réussit toujours à transcender la simple constatation du désespoir ambiant en proposant une profonde réflexion sur le sens de l'espérance : « Lorsque, par son art, Andreï Tarkovski s'efforçait de montrer cette terreur au milieu de laquelle vivent les hommes, c'était seulement pour y trouver un moyen d'exprimer la foi et l'espoir (*TS*, 7) », écrit encore Larissa Tarkovski.

De ce point de vue, *Andreï Roublev* est une longue méditation sur les tourments d'un peintre, *alter ego* de Tarkovski lui-même, qui cherche, grâce à son art et par-delà la violence inouïe de la société dans laquelle il vit, à insuffler l'espoir dans le cœur de l'humanité. *Stalker* et *Le Sacrifice*, en construisant une atmosphère qui oscille constamment entre l'univers du rêve et la réalité, dégagent la vraie nature de l'espérance, qui se situe, chez Tarkovski, dans un rapport ambigu avec la désespérance. Dans *Nostalghia*, dans un des plans les plus longs de son œuvre, le personnage principal, Gorchakov, doit traverser une piscine vide en protégeant la flamme vacillante d'une chandelle au prix de sa vie. L'espérance chez Tarkovski ressemble justement à cette flamme, qui risque à tout

moment de s'éteindre – et qui s'éteint effectivement à deux reprises –, mais Gorchakov recommence encore et encore, jusqu'à ce qu'il réussisse – comme Sisyphe, qui doit constamment repousser son rocher vers le sommet de la montagne, ou encore Atlas qui, même trahi, ne laissa jamais tomber la Terre. Comme l'écrit Tarkovski : « C'est d'ailleurs ce qui est le plus frappant dans cette légende : non pas le fait qu'il ait soutenu la Terre pendant un temps très long, mais que, bien que trompé, il ne l'ait pas laissé tomber et ait continué à la porter (*TS*, 8) ». Ainsi, le miracle, ce n'est pas l'exploit, mais la capacité de poursuivre malgré le désespoir et la trahison.

Dans *Utopie et désenchantement*, Claudio Magris démontre que « le désenchantement est une forme ironique, mélancolique et aguerrie de l'espérance¹ ». En ce sens, c'est un oxymoron, car tout en désignant la fin de l'espérance, il entretient un lien particulier avec l'espérance :

Dans le désenchantement, comme dans le regard qui a vu trop de choses, il y a la conscience mélancolique que le péché originel a été commis, que l'homme n'est pas innocent et que le casque de Mambrin est un plat à barbe. Mais il y a également la conscience que le monde, de temps en temps, est enchanteur comme l'Éden, que les hommes, faibles et méchants, sont aussi capables de générosité et d'amour, qu'un corps éphémère et mortel peut être aimé avec passion et que le casque de Mambrin, bien qu'introuvable, reflète son éclat sur les casseroles rouillées².

De la même façon, dans *Stalker*, la Zone et la chambre des désirs n'existent peut-être pas, et dans *Le Sacrifice*, il n'y a peut-être jamais eu de miracle, mais ces deux films présentent une réflexion sur le désenchantement en forme d'espérance. Comme le dit également Magris, peut-être que le désenchantement ne peut être que poétique, dans la mesure où seule « la création poétique peut représenter les contradictions sans les résou-

¹ Claudio Magris, « Utopie et désenchantement », dans *Utopie et désenchantement*, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur », 2001, p.19.

dre conceptuellement³ ». En ce sens, Tarkovski partage sûrement cette vision, dans la mesure où, dans son cinéma, c'est l'image cinématographique en elle-même qui est utopique, plus que les propos de ses films, souvent pessimistes. L'art est l'endroit où le désenchantement et l'utopie peuvent s'unir dans l'image artistique, qui ne tente pas de résoudre, conclure et imposer sa vérité.

En définitive, élaborant une problématique de l'espérance et de l'utopie qui misent sur la fragilité plutôt que sur le contrôle absolu, les films de Tarkovski, particulièrement *Stalker* et *Le Sacrifice*, sont de formidables plaidoyers en faveur de l'art. Ainsi revenons-nous à notre question de départ : quelle est cette nécessité de l'art que tente de définir beaucoup d'artistes quand ils s'interrogent sur son importance? Cette nécessité est justement celle qui, au milieu d'un monde matérialiste, permet de faire se manifester l'autre, l'inconnu, l'invisible, l'utopie. Comme l'écrit Hélène Dorion : « Vivre en poésie aujourd'hui, c'est peut-être faire du poème un veilleur attentif à l'invisible, qui propose de substituer à la perspective matérialiste une approche poétique qui permettrait de retrouver des chemins intérieurs⁴ ». Le cinéma de Tarkovski est sans contredits un de ces veilleurs.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'Écritoire », 2003, p. 47.

Bibliographie.

« Au début, il y avait Wordsworth. Puis vint un déluge de commentaires sur Wordsworth. Aujourd'hui, l'ardeur qui consume le papier porte sur les possibilités ou impossibilités sémantiques qu'il y a à écrire sur Wordsworth, Baudelaire, ou Pouchkine. Notre discours a pour objet le discours, et Polonius règne en maître incontesté. »
- George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens.*

1. Monographies – Andreï Tarkovski.

BAECQUE, Antoine de, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, 127 p.

CIMENT, Gilles (dir.), *Dossier Positif-Rivages : Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Positif-Rivages », 1988, 169 p.

ESTÈVES, Michel (présentation de), *Études cinématographiques no. 135-138 : Andreï Tarkovski*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », 1983, 185 p.

GOVERNATORI, Luca, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2002, 106 p.

GREEN, Peter, *Andreï Tarkovsky : the Winding Quest*, Houndmills, Basingstoke, The Macmillan Press, 1993, 163 p.

JOHNSON, Vidat and Graham Petrie, *The Films of Andreï Tarkovsky : a Visual Fugue*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 333 p.

KOVÁCS, Bálint András and Akos Szilágyi, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, 195 p.

LEFANU, Mark, *The Cinema of Andreï Tarkovsky*, London, BFI, 1987, 156 p.

PRIGENT, Pierre, *Ils ont filmé l'invisible. La transcendance au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2003, 242 p.

TARKOVSKI, Andreï, *Collected Screenplays*, Translated by William Powell and Natasha Synessios, Londres, Faber and Faber, 1999, 564 p.

_____, *Journal 1970-1986*, traduit du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, 479 p.

_____, *Lumière instantanée*, Paris, Philippe Rey, 2004, 139 p.

_____, *Œuvres cinématographiques complètes I*, traduit du russe par Nathalie Amargier, Sophie Benech, Luba Jurgenson et Paul Lequesne, Paris, Exils Éditeurs, 2001, 450 p.

_____, *Œuvres cinématographiques complètes II*, traduit du russe par Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière et Irina Vinogradova, Paris, Exils Éditeurs, 2001, 435 p.

_____, *Récits de jeunesse*, traduit du russe par Cécile Giroldi, Paris, Philippe Rey, 2004, 85 p.

_____, *Le Temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1989, 234 p.

TARKOVSKI, Larissa, *Andreï Tarkovski*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, 158 p.

TARKOVSKI, Marina (ed.), *About Andreï Tarkovski – O Tarkovskom*, Moscou, Progress Publishers, 1990, 382 p.

TUROVSKAYA, Maya, *Tarkovsky. Cinema as Poetry*, translated by Natasha Ward, Londres, Faber and Faber, 1989, 177 p.

2. Articles – Andreï Tarkovski.

ADAIR, Gilbert, « Notes from the Underground », *Sight and Sound*, Winter 1980-1981, p. 63-64.

BAECQUE, Antoine de, « Le Cinéma de Tarkovski : l'homme de terre », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, p. 24-25.

BONITZER, Pascal, « Andreï Tarkovski : *Le Sacrifice*. L'idée principale », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, p. 12-13.

CAZALS, Thierry, « Le Cinéma de Tarkovski : au-delà du regard », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, 17-20.

CHION, Michel, « Andreï Tarkovski. Entretien avec Boleslaw Edelhajt » *Cahiers du cinéma*, no. 382, Février 1987, pp. 36-41.

_____, « Andreï Tarkovski : le langage et le monde », *Cahiers du cinéma*, Juillet/Août 1986, 21-22.

_____, « La Maison où il pleut. Sur l'esthétique de Tarkovski », *Cahiers du cinéma*, Avril 1984, pp. 36-43.

DUBROUX, Danièle, « *Stalker* d'Andreï Tarkovski. Les limbes du temple », *Cahiers du cinéma*, Décembre 1981, pp. 40-42.

ESTÈVES, Michel, « *Stalker* », *Esprit*, 1982, pp. 221-223.

GIAVARINI, Laurence, « *Andreï Roublev*, un film de Russie », *Cahiers du cinéma*, Décembre 1991, pp. 58-60.

GRAFFY, Julian, « Tarkovsky : the Weight of the World », *Sight and Sound*, January 1997, pp. 18-22.

GREEN, Peter, « Apocalypse and sacrifice », *Sight and Sound*, Summer 1987, pp. 108-118.

_____, « The Nostalgia of a Stalker », *Sight and Sound*, Winter 1984-85, pp. 50-54.

ISHAGHPOUR, Youssef, « Réalité, seuil, vision. Tarkovski : *Andreï Roublev*, *Stalker*, *Nostalghia* », dans *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1986, pp. 298-317.

LEFANU, Mark, « Ahead of Us. The Sacrifice », *Sight and Sound*, Automne 1986, pp. 284-285.

LESZCZYLOWSKI, Michal, « A Year with Andreï », *Sight and Sound*, Automne 1987, pp. 283-284.

MAGNY, Joël, « *Le Sacrifice* de Andreï Tarkovski : Le mystère des limites », *Cahiers du cinéma*, Juin, 1982, pp. 14-17.

MARTIN, Marcel, « Andreï Tarkovski : itinéraire d'un demiurge », dans *La revue du cinéma*, no. 366, novembre 1981, pp. 77-88.

MONTAGU, Ivor, « Man and Experience : Tarkovsky's World », *Sight and Sound*, January, 1973, pp. 89-94.

NELSON, Tollof, « Sculpting the End of Time : The Anamorphosis of History and Memory in Andreï Tarkovsky's *Mirror* », *Cinémas*, Printemps 2003, pp. 119-147.

PETRIE, Vladimir, « Tarkovsky's Dream Imagery », *Film Quarterly*, Winter 1989-1990, pp. 28-34.

REYNAUD, Bérénice, « Tarkovsky : Seeing is Believing (Interview with Director Olivier Assayas) », *Sight and Sound*, January 1997, pp. 24-25.

SARTRE, Jean-Paul, « Discussion sur la critique à propos de *L'enfance d'Ivan* », dans *Situations VII. Problèmes du marxisme 2*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 332-342.

TARKOVSKI, Andreï, « De la figure cinématographique », dans *Dossiers Positif-Rivages : Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions Rivages, 1988, pp. 64-77.

3. Théories cinématographiques et histoire du cinéma soviétique.

ASTRE, Georges-Albert, « Note sur les fonctions du symbole chez Bunuel », dans *Études cinématographiques*, no 20-21, Hiver 1962-1963, pp. 73-78.

AUMONT, Jacques, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, 224 p.

BALAZS, Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Payot, 1979, 296 p.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^{ème} art », 2002, 372 p.

BERGMAN, Ingmar, *Laterna magica*, traduit du suédois par C.G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 381 p.

BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999, 109 p.

BORDWELL, David et Kristin Thompson, *L'Art du film : une introduction*, traduit de l'américain par Cyril Beghin, Paris, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, 637 p.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 138 p.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 379 p.

EISENSTEIN, Sergeï, *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Paris, C. Bourgois, 1976, 413 p.

_____, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet / Chastel, 1971, 237 p.

ISHAGHPOUR, Youssef, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité au cinéma*, Paris, Denöel / Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1982, 309 p.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, 349 p.

LAROCHELLE, Réal, *Écouter le cinéma*, Montréal, Éditions Les 400 Coups, 2002, 300 p.

LAWTON, Anna, *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London / New York, Routledge, 1992, 360 p.

MARTIN, Marcel, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1993, 224 p.

_____, *Le Langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, 325 p.

MITRY, Jean, *La Sémiologie en question. Langage et cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 275 p.

_____, *S. M. Eisenstein*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1956, 159 p.

MUNIER, Roger, *Le Chant second*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1991, 54 p.

PASSEK, Jean-Loup (sous la direction de), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Équerre / Centre Georges Pompidou, 1981, 344 p.

SHLAPENTOKH, Vladimir, *Soviet Cinematography, 1918-1991 : Ideological Conflict and Social Reality*, New York, A. de Gruyter, 1993, 278 p.

SIETY, Emmanuel, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 96 p.

VILLAIN, Dominique, *Le Montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, 159 p.

WEBER, Alain, *Idéologie du montage ou l'art de la manipulation*, Paris, L'Harmattan, 1983, 191 p.

4. Monographies – Utopie.

ABENSOUR, Miguel, *Le Procès des maîtres rêveurs*, Paris, Éditions Sulliver, 2000, 173 p.

_____, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens et Tonka, 2000, 211 p.

BUBER, Martin, *Socialisme et utopie*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, coll. « Bibliothèque sociale », 261 p.

CIORAN, Émile, *Histoire et utopie*, dans *Œuvres*, Gallimard, 1995, pp. 979-1061.

ENGELS, Friedrich, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du marxisme », 1973, 125 p.

HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, coll. « Le livre de poche », 1972, 433 p.

LEVITAS, Ruth, *The Concept of Utopia*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1990, 224 p.

MANNHEIM, Karl, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, translated from the German by Louis Wirth and Edward Shils, San Diego, New York, London, A Harvest Book – Harcourt, Inc., 1936, 354 p.

MORE, Thomas, *L'Utopie*, traduit par Marie Delcourt, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1987, 248 p.

ORWELL, George, *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1950, 447 p.

RICOEUR, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, traduit de l'américain par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997, 418 p.

RIOT-SARCEY, *L'Utopie en questions*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, 260 p.

ROUVILLOIS, Frédéric, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 1998, 251 p.

RUYER, Raymond, *L'Utopie et les utopies*, Saint-Pierre de Salerme, Éditions G. Monfort, 1988, 293 p.

ZAMIATINE, Eugène, *Nous autres*, traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1971, 233 p.

5. Articles – Utopie.

ABENSOUR, Miguel, « Penser l'utopie autrement », dans *Cahiers de l'Herne : Emmanuel Lévinas*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991, pp. 572-602.

CALVINO, Italo, « Pour Fourier. Congé. L'utopie pulvérisée », dans *La Machine littéraire*, Paris, Seuil, 1984, pp. 201-208.

FUNKE, Hans-Günter, « L'Évolution sémantique de la notion d'utopie en français », dans *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1988, pp. 19-37.

MAGRIS, Claudio, « Utopie et désenchantement », dans *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur », 2001, pp. 9-22.

TROUSSON, Raymond, « Le Ver est dans le fruit », dans *Requiem pour l'utopie?*, Pise, Libreria Goliardica, 1986, pp. 11-16.

VILLENEUVE, Johanne, « Grandeurs et misères de l'utopie ou *L'Homme qui ne jetait jamais rien* », dans *La Mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999, pp. 227-243.

6. Monographies – École de Francfort, Benjamin, Bloch, Adorno.

ADORNO, Theodor, *Autour de la Théorie esthétique : Paralipomena Introduction première*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, 147 p.

_____, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978, 343 p.

_____, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1980, 231 p.

_____, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, 347 p.

_____, *Sur Walter Benjamin*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, 238 p.

ADORNO, Theodor et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, 283 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 972 p.

BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976.

BOURETZ, Pierre, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003, 1249 p.

HORKHEIMER, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et Sibylle Muller, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, 327 p.

HURBON, Laënnec, *Ernst Bloch : utopie et espérance*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Horizon philosophique », 1974, 145 p.

JARVIS, Simon, *Adorno. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1998, 283 p.

JAY, Martin, *L'Imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort et de l'Institut de Recherches Sociales (1923-1950)*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1977, 417 p.

JIMENEZ, Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Éditions Klincksieck, 1986, 422 p.

_____, *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 /18 », 1973, 318 p.

LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2001, 137 p.

MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, traduction de Monique Wittig revue par l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1968, 316 p.

MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, 262 p.

MÜNSTER, Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 149 p.

RAULET, Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, 281 p.

_____, (dir.), *Utopie et marxisme selon Ernst Bloch*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1976, 331 p.

RENAULT, Emmanuel et Yves Sintomer (dir.), *Où en est la théorie critique?*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, 284 p.

ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, 348 p.

WIGGERSHAUS, Rolf, *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification*, Paris, PUF, 1993, 694 p.

7. Articles - École de Francfort, Benjamin, Bloch, Adorno.

ADORNO, Theodor, « Aldous Huxley et l'utopie », dans *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1986, pp. 80-101.

_____, « Critique de la culture et société, dans *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1986, pp. 7-23.

_____, « L'Art est-il gai? », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 429-436.

_____, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 285-306.

_____, « Pour comprendre *Fin de partie* », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 201-238.

_____, « Le Progrès », dans *Modèles critiques. Interventions – Répliques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, pp. 154-172.

ARENDDT, Hannah, « Walter Benjamin (1892-1940) », dans *Vies politiques*, traduit par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, pp. 244-306.

BENJAMIN, Walter, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 114-151.

_____, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 364-372.

_____, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 269-316.

_____, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 427-444.

BLOCH, Ernst, « Something's Missing : a Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradiction of Utopian Longing », dans *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge, MIT Press, 1988, pp. 1-17.

FURTER, Pierre, « L'Espérance selon Ernst Bloch », dans *Revue de théologie et de philosophie*, t. 5, 1965, pp. 286-302.

HABERMAS, Jürgen, « La Complicité entre mythe et lumière : Horkheimer et Adorno », dans *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 128-156.

_____, « Digression sur les *Thèses sur la philosophie de l'Histoire de Benjamin* », dans *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 13-26.

HÖHN, Gerhard, « Une logique de la décomposition. Pour une lecture de Theodor W. Adorno », dans *Présences d'Adorno*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1975, pp. 97-139.

ROTHBERG, Michael, « After Adorno : Culture in the Wake of Catastrophe », *New German Critique*, no. 72, Fall 1997, pp. 45-81.

SAINT-PIERRE, Marielle, « Forme et altérité dans l'esthétique de Theodor Adorno » dans *Le Travail de la forme*, Montréal, XYZ, coll. « Travaux de l'atelier », 1995, pp. 9-32.

WOLIN, Richard, « Mimesis, Utopia and Reconciliation : a Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory », dans *The Terms of Cultural Criticism. The Frankfurt School, Existentialism, Poststructuralism*, New York, Columbia University Press, 1992, pp. 62-79.

8. Corpus filmique et documentaire.

LESZCZYLOWSKI, Michal, *Directed by Andreï Tarkovsky*, Suède, Swedish Film Institute, 1988.

MARKER, Chris, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, France, 1999.

TARKOVSKI, Andreï, *Andreï Roublev*, U.R.S.S., Mosfilm, 1971.

_____, *L'Enfance d'Ivan*, U.R.S.S., Mosfilm, 1962.

_____, *Miroir*, U.R.S.S., Mosfilm, 1975.

_____, *Nostalghia*, Italie / U.R.S.S., Opera Film and Sovinfil, 1983.

_____, *Le Sacrifice*, Suède / France, Swedish Film Institute and Argos Films, 1986.

_____, *Solaris*, U.R.S.S., Mosfilm, 1972.

_____, *Stalker*, U.R.S.S., Mosfilm, 1979.

9. Divers.

ANGENOT, Marc, *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Éditions Trait d'Union, coll. « Spirale », 2001, 181 p.

ARENDDT, Hannah, « La Crise de la culture », dans *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972, pp. 252-288.

_____, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1991, 484 p.

_____, « Introduction aux Origines du totalitarisme », *Magazine littéraire*, no. 410, Juin 2002, pp. 91-92.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classique », 1990, 216 p.

AUCOURIER, Michel, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1998, 127 p.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, 134 p.

_____, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 124 p.

_____, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, 213 p.

_____, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 95 p.

BERDIAEV, Nikolaï, *L'Idée russe : problèmes essentiels de la pensée russe au 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle*, Paris, Mame, 1969, 274 p.

BERTRAND, Pierre, *Éloge de la fragilité*, Montréal, Liber, 2000, 209 p.

CALVINO, Italo, « Pourquoi lire les classiques? », dans *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, pp. 103-110.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1942, 187 p.

CHAMBERLAND, Paul, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 283 p.

CHKLOVSKI, Victor, « L'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 211 p.

DORION, Hélène, « Ressentir la Terre », dans *Les Tours de Babel. La paix après le 11 septembre*, Montréal,   ditions Les 400 Coups, 2002, pp. 38-41.

_____, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, 91 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Rêve d'un homme ridicule*, Arles, Bruxelles, Lausanne, Actes sud, Labor, L'Aire, coll. « Babel », 1993, 59 p.

FINKIELKRAUT, Alain, *L'Humanité perdue. Essai sur le vingtième siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 170 p.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992, 452 p.

GRONDIN, Jean, *Du sens de la vie*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2003, 143 p.

GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La Refondation du monde*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, 485 p.

HOBSBAWM, Eric J., *L'âge des extrêmes. Le court vingtième siècle*, Paris,   ditions Complexe, 1994, 810 p.

JACOB, Suzanne, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal/Presses de l'Université de Montréal, 1997, 131 p.

JONAS, Hans, *Pour une éthique du futur*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1998, 116 p.

_____, *Le Principe responsabilité. Une   thique pour la civilisation technologique*, Paris, Flammarion, 1995, 470 p.

JUARROZ, Roberto, *Fragments verticaux*, Paris/Montréal, José Corti/Le Noro  t, 1994, 175 p.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 198 p.

_____, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 476 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 340 p.

_____, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, 328 p.

LÖWY, Michael et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992, 306 p.

MARCOTTE, Gilles, « La Littérature est inutile », *Le Devoir*, 6 mai 2000.

MARX, Karl et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1973, 112 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Deuxième considération intempestive*, Éditions Mille et une nuits, 2000, 125 p.

_____, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, 381 p.

OLIVIER, Lawrence, *Contre l'espoir comme tâche politique*, Montréal, Liber, 2004, 247 p.

POUCHKINE, Alexandre, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, 333 p.

RIASANOVSKY, Nicholas, *Histoire de la Russie. Des origines à 1992*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, 864 p.

ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986, 347 p.

ROY, Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, 187 p.

SABATO, Ernesto, *Avant la fin*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Michel Bibard, Paris, Seuil, 2000, 221 p.

_____, *L'Écrivain et la catastrophe*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Seuil, 1986, 139 p.

_____, *Mes fantômes*, Paris, Belfont, coll. « Entretiens », 1988, 189 p.

_____, *La Résistance*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Gabriel Iaculli, Paris, Seuil, 2002, 159 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, 374 p.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992, 393 p.

SPIDLIK, Tomas, *L'Idée russe : une autre vision de l'homme*, Paris, Éditions Fates, 1994, 394 p.

STEINER, George, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, 157 p.

_____, *Entretiens*, Paris, Éditions du Félin, coll. « 10/18 », 2000, 203 p.

_____, *Errata. Récit d'une pensée*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1998, 231 p.

_____, *Langage et silence*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1969, 285 p.

_____, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, 283 p.

STROUGATSKI, Arkadi et Boris, *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1981, 214 p.

TAGUIEFF, Pierre-André, *Du progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Librio, 2001, 190 p.

_____, *L'Effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2000, 484 p.

TOLSTOÏ, Léon, *La Mort d'Ivan Illitch*, Paris, M.-R. Hofmann, coll. « Le Livre de poche », 1976, pp. 1-91.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Éclats », 1990, 99 p.

VIRILIO, Paul, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 2002, 80 p.

_____, *Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2002, 226 p.

_____, *La Procédure silence*, Paris, Galilée, 2000, 77 p.

10. Sites Internet.

Nostalghia.com (<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/>).

