

a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z a b c d e f g

h i L'abécédaire j k

l m d'Andreï Tarkovski n o

p q r s

t u v w x y z a b c d e f g h i j

k l m n o p q r s t u v w x y z

a b c d e f g h i j k l m n o p q



r s t u v w x y z a b c d e f g h

i j k l m n o p q r s t u v w x y

z a b c d e f g h i j k l m n o p

q r s t u v w x y z a b c d e f g

A... Animaux

Le nom « animal » vient étymologiquement du latin *anima* qui veut dire âme. Il semble que Tarkovski prenne au pied de la lettre cette caractéristique car, dans ses films, le chien, le chat, le cheval ou encore l'oiseau semblent être ce qui anime véritablement la nature.



Le Miroir, 1974



Andreï Roublev, 1969



Stalker, 1979

Les animaux font partie de tout un organisme naturel très important dans les œuvres de Tarkovski. En effet, la nature n'est jamais un simple décor, au même titre que les animaux, elle est habitée. On pourrait même invoquer la « *nature naturante* » (1): une nature irriguée par une présence divine immanente. Ainsi, les animaux constituent la preuve physique que cette nature est spirituellement habitée. Elle est cette force vitale, vivante, dans laquelle les animaux ont une place centrale. Ils peuvent être tantôt perçus comme des témoins silencieux ou, conformément à la croyance animiste, des manifestations d'esprits mystiques, de divinités animales, des génies protecteurs... La présence des animaux n'est alors jamais anodine chez le cinéaste russe, ils ne sont jamais relégués au simple rôle de décor, ils rentrent en relation avec les hommes et les femmes en quête de sens, ils sont les témoins silencieux de petits miracles, et ils peuvent aussi agir en tant que guides spirituels pour les êtres humains.

L'animal comme guide et messenger

L'animal dans le cinéma d'Andreï Tarkovski joue un rôle de messenger, envoyé par une force métaphysique venue guider le personnage dans l'intrigue. L'animal le plus en charge de cette fonction est évidemment le chien. Le chien noir de *Stalker* rejoint le personnage du stalker allongé dans la boue dans un semi-rêve teint en sépia. Rapprochant toujours plus l'homme de la nature de la Zone, le chien fait office d'intermédiaire assurant la connexion entre l'humain et la nature et permet donc au stalker d'accéder à une élévation spirituelle par le sensible. Cette vision divine et mystique du chien dans ce « *film d'action au ralenti* » (Michel Chion) est considérablement accentuée par le fait qu'il n'y ait personne dans la Zone. Personne ne vit là bas, car personne ne peut y vivre... Cependant, un chien et des oiseaux y ont trouvé refuge : comme des forces surpuissantes qui dépassent la volonté assassine et la végétation vorace de la Zone. Ils guident le stalker mais également le spectateur à travers cette Zone sans pitié. Toujours confondu entre rêve, hallucination et réalité, l'animal tarkovskien a cette capacité inouïe de voyager entre plusieurs dimensions pour retrouver la « brebis égarée » que constitue le personnage. C'est le cas, on vient de l'évoquer, dans *Stalker* mais également dans *Nostalghia* : Gortchakov est sans arrêt rejoint par un chien qui s'extirpe de ses souvenirs nostalgiques et l'accompagne dans sa quête d'identité. Le chien peut également être vu comme un gardien : devant la maison délabrée de Domenico ou devant la datcha finale.

Dans *Stalker*, c'est cette fois un poisson qui passe près de la bombe défectueuse du Professeur. Dans la chrétienté primitive, le poisson est la trace laissée par Jésus-Christ (en grec, « poisson » est d'ailleurs l'acronyme de « Fils de Dieu », « Sauveur »), il est le signe de ralliement des premiers chrétiens. Le poisson signe l'échec de la

tentative d'attentat du Professeur et donc le salut des vies humaines présentes dans l'impitoyable Zone : l'animal, par son incapacité à utiliser la parole est le plus pur des êtres dans le cinéma de Tarkovski et donc le plus proche de l'élévation spirituelle. Le cheval constitue également une voie de communication entre le métaphysique et l'humain. Dans *Andreï Roublev*, les images suivant le dévoilement des icônes en couleurs sont des images de chevaux. Forces tranquilles de la nature, les chevaux peuvent être considérés comme les totems du cinéaste russe qui fait en sorte de les faire apparaître dans chacun de ses films (que ce soit dans une gravure dans *L'Enfance d'Ivan* ou en chair et en os dans le générique de *Nostalghia*). C'est d'ailleurs sur une statue équestre que Domenico va s'immoler par le feu. Dans le cinéma, le cheval a souvent été annonciateur d'une fin du monde imminente (Lars Von Trier, véritable héritier tarkovskien, reprendra cette symbolique avec la scène d'ouverture de *Melancholia*, plan aérien sur des chevaux lancés au galop dans le brouillard), d'une apocalypse proche (*L'Enfance d'Ivan*). Chez Tarkovski, il n'est pas seulement annonciateur d'un funeste destin. Tel Charon, il est celui qui mène le héros de « l'autre côté » et qui assure le bon déroulement du voyage.

L'animal comme témoin

Si l'animal chez Tarkovski est un être de pureté qui guide les personnages vers une élévation spirituelle, il constitue également un témoin muet, un secret gardé jusqu'à la fin des temps, ce qui le lie d'autant plus au Divin.

Les animaux semblent posséder une sagesse que les êtres humains n'ont pas : en effet, ils n'ont pas de langage, faisant d'eux des êtres purs qui ne comblent pas la peur existentielle du vide par la parole. Les animaux sont toujours silencieux chez Tarkovski, comme pour souligner une certaine sagesse d'esprit loin des mots. Il y a une certaine pureté religieuse associée aux animaux. Ainsi, dans *Le Miroir*, un chat lèche du lait renversé sur la table, et celui-ci se fait métaphoriquement bénir par le petit Aliocha qui verse une poignée de sucre sur son crâne. Dans *Andreï Roublev*, le plan suivant le dévoilement de la fresque religieuse montre des chevaux paisibles dans un pré sous une pluie légère. Le fait que ce passage soit en couleur apporte une dimension sacrée à cette nature animée. Antoine de Baecque parle d'ailleurs de « pluie d'or », renforçant cette idée de sacré que représentent les chevaux. Ainsi, les animaux peuvent adopter la fonction de témoins silencieux et paisibles, que personne ne remarque, de petits miracles. Dans *Le Miroir* encore, le chat est l'unique témoin du verre qui tombe sans aucune raison et sans se briser dans la datcha. Plus tard, un oiseau viendra se poser sur le crâne du petit orphelin, instaurant là aussi, un petit miracle. Ils sont des êtres de pureté et semblent en ce sens proches des enfants. Si l'on reprend le thème de l'oiseau dans *Le Miroir*, aussi présent dans la scène de lévitation et dans la scène où il s'enfuit du creux de la main du narrateur, on pourrait considérer que l'oiseau est porteur d'une valeur sacrée, proche d'une figuration de l'Esprit Saint. Ainsi, l'animal tarkovskien est chargé d'une mission : guider le personnage à travers la quête de soi qui parcourt l'oeuvre d'Andreï Tarkovski. Envoyé par une force qui dépasse l'humain, l'animal est l'être de pureté et de l'élévation par excellence.

Nostalghia (51'30")

Gortchakov entre dans une grande pièce dans laquelle il pleut (on remarquera le lien ténu entre l'apparition du chien chez Tarkovski et la présence de l'eau, de la boue créatrice qui fait apparaître le chien comme l'émissaire du Divin), Domenico et son chien l'y attendent, pendant que les deux hommes discutent, le chien les suit ou se couche dans l'eau comme pour se ressourcer. Il est souvent séparé des hommes par le cadre : en effet, les cloisons viennent séparer un même plan en deux cadres différents. Cette séparation lourde de sens (particulièrement à 50'36") montre la barrière qu'établit Tarkovski entre l'animal et l'humain. La caméra aura donc tendance, pendant cette séquence, à plus suivre les déplacements du chien que de Gortchakov et ira même jusqu'à couper ce dernier (52'17"). Le chien devient alors guide de la caméra, guide du spectateur dans cette pièce en ruine inondée de pluie. Ce même animal sera d'ailleurs gardien de la datcha familiale et nostalgique de Gortchakov : couché avec son maître sur le sol devant la maison, il veille et protège la nostalgie de celui-ci.

(1) : Spinoza

B... Boue

« Tarkovski est un poète de l'eau lourde »,
Jean Delmas, *Jeune cinéma* n°42, 1969

« L'eau lourde », ce peut être la boue, dans laquelle les personnages de Tarkovski glissent, tombent, se plongent... La boue, et tous les éléments, sont filmés pour ce qu'ils sont : on peut ainsi parler de réalisme de la nature. De ce réalisme transparaît un certain amour du cinéaste pour la nature, source de spiritualité.



Nostalghia, 1983

La boue

L'eau mêlée à la terre crée une sorte de boue, de glaise originelle, d'argile. Boue que l'on peut façonner, boue créatrice, comme la glaise qui a façonné l'être humain, comme celle de Boriska (dans *Andreï Roublev*) qui jubile en découvrant la matière qui constituera la cloche, et qui lui sauvera la vie.

Les personnages plongent dans la boue lorsqu'ils se sentent en danger, lorsqu'ils ont besoin de se retrouver seuls ou pour se ressourcer. *Stalker* est le produit de cette attirance pour les éléments de la nature ; à plusieurs reprises les trois personnages font une halte au milieu de paysages vierges avant de poursuivre leur chemin. On voit par deux fois le stalker allongé dans l'herbe ou sur une terre humide. Il s'éloigne des bavardages incessants, des paroles inutiles pour communier avec la nature pendant les quelques minutes qui lui sont accordées. Les deux fois où ils apparaissent, la caméra est placée au dessus de lui et remonte tout doucement, jusqu'à révéler l'ensemble de son corps. Le stalker se colle à la terre, s'y roule, tente de s'y enfouir. Les personnages de Tarkovski trouvent l'apaisement dans la nature et ses éléments.

On retrouve la boue, métonymique de la terre dans tous les films de Tarkovski. Ce sont principalement de vastes paysages typiquement russes : de grandes étendues d'herbe, au loin quelques conifères, un ciel grisâtre, triste, pas d'êtres humains en vue, parfois juste une personne au premier plan pour souligner son absence dans le reste du paysage et pour montrer à quel point il a l'air misérable devant de telles immensités. Les paysages sont filmés en long plan panoramique comme si Tarkovski voulait les saisir en entier, mais surtout comme pour laisser au spectateur le temps d'apprécier chaque détail. Mais, on appréhende aussi la nature à travers des plans bien plus rapprochés. A nouveau dans *Stalker*, on découvre la nature de très près. Tarkovski nous montre une marre où l'eau laisse apparaître un fond visqueux jonché de toutes sortes d'objets. La caméra glisse très lentement au dessus de la surface de l'eau. Le fond est vu de tellement près que l'on pourrait croire qu'il s'agit d'un paysage calme et quelque peu étrange avec ses dunes, ses vallées et ses plaines. Le spectacle est fascinant et ce n'est qu'après nous avoir montré cette nature dans tous ses détails que Tarkovski nous dévoile que le stalker est allongé là sur la terre humide, face contre terre.

Tarkovski veut en somme nous présenter la terre, sa terre, telle que nous ne l'avons jamais vue. Tarkovski avoue même avoir tourné *Solaris* en partie pour cela, pour qu'en sortant de la salle de cinéma le spectateur comme Kelvin s'aperçoive de la beauté de la nature. A la question du sens des éléments dans ses films, il avait donné cette réponse : « Je pourrais d'abord simplement dire que la pluie est une caractéristique

de la nature au milieu de laquelle j'ai grandi, et les pluies russes sont parfois longues, tristes, interminables... ».

Son cinéma exprime donc avant tout une certaine vision de la beauté, et à travers la matérialité la plus prosaïque - dans la boue, la glaise, le cloaque - s'inscrivent et se vivent les expériences spirituelles, en réponse à une société trop matérielle dénuée de toute spiritualité. Il y a une correspondance de l'esprit avec la matière, ou tel que l'évoque Antoine de Baecque : « *Le caractère essentiel du héros tarkovskien se définit alors en rapport étroit avec cette terre vivante. Les sens en éveil, être attentif aux humeurs changeantes de la terre, hyper-affectivité qui marque d'abord le personnage chez Tarkovski* ». Ainsi, le degré d'ancrage dans la terre/boue, ou l'aisance à s'y mouvoir, apparaissent comme un indice de spiritualité. On pourrait en faire une typologie : il y a ceux qui arpentent le paysage mêlé de terre et d'eau et ceux qu'on ne trouve qu'à l'intérieur. Mais lorsque l'homme veut s'arracher à ces éléments, c'est forcément un échec, comme le témoigne le prologue d'*Andreï Roublev* où l'homme est tragiquement incapable de se détacher de la terre.

Le feu

Omniprésent, sans toutefois être dangereux, du moins, pas véritablement : il brûle, il ravage, on se contente de l'observer debout, lui faisant face en spectateur impuissant.

Le feu est l'ultime moyen de destruction permettant d'atteindre la pureté par une forme de passion, de sacrifice. La destruction volontaire peut apparaître comme pure folie inutile, alors qu'elle est création et voie vers la spiritualité. La destruction gratuite d'une vie ou d'un lieu par le feu a pour fonction de sauver le monde, c'est un aboutissement.

Le vent

Quand il souffle, il manifeste sa présence au monde, sans hurlement : à la fois caresse et trouble. Il souffle par courtes rafales, disparaît aussi vite qu'il est venu nous signifier qu'il n'est jamais très loin, tapi dans l'herbe, attendant son heure avant de se lever - ou plutôt avant de se redresser comme l'on sort d'une cachette.

Comme au début du *Miroir*, le vent qui balaie l'herbe des champs - légèrement ou par bourrasques - évoque le temps, qui passe, et qui balaie les souvenirs et les images tirées du passé. Le vent est mimétique du temps : « *Mon enfance a été comme celle que vous nous montrez... Mais comment l'avez-vous su ? Il y avait le même vent, le même orage...* » (dans *Le Temps Scellé*, extrait d'une lettre d'une spectatrice). Donc, le vent et les éléments sont les vecteurs d'une hyperesthésie (traitement hypersensible du réel) et accompagnent les personnages de Tarkovski dans leur quête.

Le traitement réservé à la boue et aux autres éléments tels que le feu ou l'eau est en parfait accord avec les idées de Tarkovski sur la nécessité du cinéma de s'adresser plus à nos émotions qu'à nos sensations qu'à notre raison. Car évidemment les éléments n'ont rien de raisonnable et par conséquent ils sont comme le fou ou l'enfant chez Tarkovski, à savoir un moyen de se sauver de notre monde sclérosé et corrompu. Les héros s'y fondent pour retrouver les « choses vraies » et regagner leur sensibilité.

Tous les héros tarkovskiens ont une relation privilégiée avec les éléments. Ainsi, la boue, le feu, l'eau, le vent, tous les éléments ont une valeur positive et créatrice. Ce sont eux qui permettent aux héros de Tarkovski de se retrouver eux-mêmes et de s'approcher du divin.

Le Miroir (14' – 14'52'')

Une scène en particulier renvoie à la diversité des sensibles, à la pluralité des éléments fondamentaux chez Tarkovski. Cette scène se trouve dans *Le Miroir*, un travelling qui nous fait passer d'un décors domestique à la contemplation d'une grange en feu, par un jeu complexe de miroir et d'apparitions, se donne à voir à la fois les sensations liées aux choses domestiques (bois de la table à manger, tic-tac et coucou de la pendule, aboiements, chuchotements des enfants), puis à l'extérieur, la couleur fauve de l'incendie sur ciel de crépuscule, les gouttes de pluie tombant du toit au premier plan, les cris des personnages hors champ, le ronflement des flammes appuyé par une nappe synthétique de sons graves, et, la chaleur sur le visage du personnage de la mère qui se rafraîchit avec un peu d'eau. La présence d'éléments contraires -le feu et l'eau-, de matières diverses -bois, verre-, la sollicitation sensorielle élargie -visuelle et acoustique - nous permet de souligner le caractère varié des perceptions mises en évidence par le cinéaste. Mais, la complexité même de la séquence, sans coupure, évoque la possibilité de faire référence à un environnement sensoriel, global, unifié...

C... Couleur

Tarkovski déclare : « J'exclus la couleur ostentatoire, qui a une valeur en elle-même, même si cette valeur est grande. La couleur, dans sa fonction dramatique, thématique, symbolique, ne m'est pas nécessaire. »



Le Miroir, 1975

Couleur et perception naturelle

Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski pose le problème de la couleur. Il met en avant un paradoxe, qui, selon lui, rendrait la reproduction à l'écran d'une perception authentique de la vérité (ce qu'il pose comme l'essence du cinéma) encore plus compliquée : « *La couleur aujourd'hui est une exigence plus commerciale qu'esthétique* ». Dans le quotidien, la perception de la couleur est un phénomène auquel nous ne prêtons pas forcément attention, qui ne nous est pas nécessaire. Quand la couleur devient à un moment donné importante dans la pratique, notre œil, notre conscience, la fixe. Lorsque l'on rencontre un objet inhabituel, exotique, jamais vu auparavant, la couleur nous saute inmanquablement aux yeux. « Il y a des phénomènes qui sont toujours perçus en couleur. » Ce mot de Tarkovski dans son entretien avec L. Kozlov, durant l'été 1970, explique que notre perception de la couleur n'est jamais totale et ininterrompue. Or, dans un film, la couleur est souvent amplifiée : elle est partout présente, elle s'impose à notre œil. Cela explique pourquoi, dans ses films, Tarkovski fait le choix de « neutraliser la couleur pour qu'elle n'exerce pas d'influence sur le spectateur ». Il cherche à apaiser la couleur par tous les moyens pour que la sensation ne soit pas plus forte et vive que dans notre vie habituelle. « *Il faut que la représentation soit vraisemblable et la plus simple possible. Ce n'est pas un but en soi, c'est la condition nécessaire pour transmettre au spectateur l'essence spirituelle de ce qui est représenté.* » Pour le cinéaste, « *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* ». Les couleurs, comme le jeu de l'acteur, le découpage-montage ou le son, sont significatifs de l'opacité du monde, elles « *rendent au réel son inévidance originelle* » selon Luca Governatori.

Une alternance signifiante ?

Si on se penche sur le traitement de la couleur dans les films de Tarkovski, on s'aperçoit que de manière générale, il utilise trois sortes de teintes : le noir et blanc, le faux noir et blanc et la couleur, souvent dans des tons froids, homogènes. Qu'est-ce qui justifie ces choix, ces alternances ?

Sur le plan narratif, la linéarité du temps dans les films de Tarkovski est brisée et il mêle les formes au sein de son film, en brouillant les temporalités : les retours en arrière, les rêves, les hallucinations. Faut-il alors considérer l'alternance des couleurs comme un indice? Ces dernières nous indiquent parfois dans quelle temporalité nous nous trouvons, en créant des contrastes. C'est le cas dans *Le Miroir*, *Stalker*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice*. La signification de cette alternance (passage du rêve à la réalité, changements de lieux, images d'archives...) indique le désir de créer une perception complexe. Comme le note Michel Chion, les passages en noir et blanc et en couleur ne s'opposent pas mais, par « sorte de décoloration intermédiaire, (...) suggèrent qu'il y a plusieurs mondes, plusieurs niveaux de réalité superposés ». Le traitement de la texture n'est jamais univoque : pour *Le Miroir* qui est un enchevêtrement de souvenirs, de rêves, d'événements réels (ou fantasmés), il fait apparaître ce qui n'appartient pas au présent en noir et blanc (souvenirs, passé), dans *Nostalghia* également. Mais parfois, par exemple lors de la deuxième scène, lorsque Maroussia attend sur la barrière, la scène est en couleur alors même qu'elle appartient au passé. Le passé pénètre dans le présent, on ne fait plus de distinction. Pour Tarkovski, cette opposition ne relève pas d'un lien entre passé et présent, elle ne répond selon lui qu'à des « considérations d'ordre poétique ». Les frontières sont brouillées. Dans *Solaris*, Tarkovski va plus loin en supprimant cette distinction de couleur. Seules les images télévisées sont en noir et blanc, tout le reste est en couleur. Il s'agit de regrouper tous les mondes en un seul. Sur *Solaris*, la temporalité n'existe plus, au sein même de l'intrigue. C'est une immersion dans un monde paradoxal où se côtoient le passé et le présent, le réel et le fantasme, la pesanteur et l'apesanteur, la mort et la vie... Tarkovski filme sur le même plan ces réalités paradoxales et supprime toute distinction.

Couleur et matière

La couleur doit rendre l'imaginaire plus sensible. Tarkovski, en disant qu'il traite « *la couleur comme un élément de facture* » rappelle les mots de Jerzy Wójcik sur le fait que la facture dans un film exprime un certain état de la matière, le moment de son changement dans le temps. La couleur devient un moyen admirable de révélation de la facture, de son déchiffrement, un moyen de « l'amener à une tangibilité complète ». La couleur et la facture sont très intimement liées. Tarkovski écrit en ce sens : « *il me semble, par exemple, que pour la soie en moire la couleur rouge est la plus naturelle, pour le tissu de coton, c'est la couleur bleue. Quand les feuilles d'érable jaunissent et rougissent, leur facture change instantanément : la couleur exprime ici directement les processus cachés dans la facture !* ». Elle peut permettre de rendre des factures réelles, si elle est traitée correctement. Selon lui, « *c'est seulement dans le lien avec la facture, en la mettant en évidence, que la couleur pourra transmettre l'état de ce qui est représenté, son histoire et son immédiateté, de sorte qu'il semble au spectateur qu'il sent cela avec sa peau* ». La facture est au service de la transmission d'un état de la nature. Par exemple, dans *Solaris*, il s'agit avant tout de la rencontre de l'homme avec l'Inconnu, mais ce n'est pas par des moyens purement visuels comme la couleur, qu'il veut signifier cela : « *Les couleurs de Solaris doivent être perçues comme naturelles, normales, comme ayant quelque chose de familier. Je pense qu'il faut les prendre dans la palette des couleurs terrestres, des éclairages terrestres. Par exemple, chez Lem, il est question de deux soleils, un rouge et un bleu. Si l'on reporte littéralement ces couleurs sur l'image de l'écran, l'effet ne sera pas simplement exotique, il relèvera de l'accessoire de théâtre* ».

Andrei Roublev : (2h46' à la fin)

Pour ce film Tarkovski a fait le choix du noir et blanc, à l'exception de la dernière séquence, lorsque la caméra parcourt la fresque, produite par Andrei Roublev. La fonction est ici narrative et intensifie la signification que prend le film. Cette scène fait suite à celle de la cloche, lors de laquelle le fondeur Boriska s'effondre face à sa réussite car il n'a jamais su le secret des fondeurs, seule la foi lui a permis cela. Ce passage marque une forme de prise de conscience, de lucidité à propos de la création. La séquence en couleur filmée par Vadim Ioussov présente des détails, recomposant ainsi une mosaïque fragmentée, visant à donner une impression de totalité, un « courant d'impressions » comme l'a énoncé Tarkovski.

D ... Datcha

« [...] comme je me sentais divinement bien en Russie dans ma maison de campagne. »
Tarkovski, *Le Temps scellé*, p. 244

Une datcha est un mot typiquement russe qui désigne une maison, souvent secondaire, de campagne... Apparue pour la première fois dans *Solaris*, la figure de la datcha n'a alors plus jamais quitté les films de Tarkovski. Ce lieu, pourtant presque banal, est bien porteur d'une symbolique plus grande et d'une évolution au fil de sa filmographie.



Solaris, 1971



Nostalghia, 1983

Un lieu familial

La datcha est le lien matériel par excellence avec ce que Tarkovski aimait à nommer sa « terre-mère », la Russie. Elle symbolise cet attachement viscéral à sa patrie qui ne le quittera jamais, malgré son exil. Ainsi, la datcha apparaît dans toute sa force d'évocation dans son seul film se situant hors de la Terre, *Solaris*, mais où le personnage principal revient chez lui. La datcha est donc bien un lieu de l'accueil, du retour, de la famille. Tarkovski a lui-même déclaré dans *Le Temps scellé* « [...] comme je me sentais divinement bien en Russie dans ma maison de campagne. » (p244). Tel un *locus amoenus*, la datcha se veut un lieu rassurant, opposée à l'angoisse de l'extérieur, où la famille est réunie. Les souvenirs d'enfance du réalisateur, et la datcha dans laquelle il a grandi, constituent une vision qui ne cesse de l'habiter.

Un lieu souvenir

Dès lors, lorsque Tarkovski a réalisé pour la première fois un film à l'étranger, *Nostalghia* en 1983, il est frappant de voir que « l'esprit russe » imprègne le film, alors même qu'il a été tourné en Italie. Pour preuve, l'image de la datcha familiale est là encore présente. Par le personnage de Gortchakov qui ne cesse de rêver de sa famille, Tarkovski fait ressentir sa propre nostalgie d'une datcha en pleine campagne russe. C'est avec le son de la pluie, et peut-être l'odeur, que Gortchakov bascule dans une rêverie, là aussi accompagné par un chien, qui l'emmène dans une séquence en noir et blanc de la datcha, sa famille, immobile, se tenant devant. Le souvenir si fort de la datcha est alors le remède pour Tarkovski, écrasé par une nouvelle culture et un nouveau pays auxquels il ne connaît rien. C'est donc nécessairement cette datcha que Gortchakov retrouve dans la mort à la fin du film, appuyé par la figure toujours fidèle du chien. Ce dernier plan reflète alors le déchirement même de Tarkovski, qui décida après ce film de ne plus rentrer dans sa patrie.

Un personnage à part entière

Ainsi, on peut affirmer que la datcha est bien plus qu'un lieu rassurant pour un personnage Tarkovskien, mais reflète avant tout son état d'âme propre. Corinne Maury aimait à parler de « maux souvenirs des demeures », comme si les murs, la structure solide s'imprégnaient des sentiments éprouvés par les personnages. L'intérieur de la maison devient l'intérieur même des personnages. Cette théorie explique les nombreuses visions des maisons « malades », éventrées, malmenées par la pluie ou le feu, qui transparaissent dans la filmographie de Tarkovski. Tout comme elle, les personnages sont en proie au doute ou à la lutte intérieure. Par ce jeu entre intériorité et extériorité, Tarkovski utilise la datcha comme une métaphore poétique. La datcha n'est donc pas toujours le symbole d'un *locus amoenus* mais bien d'un lieu intérieur. Les murs peuvent s'effriter, s'effondrer, tout comme les personnages.

Malgré sa force symbolique, Tarkovski a fait le choix dans son dernier film, *Le Sacrifice*, de ne pas inclure une datcha, mais une maison à l'allure plus moderne et riche. Ce choix singulier est le climax de sa filmographie : brûler la maison d'Alexandre dans un long plan séquence à la fin du film, montre le refus de Tarkovski de cette matérialité tape-à-l'œil, de cette maison qui n'abritait aucun réconfort familial mais au contraire était le théâtre de nombreux conflits, même si elle est présentée au début du film comme le seul lieu capable d'abriter le bonheur. En brûlant sa maison, Alexandre met à jour une supercherie : la maison ne tient plus debout, trop fragile, comme la famille. Plus que jamais, la figure de la datcha est présente à l'esprit dans cette fin spectaculaire, comme preuve concrète d'un attachement abstrait à un lieu.

Le Miroir (12')

Le Miroir, œuvre la plus autobiographique, expose les souvenirs de Tarkovski au travers d'une datcha entièrement reconstruite à l'endroit même où était sa maison d'enfance. Après la visite du médecin, la mère retourne à l'intérieur de la datcha en emportant avec elle ses enfants. Durant une longue séquence, le réalisateur filme l'intérieur de la datcha avec les enfants qui mangent, pendant que le père de Tarkovski, Arseni Tarkovski, récite des vers d'un de ses poèmes en voix off. À côté la mère pleure en silence en regardant par la fenêtre. Par un travelling, la focalisation se fait d'abord sur les enfants, puis sur la mère, la caméra s'arrêtant longuement sur les personnages. Le temps semble alors être suspendu, toute la famille ou presque réunie dans l'intimité de la maison qui les protège de la pluie d'averse de l'extérieur. Alors que la mère fixe un long moment la caméra, lorsqu'elle se détourne c'est cette dernière qui suit le regard de la mère et se dirige vers l'extérieur, tout en restant à l'intérieur. Il y a ainsi un jeu entre intériorité et extériorité de la maison et des personnages qui se met en place. Seul un cri venant de l'extérieur vient rompre cette quiétude. La caméra accompagne alors dans un lent travelling les enfants allant voir ce qu'il se passe, comme pour mémoriser chaque détail de l'intérieur de la datcha. Le plan d'ensemble sur la grange qui brûle est cadré depuis le pallier de la maison, de laquelle les enfants ne sortent pas et assistent silencieux à cet incendie. La maison protège du feu comme de la pluie, les deux éléments opposés se mêlant alors.

E... Enfance

L'enfance est, de manière générale, représentative de l'innocence dans l'imaginaire collectif ; Tarkovski n'échappe pas à cette règle.



L'enfance d'Ivan, 1962



Stalker, 1979

L'enfance, symbole de pureté ?

La plupart des enfants que Tarkovski dépeint sont porteurs de pureté, contrastant avec le monde sombre qui les entoure. Par exemple, le petit garçon dans *Le Sacrifice* semble être totalement détaché de la menace qui plane au-dessus du monde. Les enfants enlacés dans le hamac au début du *Miroir* sont symboles d'une pureté totale, renforcée par leur calme et leur repos : ils sont simplement présents et attentifs au monde. Par ailleurs, dans *Andreï Roublev*, même si Boriska a été contraint de perdre son innocence par l'acte de création qui l'oblige à endosser le rôle d'un chef, il la retrouve pleinement dans son aveu final. Il redevient alors l'enfant qu'il était en s'abandonnant dans les bras d'Andreï Roublev, qui devient alors symboliquement père. Il retrouve ici non seulement une forme de pureté, mais la transmet également à sa nouvelle figure paternelle, lui redonnant l'inspiration. Par ailleurs, l'enfance est un symbole fort pour Tarkovski, puisque son premier long métrage se base sur le récit d'un enfant dans *L'enfance d'Ivan*, de même qu'un de ses courts-métrages d'étude intitulé *Le rouleau compresseur et le violon*. On peut également noter que *L'enfance d'Ivan* est adapté d'une œuvre littéraire simplement intitulée *Ivan*, alors que Tarkovski fait le choix de mettre en avant le thème de l'enfance en en modifiant le titre. Dans ce film, Ivan est tout sauf un symbole de pureté. La Guerre l'en a dépossédé, créant à la place un monstre militaire qui vit et meurt dans la guerre. Sa déformation est totale et la dénonciation également ; même quand il rendosse son rôle d'enfant, et qu'il se met à jouer, il joue à faire la guerre. Tarkovski utilise les rêves d'Ivan pour le refaire accéder à une innocence et insouciance perdues. Dans ceux-ci, il retrouve sa mère et la joie de vivre dans des décors oniriques et gorgés de soleil. Le retour à la réalité est d'autant plus brutal qu'aucun retour en arrière n'est désormais possible. La guerre est ici exprimée comme symbole de « néantisation » de la pureté enfantine, la plus pure de toute ; c'est partiellement ce qu'avancait l'analyse de J-P Sartre à son sujet.

La parole de l'enfance

Dans l'œuvre de Tarkovski, nous pouvons observer que les enfants sont souvent victimes de handicap vis-à-vis de la parole. Contrairement à d'autres personnages adultes, ils ne choisissent pas d'abandonner la parole : Ouisiti (*Stalker*) est muette de naissance, le petit garçon (*Le Sacrifice*) ne peut parler suite à une opération des amygdales et enfin, l'adolescent du début du *Miroir* souffre de bégaiement. L'absence de parole les contraint à écouter la profération de paroles souvent vaines. Leur mutisme renforce alors leur innocence. C'est donc par les actes qu'ils se réalisent, devenant paradoxalement plus fort psychologiquement que ceux qui possèdent la parole.

La prise de parole pour l'adolescent du *Miroir* peut être vue comme la prise de parole du cinéaste lui-même. L'adolescent guéri qui peut désormais parler représente alors le droit qu'acquiert Tarkovski de commencer son film agissant comme une thérapie par la parole et la remémoration de l'enfance. Le cinéaste

réfléchit sur l'usage de la parole à la fin du *Sacrifice* au travers du petit garçon qui, ayant retrouvé la parole, cite la *Genèse* : « *Au commencement était le verbe* » et ajoute « *pourquoi Papa ?* ». On peut alors faire le parallèle avec la construction du film qui commence par le verbe traduisant une parole vaine. La fin montre un petit garçon qui se méfie de la parole, éclairé par les actes d'Alexandre.

L'enfance, porteuse de foi

La foi irrigue l'ensemble de la filmographie de Tarkovski. Que ce soit par le biais de la religion ou même d'une spiritualité plus diffuse, la foi semble constamment présente. L'enfance en est l'un des piliers majeurs. Caractérisée par l'innocence, l'enfance agit comme un vecteur principal de l'inspiration divine à laquelle Tarkovski est très attaché. Dans la fin du *Sacrifice*, le petit garçon arrose l'arbre mort dans le geste le plus représentatif de la foi de l'ensemble de la filmographie. Il s'allonge alors à son pied, symbole de la source de la spiritualité que représente l'arbre. Le dernier plan du film est un travelling ascendant suivant la grandeur de l'arbre jusqu'à son sommet. On ne sait pas si l'arbre va effectivement revivre, mais la foi en sa résurrection permet l'élévation du corps et de l'âme du petit garçon, ce qui l'oppose au matérialisme et projette un avenir meilleur. De la même manière, Ouisiti dans *Stalker* personnifie la spiritualité du fait de ses pouvoirs télékinésiques qui l'élèvent au-dessus des simples humains. Elle représente un avenir meilleur grâce à ce qu'elle peut produire ou que l'on croit voir. Elle est d'une part capable de faire bouger les objets de manière mystérieuse et d'autre part, on peut presque penser à une guérison miraculeuse lorsqu'on croit la voir marcher, alors qu'elle est uniquement sur les épaules de son père. Mirage ou vérité, la frontière est fine, et la seule chose qui nous fasse basculer d'un côté ou de l'autre se résume à la foi. Dans la dernière scène, on entend alors un train passer à l'extérieur, derrière Ouisiti, ce qui laisse supposer qu'elle peut amener à un avenir meilleur loin d'un monde fade, sans valeurs. Par ailleurs, chaque plan où apparaît Ouisiti, le monde s'offre en couleur. En cela, elle semble liée à la Zone, verdoyante, capable de réaliser tous les désirs dans la chambre. Par ce lien, Ouisiti apparaît comme une force psychique, peut être tirant ses pouvoirs de la zone elle-même, mais en tout cas présentant la possibilité d'un avenir meilleur, coloré et spirituel.

Dans un autre film, le miracle s'opère dans *Andrei Roublev* lorsque la cloche retentit. Boriska, jeune enfant devenu chef, a réussi à la construire uniquement grâce à la foi. Tout semble converger pour aboutir à ce miracle-là. C'est en plongeant dans la boue que Boriska trouve une inspiration presque divine qui lui permet de réaliser cette œuvre inespérée. Et on ne comprendra finalement que lorsqu'il redeviendra enfant dans les bras d'Andrei Roublev qu'il n'était guidé par aucun savoir-faire mais juste par l'instinct et la foi. L'enfant dit la vérité alors que l'adulte dissimule ; la foi guide l'enfant pur vers un monde meilleur, où chacun reprend espoir.

Andrei Roublev

Cette scène située à la fin du film après que la cloche a retenti montre Boriska, allongé désespérément dans la boue, qui va être consolé par Andrei Roublev. La scène est construite en un plan-séquence, caméra à l'épaule, à hauteur d'homme, proche du sol. Au comble de son désespoir, l'enfant révèle à Roublev sa supercherie. La révélation est aussi efficace pour Andrei Roublev qui décide de reprendre en main son destin et celui de Boriska : « Tu vois, tu as quand même réussi. On va continuer ensemble. Toi à fondre des cloches, moi à peindre. Allons ensemble à la Trinité, ça suffit, calme-toi ».

Cet épisode marque un retour à la foi pour le peintre après le retentissement du miracle accompli.

L'enfant donne alors à Andrei Roublev une leçon de vie, démontrant que par la foi et par les actes, on peut atteindre l'état de grâce et l'accomplissement spirituel. Au premier plan, nous pouvons voir un feu éteint témoignant de la fin du règne de la violence et accomplissant la métaphore du phénix qui renaît de ses cendres.

Finalement, c'est au contact d'un jeune fondeur de cloche que Roublev mesure qu'il n'est qu'un instrument de Dieu. L'enfance permet alors l'avènement de deux grands hommes qui, ensemble, perçoivent leur destin.

F... Fou, Foi, Faible

« J'ai toujours aimé ceux qui n'arrivent jamais à s'adapter de façon pragmatique à l'existence. Il n'y a jamais eu de héros dans mes films, mais des caractères dont la force était la conviction spirituelle, et prenaient sur eux la responsabilité des autres. Ces personnages ressemblent à des enfants qui ont une gravité d'adultes, par leur attitude irréaliste et désintéressée du point de vue du sens commun. » Tarkovski, *L'Éloge de l'homme faible*

Les personnages du cinéma d'Andreï Tarkovski rendent compte, à travers leur complexité, d'une articulation surprenante entre la folie, la faiblesse et la foi. Comment ces notions sont-elles mises en tension à travers chaque personnage, et que permettent-elles de mettre en lumière ?



Andreï Roublev, 1966



Nostalghia, 1983

Un regard primitif sur le monde

Chez Tarkovski, les enfants ont une gravité d'adulte (Ivan) et les adultes portent un regard d'enfant sur le monde (le stalker). Mais, enfant ou adulte, c'est toujours un même et seul regard hypersensible qui est développé, un regard qui se dresse en fait contre la raison et sa recherche implacable de logique. Les personnages filmés par le cinéaste sont vecteurs de la poésie du monde car ils sont vecteurs de sensations. On le voit dans l'exemple pris à la fois par Michel Chion et Antoine de Baecque, dans *L'Enfance d'Ivan*, dans lequel l'enfant qui donne son nom au film apparaît dans un état d'éveil sensoriel, au milieu de la forêt. "Il y a là comme un trop plein de sensations" écrit Michel Chion. Ainsi, dans *L'enfance d'Ivan* et dans *Le Sacrifice*, le personnage de l'enfant occupe une place majeure alors que dans *Le Miroir* c'est le souvenir de l'enfance qui structure entièrement le film. En outre, on retrouve ce regard primitif caractéristique de l'enfant dans *Andreï Roublev*, le moine portant ce regard « candide » sur l'existence, prêchant amour, bonté, et non-violence dans un monde chaotique.

La foi : une folie, une faiblesse

Ce ne sont donc pas des héros positifs que nous donne à voir le cinéaste mais davantage des hommes ayant une forte conviction spirituelle. Leur foi leur permet de croire en dépit de tout (« *credo quia absurdum* ») car elle constitue le seul recours possible pour admettre des idées qui ne sont pas à la portée de la raison humaine. Mais c'est aussi cette foi qui, dans un monde dépourvu de spiritualité, apparaît comme une folie.

Ainsi, la difficulté des personnages ayant la foi est donc de faire face à un monde qui en est dépourvu. A la fin du *Sacrifice*, le comportement d'Alexandre s'explique rationnellement par une pathologie alors qu'il correspond à une union nouvelle du personnage au spirituel. De la même manière, *Nostalghia*, est le récit du voyage d'un intellectuel russe en Italie qui devient l'occasion d'une réflexion à la recherche de quelque chose qui peut-être n'existe pas, c'est à dire la recherche de la perception d'un absolu inaccessible. La tentative de retrouver les valeurs spirituelles profondes que l'époque contemporaine semble avoir oubliées ou rejetées donne lieu à une quête souvent vaine. Tarkovski évoque la volonté de ses personnages de s'élever contre cette doctrine matérialiste au profit du spirituel : « En un mot, ce qui m'attire est cette énergie de l'homme qui s'élève contre la routine matérialiste. » Cette foi, au-delà de la question de la folie, pose celle de l'homme faible. Croire, est-ce être faible, ou dépasser la faiblesse intrinsèque à l'être humain ? Ce sont bien des hommes faibles que le cinéaste filme. On peut ainsi penser au héros du *Miroir*, qui est un homme faible et égoïste, incapable d'offrir même à ses proches un amour désintéressé. Les seules justifications données sont les souffrances spirituelles que le personnage endure à la fin de sa vie pour ne pas avoir payé en retour la dette qu'il devait à la vie. De la même manière, le stalker est un « personnage bizarre versant facilement dans l'hystérie, mais incorruptible, opposant farouchement la voix de sa spiritualité à un monde atteint d'un pragmatisme omniprésent semblable à une tumeur maligne ». Enfin, Alexandre constitue l'apothéose de l'homme faible car, au fond, il ne fait qu'obéir à sa vocation, il n'est pas le maître de sa destinée, mais son serviteur.

La foi permet d'atteindre la vérité

Mais, paradoxalement cette faiblesse fait des personnages filmés par le cinéaste des « vainqueurs de cette vie ». En effet le monologue du *Stalker*, à la fin du film, fait l'éloge de la faiblesse de l'homme et érige la notion de la foi comme seule vraie valeur et comme espoir. Car, la force de l'homme faible, c'est la conviction spirituelle, la foi, permettant aux personnages d'atteindre la vérité. Le cinéaste assigne à ses personnages le rôle de révélateurs de la vérité, de « prophètes », de « *iourodivi* » (en russe). Domenico dans *Nostalghia* est bien un prophète incompris, son acte en apparence dément, de séquestration de sa famille pour sa protection, lui vaut l'incompréhension et de là, les moqueries de ses congénères. Cependant, par son sacrifice public – à la fois grand et risible - il transmet sa prophétie à Gortchakov, qui a plus de chances de la mener à bien. L'enfant, lui, est davantage un martyr-prophète car il porte les stigmates de nos sociétés. La fille du stalker ne peut pas marcher, Ivan est un monstre de guerre, le garçon du *Sacrifice* ne peut pas parler. Ces stigmates révèlent en fait également un message spirituel fort. Ainsi, la phrase prononcée par le petit-garçon dans le plan final du *Sacrifice*, « Au commencement était le verbe », devient une phrase à la résonance trouble dans sa gorge à peine guérie, comme si ce verbe inaugural ne pouvait être que parole intérieure, parole retenue par le sens, réponse enfantine aux adultes bavards qui n'ont pas compris la décadence du monde perdu par ses communications infinies.

***Nostalghia*, (1h38-1h40'30)**

Domenico est à Rome, où il harangue les foules depuis trois jours. Perché sur une statue équestre de Marc Aurèle, il lance ses diatribes contre le monde moderne et son absurdité, devant une foule de badauds indifférents. A la fin de son discours, Domenico s'immole lui-même, en désespoir de cause, sur la 9ème symphonie de Beethoven. Et pourtant, durant cet acte censé être sublime, la musique cesse et laisse entendre les cris d'un homme calciné. Cela révèle la grandeur du sacrifice de Domenico, qui ne se fait pas sans douleur et sans choquer : « La foi commence où finit la raison » (Kierkegaard). Il apparaît à travers cet acte extrême être clairement en décalage avec ses pairs : fou, incompris, voire faible. Mais pourtant, comme tant d'autres personnages tarkovskiens, il incarne la foi. Cette figure est ainsi à rapprocher du Fol-en-Christ, le « *iourodivi* » Russe.

G... Genre

Si le nom d'Andreï Tarkovski évoque généralement le cinéma d'auteur, du fait de son style bien particulier, il ne faut pas oublier que le cinéaste a réalisé des longs-métrages qui pourraient être catégorisés parmi les films de genre. En effet, il en imite les codes dans plusieurs de ses œuvres ; mais pour autant, il ne se contente pas d'en reprendre paresseusement les poncifs.



Solaris, 1971



Stalker, 1979

La reprise des codes des films de genre

Certains films de Tarkovski se présentent clairement comme des films de genre. C'est particulièrement le cas pour *Stalker*, *Solaris* et *L'enfance d'Ivan*. Ce dernier est un film de guerre : il évoque la violence, le traumatisme et la destruction de l'enfance et de l'innocence par l'horreur que l'Homme fait subir à l'Homme. On y voit camp militaire, mission en territoire ennemi et ville détruite par les conflits, autant d'éléments associés aux films de guerre. *Solaris* apparaît comme une oeuvre de science-fiction. Adapté du roman de science-fiction du même nom écrit par Stanislas Lem, il se veut le pendant soviétique de *2001 : A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968). Pour représenter cet univers de science-fiction, Tarkovski choisit d'employer nombre d'éléments communs à la plupart des films du même genre : on y trouve des vaisseaux spatiaux, des voyages dans l'espace, une planète mystérieuse qui dépasse la compréhension des humains... La scène d'apesanteur est aussi un indice clair de l'affiliation du film au genre de la science-fiction. Enfin, *Stalker* s'inscrit dans la lignée des films de science-fiction dystopiques. La Zone est présentée comme le résultat d'une visite extraterrestre, mais le film suggère aussi qu'elle pourrait être le résultat d'un accident nucléaire. À ce titre, le film a aussi une dimension écologique : les gigantesques usines crachant de la fumée, la pollution qui s'introduit jusque dans la nature pourtant plutôt préservée de la Zone, la destruction que l'Homme entraîne sur son passage sont autant d'avertissements aux contemporains de Tarkovski, ici distillés dans un univers représentant ce que pourrait être le futur.

Une réinvention de ces codes ?

Tarkovski ne suit pas les codes des films de genre à la lettre. Il prend soin d'innover, de proposer quelque chose qui ne se limite pas aux représentations presque "stéréotypées" que l'on peut en attendre. *L'enfance d'Ivan* fait preuve d'une grande économie de moyens (et pour cause : une partie du budget avait déjà été dépensée lorsque le projet a été confié à Tarkovski car les autorités soviétiques étaient insatisfaites du travail du premier réalisateur). Il y a donc très peu d'acteurs, pas de grands mouvements militaires ni de combats impressionnants. De nombreuses scènes se déroulent dans le camp militaire, et on voit rarement les ennemis des Soviétiques et leur territoire. La guerre passe par des héros individuels, que l'on suit dans la boue

et les eaux des marais. Si *Solaris* est peut-être celui de ses longs-métrages qui emprunte le plus aux films de genre, il s'écarte lui aussi, dans une certaine mesure, de leurs codes. Le vaisseau s'éloigne assez vite des attendus de la science-fiction. On y trouve relativement peu d'éléments évoquant le futur ou les technologies avancées : si certaines pièces ont un aspect vaguement futuriste (comme le couloir que Kelvin traverse en arrivant, aux parois métalliques et parcouru de fils électriques), les personnages passent une grande partie de leur temps dans des décors dont l'aménagement rappelle davantage les intérieurs d'un appartement bourgeois. Nous pouvons notamment penser à la pièce aux murs de bois, remplie de livres et d'œuvres d'art venus de la Terre, où ils se retrouvent pour manger vers la fin du film. La Terre, justement, occupe une place particulièrement importante dans ce film, pourtant consacré à une autre planète. En effet, le film y commence et s'y termine, et la caméra de Tarkovski s'attarde longuement sur la nature. Enfin, si *Stalker* est placé dans le cadre d'une œuvre de science-fiction par son carton liminaire ("Qu'est-ce que c'était ? La chute d'une météorite ? La visite d'habitants de l'abîme cosmique ?"), le film lui-même n'en montre pas vraiment les attendus. Ainsi, on n'y trouve ni extraterrestre, ni technologie avancée ; c'est une nature réaliste qui envahit l'écran. Si la menace venue de l'espace semble planer sur la Zone, elle demeure parfaitement invisible, si bien que l'on peut aller jusqu'à remettre en doute sa présence. Tout cela se traduit par la rareté des effets spéciaux (en effet, le film en semble dépourvu, sauf dans la scène finale, lorsque Ouistiti, la fille du Stalker, parvient à déplacer un verre d'eau par la pensée). L'image n'est pas vouée à impressionner ou à évoquer une présence extraterrestre par elle-même, tout cela se ressent surtout dans la tension des plans qui composent le film (par exemple, la scène du tunnel prend une dimension inquiétante qui laisse imaginer un danger potentiel grâce au lent travelling et à l'usage du son).

Un dépassement des genres pour servir propos et esthétique

Si Tarkovski reprend certains codes des films de genre mais ne s'en contente pas, c'est pour plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est une stratégie qui lui permet d'échapper (un peu) à la censure. *L'enfance d'Ivan* plaît aux autorités, car Ivan peut apparaître, dans ce contexte de guerre, comme un héros sacrifiant sa vie pour la paix de l'URSS. *Solaris* est son film le mieux distribué : "C'est mon seul film [...] qui ait bénéficié d'une distribution correcte en URSS", écrit Tarkovski. Cependant, il ne faut pas occulter la censure dont il a malgré tout fait l'objet : le Goskino oppose à Tarkovski une longue liste de critiques. Enfin, *Stalker* a une importante dimension spiritualiste : on peut imaginer que le film aurait subi davantage de censure sans le contexte de science-fiction dans lequel il s'inscrit (la présence invisible qui règne sur la Zone peut être justifiée comme émanant des extraterrestres, bien qu'elle renvoie aussi clairement au divin). Le film de genre est donc avant tout un cadre, dans lequel Tarkovski peut développer des thématiques et une esthétique qui lui sont propres. *Stalker* prend racine dans un cadre de science-fiction dystopique pour mieux évoquer des problématiques humaines liées aux questionnements métaphysiques et religieux, ce qui transparaît dans la longue discussion que partagent l'écrivain, le scientifique et le Stalker devant la Chambre, confrontant leurs trois points de vue sur l'existence. Par ailleurs, ce film peut être perçu comme "un film d'action au ralenti" (en effet, Tarkovski est adepte des plans très longs et des travellings lents). *Solaris*, planète éloignée, est un prétexte pour évoquer la nostalgie : c'est la nature terrestre qui ouvre et ferme le film. Si Tarkovski s'essaie donc à différents genres, il ne se contente jamais de leurs clichés et lieux communs. Il les renouvelle à sa guise, pour servir son propos et son esthétique. Pour paraphraser *Le Temps Scellé*, nous pouvons donc dire que Tarkovski n'est, malgré ses emprunts, d'aucun genre particulier, mais plutôt "un genre en lui-même."

Stalker, (2h30'49" - 2h34'49")

Dans la scène finale du film, nous pouvons observer comment Tarkovski mêle son propre style, bien particulier, aux éléments récurrents des films de science-fiction. La petite Ouistiti, fille du Stalker, semble déplacer des verres à la seule force de son esprit. Ce pouvoir renvoie aux phénomènes surnaturels liés à la Zone, et donc à l'intervention extraterrestre. Cependant, Tarkovski y instille sa vision des choses. Les couleurs sont ternes, dans les bruns, les bleus et les verts ; la fenêtre en arrière-plan forme un surcadrage qui dévoile les formes fantomatiques de la ville grise ; surtout, le plan est très long (il dure quatre minutes, sans interruption) et les mouvements de caméra, des mouvements rectilignes qui s'éloignent puis se rapprochent de la fillette, sont très lents, presque imperceptibles. Tout cela est emblématique du style de Tarkovski. Cela souligne ainsi sa capacité à s'approprier les codes des films de genre tout en les pliant à sa propre esthétique.

H... Haïku

Un haïku est une forme poétique codifiée très particulière, caractérisée par sa brièveté. Elle est issue de la poésie japonaise dont le grand initiateur est Bashô. Les haïkus sont en général traduits en un tercet comportant 5, 7, et 5 syllabes. Ils célèbrent l'évanescence des choses. Andreï Tarkovski se réfère à cette poésie dont il admire la pureté de la forme dans *Le Temps scellé*. Il ne faut qu'un pas de plus pour établir une filiation entre la poésie du haïku et le cinéma d'Andreï Tarkovski. Mais, si le cinéma de Tarkovski a souvent été qualifié de poétique, que faut-il exactement entendre par là ?



Le Miroir, 1975



Le Sacrifice, 1986

Le digne descendant d' Arseni Tarkovski

Andreï Tarkovski est le fils du poète russe Arseni Tarkovski. La poésie du père imprègne l'œuvre du fils. D'ailleurs, le hasard veut que la carrière poétique du père débute en même temps que la carrière cinématographique du fils : en 1962 paraît le premier recueil poétique d'Arseni Tarkovski, *Avant la neige* ; la même année sort en salles *L'Enfance d'Ivan*. Une collaboration artistique s'engage entre le père et le fils. Déjà on peut noter une similitude dans les thématiques abordées : le père et le fils vouent une adoration mystique pour la nature. L'élément favori du poète est l'eau sous toutes ses manifestations physiques, ruisseaux et lacs (« *l'eau claire et fraîche* »), ou la pluie des « *jours gris et tristes* » qui tambourine sur la toiture ou dont les gouttes « *ruissellent comme des larmes sur le visage* » de l'aimée ; puis l'élément chthonien, la terre, à laquelle le poète se sent profondément attaché : les forêts de hêtres en Russie, plutôt sous la pluie, lorsque « *les gouttes s'écoulent sur les branchages transis* ». On retrouve les poèmes d'Arseni Tarkovski dans *Le Miroir*, *Stalker* et *Nostalghia*. Ceux-ci sont lus par Arseni Tarkovski lui-même.

Un cinéma poétique ? : La rupture avec Eisenstein

Pourtant, dans *Le Temps scellé*, Andreï Tarkovski n'a de cesse de récuser le terme de « cinéma poétique ». Selon lui, le cinéma poétique « appelle le symbole, l'allégorie et d'autres figures qui n'ont rien à voir avec la richesse d'images propre au cinéma. » En cela, Tarkovski entend rompre avec l'esthétique d'Eisenstein, lui-aussi grand admirateur des haïkus. Ils ne partagent néanmoins pas la même conception du haïku. Eisenstein y voit un

exemple pour illustrer comment trois éléments distincts, montés ensemble, peuvent produire une qualité d'un autre ordre. Le haïku reflète alors sa propre théorie du montage. Tarkovski, pour sa part, s'intéresse plutôt à la précision, la pureté et le soin porté à l'unité dans l'observation. Pour Tarkovski, l'exemple de cette poésie est proche de l'essence du cinéma : « le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clef de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps. » Tarkovski critique *Ivan le Terrible* car le film est constitué comme une sorte « d'immense hiéroglyphe » : le film cesse d'être pour Tarkovski une œuvre cinématographique d'un point de vue théorique. « L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle, dès le premier plan tourné ». Au contraire, le « cinéma poétique » contredit l'écoulement du temps au sein du plan, il implique « une rupture avec le fait et le réalisme temporels, remplacés alors par du maniérisme ou de l'affectation. » Le nombre de plans dans un film de Tarkovski et celui dans un film d'Eisenstein illustrent parfaitement cette opposition entre les deux cinéastes. *Stalker* est composé de 142 plans, là où on en compte 3225 dans *Octobre*. Pour Antoine de Baecque, Tarkovski et Eisenstein sculptent tous les deux le temps : l'un avec de larges ciseaux, qui travaille et modèle les blocs étirés ; l'autre, au burin, découpe ses fragments.

Logique de l'observation et des sensations

La poésie chez Tarkovski, c'est celle du temps qui s'écoule au sein du plan. A plusieurs reprises, sont donnés à voir au spectateur des objets conservés dans l'eau, que ce soit dans *Stalker* ou dans *Nostalghia*. Ces objets-là témoignent comme d'une civilisation passée : ils cristallisent la logique de l'observation. Mais être au plus près des sensations a pour conséquence un montage particulier, caractérisé par des motifs poétiques. La répétition est par exemple un motif essentiel dans les œuvres de Tarkovski et construit un pont entre celles-ci. C'est par exemple le cas de la cruche de lait qui se brise dans *Le Sacrifice*, lait qu'on avait déjà dans *Andreï Roublev* ou dans *Stalker*. On ne saurait réduire le lait à une signification particulière : il y a une pluralité d'interprétations diverses. Tarkovski refuse d'imposer un sens à une image : « c'est ainsi qu'elle (l'image) nous ouvre la possibilité d'une relation avec l'infini, qui est la vraie fonction de l'image artistique, dans son sens le plus élevé ».

Le Miroir (1h36'07 – 1h36'42)

A la mort du narrateur, celui-ci lâche un oiseau vers une lumière. L'oiseau ne doit pas être vu simplement comme un symbole. Bien sûr, on peut penser à l'ascension de l'âme vers le ciel – l'oiseau est à ce titre comparable au Saint-Esprit, ou à un ange ; et il est question d'anges dans un autre film, *Nostalghia*. Mais l'oiseau révèle aussi la conception du montage de Tarkovski : il sert, selon Antoine de Baecque de « passage de témoin esthétique et mental entre le corps du malade et sa mémoire ». Cet oiseau parcourt le Miroir et fonde comme un lien poétique dans le film. On le retrouve notamment dans une séquence où le père du narrateur se souvient d'un petit garçon roux qui préparait avec lui la guerre. Antoine de Baecque écrit : « Tarkovski fonde la structure sur ce croisement incertain du montage et de la mémoire : c'est un récit de la mémoire où les êtres et les choses se démultiplient pour donner naissance à la poétique des sens en éveil. Le montage échappe à l'intellect pour se réfugier dans la douceur et la douleur des sens. »

I... Icône

« Pour exprimer la vie, l'artiste se sert de l'inanimé et pour dire l'infini, il emploie le fini. De la substitution... l'infini ne peut être matérialisé mais on peut en créer son illusion, une image. », *Le Temps scellé*.



Andrei Roublev, 1969

Un art de l'icône

Pour Tarkovski, l'artiste doit effacer son moi : on note ainsi un lien évident entre le peintre d'icône et le cinéaste. Il a choisi le personnage d'Andreï Roublev précisément parce que c'est un artiste russe, religieux, et parce que l'art de l'icône se rapproche de l'artisanat. Une fois terminé, le tableau est la présence divine elle-même. C'est dans la conformité au modèle que l'on peut le plus s'approcher de la perfection.

Tarkovski témoigne ainsi en faveur de la primauté du spirituel. Il insère sa vision du monde dans des structures esthétiques qui lui confèrent toute sa puissance de suggestion. L'écriture de l'auteur repose en grande partie sur l'alliance de la peinture et du cinéma, à travers la reproduction de tableaux de maître, mais aussi la transposition de toiles célèbres (par exemple, le paysage de neige du *Miroir* rappelant *Les Chasseurs dans la neige*, de Bruegel). Ou bien des « natures mortes » en mouvement : le lait mélangé à l'eau et à la boue du fleuve (*Andreï Roublev*), l'averse sur la tasse de thé posée sur la table de jardin (*Solaris*). Il y a une récurrence de motifs visuels qui renvoient à une esthétique de l'Incarnation : l'eau, le vent, le feu (en particulier dans *Le Miroir* et *Le Sacrifice*).

Ce sont des plans qui n'ont aucune fonction narrative, ils ont seulement pour fonction d'être là. Tarkovski donne à voir des objets en très gros plan, qui composent une image, et relèvent d'une dimension picturale. Analysant les cadrages et la composition des plans, Michel Chion (*Cahiers du cinéma*, 1984) décrypte dans les films de l'auteur un « *espace pictural* » : avec l'écran large du cinéma et l'utilisation du travelling, les trois dimensions de l'image sont, en quelque sorte, « *écrasées et exprimées dans une surface à deux dimensions* », cet écrasement étant lui-même pris en considération « *sur une surface de la représentation en perspective* ».

Par sa beauté, l'image exerce chez Tarkovski un pouvoir de fascination. Par sa poésie et son mystère, elle renvoie, tel le haïku japonais, à un autre sens à découvrir, nous suggérant la présence d'une transcendance. L'art de Tarkovski est un art de l'icône, comme en témoignent la fin de *Stalker*, ou *Nostalghia*, qui nous donne littéralement à contempler un spirituel incarné : au-delà de la mort, Gortchakov, demeure en vie, assis sur le sol près de son chien-loup et devant son isba, elle-même à l'abri dans le chœur d'une cathédrale gothique. Tel un écho, le vers d'Arseni Tarkovski cité dans *Le Miroir* y répond : « Je suis un de ceux qui tirent les filets de l'immortalité. »

L'art comme prière

Andreï Roublev, moine peintre d'icône qui exerce son art d'une église à une autre pour le compte des princes, subit une violente crise spirituelle lorsqu'il est véritablement confronté à la cruauté des hommes. Comment continuer à faire croire qu'il existe un au-delà paradisiaque face à un monde si cruel ?

Lorsque Tarkovski décide de faire ce film sur la Russie ancienne et les icônes, il n'existe que très peu d'informations sur la vie du moine. Les grands épisodes du film ont été inventés, et le créateur renonçant à créer, accablé par le mal, est une idée de Tarkovski. La question qu'il pose est : quelle légitimité de l'art dans un monde ravagé par le mal ? Pourquoi créer de la beauté ? L'art *a priori* ne peut changer ni les hommes, ni le monde : la beauté ne rend pas meilleur et l'art reste souvent incommunicable. Lorsque Roublev s'adresse à Théophane, qui est mort, il lui dit : *"On tue, on viole, on pille les églises. La moitié de ma vie j'ai vécu en aveugle. Nuit et jour j'ai travaillé pour les hommes. Mais ce ne sont pas des hommes."*

Mais dans une interview pour *Les Matins de France Culture*, en 1985, Tarkovski revient sur Andreï Roublev en disant : *"Plus il y a de mal dans le monde, plus il y a de raison de faire des œuvres d'art. C'est plus difficile, mais c'est plus nécessaire. Aussi longtemps que l'homme existera, il aura une tendance instinctive vers la création. Aussi longtemps que l'homme se sentira homme, il essaiera de créer quelque chose. C'est en cela qu'il a un lien avec son Créateur."*

Dans Andreï Roublev, l'art s'impose comme une prière. Tarkovski dit encore : *"A travers l'art, l'homme exprime son espoir, et le reste n'a aucune importance. Ce qui n'a pas de fondement spirituel n'a aucun rapport à l'art"*. L'art est en fait le sentiment que l'homme met dans sa prière. C'est pourquoi l'icône est la référence centrale du cinéma de Tarkovski. C'est à la fois un art du temps et de l'espace. L'art a chez lui une fonction d'éveil de l'âme. Il doit rendre visible l'invisible, et fait donc fonction d'icône. D'où les mots de Tarkovski : *"Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être poète, c'est à dire de prier d'une manière différente."*

Andreï Roublev (2h 46''25-2h 54'32'')

Tarkovski dit de Roublev « Il a supporté ce qu'il a vécu pour que cela s'exprime par certaines couleurs... » La couleur en effet n'est pas anodine dans cette séquence finale : le passage du Noir et Blanc à la couleur se produit après l'aveu de Boris, le jeune fondeur, à Roublev. Il lui révèle, en larmes, que son père ne lui a jamais transmis le secret de fabrication des cloches, et Roublev lui propose alors de partir avec lui, et de continuer à fonder des cloches pendant qu'il peindra des icônes. Le surgissement de la couleur correspond à la décision de Roublev de peindre malgré la cruauté et la violence, à sa réconciliation avec les hommes, et, d'une certaine manière, la couleur rappelle que l'art est une transfiguration du monde et des choses. La musique, composée par Viatcheslav Ovtchinnikov pour le film, s'apparente à une musique vocale religieuse, qui semble résonner longuement. Elle accompagne le mouvement intérieur de la caméra, qui parcourt des icônes diverses (parmi lesquelles La Transfiguration, Le Sauveur de Zvenigorod et bien sûr l'icône de la Trinité). La « Trinité » de Roublev n'illustre rien, n'expose pas de futur (comme on le lui demandait pour le Jugement Dernier) : il s'agit d'une expérience immédiate, à la manière d'une illumination ou d'une épiphanie. Phénomène à la fois concret et magique, qui tient du miracle, l'épiphanie est littéralement un « dévoilement ». Dévoilement qui trouve son paroxysme lorsque la musique s'interrompt, remplacée par l'éclat du tonnerre et l'averse qui tombe doucement. Cette pluie accompagne les moments de grâce, formant un rideau opaque et mystérieux, derrière lequel on distingue un tableau paisible : une prairie, quatre chevaux (presque trois tant ils sont rapprochés, ce que Jean Delmas rapproche de la Trinité des Anges). Les chevaux, hérités de Dovjenko, incarnent la présence divine à eux seuls. Une image qui n'est plus simple représentation mais Présence, Icône.

J... Je

"Celui qui trahit une seule fois ses principes perd la pureté de sa relation avec la vie. Tricher avec soi-même, c'est renoncer à tout, à son film, à sa vie."

"L'art contemporain a fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même. L'individualité ne s'affirme pas par la création artistique... L'artiste est un serviteur éternellement redevable du don qu'il a reçu comme par miracle."



Le Miroir, 1975



Andreï Roublev, 1966

Voici deux citations d'Andreï Tarkovski qui peuvent donner une première idée de sa conception de l'art cinématographique comme une représentation du "je" de l'auteur. Réalisateur sans concessions, il n'a jamais rien fait qui ne soit pas en accord avec ses idées. Ses films ont des traits particulièrement autobiographiques, ils parlent de lui et de sa quête morale, de ses racines russes mais aussi de sa manière d'être au monde. Rares sont les éléments qui semblent anodins ou anecdotiques, bien qu'il ne veuille pas imposer son individualité et trop se mettre en avant dans son œuvre. Il cherche plutôt à partager ses expériences et à les rendre universelles pour les spectateurs. Assez vite, l'histoire de ses créations se confond avec l'histoire de sa vie...

Auto-citation, mise en abîme du discours

Tarkovski réalise ses films en lien avec sa propre vie, mais toujours de façon diffuse et poétique, à la manière des reflets changeants d'un miroir. On peut par exemple apercevoir rapidement l'affiche de son propre film *Andreï Roublev* dans *Le Miroir*, entendre les poésies de son père Arseni Tarkovski lues par celui-ci dans *Le Miroir* également, ou encore entendre la traductrice italienne de *Nostalghia* les évoquer dans le couloir sombre de l'hôtel. La mise en place du "je" narratif est d'une certaine façon un véritable jeu pour le réalisateur russe, néanmoins son but n'est pas d'exposer sa personnalité ou sa vie à l'écran mais de créer un réseau de significations libres à l'interprétation de chacun.

Être vrai et retranscrire fidèlement à l'écran des émotions véritables, voilà où se place Tarkovski dans l'espace du "je" narratif et autobiographique. Un exemple de son implication personnelle est le film *Andreï Roublev* qui devait au départ s'appeler "la passion selon Andreï". Il ne fait aucun doute que Tarkovski a voulu peindre une fresque historique du célèbre peintre d'icônes tout en y mêlant son discours et ses réflexions, ses doutes sur l'art en général, et plus encore sur l'art comme sacrifice et chemin de croix... La phrase de Kiril « Refuser l'étincelle divine est un péché terrible » fait écho à la pensée de Tarkovski sur l'art, et les cas de conscience de Roublev sont les cas de conscience de Tarkovski. C'est en réalité l'artiste comme théoricien qui s'exprime à travers Andreï Roublev, il prête sa voix au réalisateur. Cependant, la narration dans les films tarkovskiens est souvent impersonnelle, c'est-à-dire qu'on suit généralement un personnage principal ou bien la

narration peut aussi être plurielle comme dans *Andreï Roublev* qui présente plusieurs tableaux historiques avec différents protagonistes (Roublev, le fondeur de cloche, l'invasion tatare avec les deux princes)... Mais ce ne sont pas les personnages qui racontent leur histoire à la première personne, la narration se fait avec une certaine distance. On peut alors avoir l'impression d'un réseau, d'un tissu de narration avec des images obsédantes et des motifs mais qui ne constituent pas un enchaînement linéaire et logique en soi.

Antoine de Baecque présente Tarkovski comme un démiurge, c'est-à-dire qu'il a la volonté de se faire passeur d'idées, de sentiments et de beauté. Il nous fait accéder à son univers, à l'instar du Stalker qui guide les hommes dans la Zone ; il nous guide dans sa passion presque christique d'artiste. Dans *L'enfance d'Ivan*, ce sont aussi ses souvenirs d'enfance qu'il essaye de retranscrire. Il dira dans *Le temps scellé* qu'il a voulu montrer l'enfance d'Ivan comme une véritable découverte du monde, comme lui a pu la vivre enfant. Ce paradis de l'enfance avec des envolées dans les airs, des courses dans l'herbe et une lumière claire et pure qui vient du ciel, est opposé à la violence d'une guerre sombre et boueuse et à la violence de la perte d'un parent aimé.

Une forme d'autobiographie originale

Le "je" narratif peut aller jusqu'à une forme autobiographique avec *Le Miroir*. Tarkovski voulait au départ inclure dans le film des images de sa mère qu'il aurait interviewée. Nous aurions alors entendu les souvenirs de sa mère relatant l'enfance de Tarkovski... Mais cette idée n'a pas vu le jour et le projet est passé sous de diverses formes pour atteindre le résultat final tel que nous le connaissons : un homme est alité car malade et se remémore les souvenirs de son enfance. Ces souvenirs prennent une forme très poétique, et passent dans des couleurs pastel ou bien en sépia, accompagnés des poèmes lus par son père, Arseni Tarkovski. Ce film est donc beaucoup plus personnel que les autres : il présente les souvenirs d'enfance du réalisateur tout en les extrapolant, et tout cela avec une narration décousue propre aux mouvements de la mémoire du narrateur.

Tarkovski ne triche pas avec lui-même, il essaye de retranscrire à l'écran ses émotions véritables. Il ne se met pas souvent en scène en tant que personne ou personnalité, mais il intègre ses propres réflexions dans les discours de ses acteurs et actrices, et il s'inspire de ses souvenirs d'enfance ou de sa mère pour toucher le public. Ces souvenirs ont une portée universelle et les spectateurs du *Miroir* l'ont souvent bien perçue (on peut lire les lettres d'admiration au début du *Temps scellé*). Ce n'est donc pas un ensemble de films véritablement autobiographiques, ou du moins, ils n'en suivent pas les codes traditionnels. Pour Tarkovski, faire des films est un don qu'il a reçu et il ne peut faire autrement que de le partager. Il s'investit pleinement dans ses œuvres et c'est pourquoi il laisse toujours une part de lui-même s'y exprimer. Tarkovski nous montre son acte de foi envers le monde, une représentation de son intériorité subtilement mêlée à d'autres images poétiques, et il livre ainsi un message très personnel, comme une prière ou un haïku.

Le Miroir, (5' 35"-8' 18")

Le film commence avec la musique du générique d'ouverture: c'est une musique classique, de J-S. Bach qui fait penser à une musique religieuse et peut-être jouée dans une église... Le film commence avec une image de la mère de dos, assise sur une barrière et entourée de verdure. Elle regarde la campagne devant elle et on s'approche d'elle progressivement (travelling avant). La musique diminue pour laisser entendre le sifflement d'un train. Ce bruit, ainsi que les explications de la voix off, nous font comprendre que le père de famille est parti à la guerre et que sa femme attend un éventuel retour. Une silhouette masculine se dessine d'ailleurs à l'horizon, elle se dirige vers la datcha en bois que l'on aperçoit au travers des arbres, mais ce n'est finalement pas le père de famille attendu. Il faut noter que les parents d'Andreï Tarkovski ont divorcé quand il était tout jeune et que son père est parti alors qu'il était enfant. Cette scène est donc plus qu'un écho à sa propre situation. L'homme est un médecin qui passait par là, il discute avec la mère et semble la courtiser un peu. La mère se retourne et l'on aperçoit deux enfants bercés par un hamac qui se balance doucement, sûrement un autre souvenir d'enfance de Tarkovski, de lui et sa sœur, Marina.

K... Kino

Andreï Tarkovski aura connu toute sa vie le système communiste en Russie, puisqu'il naît en 1932, sous la dictature de Staline, et qu'il meurt en 1986, soit au tout début de la perestroïka, qui va entraîner à terme la chute du bloc soviétique. Très croyant et slavophile, persuadé de l'existence d'une Russie éternelle, il ne cessera ainsi d'être confronté à la censure et au poids de la bureaucratie soviétique, qui contrôle la production cinématographique d'une main de fer, ce qui lui donnera à l'étranger une image persistante de réalisateur dissident. Quelle est donc la véritable place de Tarkovski dans le spectre du cinéma soviétique ?



Solaris, 1971



Andreï Roublev, 1966

Le système de production soviétique

La phrase canonique de Lénine, selon laquelle *“le cinéma est pour nous le plus important de tous les arts”*, montre à quel point le régime communiste prend au sérieux la production cinématographique. Dès la Révolution Russe, le cinéma est nationalisé, centralisé, et surtout planifié : ce qui signifie qu'il est considéré comme une industrie, au même titre que l'agriculture ou l'armement. En effet, le cinéma, art nouveau sans influence bourgeoise préalable, et art visuel et muet, est l'outil de propagande idéal pour une Union Soviétique dans laquelle la population est encore largement analphabète. La production cinématographique soviétique est donc verrouillée : la censure frappe les cinéastes qui n'appliquent pas la doctrine Jdanov du réalisme socialiste, sur la forme et sur le fond. La censure soviétique est d'ailleurs particulièrement insidieuse, puisqu'il n'y a pas de règles précisément établies (à l'inverse du Code Hays, par exemple) et que les films sont analysés au cas par cas : ainsi ce qui est acceptable peut dépendre en fonction de la période et des comités de censure. De plus, la démultiplication des étapes de la censure transforme le tournage d'un film en un véritable calvaire : scénario supervisé par des *“rédacteurs”*, version finale du film qui encourt le risque d'être refusée, montage lui aussi contrôlé...

Tarkovski et le système

Dans ce contexte, la carrière de Tarkovski est bien évidemment marquée par le poids de la censure. Tarkovski, dès *L'enfance d'Ivan*, est couronné du Lion d'or au festival de Venise, et rangé par les critiques occidentaux dans la case de la *“nouvelle vague soviétique”*, qui recouvre en réalité ce qui est appelé en URSS le *“cinéma du dégel”*, une libération des thèmes évoqués dans le cinéma soviétique à la suite de la mort de Staline, qui correspond à un relâchement de la censure. Mais dès son deuxième film, *Andreï Roublev*, Tarkovski doit batailler avec celle-ci, qui va classer tous ses films suivants dans des catégories inférieures de distribution, les catégories 2 ou 3, limitant le nombre de copies de ses films. Tarkovski, en effet, se place tout au long de son

œuvre en porte-à-faux avec la théorie du réalisme socialiste, limitant le montage et évoquant volontiers, en accord avec sa pensée slavophile, une Russie éternelle, à la fois païenne et dévote, qui correspond à la période pré-révolutionnaire, ce que les autorités ne supportent pas. De plus, Tarkovski ne cesse, en filigrane, de critiquer dans ses œuvres l'autorité, inflexible et dépassée dans *Solaris*, et le progrès scientifique si cher à l'Union Soviétique, qui est synonyme, dans *Solaris* ou *Stalker*, de désolation et de ruine de l'humanité.

Et pourtant, il tourne !

On peut ainsi se demander comment Tarkovski, si opposé au communisme, a pu réussir à passer, cinq fois avant son exil, à travers les mailles du filet tendu par la censure, lui qui écrit à la fin de sa vie "avoir réalisé tous les films [qu'il] voulait faire". Tarkovski, *in fine*, apparaît comme un cas à part dans le système du cinéma soviétique. Il doit probablement sa carrière à une force de caractère unique, une persévérance qui le pousse à continuer à faire des films malgré tous les obstacles, quand d'autres réalisateurs confrontés à la même censure ont jeté l'éponge, et à ne jamais renier son œuvre comme, poussé par le pouvoir, avait fini par le faire Eisenstein. De plus, son succès constant et jamais démenti à l'international, dès *L'enfance d'Ivan* jusqu'à *Sacrifice*, l'a probablement protégé, puisque le système communiste ne pouvait décemment pas s'en prendre à lui sans s'attirer inévitablement les foudres de la critique occidentale, comme ce fut le cas lors de l'emprisonnement de Paradjanov. Enfin, peut-être est-ce, comme l'écrit Barthélémy Amengual, parce que "la marginalité de Tarkovski (...) n'est pas si totale (comme semble l'être celle d'un Paradjanov)". Finalement, malgré la tendance de Tarkovski, dans son *Journal*, à se placer comme martyr, poursuivant son chemin de croix tandis que le monde entier s'abat sur lui, on peut avancer que Tarkovski a souffert de la même censure que tous les autres artistes soviétiques, surtout lorsqu'on compare son destin à celui de son *alter ego* Paradjanov, qui fut lui plusieurs fois emprisonné pour son œuvre cinématographique.

Le Miroir, (22'19" - 33'40")

Maroussia, la mère du Miroir, inspirée par celle du cinéaste, doit se rendre de toute urgence dans l'imprimerie où elle travaille, car elle s'est aperçue qu'une coquille s'était glissée dans une épreuve, coquille qui pourrait avoir des conséquences fâcheuses puisqu'elle insulte involontairement le pouvoir. Le sentiment d'urgence prégnant dans cette scène, qui représente le pouvoir communiste comme une force diffuse mais terrifiante, montre le talent critique dont peut faire preuve Tarkovski dans ses films : on en vient même à se demander comment cette scène, loin d'être flatteuse envers le pouvoir, a pu passer l'obstacle de la censure.

L... Lévitation

« Notre univers humain est construit et modelé selon les lois matérielles, car l'homme a forgé sa société à l'image de la matière inerte. Il s'est appliqué toutes les lois de la nature inanimée, et c'est pour cela qu'il ne croit pas à l'Esprit, qu'il refuse Dieu, et qu'il ne se nourrit que de pain. (...) Mais là, derrière l'inutilité, au-delà du pur empirisme, surgissent parfois des miracles, comme ceux de la physique. » *Le Temps Scellé*



Andrei Roublev, 1966



L'enfance d'Ivan, 1962



Le Miroir, 1975

Le vol

L'idée de l'homme volant n'a pas cessé d'habiter les pensées de Tarkovski. Il en a d'ailleurs fait un scénario (*Ariel, vent clair*) qui n'a jamais abouti à un film. Dans *Andrei Roublev*, la première scène du film donne à voir un paysan tentant de s'envoler à l'aide d'un ballon rudimentaire, mais fonctionnel. Il surplombe des terres, un lac, un troupeau en criant « Je vole ! ». Si la caméra de Tarkovski est très souvent orientée vers le bas, vers la terre, il s'agit là de l'une des rares séquences où la plongée exprime, non une forme de transcendance, mais le regard d'un personnage, qui observe la terre depuis le ciel. Or, elle se termine par un cri, une chute brutale et un plan sur le ballon dégonflé gisant dans l'eau suivi d'un cheval couché sur le dos. Dans *Le Temps Scellé*, Tarkovski insiste sur la volonté qui était la sienne de montrer l'échec immédiat de ce vol : « Tout au plus eut-il le temps de se voir tomber : une chute inattendue et terrible. Tout le pathos du vol, tout son symbolisme, étaient ainsi anéantis. » L'impact renvoie à l'échec de toute tentative d'élévation par des moyens matériels : si le

rêve de voler exprime l'aspiration spirituelle, l'âme est profondément ancrée dans la matière et l'élévation spirituelle ne peut s'atteindre par cette voie.

L'amour-lévitation

Il n'en reste pas moins que pour Tarkovski, la lévitation est un état de bonheur intense, extatique, synonyme de l'orgasme, comme en témoignent les couples en lévitation dans *Le Sacrifice* ou dans *Solaris*. Tarkovski écrit à propos de Maria et Alexandre, dans *Le Sacrifice* : « Une nuit les amène à se découvrir l'un l'autre, et Alexandre, bien entendu, ne peut plus vivre comme avant. Affronté à l'imminence de la catastrophe, il perçoit l'amour de cette simple femme comme un don de Dieu, la justification de tout son destin. Le miracle auquel il lui a ainsi été donné de participer transforme Alexandre. » Le réalisateur en suggère plusieurs interprétations possibles : la lévitation de Maria et Alexandre peut être surnaturelle, et contenir ainsi la clef du film, d'autres pourront y voir le pur produit de l'imagination d'un fou, d'autres encore y verront la réponse de Dieu à la prière que l'homme lui a adressé : le Salut passe par le fait de se retourner vers Dieu. Quoi qu'il en soit, la lévitation qui se produit avec l'amour correspond à une élévation spirituelle. En témoignent les mots de Tarkovski : « J'espérais qu'Alexandre allait vraiment être sauvé (...) mais il se serait agi également d'une renaissance spirituelle, incarnée dans l'image d'une femme. » La vocation de l'homme réside dans la quête spirituelle, et à ce titre, la lévitation s'impose comme le surgissement de la grâce divine au milieu du chaos et de la catastrophe nucléaire.

La lévitation apparaît également dans les rêves, qui expriment le tremblement du souvenir, l'expression d'une mémoire qui ne correspond à aucun vécu réel mais à un ressenti pur. Le corps de la mère, soustrait à la gravité, qui s'élève au-dessus du lit s'accompagne de la phrase : « Ne sois pas étonné. Je t'aime. » Dans *Solaris* également, lorsque la gravité disparaît du vaisseau, Kris et Hari flottent doucement dans l'air : lévitation qui s'explique scientifiquement, mais que l'on ne peut s'empêcher d'associer à leur amour puisque ce qui était un échec sur Terre (où la gravité est bien présente) s'accomplit sur *Solaris*.

L'Enfance d'Ivan (37')

Après un jeu de séduction dans un bois de bouleaux, où Kholine impose sa domination, Macha tente de traverser une tranchée, le capitaine l'attrape et la maintient alors au-dessus du vide, comme inerte. La caméra descend en travelling dans la tranchée et cadre les deux personnages en contre plongée, créant ainsi une impression de resserrement. Il s'agit là d'une scène très métaphorique : Macha, jeune fille assez candide, qui n'a rien à faire dans une zone de guerre, est suspendue au-dessus d'une tranchée comme en apesanteur. Il ne s'agit pas d'une lévitation à proprement parler (il n'y a pas de dimension surnaturelle), pourtant, cette suspension au-dessus du vide évoque la suspension du temps, et par là de l'Histoire qui s'accomplit. D'ailleurs, à l'instant où elle est suspendue, des coups de feu et des tirs se font entendre au milieu du silence. C'est une image qui fait symbole : la guerre y est « déshistoricisée », traitée de manière poétique. Métaphore de l'Histoire, métaphore de la vie humaine : le rapport au temps est accentué par la présence des arbres, qui introduisent un écoulement interminable de la durée, un temps presque figé. Lorsque Kholine repose Macha, cet instant suspendu se termine, la caméra traverse elle aussi la tranchée, rappelant le passage du temps historique. Il n'est pas anodin que Tarkovski ait choisi un baiser pour suspendre ce temps puisque, selon ses mots, « nous souffrons de l'impossibilité de connaître la vérité. Mais il n'est pas nécessaire de connaître. Il faut aimer. Et croire. »

M... Musique

“Mon intime conviction est qu’un film n’a pas besoin de musique du tout.”
Le temps scellé, p.189

Difficile de citer un film qui ne se serve absolument pas de musique, qu’elle soit extra ou intradiégétique. Tarkovski ne déroge pas à la règle, malgré cette citation qui peut sembler sans ambiguïté. Il est pourtant intéressant de constater une évolution dans la pratique du réalisateur russe d’utiliser la musique comme accompagnement sonore à ses films.



L'enfance d'Ivan, 1962



Andreï Roublev, 1966

Un refrain poétique

Même si Tarkovski a pu écrire que “La musique ne sert simplement qu’à sauver une scène bâclée.” (*Le temps scellé*), elle joue un rôle important dans ses premières réalisations. Il s’entoure ainsi de compositeurs récurrents, tels que Viatcheslav Ovtchinnikov pour ses trois premiers films, ou Edouard Artemiev pour *Solaris*, *Le Miroir* ou encore *Stalker*. De la même façon, des morceaux célèbres de musique classique, de Bach ou de Wagner, sont utilisés comme leitmotiv dans certaines œuvres, ayant par là même une importance dans l’intertextualité artistique chère au réalisateur. Par exemple, il utilise le *Prélude choral en fa mineur* de Bach dans *Solaris*. Cette utilisation musicale le mena à la qualifier dès lors de “refrain poétique” (*ibid.*, p.187)

Un facteur de spiritualité

Or, force est de constater que la musique est différemment traitée du début à la fin de sa filmographie, de *L'enfance d'Ivan* au *Sacrifice*. S’il est vrai que la musique ponctue les scènes de son premier film, Tarkovski se détourne peu à peu de cet aspect traditionnel. Tout comme la fonction narrative évolue vers une forme spirituelle, la musique se détache peu à peu de la simple fonction de “ponctuation” vers celle de “symbiose”. Pour Tarkovski, la musique ne doit pas simplement s’ajouter à l’image, mais se lier à elle. Elle doit alors déformer la perception visuelle du spectateur et l’orienter vers de nouvelles sensations. La musique devient pour lui une composante essentielle dans la création d’un univers plus spirituel.

Vers un univers sonore

Cependant, Tarkovski déclara aussi qu'un « monde sonore minutieusement organisé est considéré musical dans son essence. Voilà ce qu'est la vraie musique au cinéma. » (Le *temps scellé*, p.190). Ainsi, le réalisateur russe se détourne peu à peu de la conception « classique » de la musique et cherche de nouveaux supports audios, tels que les bruits ou les sons. Il explique que pour lui, tous les sons de la vie ne peuvent être enregistrés sur une bande-son, et que le film fait nécessairement des choix. Il en vient à l'idée que détourner, voire modifier ces sons, apporterait à l'image une nouvelle dimension. Utiliser les bruits et non la musique viendrait à donner un sens supplémentaire. De cette nouvelle conception découle ainsi cette déclaration dont on peut comprendre désormais le sens : « mon intime conviction est qu'un film n'a pas besoin de musique du tout » (*ibid.*, p.189). C'est pourquoi les éléments tels que la pluie, le vent dans les hautes herbes ou les pas des personnages se trouvent amplifiés. Grâce aux bruits intra et extradiégétiques, l'accent est mis sur des détails qui participent à la narration.

L'évolution musicale de Tarkovski théorise ainsi une utilisation qui n'est pas seulement décorative de la musique, mais bien comme un support qu'il faut traiter avec la même importance que le support visuel. Selon lui, si un réalisateur réussit à créer une symbiose entre ces deux supports, alors seulement il touchera aux « sons de la vie intérieure d'un homme ». (*ibid.*, p.192)

Stalker, (1h31')

Alors que le Professeur avance dans le tunnel, des bruits de verre brisé et de flaques d'eau sont perçus. Ils paraissent à première vue intradiégétiques d'après l'aspect du tunnel et les pas du Professeur qui marche en même temps. Or, les bruits sont amplifiés et sont entendus de manière beaucoup plus accrus que l'aspect du tunnel et la distance où se trouve le professeur le laisse suggérer. En effet, alors que le professeur s'éloigne, la caméra reste d'abord immobile en un plan fixe, le son restant au même volume. Le travelling avant silencieux de la caméra offre alors un contraste saisissant avec l'avancée bruyante du Stalker et du Scientifique. De plus, les sons entendus ne paraissent pas naturels mais distordus, travaillés. Comme le voulait Tarkovski, le travail du son dans cette scène du tunnel apporte à l'aspect visuel une nouvelle dimension. Le spectateur ressent l'étrangeté du lieu, sans pourtant rien voir qui sorte du commun, à part un tunnel sale et boueux.

N... Nostalgie

Dans *Nostalghia*, le personnage principal, Eugenia lit la lettre de Pavel Sosnovski à haute voix : « (...) J'ai compris que ce n'était pas un rêve mais ma réalité. L'idée de ne pas retourner en Russie me tue comme l'idée de ne plus pouvoir revoir mon pays, les bouleaux, l'air de mon enfance ».



Nostalghia, 1983



Le Miroir, 1975

La nostalgie, qu'on peut définir comme une forme de regret mélancolique d'une chose, d'un état, d'une existence que l'on a eu(e) ou connu(e); désir d'un retour dans le passé, est un sentiment omniprésent chez Tarkovski.

Une nostalgie individuelle, personnelle

La création a pour source ce qui entoure l'artiste, sa réalité. La perception subjective de la réalité est le matériau de base de l'ensemble des films de Tarkovski. Le spectateur perçoit le monde à travers un filtre, celui des sentiments, des émotions, de l'expérience du cinéaste. La nostalgie est alors un sentiment qui domine l'œuvre. Celle-ci, comme celle de Dovjenko, chante l'amour passionné de son pays. L'attachement au pays natal est largement visible: la Russie, ses paysages, ses habitants et son héritage notamment artistique sont les premiers éléments sur lesquels l'objectif de la caméra se focalise. Dans *Nostalghia*, le tournage ainsi que l'intrigue se déroulent en Italie. Et pourtant, la Russie est omniprésente. Au niveau narratif : l'intrigue met en scène Gortchakov, un poète qui suit les traces du poète Pavel Sosnovski, ayant vécu dans la région au XVIIIème siècle mais qui préféra retourner en Russie, pris d'une nostalgie profonde, pour mettre fin à ses jours. Ici, c'est Tarkovski lui-même qui se représente de manière assez explicite à travers le personnage principal, qui s'appelle d'ailleurs Andreï, un homme frappé de nostalgie, assailli de souvenirs de son épouse et de son fils restés en Russie, dans sa terre natale. Et finalement, ces différentes strates traduisent un sentiment personnel, le sien. Dans un entretien réalisé à Stockholm, il déclare, à propos de *Nostalghia*, que « les paroles du poète sont aussi les [siennes] ». Si nous nous intéressons au contexte de réalisation, c'est une période pendant laquelle les autorités soviétiques ont accordé à Tarkovski le droit de travailler à l'étranger, mais pas à sa famille, qui vivra cinq ans sans lui, en Russie. Au chagrin de devoir la quitter s'ajoute celui d'avoir perdu son meilleur ami, Anatoli Solonytsine. Ce film, dont le titre est significatif, est presque la chronique du malaise de Tarkovski, d'un exil douloureux. Gortchakov est le double de Tarkovski, le personnage dans lequel le cinéaste transpose ses propres sentiments, ses pensées. Dans le *Miroir*, le cinéaste a eu également la volonté de faire un film sur sa propre mémoire, ses souvenirs. Il reconstruit sa maison d'enfance au lieu de son emplacement passé, comme support de sa vie passée. Dans *Le Temps scellé*, il écrit : « Le *Miroir* exprimait mes sentiments à l'égard d'êtres qui m'étaient chers, de nos relations, de la compassion infinie que j'éprouvais pour eux, de mon insuffisance à leur égard et du sentiment d'un devoir impossible à accomplir. ». Tarkovski c'est Aliocha. La cinéaste se met lui-même en scène à travers ses personnages : leurs comportements, leurs réactions face aux événements, leurs paroles...

Une nostalgie matérialisée visuellement

Cette nostalgie se matérialise à l'écran, de manière évidente, notamment avec l'alternance entre les rêves et la réalité. Plurielles sont les scènes dans lesquelles les rêves et les souvenirs révèlent des regrets, des désirs, des manques, et souvent des personnages qui traduisent cette nostalgie: dans *Nostalghia*, c'est la famille du personnage principal qui apparaît plusieurs fois à l'écran ; dans *Solaris*, au-delà de la figure de Khari, il y a la scène où Kelvin s'imagine la retrouvaille avec son père et son pardon ; dans *l'Enfance d'Ivan*, le film s'ouvre et se referme sur une séquence onirique où l'enfant s'épanouit, heureux, aux côtés de sa mère décédée. Le thème de l'homme coupé de sa terre, de ses racines est fréquent, on peut penser à la scène des réfugiés espagnols, dans *Le Miroir*. A la nostalgie individuelle se mêle une nostalgie collective représentée par l'insertion d'images d'archives, faisant référence à des événements historiques majeurs et forgers de la Russie. L'esprit du cinéaste, tout comme celui du spectateur, n'est pas seulement dans le présent, il est ancré dans le passé, qui le tourmente jusqu'à le submerger.

En plus de ces temporalités mêlées, ce sont les paysages qui parlent d'eux-mêmes. La sensation de l'écoulement du temps que promeut le cinéaste contribue à faire comprendre et à transmettre ce sentiment nostalgique. Les paysages italiens ressemblent finalement à ceux de la Russie (l'eau, le bois, le végétal...). De la Russie à l'Italie, c'est le même climat automnal et fantomatique. La Russie hante l'Italie. Le personnage a son corps en Italie mais son esprit ne quitte pas la Russie. Aux images de la Toscane, Tarkovski juxtapose le souvenir de la campagne russe dont le souvenir ne quitte jamais, ni Andrei personnage, ni Andrei cinéaste. L'insertion des poèmes d'Arseni Tarkovski, son père amplifie cela.

Une nostalgie de l'idéal

Dans son *Dictionnaire du cinéma*, JL Passak écrit que, dans *Nostalghia*: « Le voyage qu'un intellectuel russe effectue en Italie devient l'occasion d'une réflexion à la recherche de quelque chose qui peut-être n'existe pas. » L'autre forme de nostalgie qui apparaît dans les films de Tarkovski, c'est celle qui est ressentie à la pensée d'événements qui ne se sont pas produits : Andreï Tarkovski écrit « Je défends l'art qui porte en lui une nostalgie de l'idéal ». Ce sentiment personnel prend, au travers des films, une dimension universelle : l'impossibilité d'atteindre l'idéal. Il met en scène des personnages en quête d'un idéal qu'ils approcheront sans jamais l'atteindre. Dans *Andrei Roublev*, la scène d'ouverture est significative : lors de son envol, l'homme semble échapper à une terre hostile, et s'élever au-delà, mais la caméra reste orientée vers le bas, vers la terre, vers laquelle il va se précipiter. Le ciel n'est vu que comme reflet. Cette métaphore de l'échec de la création artistique traduit le fait que l'atteinte d'un idéal est illusoire. Cela peut d'ailleurs expliquer pourquoi la caméra est souvent tournée vers la terre, les contre-plongées sont assez rares. La nostalgie apparaît comme une maladie. Chacun de ses films présente des personnages malades, rongés par leurs souvenirs, leur conscience : Kelvin dans *Solaris*, le personnage principal alité dans *Le Miroir*...

***Nostalghia* (44'53" - 49'15")**

Cet extrait, par le recours à plusieurs procédés, est caractéristique de la mélancolie malade de Gortchkov. Dès son entrée dans la maison de Domenico, le passage de l'extérieur à l'intérieur est accompagné d'un passage de la couleur au noir et blanc. Cette alternance est utilisée tout au long du film, le plus généralement pour matérialiser les souvenirs que le personnage a de la Russie, de sa famille, etc. Au moment où l'on s'attend à voir un décor intérieur, c'est un paysage extérieur qui apparaît : l'eau s'infiltre à travers les murs, la végétation s'engouffre dans les encadrements des fenêtres... Cette scène traduit, par le recours aux décors, le point de vue interne du personnage principal. Lorsqu'il retrouve face à son reflet dans le miroir, il se regarde comme s'il rencontrait une autre personne. Tout cela traduit le sentiment nostalgique qu'il ressent à l'instar de la Russie. Il ne se sent pas ici chez lui, en Italie. La maison en ruine apparaît alors comme une métaphore son état d'âme.

O...Œil

Chez Tarkovski, le regard compte plus que tout. Le regard des personnages. Quel regard jettent-ils sur le monde ? Le regard du cinéaste. Quel cadre ? Quel plan ? A quoi ou à qui ce regard s'apparente-t-il ? Le regard définit la relation que le cinéaste entretient avec ses personnages, que ses personnages entretiennent avec le monde dans lequel ils se meuvent. Plus que tout, le regard est affaire de création et d'art.



L'enfance d'Ivan, 1962



Stalker, 1979



Solaris, 1971

Personnages aveuglés

Dans les films de Tarkovski, les personnages peuvent être définis à travers leur vision, ou plutôt, à travers leur absence de vision. L'absence de regard, l'aveuglement, qu'il soit réel ou métaphorique, subi ou choisi, sert à caractériser les personnages. Ce regard a souvent à voir avec la création artistique ou avec une forme de spiritualité, ce qui, tout compte fait chez Tarkovski, n'est peut-être pas si différent de l'un ou de l'autre. Pour commencer, on trouve dans l'œuvre de Tarkovski des personnages qui sont littéralement rendus aveugles : on peut penser à la scène d'énucléation des artisans sur ordre du prince dans *Andreï Roublev*. Cette scène, d'une extrême violence, impose le pouvoir dans tout ce qu'il a de cruel et d'arbitraire. L'aveuglement vise à empêcher la création artistique : le prince ne souhaite pas que les artisans soient en mesure de construire un palais pareil au sien pour quelqu'un d'autre. La création se mêle au politique. Ici, le regard est anéanti. Ensuite, c'est l'espace lui-même qui peut contribuer à aveugler les personnages, à réduire au maximum leur champ de vision. C'est par exemple le cas de la forêt de bouleaux dans *L'Enfance d'Ivan*, lors de la scène de séduction entre Matcha et Kholine, ou à la fin, lorsqu'Ivan part pour son ultime mission et que les soldats restent attendre dans l'eau, pris entre les arbres. En réduisant le champ de vision, l'espace extérieur tend à être un espace intime, de repli sur soi, semblable à une bulle. Cet aveuglement, maintenant métaphorique, est similaire à celui que l'on retrouve dans *Solaris*. Kelvin est un personnage aveuglé par sa culpabilité : ici, l'aveuglement est métaphorique mais toujours subi par le personnage. C'est un personnage qui n'a aucune disponibilité d'esprit ; il est hanté par les fantômes du passé. Le regard se fait retour sur soi, comme le suggère la scène du voyage spatial, qui est bien plus un retour sur soi qu'une projection vers l'avant et dans l'espace. Enfin, l'aveuglement peut être choisi par les personnages eux-mêmes : le regard est alors fuyant. C'est par exemple le cas de l'Écrivain et du Scientifique dans *Stalker*. Ils ne parviennent pas à croire à quelque chose qui les dépasse, ils sont aveuglés par leur absence même de foi, parce qu'ils ont choisi de ne pas croire. A la fin du film, le Stalker, désespéré par la foi atrophiée de l'Écrivain et du Scientifique, lâche à sa femme : « Tu as vu leurs yeux, ils sont vides. » Cet aveuglement, d'une nature différente mais toujours choisi, se retrouve dans *Nostalghia*, chez le personnage de Gortchakov, qui refuse de poser son regard sur les « beautés écœurantes » d'Italie. Son mal-être ne lui permet d'être aucunement présent face au réel. Il semble dès lors déconnecté de la création artistique et de la vie.

Le regard d'un démiurge

Il est un autre regard, tout aussi important, et décisif à l'interprétation du film : c'est le regard que pose le cinéaste sur ses personnages. Ce regard s'apparente à celui d'un démiurge : Tarkovski bâtit un monde au travers de son regard, ce qui signifie que rien ne semble pouvoir exister de manière autonome en dehors de son regard. Cette position induit une conception particulière du plan. C'est surtout significatif dans l'utilisation du cadre que propose Tarkovski. On peut déjà remarquer que dans la plupart des plans de Tarkovski, le ciel n'est pratiquement jamais filmé : la caméra de Tarkovski, son œil, est fondamentalement orientée vers le bas. Les personnages sont comme plaqués contre la terre, enfermés dans un cadre marqué par l'absence d'ouverture. Aussi, l'utilisation du surcadre est particulièrement remarquable. Que ce soit au travers d'une porte (comme au début de *Stalker* ou dans la chambre d'hôtel dans *Nostalghia*) ou d'une fenêtre, les personnages sont très souvent surcadrés, c'est-à-dire, enfermés par le cadre. Cet enfermement est le lot de tous les personnages tarkovskiens, il est le signe que leur existence n'a de possibilité qu'en fonction du regard de leur créateur.

Le regard de Dieu

Mais le regard du cinéaste peut parfois aller jusqu'à emprunter le point de vue de Dieu lui-même. Il faut déjà remarquer que le point de vue est globalement externe et que les travellings parfaitement linéaires et très lents n'ont rien à voir avec le regard humain : c'est par exemple le cas du travelling le long des bords dans *Nostalghia*. Les angles de vue en plongée écrasent les personnages, les enferment dans leur condition physique d'humains. Cette vision peut parfois prendre son envol. Elle devient un à-pic absolu, un regard perpendiculaire que Chris Marker dans *Une journée d'Andreï Arsenevitch* identifie au regard du Christ pantocrator, « celui qui du haut des églises nous contemple et nous juge » : c'est la vision que l'on retrouve dans *Andreï Roublev*, dans un plan-séquence qui parcourt le chantier du jeune Boriska et s'achève sur une plongée zénithale, fixant la cloche ; dans *Le Sacrifice*, dans la scène figurant l'Apocalypse et la débâcle humaine ; dans le plan ultime de *Solaris*, plan d'ailleurs commenté par Marker : « Il a beaucoup été dit que cet Océan était une figure de Dieu, seulement, si c'est Dieu, qui le regarde ? ».

Stalker (47'57"-50'21")

La séquence s'ouvre sur un lent travelling avant continu : la caméra s'approche de la carcasse d'une voiture. Le travelling avant continue tandis que le stalker pénètre dans le cadre, surcadré par la fenêtre de la voiture dans laquelle la caméra entreprend de s'engouffrer. Le Professeur entre dans le champ, lance un regard vers la caméra, c'est-à-dire vers le démiurge lui-même, qui laisse percevoir son angoisse. Enfin, la caméra s'arrête, la fenêtre surcadre parfaitement les personnages qui viennent d'être rejoints par l'Écrivain. Tarkovski impose ainsi un double regard, le sien, et celui de la fenêtre. Les personnages sont enserrés dans ce carcan : « Le plan chez Tarkovski n'est pas espace de liberté, d'improvisation, mais lieu du pouvoir, de son pouvoir. L'enfermement est le destin de tous les êtres tarkovskiens. » (Antoine de Baecque). Le cadre imposé par le regard de Tarkovski est essentiellement centripète là où, comme l'avait fait remarquer Bazin dans son article « Peinture et cinéma », le cadre au cinéma est essentiellement centrifuge. La réalité n'existe que parce qu'elle est captée par le plan, par le regard du cinéaste-démiurge ; le hors-champ semble alors comme inexistant. Les personnages, cadrés en légère contre-plongée, sont écrasés contre la nature dans laquelle ils s'engloutissent littéralement, disparaissant du cadre par le bas. Le regard de Tarkovski est inquisiteur, craint par les personnages (avant de disparaître du champ, l'Écrivain, plusieurs fois, regarde la caméra, comme si une menace pouvait survenir d'un coup). Le plan s'achève dans un zoom avant : le regard s'écrase contre les vestiges d'une civilisation, symbolisés par les carcasses de chars d'assauts. Le ciel disparaît au profit de la terre qui vient comme englober ces ruines d'un autre temps. C'est parce que le regard du spectateur est dirigé, et que ce regard vient enfermer les personnages eux-mêmes, qu'on peut, comme Antoine de Baecque le suggère, parler d'une « approche forcée du cadre ». Le regard ne peut être qu'unique chez Tarkovski.

P... Passion

« La fonction de l'art n'est pas, comme le croient même certains artistes, d'imposer des idées ou de servir d'exemple, elle est de préparer l'homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien. » Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*.



Andreï Roublev, 1966

La Passion selon Andrei Tarkovski

Durant toute sa carrière de cinéaste, A. Tarkovski a dû faire face à de nombreuses difficultés. Ce parcours, emprunt de religion et de spiritualité, a pu être rapproché de la Passion du Christ telle qu'elle est décrite dans les évangiles. Comme le Christ, Tarkovski affronte des épreuves, mais pas comme des punitions. Porté par une vocation profonde et une aspiration au divin, le cinéaste s'est battu jusqu'au bout pour donner vie à ses films. À travers eux, il veut donner un sens à nos souffrances, nous apprendre à aimer et à nous débarrasser de nos petites passions, de nos passions vulgaires, triviales. Ainsi, lui-même est confronté à la Passion en tant qu'artiste portant un message spirituel tourné vers le bien. Il tente de s'effacer derrière cette transmission, derrière sa foi. Il se considère comme une sorte de messenger, c'est un vecteur entre l'humain et le bien suprême, le divin. Il tente de nous aider à toucher du doigt cette spiritualité, telle semble être sa mission :

« Un artiste ne peut rester sourd à l'appel de la vérité qui, seule, forge, organise sa volonté créatrice, et le rend capable de transmettre sa foi aux autres. Un artiste qui n'a pas la foi : autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance. », Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*.

Le cinéaste est habité par une vocation spirituelle, par cette idée de Passion. Il avoue la complexité de sa tâche, c'est un travail difficile, un véritable labeur. Mais, touché par cette aspiration ; il s'oblige à la transmettre à travers ses films et grâce à une sensibilité particulière, que l'on retrouve chez ses personnages. Le personnage au cœur de cette thématique de la passion n'est autre que le peintre d'icônes Andrei Roublev, auquel le cinéaste s'identifie. Les deux sont des artistes rêvant de toucher les hommes, de les guider vers la spiritualité par l'art. Roublev fait lui aussi l'expérience de la Passion, à travers sa quête et cheminement durant le film, mais aussi explicitement durant une scène. Dans le film découpé en chapitres, l'un d'eux est intitulé : « La Passion selon Andrei ». On y voit Andrei rejoindre Théophane, ils ont une conversation sur les berges d'un ruisseau où le Grec affirme que l'ignorance du peuple russe est due à sa stupidité, Andrei rétorque ne pas comprendre comment on peut être peintre et avoir de telles vues d'esprit. Suit une reconstitution de la Crucifixion du Christ alors qu'Andrei exprime sa foi, accompagnée de chants religieux.

Le sacrifice

Le rôle de l'artiste passe donc par une Passion, et cela s'accompagne, pour Tarkovski, de l'idée de sacrifice, propre à l'existence du Christ qui se sacrifie pour les hommes, pour le bien.

Le Sacrifice, se termine par la citation d'un verset de l'Évangile selon Saint Jean dans la bouche d'un enfant : « Au commencement était le Verbe. Pourquoi papa ? ». Dédié à son fils, le film se présente comme un testament spirituel, alors que le réalisateur ne sait pas encore qu'il mourra bientôt. Dans le film, Alexandre est à la fois l'interprète de Léonard de Vinci, Dostoïevski et Shakespeare, amateur de musique japonaise, discute de Nietzsche, et se rappelle la prière du Notre Père au moment de la catastrophe. Comme dans ses autres films, Tarkovski laisse la porte ouverte à de nombreuses interprétations, tout en insistant sur la nécessité du don de soi, de l'idée évangélique du sacrifice, comme seule remède aux menaces apocalyptiques qui planent sur le monde contemporain. Alexandre se murera dans le silence, brûlera sa maison, renoncera à son fils, ayant obtenu le « salut » de l'humanité de la part de Dieu. A moins que ce soit Maria, une « sorcière » qui en ait eu le pouvoir.

Tarkovski est un croyant et il prie, son Journal l'atteste. Comme le *Stalker*, il lui arrive de se plaindre du manque de foi de ses contemporains. Mais ses rapports avec l'orthodoxie sont restés difficiles jusqu'au bout. Pendant les préparatifs du tournage de *Nostalghia*, aux splendeurs des églises italiennes renaissantes, il préfère les ruines d'une église qui s'enfonce dans l'eau. Sur le plan de la foi, le réalisateur atteste dans une interview qu'il se sent comme quelqu'un en dessous des débris qui suivent un bombardement. Sa foi se contente de ce qu'il connaît et ressent. Il croit en une pratique religieuse personnelle qui n'a pas besoin d'artifice. C'est par cette pratique introspective, par cette Passion, que l'homme peut se rapprocher du spirituel, du bien. Finalement l'œuvre du cinéaste n'est pas seulement conforme à la religion orthodoxe, mais pose des questions d'ordre universel. Comment éviter que le matérialisme et le consumérisme n'étouffent toute vie spirituelle dans le cœur des hommes ? Une des missions de l'art contemporain serait de renouer avec la spiritualité, d'appeler à la responsabilité, voire même de jouer un rôle prophétique dans un monde qui a besoin d'espérance. Ainsi l'artiste doit se vouer à cette tâche et tenter de répandre la spiritualité oubliée par les hommes à cause de leurs passions matérielles. Mais cela sans artifice, par le sacrifice et la contemplation de la nature, par l'amour de soi et des autres, par la Passion. Cette passion est d'ailleurs souvent accompagnée de musique, comme par exemple *La Passion selon Saint Mathieu* de Bach.

A l'instar de la prière et du rituel, Tarkovski utilise la poésie comme outil pour montrer le sacré. Il n'a eu d'autre tâche que de travailler à l'élévation des âmes, à la révélation de l'esprit, voilà en quoi résidait sa propre Passion. Comme si seuls la beauté, le silence intérieur, mais aussi le sacrifice et l'amour, pouvaient sauver le monde. Tarkovski apparaît donc comme un démiurge, un prophète qui s'attache, corps et âme, à purifier les âmes d'un monde matérialiste déchu et dénué de toute spiritualité, grâce à son travail poétique de l'image et du temps.

Andrei Roublev (44'52" - 49'19")

On entend une longue discussion entre Théophane et Roublev à propos du Jugement Dernier, qu'on entend en voix-off, pendant qu'à l'écran défile une séquence particulièrement significative de la Passion du Christ. Tarkovski recrée le chemin de croix. C'est aussi le passage entre les deux parties du film, comme entre les "deux Testaments". Un homme déploie l'aile du cygne mort, la caméra s'élève vers les cieux et vole au-dessus d'une grande rivière, elle traverse ensuite une seconde rivière. Théophane et Andreï débattent sur le triste destin du peuple russe, ils sont en très fort désaccord. Ils interrogent la fonction de l'art et du bien. Ce moment marque le début du doute du peintre, qui est alors associé au Christ grâce à la dissociation entre : d'une part, la bande-image avec le calvaire du Christ, et, d'autre part la bande-son avec le calvaire de Roublev. Ainsi commence la Passion d'Andreï Roublev, reflet de celle de Tarkovski...

Q... Quête

“Il n’y a jamais eu de héros dans mes films, mais des personnages dont la force était la conviction spirituelle et qui prenaient sur eux la responsabilité des autres.”

Le temps scellé, p.240



Andrei+ Roublev, 1969



Nostalghia, 1983

La quête est traditionnellement, et ce depuis l'Antiquité, le schéma narratif le plus classique et le plus opérant : ainsi, selon la théorie du monomythe mise au point par Joseph Campbell en 1949, la quête du héros, qui ressemble le plus souvent à un voyage initiatique, est l'élément central de tout mythe. Or, si au premier abord, il y a bien des héros et des quêtes dans la plupart des films de Tarkovski, ces quêtes cachent en réalité une quête implicite, unique, et personnelle : la recherche de la spiritualité.

L'échec de la quête traditionnelle

La quête apparaît souvent comme point de départ narratif chez Tarkovski, mais se révèle inopérante, vouée à l'échec. Les deux essais de Tarkovski dans le genre de la science-fiction, *Solaris* et *Stalker*, sont particulièrement parlants sur ce point. Dans les deux films, les héros quittent d'abord une situation initiale, s'embarquant dans une quête : Kelvin part pour la planète Solaris, et le trio de *Stalker* se rend dans la Zone, justement pour chercher la Chambre, objet de la quête. Cependant, s'il y a bien des obstacles à franchir, des dangers qui entravent la progression des héros, ceux-ci ne sont que psychologiques. Ainsi, la planète Solaris donne vie aux projections mentales des personnages, et on ne voit jamais les prétendus dangers de la Zone, ce qui amène le spectateur et les deux protagonistes à douter de la parole du Stalker. Enfin, la quête échoue inévitablement, puisque Kelvin semble succomber au pouvoir de la planète Solaris, y demeurant ou y mourant, et que le trio de *Stalker* renonce finalement à entrer dans la Chambre, ayant perdu foi en elle au fur et à mesure de leur quête.

Des quêtes absurdes

Pourtant, la quête chez Tarkovski, si elle échoue souvent, se révèle parfois opérante selon des causalités inattendues : ainsi, si *Stalker* s'achève par un échec qui semble briser le personnage éponyme,

inconsolable ; sa fille Ouistiti, paralytique, semble, dans l'ultime plan du film, posséder des pouvoirs télékinésiques : ainsi l'espoir renaît et l'échec des protagonistes ne semble pas intégral. Dans *Le sacrifice*, c'est une suite d'actes absurdes qui permet à Alexandre de sauver le monde : l'incendie final de la maison, qui entraîne son internement, semble rendre miraculeusement la parole à son fils, dans une nouvelle épiphanie finale. En d'autres termes, la quête chez Tarkovski est une affaire de foi : c'est elle qui détermine le succès ou l'échec des protagonistes. Les héros de *Stalker* ne parviennent pas à rentrer dans la Chambre parce qu'ils manquent de foi, alors que c'est parce que Boriska croit aveuglément en sa capacité à mener à bien la construction de la cloche, dans *Andreï Roublev*, que sa quête est finalement couronnée de succès.

Une quête de spiritualité

La véritable quête chez Tarkovski est donc une quête commune, plus spirituelle, liée à la foi, partagée par tous les personnages et le cinéaste lui-même. En effet, Tarkovski écrit dans son *Journal* ne pas être touché par la grâce ("pour moi le ciel est vide") malgré une foi inébranlable en Dieu. Ce qui reste aux hommes pour survivre malgré un monde dans lequel Dieu est absent, c'est cet optimisme envers et contre tout, cette foi aveugle et absurde : Tarkovski dit de son film *Andreï Roublev* que "les personnages ont toujours quelque chose à surmonter, qu'ils doivent vaincre au nom de cet optimisme auquel [Roublev] tient et dont [il] parle continuellement". C'est pour cela qu'une quête comme celle de *Nostalghia*, film dans lequel la traversée d'une piscine en tenant à la main une bougie allumée peut sauver le monde, nous paraît incompréhensible : sa réussite potentielle réside justement dans la capacité des hommes à continuer à croire en dépit du bon sens, une foi qui parcourt de manière souterraine, comme une ligne de force, toute l'œuvre du cinéaste.

Stalker (1h59'08" - 2h13'45")

Une fois arrivés devant la Chambre, objet de la quête des protagonistes puisqu'elle est censée exaucer les vœux, les prétendus héros révèlent leurs véritables visages. Le professeur veut détruire la Chambre, effrayé par son pouvoir et l'écrivain renonce soudainement à y accéder, persuadé de sa propre faiblesse. Tous deux se mettent alors à critiquer le stalker, qui révèle le caractère tragique de sa situation : il voudrait pouvoir entrer dans la Chambre pour sauver sa fille paralytique, mais en est incapable, puisque telle est la malédiction qui pèse sur les stalkers. Difficile de ne pas voir un parallèle entre le stalker et Tarkovski lui-même dans ce final : un homme dont la foi est indubitable mais dont le grand malheur est de ne pas être touché par la grâce, de ne pas percevoir Dieu. La quête de Stalker est donc bien une affaire de foi, puisque celle du stalker et de son épouse, qui reste auprès de lui malgré tout, semble finalement récompensée lorsque le spectateur découvre les pouvoirs de Ouistiti.

R... Rêve

"Il est sans doute le seul cinéaste à savoir rendre ce temps de la fuite, du passage étrangement proche de l'instant où l'Homme s'endort.", Antoine de Baecque



Nostalghia, 1983



Stalker, 1979

En filmant le rêve, Tarkovski insiste sur sa volonté d'étudier l'âme humaine qui se révèle au moment où l'Homme s'endort et où l'inconscient se déploie. Le cinéma a cette capacité de montrer l'invisible, de rendre concret quelque chose d'abstrait comme nos passions, nos pulsions et nos désirs les plus profonds et que la conscience de l'Homme même ignore parfois. Mais Tarkovski nous laisse tout de même dans l'indétermination ; la distinction entre rêverie et réalité n'est pas toujours claire.

Rêve comme souvenir

La chambre semble être un lieu privilégié pour la rêverie dans les films de Tarkovski. Elle est toujours très sobre, sans décorations, plongée dans la pénombre qu'un jeu de lumière vient par moment éclairer, et avec le lit au centre, grand et seul (chambre du stalker, de Petit Garçon...).

De même, tous les rêves d'Ivan (*L'Enfance d'Ivan*) sont des souvenirs joyeux de son enfance qu'il ne pourra plus revivre à cause de la guerre. Ce sont des images poétiques avec une signification à déchiffrer, ils constituent autant de clés de compréhension du film et ils le ponctuent régulièrement -il y en a quatre- en faisant directement écho à sa situation d'enfant-soldat. C'est-à-dire qu'avec le meurtre de sa mère, il est comme tendu à l'extrême vers son désir ultime de vengeance. Ce sont donc les rêves d'Ivan qui permettent la tension entre enfant et soldat, et cela se voit grâce aux jeux de lumière: Ivan est comme un ange éclairé d'une lumière claire dans ses rêves; contrairement aux scènes très sombres et humides de la réalité.

Rêve comme désir

Beaucoup de personnages tarkovskiens sont avides de changement. Ils s'interrogent sur le sens de leur vie et voudraient du nouveau. Souvent désespérés, tristes ou nostalgiques, la temporalité de leur vie est complexe. Le passé est mélangé au présent, et la réalité du futur est parfois très proche, trop proche.

Dans *Stalker*, les deux personnages qui font appel au Stalker "rêvent" que leur vie change. L'Ecrivain veut retrouver l'inspiration et le Scientifique veut détruire la chambre et la Zone. Le film se présente comme une quête à la recherche de la réalisation de leur rêve. Finalement, ils n'atteindront pas le but qu'ils s'étaient fixé. Au cours de leur périple, Tarkovski joue avec l'image pour mettre en tension la notion de rêve. Leur désir se confondent ainsi avec le rêve endormi. Quand l'image est en sépia, on peut penser que les personnages s'imaginent dans d'autres situations. La morale que nous pourrions tirer de ce film est que le rêve, pour être crédible, doit rester rêve. Il ne peut devenir réalité sans perdre son caractère de "désir".

Dans *Solaris* le « rêve » de la femme décédée de Kris se trouve à la frontière entre désir et hallucination. On ne sait pas si c'est une projection de son inconscient qui désire plus que tout retrouver le bonheur d'être avec sa femme, sa culpabilité de ne pas l'avoir rendue heureuse, ou bien une pure hallucination provoquée par la planète Solaris qui joue sur les désirs des scientifiques pour les pousser à bout. Dans ce film, le rêve ou l'hallucination constitue la base du scénario.

Rêve comme hallucination

En plus du rêve comme souvenir et du rêve comme désir, Tarkovski travaille sur un autre type de rêve : le rêve comme hallucination. Si nous devons classer les rêves tarkovskiens sur une échelle de réalité, ce dernier serait placé tout en bas de l'échelle. L'hallucination semble être opposée aux autres rêves car son essence se base sur une évasion de l'esprit, et n'a souvent aucun rapport avec la réalité vécue. Au cinéma, il est difficile de rendre compte de ces états de l'âme humaine sans nuire à la compréhension de la trame narrative.

Dans *Le Miroir*, Ignate voit une vieille dame prendre le thé servie par une autre dame encore plus âgée, une servante. On ne sait pas s'il rêve ou s'il hallucine. Le fait que l'on revoie cette vieille dame à la fin du film rend encore plus complexe l'analyse, on ne sait pas vraiment qui elle est, et si elle est bien réelle.

Nous retrouvons le même genre de confusion dans *Andreï Roublev*. Après que les Tatars aient donné l'assaut de l'église et aient massacré des gens, Andreï voit Théophane le Grec. Cependant, celui-ci est mort. Leur discussion relève donc d'une vision voire d'une hallucination du personnage d'Andreï, mais c'est elle qui permet à l'histoire d'avancer puisqu'elle met fin aux interrogations d'Andreï.

Nostalgia (24'46" – 31'02")

Gortchakov est dans sa chambre d'hôtel en Italie, où il est parti en voyage pour chercher des informations sur un musicien du XVIIIème siècle. Il déambule, il est seul et semble souvent perdu. Parfois, le changement de couleur indique qu'il n'est plus dans la réalité mais dans un rêve. On passe de la couleur au noir et blanc. Sa chambre se transforme ainsi en piste de danse de ses souvenirs. On le voit avec sa femme alors que celle-ci ne voyage pas avec lui. Sa mélancolie est si grande que l'illusion se partage entre le personnage et le spectateur. Tandis que Gortchakov voudrait retourner en Russie, le spectateur ne sait plus ce qu'il fait vraiment et ce qu'il imagine faire.

S... Solitude

État de quelqu'un qui est seul habituellement ou quotidiennement, la solitude est un thème fécond au cinéma. La solitude est une pièce maîtresse de l'œuvre d'Andreï Tarkovski, sans laquelle le cinéma du réalisateur soviétique n'aurait pas eu la même résonance. En effet, le personnage tarkovskien est continuellement seul, isolé du reste du monde.



Stalker, 1979



Solaris, 1972



L'Enfance d'Ivan, 1962

La solitude : une caractéristique fondamentale du personnage tarkovskien

Chez Tarkovski, l'homme n'évolue jamais collectivement. Il est toujours seul, même intégré dans un groupe : dans *Stalker*, les personnages forment un trio, un groupe d'exploration, mais ne sont pas soudés pour autant, il n'y a aucune cohésion et chacun va constamment tenter de nuire aux autres. Le personnage est individuel chez Tarkovski et donc souvent paria, rejeté, mis à l'écart. La solitude et la marginalisation sont propres à la figure de l'artiste (en particulier le poète) et exprime un profond malaise existentiel, une grande fragilité. Le personnage ne fait confiance qu'à lui (c'est particulièrement le cas d'Ivan dans le premier long métrage de Tarkovski) et s'en sortira par lui-même ou ne s'en sortira pas.

L'artiste est presque volontairement individualisé et isolé pour affirmer quelque chose de très intérieur, son « moi », son « je » et ainsi se démarquer. Antoine de Baecque voit le personnage tarkovskien comme un martyr pour qui la solitude est un destin, inévitable et fatal. Dans *Andreï Roublev* le personnage éponyme agit en véritable spectateur de certaines scènes. L'action est par moment subie comme s'il ne pouvait rien faire pour se sauver : la figure de l'individu qui observe les groupes se mouvoir et évoluer sans lui est un motif récurrent, s'il n'est omniprésent dans le cinéma d'Andreï Tarkovski. La solitude permet de projeter sur le personnage une représentation de l'humanité et de lui faire porter le poids de cette condition humaine étouffante qui enferme les personnages dans un carcan de faiblesse. Ainsi, l'acteur Donatas Banionis jouant Kelvin dans *Solaris* renvoie (par son physique, son attitude, ce qui émane de lui) à une humanité lourde, pesante, triste et moyenne, étroitement liée à l'échec. Le personnage est un échantillon isolé de la masse qui incarne involontairement le rôle de représentant de toute une société. Les personnages intégrés à des groupes chez Tarkovski sont secondaires et n'ont pas d'identité propre. Ils sont définis par leur fonction dans la société et relèvent plus de la représentation d'un courant de pensée de cette société. Dans *Solaris* toujours, les scientifiques sont des personnages interchangeables, plus voués à faire office de décor qu'à servir aux relations et interactions humaines. La solitude chez Tarkovski est un attribut du héros : dans *Stalker*, seul le stalker peut être considéré comme un héros (un héros tarkovskien, entendons nous bien) car c'est celui qui possède une identité de par sa solitude qui le connecte à la nature, au sensible et donc à la vérité. Sa solitude l'érige en conducteur des âmes en proie à un échec constant.

Dans *Nostalghia*, Gortchakhov est l'archétype du poète solitaire. Renfermé, il ne cherche le contact avec personne d'autre que la deuxième figure solitaire du film : Domenico, tout autant marginalisé que lui.

Gortchakhov est un personnage de refus et de solitude qui rejette toute forme de sympathie et les avances d'Eugénia. Les personnages principaux de Tarkovski sont silencieux, solitaires, dans le refus de l'amour du prochain, de l'entraide, de la communauté.

Solitude et marginalisation se retrouvent étroitement liées à la folie : c'est parce qu'ils semblent fous aux yeux du groupe que les personnages de Tarkovski sont seuls (Alexandre dans *Le Sacrifice* est mis à l'écart par sa famille parce qu'il rentre dans sa « folie »).

La solitude comme condition de la liberté ?

La solitude des personnages engendre cependant une forme de liberté : Ivan en est l'exemple phare. Orphelin sans famille d'accueil, repoussant les structures solides comme l'armée, il se rebelle contre la supériorité et veut faire valoir son individualité pour être libre. Il ne peut et ne veut trouver sa place nulle part : Ivan ne poursuit que son propre but avec la volonté d'affirmer sa liberté.

L'enfant coupé de la corruption adulte n'est pas le seul à agir seul : le fou, le bouffon (*Andreï Roublev*) est le seul à remettre en question la folie sociale par sa propre « folie » qui engendre la solitude. C'est la figure du « iourodivi », incompris et donc mis à l'écart en tout point : l'immolation par le feu de Domenico est presque burlesque et surtout n'empêche en rien le monde environnant de continuer à vivre. Domenico est seul et vu comme « fou », pourtant les fous de Tarkovski n'aspirent qu'à protéger intégralement l'humanité. Pour le réalisateur, le marginal peut même être un prophète (*« Jésus est un fou ! »*), il est ainsi porteur de valeurs carnavalesques, il questionne la masse et inverse la hiérarchie sociale. Les personnages sont en retrait, ils observent. Entièrement statiques dans la narration, ils sont « à part », ils parlent et le monde continue sans eux ou bien ils se taisent et le silence et la solitude deviennent les meilleures attitudes à adopter.

Les personnages de Tarkovski sont voués à la solitude mais en sont totalement conscients et l'acceptent. La ligne de fuite proposée par la quête d'identité solitaire menée par les personnages de Tarkovski est en fait irrésistible : Alexandre (*Le Sacrifice*) renie sa famille en se sacrifiant car c'est l'unique réponse, indice qu'il peut leur donner du haut de sa solitude. La logique objective, mondaine voudrait qu'il reste en vie pour sa famille, mais la logique d'Alexandre est personnelle, ressentie comme un besoin. Kierkegaard a dit *« celui qui suit la voie étroite de la foi, personne ne peut l'aider, personne ne peut le comprendre. »*. Cette formule prend tout son sens dans *Stalker* : l'intellectuel est intégré profondément à la société (à travers les figures du professeur et de l'écrivain) dans sa volonté de douter de tout, figure fourvoyée de l'apprentissage, il ne voit pas l'essentiel et n'accède jamais à l'objet convoité. Le stalker est le seul doté d'une sensibilité et donc le seul qui s'en remet à la foi : il ne rationalise pas les choses, il les sent du fond de sa solitude en éprouvant un besoin de retourner à la Zone malgré ses dangers. C'est un être inadapté à la vie en société.

Finalement, les personnages de Tarkovski expérimentent sans arrêt un retour sur eux-mêmes : c'est particulièrement le cas de Gortchakhov qui voyage plus en lui-même qu'en Italie dans *Nostalghia*. L'intériorité est inaccessible à autrui, les personnages fonctionnent en cercle fermé (Alexandre en proie à une douleur et une inquiétude métaphysique incommunicables à sa famille). Une fois sa quête accomplie, le personnage a progressé intérieurement mais reste condamné à la solitude, rien n'a changé dans l'ordre du monde. Inadaptés à leur environnement, en décalage, ils se lancent dans une quête incomprise des autres pourtant destinée à assurer la préservation de l'Homme. Tarkovski traite avec tendresse les parias qu'il érige en princes, en héros dans ses films.

Nostalghia (1h20'25")

Gortchakhov est filmé pataugeant dans l'eau comme stagnant dans sa solitude. Il est montré au milieu d'une pièce inondée, seul, un verre à la main. Un enfant entre en contre-champ. Gortchakhov commence alors une tirade qu'il adresse à l'enfant qui l'écoute, muet. Le montage de cette séquence (en champ/ contre-champ) ne fait jamais apparaître l'enfant et Gortchakhov dans le même plan alors qu'ils se trouvent dans le même espace et sont assez proches l'un de l'autre. Cette séparation accentue l'isolement de Gortchakhov vis à vis du reste de la société et marque le contraste entre la parole futile du poète maudit et le silence divin de l'enfant. Gortchakhov s'adresse donc davantage au spectateur qu'à l'enfant, et de son statut de solitaire, il tente de s'adresser à une société qui le rejette et dont il souhaite être écarté.

T... Temps

« Le film vit dans le temps si le temps vit en lui », Tarkovski, *Le Temps scellé*



Le Sacrifice, 1986



Nostalghia, 1983



Solaris, 1971

Un temps rythmé

Le rythme chez Tarkovski est essentiel. Mais celui-ci n'est pas perçu par le biais du montage - qui découpe, donne du sens sans pour autant le laisser transparaître dans les images. Le montage n'est, en effet, pas déterminant dans un film - sinon celui-ci ne serait créé que sur une table de montage. Pour Tarkovski monter un film consiste en ne pas rompre le lien qui lie les séquences entre elles, comme si le montage était déjà contenu dans les images. Tarkovski théorise ainsi le montage comme étant contenu à l'intérieur des images, il ne s'agit que de restituer un lien organique déjà inhérent aux images. Par ailleurs, si une scène est tournée de manière imprécise, le montage permet d'organiser les images, leur trouve un ordre qui révèle leur essence. Les raccords de plan organisent la structure du film mais ne créent pas le rythme du film. Le rythme est contenu dans la longueur du temps qui passe entre les plans, dans l'intensité de temps entre les plans. C'est donc le plan qui dicte le rythme et donc le temps qui dicte le montage.

Par ailleurs, des éléments de narration permettent d'éprouver directement le temps, d'en faire l'expérience dans son essence et dans sa durée même. La pluie par exemple, dans la manière qu'elle a de s'écouler, de former un rideau continu, conduit les personnages vers le drame et la révélation. Par exemple dès le début d'*Andrei Roublev*, la pluie qui s'abat sur les trois moines permet de révéler leur personnalité, et nous montre un Kirill cruel. D'autre part, la pluie permet de passer de séquences en séquences, créant un lien entre elles, soutenant le temps dans son essence, permettant de le capter dans son écoulement. Également, certains plans Tarkovskiens présentent des sortes de natures mortes, des - « still lives » - qui permettent encore une fois de percevoir sensiblement l'écoulement du temps et son caractère inexorable. On peut notamment citer le plan remarquable du début de *Solaris*, dans lequel la table de petit déjeuner extérieure est arrosée par une pluie constante, montrant la vie, son écoulement, mais également le spectre de la mort symbolisé par le trognon de pomme.

Des plans-séquences qui captent le temps dans son essence même

Tarkovski n'a pas pour but de rendre ses histoires réalistes, au contraire, elles imprègnent le réel de leur étreinte, et fait de ses plans-séquences des incarnations d'un regard plus viscéral sur le monde et les hommes. Ses plans ont besoin de grands mouvements, d'allers retours, créant une dialectique au sein des éléments du montage dans le plan. Il ne faut pas oublier que, par le mouvement, le plan-séquence ne renonce pas au montage, mais l'intègre dans le plan. Tarkovski utilise ces ellipses, jouant avec l'espace et le temps, faisant se rapporter la prise de vue à la vie elle-même. Il ne découpe pas mais fait de la continuité la seule esthétique capable de transmettre sa vision du monde et du temps. Le cinéaste travaille à partir de plans très longs qui sont les véritables fondements de ses films. Dans ces plans, en fonction de la position de la caméra, de l'espace visible, de ce qui s'y meut, des lignes qui le composent, le temps trouve son propre rythme, sa respiration, il se développe, se communique au spectateur en terme d'émotion, de sensibilité. Le montage doit respecter ce rythme et lui permettre de s'étendre dans le plan suivant, sans rupture, imperceptiblement. Le plan-séquence n'est donc pas utilisé ici dans le but de respecter le temps réel (c'est le cas chez d'autres cinéastes mais pas chez Tarkovski) : la fluidité n'est pas forcément chronologique, comme on l'a vu, et la durée perd son caractère immuable, objectif, puisqu'elle est d'abord affaire de sensibilité. Cette durée ne peut donc plus se compter en heures, en minutes ou en secondes, elle échappe à toutes ces déterminations. Elle devient la véritable matière du film, modulable par un cinéaste dont la véritable mission consiste, comme il l'a très souvent dit lui-même dans ses écrits, à sculpter le temps.

Nostalghia et Le sacrifice

Nostalghia : Le plan se compose d'un lent travelling latéral très intéressant dans son dévoilement progressif. On y suit le personnage principal dont la mission est de transporter une bougie d'un bout à l'autre d'une piscine vidée de son eau. À mesure de sa procession, le vent viendra plusieurs fois éteindre la flamme chancelante de l'objet de son attention, l'obligeant à revenir au point de départ pour l'allumer à nouveau. Pour Tarkovski cette bougie, c'est la quête ultime de chaque être vivant, la brique faisant partie d'un mur gigantesque. Cet exilé qui traverse une piscine, c'est au final la profession de foi de Tarkovski : la vie aura beau avoir dressé des obstacles sur son chemin (on pense à son expulsion d'URSS ou à son piètre état lors du tournage de *Le Sacrifice*), il n'aura jamais abandonné, continuant toujours le même mouvement. Il est donc à chacun de savoir trouver cette bougie, ce dessein moteur d'existence, boussole dans l'inconnu, symbole de l'anti-nihilisme le plus total « Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche de temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour chercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine. Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement. ». Le plan séquence permet donc d'éprouver le temps pesant et décisif de cette séquence, mais également la persévérance sans faille face à un personnage qui croit en son acte absurde.

Le Sacrifice (2h 9')

Le plan-séquence où le personnage d'Alexandre met feu à sa maison, fut un échec lors de la première prise, à cause de multiples problèmes techniques. La maison fut reconstruite une deuxième et dernière fois. Cette deuxième chance fut la bonne. Cet exemple concentre toute l'implacabilité et la magie du tournage, puis qu'il est à la fois chargé de « danger, d'ultimatum et accomplissement collectif », comme le souligne Joanne Delachair. Le premier plan séquence du film fait écho à celui de l'incendie de la maison, et tous deux se présentent comme des repères entre lesquels les événements se développent dans une dynamique croissante. Le but de Tarkovski avec ce film consistait en la volonté de montrer au spectateur le comportement, à priori absurde d'un individu qui considère que tout dans son existence qui n'est pas indispensable à sa vie, ou qui n'a pas de valeur spirituelle est un péché. Dans ce dernier plan séquence - qui dure plus de six minutes - Tarkovski veut parler de la nouvelle vie d'Alexandre qui se déroule avec une vision du temps déformé dans sa conscience. La longueur des plans devient donc un témoin de ce que vit Alexandre.

U... URSS

“La tentation d’être Soviétique, la volonté d’être Russe” écrit Antoine de Baecque au sujet d’Andrei Tarkovski. Cela souligne bien l’ambiguïté du cinéaste : sans jamais s’opposer frontalement au régime, Tarkovski est en constante dissonance avec ses principes. Profondément attaché à sa terre natale, il choisit pourtant l’exil en 1982 pour fuir les difficultés que lui imposent les autorités d’URSS.



Le Miroir, 1975



Andreï Roublev, 1966

L’attachement à la terre : une “Russie éternelle” ?

Tarkovski semble filmer en amont de tout “art soviétique” : ses oeuvres s’inscrivent davantage dans une logique pré-révolutionnaire que dans l’URSS moderne et renouent avec le passé culturel russe. Ainsi, *Andreï Roublev* (1966) retrace la vie d’un moine peintre d’icône au quinzième siècle. C’est un long-métrage qui met en avant une portion de l’histoire de la Russie en suivant le destin individuel d’un artiste et personnage historique russe. Or la représentation de cet “ailleurs” de la culture soviétique est un point d’opposition et de confrontation avec les bureaucrates du cinéma soviétique. Il y a dans ses films prolifération de motifs évoquant une Russie qui paraît exister hors du temps, si bien que nous pouvons nous demander dans quelle mesure son oeuvre s’appuie sur la représentation d’une “Russie éternelle.” La datcha, habitation russe traditionnelle dans laquelle Tarkovski lui-même a vécu, est récurrente dans ses films, de même que la figure de la mère, souvent représentée par son chignon, que l’on peut voir comme un autre symbole russe. Les références à la religion orthodoxe sont nombreuses (notamment dans *Andreï Roublev*, film dans lequel la foi est centrale). Son attachement à la terre est retranscrit dans *Solaris* (1972), qui, bien que film de science-fiction, met en avant la terre russe (on voit de gros plans sur la boue et la nature en début et fin du film). L’histoire de la Russie apparaît aussi régulièrement dans ses longs-métrages. L’histoire artistique, d’abord, puisque les artistes russes sont souvent évoqués (Dostoïevski, Pouchkine, Arseni Tarkovski, ou encore, bien sûr, Andreï Roublev...). Par ailleurs, *Andreï Roublev* évoque les guerres entre tsars et les invasions tatares. *Le Miroir* (1975) s’en fait l’écho à travers la lecture de la lettre de Pouchkine : “C’est la Russie, son immense étendue, qui a absorbé la conquête mongole. Les Tatars n’ont pas osé franchir nos frontières occidentales et nous laisser à l’arrière. Ils se sont retirés vers leurs déserts et la civilisation chrétienne a été sauvée. Pour cette fin, nous avons dû avoir une existence tout à fait à part, qui, en nous laissant chrétiens ; nous laissait tout à fait étrangers au monde chrétien.”

Entre URSS et Occident

Cependant Tarkovski n’est pas fondamentalement opposé au régime soviétique en soi ; mais il est tiraillé entre cette Russie “éternelle,” pré-révolutionnaire, et l’URSS. De ce fait, les autorités soviétiques ne voient pas toujours ses oeuvres d’un bon œil. D’après Antoine de Baecque, “ce qui indisposa tant les

bureaucrates du cinéma soviétique qui visionnèrent 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 soviétique." En effet, Tarkovski ne correspond pas aux attentes de la logique jdanovienne : on lui reproche son formalisme, qui transparaît par exemple dans la préciosité des séquences de rêve de *L'enfance d'Ivan* (1962). De plus, son œuvre ne s'inscrit pas vraiment dans la lignée du réalisme socialiste, remis au goût du jour par Brejnev en 1964. Il y a une ambivalence constitutive des films de Tarkovski, ce qui se ressent notamment dans *Andrei Roublev* : le film, sur le papier, porte aux nues le pays, ce qui pourrait être apprécié du régime. Mais avec ce film, Tarkovski le Russe délaisse Tarkovski le Soviétique. Le long-métrage apparaît comme une grande fresque en l'honneur du peuple russe et déçoit les autorités, qui en critiquent le versant spiritualiste et en limitent la diffusion. Tout ceci peut expliquer les relations étroites que Tarkovski entretient avec l'Occident. Si ses films sont peu diffusés en URSS, il est reconnu et projeté dans les festivals occidentaux, où il reçoit même des prix : *L'enfance d'Ivan* obtient le Lion d'Or du festival de Venise, et il est régulièrement récompensé à Cannes (prix spécial du jury pour *Solaris*, grand prix de la critique internationale pour *Andrei Roublev*...). Les intellectuels occidentaux admirent son œuvre : Sartre, par exemple, voit en *L'enfance d'Ivan* la confirmation de la renaissance soviétique. Le film prend l'aspect d'un manifeste et échappe à Tarkovski pour devenir l'œuvre emblématique d'un genre et d'un style.

L'exil

À partir de 1982 et jusqu'à sa mort en 1986, Tarkovski quitte définitivement l'URSS. Il espère ainsi échapper à la censure des autorités soviétiques, qui commence à lui peser. "*Donc, en vingt-cinq ans de travail en URSS, j'ai réalisé cinq films,*" dit-il. Il vit en Italie et en Suède, puis en France, où il meurt d'un cancer. Ce départ engendre un profond sentiment de déracinement chez le cinéaste. C'est la *nostalghia*, mot que l'on ne peut traduire selon lui : "*Ce sentiment de lancinante mélancolie qui m'épuisait, loin de ma maison et des miens, et qui remplissait chaque instant de ma vie. C'est cette impression de dépendance obsédante à l'égard de son passé, comme une infirmité de plus en plus dure à supporter, qui porte le nom de nostalghia...*" (*Le Temps scellé*). À distance de sa terre natale, séparé de son fils (que l'administration soviétique n'autorise à venir le retrouver qu'après l'annonce de sa maladie en 1986), Tarkovski éprouve une souffrance qu'il retranscrit dans ses films. *Nostalghia* (1983) évoque un double exil, celui de Gorchakov et celui de son sujet d'étude, Sosnovski, musicien russe (pour lequel, d'ailleurs, le retour aux racines n'est pas un soulagement, puisqu'il se suicide sitôt rentré en Russie). Le film est tourné en Italie, et c'est bien là-bas que l'action est censée se dérouler. Mais, du fait de la manière de filmer de Tarkovski, on peut avoir l'impression qu'en réalité c'est plutôt la Russie qui est montrée. L'image renvoie davantage aux leitmotives de Tarkovski (la boue, les espaces brumeux, la grisaille, la pluie..., autant de caractéristiques des espaces russes dans ses œuvres précédentes) qu'aux paysages italiens ensoleillés, comme si le regard du cinéaste (ou celui de Gorchakov) transposait par-dessus ces décors inconnus l'image du pays natal qui lui manque tant. Malgré sa culture orthodoxe russe, Tarkovski s'engage pleinement dans le militantisme religieux, et rejoint le "mouvement intégraliste" de Jean-Paul II à la suite de son arrivée en Occident. Pourtant, le 3 janvier 1987, il est enterré dans le cimetière orthodoxe de Sainte-Geneviève. Sur son tombeau se trouve une croix orthodoxe, fragment de Russie, souvenir de son pays bien-aimé en ces terres étrangères. Ainsi, la relation de Tarkovski à l'URSS est complexe : en dépit de l'attachement qu'il éprouve pour sa terre, qu'il met à l'honneur dans ses films, il se heurte aux exigences des autorités soviétiques. L'exil est un déchirement, traduit par l'évocation de la *nostalghia* au sein de ses films.

Le Miroir, (58'18" – 1h03'30")

Le montage évoque la résurgence du passé dans le présent par le jeu d'aller-retour entre les images d'archives et les images fictives. Tarkovski intègre dans son propre souvenir personnel la mémoire collective du peuple russe. Ce processus de remémoration se base sur la diversité des points de vue : le cinéaste annexe à sa propre conscience meurtrie la souffrance du corps russe tout entier. Il fait donc jouer ensemble le passé et son propre passé. Il interroge le rôle joué par la Russie dans l'Histoire mondiale (et dans son histoire propre), ainsi que le sens à donner à la Russie (qu'est-ce qui fait la Russie ?) en fonction du sens de l'Histoire, lequel est profondément remis en question. Tarkovski évoque un destin de la Russie qui semble transcender le temps historique : ainsi, la Russie semble prendre le pas sur l'URSS.

V... Violence

« [...] Plus clairement que jamais, il voyait maintenant que l'art, toujours et sans trêve, a deux préoccupations. Il médite inlassablement sur la mort et par là, inlassablement, il crée la vie. Le grand art, l'art véritable, celui qui s'appelle l'Apocalypse et celui qui la complète. » Boris Pasternak, *Docteur Jivago* (1957).

Les personnages tarkovskiens sont tous habités par des démons intérieurs, qui les rongent et les angoissent, les plongeant souvent dans des questionnements métaphysiques. Ainsi, le cinéaste part de son histoire, très personnelle, très autobiographique, pour aboutir à des réflexions plus universelles sur la violence au cœur des relations humaines.



Andreï Roublev, 1966

La violence de la guerre et ses conséquences

Tout d'abord, une place importante est accordée à la guerre dans les films d'Andreï Tarkovski. Présentée comme une forme de violence sourde, une menace permanente pesant sur les personnages : du bouffon, au jeune enfant, en passant par les jeunes amoureux ou les moines... Tous font face à des scènes de barbarie. Même la composition des images révèle cette blessure que le cinéaste garde de la guerre. Rappelons-nous ce sublime plan de *L'Enfance d'Ivan*, où des éléments « explosés » d'un boyau transpercent le cadre et semblent menacer le jeune garçon se dressant devant. La bande sonore, les bruitages et la rapidité brutale du montage renvoient eux aussi par moments à une violence inouïe – comme celle des visions cauchemardesques d'Ivan ou des hallucinations de Galtsev sur les lieux de sa mort. En fait, les films de Tarkovski dénoncent plus généralement les « erreurs » politiques et la violence humaine (telle celle qui inspire une terrible peur à la jeune femme du *Miroir*, paniquée à l'idée d'avoir fait une erreur dans son article ou encore celle donnant lieu à la poursuite d'une sorcière dans *Andreï Roublev*). Nous remarquons que la guerre est dans ses films quasi « déshistoricisée », et devient une condition monstrueuse, faisant des hommes des « mutants », les déshumanisant (Ivan perd son innocence d'enfant, le bouffon perd de sa nonchalance lorsqu'il fait face à son bourreau...). Ainsi, Andreï Tarkovski pose un regard sur son passé, son traumatisme de la guerre et le départ de son père dans son enfance – nombreux sont les personnages orphelins dans ses films, puis plus tard sur la douleur de l'exil.

La violence se révèle alors aussi dans une solitude écrasante, étouffante, comme dans *Nostalghia*, où Gortchakov erre loin de sa terre natale, dans des paysages froids et brumeux.

La violence vécue par le peuple Russe

Cependant, plus que des épopées historiques, ses films se présentent essentiellement comme des réflexions sur le sentiment d'être Russe et l'attachement à sa terre natale. On le ressent à travers son refus d'adopter une unité dramatique traditionnellement bouclée autour d'un seul nœud central (*Le Miroir* en est le plus révélateur, par son apparence « décousue »). On peut deviner une allégorie du peuple Russe à travers ses personnages, victimes d'une société trop matérialiste (l'écrivain ou le Stalker, dans *Stalker*, s'en plaignent et la rejettent) et trop injuste (les innocents meurent et les « fous » - ou plutôt les incompris – se sacrifient pour sauver le monde). Ainsi, Tarkovski rend compte de la véritable Passion que le peuple Russe a connue, de sa souffrance et de la tragédie de l'Histoire (*Andreï Roublev*). Dès lors, on peut affirmer qu'il accomplit « le pari de contenir toute la Russie » dans ses films, puisqu'ils renvoient en permanence à la mémoire collective Russe, autant à ses injustices qu'à leur violence. On remarque d'ailleurs que Tarkovski adopte cette démarche de façon plus générale en faisant aussi allusion aux dangers du nucléaire, de la radioactivité (c'est la fin du monde dans *Le Sacrifice*) et d'une science privée de conscience.

La violence des relations entre les hommes

Cela n'empêche pas que ses films privilégient l'introspection d'un seul individu au détriment du point de vue de héros véhiculant une idéologie patriotique « lissée ». Comme dans de nombreux films dits du « dégel » - on peut penser à *Ciel pur* de Tchoukhraï ou encore au *Destin d'un homme* de Bondartchouk - ces « retours sur soi » révèlent une violence intérieure encore plus forte qu'à l'extérieur. En effet, la violence semble naître des relations et du manque d'amour. Les personnages ont de nombreux traits communs avec ceux de Tchekhov, en conflit, et rappellent la violence des échanges entre les hommes telle que Nikita Mikhaïlov la met en scène dans ses films. Les relations, la communication et l'entente posent problème. Les paroles, incessantes, tumultueuses, n'aboutissent à rien, ses personnages manquent d'amour ou de reconnaissance, qu'ils cherchent ou fuient sans trouver d'apaisement. La violence, à cet égard, est paroxystique : les personnages de Tarkovski cherchent et attendent quelque chose qu'ils ne peuvent atteindre, ne peuvent connaître. Leur finitude, leur faiblesse et monstrosité fondent le malheur des hommes, et son irrésolution apparaît être la plus grande des violences, car fatale.

Malgré tout, cette violence qu'Andreï Tarkovski illustre dans tous ses films ne traduit pas une cruauté envers ses personnages. Il se sert des faiblesses de l'homme et des maux de l'humanité, de la violence qu'ils suscitent en chacun, pour en faire des œuvres d'art. Sa vision cinématographique peut être illustrée par cette citation tirée des *Pensées* (Livre VI, fragment 420) : L'homme, « *s'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible* ». Car la violence dans les films de Tarkovski ne serait qu'une forme de catharsis hautement métaphysique.

Andreï Roublev (1h12'34"-1h15'40")

La violence gît aussi au cœur de la création pour Andreï Tarkovski. Ainsi, Andreï Roublev traverse une crise qui l'empêche de peindre Le Jugement dernier, notamment pour la peur et la violence que l'effrayante représentation met en lumière. A cette frustration dans le processus de création s'ajoute la politique. En effet, par vengeance envers son frère rival, pour qui les sculpteurs annoncent qu'ils vont travailler, le Grand duc envoie ses gardes dans la forêt afin de tuer ou de crever les yeux des artisans. Le montage de la séquence superpose à cette violence le geste rageur et impuissant de Roublev, qui macule de noir le mur blanc de l'église.

W... « Words, words, words »

Cette citation de Shakespeare qu'on retrouve dans *Hamlet* dénonce un langage inefficace, des mots sans réelle profondeur. Tarkovski utilise cette citation dans *Le Sacrifice* pour illustrer la remise en question de la parole à laquelle Alexandre fait face. Dans l'œuvre de ce cinéaste, la question de la parole est mise en avant de manière diversifiée, ce qui témoigne des interrogations de Tarkovski sur le pouvoir de sa parole.



Andrei Rublev, 1966



Le Miroir, 1975

Le mutisme des enfants

Le langage chez les enfants est souvent réduit par des incapacités physiques. Dans *Stalker*, Ouisiti est handicapée, elle ne peut marcher, mais elle est également muette. Cette incapacité de s'exprimer semble alors rendre compte de plusieurs choses : cette enfant est innocente, le langage ne vient pas ruiner son âme d'enfant. Mais cela peut aussi témoigner de sa force d'esprit qui ne s'égare pas dans l'usage inutile de la parole. Cette enfant semble liée à la Zone, espace dans lequel se trouve la Chambre des désirs. Ouisiti incarne alors une certaine spiritualité qui est illustrée par ses pouvoirs télé-kinésiques. Ces derniers semblent alors remplacer la parole de cette jeune fille. Mais elle paraît mature du fait de sa condition. Elle lit des poèmes qui semblent résonner en elle comme nous pouvons le voir dans la dernière scène de ce film. Son mutisme n'est alors pas réellement présenté comme un handicap. L'autre enfant muet est le petit garçon du *Sacrifice*. Contrairement à Ouisiti, son handicap est provisoire car il est dû à une opération des amygdales qui le prive de la parole le long du film. Cette incapacité de prendre la parole témoigne ici également de l'innocence de l'enfant mise en opposition aux paroles inutiles des adultes qui l'entourent, et qui ne sont que des bavardages. Au début du film, Alexandre souhaite discuter avec lui alors qu'il ne peut pas parler : ces discussions sont en réalité de longs monologues dont le petit garçon se nourrit. C'est la dernière phrase du film qui témoigne de l'interrogation du petit garçon autour du langage. Il cite l'Evangile selon Saint Jean et dit alors : « *Au commencement était le Verbe, pourquoi Papa ?* ». Il s'interroge alors sur l'usage de la parole d'Alexandre qui décide de s'enfermer dans le silence. Cela nous amène donc à étudier la remise en question de la parole chez Tarkovski.

Une remise en question de la parole

L'œuvre de Tarkovski ne compte pas seulement des mutismes involontaires. Certains personnages décident de s'enfermer dans le silence du fait d'une remise en question du langage. C'est le cas d'Alexandre dans *Le Sacrifice*. Il traverse une crise après l'annonce d'une guerre nucléaire. Il est prêt à tout sacrifier pour sauver le monde et décide alors de s'enfermer dans le silence. Il commence par renier son métier de comédien et renie alors dans le même temps le langage théâtral inefficace. Ce personnage, qualifié d'intellectuel, usait beaucoup de la parole à travers diverses citations littéraires. Mais ses discours sonnent creux. Ses nombreux

monologues donnent l'impression de quelqu'un qui parle pour ne rien dire. Il décide alors de sacrifier sa vie pour sauver le monde : « Il détruit son foyer, se sépare de son fils, qu'il aime pourtant au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence... » (*Le Temps scellé*). C'est lorsqu'il abandonne la parole et commence à agir qu'il est vu comme un fou. « Il a pris en haine toutes les paroles de l'homme vides de sens et se réfugie dans le silence, où il espère trouver ne fût-ce qu'une parcelle de vérité » (*Le temps scellé*). Le langage est donc inefficace dans son utilisation commune. L'échec du langage est mis en avant dans *Stalker*. L'écrivain qui use beaucoup de la parole n'ira pas au terme de ce qu'il recherche. Son manque de courage face à la difficulté l'empêche de remettre en question sa parole comme Alexandre le fait. De la même manière, Andreï Roublev décide de s'enfermer dans le silence et ce, pendant une quinzaine d'années. Mais ce choix n'est pas exactement fait pour les mêmes raisons : ce peintre d'icônes met de côté le langage dans le même temps où il met de côté la création artistique. Il refuse de peindre une « illustration » du Jugement dernier de peur d'effrayer les hommes et s'interroge alors sur le pouvoir de l'art.

Langage et création

Dans *Le temps scellé*, Tarkovski s'interroge sur le rôle de l'artiste. Par son cinéma, il prend la parole et partage sa vision du monde. Pour lui, la parole est toujours liée avec la capacité d'expression d'un artiste. Le langage est alors lié à la création. Au début du *Miroir*, nous pouvons voir un adolescent bègue qui suit une séance d'hypnose pour se libérer de son handicap. Il guérit en prononçant la phrase « je peux parler » et lance ainsi le début du film. Nous pouvons comparer alors ce jeune garçon à Tarkovski lui-même qui réussit à prendre la parole avec son cinéma. L'accès au langage est donc un accès à la création. Dans *Andreï Roublev*, ce peintre abandonne la parole en même temps qu'il abandonne l'art. C'est avec la révélation de la cloche de Boriska que Roublev retrouve la foi et se remet à parler. Ses mots illustrent un nouvel espoir dans l'art. Il essaye de redonner la confiance qu'il avait perdu à l'enfant qu'il « adopte ». Ce langage particulier illustré par l'art semble être sacré. Il a une signification particulière qui ne peut varier en fonction de la traduction. C'est au début de *Nostalghia* que Tarkovski montre qu'il refuse les traductions possibles d'un poème russe. La beauté du langage est de même particulièrement mise en avant dans l'œuvre de ce cinéaste avec les nombreuses citations des poèmes de son père, Arseni Tarkovski.

Le Sacrifice (17'50'' - 18'40'')

Dans cet extrait, nous pouvons voir Alexandre assis contre un arbre monologuant avec diverses pensées intellectuelles. Il parle au petit garçon qui ne lui répond pas du fait de son mutisme temporaire. Mais Alexandre remet en cause sa conversation même qu'il ne voit que comme des bavardages incessants. C'est dans cet extrait qu'il cite la fameuse phrase de Shakespeare « Words, words, words ». Ce personnage comprend à ce qu'elle signifie dans le même temps où il s'interroge sur l'efficacité du langage. Il remet en cause la parole et se demande « pourquoi parler, alors ? ». Ce début du film annonce son futur silence. La parole doit alors être remplacée par une action, chose faite avec le sacrifice final. Ce n'est qu'alors que l'enfant accédera à la parole...

X ... Xylème

Comme un vaisseau du xylème qui porte la sève des racines aux feuilles, le cinéaste Andreï Tarkovski porte la Russie et fait vivre ses origines qui lui tiennent à cœur. La Russie n'étant rien sans ses paysages verts, il laisse une place très importante à la nature et à la végétation dans ses œuvres. On dira même de lui qu'il est un cinéaste « organique et végétal ». Ainsi, le thème de l'arbre est récurrent. Parfois seul et puissant, parfois en forêt, l'arbre est partout chez Tarkovski et ne cesse de raconter des histoires. Il permet de réveiller la nature à l'intérieur du spectateur, son âme originelle et son désir de pureté. Dans chaque film, les racines, les plantes, les arbustes et les arbres sont conscients : ils pensent. Des buissons jusqu'aux algues, chaque végétal est mu par des mouvements mystérieux, qui parlent et rajoutent de la poésie au cinéma tarkovskien.



Nostalghia, 1983



Le Sacrifice, 1986



Andreï Roublev, 1966

La place du végétal dans l'esthétique de l'image

Bien souvent, l'arbre chez Tarkovski n'est pas le sujet premier de l'image, mais joue un rôle visuel décisif. En effet, il coupe l'image, symbolise la rupture ou la menace. Quand la caméra suit le tronc, l'arbre contribue au symbole de l'élévation et de l'envolée de l'âme vers le rêve ou l'amour. Le sous-bois instaure une unification de la représentation. Le regard ne se laisse attirer par aucun détail, frappé par la répétition du motif vertical du tronc et par l'absence de perspective. La blancheur des écorces des bouleaux fait elle aussi ressortir les visages en apportant de la lumière à l'image. Les arbres accompagnent la chorégraphie de la scène. Les mouvements des personnages et le trajet de la caméra s'organisent autour d'eux, avec eux.

Quand le bois n'est pas sous forme de forêt, il peut être développé en plusieurs motifs, qui enrichissent l'image de formes et de symboles.

Nous pouvons prendre deux exemples :

- La barque dans *Andreï Roublev*.

En fait, la composition plastique développe "un passage" d'une forme verticale, statique et puissante (l'arbre) à une forme horizontale, dynamique et légère (la barque).

- Le poteau électrique dans *Nostalghia*

Ici, cette figure devient "phénoménale" : nous pouvons observer une cohabitation entre le poteau vertical (comme axe du monde) et l'arbre au centre de l'image (dimension plastique).

Le végétal comme symbole de la vie

(Temps, fragilité de la vie, force des arbres, puissance...)

L'œuvre de Tarkovski est fondée sur de nombreux paradoxes. Elle tient bien souvent à des tiraillements de l'âme humaine et à des contradictions de pensée. Ainsi, la végétation légère (algues, feuillages) contraste avec la puissance et l'immobilité des arbres. Ces derniers introduisent un rythme non humain, un interminable écoulement de durée, et une profondeur de temps. Notre perception du monde et du temps tourné vers l'avenir et les changements, orientée dans l'espoir d'un progrès, l'attente d'une amélioration, se heurte à l'arbre, image immobile d'un temps figé. Les personnages sont inscrits dans une durée qui dépasse celle du film. L'œuvre s'inscrit non seulement dans le temps de la Nature mais aussi dans celle de l'Histoire et de la mémoire collective.

Dans la scène de *L'Enfance d'Ivan* avec Macha, les jeux de séduction et de possession, l'attente et la déception réciproques, la violence et la légèreté sont amplifiés par les lignes et l'étouffement visuel provoqué par le bois. Or, le bois symbolise la temporalité longue, comme si Tarkovski s'élevait au-delà des simples événements historiques pour évoquer d'un point de vue plus métaphysique la condition humaine soumise au flux du temps.

Les racines russes de Tarkovski

Impossible de comprendre l'œuvre de ce grand cinéaste sans connaître le sentiment de nostalgie. Chez Tarkovski, tout ramène à l'enfance, la maison et la patrie. Il n'est d'ailleurs pas rare que les paysages se confondent. Dans *Nostalghia*, l'extérieur russe dégouline dans l'intérieur italien de Domenico, et le personnage de Gortchakov est perdu voire malade tellement sa terre natale lui manque. La clarté du paysage s'oppose à l'obscurité de la figure du personnage, tout comme le souvenir positif de la Russie s'oppose à sa vie sombre en Italie. Tout est mélangé : la réalité, le rêve, le fantasme. Les feuillages que nous pouvons observer par la fenêtre ouverte sont en couleur, ce qui nous ramène à la réalité et à la lucidité du personnage face à sa mélancolie. On retrouve l'idée de plante et de nature à l'intérieur d'une maison. La pureté de la Russie s'invite dans son esprit, et l'appelle à revenir à ses origines.

Le Sacrifice (3'15"-5'40")

Selon la légende, le moine Johan a arrosé un arbre mort qui s'est mis à revivre. Croyant à la foi, Tarkovski évoque ce miracle à travers son dernier film, *Le Sacrifice*, et le personnage d'Alexandre. Quand celui-ci arrose son arbre mort (photo en début d'article), la caméra opère un mouvement ascendant : de l'enracinement dans une tradition humaniste d'Alexandre jusqu'à son sommet qui nous révèle non pas un ciel mais une mer brillante, image de la liberté fondamentale de l'homme. Cette séquence met en scène le dépassement de l'Humanité et le défi de la transcendance. Cet arbre, l'artiste ne l'arrose pas pour lui mais pour des fils qui prendront la relève de la création, avec la même aspiration à un accomplissement de la liberté humaine, dans la capacité à aimer l'autre. Il est le symbole de la génération nouvelle, celle du XXIème siècle, qui contemple le chaos du XXème siècle par les films de Tarkovski, ce dernier film qu'il dédie à son fils...

Y ... Yin-yang

Dans *le Sacrifice*, le symbole du yin-yang est visible sur le peignoir que porte Alexander. Il renvoie à un équilibre, une harmonie, créés à partir d'une dualité. Ainsi, même si ce symbole est uniquement représenté dans *le Sacrifice*, le cinéaste tente au sein même du chaos, d'atteindre l'harmonie.

"Depuis ces temps lointains, et surtout au cours de la pénible phase d'élaboration du scénario, je n'ai cessé d'être préoccupé par l'idée de l'équilibre, du don de soi, du sacrifice, par le yin et le yang de l'amour et de l'individu. Tout cela était devenu partie intégrante de mon être et se concrétisa encore plus en Occident."

Tarkovski à propos du *Sacrifice*



Le Sacrifice, 1986

L'harmonie vue du chaos

Les personnages tarkovskiens sont des personnages en quête d'un équilibre, qu'il faut rétablir ou qui est menacé. Dans les deux cas, ils s'élancent d'un chaos, d'un doute, d'une angoisse, pour atteindre une harmonie, une plénitude. Ainsi, Ivan s'élance dans cette quête depuis les méandres de la Seconde guerre mondiale, Andrei Roublev dans les tourments et la violence du 15ème siècle, Kelvin dans l'oppressante station Solaris, le Stalker dans une Zone dévastée, Gortchakov dans une Italie embrumée et Alexander depuis l'annonce d'une guerre nucléaire. Alors que l'Homme a lui même dénaturé la terre des origines avec violence comme le raconte Alexander à Maria à travers l'anecdote du jardin dans *le Sacrifice*, les personnages tarkovskiens tentent de rétablir une harmonie au sein même de cette terre dénaturée par le progrès de l'Homme. Car s'il demeure une once d'harmonie à laquelle ces personnages peuvent aspirer, elle se trouve dans la nature. Ainsi, les longs plans sur les algues ondulant dans une rivière, ou sur les feuilles bruissant sous le coup du vent au début de *Solaris* offrent au personnage une certaine plénitude que le travelling de la voiture dans la ville fait instantanément disparaître.

Le souvenir et le rêve, échappatoire au chaotique

Ainsi, les personnages ne pouvant aspirer à l'harmonie, le souvenir et le rêve sont des moyens utilisés par le cinéaste pour leur permettre d'échapper, pendant quelques minutes au chaos. En ce sens l'harmonie vue

du chaos, ce sont aussi les rêves émerveillés d'Ivan qui plongé au milieu des désastres de la guerre, se réfugie sur une plage, les souvenirs d'enfance d'Aliocha dans *le Miroir* qui, mourant de culpabilité, repense à sa datcha, et au visage doux de la mère ou encore, la contemplation du tableau de Brueghel l'Ancien par Kelvin dans *Solaris* lui permettant de rétablir une connection avec sa terre. Enfin, dans le cas le plus extrême, les personnages peuvent également trouver un échappatoire au chaotique, par la mort. Ainsi, Gortchakov à la fin de *Nostalghia* atteint-il la plénitude. Le dernier plan le met en scène, avec son chien et sa datcha, à l'intérieur des fondations d'une cathédrale russe. Le visage de l'homme est apaisé, il a retrouvé sa terre natale, terre dont il avait été déraciné dans le film.

Le sacrifice, ultime espoir de retour à une harmonie

Le dernier espoir des protagonistes reste alors le "sacrifice de soi" qui peut peut-être permettre de rétablir une harmonie dans ce monde chaotique. C'est tout le sens du sacrifice guerrier d'Ivan dans *l'Enfance d'Ivan*, des sacrifices de Domenico et Gortchakov dans *Nostalghia* ou encore d'Alexander dans *le Sacrifice*. Justement, dans ce même *Sacrifice*, le lien entre quête d'harmonie et sacrifice est explicité. Tout au long de la séquence où la maison d'Alexander brûle, ce dernier observe l'incendie dans son peignoir orné du symbole du yin-yang. L'harmonie est parfois réétabli, on le voit à la fin de *Nostalghia* lorsque Gortchakov apaisé a retrouvé son chien, sa datcha et les murs de la cathédrale de sa Russie natale mais malgré le sacrifice de certains personnages, cette harmonie n'est pas toujours réétablie, ainsi le sacrifice d' *Andrei Roublev* ne permet pas de stopper la violence. Mais la réalisation de ses films est également un sacrifice de la part du cinéaste. En dépit et en fonction des difficultés rencontrées, Tarkovski a sacrifié sa vie pour son oeuvre et les feux purificateurs de ses films rétablissent une harmonie si chère au cinéaste.

Nostalghia (1h57'51")

Si une seule séquence devait résumer la vision de l'harmonie du cinéaste, ce serait celle-ci. Le travelling arrière révèle l'homme russe apaisé ayant retrouvé les traces sensibles de son histoire, de sa culture et de sa terre natale, traces sensibles recomposées par le cinéaste au sein du même plan. Ainsi, le personnage se trouve sous une lumière blanche, dans l'enceinte de la cathédrale, à proximité de la datcha familiale et de son chien, derrière une flaque d'eau où se reflète les arcs de l'église. L'harmonie est rétablie au-delà de la mort.

Z... Zone

Dans *Stalker*, la Zone est cet espace étrange et inquiétant qui obéit à des lois dénuées de logique. C'est un « labyrinthe de pièges complexes » comme dit le Stalker, dans lequel malgré tout on veut à tout prix se rendre. Dans *Stalker*, c'est l'espace d'une nature variée vivante et indomptée dans laquelle trois personnes (un professeur et un écrivain guidés par un stalker) se rendent en quête de sens.



Stalker, 1979

La Zone est dans *Stalker* ce vaste no man's land qui n'appartient à personne, dans lequel on dit qu'une météorite s'est écrasée, chamboulant les lois de la logique et créant ainsi la chambre des désirs, exauçant les vœux de ceux qui s'y rendent. Aussi, La Zone semble être cet espace indéfinissable, indéterminé et non délimité. Elle possède une identité visuelle et organique très forte.

Une nature inhospitalière

La Zone dans *Stalker*, c'est une étendue de nature mystérieuse, interdite d'accès, et dans laquelle on veut à tout prix se rendre. Elle dénote radicalement de la ville : elle est cette nature abondante, organique et variée. On sait instantanément lorsque l'on pénètre dans la zone, cela est caractérisé par le passage en couleur du film. Pour autant il ne s'agit pas d'une nature fleurie et organisée, un jardin d'Eden, comme on pourrait le supposer par le passage à la couleur, mais bien d'une nature épaisse et marécageuse, sous la pluie et le brouillard, « C'est la terre russe » disait Tarkovski. La nature de la Zone est d'être indomptée par toute trace humaine, à l'inverse du jardin d'enfance d'Alexandre dans *Le sacrifice*, qu'il trouve dépossédé de son identité après qu'il fut taillé et organisé. Ainsi, elle est dangereuse pour ceux qui s'y aventurent, les êtres humains doivent se soumettre à ses lois dénuées de logique apparente, ce qui crée comme effet une constante tension sourde, une crainte environnante que tout bascule et que la nature se retourne contre les trois hommes.

Un espace hors du temps

La Zone est aussi cet espace où le temps semble s'écouler différemment : elle semble là encore n'obéir à aucunes lois de physique et de logique : la Zone semble ne pas être soumise à ce temps de la répression politique que l'on expérimente en début de film en sépia. On pourrait supposer à la vue des bâtiments délabrés, des poteaux électriques isolés, que la zone est dans un temps post apocalyptique, voire même post

guerre nucléaire. Le long travelling suivant le cours de l'eau illustre en ce sens ces vestiges de l'humanité ensevelis par la terre marécageuse de la Zone : des icônes religieuses, des pièces d'or, une mitrailleuse, un détonateur de bombe... Pour autant, le temps semble s'écouler différemment dans la Zone, on ne sait pas combien de temps dure le voyage, il n'obéit pas aux lois du temps conventionnel. De plus la Zone semble irriguée par une instance supérieure. « La présence de Dieu se manifeste dans son absence » disait Pascal, c'est l'impression générale que dégage la Zone : on craint une puissance supérieure à chaque pas, la nature semble habitée, elle ne subit aucune loi : il pleut d'un espace à l'autre par exemple. Antoine de Baecque disait de la Zone qu'on avait l'impression de la parcourir comme si on traversait « un organisme malade ». La Zone est un véritable corps animé, elle obéit à une instance supérieure et immanente qui peut à tout moment se retourner contre le destin humain. Malgré tout, la Zone est le passage obligé, c'est l'épreuve transitoire avant la Chambre des désirs qui peut exaucer n'importe quel souhait, à condition qu'on y parvienne.

Un acte de foi

Pourtant selon Tarkovski « La Zone ne symbolise rien, pas plus d'ailleurs que quoi que ce soit d'autre dans mes films. La Zone, c'est la Zone. La Zone, c'est la vie. » Par cette citation issue du *Temps scellé*, nous comprenons que la zone n'est qu'un espace vide, qui n'est peut-être pas régi par une instance divine. « 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 espoir. La chambre des désirs est également une création du stalker, une provocation de plus face au monde matériel ». La Zone ne signifierait rien, elle n'aurait comme sens que celui que l'on projette sur celle-ci. Pour autant, « Cette provocation, construite dans l'esprit du stalker, correspond à un acte de foi ». La foi est capitale pour Tarkovski, elle irrigue chacune de ses œuvres. La Zone renferme cet acte de foi, auquel on se soumet malgré tout par espoir d'une vie meilleure. Ainsi, si l'on croit sincèrement que la Zone est animée, celle-ci le devient. De même que l'important dans la Chambre des désirs est d'y croire, de faire preuve de foi : « c'est l'unique endroit, comprenez-vous, où l'on peut encore venir quand on n'a plus rien à espérer [...] pourquoi voudriez-vous anéantir... la foi ! » dit le stalker au professeur qui veut détruire la chambre de peur que les êtres humains puissent en faire ce qu'ils veulent. Quand il n'y a plus d'espoir, il n'y a plus que la foi pour sauver l'humanité.

Ainsi, la Zone irrigue finalement tout le travail de Tarkovski. Elle dépasse *Stalker* puisqu'elle est caractérisée par une croyance, un acte de foi qui n'a comme sens que celui que l'on lui attribue. Tout comme dans *Nostalghia* où Domenico doit transporter une bougie allumée dans une piscine, ou comme dans *Le Sacrifice* où Alexander doit brûler sa maison pour sauver l'Humanité de la menace nucléaire, la Zone, dans son sens spirituel, dépasse largement l'espace limité entre le sépia et le passage à la couleur. La Zone pourrait finalement être définie comme étant un acte de foi, auquel on décide de croire.

Stalker (1h22'41" – 1h24'41")

La Zone semble véritablement hors d'un temps conventionnel. Le plan séquence suivant le court d'eau illustre ce rapport particulier au temps : entre cristallisation du passé et atemporalité. On ressent un certain sentiment d'instantanéité en suivant en plan séquence le cours d'eau. La nature participe à nous inscrire dans un temps du présent, un temps qui n'est pas figé. Pourtant, le plan séquence illustre une rétrospective sur l'Histoire de l'humanité : une peinture d'icône, des pièces d'or, une mitrailleuse... Des fragments d'apocalypse, de fins du monde qui ont eu lieu et qui peuvent encore avoir lieu, jusqu'à ce que la caméra s'arrête sur le Stalker endormi, comme pour suggérer que malgré l'écoulement du temps, l'humanité réapparaît toujours, elle ne fait que s'assoupir momentanément. Les temporalités se côtoient pour former une même rétrospective sur l'Histoire, dans un temps qui n'est pourtant nullement figé, qui exprime l'instantanéité d'un moment. Cette scène illustre en ce sens la théorie de la pression du temps qui, selon Tarkovski, n'obéit nullement à l'approche logique du temps qui passe, mais bien à la sensation relative et personnelle du temps qui s'écoule.